

Visuelle Quellen – Fotos und Filme in Archiven

**57. Rheinischer Archivtag
13.–14. Juni 2024 in Wesseling**

Beiträge

Visuelle Quellen – Fotos und Filme in Archiven

57. Rheinischer Archivtag
13.–14. Juni 2024 in Wesseling

Beiträge

LANDSCHAFTSVERBAND RHEINLAND
LVR-Archivberatungs- und Fortbildungszentrum

Archivhefte
55



Bonn 2025
Dr. Rudolf Habelt GmbH · Bonn

Visuelle Quellen – Fotos und Filme in Archiven

57. Rheinischer Archivtag
13.–14. Juni 2024 in Wesseling

Beiträge



Bonn 2025
Dr. Rudolf Habelt GmbH · Bonn



Qualität für Menschen

Redaktion: Eva Alexy, Katharina Hoß

© LANDSCHAFTSVERBAND RHEINLAND KÖLN 2025

Alle Rechte vorbehalten

Druck: Raimund Roth GmbH

Gedruckt auf säurefreiem Papier nach ISO 9706-2005

ISBN 978-3-7749-4475-6

Vertrieb: Dr. Rudolf Habelt GmbH · Bonn

Vorwort

Der Rheinische Archivtag fand 2024 erstmals in Wesseling am Rhein statt – eine Gelegenheit, die Stadt einmal von einer anderen Seite kennenzulernen. Vielen ist der Anblick Wesselings aus einer ganz bestimmten Perspektive vertraut: Die ausgedehnten Industrieanlagen entlang der Autobahn zwischen Bonn und Köln sind interessant, vielleicht auch etwas unheimlich. Besonders eindrucksvoll aber sind sie bei Nacht, wenn zahllose Lichter brennen und in den Raffinerien Gas abgefackelt wird.

Bürgermeister Ralph Manzke brachte den Gästen des Rheinischen Archivtags „seine“ Stadt in seiner Begrüßungsrede näher – ihre Geschichte, ihr historisches Erbe und ihr zweites Gesicht als Stadt am Fluss mit Grünflächen, Rheinpromenade und nicht zuletzt mit dem Rheinforum, dem Tagungsort des Archivtags mit herrlichem Ausblick. Am Abend des ersten Tagungstages gab es die Möglichkeit, mit dem Bus die Industrieanlagen Wesselings zu erkunden. Am zweiten Tag führte Stadtarchivarin Martina Zech Interessierte noch zu den wichtigsten historischen Orten der Stadt unweit des Rheins.

„Wesseling 2024“... eigentlich hätte es heißen sollen „Wesseling 2020“, denn bereits vier Jahre früher war alles für den Rheinischen Archivtag geplant und vorbereitet. Im Rheinforum waren Bestuhlung, Bewirtung und Grußworte mit Stadtarchiv und Bürgermeister abgestimmt. Das war Anfang Mai 2020, als noch alle hofften, die Corona-Pandemie werde bald vorbei sein. Doch es kam anders, und so blieb 2020 nur die Absage des Archivtags und die Verschiebung des Termins in Wesseling auf 2021. Doch auch dieser zweite Anlauf scheiterte, und die Veranstaltung musste aus Sicherheitserwägungen nach Brauweiler verlegt werden. Es folgten Erkelenz 2022, Krefeld 2023 und dann endlich, im dritten Anlauf, „Wesseling 2024“.

Der 57. Rheinische Archivtag stand unter der Überschrift „Visuelle Quellen – Fotos und Filme in Archiven“. Dieses Thema stieß bei den Kolleginnen und Kollegen im Rheinland und über dessen Grenzen hinaus auf sehr großes Interesse. Obwohl kurzfristig die Zahl der Plätze erhöht wurde, war die Veranstaltung in kurzer Zeit ausgebucht.

Den Kern der Bestände von Archiven bildet in der Regel die schriftliche Überlieferung. Dies gilt für öffentliche Archive in besonderem Maße. Und obwohl man sich in allen Archiven, die über mehr oder weniger große Bildbestände verfügen, der Bedeutung und des großen Interesses der Nutzer*innen an dieser Überlieferung bewusst ist, führen Bildbestände eher ein Schattendasein neben der amtlichen Überlieferung, sei es als Bildersammlung, als Foto- oder Bildarchiv. Von Filmen ganz zu schweigen – die haben zusätzlich noch etwas ganz Exotisches, weil man oft gar nicht weiß, wie man sie aufbewahren soll. Hinzu kommen noch die oft nur schwer zu klärenden Bildrechte.

Ziel des Wesselinger Archivtags war es, all diese Bedenken und Hürden im Umgang mit visuellen Medien abzubauen. Für alle Gäste der Veranstaltung stand außer Frage, dass Bildbestände von großer Bedeutung und als Bestandteil der archivischen Überlieferung

extrem wichtig sind. In vielen Häusern zählen sie zu den am häufigsten genutzten Beständen. Die erste Erfahrung in diesem Bereich machte ich, als ich 2006 die Leitung des Kreisarchivs Warendorf übernahm. Auf meine Frage, welche Bestände denn besonders nachgefragt seien, wurde mir gesagt: „das Bildarchiv der Altstadtfreunde Warendorf“. Das sei ein Bestand, der gehöre nicht einmal dem Stadtarchiv, aber die Bilder seien das, wonach die meisten fragten.

Eine Bild sagt mehr als 1000 Worte... So abgedroschen dieser Satz ist, so richtig ist er doch, und das gilt auch in Archiven. Aus diesem Grund werden unsere Bildbestände auch so oft und so viel genutzt. Gleichwohl ist der Umgang mit ihnen schwierig. Sie fügen sich oftmals etwas sperrig in den Archivbestand ein. Das gilt zum einen unter inhaltlichen Aspekten, denn ein Bild zu beschreiben ist etwas anderes, als den Inhalt einer Akte oder eines Schriftstücks anzugeben. Zum anderen stellen Bildbestände Archive vor besondere Herausforderungen bei der Lagerung und der Bestandserhaltung.

Bestandserhaltung und Konservierung sind nicht nur eine praktische Herausforderung, sondern auch eine wichtige Forschungsaufgabe, derer sich das LVR-Archivberatungs- und Fortbildungszentrum in einem Projekt zur Erhaltung von Fotobeständen angenommen hat.

Die Erfassung und die Beschreibung visueller Medien ist nicht immer einfach, in manchen Fällen sogar extrem schwierig.

Die Bewertung stellt eine besondere Herausforderung dar, angesichts einer vor allem digitalen Bilderflut. Wie gehen wir damit um? Wie unterscheidet man ein „gutes“ Bild von einer Vielzahl „schlechter“ Bilder, Bilder mit einem Aussagewert von nichtssagenden Bildern?

Alle wollen Bilder! Aber wie sehen die rechtlichen Rahmenbedingungen für die Zugänglichmachung von Lichtbildwerken und Lichtbildern aus, die noch dem Schutz des Urheberrechts unterliegen?

All diese Themen standen auf dem Programm des 57. Rheinischen Archivtags und werden in diesem Tagungsband behandelt.

Darüber hinaus freue ich mich, auf das neu entwickelte „Fortbildungscurriculum für Archivmitarbeitende“ des LVR-AFZ hinweisen zu können. Dieses versteht sich als Empfehlung für nichtstaatliche Archive, die ein Interesse an einem strukturierten Fortbildungsprozess ihrer Mitarbeitenden haben, und wird am Ende dieses Tagungsbandes unter dem Titel „Fit für die Archivarbeit“ vorgestellt.

Brauweiler, den 16. April 2025

Dr. Mark Steinert
LVR-Archivberatungs- und Fortbildungszentrum

Inhalt

Vorwort.....	5
Grußwort des Bürgermeisters der Stadt Wesseling..... <i>Ralph Manzke</i>	11
Fotos als Quellen: Erwartungen an Überlieferung und Zugänglichkeit..... <i>Jens Jäger</i>	17
Sektion 1: Bestandserhaltung von Fotos und Filmen	25
<i>Jens Metzendorf</i>	
Ein Plädoyer für das Original(material) <i>Kristina Blaschke-Walther</i>	28
Das Projekt „Entwicklung modellhafter Konservierungsstrategien zum Erhalt von fotografischem Kulturgut in Archiven“ – ein Werkstattbericht <i>Theresa Fritzen</i>	34
Konzepte zur Erhaltung fotografischer Bestände – Identifizierung, Digitalisierung und Originalerhalt von über 15 Millionen Bildern <i>Anna K. Meisen</i>	44
Sektion 2: Überlieferungsbildung, Bewertung und Erschließung	50
<i>Matthias Buchholz</i>	
„Die Bilderflut“ oder: Was muss ich als Archiv eigentlich überliefern? <i>Matthias Senk</i>	52
Das Fotoarchiv der Union Kraftstoff – Industriegeschichte im Stadtarchiv Wesseling <i>Martina Zech</i>	63
Die Bestände des Rheinischen Bildarchivs – „Fotografien für Köln und die Welt“ <i>Helena Weber</i>	81

Sektion: 3: Digitale Aufbereitung und Nutzung	88
<i>Julius Leonhard</i>	
Änderungen des Urheberrechts. Neue Schrankenbestimmungen erleichtern die Nutzung von urheberrechtlich geschützten Werken in Archiven	90
<i>Mark Steinert</i>	
So viel zeigen wie möglich? – Wege zur Nutzung von Fotos im Stadtarchiv Düsseldorf	99
<i>Julia Lederle-Wintgens</i>	
Die Handreichungen zu AV-Medien und Dateiformaten des DA NRW. Zusammenarbeit im Lösungsverbund Digitales Archiv NRW.....	106
<i>Lea Althoff, Nicola Bruns</i>	
Von analog zu digital. Digitalisierung von Werksfotografien der Firma Krupp aus der Zeit nach 1945.....	109
<i>Manuela Fellner-Feldhaus</i>	
Fit für die Archivarbeit – LVR-AFZ entwickelt ein Fortbildungscurriculum für Archivmitarbeitende	124
<i>Thea Fiegenbaum</i>	
Verzeichnis der Autorinnen und Autoren	127

Grußwort des Bürgermeisters der Stadt Wesseling

Ralph Manzke

Sehr geehrter Herr Dr. Steinert, sehr geehrte Damen und Herren, im dritten Anlauf können wir endlich den Archivtag in Wesseling begehen. Denn 2020 und 2021 hat die Corona-Pandemie, wie vielerorts, unsere Veranstaltungspläne vereitelt. Nun freut es mich umso mehr, dass Sie, liebe Archivarinnen und Archivare aus dem Rheinland, heute so zahlreich gekommen sind, und ich Sie hier herzlich willkommen heißen darf. Wir treffen uns hier im Rheinforum, einem industriehistorisch bedeutsamen Ort: 1880 wird das Gelände der erste Sitz der Fabrik der Brüder Heinrich und Franz Zimmermann, der späteren Chemischen Fabrik Wesseling. Die Brüder Zimmermann gelten als Pioniere der chemischen Industrie in Deutschland. In Wesseling begründeten sie nicht nur eines der größten Industriezentren im Rheinland, sondern ergriffen auch umfangreiche Maßnahmen zur sozialen Absicherung und zur Hebung der Lebensqualität ihrer Arbeiter und deren Familien.

Gleichzeitig ist die Fabrik Heinrich und Franz Zimmermann die Keimzelle der heutigen Evonik Industries in Wesseling. Nachdem die Zimmermannsche Fabrik in neue Gebäude expandierte, zog später die Reederei Braunkohle in das Gebäude ein und installierte in diesem Saal ihre Schiffswerkstatt. Vor der Tür finden Sie als weit sichtbare Landmarke die rote Kranbahn, die an diese Zeit erinnert.



Abb. 1: Industrieanlage EVONIK bei Nacht. Foto: Stadt Wesseling.

Heute ist die Stadt Wesseling Eigentümerin des Gebäudes und es trägt den Namen „Rheinforum“. Nach aufwendigen Baumaßnahmen ist hier das „Kleine Theater“ und der „Große Saal“, in dem Konzerte, Kabarett, Messen und Empfänge stattfinden, entstanden. Ein regionaler Radiosender, das Radio Erft, hat in dem Gebäudekomplex ebenso seinen Sitz wie einige städtische Dienststellen. Im Vorderhaus ist die Familien- und Erziehungsberatungsstelle der Städte Wesseling und Brühl untergebracht. Dieser Gebäudeteil war von 1821 bis 1848 Wohn- und Amtssitz des Bürgermeisters und steht unter Denkmalschutz.

Der Platz vor dem Rheinforum wurde im Rahmen des Landesprogramms „Stadt macht Platz - NRW macht Plätze“ gestaltet. Heute trägt der Platz den Namen „Otto-Wels-Platz“ und erinnert somit an den Fraktionsvorsitzenden, der vor der Abstimmung über Hitlers Ermächtigungsgesetz im Reichstag am 23. März 1933 die Ablehnung der SPD-Fraktion mit den Worten „Freiheit und Leben kann man uns nehmen, die Ehre nicht“ ankündigte. Er tat dies trotz der bereits einsetzenden Verfolgung politischer Gegnerinnen und Gegner und der Anwesenheit von SA-Männern im Saal in dieser letzten freien Rede im Deutschen Reichstag.

In unmittelbarer Nähe, Am Markt, stand übrigens einst eine Synagoge, in der mehr als 100 Jahre die jüdische Gemeinde Wesselings ihren Mittelpunkt hatte. Am 10. November 1938 wurden die Synagoge und zum Teil auch die Häuser der jüdischen Familien an der Kölner Straße und in der Umgebung in Brand gesteckt. In den folgenden Monaten mussten sie nach Köln in die sogenannten Judenhäuser ziehen. Von dort wurden sie in Ghettos und Konzentrationslager deportiert und ermordet.

Heute steht in der Nähe der Stelle, an der einst die Synagoge stand, ein Mahnmal für die Ermordeten. Die Namen der Opfer stehen auf der symbolischen Rampe. Am historischen Mittelpunkt des Lebens der jüdischen Gemeinde sollen die Geschichten der Ermordeten und ihr Leiden gegenwärtig sein. Künftige Generationen sollen hier lernen und Fragen stellen. Vielleicht finden auch Sie die Zeit, diesen Ort zu besuchen und ein wenig dort zu verweilen.

Wenn Sie mehr über das jüdische Leben in Wesseling erfahren wollen, finden Sie die Broschüre mit einem Rundgang zum Mahnmal, zum jüdischen Friedhof und zu den Stolpersteinen zusammen mit dem anderen Material über Wesseling, die Sie von Frau Zech bekommen haben.

Nun aber zurück zum Rheinforum. Sie haben sicherlich schon an der Geschichte des Rheinforums gemerkt: Die Industrie ist mit Wesseling fest verwoben. Die Entwicklung vom Dorf zur Industriestadt begann um die Mitte des 19. Jahrhunderts und setzte eine Bewegung in Gang, die im 20. Jahrhundert ihre Fortsetzung fand. Die 1906 errichtete Rheinuferbahn war zum Beispiel von großer Bedeutung für die hier ansässige Industrie.

Aber ich möchte jetzt noch gar nicht so viel vorwegnehmen, denn über die Industriegeschichte Wesselings werden Sie im Laufe Ihrer Tagung noch einiges hören – wahrscheinlich ist Ihnen Wesseling ja gerade wegen der Industrieanlagen bekannt.

Doch haben Sie schon mal davon gehört, dass Wesseling in der Vergangenheit ein beliebter Ausflugsort für die Großstädterinnen und Großstädter war? Viele fuhren mit dem Schiff nach Wesseling und kehrten hier in einem der Lokale ein. Diejenigen unter Ihnen, die zum Abschluss der Tagung mit unserer Stadtarchivarin Frau Zech auf einen Rundgang durch das alte Wesseling gehen, werden von dieser Seite unserer Stadtgeschichte noch mehr erfahren.



Abb. 2: Rheinpromenade mit Blick auf die Kirche St. Germanus. Foto: Stadt Wesseling.

Mehr erfahren können Sie auch, wenn Sie einen Blick auf den Ausschnitt des Filmes „Unsere Heimat Wesseling“ von 1970 werfen, der als Dauerschleife in Abwechslung mit einem Film aus dem Brühler Stadtarchiv im Kleinen Theater hier im Rheinforum läuft.

Deshalb möchte ich Ihnen jetzt ein wenig von den Dingen in unserer Stadt erzählen, von denen Sie sich in den zwei Tagen hier vielleicht nicht persönlich einen Eindruck machen können.



Abb. 3: Blick auf das Rathaus der Stadt Wesseling. Foto: Stadt Wesseling.

Es ist kein Zufall, dass Wesseling sich jedes Jahr am ersten Juliwochenende selbst mit einem großen Open-Air-Konzert im Rheinpark am Samstagabend und einem Familienfest in der gesamten Innenstadt am Sonntag feiert.

Denn dem Reiz einer prosperierenden Stadt mit reichen Gewerbesteuerereinnahmen konnte die Nachbarmetropole Köln auf dem Weg zur Millionenstadt in der Zeit der kommunalen Neuordnung nicht widerstehen. So wurde Wesseling am 01. Januar 1975 nach Köln eingemeindet.

Wesseling – kampfeslustig – wollte kein Stadtteil von Köln, sondern eigenständig sein, zog vor Gericht und hatte Erfolg. Als am 06. Dezember 1975 die Nachricht über das Urteil des Verfassungsgerichtshofes in Münster¹ zugunsten Wesselings die Stadt erreichte, wurde bis in die Nacht gefeiert. Kapellen zogen musizierend durch die Straßen zum Rathaus und das eine oder andere Freudentränchen wurde verdrückt. Zum 01. Juli 1976 war Wesseling wieder selbständig. Grund genug, stolz auf sich zu sein und Jahr für Jahr Anfang Juli zu feiern.

Und wie verbringen die Wesselingerrinnen und Wesselingerr heute ihre freie Zeit? Von der Industriegeschichte der Stadt haben wir ja jetzt schon ein wenig gehört – doch Wesseling kann auch grün.

Mit 141.000 Quadratmetern Fläche ist der Entenfang das grüne Herzstück Wesselings. Grillen, Sport machen, spazieren – oder ganz einfach ausspannen und nichts tun. Hier lassen die Wesselingerrinnen und Wesselingerr die Seele baumeln oder besuchen mit ihren Vierbeinern die Hundefreilauffläche.



Abb. 4: Panoramabild Naherholungsgebiet Entenfang. Foto: Stadt Wesseling.

Am Rande des Naherholungsgebiets thront das Entenfangschlösschen. Das Haus Entenfang war ursprünglich ein Jagdhaus der Pröpste von St. Gereon. Erbauer war wahrscheinlich um 1650 Propst Maximilian Heinrich, zeitgleich Kurfürst von Köln. Heute beherbergt das Haus Entenfang einen städtischen Kindergarten.

Das Naherholungs- und Freizeitgebiet Entenfang bietet mit seinem Spielplatz, einem gerade neu eröffneten Wasserspielplatz und einem digitalen Fitness-Parcours, dem Bolzplatz

1 Das Urteil ist nachzulesen unter dem AZ VerfGH 62/74: https://www.verfgh.nrw.de/rechtsprechung/entscheidungen/1990_und_vorher/751206_62-74.pdf (Aufruf: 12.02.2025).

mit Fußballtoren und Basketballkörben und dem Skatepark mit Parcoursanlage und Slackline Sport und Spiel für die Jungen und Junggebliebenen.

Ein wenig Geduld bedarf es noch, bis aus den Bäumen im Landschaftspark Eichholz ein Wald entstanden ist. 20 bis 50 Jahre wird dies wohl dauern, aber bis dahin können Sie sich schon an blühenden Wiesen erfreuen. Geschwungene Spazier- und Radwege durchs Grün und Plätze zum Verweilen, zum Gespräch oder zum Zurücklehnen und Entspannen bestimmen das rund acht Hektar große Areal, das zahlreichen Tier- und Pflanzenarten ein Refugium bietet. Der Park ist an die RegioGrün-Erlebnisroute angebunden, die vom Volksgarten in Köln zum Bonner Hofgarten führt.

Auch Wanderlustige kommen hier auf ihre Kosten: Der linksrheinische Jakobsweg wurde am 14. April 2013 eingeweiht und führt von Köln über Bonn und Koblenz durch das UNESCO-Welterbe Oberes Mittelrheintal nach Bingen am Rhein. Wesseling ist das Ziel der ersten Etappe aus Köln und der Start der zweiten Etappe nach Bonn. Von Wesseling aus sind es „nur noch“ entspannte 1.950 Kilometer bis nach Santiago de Compostela. Eine Stele in unserem Rheinpark weist darauf hin.

Kulturell hat Wesseling auch viel zu bieten. Unsere Stadt ist reich an Traditionen und Brauchtümern, die bis heute gepflegt werden. Vereine, Musikgruppen und kulturelle Veranstaltungen tragen dazu bei, das Gemeinschaftsgefühl zu stärken und die Geschichte lebendig zu halten. Ein herausragendes Beispiel hierfür ist der jährliche Karneval, der von vielen Bürgerinnen und Bürgern mit Begeisterung gefeiert wird.

In der Städtischen Galerie im historischen Schwingeler Hof in Keldenich können Kunstinteressierte wechselnde Ausstellungen besuchen. Auch das Filmmuseum Romboy und das Eisenbahnmuseum sind einen Besuch wert.

Die Stadtbücherei Wesseling im Neuen Rathaus beherbergt nicht nur ca. 25.000 Medien, sondern auch eine Artothek mit 240 Kunstwerken.

Nicht zu vergessen unser Stadtarchiv, das mit Ausstellungen, Vorträgen und Führungen das kulturelle Leben in Wesseling bereichert.

Liebe Gäste, ich hoffe, ich konnte Ihnen einen kleinen Einblick in die Stadt, die mir so am Herzen liegt, gewähren.

Heute, im 21. Jahrhundert, steht Wesseling vor neuen Herausforderungen und Chancen. Themen wie Digitalisierung und Klimawandel betreffen natürlich auch unsere Stadt. Auch bauliche Modernisierungen sind erforderlich, wie Sie an einigen Baustellen in der Stadt vielleicht schon gesehen haben. Wir arbeiten kontinuierlich daran, Wesseling zukunftsfähig zu machen, ohne dabei unsere reiche Geschichte aus den Augen zu verlieren.

Die Archive spielen dabei eine zentrale Rolle. Sie bewahren das kulturelle Erbe unserer Städte und machen es für zukünftige Generationen zugänglich. Sie sind das Gedächtnis unserer Gesellschaft und tragen dazu bei, dass wir aus der Vergangenheit lernen und unsere Zukunft bewusst gestalten können. Die Arbeit der Archivarinnen und Archivare, der Historikerinnen und Historiker und aller, die sich um die Pflege und Erhaltung unserer Geschichte bemühen, kann gar nicht hoch geschätzt werden.

Zum Schluss möchte ich noch den Beteiligten danken, die dafür sorgen, dass der Archivtag bei uns stattfinden kann: Den Mitarbeitenden der Stadt Wesseling - und ganz besonders

Stadtrachivarin Martina Zech, dem LVR für die gute Zusammenarbeit bei der Vorbereitung, der Shell für die Werkführung und der Evonik, die das heutige Mittagessen übernimmt.

Liebe Teilnehmerinnen und Teilnehmer, lassen Sie uns den 57. Rheinischen Archivtag nutzen, um den Austausch zu fördern, voneinander zu lernen und gemeinsam die Bedeutung unserer Archive zu würdigen.

Ich wünsche Ihnen allen erfolgreiche und inspirierende Tage hier in Wesseling.

Fotos als Quellen: Erwartungen an Überlieferung und Zugänglichkeit

Jens Jäger

*An der Wende von der analogen zur digitalen Fotografie droht [...] die Vernichtung bedeutender Zeugnisse aus der 175-jährigen Geschichte des Mediums. Das klassische Archiv, in dem Negative, Diapositive und fotografische Abzüge auf Abruf bereitstehen, verliert vielerorts seine Funktion. Festplatten und Datenbanken treten an seine Stelle, das Pixel ersetzt das Korn.*¹

Dieses Zitat von 2015 verweist auf eine wichtige Aufgabe: den Erhalt des visuellen Erbes unserer Gesellschaft, die eben nicht nur schreibt und liest, sondern seit langem auch Bilder erzeugt und betrachtet. Aber anders als im Zitat betont, sind die „klassischen“ Formen fotografischer Überlieferung weiterhin überaus wichtig für die visuelle Überlieferung; nicht nur als Bilder von etwas, sondern auch als Objekte mit eigener Geschichte.

Klassische (d.h. analoge) Fotografie bleibt herausragend, weil Fotografie nicht das Privileg weniger ist, sondern im Laufe der Zeit einen Großteil der Menschen eingebunden hat, zunehmend auch als Produzenten von Bildern. Und gerade weil Fotografie so alltäglich ist, erscheint das einzelne Bild oft unwichtig und „wertlos“. Das ist es aber nicht: es ist Ausdruck gelebter Geschichte und alltäglicher Kommunikation.

Ohne die aktive Sammlungs- und Öffentlichkeitsarbeit von Archiven wüssten bestenfalls Eingeweihte oder Spezialisten etwas über die erdrückende Mehrheit der Fotografen und Fotografinnen, die seit mehr als 180 Jahren zu unserer Bilderwelt beisteuern.

Gehen wir einmal zum „Anfang“ der Fotografie 1839. Eine wichtige Frage in der Forschung ist ja stets, seit wann eine Gesellschaft überhaupt mit Fotografie konfrontiert war. Hier wird dies beispielhaft für das Rheinland, genauer für Köln, überprüft. In der älteren Forschung ist erst für das Jahr 1843 der erste reisende Fotograf in Köln nachgewiesen, eine in Teilzeit als Fotograf wirkende Person ein Jahr darauf.² Doch erlauben systematische Recherchen in

1 Jens Bove/Karolin Schmah: Fotografische Nachlässe. Sammlungs- und Aktivierungsstrategien am Beispiel des Archivs der Fotografen in der Deutschen Fotothek, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, 12 (2015), S. 337, Online-Ausgabe: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/2-2015/id=5238> (Aufruf: 10.06.2024).

2 Vgl. Ludwig Hoerner: Die Einführung der Photographie in den Metropolen und in der Provinz (1839-1860), in: Bodo von Dewitz/Reinhard Matz (Hrsg.) Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839-1860 (Ausstellungskatalog Agfa Foto-Historama), Köln/Heidelberg 1989, S. 90 und 100.

der regionalen Presse inzwischen präzisere Angaben.³ So stellte bereits im Oktober 1839 der Kölner Gewerbe-Verein eine Daguerreotypie aus⁴ und dauerhaft waren solche Bilder ab Ende Oktober 1839 in der Buchhandlung Ludwig Kohnen⁵ zu sehen. Reisende Praktiker folgten und in Bonn produzierte der „Universitäts-Mechanikus“ J. U. Etter schon selbst Daguerreotypien, die er spätestens seit Juni 1840 anbot.⁶ Porträts gegen Geld wurden in Köln ab 1842 beworben⁷ – einer der Anbieter war Johann Caspar Garthe (1796-1876) ein bekannter Kölner Physiker und Chemiker. Kurz: Fotografie wurde im Rheinland bereits kurz nach Verkündung der Erfindung heimisch, nicht erst ab 1843.

Freilich führt eine einfache Archivalsuche z.B. nach J. C. Garthe nicht viel weiter; jedenfalls was seine fotografische Tätigkeit anbelangt.⁸ Auch wenn über das Archivportal NRW⁹ unter dem Suchwort „Daguerreotypie“ nach weiteren Informationen gesucht wird, führt das nicht viel weiter. Eine andere Suchstrategie, die auf Bilder konzentriert ist, lässt auf einschlägige Treffer hoffen: Doch auch im Rheinischen Bildarchiv¹⁰ ist bei einer einfachen Suche nichts über die frühen Praktiker oder deren Bilder zu erfahren.

Kenner*innen deutscher Fotosammlungen werden direkt beim Museum Ludwig nachschauen, denn dieses beherbergt eine der wichtigsten Sammlungen zur Geschichte der Fotografie im deutschen Sprachraum. Ähnlich gut aufgestellt ist auch die Fotografische Sammlung des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe – doch auch in diesen beiden Fällen ist zur frühesten Zeit der Fotografie im Rheinland kaum etwas zu erfahren.¹¹ Das mag

-
- 3 Recherche im „Zeitungsportal NRW“: <https://zeitpunkt.nrw/> (Aufruf: 02.07.2024; gilt auch für alle weiteren Aufrufe von Portalen bzw. Webseiten).
 - 4 Vgl. Kölnische Zeitung vom 26.10.1839: <https://zeitpunkt.nrw/ulbbn/periodical/zoom/7675738>. Der „Gewerbe-Verein zu Köln“ war 1830 gegründet worden.
 - 5 Vgl. Kölnische Zeitung vom 18.12.1839: <https://zeitpunkt.nrw/ulbbn/periodical/zoom/7676028>. Die Buchhandlung von Ludwig Kohnen (ca. 1804-1850) bestand seit spätestens 1833 und ist bis mindestens 1847 aktiv gewesen. Im Kölner Adressbuch auch noch danach nachweisbar, jedoch als „Papierhändler“.
 - 6 Etter ließ schon im Januar 1840 in der Kölnischen Zeitung verlauten, er habe sich eine Kamera kommen lassen und bot spätestens ab Juni 1840 mit ihr angefertigte Bilder zum Kauf an. Vgl. Kölnische Zeitung vom 13.06.1840: <https://zeitpunkt.nrw/ulbbn/periodical/zoom/7676997>.
 - 7 Vgl. Kölnische Zeitung vom 03.08.1842: <https://zeitpunkt.nrw/ulbbn/periodical/zoom/7725937>. Als Preise nannten die Wiener M. Hausermann und C. Uetz, die auf derselben Zeitungsseite inserierten, 3 Thlr. (entspricht gegenwärtig ungefähr 130 €).
 - 8 Vgl. Portal des Historischen Archivs der Stadt Köln: <https://historischesarchivkoeln.de/welcome.xhtml>.
 - 9 Vgl. Archive in Nordrhein-Westfalen: <https://www.archive.nrw.de/>.
 - 10 Vgl. Portal des Rheinischen Bildarchivs: www.kulturelles-erbe-koeln.de/.
 - 11 Die Bestände des Museum Ludwig lassen sich über das Portal des Rheinischen Bildarchivs erschließen. Vgl. Rheinisches Bildarchiv: www.kulturelles-erbe-koeln.de/. Im vorliegenden Fall durch die Suche nach dem Stichwort „Daguerreotypie“ und die Einschränkung auf Kölner Sammlungen und dort mit der Auswahl der Rubriken: „Kölner Sammlungen/Museum Ludwig“. Die Bestände des Museums für Kunst und Gewerbe sind ebenfalls online durchsuchbar. Vgl. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg: <https://sammlungonline.mkg-hamburg.de/>.

ein spezieller Fall sein, kennzeichnet aber einige Probleme bei der wissenschaftlichen Arbeit mit Fotografie, selbst bei einem an sich gut erforschten Feld wie der Frühzeit der Fotografie.

Grundsätzlich etwas über Fotografen und Fotografinnen, deren Nachlässe und die Forschungslücken bezüglich der „normalen“ professionellen Fotografie, die es nicht ins Museum „geschafft“ hat, zu erfahren, ist und bleibt schwierig.¹² Das ist im Fall privater Fotografie noch eklatanter. Auch nach der „Nobilitierung der Fotografie als künstlerisches Medium“ wie Jens Bove und Carolin Schmal 2015 in „Zeithistorische Forschungen“ den Trend seit den 1970er Jahren beschreiben,¹³ ist der oder die lokal oder regional tätige Berufsfotograf*in eine weithin schwer zu fassende Größe. Und – das muss ergänzt werden – private Fotografien sind noch kompliziertere Quellen was das Suchen und Finden betrifft.

Aus der Perspektive der Geschichts- und Kulturwissenschaften ist das ein großes Manko, denn die Forschung lässt sich selten auf die großen Namen und so genannte „wichtige“ Bilder beschränken. Daher sind gerade regionale und lokale Archive so wichtig, wenn es um die fotografische Praxis der vergangenen zwei Jahrhunderte geht.

Wie erklärt sich die hier geschilderte Problematik? Dafür können zwei Momente benannt werden: Einmal die Art und Weise, mit der lange Zeit in Archiven mit Fotografie umgegangen wurde, dann aber auch die konzeptionelle Ausrichtung der Fotografiegeschichte.

Archive sind einerseits Institutionen, die das Gedächtnis einer Gesellschaft bewahren, andererseits vermitteln sie auch, wie reichhaltig und vielfältig dieses Gedächtnis ist, mit dem produktiv umgegangen werden kann. Archive und Sammlungspraxis haben eine eigene Geschichte, die zu erklären vermag, warum sich das visuelle „Gedächtnis“ einer Gesellschaft zunächst wenig systematisch (wenn überhaupt) in Archiven niedergeschlagen hat. Bilder sind zunächst von Museen und Galerien gesammelt worden – und diese haben sich dabei zuerst auf ästhetisch hochgeschätzte oder politisch gewollte Gegenstände konzentriert. Dabei ist Fotografie selbst ohnehin erst spät gesammelt worden. So ist beispielsweise die Sammlung des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg erst zu Anfang des 20. Jahrhunderts durch Fotografien ergänzt worden und war damit eine der ersten überhaupt, die das tat. Der Impuls war von Wilhelm Weimar (1857–1917), einem engen Mitarbeiter des Gründungsdirektors, Justus Brinckmann (1843–1915), ausgegangen. Grundlage der Bestände des Museum Ludwig in Köln ist die seit 1906 privat von Erich Stenger (1878–1957) zusammengestellte Sammlung, die über die AGFA schließlich in das Museum in Köln gelangte. Beide Sammler interessierten sich weit mehr für die technische Entwicklung der Fotografie als für deren gesellschaftlichen Gebrauch. Diese Beispiele sollen lediglich skizzieren, dass Sammlungen ihre eigene spezifische Geschichte besitzen, welche deren Charakter entscheidend geprägt hat. Außerdem zeigen die Beispiele, dass Fotografien überhaupt erst gesammelt wurden, als das Medium bereits mehr als zwei Generationen hinter sich hatte. Damit ist unschwer nachvollziehbar, dass jede (fotografische) Sammlung erstens vergleichsweise spät entstanden ist und zweitens historisch und institutionell von unterschiedlichen Schwerpunkten bestimmt war und ist.

¹² Vgl. Bove/Schmahl: Fotografische Nachlässe.

¹³ Vgl. ebd., S. 336.

Ein weiteres „Problem“ hat aber weder etwas mit Institutionen noch mit Technik zu tun: Es ist die „klassische“ Fotogeschichtsschreibung.¹⁴ Denn hier stand nicht die Gesamtheit der fotografischen Produktion im Zentrum, sondern einerseits das große Interesse an Pionieren, andererseits das Interesse für künstlerische (oder publikumswirksame) Leistungen. Kurz: Das überwiegende Gros der Fotografie, der Fotografen und Fotografinnen und der fotografischen Bilder ist praktisch kaum von Interesse gewesen.¹⁵

Wir befinden uns seit mindestens zwei Jahrzehnten in einer Umbruchssituation. Erstens verändern die Archive ihren Umgang mit dem visuellen Erbe¹⁶ und zweitens verändern sich die Konzepte der Forschenden – nicht nur in der Fotografiegeschichte, sondern in den Kulturwissenschaften insgesamt.

Im Folgenden möchte ich kurz schildern, was aus der Perspektive einer Historikerin oder eines Historikers wichtig ist. Zunächst geht es darum kurz zusammenzufassen, welche Kenntnisse Historiker*innen (und nicht nur diese) zusätzlich zu ihrem quellenanalytischen Know-How mitbringen müssen:

1. Grundlage ist das Wissen um das fotografisch Mögliche. Das ist erstens bedingt von der Technik: Wann sind welche Bildlösungen überhaupt möglich? Zweitens: Welche Normen und Werte prägen die Bilder? Was „darf“ fotografiert werden und wie? – hier geben zeitgenössische Anleitungen Auskunft (und natürlich die einschlägige fotohistorische Literatur).
2. Es ist wichtig, den Kontext fotografischen Schaffens zu kennen. Einmal global, das meint den historischen Hintergrund, und lokal, also den unmittelbaren Kontext. Im Idealfall ist hier das Wissen um das Schaffen der Fotograf*innen bedeutsam: Spezialisierung, Stellung am Markt, das „Werk“ – ist das zu analysierende Bild Ausnahme oder Alltag?

Entscheidend für die konkrete Analyse wird aber immer sein, wohin das Erkenntnisinteresse genau zielt. Das ist von Sammlungs- und Archivseite nicht vorhersehbar. Bei der Recherche für historische Analysen gilt es zudem immer, eine Auswahl des zu bearbeitenden Materials zu treffen. Die Wahl erfolgt grob in zwei Linien:

-
- 14 Hierzu nur eine kleine Auswahl: Josef Maria Eder: *Geschichte der Photographie*, Halle a.d.S. 1932; Wolfgang Baier: *Quellendarstellung zur Geschichte der Fotografie*, München 1980; Urs Tillmanns: *Geschichte der Photographie. Ein Jahrhundert prägt ein Medium*, Stuttgart 1981; Helmut Gernsheim: *Geschichte der Photographie. Die ersten Hundert Jahre*, Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1983; Michel Frizot (Hrsg.): *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln 1998; Boris v. Brauchitsch: *Kleine Geschichte der Fotografie*, Stuttgart 2002; Wolfgang Kemp: *Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky*, München 2011.
 - 15 Aus Perspektive der Geschichtswissenschaft, die versucht, die Gesamtheit der fotografischen Produktion im Blick zu behalten vgl. die folgenden Einführungen: Elizabeth Edwards: *Photographs and the practice of history: a short primer*, London 2021; Liz Wells (Hrsg.): *The Photography Reader: History and Theory*, London 2019; Gerhard Paul: *Das visuelle Zeitalter. Punkt und Pixel*, Göttingen 2016; Christine Brocks: *Bildquellen der Neuzeit*, Paderborn 2012; Jens Jäger: *Fotografie und Geschichte*, Frankfurt a.M. 2009.
 - 16 Vgl. Marcus Stumpf/Katharina Tiemann (Hrsg.): *Fotos und Filme im Archiv – von analog bis digital*, Münster 2017.

1. Für die Quellen, die am exaktesten für eine Fragestellung geeignet erscheinen. Das impliziert jedoch nur zu häufig, dass das Interesse sich nicht auf einen Fotografen/eine Fotografin beschränkt, sondern vielmehr auf Motive/Motivkomplexe, Verwendungszusammenhänge usw.
2. Für die Quellen, über deren Entstehung, Verwendung und Rezeption am meisten Kontextinformationen erhalten sind; deren Wirkung bzw. diskursive Stellung am sichersten zu beurteilen sind.

Was bedeutet das nun für das Zusammenspiel zwischen Archiv und Historiker*innen? Das sei hier exemplarisch aus meiner eigenen Praxis entwickelt: Als ich mich Ende der 1980er Jahre begann für Fotografiegeschichte zu interessieren, hatte ich eine sehr globale Frage, nämlich, was wurde überhaupt wie fotografiert, was waren die kulturellen und gesellschaftlichen Bedingungen für Fotografie. Mein Startpunkt lag 1839, dem Jahr der Veröffentlichung der ersten praktikablen Verfahren, namentlich die Daguerreotypie. Nur wenige Archive besaßen Findmittel, die es erlaubten, sich einen systematischen Überblick über Fotobestände zu verschaffen. Das Internet als Informationsbasis war noch gar nicht vorhanden. Der erste – gleichsam natürliche – Weg führte daher in fotografische Spezialsammlungen. Diese waren und sind meist an Museen angeschlossen. Zum einen waren das u.a. die Fotografische Sammlung des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg (MKG) sowie die entsprechende Sammlung im Museum Ludwig in Köln. Hier sind zwar Fotografien aus der gesamten Geschichte der Fotografie verfügbar, aber eben nur diese selbst. Die Auswahl war – wie oben erwähnt – durch die jeweiligen Direktoren und Abteilungsleiter maßgeblich bestimmt. Im Grundsatz: Lokalhistorisch bedeutsam, ästhetisch ansprechend – der Fokus lag im MKG auf „Kunst“ weniger auf „Gewerbe“. Die Kontextinformationen waren entsprechend vage. Wer die Objekte erstellt hatte interessierte zwar auch, aber nicht vordergründig. Es ging um die (scheinbar) medienimmanenten Entwicklungen und kunsthistorischen Zuschreibungen. Zudem war es schwierig und unter den gegebenen Umständen oft auch unmöglich, Recherchen anzustellen oder Zusatzinformationen zu sichern. So blieb die Provenienz der Objekte zumeist auf die oft mageren Angaben der Inventarbücher beschränkt. Wenn wir beim Beispiel der Daguerreotypie bleiben: Beide Sammlungen haben hervorragende Bestände, aber boten keine Informationen zum fotografischen Gewerbe, zu den Biographien der Fotografinnen und Fotografen und auch nicht zu ihren Geschäften. Verknüpfungen zu anderen Beständen außerhalb der Museen waren ebenfalls nicht vorhanden – eine Möglichkeit die inzwischen über Metaportale zunehmend geschaffen wird und unbedingt weiter ausgebaut werden muss.

Hilfreich wäre also eine Wegweisung, wo sich die Kontextinformation gegebenenfalls finden lassen (oder auch ein Negativ: „keine Kontextinformationen vorhanden“).

Das ist keine Kritik an der jeweiligen Sammlungspraxis. Man muss sich als Forschende*r dessen nur bewusst sein. Und hier kann ein Wunsch formuliert werden: Die Selbstbeschreibung eines Archivs ist wichtig, seine Aufgabe, sein Ziel, seine Sammlungs- und Archivierungspraxis sollte transparent sein; einschließlich der allfälligen Veränderungen. Ferner wäre es von Bedeutung, dass man sich einen schnellen Überblick über die Bestände verschaffen kann – so wie das bei vielen digitalisierten Sammlungen inzwischen geht.

Damit ist ein weiteres Thema angesprochen: Digitalisierung und Verschlagwortung. Hier ist aus Sicht der Geschichtswissenschaft nicht unbedingt der Pionier oder die ästhetisch befriedigendste oder technisch ausgefeilteste Quelle wichtig, sondern jene Quellen, die gesellschaftlich relevant waren.

So sind z. B. um 1900 Ansichtskarten ein überaus wichtiges Kommunikationsmittel, aber noch später als Fotografien überhaupt als sammlungswürdig angesehen worden. Sehr viele dieser Karten sind fotografisch illustriert. Im Übrigen waren die Herstellung und der Vertrieb von Ansichtskarten für zahllose Berufsfotografen ein wichtiges ökonomisches Standbein. Das wird oft etwas vergessen: Fotograf*innen sind auch Unternehmer*innen, die versuchen ihr „Produkt“ möglichst sinnvoll und effizient zu „verwerten“. D. h. es wird nicht für die Galerie produziert, sondern im Idealfall auch für alle möglichen anderen Medien, die Fotografien vermitteln: Zeitschriften, Illustrierte, Werbung, Postkarten usw.

Zurück zu den Postkarten: Die Bandbreite der Motive ist sehr groß. Ja, man kann sagen, Ansichtskarten zeigen alles, was konventionell in einem kulturellen Umfeld „zeigbar“ gewesen ist (und wo die Grenzen waren), zumindest zwischen 1890 und etwa 1920. Dieser Zeitraum gilt im Allgemeinen als Hochzeit der Postkarte, obwohl auch in den Jahrzehnten danach hunderte Millionen von Karten produziert und konsumiert wurden. Gerade so genannte „Ereigniskarten“ stellen konventionalisierte Ansichten von etwas dar, was als „Ereignis“ galt: Katastrophen, Feiern, Feste, Glamour; aber auch Streiks, politische Umbrüche usw. Erst in jüngerer Zeit gibt es überhaupt leicht zugängliche Sammlungen von Ansichtskarten im Netz. Sucht man z. B. etwas im Rahmen einer Forschungsfrage, so wird man in Postkartensammlungen garantiert fündig. Grobe Motivsuchen sind auch möglich. Ob auch genügend Metadaten vorhanden sind, ist freilich eine andere Frage.

Ferner ist immer zu wünschen, dass bei einem Objekt wie der fotografisch illustrierten Postkarte auch die Rückseiten erfasst und zugänglich gemacht werden.

Das aber leisten eher öffentliche Institutionen, keinesfalls die üblichen Postkarten-Datenbanken, die mehrheitlich kommerzielle Kaufbörsen sind.

Was hier auch angesprochen ist, ist die Verschlagwortung von Objekten. Dass diese problematisch ist, dürfte allgemein bekannt sein – nicht nur das Passende zu finden, sondern sie auch konsistent und konsequent anzuwenden. Allerdings kann es nicht darum gehen, alle nur erdenklichen Schlagworte zuzuordnen, sondern sich einer sinnvollen Auswahl zu bedienen.

Es lässt sich schließlich nicht vorhersagen, nach welchen Kriterien und Bedürfnissen ein Forschungsprojekt aufgebaut wird, daher ist eine Vollständigkeit in den Suchmöglichkeiten nicht möglich. Dennoch: hat man erst einmal ein Bild, so können die verbundenen Schlagworte und Informationen den Weg zu weiteren Quellen weisen – wo findet sich Ähnliches, wo sind weitere solche Bilder hergestellt oder vertrieben worden (und wenn ja, wohin ...)?

Ich mache das an einem weiteren Beispiel deutlich. Im Rahmen einer Vorlesung spielte die Frage nach der Entwicklung der Infrastruktur eine Rolle, namentlich die Asphaltierung der Straßen in den 1920er und 1930er Jahren.

Es war leicht zu finden, dass dies in dem genannten Zeitraum geschah; auch die Länge der asphaltierten Strecken ließ sich ermitteln. Aber das blieb sehr abstrakt. Nun lassen sich in Bilddatenbanken schlecht Bilder unter dem Schlagwort „Asphaltierung“ finden und

auch „Straßenbau“ ist wenig hilfreich.¹⁷ Was half, war die Recherche nach Bildern von Radrennen bzw. Autorennen. Üblicherweise werden solche Bilder kaum unter dem Aspekt des Straßenbelages verschlagwortet, noch unter Infrastrukturentwicklung verbucht. Dennoch fanden sich so die entsprechenden Bildquellen.

Das leitet über zu einigen abschließenden Betrachtungen. Wenn Fotografie mit eines der entscheidenden Medien der Weltvermittlung darstellt, sei es in Massenmedien, spezialisierten Bereichen (Wissenschaft, Kunst, Wirtschaft usw.) oder in privaten Zusammenhängen, dann ist sie immer eine wichtige Quelle. Sie ist Bestandteil historischer (und gegenwärtiger) Diskurse, prägt diese mit, führt in Auseinandersetzung um ihre Bedeutung dazu, dass sich Diskurse fortentwickeln. Aber auch die Fotograf*innen ihre gesellschaftliche Stellung, ihr Selbstverständnis, ihre Arbeitsbedingungen und ökonomischen Möglichkeiten sind wichtig.

Insgesamt zeigt sich das Problem, dass sich die Forschung oft für Bilder interessiert, die nicht älteren musealen Kriterien genügen: Schnappschüsse, Gelegenheitsfotografie, Durchschnittsbilder, Allerweltsfotografie – nicht zuletzt auch in Printmedien veröffentlichte Fotografie, die spätestens seit den 1880er Jahren explosionsartig zunimmt. Hier sind die Archive gefordert, die vorhandenen Bildbestände, die ja oft über zahlreiche Provenienzen verstreut sind, zu verknüpfen.

Die Forschung interessiert sich für den Umgang mit dem Medium insgesamt, für die Bandbreite dessen, was visuell verfügbar war und selbstverständlich auch für konkrete Bilder. Wichtig wäre daher zu erfahren, ab wann ein Bild durch wen kursierte. Das ist bei einzelnen Fotograf*innen halbwegs nachvollziehbar, bei Bildagenturen aber kaum (vgl. Getty, SZ Foto, Ullstein Bild, Keystone usw.). Archive können hier durch Vernetzung grundlegende Arbeit leisten, denn hier hat man einen Ansatzpunkt, um die Verbreitung von Fotografien nachvollziehen zu können.

Aus der bildwissenschaftlichen Forschung ist bekannt, wie wichtig zusammenhängende, intakte Bestände sind. Es verbreitet sich die Erkenntnis, dass Bildbestände – wo dies möglich ist – für die Forschung in ihre ursprüngliche, provenienzorientierte, Form zurückgeführt werden sollten, und sei es nur virtuell.

Fotografie bedarf der sorgfältigen Aufbewahrung und Bearbeitung (Provenienz, Kontext, Verwendungszusammenhang) – hier im Archiv eine Selbstverständlichkeit, die ich nur der Vollständigkeit halber erwähne. Fotografie entsteht fast immer in spezifischen Zusammenhängen und sollte nicht allein als ästhetisches Phänomen wahrgenommen werden. Eine Fotografie macht oft nur im Zusammenhang mit anderen Fotografien und Medien „Sinn“; so kommen sie zumeist auch in die Archive: Sie sind Teil privater Sammlungen (Fotoalbum), institutioneller Nachlässe (Firmenarchiv) oder behördlicher Vorgänge (z. B. polizeiliche Fotografie) oder auch Bestandteil wissenschaftlicher

17 Vgl. Archivportal NRW: <https://www.archive.nrw.de/>; Online-Bildarchiv des LVR-Zentrum für Medien und Bildung: https://medien-und-bildung.lvr.de/de/unser_angebot/fotoarchiv/fotoarchiv.html. Die Suche erfolgte jeweils mit den Schlagworten: „Teerung“, „Asphaltierung“, „Straßenbau“ und „Straße“ jeweils mit der Einschränkung auf analoge Fotografie.

Materialsammlungen (z. B. Medizin, Ethnologie). Diese Zusammenhänge müssen bei der Archivierung unbedingt transparent bleiben.

Das bedeutet nicht, dass jede einzelne Fotografie aufbewahrt werden muss, aber es muss klar sein, wo und was kassiert worden ist. Und es muss mindestens ein Beispiel vollständig erhalten bleiben, welches sich bei der Durchsicht als exemplarisch erweist. Gerade bei Fotografien, die in Printmedien verwendet wurden, lag zumeist ein Auswahlprozess zugrunde, der dazu führte, dass speziell dieses Motiv veröffentlicht wurde. Wenn das Auswahlmaterial noch vorliegt, könnte ein solcher Auswahlmechanismus transparent werden. Allerdings ist das kein Allheilmittel. Zu viele Entscheidende sind unmittelbar und mittelbar beteiligt. Aus dem Auswahlbestand lässt sich nie mit Sicherheit, immer nur näherungsweise plus einer Prise situationsbedingter Dynamik, die selten nachvollziehbar sein wird, begründen, warum ein Bild Vorzug vor einem anderen erhielt. Was aber klar sein sollte ist, wer zu welchem Zeitpunkt Verantwortung hatte – das analog zu den Dokumentationen bei Behörden/Ministerien. Dort ist es archivarische Praxis diese Informationen in Vorworten oder Kommentaren zu Beständen zur Verfügung zu stellen. Das muss nicht ausführlich sein, aber Listen mit verantwortlichen Personen sind hilfreich.

Aber – wie gesagt – oft ist nicht das Zustandekommen einer Entscheidung für die historische Fragestellung wichtig, sondern deren Ergebnis und Kontextualisierung: Das ausgewählte Bild ist nämlich das gesellschaftlich wirksame geworden; dasjenige, welches rezipiert und diskutiert worden ist. Auch daher sind die Rückseiten von Fotografien so wichtig; nur sie zeigen oft anhand von Stempeln und Aufklebern, wo ein Bild öffentlich zugänglich war (und ggf. in welcher Form).

Wenn z. B. Nachlässe überliefert sind, so gilt es diesen Zusammenhang in seiner ganzen Breite zu erhalten. Im Idealfall können Querverweise auf anderes Archivgut sehr hilfreich sein. Das bedeutet nicht, jede Reproduktion einer Reproduktion einer Reproduktion aufzubewahren, aber neben den Bildern eben auch die Kontexte, die zu ihrer Produktion (oder ihrem Ankauf) und zu ihrer Verwendung geführt haben. Nach außen hin und für eine medienhistorische Betrachtung wichtig, sind allemal jene Bilder, die auch tatsächlich in die Öffentlichkeit kamen, denn sie sind es in erster Linie, die überhaupt eine Wirkung jenseits individueller Betrachtung, erlangen konnten. Dennoch sind sie aufgrund eines Prozesses interner wie kultureller Art in diese Position gelangt und dafür benötigt man einen Überblick zu den verworfenen Alternativen.

Es wäre allerdings ein Irrglaube, dass ein „vollständiges“ Archiv alle Fragen klären könnte, selbst wenn auch die Inhalte der Papierkörbe überliefert worden wären – am Ende sind die Archivalien und ihre Dokumentation/Kontextualisierung (und das sind alle Archivalien) nur Teil von Zusammenhängen, die eben auch humane und ggf. maschinelle Akteure in je spezifischen Zeitumständen beinhalten. Das Archiv kann nur die Objekte bewahren, nicht aber die Kombination Akteur-Objekt-Zeitumstand-Faktor „X“ (Einflussgröße) transparent halten. Hier gilt es, dass die Forschung eng mit den Archiven zusammenarbeitet.

Sektion 1: Bestandserhaltung von Fotos und Filmen

Jens Metzdorf

Die Sektion 1 des 57. Rheinischen Archivtages widmet sich gleich zum Auftakt dem Thema „Bestandserhaltung von Fotos und Filmen“ und damit großen Herausforderungen. Die Organisator*innen des Archivtags haben also entschieden, dass wir die Fragen der Bewertung, Erschließung und Benutzung von visuellen Quellen gleichsam „überholen“, an ihnen vorbeiziehen und uns schon zu Beginn dem Bereich widmen, der sonst von Archivar*innen doch häufig erst zum Schluss betrachtet wird. Und mit Gewissheit dürfen wir dabei unterstellen, dass diese Positionierung gut bedacht ist. Der Bereich „Bestandserhaltung“ ist ja insgesamt nicht nur ein zentrales Arbeitsfeld des Archivberatungs- und Fortbildungszentrums, dessen Leiter Mark Steinert auch den Vorsitz im „Unterausschuss Bestandserhaltung“ der Bundeskonferenz der Kommunalarchive führt, dem ich auch einige Jahre angehören durfte. Vielmehr scheint mit der Entscheidung für die erste Sektion bewusst ein allgemeines Ausrufezeichen gesetzt worden zu sein. Der „Bestandserhaltung von Foto- und Filmmaterialien“ soll unsere volle Aufmerksamkeit gelten, weil hier offenbar ein hoher Beratungs- und Handlungsbedarf besteht und weil hier „Gefahr in Verzug!“ ist.

Tatsächlich ist das Thema nicht nur wegen der drohenden endogenen Schäden stärker ins archivistische Bewusstsein gerückt, hier denken wir etwa an die chemischen Zerfallsprozesse der heterogenen Materialien, aber eben auch wegen der exogenen Gefährdung durch die überaus starke Nachfrage nach visuellen, häufig noch analog bereitgestellten Foto- und Filmquellen. Nach der Umstellung auf digitale fotografische Verfahren haben die Archive sicherlich noch viele Jahre mit der Nutzung und der Sicherung der analogen Überlieferung zu tun, und das heißt – bei eher einzelnen Restaurierungen – vor allem mit recht umfangreichen Maßnahmen der Konservierung und Digitalisierung.

Der Umgang mit heterogenen Foto- und Filmbeständen und den daraus resultierenden Aufgaben, stellt vor allem für mittlere und kleine Archive ohne eine eigene Abteilung für Bestandserhaltung eine tägliche Herausforderung dar. Schließlich haben wir es nicht nur mit komplexer Materialität zu tun, sondern oft auch mit dem Faktor der schieren „Menge“, und zusätzlich neuerdings auch noch verstärkt mit Fragen des Klimas und des IPM (Schädlingsvermeidung).

Ein Beispiel aus der Praxis: Im Stadtarchiv Neuss wurden wir mit aller Wucht erstmals 2005 mit diesen Fragen konfrontiert, als wir die einmalige Chance hatten, den Nachlass eines Fotoateliers mit fast geschlossener Überlieferung von den 1920er bis zu den 1960er Jahren zu übernehmen. Mit seinen 40.000 Negativen und davon fast 30.000 Gelatinetrockenplatten

(Glasplatten) ist das Atelier Kleu ein einmaliger kommunaler Fotobestand, aber eben auch eine große Aufgabe und ein Versuchsfeld.¹ Aufgrund der früheren Lagerung wiesen die Negative mechanische und chemische Schäden auf: neben starken Verschmutzungen vor allem Aussilberung und Verklebung der Glasnegative. Glücklicherweise konnten wir damals zur Erarbeitung eines Restaurierungs- und Konservierungskonzepts eine junge aufstrebende Restauratorin gewinnen: Es war Nadine Thiel, die heute im Historischen Archiv Köln die wohl größte kommunale Restaurierungswerkstatt in Europa leitet. Damals hat Frau Thiel im Rahmen ihrer Diplomarbeit nicht nur mit Hilfe naturwissenschaftlicher Analysemethoden die Ursachen der vorkommenden Schadensbilder an den Originalen bestimmt, sondern auf der Grundlage experimenteller Untersuchungen auch konkrete Vorschläge zur Restaurierung und Konservierung der Glasnegative gemacht.² Das war ein zugegebenermaßen nicht alltäglicher Glücksfall und so konnten wir in der Bearbeitung zügig vorangehen, stehen aber eben auch erst knapp 20 Jahre nach Beginn vor dem Abschluss der bestandserhalterischen Maßnahmen.

Ungeachtet der zeitlichen Perspektive stand stets die Respektierung der Bedeutung des Originals im Fokus, seine langfristige Bewahrung sowie die (einfache) Zugänglichkeit für gegenwärtige und zukünftige Generationen. Und damit sind wir auch bei unserer ersten Referentin dieser Sektion und ihrem „Plädoyer fürs Original(material)“: Diplom-Restauratorin Kristina Blaschke-Walther ist zuständig für den Bereich Fotografie am Sprengel Museum in Hannover, einem Zentrum der Künstlerischen Fotografieszene mit einer vor über 50 Jahren aufgebauten Sammlung von 13.000, z. T. herausragenden Fotografien und Medienkunstarbeiten. Ihre Arbeit am Sprengel hat Kristina Blaschke-Walther gegenüber dem NDR einmal als „permanente Schadensprävention“ bezeichnet. In ihrem Beitrag werden die Begriffe „Original“ und „Authentizität“ aus einer konservatorisch-restauratorischen Sicht definiert und beschrieben, welche Ebenen ein Original umfasst und was der Begriff Authentizität meint. Anhand von Beispielen fotografischer Objekte aus der Berufspraxis belegt Kristina Blaschke-Walther, welche Merkmale und Eigenschaften fotografischen Originalmaterials relevant sein können. So gehören Trägermaterialien, Randbeschriftungen oder Perforationen bei Filmen zum fotografischen Objekt und liefern wichtige Informationen. Dies wird mittels Andrea Giovanninis Modell des „Niveau potentieller Information“ verdeutlicht, welche ein jedes Objekt beinhaltet. Daraus werden Erkenntnisse für die Praxis im Umgang mit originalem fotografischen Material abgeleitet.

Theresa Charlotte Fritzen M. A. kann als Restauratorin am Technischen Zentrum des LVR-Archivberatungs- und Fortbildungszentrums in Brauweiler aus eigener Erfahrung den eingangs von mir unterstellten hohen Beratungs- und Unterstützungsbedarf bestätigen, der aktuell nicht nur bei kleinen und mittleren Archiven hinsichtlich des Erhalts ihres fotografischen Kulturguts

-
- 1 Vgl. Annekatrin Schaller/Marcus Janssens: Gesichter Neusser Geschichte. Die Sicherung des Fotoarchivs Kleu im Stadtarchiv Neuss, in: Novaesium 2005, S. 201–209; Annekatrin Schaller: Der Fotograf Heinrich Kleu und sein Bildbestand im Stadtarchiv Neuss, in: Jens Metzdorf (Hrsg.), Geschichte in Gesichtern. Bildnisse Neusser Juden aus dem Fotoatelier Kleu 1935–1941, Neuss 2008, S. 59–73.
 - 2 Vgl. Nadine Thiel: Restaurierungs- und Konservierungskonzept für den Glasplatten-Negativbestand des Stadtarchivs Neuss, in: Arbeitsblätter des Arbeitskreises Nordrhein-Westfälische Papierrestauratoren 11 (2007), S. 77–82.

besteht. Nachdem im Kontext des medialen Wandels die Geschichte analoger Fotos und Filme als weitestgehend abgeschlossen gilt, haben Klimawandel, Energiekrise und begrenzte Kapazitäten die Herausforderungen für die Erhaltung noch erhöht – doch es gibt Lösungsansätze. Der Werkstattbericht von Theresa Fritzen vermittelt Einblicke in das zweijährige LVR-AFZ-Projekt „Entwicklung modellhafter Konservierungsstrategien zum Erhalt von fotografischem Kulturgut in Archiven“. Dieses wird von der Deutschen Bundesstiftung Umwelt (DBU) gefördert und beschäftigt sich mit Strategien zum Erhalt von Fotografien. Einen Schwerpunkt nehmen empfindliche Medien wie die fotografischen Kunststoffe Cellulosenitrat und Celluloseacetat ein. Sie werfen nicht nur konservatorische, sondern auch rechtliche Fragestellungen auf. Zur Identifikation dieser Objekte wurde ein Nahinfrarot-Spektrometer erprobt. In ihrem Beitrag stellt Theresa Fritzen die Analyseverfahren vor und fasst erste Erkenntnisse aus der Kooperation mit elf Archiven im Rheinland in Hinblick auf eine flächendeckende Strategie zusammen.

Die ersten zwei Beiträge zeigen bereits, wie vielfältig die Eigenschaften von Foto- und Filmmaterial sind und damit die Faktoren, die es zu berücksichtigen gilt, wenn wir den Erhalt von authentischen Originalen ernst nehmen. Während sie dabei zunächst unterstreichen, wie wichtig es gerade für die kleinen und mittleren Archive ist, dass modellhafte Strategien der Bestandserhaltung entwickelt werden, gilt es aber auch noch, den eingangs bereits kurz angesprochenen Faktor „Menge“, um nicht zu sagen „schiere Masse“ an zu erhaltendem fotografischem Material, in den Blick zu nehmen. Und was läge da näher, als mit Anna Meisen M. A. eine kompetente Stimme aus dem größten deutschen Archiv zu Wort kommen zu lassen, die sich im Bundesarchiv um die Identifizierung, Digitalisierung und den Originalerhalt von 15 Millionen Bildern kümmert. Das Bundesarchiv setzt seine Schwerpunkte bei dieser besonderen Herausforderung auf präventive Maßnahmen wie die sachgerechte Lagerung, die Identifizierung von Cellulosenitrat-Material sowie die Digitalisierung zum Schutz der Originale. Neben einer Vorstellung des Bestandserhaltungskonzeptes des Bundesarchivs erläutert Anna Meisen in ihrem Beitrag, wie verschiedene Prozesse zur präventiven Konservierung von fotografischen Materialien umgesetzt werden und nach welchen Standards und Leitlinien dabei gearbeitet wird.

Die Bestandserhaltung der umfangreichen und in ihrer Materialität, ihren Schadensbildern und Gefährdungspotentialen heterogenen Foto- und Filmbeständen in unseren Archiven bleibt auf absehbare Zeit eine große, vielschichtige und spannende Aufgabe. Wenn wir den Erhalt authentischer Originale zumindest für einen großen Teil dieser Bestände anstreben, müssen in den Archiven – unabhängig von der Größe – vor allem präventive und stabilisierende Konservierungsmaßnahmen umgesetzt werden. Bei Bedarf sind sie von Restaurierungsmaßnahmen zu flankieren. Im Übrigen sind Bestandserhaltung und Digitalisierung dabei häufig zwei Seiten einer Medaille. Der präventive Schutz ist zunächst Voraussetzung für eine Digitalisierung und die Digitalisierung des Originals bedeutet wiederum Schutz des Originals und einfache Zugänglichkeit für die Benutzer*innen. Die Referentinnen geben aufschluss- und hilfreiche Anregungen und Empfehlungen, von denen die Archive sicherlich Einiges in der Praxis berücksichtigen können. Gleichwohl bleibt für einen Großteil der Archive auch zukünftig die fachkundige Unterstützung durch die Landschaftsverbände und durch besonders spezialisierte (Foto)Restaurator*innen weiterhin von großer Bedeutung.

Ein Plädoyer für das Original(material)

Kristina Blaschke-Walther

In vielen Kulturinstitutionen lagern fotografische Bestände, wie Negative, Kontaktkopien, Abzüge oder Digitaldrucke, wobei häufig der Bildinhalt im Vordergrund steht. Darüber hinaus ist die vorliegende Materialität eines fotografischen Objektes ebenso wichtig. Diese ist durch die Urheber*in meist bewusst gewählt, um eine bestimmte Ästhetik zu erreichen, erlaubt nicht selten eine zeitliche Einordnung und kann durch das verwendete Material selbst sowie Retuschen, Anmerkungen oder Beschriftungen zum Beispiel einen unikalen Charakter erhalten. Im vorliegenden Beitrag werden zunächst die Begriffe „Original“ und „Authentizität“ definiert und dies in Relation zu Andrea Giovanninis Modell des Informationsgehaltes eines Objektes gesetzt¹. Anschließend wird anhand von verschiedenen Objekten aufgezeigt, warum fotografische Objekte nicht selten einen unikalen Charakter haben. Daraus werden das Erhaltungsziel und damit verbunden geeignete Maßnahmen abgeleitet.

1. Definition von „Original“ und „Authentizität“

Der Begriff des „Originals“ beschreibt nach Katrin Janis „ein echtes Exemplar, als Gegensatz zur Fälschung oder Nachbildung, und eine vom Urheber*in bzw. eine vom Künstler*in autorisierte Fassung. Dieses unterliegt im Laufe der Zeit vielfältigen Veränderungen durch natürliche Alterung und Eingriffe des Menschen“.² Wird diese Definition in Relation zu fotografischen Materialien gesetzt, scheint besonders wichtig, dass es sich bei fotografischen Originalen um von der/von dem Fotograf*in selbst autorisierte Objekte handelt, welches bei deutlich späteren Abzügen, z. B. posthum, vom Negativ nicht mehr der Fall ist.

„Authentizität“ hingegen umfasst „alle Veränderungen des Objektes im Laufe der Zeit, welche kulturell bedingt unterschiedlich betrachtet werden können“.³ Demnach werden Veränderungen, wie zum Beispiel Gebrauchsspuren durch häufige Benutzung und Alterungsphänome, wie Aussilberungen von Silbergelatineabzügen oder das Ausbleichen von Farbstoffen bei chromogenen Farbabzügen, als authentischer Bestandteil und zum Original gehörend betrachtet.

1 Vgl. Andrea Giovannini: De tutela librorum, Genf 2004, S. 14ff.

2 Katrin Janis: Restaurierungsethik im Kontext von Wissenschaft und Praxis, München 2005, S. 131ff.

3 Ebd., S.132ff.

2. Modell des Informationsgehaltes eines Objektes im Laufe der Zeit

Andrea Giovannini verdeutlicht in seinem Modell,⁴ dass ein Objekt am Beginn seiner Lebenszeit den vollen Informationsgehalt von 100 % hat.

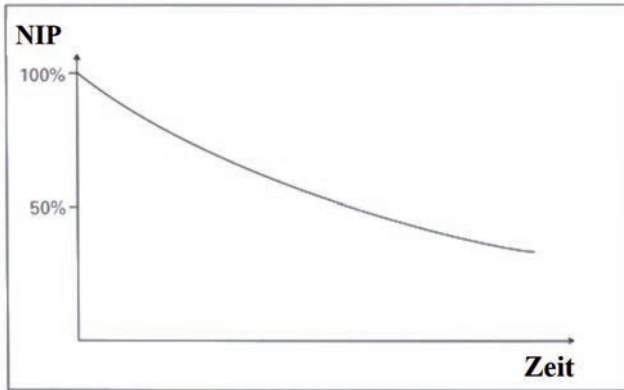


Abb. 1: Modell des Informationsgehaltes eines Objektes im Laufe der Zeit, welcher am Beginn der Lebenszeit 100% aufweist und im Laufe der Zeit durch Alterung oder bestimmte Ereignisse abnimmt. Quelle: Giovannini: De tutela librorum, S.16.

Dieser Informationsgehalt (Niveau potentieller Information, NIP) umfasst alle Objektbestandteile, den Schaffens- bzw. Herstellungsprozess, die inhaltliche Ebene genauso wie die Ebene der Materialität eines Objektes. Im Laufe der Zeit nimmt dieser Informationsgehalt in Folge chemischer Veränderungen oder mancher Ereignisse ab, was natürlich ist und mehr oder weniger schnell geschehen kann. Bei Fotografien meint dies, dass die Aufnahme und der Herstellungsprozess genauso wie z. B. das verwendete Fotopapier oder Negativmaterial mit seinen Randperforationen oder auch Beschriftungen durch den/die Urheber*in inkludiert sind und immanenter Bestandteil des Originals sind.

3. Objekte mit unikalem Charakter

Nicht selten liegt bei Fotografien die Meinung vor, dass diese unendlich und auch später noch reproduziert werden können, was nicht richtig ist, denn auch wenn es sich nicht um ein Unikatverfahren handelt, inkludiert ein Digitalisat oder Neuabzug keinesfalls die ursprünglich vom Fotografierenden verwendete und ursprünglich intendierte Materialität.⁵

⁴ Vgl. Giovannini: De tutela librorum, S. 16

⁵ Vgl. Kristina Blaschke-Walther: Kann man Fotografie wirklich unendlich reproduzieren?, 2019: <https://www.foto-kunst-theorie.de/kann-man-fotografie-wirklich-unendlich-reproduzieren-ein-plaedoyer-fuer-den-vintage-print/> (Aufruf: 24.10.2024).

Als ein Beispiel für fotografische Verfahren, die ausschließlich Unikate hervorbringen, sei das Sofortbild im Monoblattverfahren genannt.



Abb. 2: Sofortbild als Beispiel eines unikalen fotografischen Verfahrens. Foto: K. Blaschke-Walther.

Jede derartige Fotografie, die vielen aus Polaroid-Kameras bekannt ist, kommt einzigartig und direkt aus der Kamera. Aufnahme und Fotografie stehen in direktem zeitlichen Zusammenhang.

Ein weiterer Beleg für die Einzigartigkeit fotografischer Objekte ist ein Glasplattennegativ von El Lissitzky,



Abb. 3: El Lissitzky „Der Konstrukteur“ (1924), 12,9 x 17,7 cm, Glasplattennegativ mit Maskierungen und Retusche. Foto: K. Blaschke-Walther, Sammlung Niedersächsische Sparkassenstiftung im Sprengel Museum Hannover.

welches deutlich zeigt, dass ein Bildausschnitt eine immense Rolle spielt und von der/von dem Urheber*in bewusst gewählt wird. Dies ist an den Maskierungen durch dunkelvioletten Tonkarton sehr gut zu erkennen. Darüber hinaus sind historische Retuschen sichtbar sowie frühere Reparaturen der Gelatinetrockenplatte, die bezeugen, dass ein Glasbruch des Objektes bereits zu einem früheren Zeitpunkt vorliegen musste. Beim Betrachten des fertigen Prints bleiben die Information der Arbeitsweise des Fotografen für den Rezipienten verborgen. So ist das Glasplattennegativ ein gutes Beispiel dafür, dass derartige Materialien immens wichtige Zusatzinformationen neben dem Bildinhalt liefern und daher genauso erhalten werden müssen, wie der Print selbst.

Ein anderer Aspekt sind inzwischen obsolete fotografische Verfahren, wie zum Beispiel das Silberfarbstoffbleichverfahren,



Abb. 4: Rauminstallation vom Künstler Platino mit rückseitig kaschierten Silberfarbstoffbleichabzügen (Ilfochrome), Sprengel Museum Hannover 2020. Foto: Herling/Herling/Werner.

welches auch unter den Markennamen Ciba- oder Ilfochrome bekannt ist, aber bei Weitem nicht das einzige farbstoffzerstörende fotografische Verfahren ist.⁶ Das Ilfochrome-Verfahren wurde 2012 eingestellt.⁷ Demnach sind alle heute noch vorhandenen Abzüge dieses Verfahrens nicht mehr zu reproduzieren, zumindest nicht mehr im originalen Verfahren. Dies bedeutet auch, dass bestimmte, charakteristische Eigenschaften eines Ilfochromes – wie im Falle des Künstlers Platino (siehe Abb. 4) –, nicht mehr erreicht werden können. Gerade die Rottöne in

6 Vgl. Sylvie Pénichon: *Twentieth Century Colour Photographs – The complete guide to processes, identification and preservation*, London 2013, S. 207ff.

7 Vgl. Marjen Schmidt: *Fotografien – Erkennen, Bewahren, Ausstellen*, München 2018, S. 62.

diesem Verfahren oder der definierte, nahezu spiegelnde Oberflächenglanz können in anderen Verfahren so nicht mehr produziert werden. Selbst bei ein- und demselben fotografischen Verfahren und entsprechenden Materialien sind identische Ergebnisse zu unterschiedlichen Zeitpunkten kaum zu erreichen, was z. B. an geringen Temperaturdifferenzen, Beschaffenheit der Materialien oder minimalen zeitlichen Unterschieden bei der Verarbeitung liegen kann.

4. Erhaltungsziel

Aus den genannten Aspekten lässt sich ableiten, dass eine reine Sicherung der Bildinformation dem Erhalt des Originals bei Weitem nicht gerecht wird und eine unzureichende Erhaltungsstrategie darstellt. Vielmehr gilt es auch die Materialität der fotografischen Objekte mit oftmals unikalem Charakter zu bewahren.⁸ Als erfolgreichste Erhaltungsstrategie hat sich seit vielen Jahren die präventive Konservierung bewährt.⁹

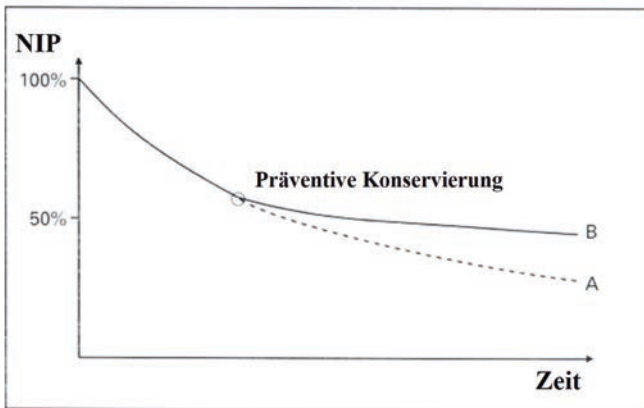


Abb. 5: Begünstigender Effekt der präventiven Konservierung im Laufe der Zeit, anhand des Modells zum Informationsgehalt eines Objektes. Quelle: Giovannini: De tutela librorum, S.16.

Sie verlangsamt die Abnahme des Informationsgehaltes von Objekten maßgeblich, gleichermaßen nützt diese nicht nur dem einzelnen Objekt, sondern sehr vielen Objekten gleichzeitig. Demnach sollte das Hauptaugenmerk auf den Lagerungsbedingungen im Depot liegen, wo die Objekte hauptsächlich aufbewahrt werden. Es gilt klimatische Bedingungen wie die relative Luftfeuchte und Temperatur zu optimieren, sowie Schadgase und Licht im Depotraum zu

⁸ Vgl. Bertrand Lavédrine: Photographs of the Past – Process and Preservation, Los Angeles 2009, S. 306ff.

⁹ Vgl. European Confederation of Conservator-Restorers` Organisations: E.C.C.O. Professional Guidelines (II) – Code of Ethics: https://www.ecco-eu.org/home/ecco-documents/#___ECCO_Professional_Guidelines___ 2003, S. 2 (Aufruf: 25.10.2024).

vermeiden und die Objekte durch Schutzverpackungen vor Staub und Umwelteinflüssen bestmöglich zu schützen. Zudem gewinnen das integrierte Schädlingsmanagement und die Notfallplanung zunehmend an Bedeutung. Eine Digitalisierung kann eine weitere Erhaltungsmaßnahme neben vielen darstellen, schützt sie doch häufig frequentierte Objekte vor Schäden durch Benutzung. Zudem sichert sie bei instabilen Materialien, wie Cellulosenitrat oder -acetat die Bildinformation zusätzlich.

5. Fazit

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass viele fotografische Objekte einen unikalsten Charakter haben, und dies nicht zuletzt aufgrund der vorhandenen Materialität. Deshalb müssen die Objekte mit allen ihren Merkmalen als Original erhalten werden und können durch eine Digitalisierung lediglich vereinfacht benutzt werden. Allein die Bildinformation zu erhalten, ist nicht ausreichend. Eine umfassende präventive Konservierung ist nach wie vor die beste Erhaltungsstrategie, um große Mengen von fotografischem Kulturgut für nachfolgende Generationen zu bewahren.

Das Projekt

„Entwicklung modellhafter Konservierungsstrategien zum Erhalt von fotografischem Kulturgut in Archiven“ – ein Werkstattbericht

Theresa Fritzen

1. Einleitung

In diesem Bericht wird der Zwischenstand eines zweijährigen Projekts des LVR-Archivberatungs- und Fortbildungszentrums (AFZ) vorgestellt, welches von der Deutschen Bundesstiftung Umwelt (DBU) gefördert wird. Es beschäftigt sich mit Strategien zum Erhalt von Fotografien. Sowohl die Auswirkungen des Klimawandels, die Energiekrise als auch stark begrenzte Kapazitäten stellen Archive vor Herausforderungen. Einen Schwerpunkt nehmen empfindliche Medien wie die fotografischen Kunststoffe Cellulosenitrat und Celluloseacetat ein. Sie werfen nicht nur konservatorische, sondern auch rechtliche und arbeitsschutztechnische Fragestellungen auf. Zur Identifikation dieser Materialien wird ein Nahinfrarot-Spektrometer erprobt. Der Bericht fasst den Zwischenstand aus der Kooperation mit elf Archiven im Rheinland in Hinblick auf eine flächendeckende Strategie zusammen.

2. Umfrage und Literaturrecherche

Die Geschichte analoger Fotografien gilt als weitestgehend abgeschlossen. Gleichwohl stellt die Bestandserhaltung von fotografischem Material weiterhin eine große Herausforderung für Archive dar. Daher stieg die Zahl der Beratungsanfragen, die das LVR-AFZ erreichten, kontinuierlich an. Als Reaktion auf diese Entwicklung fand sich ein Projektteam bestehend aus der Verfasserin, Matthias Senk und Dr. Thomas Krämer zusammen, das sich der Thematik annahm. Um den Bedarf besser abschätzen zu können, führte das AFZ 2022 eine Umfrage in rheinischen nichtstaatlichen Archiven durch.¹ Die Rückmeldequote mit rund 145 Archiven war sehr hoch und gab einen ersten Hinweis auf die umfangreichen Fragestellungen in kleineren und mittleren Archiven. Im Beratungsgebiet des LVR betrifft dies vor allem Kommunal-, Wirtschafts-, Medien-, Kirchen-, Politik- und Hochschularchive.

Parallel wurde eine umfassende Recherche angestoßen. Die Problemstellungen zum Umgang mit fotografischen Medien in kulturbewahrenden Einrichtungen ergeben sich vor allem aus der Vielfalt der Objektgruppen und -materialien. Neben historischen Unikatverfahren, Glasplatten, Fotoabzügen, Ansichtskarten, Sofortbildern, Dias, Kleinbildstreifen, Planfilmen,

1 Theresa Fritzen/Matthias Senk: Umfrage zur Foto- und Filmarchivierung in rheinischen Archiven, in: *Archivar* 74 (1/2021), S. 28-30.

Edeldruckverfahren und Fotoalben finden sich Fotos häufig als Beilage in Akten. Die Trägermaterialien sind Glas, Metall, Papier bis hin zu modernen Kunststoffen wie Polyester. Sie weisen verschiedene Schichtaufbauten und Materialkombinationen auf. Träger wie Celluloseacetat oder aber farbige Bildschichten können sehr instabil sein. Schwankende Klimawerte und Schadstoffbelastungen begünstigen Zerfallsprozesse, was besonders Archive in adaptierten Räumlichkeiten ohne die notwendige Klimatechnik betrifft. Die Verpackung könnte einen Teil der schädigenden Umwelteinflüsse abpuffern. Diese ist jedoch oft nicht vorhanden oder entspricht nicht den konservatorischen Anforderungen.

Durch die Beschaffenheit der fotografischen Medien entstehen Schäden, die zum Verlust der Bildinformation führen können. Die Schäden sind nur zum Teil herstellungsbedingt, vielfach irreversibel und werden durch eine zu warme und feuchte Lagerung stark beschleunigt. Es gibt zwar eine große Anzahl normativer Empfehlungen für den Erhalt von Fotografien, sie sind jedoch umfangreich und nicht für jede Institution zugänglich.

Die Empfehlungen nehmen nur vereinzelt Bezug zu örtlichen Gegebenheiten wie den Institutionstyp (Museum, Filmsammlung, Bibliothek oder Archiv), Umwelteinflüsse und Schadensfaktoren, Zustand und Umfang der Bestände, personelle und finanzielle Kapazitäten, bauliche und technische Umsetzung sowie Nutzungsintensität und -art.

Aus der Beratungstätigkeit des AFZ ist bekannt, dass die vorgegebenen Anforderungen sich in der Praxis nur bedingt umsetzen lassen. Ohne die fachlich begleitete Identifikation der Fototechniken, der Schäden und die Erhebung der Bestände ist die finanzielle und/oder personelle Kalkulation und letztendlich die Priorisierung von Maßnahmen nicht möglich. Vor allem in kleineren und mittleren Archiven treffen hohe Anforderungen auf stark begrenzte Ressourcen.

3. Projektplanung

Es konnten Drittmittel in Höhe von 125.000 Euro durch die Deutsche Bundesstiftung Umwelt (DBU) eingeworben werden, welche Bereiche der Forschung, Entwicklung und Innovation umwelt- und gesundheitsfreundlicher Verfahren und Produkte mit modellhaftem Charakter fördert.



Abb. 1: DBU-Logo.

Das Projekt wird dem Thema „Bewahrung und Sicherung national wertvoller Kulturgüter vor schädlichen Umwelteinflüssen“ zugeordnet.

Folgende Arbeitspakete wurden innerhalb eines zweijährigen Projektstrukturplans erarbeitet:

- Sukzessive und umfangreiche Erfassung der Situation in elf kooperierenden Archiven
- Ausarbeitung archivspezifischer Konzepte
- Erprobung eines IR-Spektrometers zur Identifikation fotografischer Kunststoffe
- Ableitung modellhafter Strategien zur flächendeckenden Anwendung

Anthropogene (von Menschen verursachte) Umwelteinflüsse sollen dabei eine starke Berücksichtigung finden, da sie Zerfallsprozesse an Archivgut massiv beschleunigen können. Dazu zählen zum Beispiel: Hochwasser und Starkregen, erhöhte und schwankende Klimawerte durch die Klimaerwärmung, damit einhergehender mikrobieller Befall sowie interne und externe Schadstoffquellen.



Abb. 2: Fotosammlung im Archiv. Foto: LVR-AFZ.

4. Entwicklung eines Prüfschemas für kooperierende Archive

Um ein möglichst breites Spektrum abbilden zu können, wurden elf Archive mit Hilfe eines Kriterienrasters ausgewählt. Dadurch wird die Modellhaftigkeit der vor Ort entwickelten Konzepte zur Übertragung auf weitere Archive ermöglicht. Die Archive weisen verschiedene finanzielle und personelle Kapazitäten sowie Organisationsstrukturen auf. Der Arbeitsstand im Bereich Fotokonservierung und der einhergehende Fortbildungsbedarf variieren. Die Magazine befinden sich sowohl in adaptierten, zum Beispiel auch denkmalgeschützten Räumlichkeiten, als auch in Zweckbauten, im urbanen und ländlichen Raum.

Die Erhebung der Situation in den Archiven erfolgt einheitlich, um eine Vergleichbarkeit zu gewährleisten. Zu Projektbeginn wurde ein Fragebogen erarbeitet. Er beinhaltet Fragen zur fotokonservatorischen und räumlichen Situation und zur Gesamtbetrachtung der Archive inklusive möglichem Ressourceneinsatz. Zusätzlich werden verschiede-

dene Analysemethoden wie Klima- und Lichtmessungen, ATP/AMP-Messung² und Säureindikatoren eingesetzt.



Abb. 3: Erhebung im Archiv. Foto: LVR-AFZ.

Zu den wesentlichen Aspekten der Erhebung zählen:

1. Organisatorische Grundlagen
 - Trägerschaft
 - Organisationsstruktur
 - Personalkraft
 - Finanzmittel
2. Infrastruktur und Räumlichkeiten
 - Archivbau und Standort
 - Räumlichkeiten: Größe, Struktur und Zugänglichkeit
 - Ausstattung: Technische Ausstattung und Sicherheitseinrichtungen
3. Planung und Kenntnisse
 - Vorkenntnisse: Bestandsaufnahme und Schulungsbedarfe
 - Planungen: Wartung, Ausbau und Notfälle
4. Umwelt- und Risikofaktoren
 - Energiekrise und Klimaerwärmung: Anpassungen und Strategien zur Energieeinsparung
 - Hochwasser und Starkregen: Risiken und Hochwasserschutzmaßnahmen
 - Umwelteinflüsse: Klima, Licht, Schadstoffe

2 Messung des Adenosintriphosphat- und des Adenosinmonophosphatwerts (ATP/AMP) in RLU (Relative Light Unit) zur Bestimmung der Gesamtkontamination/mikrobieller Befall.



Abb. 4: Starkregenhinweis Karte. Quelle: Ministerium für Umwelt, Naturschutz und Verkehr des Landes Nordrhein-Westfalen.

5. Notfallvorsorge und Schutzmaßnahmen
 - Notfallvorsorge: Existenz eines Notfallplans und regelmäßige Überprüfung
 - Integrated Pest Management (IPM)
6. Beschreibung der Fotobestände
 - Inhalt
 - Mengenerfassung
 - Objektgruppen
 - Zustand und Verpackung
 - Nutzung und Lagerung

Eine besondere Herausforderung bildet dabei die Erfassung der Mengen und Objektarten im Abgleich mit der konservatorischen und archivarischen Bewertung. Die vorhandenen und bekannten Konzepte zur Erfassung orientieren sich an Aktenmaterial. Sie sind weder auf fotografische Objekte übertragbar, noch in einem angemessenen zeitlichen Rahmen für die Zielgruppe des AFZ realisierbar. Innerhalb des Projekts werden verschiedene Formen der Erhebung von Fotobeständen – auch bestandsübergreifend – erprobt. Durch die Bildung von Einheiten bzw. Erhebungspaketen konnten in vielen Archiven Schätzungen auf der Grundlage von Stichprobenziehungen vorgenommen werden. Final wurde bereits in einigen Archiven eine Priorisierung der notwendigen Maßnahmen im Abgleich mit den zu erwartenden Aufwänden und Kosten ermöglicht.

5. Cellulosenitrat und -acetatfilm – ein dringliches Thema

Fotografische und flexible Kunststoffträger kommen bei unterschiedlichen Fototechniken wie Dias, Kleinbildstreifen, Planfilm und Filmrollen vor. Neben Celluloseacetat und -nitrat finden sich moderne und sehr stabile Polyesterfilme in den Sammlungen. Bereits in der

Umfrage in rheinischen Archiven zeichnete sich der Bedarf zum Ausbau des Beratungsfeldes bezüglich der verschiedenen Materialien ab.

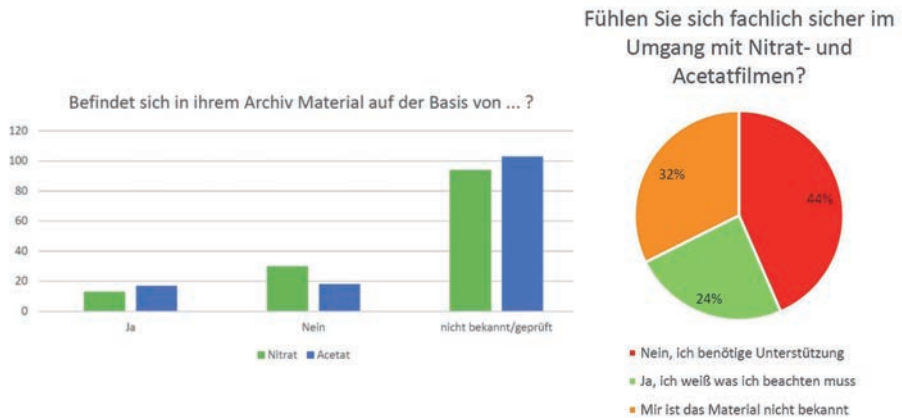


Abb. 5: Fotoumfrage im Rheinland. Foto: LVR-AFZ.

Welche Herausforderungen bringen diese Kunststoffe mit sich?

Cellulosenitrat (CN), auch Nitrocellulose oder Zellhornfilm genannt, ist ein thermoplastischer Kunststoff. Er kam Ende der 1880er bis Mitte des 20. Jahrhunderts als Träger für Fotografie und Filme zum Einsatz. Der flexible und leichte Kunststoff löste die zuvor verbreiteten, aber umständlich zu bearbeitenden und zu lagernden Glasplatten für Negative ab. In Deutschland fällt Cellulosenitrat aufgrund seiner leichten Entflammbarkeit, der potenziell explosionsartigen Verbrennung und schweren Lösbarkeit unter die Regelungen des Sprengstoffgesetzes. Eine ungeeignete Lagerung begünstigt Zerfallsprozesse wie Vergilbungen, Verklebungen und die Freisetzung von Schadgasen bis hin zum Zerfall zu Pulver.



Abb. 6: gealterter SW-Planfilm mit Cellulosenitrat-Träger. Foto: LVR-AFZ.

Das Risiko der Selbstentzündung erhöht sich dabei. Bei geeigneten Lagerbedingungen und einer günstigen Materialbeschaffenheit kann Cellulosenitrat aber auch sehr lange stabil und lagerfähig sein. Die Unsicherheiten zum richtigen Umgang mit dem Material ziehen sich auch aufgrund der Rechtslage durch viele Kulturinstitutionen, weshalb vor einigen Jahren das Netzwerk Cellulosenitrat³ gegründet wurde.

Cellulosenitrat-Film wurden ab 1925 zunehmend durch den weniger brennbaren Sicherheitsfilm auf Basis von Celluloseacetat (CA) ersetzt, welcher bis heute verwendet wird. Celluloseacetat weist jedoch häufig das sogenannte „Vinegar-Syndrom“ auf, bei dem Essigsäure freigesetzt wird. Die teils stark riechenden, sich zersetzenden Filme, altern autokatalytisch und vor allem bei ungeeigneten Lagerungsbedingungen wie schwankenden, zu hohen und feuchten Klimawerten sehr schnell. Die Weichmacher treten aus, die Filme verfärben sich, weisen Blasenbildung auf und bilden ein Craquelée aufgrund der Schrumpfung des Trägers. Hohe Konzentrationen von Schadstoffen aus Cellulosenitrat und -acetat sind gesundheitsschädlich und können auch andere Kulturgüter im Umfeld schädigen.

In den 1980er Jahren wurde Celluloseacetat mehr und mehr durch den Polyesterfilm abgelöst, welcher bis heute Verwendung findet. Der Filmträger Polyester gilt als sehr stabil, lediglich die aufliegenden Farbschichten können sich verändern.

In der Gesamtbetrachtung bringen Acetat- und Nitratfilme zahlreiche rechtliche, arbeitsschutztechnische und konservatorische Aspekte mit sich (DIN 15551-3 u. DIN SPEC 15587). Das Trägermaterial muss identifiziert werden, um eine solide Grundlage für Bestandserhaltungskonzepte zu schaffen. Zu den zentralen Aspekten zählen Kalllagerung, Belüftungskonzepte, konservatorische Verpackung, Arbeitsschutz, Magazinplanung, Brandschutz oder Digitalisierung. Für die Identifikation werden in den meisten Institutionen verschiedene Methoden eingesetzt: die zeitliche Einordnung, die Beschreibung von Zerfallserscheinungen, Kerbungen, Aufdrucken, der Polfiltertest, die Anfärbung mit Diphenylamin in Schwefelsäure, Anlösetests, der Schwimmtest in Trichlorethen und die Brennprobe nach DIN ISO 18906.

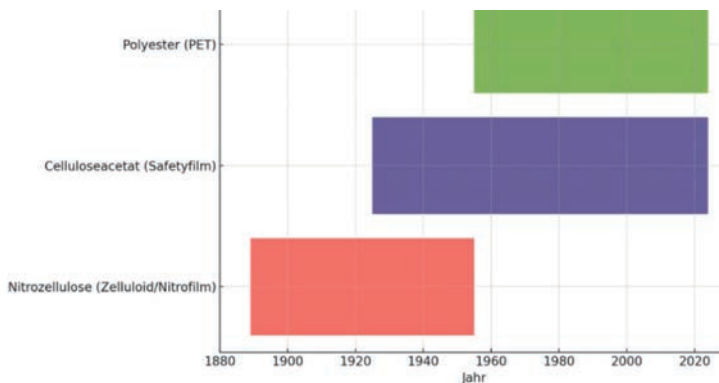


Abb. 7: Verwendungszeiträume. Foto: LVR-AFZ.

3 Vgl. Startseite des Netzwerk Cellulosenitrat: <https://netzwerk-cn.de/> (Abruf: 10.12.2024).

Der Zeit- und Kostenaufwand dieser Vorgehensweisen und Methoden stellt eine Hürde dar, da in vielen Archiven sehr inhomogene Fotosammlungen mit bis zu mehreren hunderttausend Objekten lagern. Sie sind oft nur unter Laborbedingungen möglich und nicht zerstörungsfrei. Ein weiterer Nachteil ist der Einsatz gesundheits- und umweltschädigender Lösungsmittel.

6. Erprobung eines Infrarot (IR)-Handspektrometers

In der Beratungspraxis des LVR-AFZ wird ein einfach handhabbares Verfahren benötigt, das die Analyse großer Stückzahlen in kürzester Zeit vor Ort erlaubt. Die dafür auf dem Markt erhältlichen und bekannten IR-Messgeräte kamen aus Gründen der Finanzierung, der Handhabung und der Gerätetechnik nicht in Frage. Daher ist im Fotoprojekt ein Arbeitspaket vorgesehen, in dem im Austausch mit analyticon instruments GmbH ein Infrarot-Handspektrometer zur Unterscheidung fotografischer Kunststoffe erprobt wird.



Abb. 8: MicroNIR Handspektrometer. Foto: LVR-AFZ.

Die Technologie wird vielfach für die Analyse von organischen Materialien in großen Industriezweigen wie Recycling und Pharmazie, aber auch immer mehr in kulturbewahrenden Institutionen eingesetzt. Die Nahinfrarot(NIR)-Spektroskopie nutzt einen begrenzten Bereich des elektromagnetischen Spektrums (800–2.500 nm). Es handelt es sich um ein rein physikalisches zerstörungsfreies Analyseverfahren. Dabei werden die Moleküle der zu analysierenden Materialien in Schwingungen gebracht. Sie zeichnen sich in einem Spektrum ab, welches durch eine Software ausgewertet werden kann.

Im Projekt werden Referenzmessungen von 150 Proben von CN, CA und Polyesterfilmen in einer zugehörigen Entwicklersoftware eingespeist. In dieser Software können verschiedene

mathematische Auswertmodelle auf die Spektren angewendet werden, unter anderem durch die Betrachtung ihrer Korrelation. So sollen für jedes Material Spektren mit charakteristischen Bandenverläufen in spezifischen Wellenlängen hinterlegt werden.

Final kann die entwickelte Methode in einer weiteren benutzerfreundlichen Software durch wenige Klicks aktiviert und verwendet werden. Bei jeder Messung wird die prozentuale Übereinstimmung mit den Referenzspektren der drei Materialien angezeigt. Die Proben können einzeln benannt werden und die Ergebnisse werden in einem Report ausgegeben.

Im Zuge der Erprobung soll das Gerät innerhalb einer Pilotphase von Restaurator*innen des AFZ erprobt werden, bei der die Stichprobenziehung, Arbeitsaufwände sowie Hochrechnungen zur Maßnahmenplanung einfließen werden.

Über die Identifikation hinaus werden erste Lösungen zum Umgang mit großen Mengen und in schlechtem Zustand vorliegenden Filmen erarbeitet. Eine besondere Bedeutung kommt der Lagerung von Cellulosenitratfilmen zu. Die Bezirksregierung Köln wird in die Ausarbeitung von Lösungen in einzelnen Archiven hinzugezogen und eine Checkliste zur sicheren Lagerung erarbeiten.

7. Modellhaftigkeit und Strategieentwicklung

Für die Entwicklung von übertragbaren Konzepten werden die Erfassungen in den Archiven immer weiter auf einzelne Schwerpunkte verdichtet. Dazu zählen die Verpackung, der Lichtschutz, das Monitoring, der Umgang mit Farbfotos, die Kaltlagerung und vor allem die Erhebungsart und Mengenermittlung. Durch den Austausch und die umfassende Erhebung vor Ort können Planungsgrundlagen geschaffen, aber auch konkrete Empfehlungen zur Fotokonservierung entwickelt werden. Der Erhebungsumfang bzw. die Erfassung der Bestände wird gezielt angepasst, um einzelne Schwerpunkte bearbeiten zu können. Somit kann eine größtmögliche Bandbreite fotokonservatorischer Fragestellungen abgedeckt werden.



Abb. 9: Bildung von Schwerpunkten in Archiven. Foto: LVR-AFZ.



Abb. 10: Verdichtung der Erhebung. Foto: LVR-AFZ.

Zur Projektmitte konnten bereits viele Meilensteine des Projekts erreicht werden. Dazu zählt die Ermittlung von zentralen Themenfeldern, Ausarbeitung von übertragbaren Konzepten und Lösungsansätzen. Werkzeuge zur Erhebung und Kalkulation von Aufwänden wurden entwickelt. Dazu sind Handreichungen zum Umgang mit Cellulosenitratfilm und Celluloseacetatfilm entstanden.⁴ Erste Maßnahmen wurden vor Ort umgesetzt. Parallel gab es einen regen Austausch sowohl intern innerhalb des AFZ als auch extern mit den kooperierenden Archiven und Expert*innen, wie dem CICS (Cologne Institute of Conservation Sciences) der TH Köln, dem DHM in Berlin und zahlreichen Fotorestaurator*innen aus ganz Deutschland. Grundlage des Projekts bleibt weiterhin, das Verbesserungspotenzial für einzelne Archive abzuleiten, vor Ort das Wissen zu vertiefen sowie Handlungsmöglichkeiten und -kompetenz zu vermitteln, um Daten, Argumente und Bedarfe an Entscheidungstragende weiterzuleiten. Final werden darauf basierend vor allem realistisch umsetzbare Strategien entwickelt, die durch andere Einrichtungen nachgenutzt werden können.

⁴ Vgl. LVR-AFZ Handreichungen: Lagerung von Foto- und Filmmaterial auf Cellulosenitrat-Basis in Archiven: https://afz.lvr.de/media/pressemodul/2024_AFZ-Information_CN-Film-1.pdf; Umgang mit fotografischen Materialien: https://afz.lvr.de/media/archive_im_rheinland/afz_handreichungen/AFZ-Handreichung_Bestandserhaltung_Foto.pdf; Lagerung von Foto- und Filmmaterial auf Celluloseacetat-Basis in Archiven: https://afz.lvr.de/media/pressemodul/2024_AFZ-Handreichung_Celluloseacetat-1.pdf (Abruf: 10.12.2024).

Konzepte zur Erhaltung fotografischer Bestände – Identifizierung, Digitalisierung und Originalerhalt von über 15 Millionen Bildern

Anna K. Meisen

1. Einleitung

Das Bundesarchiv bewahrt an seinen insgesamt 23 Dienstorten unter anderem 548 laufende Kilometer Schriftgut, 2 Millionen Karten, Pläne und Zeichnungen, 159 Millionen Karteikarten und etwas über 15 Millionen Einzelbilder und Fotografien.

Diese über 15 Millionen Bilder teilen sich in etwa 500 Bestände auf, die Fotografien ab dem Jahr 1860 enthalten. Die thematischen Schwerpunkte der Überlieferung sind Bilddokumente zu Ereignissen und Personen der Weimarer Republik, zum Dritten Reich, zur DDR sowie offizielle und Alltags-Bilder zur Bundesrepublik Deutschland.¹

Etwa 2 Millionen Bilder liegen in den Beständen des Stasi-Unterlagen-Archivs (StUA-vormals BStU²). Hier gibt es erhebliche inhaltliche und materielle Besonderheiten: Zum einen finden sich im StUA zahlreiche fotografische Materialien als feste Bestandteile von Akten, die nicht aus dem Verbund entnommen werden können. Zum anderen ist die Benutzung der Digitalisate und Originale durch das Stasi-Unterlagen-Gesetz (StUG) geregelt, das höhere Hürden für die Online-Stellung beinhaltet. Die Fotografien des StUA werden daher generell nicht im Digitalen Bildarchiv veröffentlicht, in dem die rund 450.000 bereits digitalisierten Bilder des Bundesarchivs und des Bundespresseamtes der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.

Herausforderungen in der Bestandserhaltung entstehen vor allem durch die sehr große Menge der Einzelbilder und die Größe einzelner Bestände (z.B. der Bestand „Bild 183“: Allgemeiner Deutscher Nachrichtendienst ADN – 5,5 Millionen Bilder). Auch die zahlreichen verschiedenen Materialien, deren unterschiedlichen Anforderungen an eine sachgerechte Aufbewahrung und Restaurierung und die oft autokatalytischen Zersetzungsprozesse stellen die Bestandserhalter*innen vor andere Herausforderungen als bei den Schriftgutbeständen. Dennoch sind die Grundlagen der Bestandserhaltung für alle Materialien

1 Vgl. Digitales Bildarchiv: <https://www.bild.bundesarchiv.de/dba/de/> (Aufruf: 07.10.2024).

2 BStU = Beauftragter für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik.

im Bestandserhaltungskonzept von 2021 definiert. Zahlreiche Anforderungen aus diesem werden bereits sukzessive umgesetzt, auch im Bildarchiv.



Abb. 1: Schematische Darstellung von Zahlen und Fakten zum Bildarchiv (Stand 2022): Informationen: Fachabteilung FA5, Statistik 2022. Bild 1,4,5,6: © Bundesarchiv, Bild 2,3: © Anna Meisen (Zählung von links nach rechts).

2. Das Bestandserhaltungskonzept³

Die allgemeinen Obliegenheiten des Bundesarchivs sind im Bundesarchivgesetz festgelegt: „Das Bundesarchiv hat die Aufgabe das Archivgut des Bundes auf Dauer zu sichern, nutzbar zu machen und wissenschaftlich zu verwerten.“⁴ Daraus ergibt sich auch die Aufgabe des langfristigen physischen Erhalts der originalen Bestände. Wie sich die Bestandserhaltung im Bundesarchiv grundsätzlich und materialunabhängig gestaltet, ist in einem Bestandserhaltungskonzept definiert. Das Bundesarchiv legt den Schwerpunkt der Bestandserhaltungsstrategie auf präventive Maßnahmen, unter anderem auf fachgerechte Lagerungsbedingungen, Risikomanagement, Notfallmanagement und die Digitalisierung zum Schutz der Originale. Es zeigt außerdem die Grenzen auf, die aus wirtschaftlichen Gründen oder aufgrund der Materialität dem dauerhaften Erhalt von Archivgut gesetzt sind. Restauratorische und andere aktive Bestandserhaltungsmaßnahmen können aufgrund der hohen Aufwände und der großen Mengen nur einem kleinen Teil des Archivguts im Bundesarchivs zuteilwerden.

3 Vgl. Bestandserhaltungskonzept 2021: <https://www.bundesarchiv.de/das-bundesarchiv/aus-unserer-archivarbeit/nachhaltige-sicherung-von-archivgut/> (Aufruf: 21.10.2024).

4 Bundesarchivgesetz §3 Abs.1: <https://www.bundesarchiv.de/das-bundesarchiv/rechtsgrundlagen/bundesarchivgesetz/> (Aufruf: 21.10.2024).

3. Präventive Bestandserhaltung im Bereich Foto

Prävention ist der Schwerpunkt bei der Bestandserhaltung von Bildbeständen im Bundesarchiv. Schwerpunkte liegen auf der Herstellung möglichst guter Lagerungsbedingungen für alle Fotos und der sukzessiven Digitalisierung, um die Originale vor Schäden durch die Benutzung zu bewahren. Weiterhin wird stetig an Prozessoptimierungen im Umgang mit Cellulosenitrat-Material, dem Aufbau einer Notfallinfrastruktur und der Etablierung von IPM⁵-Konzepten gearbeitet, in die auch die AV-Medien mit einbezogen werden.

3.1 Lagerungsbedingungen

Die Fotografien in Koblenz werden in einem klimatisiertem „Negativ-Magazin“ gelagert, dessen Klimatechnik erst 2024 erneuert wurde und seitdem Klimawerte von 12-14°C und 35%rF bieten kann. In mittelfristiger Planung zur Verbesserung der Lagerung von Fotografien ist zudem die Errichtung einer Rollregalanlage für Fotografien in dem besagten Magazin, die sukzessive Umverpackung aller Fotografien in sachgerechte Verpackungen, der Aufbau eines Monitorings für Celluloseacetatfilme und eine Optimierung von Reinigungs- und Umverpackungsprozessen angedacht.

Generell gilt die sachgerechte Verpackung von Fotografien als eine der verhältnismäßig kostengünstigen und besonders effizienten Arten der präventiven Konservierung.⁶ Eine sachgerechte, P.A.T⁷-getestete Verpackung aus Fotoarchivpapier und geeigneten Kartons ist in der Lage Klimaschwankungen und Luftschadstoffe wirkungsvoll abzupuffern.⁸ Auch die durch autokatalytische Zersetzungsprozesse entstehenden Säuren und Gase können durch eine Einzelverpackung aller Fotografien abgefangen werden und so die „Ansteckung“ von in der Nähe lagernden Materialien abschwächen. Umgekehrt können unsachgemäße Verpackungen, z.B. säurehaltige Hüllen, weichmacherhaltige Kunststoffe, minderwertige Klebstoffe und die falsche Beschriftung zu dauerhaften chemischen und mechanischen Schäden an den Fotografien führen.⁹

Die fotografischen Bestände des Bundesarchivs lagern zum Teil noch in ihren historischen Verpackungen wie säurehaltigen Pergaminhüllen, einfachen Briefumschlägen, Metall Dosen, oder unverpackt in säurehaltigen und gefärbten Kartons. Fotografien (und anderes Archivgut) werden daher nach der Digitalisierung grundsätzlich in sachgerechte Verpackungen umverpackt. Diese sind in der Regel P.A.T.-konforme, ungepufferte und säurefreie Hüllen und spezielle für Fotomaterialien entwickelte Kartons. Um platzsparend und wirtschaftlich arbeiten zu können werden dabei für unterschiedliche Materialien auch unterschiedliche Verpackungslösungen angestrebt, die alle auf den langfristigen Erhalt der Originale abzielen.

5 IMP= Integrated Pest Management.

6 Vgl. Mario Glauert: Von der Strategie zum Konzept, in: Marcus Stumpf – LWL-Archivamt für Westfalen (Hrsg.): *Archivpflege in Westfalen-Lippe* 81, Münster 2014, S.29 und Marjen Schmidt: *Fotografien. Erkennen, bewahren, ausstellen*, Berlin 2022, S. 118.

7 P.A.T. = Photographic Activity Test.

8 Vgl. Bertrand Lavédrine: *A Guide to the Preventive Conservation of Photograph Collections*, Los Angeles 2003, S. 43f.

9 Vgl. ebd. S. 43-49.

Das Bundesarchiv wird eine Gesamterhebung aller Foto-Bestände nach Material, Zustand, Lagerungsbedingungen, Zersetzungsgrad und anderen konservatorischen Parametern anfertigen, die dazu befähigt, Bestände aus bestandserhalterischer Sicht zu priorisieren und weiteren Bearbeitungsformen zuzuordnen.

3.2 Digitalisierung

Die Digitalisierung erfolgt im Rahmen unterschiedlicher Prozesse, sie dient jedoch immer grundsätzlich dazu, dass die Nutzung im Regelfall nicht am Original stattfindet. Dadurch werden mechanische Belastungen sowie klimatische Schwankungen durch das Ausheben vermieden und chemische Abbauprozesse können durch die dauerhafte Aufbewahrung im klimatisierten Magazin verlangsamt werden. Das Bundesarchiv betreibt Digitalisierungswerkstätten für Bilder an den Standorten Koblenz und Berlin-Lichtenberg. Ein Großteil der Digitalisierung erfolgt on-demand nach Benutzungsanträgen. Bei der Digitalisierung on-demand erfolgt keine restauratorische Bearbeitung, nur die mechanische Reinigung und Umverpackung der zu digitalisierenden Materialien. Im Rahmen der Digitalisierung on-demand werden derzeit insgesamt ca. 60.000 Bilder pro Jahr digitalisiert (Stand 2022).

Ein weiterer Schwerpunkt ist aufgrund der hohen Benutzungsfrequenz und der historischen Bedeutung die Digitalisierung von Glasplatten: In der Fotowerkstatt Koblenz werden mit vorhergehender konservatorischer Bearbeitung pro Jahr ca. 5.000 Diapositive auf Glas und Glasplattennegative systematisch digitalisiert und umverpackt. Die Digitalisate werden im Digitalen Bildarchiv für die Öffentlichkeit, unabhängig von konkreten Nutzungsanfragen, verfügbar gemacht. Die konservatorische Bearbeitung sieht dabei die Stabilisierung gebrochener Glasplatten, die gründliche Reinigung der Fotografien, das Austauschen säurehaltiger Materialien an den Diapositiven sowie das Austauschen von Deckgläsern nach Bedarf (z.B. bei starker Trübung durch Glaskorrosion) vor.

Auflichtvorlagen werden im Bundesarchiv nach ISO 19264-1 Level A¹⁰ digitalisiert. Für Durchlichtvorlagen wurde ein solcher Standard noch nicht entwickelt. Sie werden nach internen Standards mit einer Kamera¹¹ und CaptureOne Cultural Heritage mit einer Auflösung von min. 600dpi, als unkomprimiertes TIFF und mit einer Farbtiefe von mindestens 24 bit (meist aber höher) digitalisiert.

Die erzeugten Digitalisate werden in der Regel online über das Digitale Bildarchiv zur Verfügung gestellt. Dort finden sich rund 290.000 Bilder des Bundesarchivs und 163.000 Bilder des Bundespresseamtes. Damit sind ca. 5% der gesamten Bildbestände online recherchierbar. Bei Stasiunterlagen werden ausgewählte fotografische Dokumente über die Stasi-Mediathek online zur Verfügung gestellt.¹²

10 Vgl. ISO 19264-1:2021: Photography, Archiving systems, Imaging systems quality analysis. Part 1: Reflective originals, S. 27f.

11 Derzeit an den meisten Standorten im Einsatz: Phase One XF mit Schneider Kreuznach Blue Ring Objektiv.

12 Vgl. Stasi-Mediathek: <https://www.stasi-mediathek.de/> (Aufruf: 08.10.2024).

Die Digitalisierung von fotografischen Materialien soll in den nächsten Jahren ausgebaut werden. Ein Schwerpunkt werden dabei Luftbilder bilden, für die spezifische Digitalisierungstechnik beschafft wird. Auch bei Auflichtvorlagen sollen neue Techniken und Prozesse den Schritt hin zu Mengendigitalisierung gewährleisten. Bei der Priorisierung für die Mengendigitalisierung werden auch Aspekte der Materialität und des Zustandes zum Tragen kommen.

3.3 Umgang mit Cellulosenitrat-Material

Aufgrund der Laufzeiten der fotografischen Bestände im Bundesarchiv findet sich in diesen auch zahlreiches Cellulosenitrat-Material. Dieses wurde von 1889 bis 1955 häufig als Filmträger und Negativfilm für die Fotografie hergestellt.¹³ Das Material war trotz seiner Feuergefährlichkeit jedoch wesentlich länger in Benutzung. Daher findet man insbesondere in DDR-Beständen bis in die 70er/80er Jahre hinein noch Negative auf Cellulosenitratfilm. Diese sind nicht nur bei unsachgemäßer Lagerung autokatalytischen Zersetzungsprozesses ausgesetzt, sie fallen auch aufgrund der Materialität unter das Gesetz über explosionsgefährliche Stoffe (Sprengstoffgesetz – SprengG) mit seinen drei Verordnungen (SprengV).¹⁴ Die Identifizierung von Fotografien auf Cellulosenitrat in den Fotobeständen und deren Priorisierung in der Digitalisierung ist daher von höchster Wichtigkeit bei der Strategie des Bundesarchivs im Bereich Bildbestände. Ziel ist die sukzessive Identifizierung und Digitalisierung aller Cellulosenitratfilme sowie ihre Verbringung in das entsprechende Spezialmagazin. Stark zersetzte Negative, bei denen kein oder sehr wenig Informationsgehalt mehr vorhanden ist, werden vernichtet. Im Stasi-Unterlagen-Archiv wird die systematische Cellulosenitrat-Identifizierung bereits seit einigen Jahren zerstörungsfrei und nicht gesundheitsschädlich mittels eines transportablen Nahinfrarot (NIR)-Spektrometer durchgeführt. Das Material der zu digitalisierenden Fotos wird dabei durch eine erste Sichtung, Datierung und Abgleich mit einer Filmtypenliste bestimmt. Ist darüber keine sichere Identifizierung möglich, wird mittels Nahinfrarot-Spektrometer untersucht, ob Cellulosenitrat vorliegt. Dabei kann aufgrund der Arbeitsweise der Stasi bis in die späten 80er Jahre fotografisches Material mit Cellulosenitrat-Träger erwartet werden.¹⁵ In Koblenz und anderen Standorten werden aktuell nach Verdacht mikrochemische Tests zur Identifizierung von Cellulosenitrat in der Fotowerkstatt angewendet. Künftig werden auch an diesen Standorten NIR-Spektrometer zum Einsatz kommen. Dieses soll mittels „Datenbankhinterlegung“ von möglichst vielen Mitarbeitenden verwendet werden, um Filme effizient, zuverlässig und zerstörungsfrei identifizieren zu können. Die Identifizierung kann dann möglichst effizient in die Konservierungs- und Digitalisierungs-Workflows eingebracht werden.

Das Cellulosenitrat-Magazin in Berlin-Hoppegarten bietet günstige klimatische Bedingungen (6°C/35%rF) und verfügt über spezielle Schächte, die im Falle einer Verpuffung

13 Vgl. Schmidt: Fotografien, S. 91f.

14 Vgl. Netzwerk Cellulosenitrat: <https://netzwerk-cn.de/aufbewahrung-und-handhabung/> (Aufruf: 09.10.2024).

15 Freundliche schriftliche Mitteilung von André Venus, Bundesarchiv, am 11.10.2024.

die Energien ableiten und eine Explosion verhindern. Weiterhin wird alle 24 Stunden ein vollständiger Luftaustausch durchgeführt. Für Fotomaterialien ist in diesem Magazin eine Zelle vorgesehen, die ca. 5 Tonnen Material fasst.

3.4 Notfallinfrastruktur

Das Bundesarchiv hat in den letzten Jahren stark an dem Ausbau der eigenen Notfallinfrastruktur und -vorsorge gearbeitet. Dazu wurden an allen Dienststellen Notfallpläne erarbeitet und Notfallkoordinator*innen ernannt. Weiterhin gibt es drei mobile Erstversorgungszentren in Berlin, Koblenz und Freiburg, in denen Materialien und PSA zur Bergung von schriftlichem Archivgut, aber auch spezielle Materialien für die Bearbeitung von AV-Medien, vorhanden sind. Die Verwendung dieser Materialien wie auch die Bergung und Erstversorgung von Archivgut wurde erst Anfang 2024 in einer dienststellenübergreifenden Notfallübung am Standort Koblenz erprobt. Dabei wurde insbesondere auch ein Augenmerk auf die Erstversorgung von AV-Medien und Fotografien gelegt und das demonstrierte Wissen konnte durch eigenständige praktische Anwendungen erprobt werden.

4. Fazit und Ausblick

In den letzten Jahren hat das Bundesarchiv im Bereich Bestandserhaltung von Bildern wichtige Weichen gestellt: Der Fokus liegt aufgrund der Wirtschaftlichkeit, der Mengen und der zahlreichen Aufgaben auf präventiven Maßnahmen, die den Originalerhalt sicherstellen. Dazu können die Digitalisierung, die fachgerechte Verpackung und Lagerung, der sachgerechte Umgang mit Cellulosenitrat-Material und eine ordentlich ausgebaute und erprobte Notfallinfrastruktur gezählt werden. Die Prozesse sind nicht abgeschlossen. Die weitere Verbesserung von Lagerungsbedingungen für Fotografien, die Prozessoptimierung in den Digitalisierungsworkflows mit vorheriger konservatorischer Bearbeitung, wie auch die Etablierung eines zentralen, dienststellenübergreifenden IPM-Konzeptes und die mittelfristige Einführung eines Celluloseacetat-Monitorings sind wichtige Aufgaben für die nächsten Jahre.

Sektion 2: Überlieferungsbildung, Bewertung und Erschließung

Matthias Buchholz

Mit „Überlieferungsbildung, Bewertung und Erschließung“ im Kontext visueller Quellen war die zweite Sektion des Rheinischen Archivtags überschrieben. Damit eröffnete sich ein überaus großes Feld, das mit vier Vorträgen vermessen wurde.

Matthias Senk vom LVR-AFZ befasste sich unter dem Titel „Bilderflut – Was muss ich als Regional-/Lokalarchiv eigentlich übernehmen?“ mit einer Frage, deren Beantwortung einen hohen praktischen Nutzwert versprach. Wer kennt nicht das Problem der Fotobewertung? Orientiert man eine Bewertungsentscheidung am Schaffen der Fotografin/des Fotografen oder doch besser an den einzelnen Fotoinhalten? Was ist der entscheidende Bezugspunkt für die Überlieferungsbildung? Angesichts von Massen an Fotos plädiert Senk für die Prüfung, ob die Bewertungsmethoden für massenhaft gleichförmige Einzelfallakten Anwendung finden können.

Martina Zech vom Stadtarchiv Wesseling hatte nicht nur als Gastgeberin ein Heimspiel, sondern sie stellte unter dem Titel „Das Fotoarchiv der Union Kraftstoff – Industriegeschichte im Stadtarchiv Wesseling“ auch eine Fotoüberlieferung vor, die getrost als Kleinod bezeichnet werden darf. Ebenso ist sie ein Beispiel für gute Kooperation zwischen Archiv und Wirtschaft vor Ort. Im Rahmen des Aufbewahrungsspektrums von ganz über teilweise bis gar nicht, fiel die Entscheidung aufgrund der überragenden Bedeutung der Überlieferung hier nahezu auf eine Vollarchivierung.

Florian Leitner vom Wiener Bundesdenkmalamt gewährte unter dem Titel „Erschließung von Bilddaten mit KI“ einen Einblick in die Datenbank HERIS (Heritage Information System).¹ Aktuell wird eine KI (Goobi) trainiert, Fotos von Baudenkmalen (Innen- und Außenaufnahmen) zu klassifizieren. Es handelt sich um eine sechsstellige Menge an Bildern. Konkrete Ergebnisse hinsichtlich der Genauigkeit der Zuordnung und – daraus resultierend – des Aufwands für Nacharbeiten liegen noch nicht vor. Hinsichtlich der Nutzbarkeit des hoffentlich erfolgreichen Projekts wird es sich gewiss lohnen, noch einmal nachzufragen.

Dr. Ulrich Fischer vom Historischen Archiv mit Rheinischem Bildarchiv der Stadt Köln referierte stellvertretend für Helena Weber, die erkrankt war, zum Thema „Die Bestände des Rheinischen Bildarchivs – ‘Fotografien für Köln und die Welt’“. Das Rheinische Bildarchiv (RBA) stellt mit 5,6 Millionen analogen und digitalen Aufnahmen auch national ein Schwergewicht dar. 2023 wurde das RBA als Sachgebiet dem Historischen Archiv der Stadt Köln angegliedert. Damit existieren nun zwei Fotoarchive unterschiedlicher Ausrichtung

1 Aus zeitlichen Gründen konnte Herr Leitner keinen schriftlichen Beitrag für den Tagungsband einreichen.

unter einem Dach, was natürlich zu der Frage führte, wie man die Sammlungsstrategien voneinander abgrenzt. Generell plädiert Fischer für den Austausch unter den Archiven, z. B. wenn sich die Tätigkeit der Fotografin/des Fotografen nicht auf Köln beschränkt hat und somit auch andere Archive Interesse bekunden könnten.

„Die Bilderflut“ oder: Was muss ich als Archiv eigentlich überliefern?¹

Matthias Senk

Wenn bei einer archivfachlichen Tagung über Fotografien² in Archiven gesprochen wird, so darf der Themenkomplex der Überlieferungsbildung nicht fehlen, auch wenn er – wie wir im Folgenden sehen werden – gerade bei Fotografien ziemlich komplex daherkommt. In der archivfachlichen Bewertungsdiskussion sind Fotos lange Jahre nicht wirklich vorgekommen. Erst in den letzten etwa 20 Jahren rücken sie mehr in den Fokus, ohne dass die Diskussion auch nur annähernd die Dichte der Bewertungsdebatte im Bereich der Akten erreichen würde. Fachbeiträge lassen sich bis heute an wenigen Händen abzählen.³ Was aber in Gesprächen mit Kolleginnen und Kollegen immer wieder zur Sprache kommt, ist, dass gerade die Bewertung von Fotografien eher sehr zurückhaltend vorgenommen oder eben auch ganz vernachlässigt wird.

Schon vorneweg sei gesagt, dass der Beitrag die in seinem Titel gestellte Frage natürlich nicht konkret beantworten kann. Wie immer im Bereich der Überlieferungsbildung

-
- 1 Überarbeitete Version des auf dem Rheinischen Archivtag 2024 in Wesseling gehaltenen Vortrags. Das Bild der „Bilderflut“ wurde – zugegebenermaßen zunächst unbewusst – von Axel Metz übernommen, der schon 2011 ein Heranrollen einer „Bilderflut“ auf die Archive voraussah, insbesondere bezogen auf den digitalen Bereich. Vgl. Axel Metz: Bilder.fluten – Archive. Die Bewertung von fotografischem Material als archivische Herausforderung, in: Marcus Stumpf/Katharina Tiemann (Hrsg.): Nicht-amtliches Archivgut in Kommunalarchiven. Teil 2: Bestandserhaltung, Dokumentationsprofil, Rechtsfragen, Münster 2012, S. 106–118.
 - 2 Gemeint sind hier nicht nur die klassischen Fotoabzüge, sondern sämtliche fotografischen Medien, analog wie digital.
 - 3 Einige wichtige Beiträge der vergangenen Jahre waren: Axel Metz: Nicht jedes Bild sagt mehr als tausend Worte - Ein Beitrag zur Bewertung von Fotobeständen, Transferarbeit im Rahmen der Ausbildung zum höheren Archivdienst, Stuttgart 2007; Christine Feld: Herausforderungen im Umgang mit digitalen und analogen Fotografien im kommunalen Archivwesen, Masterarbeit, Köln 2014; Nora Mathys: Welche Fotografien sind erhaltenswert? Ein Diskussionsbeitrag zur Bewertung von Fotografennachlässen, in: Der Archivar 60 (1/2007), S. 34–40. Neuere Beiträge liefern u. a. Cornelia Mertian: Analoge und digitale Fotografien – Die Janus Medaille der Archive. Erarbeitung einer Vorgehensweise für die effektive und konsistente Übernahme und Archivierung von analogen und digitalen Fotografien, Bachelorarbeit, Potsdam 2022, sowie Stephan Lenartz: Digital ist besser? Möglichkeiten der automatisierten Aufbereitung und Bewertung von Fileablagen mit Python am Beispiel einer digitalen Fotosammlung, Stuttgart 2020. Das Heft 4/2021 des Archivar (heute Archiv. Theorie & Praxis) widmete sich als Themenheft mit zahlreichen Praxisbeispielen der Bewertung von Fotobeständen in Archiven.

gilt auch hier, dass jedes Archiv nach seinem Sammlungsprofil, seinen Beständen und auch seinen zur Verfügung stehenden Ressourcen individuell entscheiden muss, was es überliefern kann und möchte.⁴ Gleichwohl aber will dieser Beitrag den Archivarinnen und Archivaren zumindest ein paar Ideen an die Hand geben, sie hier und da zum Nachdenken bewegen, wie sie mit der „Bilderflut“ in ihren Archiven umgehen können. Insofern versteht sich dieser Text als ein Beitrag zu der noch recht übersichtlichen Diskussion über die Bewertung von Fotografien in Archiven. Der Autor würde sich freuen, wenn sein Aufsatz dazu beitragen würde, die Diskussion in der Fachcommunity anzuregen.

Mit der Metapher der „Bilderflut“ ist bereits angedeutet, wo die Zielsetzung dieses Beitrages liegen soll. Unstrittig sind der historische Wert und die unbedingte Archivwürdigkeit der verschiedenen Fotografie-Unikatverfahren aus dem 19. Jahrhundert, von Daguerreotypien, Glasplatten etc. Ebenso stellen sich Fragen der Bewertung nur selten bei Bildbeständen bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Diese historischen Bildbestände nehmen aber in den Archiven auch selten einen so großen Raum ein, dass sie Bewertungsdiskussionen auslösen.⁵

Was hier mit der „Bilderflut“ gemeint ist, sind daher v. a. die Fotobestände aus der Zeit ab den 1960er Jahren. In der Nachkriegszeit wurde das Fotografieren immer alltäglicher und damit zu einem Phänomen, das die Massenfotografie des späten 20. Jahrhunderts bis in unsere fotodigitale Gegenwart auslöste. Archive werden hier mit einer schier explosionsartig anschwellenden Menge an Bildern konfrontiert: Massenfotografie aus dem Pressebereich, Massenfotografie aus dem Privatbereich, Massenfotografie bei der Dokumentation von Baumaßnahmen – Tendenz im digitalen Zeitalter noch weiter steigend. Um es plastischer auszudrücken: Es geht im Folgenden nicht um die Abgaben von 30 alten Fotos von Opas Dachboden, die dem Archiv wortreich an der Lesesaaltheke übergeben werden, sondern um die 30.000 Bilder des Presseamtes, die eines Tages in drei Umzugskisten vor dem Archiv stehen (oder eben digital auf einem USB-Stick mit undurchsichtiger Windows-Ordnerstruktur). „Zur Übernahme ins Archiv“. Viel Spaß damit!

1. Wertvolle und nachgefragte Quellen in Archiven

Dass sich in den vergangenen Jahren zunehmend mehr Archivfachtagungen mit dem Thema Fotografie beschäftigen, hat einen einfachen Grund: Fotografien sind wichtige archivische Quellen und gehören in vielen Archiven zu den am meisten genutzten Beständen. Waren Fotos früher in erster Linie als hübsche Illustration für Publikationen oder für die

4 Dass eine solche „bunte Überlieferung“ ausdrücklich ein Ziel der Archivgemeinschaft sein sollte – zumal mit Blick auf die mögliche technische Standardisierung der Überlieferung in digitalen Zeiten –, betonte vor wenigen Jahren noch einmal Matthias Buchholz. Vgl. Matthias Buchholz: Zur Philosophie einer guten Überlieferungsbildung – Ein Praxistest in vier Akten, in: Janis Beer/Matthias Senk (Red.): Eine Königsdisziplin auf dem Prüfstand – Überlieferungsbildung heute, Bonn 2020, S. 132–138, S. 136f.

5 Wobei wir auch hier schon in Einzelfällen auf das im Folgenden beschriebene Massenphänomen der Fotografie treffen können.

Öffentlichkeitsarbeit gefragt, so rücken sie in den letzten Jahrzehnten auch als eigenständige Quellengattung in den Fokus von Wissenschaft und Forschung.⁶

Im Prinzip kann man feststellen, dass alle Archive Fotos in ihren Beständen haben, natürlich in unterschiedlichem Umfang. Eine Umfrage des LVR-Archivberatungs- und Fortbildungszentrums unter rund 150 Archiven im Rheinland 2020 ergab, dass über die Hälfte der antwortenden Einrichtungen über Fotosammlungen mit mehr als 10.000 Bildern verfügen, knapp 20 Prozent sogar Sammlungen mit mehr als 100.000 Fotos besitzen.⁷ Dabei legen spezialisierte Bildarchive natürlich nochmal einen ganz anderen Fokus auf die Sammlungen, aber auch die „normalen“ Kommunalarchive, kirchliche Archive oder Wirtschaftsarchive haben zum Teil sehr große Fotosammlungen. Und im Rahmen des vom LVR-AFZ seit 2023 durchgeführten Fotoprojektes⁸ hat das ein oder andere teilnehmende Archiv schon festgestellt, dass man mit der Schätzung aus der Umfrage nicht mehr hinkommt, wenn man doch mal genauer durchzählt.

Wir haben es in den Archiven folglich mit großen bis sehr großen Mengen an Fotos zu tun, von denen die meisten bislang unbewertet sind. Und unbewertet heißt hier wirklich, dass die Bildbestände in der Regel auch nach Jahren noch exakt so in den Magazinen liegen, wie sie ins Archiv kamen. Egal ob es die 30 Bildchen von Opas Dachboden sind oder die 30.000 vom Presseamt. Und dann sind da noch die Fotos vom Kulturamt. Und vom Bauamt. Und die drei Fotografen-Nachlässe. Und die Fotosammlung des Geschichtsvereins...

2. Bewertung von Fotobeständen: Eine archivische Notwendigkeit!

Warum sollt man diese Bilder auch bewerten? Wir haben nicht so viel Zeit, es ist genug Platz da, die Fotografien fressen ja kein Brot; sie stehen irgendwo in Kartons in einem Raum hinten im Magazin, auf einige der schönsten und wichtigsten kann man zurückgreifen.⁹ Die Prioritäten im archivischen Alltag liegen anderswo. So nachvollziehbar diese Einstellung in Zeiten knapper zeitlicher und personeller Ressourcen bei gleichzeitig stetig steigenden Aufgaben ist, fachlich korrekt ist sie selbstverständlich nicht. Wenn wir annehmen, dass Fotos potenzielles Archivgut sind, dann unterliegen diese Fotos selbstverständlich auch der fachlichen Vorgabe und Pflicht zur Bewertung.¹⁰ Es gibt keine sachlichen Gründe, Fotografien

6 Eine gute Zusammenfassung zur *Visual History* bietet Gerhard Paul. Vgl. Gerhard Paul: *Visual History*, Version: 3.0, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 13.3.2014, http://docupedia.de/zg/Visual_History_Version_3.0_Gerhard_Paul (Aufruf: 04.11.2024).

7 Theresa Fritzen/Matthias Senk: Umfrage zur Foto- und Filmarchivierung in rheinischen Archiven, in: *Archivar* 74 (1/2021), S. 28–30.

8 Siehe hierzu den Beitrag von Theresa Fritzen in diesem Band.

9 Vgl. auch. Axel Metz: Die archivische Bewertung von Fotobeständen – Ein Remedium gegen die Bilderflut, in: *Archivpflege in Westfalen-Lippe* 75 (2011), S. 28–32, hier S. 28.

10 Hingewiesen sei hier auf den Untertitel des einleitenden Textes zum Themenschwerpunktheft des *Archivar* 4/2021: Matthias Meusch: Zur archivischen Bewertung und Kassation von Fotografien. Selbstverständlichkeit, notwendiges Übel oder Sakrileg?, in: *Archivar* 74 (4/2021), S. 231–233. Die Bewertung und Kassation kann niemals ein Sakrileg sein, auch nicht im Fall vom Fotografien, sondern ist selbstverständlich eine zentrale Aufgabe eines jeden Archivs.

anders zu behandeln als anderes Archivgut. Im Kern geht es bei der Überlieferungsbildung immer um eine Verdichtung der vorliegenden Informationen. Selbst, wenn in einigen Jahren eine künstliche Intelligenz zur Verfügung stehen sollte, die verschiedenste Filteroptionen zulässt, kann am Ende niemand in der Forschung etwas mit hunderttausenden Fotos anfangen. Erst durch diese Informationsverdichtung schaffen Archive ein Abbild der Vergangenheit und Gegenwart, dass es in Zukunft erlaubt, Forschungsfragen und private Interessen mit vertretbarem Aufwand zu beantworten bzw. zu befriedigen.

Gerade für den Bereich der Fotografien gibt es noch weitere zentrale Gründe, die für eine zeitnahe Bewertung sprechen. Analoge Fotografien stehen derzeit häufig im Fokus von Digitalisierungsprojekten in Archiven. Dabei wird nicht selten die Digitalisierung der gesamten, unbewerteten Fotobestände vorgenommen. Wenn man nun erst im Nachhinein feststellt, dass ein Teil der Fotos eigentlich gar nicht archivwürdig gewesen ist, so ist es in vielerlei Hinsicht zu spät, um Kosten und Aufwände einzusparen. Eine Bewertung sollte daher unbedingt vor einer Digitalisierung der Bestände erfolgen, egal wie hoch Priorität und Druck für die Digitalisierung sein mögen.¹¹ Auch der zweite wichtige Aspekt betrifft die analogen Bilder. Die Erhaltung und Erschließung analoger Fotografien ist – im Vergleich zur Erhaltung von papiergebundenen Unterlagen – um ein Vielfaches aufwändiger und vor allem teurer. Möchte man Fotografien zukunftsfähig lagern, sind besondere Anforderungen an das Raumklima und die Verpackung zu erfüllen. Dies verursacht hohe Kosten. Zudem ist bei Fotografien häufig eine Einzellerschließung notwendig, die ebenfalls sehr aufwändig werden kann und große Personalressourcen bindet. Gerade daher muss auch für analoge Fotografien die Reihenfolge der archivischen Bearbeitung unbedingt eingehalten werden: Bewertung – Erschließung – Verpackung.

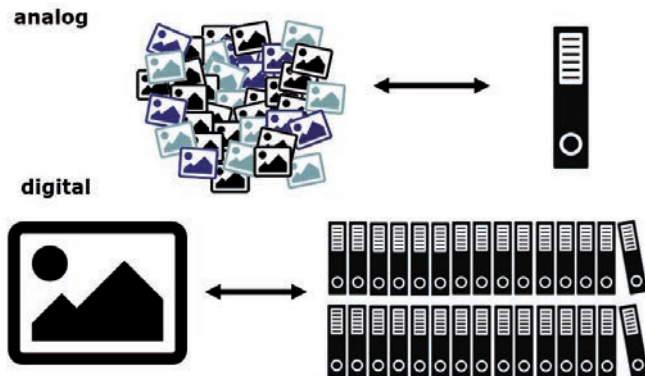


Abb. 1: Umkehrung des Platzbedarfs für Fotografien und Akten in der digitalen Welt. Eigene Darstellung.

11 Zu den hier entstehenden Schwierigkeiten hat der Autor sich bereits 2021 geäußert. Vgl. Saskia Klimkeit/Matthias Senk: Tausend Bilder, eine Kirche. Die Bewertung der Bildsammlung im Historischen Archiv des Erzbistums Köln, in: *Archivar* 74 (4/2021), S. 238–242.

Ein weiterer Grund für die Bewertung von Fotos betrifft die digitale Überlieferung. Bisher galt die oben beschriebene Situation, dass selbst eine große Menge an analogen Bildern im Vergleich zu Akten und anderen Unterlagen relativ wenig Platz im Magazin belegt. In der digitalen Welt wird sich dies grundlegend wandeln, ja ins Gegenteil verkehren.¹² Je nachdem, in welchem Format, in welcher Auflösung und welcher Form das digitale Bild vorliegt, entstehen Dateien, die dutzende Megabyte groß sein können. Es kann also durchaus sein, dass ein einzelnes Foto genauso viel Speicherplatz einnimmt wie mehrere elektronische Akten, die alle nur wenige Kilobyte groß sind. Für digitale Bildsammlungen mit hunderttausend und mehr Fotos stößt man schnell in die Bereiche der Terabytes vor.¹³ Und Speicherplatz, zumindest ein geeigneter im Sinne der digitalen Langzeitarchivierung, ist bekanntermaßen nicht so günstig, wie landläufig angenommen. Hinzu kommt, dass im digitalen Magazin das „Parken“ von Dateien bis zu einer in der Zukunft liegenden Bewertung technisch nicht vorgesehen ist. Fotobewertung wird sich in der digitalen Welt zukünftig nicht mehr so bequem aufschieben lassen, wie in der analogen.¹⁴

Archivarinnen und Archivare hören das nicht immer gerne, aber auch die Fotobewertung hat daher eine starke ökonomische Komponente. Auch Archive sind gehalten, mit den ihnen zur Verfügung stehenden Ressourcen nachhaltig und verantwortungsvoll umzugehen. Gerd Schneider hat auf dem Rheinischen Archivtag 2023 in Krefeld noch einmal deutlich darauf hingewiesen, dass jede Bewertungsentscheidung zwangsläufig langfristige ökonomische Konsequenzen nach sich zieht.¹⁵ Je höher die Übernahmequote, desto höher werden die Aufwände für die Erschließung, Lagerung und Bestandserhaltung des Archivguts. Die Bewertung ist der Punkt, an welchem Archivarinnen und Archivare nicht nur entscheiden, welche Quellen zukünftigen Generationen zur Verfügung stehen, sondern auch, welche Aufwände und welche Kosten in der Folge entstehen. Und dann ist eben auch und gerade im Bereich der Fotoüberlieferung die Frage nach dem Verhältnis zwischen archivischem Quellenwert und notwendigen Ressourcen für deren Erhalt zu stellen.

3. Grundannahmen der Fotobewertung

In gewisser Weise beginnt der hohe Ressourceneinsatz im Bereich der Fotoüberlieferung auch bereits mit der Überlieferungsbildung. Das hängt, wie im Folgenden gezeigt werden soll, insbesondere mit dem Vorgehen zusammen, nach der Fotobewertung bislang üblicherweise ablief. Die meisten Kolleginnen und Kollegen orientieren sich an einer Art Kriterienkatalog

12 Vgl. Lenartz: Digital ist besser?, S. 10f.

13 Eine Erhebung im Archiv des LVR ergab, dass die digitale Ablage der Presseamtsfotos zwischen 2002 und 2010 rund 275.000 Dateien in 9.000 Ordnern umfasst. Speichergröße rund 820 GB.

14 Von der Alternative, einer Sicherung der Daten auf externen Speichermedien oder ungesicherten Servern ist ebenso unter Verweis auf die Kurzlebigkeit vieler Formate und den damit einhergehenden drohenden Informationsverlust abzuraten.

15 Vgl. die Zusammenfassung des Vortrages von Schneider auf dem LVR-Archivtagsblog: <https://lvrafz.hypotheses.org/7590> (Abruf: 04.11.2024). Zur Kosten-Nutzen-Kalkulation bei der Fotobewertung siehe auch: Metz: Nicht jedes Bild, insb. S. 5–9.

für die Kassation von Fotografien.¹⁶ Dabei ist von zentraler Bedeutung, ob ein Motiv einen Bezug zum Archivsprengel und zum Dokumentationsprofil hat. Fotos ohne Bezug gelten demnach als irrelevant und können kassiert werden. Als kassabel gelten weiterhin Fotos mit technischen Mängeln (schlechte Belichtung, Unschärfe) und Fotos mit irreparablen Schäden. Entsprechendes gilt für die sogenannten Dubletten oder Quasidubletten¹⁷ und redundante Fotos. Etwas unspezifisch wird es dann bereits beim Kriterium der unzureichenden Motivwahl, beispielsweise, wenn auf einem Gruppenbild vornehmlich die Rücken von Leuten zu sehen sind.

Im Umkehrschluss lassen sich hieraus Kriterien für eine Archivwürdigkeit von Fotos ableiten. Zuvorderst die Relevanz für den eigenen Archivsprengel, das heißt Personen, Orte, Gebäude, Ereignisse etc., die für den Archivträger eine Relevanz besitzen. Darüber hinaus lässt sich auch bei Fotografien die Neigung erkennen, älteren Bildern per se eine Archivwürdigkeit zuzusprechen.¹⁸ Als quasi sakrosankt gelten auch zusammenhängende Bestände, insbesondere Nachlässe von Fotograf*innen oder anderer bedeutender Persönlichkeiten.¹⁹ Die Argumentation lautet zumeist, dass nur so das Wirken der Fotograf*innen oder Sammler*innen in seiner Gesamtkomposition erkannt und erforscht werden könne.²⁰ Relativ irrelevant für die Bewertung (nicht für die Nutzung) ist hingegen das Urheberrecht an den Bildern, welches bekanntlich 70 Jahre nach dem Tod des Urhebers abläuft. Da wir die dauerhafte Archivierung von Fotografien in anderen Zeiträumen denken spricht nichts gegen die Übernahme von Bildern, an denen das Archiv keine Rechte besitzt.

Wer sich nun an den vorgenannten Kriterien orientieren möchte, hat eigentlich nur eine Möglichkeit diese umzusetzen: Einzelbewertung. Jedes Foto muss geprüft werden. Fällt es unter die oben genannten Kassationsempfehlungen? Gibt es ähnliche Motive, von denen nun das oder die besten ausgewählt werden müssen? Die Einzelbewertung erscheint im Fall von Fotografien in Archiven oft alternativlos zu sein.²¹

16 Einen Überblick über gängige „harte“ und „weiche“ Kriterien bei der Fotobewertung liefert: Metz: Die archivische Bewertung von Fotobeständen.

17 Dubletten bezeichnen zwei komplett identische Abzüge. Quasidubletten zeigen zwar das selbe Motiv, sind aber nicht komplett identisch (beispielsweise Serienaufnahmen).

18 Nicht selten fällt in Gesprächen mit Kolleginnen und Kollegen der pauschale Bewertungsgrundsatz: „Vor 1945 wird nicht kassiert!“, eine Haltung, die sich auch im Bereich der Akten eigentlich fachlich nicht uneingeschränkt begründen lässt.

19 Vgl. Metz: Die archivische Bewertung von Fotobeständen, S. 29.

20 Dieses häufig vorgebrachte Argument scheint meist etwas weit hergeholt. Solche Forschungen sind eher selten und beschränken sich in der Regel auf wenige hochklassige Fotograf*innen und Sammler*innen. Ebenso ist auch hier die Frage berechtigt, welche*r Forschende eine fünf- bis möglicherweise sechsstellige Zahl von Bildern durchsehen würde, um die Arbeit einer Fotografin oder eines Fotografen zu bewerten und zu interpretieren. Eine solche Bewertungsentscheidung bindet demnach sehr viele Ressourcen für eine sehr seltene, möglicherweise niemals aufkommende Forschungsfrage.

21 Ein etwas anderer Ansatz als Metz, der in Teilen schon Richtung Massenbewertung deutet, findet sich bei Nora Mathys, wobei die Autorin letztlich ebenso zum Schluss kommt, dass ihr Verfahren „unweigerlich zur Einzelbildbetrachtung [führt], die zwar zeitaufwendig, aber aus den genannten Gründen [...] unumgänglich ist.“ Vgl. Mathys: Welche Fotografien sind erhaltenswert?, S. 35f.

An dieser Stelle sei daher die Frage erlaubt, ob solche Kriterienkataloge bei der praktischen Bewertung von Fotografien tatsächlich weiterhelfen. Wie sehr wir bei der Bewertung weiterhin vor Problemen stehen, soll an einem kleinen Beispiel erläutert werden. In der digitalen Bildablage des LVR-AFZ finden sich hunderte Fotos der vergangenen Rheinischen Archivtage, derzeit noch aufgeteilt in einzelnen Windows-Ordern. Im Ordner zum Rheinischen Archivtag von 2018 finden sich Fotos des Dienststellenleiters Dr. Mark Steinert am Rednerpult. Die Bilder sind technisch in Ordnung, eine Archiwürdigkeit kann auf Grund der Relevanz der Person (entspricht einer Amtsleitung) und des Ereignisses (wichtigste Jahrestagung) grundsätzlich angenommen werden. Richtig schwierig wird die Situation nun aber im Folgenden. Denn selbstverständlich finden sich auch in den Ordnern zum Rheinischen Archivtag 2019, 2021, 2022, 2023 und künftig auch 2024 Bilder von Herrn Steinert am Rednerpult.²² Wir haben es gewissermaßen mit einem hochredundanten Motiv zu tun, wobei die Redundanz auch nur dann auffällt, wenn alle Bilder der verschiedenen Jahre parallel bewertet werden. Im Zuge der Bewertung könnte es nun darum gehen, das (vermeintlich) beste dieser Bilder auszuwählen. Dies erfordert, die verschiedenen Fotos anzusehen und zu vergleichen, ein überaus zeitaufwändiger Prozess. In der Praxis würde man sich schließlich vielleicht sogar für mehr als eines der Motive entscheiden, da eine Entscheidung für nur ein Bild meist ziemlich schwerfällt. Spätestens hier verlässt man im Übrigen den Weg der Objektivität in der Bewertung. Fotos unterliegen in Bezug auf die Auswahl des „besten“ Motivs noch einmal einer deutlich höheren Subjektivität als andere Objekte in Archiven.



Abb. 2: „Hochredundante Motive“: verschiedene Aufnahmen von Rheinischen Archivtagen 2017–2023, Fotos: LVR.

²² Der Rheinische Archivtag 2020 ist aufgrund der Corona-Pandemie ausgefallen.

Warum ist es offenbar bei der Bewertung von Fotos – im Vergleich zu der von Akten oder anderen Unterlagen – noch schwieriger, Bewertungsentscheidungen zu treffen? Drei Faktoren sind dafür ausschlaggebend. Den ersten könnte man als „persönliches ästhetisches Empfinden“ beschreiben. Ist das Motiv hier oder dort besser getroffen? Lächeln die Personen auf diesem Bild freundlicher als auf den anderen? Bei der Bewertung mehrerer ähnlicher Motive werden verschiedene Betrachter womöglich zu unterschiedlichen Ergebnissen kommen, welches ihnen am „besten“ erscheint. Dies erschwert eine eindeutige Auswahl, gerade dort, wo ein „Mehr-Augen-Prinzip“ in der Bewertung zum Tragen kommt.

Der zweite Faktor beruht auf einer oft anzutreffenden Unsicherheit bzw. der Unkenntnis der Motive. Das kann Gebäude oder Szenerien betreffen, vor allem aber einzelne Personen oder Personengruppen. Waren diese Personen vielleicht einmal wichtige Akteure der Stadtgeschichte, die man aber nicht (mehr) identifizieren kann? Ist dies vielleicht das einzige Foto eines ehemaligen Bürgermeisters? Bei der Bewertung von Fotografien neigen wir dazu, unbekannte oder (noch) nicht identifizierte Motive bis zu einer möglichen Identifikation aufzubewahren und im Zweifel als archivwürdig zu deklarieren. Erschwerend hinzu kommt die enorme Heterogenität der Bildbestände, die in den meisten Archiven zu finden ist. Die Fotosammlungen sind ein kaum zu überblickender Mix aus Bildern verschiedenster Provenienzen, verschiedenster Trägermaterialien (Glasplatten, Dias, Negative, Papierabzüge, Digitalfotos etc.), bestehen aus mehrfach vorliegenden Repräsentationen desselben Motivs und manchmal ist gar nicht klar, was eigentlich als „das Original“ aufzubewahren ist.²³ Wer keinen sehr guten Überblick über seine diversen Fotobestände hat, traut sich noch weniger einzelne Teile davon zu bewerten.

Der dritte, und womöglich entscheidende Faktor, ist aber etwas, das man am Treffendsten vielleicht als „Emotionalität“ bezeichnen kann.²⁴ Fotos berühren uns auf einer anderen Ebene als schriftliche Unterlagen. Sie vermitteln Geschichte auf eine plastischere Art und Weise und sind daher für einen Großteil der Nutzenden (mutmaßlich) viel zugänglicher als Akten. Es kommt nicht von ungefähr, dass Bilder in der archivischen Öffentlichkeitsarbeit und der Archivpädagogik einen vergleichsweise deutlich größeren Raum einnehmen, als sie es sonst im archivischen Arbeitsalltag tun. Diese Emotionalität bzw. das Wissen darum macht es möglicherweise deutlich schwerer ein Bild zu kassieren, als dies bei einer „schnöden“ Verwaltungsakte der Fall ist.

Die drei Faktoren, die die Bewertung von Fotografien so schwierig und ressourcenaufwändig machen, treffen nun ausgerechnet auf die oben bereits beschriebene Situation der Fotografie ab den 1960er Jahren: Masse, Masse, Masse. Es existieren Unmengen an Fotos in den Archiven, die alle bewertet werden müssten. Einzelbewertung bei 30.000 Pressefotos? Das frisst alle Ressourcen und ist kaum zu bewerkstelligen. Und so bleiben die Fotos oftmals dort, wo sie sind: in großen Kisten, in den Regalen, unbewertet, unerschlossen, unbenutzbar.

23 Die Debatte über eine Aufbewahrung des Negativs als „Original“ soll an dieser Stelle nicht weitergeführt werden. Aus pragmatischen Gründen spricht allerdings vieles dafür, insbesondere Fotoabzüge aufzubewahren, da sie für die meisten Archive am einfachsten zu handhaben sind.

24 Vgl. auch Feld: Herausforderungen, S. 16.

4. Massenhaft gleichförmige Fotos

Ein weiteres Beispiel soll zeigen, wie unsere Sicht auf die Bewertung im Fall von Akten und Fotografien auseinandergeht. Werden einem Archiv 10.000 Sozialhilfe-Akten angeboten, ist schnell klar, dass im Rahmen der Bewertung nicht alle Akten einzeln durchgeblättert werden können. Die hier angebotenen Sozialhilfeakten kennen wir im Archiv als sogenannte „Massenakten“ bzw. „massenhaft gleichförmige Akten“. Es handelt sich um „Serien gleichförmiger Einzelfallakten zu einem bestimmten genau abgrenzbaren Geschäftsvorfall, die lediglich unterschieden sind durch einen individuellen Bezug, der personen-, institutionen- wie auch ortsbezogen sein kann.“²⁵ Die Bewertung von Massenakten erfordert Verfahren, um effizient eine handhabbare Menge herauszufiltern, ohne Sorge vor einem zu hohen oder willkürlichen Überlieferungsverlust haben zu müssen. Übrig bleiben meist zwischen einem und fünf Prozent der ursprünglichen Menge. Ein solches Vorgehen entspricht dem fachlichen Standard und bereitet uns in der Regel wenig Bauchschmerzen.

Stellen wir uns nun aber vor, das Archiv bekäme einen geschlossenen Bestand mit den 10.000 Porträtfotos derselben Sozialhilfeempfänger angeboten. Würde man genauso verfahren, wie im Fall der Akten? Würde man nicht möglicherweise doch wieder eine Einzelbewertung der Fotos vornehmen? Entweder in der Hoffnung, damit besonders repräsentativ zu sein, indem man beispielsweise bestimmte Merkmale identifiziert, die diese Gruppe der Sozialhilfeempfänger charakterisieren. Oder auch aus Sorge davor, durch eine Bewertung wertvolle Quellen zu vernichten. Würde man den Bestand letztlich nicht sogar komplett übernehmen?

Warum kennen wir im Archivwesen noch keine „massenhaft gleichförmigen Fotos“? Wie oben beschrieben, haben wir es mit Fotomassen zu tun und diese Fotomassen sind eben auch Massenfotos, um einen sprachlichen Vergleich zum Bereich der Akten zu ziehen. Der Rheinische Archivtag – um das oben genannte Beispiel noch einmal aufzugreifen – wird jedes Jahr mit vielen hundert Fotos dokumentiert. Natürlich wechseln die fotografierten Köpfe, auch die Veranstaltungsorte ändern sich, aber im Grunde entstehen jedes Jahr viele Fotos sehr ähnlich verlaufender Tagungen. Die Motive wiederholen sich: Vortragende am Rednerpult, Blick ins Plenum, Austausch bei Kaffee und Kuchen, Tische mit Buffet. Angelehnt an die obige Definition sind es gewissermaßen *Serien sich wiederholender Motive zu bestimmten Ereignissen, die lediglich unterschieden sind durch einen individuellen Bezug, der personen-, institutionen- wie auch ortsbezogen sein kann*. Der Befund lässt sich übertragen auf viele andere Fotobestände, auch und vor allem auf die oben schon erwähnten 30.000 Pressebilder.²⁶

Wenn wir akzeptieren, dass es sich bei solchen Beständen um massenhaft gleichförmige Fotos handelt, könnten wir auch guten Gewissens Grundsätze und Methoden der Massenbewertung auf diese Fotobestände übertragen. Das würde die enorm aufwändige und oftmals gar nicht durchführbare Einzelbewertung durch eine vom Aufwand her

25 Katharina Tiemann: Bewertung und Übernahme von amtlichen Registraturgut, in: Markus Stumpf (Hrsg.): Praktische Archivkunde, 4. Aktualisierte Auflage, Münster 2018, S. 95.

26 Vgl. Meusch: Zur archivischen Bewertung, S. 232.

vertretbare Methode ersetzen. Anwendbare Verfahren könnten, je nach Ausgangslage, zum Beispiel eine Auswahlarchivierung in Form von Jahresschnitten sein. Vielleicht lässt sich auch mit Stichprobenziehungen arbeiten, vielleicht sogar mit Zufallszahlen. Bei einer sehr umfangreichen Straßenfotosammlung wäre beispielsweise denkbar, den Charakter der Siedlung stichprobenartig darzustellen, anstatt ein Bild jedes Straßenzuges zu überliefern. Im Fall amtlich überlieferter Bestände wäre auch eine Form des Federführungsprinzips denkbar. Gibt beispielsweise das Presseamt regelmäßig Bilder ab, kann davon ausgegangen werden, dass alle öffentlichen Termine und Veranstaltungen der Stadtverwaltung hier ausreichend abgebildet sind. Auf viele Fotos aus anderen Provenienzen könnte dann verzichtet werden.

Zugegebenermaßen, eine solche Herangehensweise erfordert ein Umdenken und anfangs auch Überwindung. Hilfreich ist es daher zunächst, für den Bereich der Fotografien Überlieferungsziele zu definieren. Archive müssen sich bewusstwerden, zu welchem Zweck sie Fotos überliefern möchten. Dabei darf nicht vergessen werden, dass Fotos letztlich nur ein Teil der Gesamtüberlieferung sind und sich im Archiv mit Akten und anderen Unterlagen ergänzen. Fotografien sind Momentaufnahmen. Jede Fotografie zeigt den Moment, in welchem der Auslöser des Fotoapparats betätigt worden ist. Aus (stadt-)historischer Sicht kann das wertvoll sein, denn es beschert im wahrsten Sinne des Wortes einen Blickwinkel, den andere Unterlagen nicht vermitteln können. Längere Prozesse hingegen kann das Einzelfoto nicht wiedergeben. Hier finden sich die entscheidenden Informationen häufiger in den Akten oder anderen Unterlagen. Eine Bewertungsüberlegung im Sinne der Überlieferungsziele muss also auch sein, ob Fotos Akten oder Unterlagen, die zum gleichen Themenkomplex existieren, sinnvoll ergänzen und historisch wertvolle zusätzliche Informationen liefern. Oder sind sie doch eher bildliches Beiwerk, das letztlich weniger aussagekräftig ist und eine deutlich geringere historische Relevanz besitzt als die dazugehörigen Akten?

Auch hier soll ein Beispiel die Überlegungen verdeutlichen: Es geht um kulturelle Angebote und Veranstaltungen vor Ort. Dazu existieren Akten des Kulturamtes und anderer Träger kultureller Angebote, Jahresberichte, Kulturkalender, Flyer, Plakate etc. und natürlich auch eine umfangreiche Fotosammlung aus der Provenienz Kulturamt. Ein Dokumentationsziel im Themenbereich Kultur ist für Kommunale Archive die Überlieferung der kulturellen Vielfalt bzw. der Vielfalt kultureller Veranstaltungen vor Ort. Das Dokumentationsziel wird hingegen kaum sein, jede dieser Veranstaltung auch bildlich darzustellen. Ebenso ist es nicht das Ziel bildlich nachzuweisen, bei welcher Veranstaltung der Bürgermeister mit auf der Bühne gestanden hat. Somit muss bei der Bewertung der Fotosammlung geprüft werden, ob die Bilder für das angestrebte Ziel tatsächlich einen Mehrwert gegenüber anderen Quellen bieten, die ebenso zur Verfügung stehen. Das Ergebnis kann sogar sein, dass große Teile (ohne vorherige Einzeldurchsicht!) kassiert werden, weil ihr Dokumentationswert sehr gering ist und andere, geeignetere Überlieferungsformen vorliegen. Wer eine komplette Kassation des Fotobestandes scheut, könnte auf bekannte und erprobte Bewertungsverfahren zurückgreifen. Zum Beispiel könnten pauschal nur die Bilder eines jeden fünften oder zehnten Jahres in eine genauere Bewertung eingehen, wenn davon auszugehen ist, dass sich die meisten der Veranstaltungen immer wieder ähnlich wiederholen.

Generell sollten Archive auch im Bereich der Fotobewertung von negativen Kassationskriterien zu einer positiven Auswahl gelangen. Anstatt zu überlegen, welche Motive kassiert werden könnten, gilt es festzulegen, welche Bilder archivwürdig sind. Das klingt vielleicht zunächst nach Wortklauberei, entspricht aber dem allgemeinen Vorgehen bei der Bewertung von Unterlagen. Hält man bei Fotos an der Negativauslese fest, nimmt man jedes Bild einzeln zur Hand, vergleicht stundenlang Quasi-Dubletten und kassiert scheibchenweise ein Bild nach dem anderen. Und am Ende bleibt immer noch eine große Menge Bilder übrig. Stattdessen stellt man sich bei der Positivauslese die Frage, welche Motive denn eigentlich benötigt werden, um den Überlieferungszweck zu erreichen und wählt entsprechende Bilder ganz gezielt aus der großen Menge aus. Das Ergebnis einer solchen positiven Auslese ist in der Regel eine deutlich höhere Effizienz in der Bewertung und damit eine deutlich höhere Kassationsquote. Auch „befreit“ dieses Vorgehen von dem Druck, bei jedem Motiv zu überlegen, ob nicht doch eine bedeutende Person oder ein Gebäude abgebildet worden ist, und das Foto daher vermeintlich überliefert werden müsste.

Selbstverständlich wird es auch weiterhin Fotobestände geben, bei denen nur wenig kassiert werden wird oder sogar eine Vollarchivierung angebracht erscheint. Dies betrifft vor allem solche Bestände, auf die die obige Definition der massenhaft gleichförmigen Fotos nicht zutrifft. Vor allem bei Nachlässen von Fotografen wird man an die Bewertung sicherlich anders herangehen. Aber auch hier darf Kassation nicht grundsätzlich ein Tabu sein. Die effizientere Bearbeitung der Massenfotos kann hierfür neue Ressourcen im Archivbetrieb freisetzen.

5. Fazit

Fotomassen stellen die meisten Archive vor eine hohe Hürde. Ihre Bewertung und Erschließung kosten enorm viel Zeit, ihre Bestandserhaltung vergleichsweise viel Geld. Und in der digitalen Welt kostet auch ihre Aufbewahrung enorm viel (Speicher-)Platz. Diese Massen müssen im Zuge einer konsequenten Überlieferungsbildung nach archivfachlichen Standards deutlich reduziert werden. Dabei unterliegen Fotografien grundsätzlich denselben Bewertungsregeln wie anderes Archivgut. Es gibt keine Sonderregel für Fotos, auch wenn es uns offenbar schwerer fällt, solche visuellen Quellen zu bewerten und zu kassieren. Archivarinnen und Archivare müssen auswählen und entscheiden, was *wirklich* einen bleibenden Wert für ihr Archiv und die Überlieferung ihres Sprengels besitzt. Im Bereich der Fotografien ist es daher notwendig, dass Archive sich trauen, etablierte Prozesse und Vorgehensweisen kritisch zu hinterfragen und Mut zur Auswahl und vielleicht auch ein Stück weit Mut zur Lücke zu zeigen.

Das Fotoarchiv der Union Kraftstoff – Industriegeschichte im Stadtarchiv Wesseling

Martina Zech

„Das sind Tage, wie Archivare sie lieben“ – so lautete der erste Satz eines Artikels im Kölner Stadt-Anzeiger vom 25. November 2003 zur Übergabe des Fotoarchivs der Union Kraftstoff an das Wesseling Stadtarchiv. Tatsächlich war die Übernahme des Fotoarchivs der Union Kraftstoff (UK) vor mehr als 20 Jahren ein besonderes Ereignis für das Wesseling Stadtarchiv. Der damalige Pressesprecher der Shell und DEA Oil GmbH meldete sich kurze Zeit zuvor telefonisch und sagte nur den Satz: „Wir möchten das Fotoarchiv der Union Kraftstoff dem Stadtarchiv Wesseling übergeben!“ Die Freude war groß, denn damit hatte das Stadtarchiv die Möglichkeit einen lokalhistorisch sehr bedeutsamen Bestand zu sichern und zu nutzen.

Dieses Angebot hatte eine Vorgeschichte. Seit 1999 waren dem Stadtarchiv die Fotobestände der ehemaligen UK bekannt und auch ihr historischer Wert. Anfang der 2000er Jahre – nach der Gründung des Stiftungsfonds „Erinnerung, Verantwortung und Zukunft“ für die Entschädigung ehemaliger Zwangsarbeiterinnen und Zwangsarbeiter – hatte der Rat der Stadt Wesseling das Stadtarchiv mit der historischen Aufarbeitung des Einsatzes von Zwangsarbeiterinnen und Zwangsarbeitern in Wesseling beauftragt. Aufgrund einer früheren Untersuchung war klar: In dem kleinen Wesseling, das 1938 auf das heutige Stadtgebiet bezogen rund 7.300 Einwohnerinnen und Einwohner zählte, waren während des II. Weltkrieges 10.000 zivile Fremd- und Zwangsarbeiterinnen und -arbeiter zur Arbeit eingesetzt. Dabei sind die Kriegsgefangenen und Strafgefangenen noch nicht einbezogen.

In einem Schreiben aus der Wesseling Verwaltung vom November 1942 heißt es: „Das Amt Wesseling zählt zur Zeit ca. 12.500 Einwohner von denen rd. 75 % Industriearbeiter sind. Die Einwohnerzahl ist ständig noch im Wachsen begriffen. Ein grosser Teil der Industriearbeiter besteht aus in- u.a. ausländischen Arbeitskräften, die nur vorübergehend hier wohnen.“¹

Diese hohe Zahl an ausländischen Arbeitskräften erklärt sich durch die bereits damals in Wesseling zahlreich ansässigen Industriebetriebe, vor allem aber durch die Union Rheinische Braunkohlen Kraftstoff AG.

1 Stadtarchiv Wesseling, B 815.



Abb. 1: Arbeiter aus Italien kommen am 17. Juli 1944 in der UK an. Foto: UK, Stadtarchiv Wesseling.

1. Die Union Kraftstoff in Wesseling

Die Gründung der UK ist eines der herausragenden Ereignisse in der Entwicklung der Industrie in Wesseling. Nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten wurde die Braunkohleindustrie zur Investition in Hydrierwerke verpflichtet. Mit den Hydrierverfahren sollten aus Braunkohle Treibstoffe und Schmieröle hergestellt werden mit dem Ziel der Autarkie von ausländischen Rohölprodukten.

Vor diesem Hintergrund gründeten sieben rheinische Bergbauunternehmen am 21. Januar 1937 die „**Union Rheinische Braunkohlen Kraftstoff AG.**“ Experten aus dem Hydrierwerk in Leuna, wo das Hydrierverfahren bereits erfolgreich angewendet wurde, halfen in Wesseling beim Aufbau des Werkes. Die Entscheidung der Unternehmer, das Hydrierwerk südlich von Wesseling zu errichten, war durch die direkte Rheinlage bedingt. Da man davon ausging, dass die Braunkohlevorräte bald erschöpft sein würden, baute man das Werk nicht in die Nähe der Gruben. Mittelfristig sollte Rohöl die Kohle ersetzen und dieses konnte günstig per Schiff angeliefert werden. Da die Bahnverbindung aus den Kohlegruben zum Rheinhafen Wesseling-Godorf bereits bestand, war Wesseling sowohl per Schiff als auch per Bahn günstig zu erreichen. 1938 wurde mit dem Bau des Werkes auf einem freien Feld am Rhein zwischen Wesseling und Urfeld begonnen.²



Abb. 2: Auf diesem freien Feld wurde die UK errichtet. Foto: UK, Stadtarchiv Wesseling.

2 Zur Geschichte der Union Kraftstoff vgl. Hans-Josef Joest: Kraftakte. Ein halbes Jahrhundert Union Kraftstoff in Wesseling, Düsseldorf, Wien, New York 1987; René Kohlenberg/Jan Zeese: Bewährte Kraft, Neue Energie. 80 Jahre Kraftstoff aus Wesseling – die Rheinland Raffinerie, Köln 2018.



Abb. 3: 27. Oktober 1941: Der erste Benzinwaggon. Foto: UK, Stadtarchiv Wesseling.

Nach der Verzögerung des Baus durch den Beginn des II. Weltkriegs verließ der erste Waggon mit Hydrierbenzin am 27. Oktober 1941 die Fabrik.

1943 wurde die Sollproduktion von 215.000 Tonnen Benzin erreicht. Nach mehreren schweren Bombenangriffen der Alliierten wurde das Werk im Oktober 1944 stillgelegt.

1945 untersagten die Alliierten die Hydrierung zu Treibstoffen, aber die UK wurde von der Demontage verschont. Nachdem zunächst nur das Kraftwerk zur Stromversorgung der Region in Betrieb gehen durfte, folgte bald die Produktion der dringend benötigten Düngemittel zur Versorgung der Bevölkerung mit Lebensmitteln.



Abb. 4: Schäden durch einen Luftangriff am 3. Oktober 1944. Foto: UK, Stadtarchiv Wesseling.

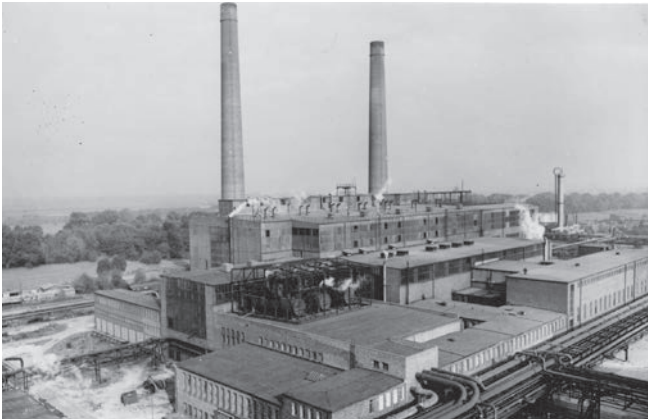


Abb. 5: Das Kraftwerk 1953. Foto: UK, Stadtarchiv Wesseling.



Abb. 6: Das Destillationsfeld 1953. Foto: UK, Stadtarchiv Wesseling.



Abb. 7: Die Krackanlage 1952. Foto: UK, Stadtarchiv Wesseling.

Eine Destillationsanlage, die Öl statt Kohle verarbeiten konnte, war vorhanden, aber noch nie genutzt worden. In der Nachkriegszeit wurde die UK wieder aufgebaut und entwickelte sich zu einem wichtigen Standort der Petrochemie in Deutschland.

Seit 1989 war das Werk „UK – Wesseling“ Teil der „DEA Mineralöl AG“. In 2002 erfolgte der Zusammenschluss von Shell in Köln-Godorf und der DEA-UK Wesseling zur „Shell & DEA Oil GmbH“. Seit 2004 bilden beide Werke die „Shell Deutschland Oil GmbH“.

Im Laufe der Jahrzehnte fällt die Leitung des Werkes immer wieder Entscheidungen, die Veränderungen der Verfahren und der Produkte mit sich führten und an die Erfordernisse der Zeit anpassen.

Im Januar 2024 wurde schließlich entschieden: Am Standort Wesseling soll 2025 kein Rohöl mehr zu Treibstoff verarbeitet werden. Vor kurzem wurde hier laut Information der Shell, Europas größte PEM-Wasserstoff-Elektrolyse zur Herstellung von grünem Wasserstoff und eine neue Anlage zur Produktion von Bio-LNG in Betrieb genommen.

2. Das Fotoarchiv der Union Kraftstoff

Nun aber zurück zu den Fotobeständen:

Für den Bau der UK ab 1938, die Produktion und die Wiederaufbauarbeiten nach den zahlreichen Bombenangriffen während des Krieges bestand ein stetiger großer Bedarf an Arbeitskräften, denn Benzin, gerade auch Flugbenzin, war kriegswichtig.

Um den Auftrag des Wesseling Stadtrates zur Erforschung des Einsatzes der ausländischen Arbeitskräfte erfüllen zu können, waren Quellen über die UK während des Krieges erforderlich. Aufgrund unser Anfrage bei DEA – wie die UK inzwischen firmierte, durfte ich gemeinsam mit der Historikerin Ursula Froitzheim, die für die Erstellung der Dokumentation im Stadtarchiv Wesseling beschäftigt wurde, im Werk das Fotoarchiv einsehen. Zu unserem Erstaunen lagerten dort die Fotos seit 1938, beginnend mit dem leeren Feld, auf dem die UK gebaut werden sollte, über den Bau aller Anlagen, die Arbeiterinnen und Arbeiter, die Lager, in denen diese untergebracht waren, die Kriegszerstörungen, die Beerdigung der Opfer und vieles mehr.



Abb. 8: Gesamtansicht der UK am 16. September 1940. Foto: UK, Stadtarchiv Wesseling.



Abb. 9: Ukrainerinnen bei der Essensausgabe im Rheinlager am 25. August 1942. Foto: UK, Stadtarchiv Wesseling.



Abb. 10: Das Rheinlager auf dem Gelände der UK am 25. August 1942. Foto: UK, Stadtarchiv Wesseling.



Abb. 11: Schaden durch Luftangriff am 3. Oktober 1944. Foto: UK, Stadtarchiv Wesseling.



Abb. 12: Beerdigung der Opfer des Angriffs vom 19. Juli 1944 aus dem Südlager auf dem Friedhof Friedensweg in Wesseling. Foto: UK, Stadtarchiv Wesseling.

Es handelte sich um die offiziellen Aufnahmen der damaligen UK, erstellt vom Werksfotografen. Derartige offizielle Firmenaufnahmen wurden, soweit sie z. B. Freizeitaktivitäten und Feiern der ausländischen Arbeiter zeigen, teilweise auch von den NS-Behörden eingefordert und für Propagandazwecke missbraucht, wie es einem Schnellbrief des Beauftragten für den Vierjahresplan und Generalbevollmächtigten für den Arbeitseinsatz vom 30. Dezember 1942 zu entnehmen ist. Er enthält die Anweisung von den Weihnachts- und Neujahrsfeiern „der Ostarbeiter, soweit sie für eine propagandistische Auswertung geeignet sind, Bildaufnahmen anzufertigen und diese mit einem kurzen erläuternden Text unmittelbar den Kreis- bzw. Gauverwaltungen der DAF zu übersenden.“³



Abb. 13: Musikkapelle im Lager 1942. Foto: UK, Stadtarchiv Wesseling.

3 Zitat nach Ursula Froitzheim: Arbeit als Kriegsbeute. Der Einsatz von Fremd- und Zwangsarbeitern in Wesseling 1938-1945, in Zusammenarbeit mit dem Archiv der Stadt Wesseling, im Auftrag der Stadt Wesseling, Wesseling 2004, S. 5, Anm. 15.

Bei unserem Aufenthalt im Werk durften wir Fotos auswählen, die wir für die historische Dokumentation des Einsatzes von Fremd- und Zwangsarbeitern und Zwangsarbeiterinnen in Wesseling verwenden und auch veröffentlichen durften.

Dies erfolgte im Rahmen des Ausstellungsprojektes „Gezwungenmaßen“⁴ der Arbeitsgemeinschaft der Archive im Rhein-Erft-Kreis und Düren von 2003 über die Zwangsarbeit in unserer Region, das bis heute auf der Internetseite von Historicum Net präsent ist,⁵ und in der Wesselingener Dokumentation „Arbeit als Kriegsbeute“.⁶

In Anbetracht dieses herausragenden Fotobestandes habe ich damals im Werk gesagt: „Sollten diese Fotos einmal in Gefahr sein und sollten sie diese einmal nicht mehr verwahren können, bitte denken Sie an das Archiv der Stadt! Diese einmalige Quelle muss erhalten bleiben.“

An diese Aufforderung hat man sich dann wenige Zeit später, als Veränderungen im Werk bevorstanden und der bisherige Pressesprecher in Rente ging, erinnert und es kam zu dem eingangs erwähnten Übernahmeangebot.

3. Die Übernahme der Fotobestände durch das Stadtarchiv

Nach kurzer Rücksprache innerhalb der Stadtverwaltung habe ich die Übernahme des Fotoarchivs zugesagt und durfte dann auswählen, was in die Bestände des Stadtarchivs übernommen werden sollte. Die Priorität lag auf den Menschen, die im Werk arbeiteten: Ich wollte alle Fotos von Belegschaftsveranstaltungen, von Dienstjubiläen, runden Geburtstagen etc. Vor allem wollte ich alle Fotos aus der Aufbau- und Kriegszeit und der Zeit des Wiederaufbaues. Auch das soziale Leben im Werk war mir wichtig: Die Fußballmannschaft, der Karnevalsverein, die Sportstätten – vor allem das werkseigene Schwimmbad.



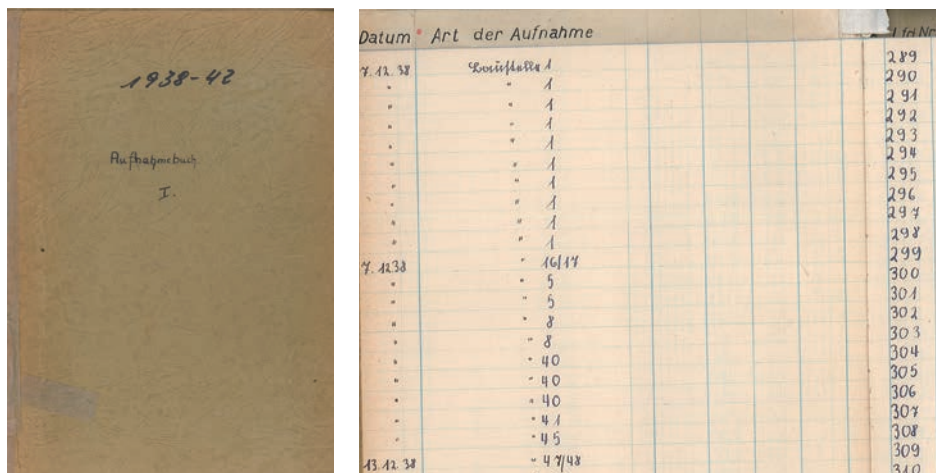
Abb. 14: UK Schwimmbad 1952. Foto UK, Stadtarchiv Wesseling.

4 Vgl. Arbeitsgemeinschaft der Archivarinnen und Archivare im Erftkreis (Hrsg.): Gezwungenmaßen. Zwangsarbeit in der Region Rhein-Erft-Rur, Bergheim 2002.

5 Vgl. <https://langzeitarchivierung.bib-bvb.de/wayback/20190716080932/https://www.historicum.net/themen/zwangsarbeit-rhein-erft-rur/> (Aufruf: 19.02.2025).

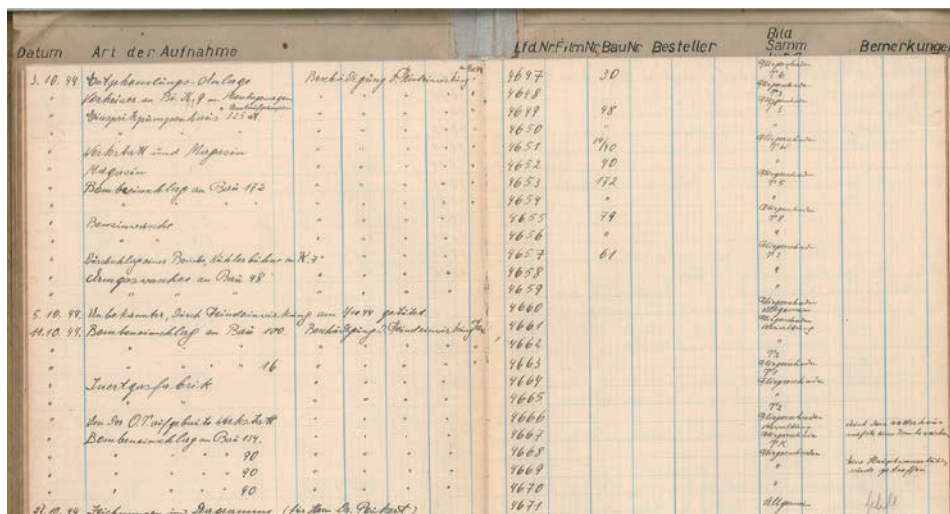
6 Vgl. Froitzheim: Arbeit als Kriegsbeute.

Verzichtet habe ich auf manche technische Detailaufnahme – „ich brauche nicht jede einzelne Schraube“, habe ich damals gegenüber dem Werk geäußert. Entsprechend diesen Bewertungsvorgaben gingen die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Shell und DEA ans Werk und trafen die Auswahl. Arbeiten der Vorsortierung und Sichtung fielen somit für das Stadtarchiv nicht an – und damit nicht genug: Auch die Verzeichnung der Fotos wurde größtenteils von DEA übernommen! Die Angaben zu den Fotos sind in Aufnahmebüchern seit 1938 erfasst worden, die das Stadtarchiv ebenfalls erhalten hat.



Datum	Art der Aufnahme	Bild Nr.
7.12.38	Kontrollfoto 1	289
"	" 1	290
"	" 1	291
"	" 1	292
"	" 1	293
"	" 1	294
"	" 1	295
"	" 1	296
"	" 1	297
"	" 1	298
"	" 1	299
7.12.38	" 10/11	300
"	" 5	301
"	" 5	302
"	" 8	303
"	" 8	304
"	" 40	305
"	" 40	306
"	" 40	307
"	" 41	308
"	" 45	309
13.12.38	" 47/48	310

Abb. 15a+b: Das erste Aufnahmebuch von 1938. Foto: Stadtarchiv Wesseling.



Datum	Art der Aufnahme	Bild Nr.	Film Nr.	BauNr.	Besteller	Bild Samml.	Bemerkungen
1.10.44	Gasverarbeitungs-Anlage	3697		30		Gasverarbeitungs-Anlage	
"	Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	3618				Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	
"	Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	3619		98		Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	
"	Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	3620				Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	
"	Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	3621		110		Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	
"	Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	3622		90		Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	
"	Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	3623		112		Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	
"	Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	3624				Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	
"	Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	3625		79		Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	
"	Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	3626				Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	
"	Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	3627		61		Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	
"	Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	3628				Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	
"	Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	3629				Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	
5.10.44	Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	3630				Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	
11.10.44	Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	3631				Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	
"	Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	3632				Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	
"	Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	3633				Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	
"	Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	3634				Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	
"	Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	3635				Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	
"	Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	3636				Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	
"	Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	3637				Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	
"	Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	3638				Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	
"	Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	3639				Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	
"	Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	3640				Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	
21.10.44	Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	3641				Verfahren an Bt. 119 in Nordwesten	

Abb. 16: Das Aufnahmebuch vom Oktober 1944 vor der Stilllegung des Werkes. Foto: Stadtarchiv Wesseling.

25.10.84	Rhein alte Destillation	44604	11 Aufn.	44.78	N/A
		44602		44.82	
		44603		44.84	
		44604		44.86	
		44605		44.88	
		44606		45.00	
		44607		45.02	
		44608		45.04	
		44609		45.06	
		44610		45.08	
23.10.84	Neubau Gasdruckverlebung Rohre	44611	2 Aufn.	44.84	N/P
25.10.84	Sauerstoffanpflanze	44612	3 Aufn.	44.82	TR
"	"	44613		44.84	
"	DeLancee	44614		44.86	
"	"	44615		44.88	
25.10.84	Bildschirmboden Tank H2	44616	3 Aufn.	44.84	TR
26.10.84	Vakuumdestillation (H. Simon & S)	44617	5 Aufn.	44.86	N/P
"	"	44618		44.88	
"	Plattform (H. Simon & S)	44619		44.90	
"	"	44620		44.92	
"	"	44621		44.94	
26.10.84	Gasdruckverlebung (H. Simon & S)	44622	4 Aufn.	44.84	N/P
"	"	44623		44.86	
"	"	44624		44.88	
"	"	44625		44.90	

Abb. 17: Auch in den 1980er Jahren wurden die Aufnahmebücher weitergeführt. Foto: Stadtarchiv Wesseling.

Seitens des Werkes wurden diese Aufnahmebücher elektronisch in einer Exceldatei erfasst, wobei gleichzeitig die Überprüfung erfolgte, ob die in den Aufnahmebüchern verzeichneten Fotos auch tatsächlich noch existierten. So erhielten wir die Fotos inklusive Negative mit fertigen Excellisten, in denen das Datum, die Bildnummer und der Gegenstand des Fotos erfasst waren.

1	A	B	C	D
2	Datum	Beschreibung	Film-Nr	Se
269	25.04.67	Trauerkondukt auf dem Rhein Konrad Adenauer		
270	31.12.66	Sivesterfeier Werkstatt TR		
271	21.09.67	Reproduktion Taufschein "Aquatortaufe auf der Union"		
272	26.09.67	Tankwagenverladung		29191-95
273	25.09.67	Gruppenaufnahme Lehrlinge 1. Lehrjahr		29196-97
274	12.10.67	Neubau Harnstoffsilos mit Harnstoffverladung		29264-65
275	12.10.67	Blick vom Prillturm II auf Destillation		29266+
276	12.10.67	Neubau Harnstoffverlebung		29279-81
277	19.10.67	Neubau Hauptlabor		29313-15
278	19.10.67	Neubau Harnstoff-Anlage		
279	28.10.67	Weinfest Werkchor UK		29334-35
280	26.10.67	Neubau Rheinbrücke Harnstoffverladung		29336-40
281	26.10.67	Eisenbahnverladung von Kresol-Anlage aus gesehen		
282	26.10.67	Neubau Kühlturm von Kresol-Anlage aus gesehen		
283	08.11.67	Blutspende-Aktion in der UK		
284	20.11.67	Futtermittelausschüttung (Meister)		
285	04.12.67	Nachtaufnahmen Blick auf Destillation v. Prillturm 2		
286	04.12.67	Nachtaufnahmen Destillation Methanoldestillation		
287	14.12.67	Pensionärstreifen Weihnachtsfeier		
288	22.02.68	Empfang des Prinzen Karneval bei Hr. Dir. Dr. Wissel		
289	24.04.68	Futtermittelausschüttung Bonn		
290	01.07.68	Neubau Sauerstoffanlage		29882-84
291	17.07.68	Ratssitzung Wesseling-Hersel Kantine UK		29922a
292	10.09.68	Neubau Rheinbrücke Harnstoffverladung		30015-26
293	10.09.68	Neubau Kühlturm 5		
294	10.09.68	Neubau Geldruckvergasung		
295	26.09.68	60. Geburtstag von Herrn Klaus		30028-32
296	18.11.68	Neubau Harnstoffanlage		30170-71
297	18.11.68	Stripper Harnstoffanlage		30179-90
298	21.11.68	Gruppe TH H. Billig		30192-93
299	21.12.68	Schlossergesellschaft TK		30244-45
300	30.12.68	Pensionärfeier Hr. Habicht		
301	30.12.68	Empfang 60. Geburtstag W. Beuke		
302	12.12.68	Pensionärstreifen 1968		
303	03.02.69	Karnevalssitzung UK am 24.01.69		
304	03.02.69	denad-Kompressor		30330-33
305	25.02.69	CO2-Verflüssigungsanlage		
306	20.03.69	Neubau Luftzerlegungsanlage		30420-21

Abb. 18: Teil der Excellisten, die vom Werk erstellt wurden. Foto: Stadtarchiv Wesseling.

B16					
Messwerkzeuge, TR-I					
#	A	B	C	D	E
1	Datum	Beschreibung	Fila-Nr	Seite	Ar
129	14.04.67	Ausstand von Hr. Dr. Krings	L690/	28434	
130	25.04.67	Trauerkondukt auf dem Rhein Konrad Adenauer	L691/	28493	
131	26.04.67	Tankwagenverladung		28462	
132	10.05.67	Methanol-Destillation		F400	
133	10.05.67	Methanol-Destillation		F401	
134	10.05.67	Methanol-Destillation		F402	
135	10.05.67	Haupteingang Bau 133		F403	
136	11.05.67	SCS-Anlage		F404	
137	30.06.67	Abschiedsfeier von Herrn Graichen	L699	28654	
138	21.09.67	Reproduktion Taufschein "Aquatortau auf der Union"		29146	
139	25.09.67	Gruppenaufnahme Lehrlinge 1. Lehrjahr		29196	
140	25.09.67	Gruppenaufnahme Lehrlinge 1. Lehrjahr		29197	
141	26.09.67	Tankwagenverladung		29191	
142	26.09.67	Tankwagenverladung		29192	
143	26.09.67	Tankwagenverladung		29193	
144	26.09.67	Tankwagenverladung		29194	
145	26.09.67	Tankwagenverladung		29195	
146	12.10.67	Methanol-Destillation		F409	
147	12.10.67	Methanol-Destillation		F410	
148	12.10.67	Tankwagenverladung		F411	
149	12.10.67	Tankwagenverladung		F412	
150	12.10.67	Neubau Harnstoffsilos mit Harnstoffverladung	L718/57.59	29264-29265	
151	12.10.67	Blick vom Prätilura II auf Destillation	L718/61	29266	
152	12.10.67	Neubau Harnstoffverladung	L718/12.14.16	29279-29281	
153	19.10.67	Neubau Hauptlabor	L721/34.36.38	29313-29315	
154	19.10.67	Neubau Harnstoff-Anlage	L721/48	29319	
155	26.10.67	Neubau Rheinbrücke Harnstoffverladung	L722/4.6.8.10.14	29336-29340	
156	26.10.67	Eisenbahnverladung von Kresol-Anlage ausgesel	L722/12	29341	
157	26.10.67	Neubau Kühlturm von Kresol-Anlage ausgesel	L722/16	29342	
158	20.10.67	Weinfest Werkchor UK	L722/22-70 L722/4-64	29334-29335	
159	08.11.67	Blutspende-Aktion in der UK	L722/	29352	
160	20.11.67	Gruppenaufnahme V2 (Meister)		29357	
161	04.12.67	Nachtaufnahmen Blick auf Destillation v. Prieltura 2		29376	
162	04.12.67	Nachtaufnahme Destillation Methanoldestillation		29377	
163	14.12.67	Personenstreffen Bachschiffahrt	L726/A B C	29417	

Abb. 19: Die gleiche Liste nach der Bearbeitung durch das Stadtarchiv Wesseling. Foto: Stadtarchiv Wesseling.

Uns lagen sofort recherchierbare elektronische Verzeichnisse vor! Was für ein Glücksfall. So konnten wir das Fotoarchiv übernehmen mit einem Aufwand, der vertretbar und vor allem von uns zu leisten war.

Bevor die Fotos ins Rathaus gebracht wurden, fanden die Gespräche über die vertragliche Gestaltung statt. Während ich noch über ein Depositum und die Nutzungsbedingungen nachdachte, hat der damalige Wesseling Bürgermeister mit dem Werk die Vereinbarung getroffen, dass die Shell und DEA OIL GmbH das historische Fotoarchiv der Union Kraftstoff dem Archiv der Stadt Wesseling schenkt und das Stadtarchiv die Aufnahmen entsprechend der Benutzungsordnung des Stadtarchivs verwenden und Nutzenden zur Verfügung stellen kann. Es wurde geregelt, dass das Werk selbst kostenlos und vorrangig die Bestände nutzen könne.

4. Die Bestände der UK im Stadtarchiv

Was haben wir erhalten?

Aus den Jahren 1938-1989 wurden folgende Bestände übergeben:

- ca. 2000 Fotos, größtenteils mit Negativen (z. T. Glasplatten)



Abb. 22: Seite eines großformativen Albums mit Baustellenfotos aus dem Jahr 1939. Foto: Stadtarchiv Wesseling.

- Alben aus den Jahren 1939-1941 mit 1800 Fotos
- Negativstreifen von ca. 20.000 Fotos
- ca. 1.500 Farbdias

Zusätzlich zu den einzelnen Fotos erhielten wir einige Monate später weitere 70 Fotoalben. Es handelte sich um Jahrgangsbände 1938 bis 1987 – die sich als sehr praktisch herausstellten, da die Fotos der wichtigen Ereignisse der einzelnen Jahre zusammengestellt waren. Auch kann man diese Alben den Nutzenden so einfach vorlegen, da man ihnen nicht ohne weiteres den Zugriff auf die Originale mit den Negativen ermöglichen kann. Dass wir so manche Fotos doppelt erhielten, war kein Problem. Beeindruckend ist die Qualität der Aufnahmen. Die Abzüge von den Glasplattennegativen weisen eine besondere Tiefenschärfe auf.

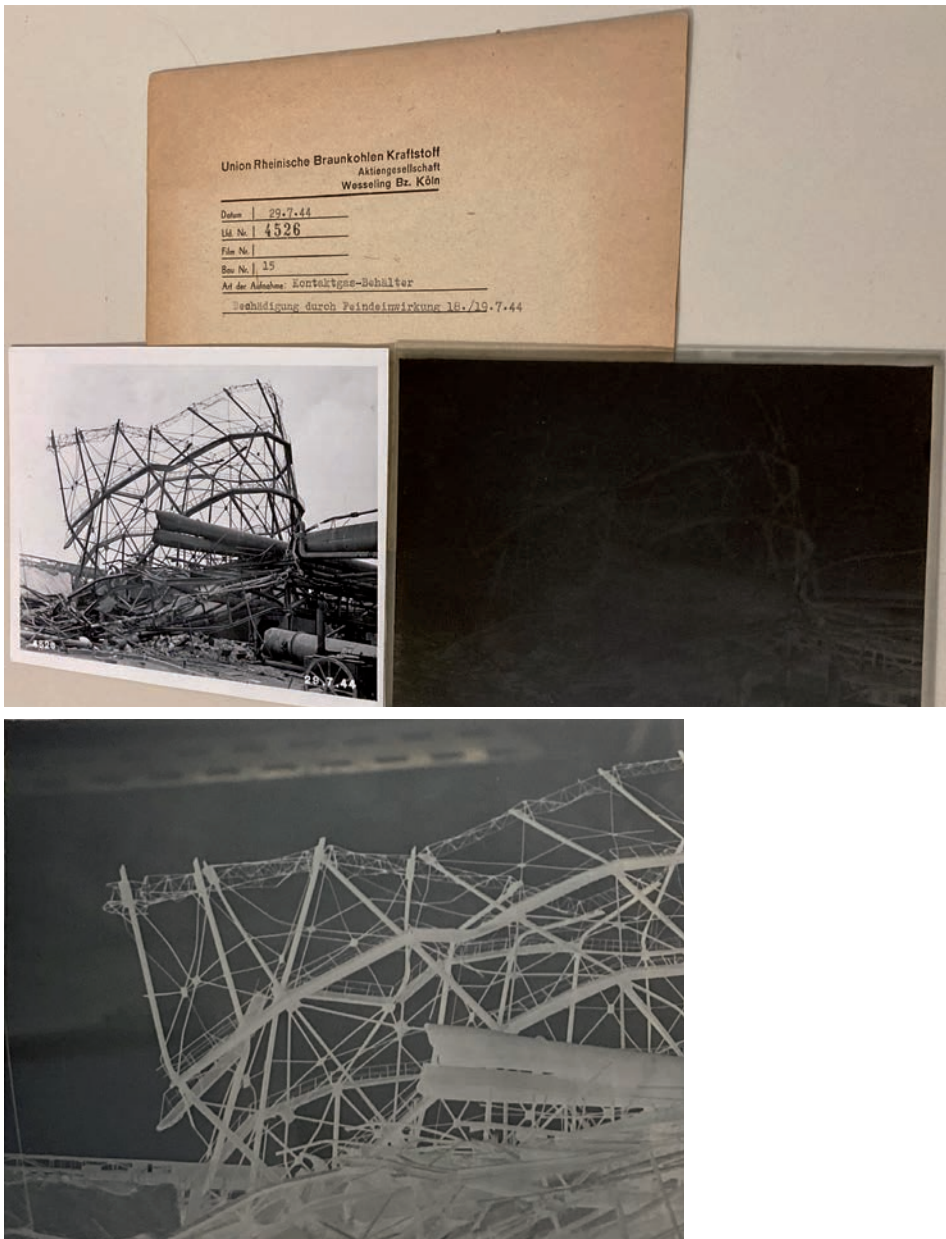


Abb. 23+ 24: Der Kontaktgasbehälter wurde durch einen Bombeneinschlag am 19. Juli 1944 zerstört. Die Aufnahme vom 29. Juli mit Glasplattennegativ, Fotoabzug und beschriftetem Umschlag. Foto: Stadtarchiv Wesseling.

5. Verarbeitung und Nutzung der Fotobestände

Was haben wir nun mit und aus den Beständen gemacht?

Wir haben mit Hilfe von Aushilfskräften die Verzeichnung der Fotos und Negative komplettiert und die sortierten Originale in Stahlschränke gepackt. Die einzelnen Teile des Bestandes sind in verschiedenen Gebäuden untergebracht – in einem Schadensfall, der hoffentlich nie eintreffen wird, wäre dann nur ein Teil des Bestandes betroffen.

Was die Digitalisierung der Bestände betrifft, so haben wir bislang „Digitalisierung on Demand“ betrieben: Alle Fotos, die verwendet wurden, haben wir gescannt. Es sind eine ganze Menge, denn schon zwei Jahre nach Erhalt des Fotoarchivs haben wir eine Ausstellung über die Geschichte der Union Kraftstoff erstellt.



Abb. 25: Eröffnung der Ausstellung zur Geschichte der Union Kraftstoff im Wesseling Rathaus 2006 mit v.r.n.l. Raffineriedirektor Willem Schoeber, Bürgermeister Günter Ditgens und Stadtarchivarin Martina Zech. Foto: Stadt Wesseling.

Die Ausstellung wurde zuerst in der Wesseling Partnerstadt Leuna präsentiert. Diese nach der Wende geschlossene Partnerschaft gründet auf der Zusammenarbeit beim Bau der UK in den 1930er Jahren. Natürlich wurde die Schau auch der Wesseling Öffentlichkeit geboten, sowohl im Rathaus, als auch im Ausbildungszentrum der Shell.

Die weitere Nutzung des Fotoarchivs erfolgt durch Wesseling Bürgerinnen und Bürger, deren Vorfahren bei der UK beschäftigt waren. Immer wieder erschienen auch UK-Fotos in Beiträgen in den Wesseling Heimat- und Geschichtsblättern. Auch im Kontext von Forschungen zum Braunkohlenbergbau⁷ und zu Bunkerbauten⁸ fand der Fotobestand

7 Vgl. Walter Buschmann/Norbert Gilson/Barbara Rinn: Braunkohlenbergbau im Rheinland, Worms 2008.

8 Vgl. Michael Foedrowitz: Einmannbunker. Splitterschutzbauten und Brandwachenstände, Stuttgart 2007.

Verwendung. Schließlich ist auch das Werk selbst als Nutzer zu nennen. Im Vorwort zur Festschrift zum 80-jährigen Bestehen der heutigen Shell heißt es: „Als eine besondere Schatzkiste hat sich die Sammlung des Stadtarchivs Wesseling gezeigt.“⁹

6. Bedeutung des UK-Fotobestandes

Warum ist der Bestand so bedeutsam für Wesseling?

Weil die UK für Wesseling so bedeutsam war. Wesseling war schon in den 1920er Jahren ein Industriestandort, aber mit dem Bau der UK begann 1937 die Ansiedlung von Großindustrie in Wesseling. Mit dem Werk wurden auch ganze Siedlungen für die Mitarbeiter und ihre Familien errichtet. Die Einwohnerzahl stieg.

Als 1953 mit den Rheinischen Olefinwerken (ROW, heute LyondellBasell) eine petrochemische Großanlage für die Kunststoffproduktion gegründet wurde, gaben – neben der günstigen Verkehrslage und dem Rhein – die ansässigen Lieferanten für Vorprodukte wie die Union Kraftstoff den Ausschlag für die Wahl des Standorts Wesseling. Mit einer Pipeline waren UK und die ROW verbunden. So zog die UK die Ansiedlung eines weiteren Großunternehmens an, das wiederum eine große Zahl von Beschäftigten nach Wesseling zog, für die wiederum Siedlungen errichtet wurden.

Wesentlich ist: Dieser industriegeschichtlich so bedeutsame Fotobestand bleibt erhalten und er lagert in Wesseling, am Standort des Werkes. Hier, wo die Menschen leben, die mit der „Union“ verbunden sind.

In unserem Stadtarchiv liegt nicht nur das Fotoarchiv der UK. Auch zahlreiche Bauakten der UK, sowohl zu den Wohnsiedlungen als auch zu den Werksanlagen befinden sich in unseren Beständen.

Kreis: Köln-Land.

Bestätigung zum Bauakten
Wesseling
 1946

Uffen
 betreffend
die Bauausführung
 auf der Parzelle

Gemeinde *Wesseling* Flur *1* Parzelle Nr. *1*
 an der *Siedlung* Straße, Haus-Nr.
 Eigentümer: *Union Kraftstoff, G.m.b.H.*

Nr. der Bauausführung	Nr. des Baugeschäftes	Nr. des Baugeschäftes	Nr. des Baugeschäftes	Nr. des Baugeschäftes	Nr. des Baugeschäftes	Nr. des Baugeschäftes
<i>1</i>	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>1</i>

Abb. 26: Bauakte für einen der Haustypen in der Bereitschaftssiedlung der UK, unmittelbar am Werk gelegen. Aufgrund dieser Lage direkt am Werk, wurde die Siedlung seitens der Shell seit 2017 abgebrochen. Grund war ein schwerer Unfall 2006 in einer vergleichbaren Anlage in Texas. Foto: Stadtarchiv Wesseling, H 3.

⁹ Kohlenberg/Zeeze: Bewährte Kraft, S. 9.

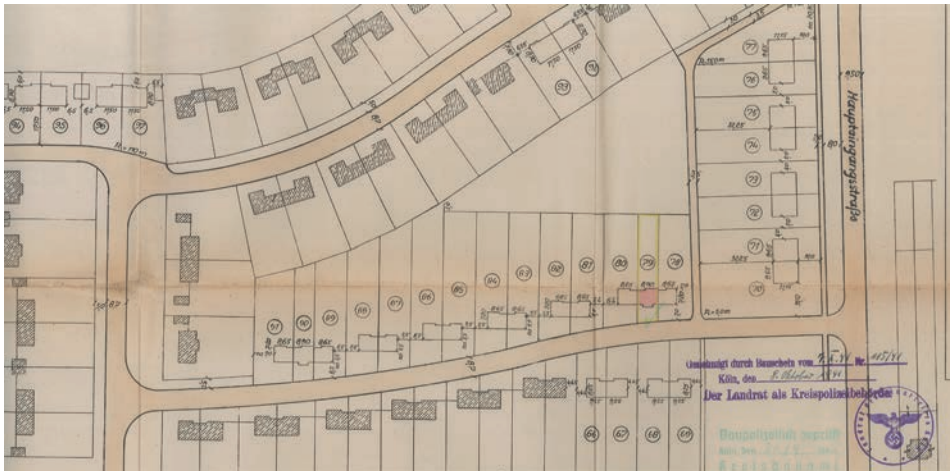


Abb. 27: Lageplan der Bereitschaftssiedlung. Foto: Stadtarchiv Wesseling, H 3.



Abb. 28: Entwurf Straßenseite der Bereitschaftssiedlung. Stadtarchiv Wesseling, H 3.



Abb. 29: Häuser in der Bereitschaftssiedlung 1940, Stadtarchiv Wesseling, Fotoarchiv UK.

Darüber hinaus ergänzt die Werkszeitschrift „UK Unser Kontakt“ vom ersten Heft 1952 bis 1983 unsere UK-Bestände. Alle Inhaltsverzeichnisse sind elektronisch erschlossen.

Übrigens haben wir auch Filme aus der UK, die mit finanzieller Hilfe des Werkes digitalisiert wurden. Wir haben ein umfangreiches Paket zur UK geschnürt mit Beständen, die sich sehr gut ergänzen.

Für Wesseling als Industriestadt ist es wichtig, die historische Überlieferung der industriegeschichtlichen Quellen zu sichern. Das Stadtarchiv ist froh mit der Übernahme des historisch wertvollen Fotoarchivs der UK, einen Beitrag dazu leisten zu können. Der Shell Deutschland Oil GmbH gilt der herzliche Dank für diese Schenkung.

Dieser Beitrag soll auch als Ermutigung der Archive verstanden werden, auf die Firmen in den Kommunen zuzugehen. Nicht immer erfolgt auf die Anfrage des Archivs auch eine Übergabe von Materialien – aber es kann auch zum Erfolg führen.

Die Bestände des Rheinischen Bildarchivs – „Fotografien für Köln und die Welt“

Helena Weber¹

Zugegeben mutet ein solcher Titel auf den ersten Blick etwas großspurig an. Er zeugt allerdings nicht von großstädtischer Wichtigtuerei, sondern ist dem Titel der Jubiläumsausstellung „90 Jahre Rheinisches Bildarchiv – Fotografien für Köln und die Welt“ entlehnt, die vom 10. bis 20. November 2016 im Kunsthaus Rhenania in Köln präsentiert wurde.² Im Kern steht er stellvertretend für den Anspruch und die Aufgabe des Rheinischen Bildarchivs (RBA) als Bildgedächtnis der Stadt Köln auch über die Stadtgrenzen hinaus zu agieren und Aufgaben jenseits der für kommunale Einrichtungen typischen Dimension zu übernehmen. Denn auch als Teil des neuen städtischen Amtes Historisches Archiv mit Rheinischem Bildarchiv umfasst das Profil des RBA mehr als die traditionellen Archivaufgaben Sammeln, Bewahren, Erhalten und Vermitteln. Anders als ein klassisches Archiv ist das RBA seit seiner Gründung auch ein Fotodienstleister für die Kölner Museen und Sammlungen und damit für die kontinuierliche Neuproduktion anspruchsvoller fotografischer Dokumentations- und Sachaufnahmen von Kunst und Kultur in Köln und der Region zuständig. Damit ist es kein ruhendes, sondern ein „produzierendes Archiv“, das durch die Arbeit der eigenen Fotograf*innen wächst.³

Seit der Übernahme des analogen Bildarchivs der Kölnmesse im Jahr 2013 ist das RBA mit rund 5,6 Millionen analogen und digitalen Bildern eines der größten kommunalen Bildarchive Deutschlands mit kunst- und kulturhistorischen Schwerpunkten. Die Bestände umfassen verschiedenste Formate vom Kleinbild bis zum größten Glasnegativ (70 x 90 cm) und Materialien, die die technische Geschichte der Fotografie seit dem 19. Jhd. widerspiegeln: Glas- und Filmnegative, Diapositive, Positivabzüge und über 800.000 Digitalaufnahmen.⁴ Thematischer Bezugspunkt ist für die meisten Fotobestände die Stadt Köln als Entstehungs-, Handlungs- oder Aufbewahrungsort des abgebildeten Motivs oder als Herkunftsort der

-
- 1 Mit besten Dank an Dr. Ulrich Fischer, der stellvertretend den Vortrag hielt und das Skript um wichtige inhaltliche Punkte ergänzte, die in diesen Text eingeflossen sind.
 - 2 Die digitale Ausstellung dazu ist nach wie vor einsehbar: <https://ausstellungen.deutsche-digitale-bibliothek.de/fotografien-fuer-koeln-und-die-welt/> (Aufruf: 25.10.2024).
 - 3 Vgl. Stadt Köln (Hrsg.): Kölner Kulturbericht 2014. Museen der Stadt Köln, Köln 2014, S. 203. <https://www.museenkoeln.de/downloads/mdk/Jahresbericht%20Museen%202013%20und%202014.pdf> (Aufruf: 25.10.2024).
 - 4 Weitere Informationen zum Bestand auf der Website des Historischen Archivs mit Rheinischem Bildarchiv: <https://www.stadt-koeln.de/leben-in-koeln/kultur/historisches-archiv-mit-rheinischem-bildarchiv/bestand-themen> (Aufruf: 25.10.2024).

Fotograf*in.⁵ Und wie der Name es bereits verrät, gehört auch die Kultur, Geschichte und Architektur des Rheinlands zum Sammelgebiet des RBA.

Prägend für das Sammlungsprofil des RBA ist dessen eigene Geschichte, weshalb ein Blick auf die Entstehung und Entwicklung des Bildarchivs aufschlussreich ist. Um das historisch gewachsene Aufgaben- und Sammlungsprofil des RBA vorzustellen, sollen deshalb im Folgenden wichtige Etappen seit dessen Bestehen ausgeführt werden.

1. Die Entstehung eines Bildarchivs in der Stadt Köln

Bereits Ende des 19. Jahrhunderts erkannte die Kölner Stadtverwaltung den Wert fotografischer Dokumentation, ihre Wiedergabegenauigkeit und Detailtreue sowie deren Nützlichkeit für die Stadtverwaltung und speziell die Museen. Am 14. August 1888 gründete die Stadt das Historische Museum, zu dessen Aufgaben die Anfertigung fotografischer Aufnahmen von abbruchreifen Gebäuden der Stadt Köln zählte. Die Verwaltung stellte dafür finanzielle Mittel bereit und ordnete die Lieferung von Fotomaterialien seitens der Bauämter an. Nur zwei Jahre später verpflichtete die Stadtverwaltung den Leiter des Historischen Museums per Dienstanweisung zur fotografischen Dokumentation „von architectonisch wichtigen oder bemerkenswerthen Gebäuden«, inklusive Innenaufnahmen und Fotografien von Einzelheiten.⁶

Entscheidend für die Gründung des Rheinischen Bildarchivs wurde das Jahr 1925, als auf Anregung aus Politik und rheinischen Universitäten im Mai die große „Jahrtausend-Ausstellung der Rheinlande“ in den neu errichteten Deutzer Messehallen stattfand. Sie präsentierte eine unglaubliche Anzahl von über 10.000 Objekten, die die politische und kulturelle Entwicklung des Rheinlandes dokumentieren und damit die tiefe Verbundenheit der Region mit Deutschland herausstellen sollten. Damit richtete sich die Ausstellung zumindest implizit gegen die separatistische und von Frankreich unterstützte Propaganda, die für eine Loslösung der Rheinlande eintrat. Zur Dokumentation der großen Menge an ausgestellten Kunstwerken sowie deren Präsentation beauftragte die Stadt Köln sechs Fotografen, die die Ausstellung systematisch durchfotografierten.⁷

5 Vgl. Stadt Köln (Hrsg.): Kölner Kulturbericht 2014, S. 203.

6 Dienstanweisung für den Leiter des städtischen historischen Museums vom 7. März 1890 durch den Kölner Oberbürgermeister Becker: HASTK-RBA, Best. 608 (Kulturdezernat), A 203, zitiert nach: Johanna Gummlich: „Ein Bild sagt mehr als 1000 Worte“. Das Rheinische Bildarchiv der Stadt Köln, in: Rheininform. Informationen für die rheinischen Museen, Nr. 01/2024, S. 18-22, S. 18.

7 Letha Böhringer/Johanna Gummlich: Die Anfänge des Rheinischen Bildarchivs, in: Johanna Gummlich (Hrsg.): 90 Jahre Rheinisches Bildarchiv. Fotografien für Köln und die Welt, Köln 2016, S. 6-12, S. 6.

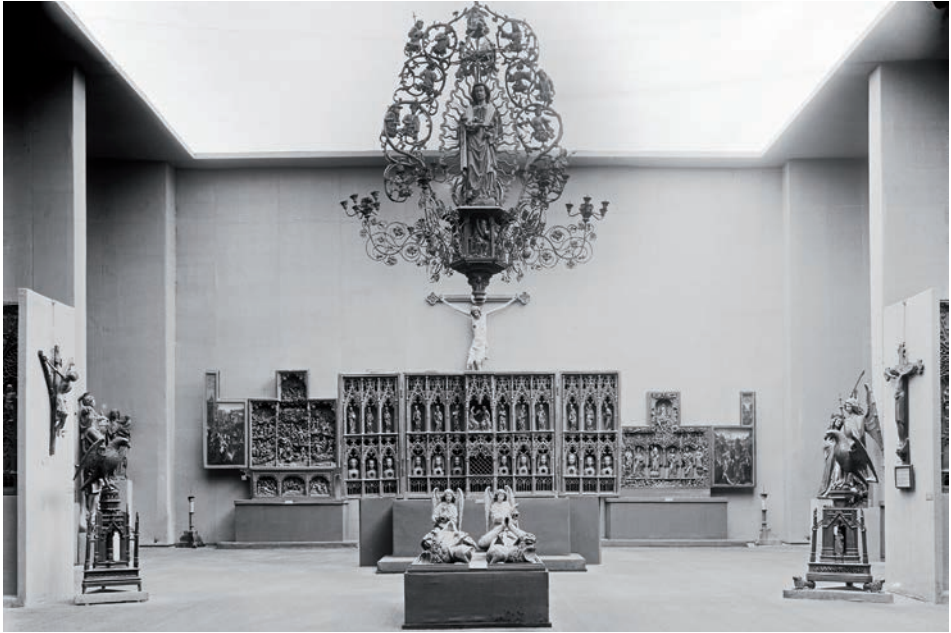


Abb. 1: Jahrtausend-Ausstellung der Rheinlande, Abteilung A, Raum 19: Plastik, 1925. Foto: Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_007124.

Im Anschluss an die Jahrtausendausstellung wurde auf Initiative des damaligen Bürgermeisters Konrad Adenauer das Rheinische Museum im ehemaligen Offizierskasino der Deutzer Kürassiere gegründet. Die in Köln verbleibenden Objekte und Dokumente wurden in Deutz magaziniert, die mehreren Tausend Bildplatten und Abzüge von Kunstobjekten aus dem gesamten Rheinland, die 1925 produziert wurden, wurden ebenfalls in einer eigenen Abteilung des Rheinischen Museums zusammengeführt – dem Rheinischen Bildarchiv. Die Sachaufnahmen von Kunstwerken aus dem gesamten Rheinland sollten einen Grundstock an Ausstellungsdokumentationsfotografie des RBA bilden, der über die Jahrzehnte weiter ausgebaut wurde.

Zum 1. Mai 1926, der heute als Geburtstag des RBA gilt, wurde als erster amtlicher Bildarchivleiter der Fotograf und Kunsthistoriker Dr. Joseph Boymann eingestellt, der zuvor am Bildarchiv Marburg tätig war. Unter seiner Leitung übernahm das Bildarchiv in den 1930er Jahren kontinuierlich Bildplatten städtischer Dienststellen, v. a. der Museen. Es entstanden außerdem zahlreiche Fotokampagnen in den Kreisen Koblenz, Ahrweiler, Mayen und Xanten. Bei den Expeditionen wurde u. a. die Bauernkultur des Niederrheins und der Eifel dokumentiert, genauso wie die Kunstdenkmäler und Museumsbestände des Rheinlandes. Erste Bestandskataloge wurden erarbeitet und ermöglichten die gezielte Suche und Bestellung von Fotografien.⁸

⁸ Ebd., S. 8.



Abb. 2: Fachwerkhäuser aus dem 17. und 18. Jahrhundert, Weiher Straße, Bad Breisig-Oberbreisig, Kreis Ahrweiler. Foto: Joseph Boymann, Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_037393.

Betrachtet man die ersten Arbeitsaufträge und Sammlungsbestände in der Gründungsgeschichte des RBA, wird ein klarer Fokus auf das gesamte Rheinland erkennbar. Das änderte sich in den 1950er Jahren, als die 1943 evakuierten Bestände (inzwischen waren es ca. 60.000 Positive) nach dem Ende des II. Weltkrieges nach Köln zurückgeführt wurden.

Es erfolgt eine inhaltliche Fokussierung auf die Stadt Köln durch den Beginn der fotografischen Dokumentation der kriegszerstörten Stadt, gefolgt von einer verordneten Eingrenzung des Aufgabengebiets auf stadtbezogene Belange 1958, als das Rheinische Museum unter

neuem Namen als Kölnisches Stadtmuseum im Zeughaus eröffnete.⁹ In den Folgejahren wurde dies allerdings durch die Übernahme zahlreicher Sammlungen wiederholt aufgebrochen. Umfangreiche Deposita wie die Übernahme des historischen Fotobestands aus dem Amt des Kölner Stadtkonservators, des Landeskonservators Rheinland und der Kölner Dombauverwaltung in den fünfziger Jahren verstärkten das in der Vorkriegszeit angelegte Sammlungsprofil zur Architekturdokumentation in Köln und im Rheinland.

2. Das Rheinische Bildarchiv in Allianz mit den Kölner Museen

1953 erwarb die Stadt August Sanders Mappenwerk „Köln wie es war“, wobei die 364 Negative ins RBA überführt wurden, während die Vintage Prints an die grafische Sammlung des Historischen Museums gingen.¹⁰ Seitdem wurde ein für Köln bis heute bewährtes Modell des Sammelns im Verbund etabliert, in welchem sich das RBA als kompetentes Archiv für fotografische Negativbestände profiliert hat, während Positivmaterialien oftmals bei den Museen und städtischen Sammlungen verbleiben. 2003 erfolgte die gleiche Aufteilung beim Teilnachlass des Kölner Fotografen Chargesheimer zwischen RBA und Museum Ludwig. Die Errichtung eines Labors für Negativrestaurierung im Jahr 1964, als erstes seiner Art in ganz Deutschland, unterstreicht die Kernkompetenz des RBA als Negativarchiv. Für die Erschließung des Materials entsteht dadurch ein entscheidendes Kriterium: Fotografien werden im RBA nicht auf das reine Motiv reduziert, sondern in ihrer Multidimensionalität bearbeitet. Dazu gehören gerade bei Negativen auch die vorgenommenen Retuschen, die gesamte fototechnische Materialität, jegliche Form von Beschriftungen und Kontextinformationen, und schließlich auch die Bildgenese eines fotografischen Bildes, soweit diese nachvollziehbar ist.

Zum Tragen kommt diese Art der Bearbeitung insbesondere bei den zahlreichen Fotograf*innennachlässen des RBA, deren Übernahme in Frage kommt, wenn die Fotografien oder Fotograf*innen einen Bezug zur Stadt Köln oder Region aufweisen, oder eine fotohistorische Bedeutung, Tradition ebenso wie fotografische Qualität der Materialien gegeben ist. Neben den genannten Kölner Fotogrößen Sander und Chargesheimer befinden sich auch Bestände von August Kreyenkamp, Anselm Schmitz oder Karl Hugo Schmölz im RBA, sowie fototechnisch einzigartige und daher umso spannendere Teilnachlässe. Zu erwähnen sind hier Heinrich Ewertz, der in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts als Pionier in der Farbfotografie mit Autochromplatten experimentierte, ebenso der Stereo-Fotograf Karl-Heinz Hatlé oder Herbert Döring-Spengler, der dem RBA umfangreiche Werkgruppen seiner künstlerischen Polaroid-Serien als Schenkung überließ.

9 Evelyn Bertram-Neunzig: Das Rheinische Bildarchiv. Stationen einer Entwicklung, in: Gummlich (Hrsg.): 90 Jahre Rheinisches Bildarchiv, S. 12-16, S. 12-13.

10 Ebd.



Abb. 3: Blick vom Messeturm auf Köln (Kölnisches Stadtmuseum). Foto: August Sander, Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_090718.

1974 änderte sich die organisatorische Anbindung des RBA, das nun der Kunst- und Museumsbibliothek der Stadt zugeordnet wurde. Der Bezug zu den städtischen Museen blieb dennoch weiter zentral. Schon in den 1960er Jahren zeigte sich die enge Beziehung zwischen RBA und den Kölner Museen durch umfassende Fotoaktionen, die der Bereitstellung von Fotografien für die Bestandskataloge der Museen dienten. 1979 forderte ein Ratsbeschluss, alle Museumsobjekte als bedeutende städtische Vermögenswerte fotografisch und dokumentarisch zu erfassen.¹¹

Diese symbiotische Zusammenarbeit zwischen RBA und Kölner Museen bleibt eine Konstante bis in die heutigen Zeiten der Digitalisierung. Oder besser formuliert: die Produktion, Erschließung, Bereitstellung und Vermittlung von Fotografie in einem durchgehend digitalen Umfeld, die selbstverständlich zu den Kernaufgaben des Bildarchivs zählen.

Wichtige Schritte waren hier der Umstieg auf Digitalfotografie für Sachaufnahmen, die Einführung der Bildbearbeitung und eine eigene IT-Infrastruktur der FotoMedienWerkstatt des RBA im Jahr 2007. Gebündelt wird diese Tätigkeit in der gemeinsamen Bilddatenbank www.kulturelles-erbe-koeln.de (KEK), die als Plattform der Kölner Sammlungen seit 2012 online ist. Das RBA dient hier sowohl als Servicedienstleister als auch Schnittstelle für die Museen und Sammlungen durch die digitale Verwaltung der Bilddatenbank. KEK seinerseits ist ein Aggregator für die Deutsche Digitale Bibliothek und die EUROPEANA, so dass Fotografien des RBA teilweise auch auf diesen übergreifenden Portalen recherchierbar – und damit auch für ein überregionales, idealerweise weltweites Publikum, sicht- und nutzbar sind.

11 Ebd., S. 14.

3. Angliederung an das Historische Archiv der Stadt Köln

Die letzte große Transformation des RBA erfolgte 2021 als es gemeinsam mit dem Historischen Archiv in das neue Archivgebäude der Stadt Köln an den Eifelwall 5 zog. 2023 wurde es als Sachgebiet an das Historische Archiv angegliedert und bildet gemeinsam mit diesem seitdem das Historische Archiv mit Rheinischem Bildarchiv. Damit befinden sich zwei Archive mit sehr heterogenen fotografischen Beständen und Sammlungsprofilen unter einem Dach, die ein unterschiedliches Interesse an der Fotografie als Medium besitzen. Für das RBA ist die Fotografie in ihrer gesamten Ausdrucksform, ihrer Geschichte, Materialität, ihrem Dokumentationswert, ebenso wie künstlerischer Anspruch von Bedeutung, wie sich gezeigt hat auch jenseits der Kölner Stadtgrenzen. Die ebenfalls durchaus umfangreichen fotografischen Bestände des Stadtarchivs wurden hingegen unter dem Fokus auf ihre dokumentarische Aussagekraft zusammengetragen, weniger mit Blick auf die künstlerische oder fotohistorische Komponente, in jedem Fall aber mit einem starken Fokus auf Köln selbst.¹²

Überlegungen zu einem Zusammendenken beider Sammlungsprofile stehen noch gänzlich am Anfang und können an dieser Stelle nur spekulativ sein. Aber das Historische Archiv mit Rheinischem Bildarchiv nimmt die Aufgabe mit Interesse an, für die Nutzenden nicht nur die bisherige Qualität der Sammlungen zu erhalten, sondern auch die Querverbindungen zwischen Beständen aufzugreifen und so für alle einen Mehrwert zu erreichen. Technisch soll das im Rahmen einer neuen Digitalstrategie erfolgen. Ein Element wird eine übergreifende Such- und Bestellfunktion sein, mit der parallel in der fotografischen Überlieferung des Rheinischen Bildarchivs wie in der Gesamtüberlieferung des alten Historischen Archivs der Stadt Köln recherchiert werden kann.¹³ Und dies ist sicherlich eine der ersten von vielen weiteren Entwicklungen und Veränderungen – alle mit dem Ziel, die Schätze des Hauses besser nutzbar und erlebbar zu machen.

12 Vgl. zu den Vorgaben für die Übernahmepraxis in die Bestände des bisherigen Archivs Max Plassmann: Dokumentationsprofil für das Historische Archiv der Stadt Köln, in: Bettina Schmidt-Czaia (Hrsg.): *Erinnern an die Zukunft. Das Kölner Bürgerarchiv*, Köln 2014, S. 115-173. Die Fotografie als eigenständige Archivgutgattung wird nur knapp berührt und außerhalb von Fotografienachlässen in „dienende[r] Funktion“ gesehen (S. 152).

13 Recherche in den Beständen des RBA: Kulturelles Erbe Köln: <https://kulturelles-erbe-koeln.de> (Aufruf: 31.10.2024); Recherche in den Beständen Historischen Archivs (alt): <https://historisches-archivkoeln.de> (Aufruf: 31.10.2024).

Sektion: 3: Digitale Aufbereitung und Nutzung

Julius Leonhard

Fotos – wie wir alle wissen – gehören zu denen am häufigsten nachgefragten Archivalien. Filme wiederum sind dabei, als historische Quelle immer wichtiger zu werden. Beide transportieren Nachrichten und Informationen auf eine zumeist visuelle, will sagen bildliche und weniger textuelle Weise. Ich vermute mal, dass jedes hier vertretene Archiv über derlei Medien verfügt und sicherlich monatlich, wenn nicht sogar wöchentlich mit mindestens einer Anfrage hierzu befasst ist. Ein Blick auf den Umgang hinsichtlich digitaler Aufbereitung und Nutzung sowie ein Austausch dürfte daher sehr lohnend sein. Gerade bei diesen Quellengattungen mit ihren vielfältigen Einsatzmöglichkeiten – so können sie als Illustration, Veranschaulichung oder als „eye-catcher“ fungieren, können aber auch als historische Quelle durchaus ein „Eigenleben“ führen und im zentralen Erkenntnisinteresse der wissenschaftlichen oder der Heimatforschung stehen – ist eine rasche Verfügbarkeit von großem Interesse. Hierauf gründet sich, dass Fotosammlungen und -bestände gerne priorisiert digitalisiert werden. Dabei ist auf die unterschiedlichen Formate wie Glasplatten, Dias, Negative, Abzüge, deren Größe, Farblichkeit sowie den Erhaltungszustand zu achten. Ebenso zu berücksichtigen sind die entsprechenden mittlerweile zunehmend genormten Formate und Anforderungen wie bspw. die DFG-Praxisregeln „Digitalisierung“. Für Filme sehe ich – zumindest aus der eigenen Perspektive eines Kommunalarchivars – noch größeren Nachholbedarf, zumal spezifische Digitalisierungstechnik erforderlich ist.

Entsprechend werden in dieser Sektion die rechtlichen Grundlagen erörtert. Herr Dr. Mark Steinert, Direktor des LVR-AFZ wird uns einführen in die Materie des Urheberrechtes und dabei auf die Möglichkeiten und Hinderungsgründe von Nutzung eingehen. Anschließend wird die stellvertretende Leiterin des Archivs der Landeshauptstadt Düsseldorf, Frau Dr. Julia Lederle-Wintgens, uns einen Einblick in den Lesesaal und die Online-Nutzung sowie in die verschiedenen Nutzungs- und Präsentationsmöglichkeiten von Fotosammlungen im Rahmen der Öffentlichkeitsarbeit geben. Darauf werden Frau Lea Althoff, Wissenschaftliche Referentin für Dokumentation und Digitales Museum am LVR-Industriemuseum in Oberhausen, und Frau Nicola Bruns, Diplom-Archivarin am Historischen Archiv der Stadt Köln mit Rheinischem Bildarchiv, uns in die Handreichungen zu AV-Medien und Dateiformaten des Digitalen Archivs NRW einführen. Die zwei, in mehreren Workshops erarbeiteten Handreichungen sind praxisorientiert und dienen als Informationsgrundlage für die Digitalisierung des audiovisuellen Kulturerbes sowie der Bewertung der Formate für die Langzeitarchivierung. Im letzten Beitrag wird Frau Magistra Manuela Fellner-Feldhaus vom Historischen Archiv Krupp in der Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung uns über das Projekt „Digitale Werksfotografie Krupp nach 1945“ berichten, das im Rahmen

der Förderlinie „Neustart Kultur“ über das Programm „Wissenswandel. Digitalprogramm für Bibliotheken und Archive“ gefördert wurde. Fokussiert werden die Projektstrategie, deren Umsetzung sowie die Spezifika und Vorbereitungen für die Onlinestellung der Daten.

Insgesamt erwartet uns ein buntes Programm in der Sektion 3, bestehend aus Theorie und Praxis rund um Digitalisierung von Fotos und Filmen, das zu Fragen und Diskussion einlädt.

Änderungen des Urheberrechts.

Neue Schrankenbestimmungen erleichtern die Nutzung von urheberrechtlich geschützten Werken in Archiven

Mark Steinert

Dieser Beitrag soll einen Überblick über die Neuerungen im Urheberrecht der letzten Jahre geben. Den Schwerpunkt bilden die neuen Schranken des Urheberrechts, die eine Nutzung urheberrechtlich geschützter Werke ermöglichen, ohne dass ein Nutzungsrecht durch den Urheber bzw. eine andere berechnigte Person eingeräumt wurde.

Zunächst ist festzustellen, dass die letzten Novellierungen nicht unbedingt zu einer Verbesserung der Übersichtlichkeit der Rechtsgrundlagen des Urheberrechts geführt haben. Juristischen Laien dürfte es mit jeder Änderung in diesem Rechtsgebiet schwerer fallen, sich in dem wachsenden Dickicht von Bestimmungen zurecht zu finden, die man zunehmend auch außerhalb des Urheberrechtsgesetzes suchen muss.

Bei aller Unübersichtlichkeit der Regelungen zum Urheberrecht ist die positive Nachricht, dass infolge der letzten Änderungen der Umgang mit urheberrechtlich geschützten Werken in Archiven erstmals erheblich erleichtert wurde: Es werden Nutzungsmöglichkeiten eingeräumt, die seit Jahren auf den Wunschlisten der Archive standen.

1. In welchen Gesetzen finden sich die wichtigsten Bestimmungen des Urheberrechts?

Zentral ist weiterhin das *Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte*, das sogenannte Urheberrechtsgesetz (UrhG). Es regelt das Urheberrecht im engeren Sinne. Zugleich ist es das beste Beispiel für die zunehmende Unübersichtlichkeit der Regelungen in diesem Rechtsgebiet. Bei seinem Inkrafttreten am 01. Januar 1966 hatte dieses Gesetz eine klare und übersichtliche Struktur, die auf eine Anwendung in der Praxis ausgerichtet und dafür auch durchaus geeignet war. Zahlreiche Änderungen der vergangenen Jahre, die letzten traten am 01. Januar 2025 in Kraft, haben aus dem Gesetz ein monströses Werk gemacht, dessen Strukturen und Bestimmungen mit jeder Änderung unübersichtlicher wurden.

Daneben gibt es das *Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie* – kurz Kunsturhebergesetz (KURhG). Das Gesetz aus dem Jahr 1907 wurde mit Inkrafttreten des Urheberrechtsgesetzes aufgehoben. Nur wenige Paragraphen blieben in Kraft. In ihnen ist das Recht am eigenen Bild geregelt, das – streng genommen – nicht Teil des Urheberrechts ist.

Relevant für die Anwendung des Urheberrechtsgesetzes ist inzwischen auch das *Gesetz über die Wahrnehmung von Urheberrechten und verwandten Schutzrechten durch Verwertungsgesellschaften* (Verwertungsgesellschaftengesetz – VGG). Es regelt die Wahrnehmung von Urheberrechten

und verwandten Schutzrechten durch Verwertungsgesellschaften und wird uns in diesem Beitrag noch ausführlicher beschäftigen. Das gilt auch für die *Verordnung über ergänzende Bestimmungen zur Nutzung nicht verfügbarer Werke nach dem Urheberrechtsgesetz und dem Verwertungsgesellschaftengesetz* (Nicht-verfügbare-Werke-Verordnung – NvWV).

2. Was sind die Voraussetzungen für die Nutzung urheberrechtlich geschützter Werke?

Hier gilt zunächst der Grundsatz: Soweit Nutzungsrechte an Werken eingeräumt wurden, können diese genutzt werden, soweit diese Rechte reichen.

Das Urheberrecht ist als *Eigentumsrecht* des Schöpfers an seinem Werk durch Art. 14 Grundgesetz geschützt. Damit unterliegt es

- möglichen Einschränkungen der Inhaltsbestimmung durch den Gesetzgeber gem. Artikel 14 Abs. 1 GG einerseits und
- der Sozialgebundenheit gem. Artikel 14 Absatz 2 GG andererseits.

Das bedeutet, dass Einschränkungen des Urheberrechts gesetzlich geregelt sein müssen. Diese Regelungen bezeichnet man als „Schranken des Urheberrechts“. Sie ermöglichen in Ausnahmefällen eine Nutzung geschützter Werke, ohne dass den zur Nutzung Berechtigten Nutzungsrechte eingeräumt wurden. Insoweit beschränken sie die Rechte des Urhebers zugunsten der Allgemeinheit für bestimmte Nutzungszwecke.

3. Wo sind die Schranken des Urheberrechts zu finden?

Schranken des Urheberrechts finden sich in Abschnitt 6 des Urheberrechtsgesetzes; hierzu zunächst eine Übersicht über die Struktur des ersten Teils („Urheberrecht“) des Urheberrechtsgesetzes:

- Abschnitt 1. Allgemeines
- Abschnitt 2. Das Werk
- Abschnitt 3. Der Urheber
- Abschnitt 4. Inhalt des Urheberrechts
- Abschnitt 5. Rechtsverkehr im Urheberrecht
- **Abschnitt 6. Schranken des Urheberrechts durch gesetzlich erlaubte Nutzungen**
- Abschnitt 7. Dauer des Urheberrechts
- Abschnitt 8. Besondere Bestimmungen für Computerprogramme

In Teil 1 des Gesetzes (§§ 1 bis 69g) ist das *Urheberrecht* im Sinne dieses Gesetzes umfassend geregelt. Abschnitt 6 (§§ 44a bis 63a) definiert die *Schranken des Urheberrechts durch gesetzlich erlaubte Nutzungen*. Betrachtet man nun die Struktur des Abschnitts 6, fällt auf, was bereits eingangs festgestellt wurde: die Unübersichtlichkeit dieses Abschnitts infolge der wiederholten Änderungen des Gesetzes, welche die praktische Anwendung dieser Bestimmungen sehr verkomplizierte. In der ursprünglichen Fassung des Gesetzes, die am 01. Januar 1966 in Kraft trat, umfasste dieser Abschnitt die Paragraphen 45 bis 63 und somit genau 19 Paragraphen. Durch sukzessive Änderungen und Erweiterungen der Schrankenregelungen wurde der Abschnitt in den vergangenen Jahren auf heute 51 Paragraphen aufgebläht. Besonders deutlich wird dies an den §§ 54 bis 54 h und §§ 60 bis 60h: hier folgen auf § 54 bzw. § 60 noch jeweils acht Paragraphen mit der gleichen Zahl

und den Buchstaben „a, b, c, d, e, f, g und h“. Der Abschnitt 6 ist inzwischen in sieben Unterabschnitte gegliedert:

Abschnitt 6. Schranken des Urheberrechts durch gesetzlich erlaubte Nutzungen

- Unterabschnitt 1. Gesetzlich erlaubte Nutzungen
- Unterabschnitt 2. Vergütung der nach den §§ 53, 60a bis 60f erlaubten Vervielfältigungen
- Unterabschnitt 3. Weitere gesetzlich erlaubte Nutzungen
- **Unterabschnitt 4. Gesetzlich erlaubte Nutzungen für Unterricht, Wissenschaft und Institutionen**
- Unterabschnitt 5. Besondere gesetzlich erlaubte Nutzungen verwaister Werke
- **Unterabschnitt 5a. Besondere gesetzlich erlaubte Nutzungen nicht verfügbarer Werke**
- Unterabschnitt 6. Gemeinsame Vorschriften für gesetzlich erlaubte Nutzungen

In §§ 44a bis 53 findet man zunächst die gesetzlich erlaubten Nutzungen.

Es folgen in §§ 54 bis 54h Bestimmungen zu Fragen der Vergütung, die hier keine Rolle spielen sollen.

§§ 55 bis 60 gestatten dann „weitere ... Nutzungen“.

§§ 60a bis 60h legen „gesetzlich erlaubte Nutzungen für Unterricht, Wissenschaft und Institutionen“ fest. Hier finden sich auch die relevanten Regelungen für Werke, die sich in Archiven befinden: § 60f schränkt die Urheberrechte zugunsten von Archiven (sowie Museen und anderen Bildungseinrichtungen) ein und verweist zudem auf die Schranken des § 60e Abs. 1–4 für Bibliotheken, die für Archive entsprechend gelten.

Es folgen gesetzlich erlaubte Nutzungen verwaister Werke (§§ 61–61c). Sie betreffen Werke, an denen die Urheberrechte noch nicht durch Zeitablauf erloschen sind, bei denen sich der Träger des Urheberrechts aber nicht mehr ermitteln lässt. Diese Regelungen beziehen sich somit auf eine Gruppe von Werken, die gerade in Archiven stark vertreten ist. Als die Bestimmungen im Laufe des Jahres 2013 Gestalt annahmen (und am 01. Januar 2014 in Kraft traten), war in den Archiven die Ernüchterung groß. Seit nunmehr gut einem Jahrzehnt wird immer wieder darauf hingewiesen, dass diese Bestimmungen für Werke in Archiven nur in den seltensten Fällen relevant sind. *Warum sind sie nicht relevant?* – Weil der Gesetzgeber diese Urheberrechtsschranke (wie übrigens die meisten anderen auch) daran knüpft, dass die Werke „bereits veröffentlicht worden sind“ (§ 61 Abs. 2). An der Veröffentlichung fehlt es bei Werken in Archivbeständen aber sehr häufig, sodass die Schranke des § 61 nicht greift.

Am Ende des Abschnitts 6 des Urheberrechtsgesetzes stehen dann noch „gemeinsame Vorschriften für gesetzliche erlaubte Nutzungen“ (§§ 62–63a).

4. Welche Schranken waren in der Vergangenheit für Archivgut relevant?

Bisher sah es mit den für Archive relevanten Schranken des Urheberrechts eher schlecht aus. Es gab bereits die Bestimmungen

- zur Verwendung von Zitaten (§ 51),

- zur Vervielfältigung zum privaten und sonstigen eigenen Gebrauch (§ 53),
- zu Bildnissen (§ 60) und schließlich die zu
- verwaisten Werken (§ 61).

Eine Gestattung der Nutzung urheberrechtlich geschützter Werke in Archiven war auf Grundlage dieser Bestimmungen nur in sehr wenigen Fällen möglich. Es sei noch einmal ausdrücklich auf § 53 hingewiesen. Dieser ist keine Rechtsgrundlage für die Vervielfältigung eines Werkes aus den Beständen eines öffentlichen Archivs zum privaten Gebrauch durch eine Person, weil sie sich z.B. die Reproduktion eines Fotos zu Hause aufhängen möchte. Weil aber die Überschrift des § 53 genau dies nahelegt, ist diese Bestimmung die wohl am häufigsten falsch interpretierte aller Schranken des Urheberrechts.

5. Welche Änderungen der letzten Jahre haben Auswirkungen auf die archivische Praxis?

Die letzten Änderungen des Urheberrechtsgesetzes brachten die lang erhofften Erleichterungen für die Nutzung urheberrechtlich geschützter Werke in Archiven. Es wurden zum einen folgende bereits erwähnte Schranken neu geschaffen:

- zugunsten der wissenschaftlichen Forschung (§ 60c)
- sowie des Text- und Data-Minings (§ 60d Abs. 3 in Verbindung mit § 44);
- für die Bibliotheken (§ 60e) sowie
- für Archive, Museen und Bildungseinrichtungen.

Die §§ 69d–69f erlauben unter bestimmten Umständen die Umgehung des Kopierschutzes bei Computerprogrammen, wenn eine Vervielfältigung dieses Programms zu Archivzwecken erforderlich ist.

Deutlich weiter als all diese Schranken dürften in der Praxis aber die Auswirkungen der neu geschaffenen Regelungen für nicht verfügbare Werke der §§ 61d–61f und des Verwertungsgesellschaftengesetzes gehen.

Eine (überfällige) Regelung zum Schutz von Vervielfältigungen gemeinfreier visueller Werke hat der Gesetzgeber in § 68 getroffen.

Auf die Schranken des Urheberrechts zugunsten wissenschaftlicher Forschung sowie des Text- und Data-Minings (§§ 60c–60d) sei hier nur kurz eingegangen. Die Schranke für die „wissenschaftliche Forschung“ ermöglicht eine Zugänglichmachung von geschützten Werken ohne Nutzungsrechte für einen bestimmten Personenkreis zu klar definierten Zwecken – mit der Besonderheit, dass sich diese Möglichkeit auch auf unveröffentlichte Werke erstreckt. Eine öffentliche Zugänglichmachung der unveröffentlichten Werke ist den Forschenden gem. § 60c Abs.4 jedoch nicht gestattet. Dem steht das Veröffentlichungsrecht gem. § 12 entgegen. Die Möglichkeiten der Nutzung urheberrechtlich geschützter Werke bleibt also auch hier *sehr* eingeschränkt.

Es folgen Bestimmungen mit Schranken zugunsten von Bibliotheken und Archiven: Für Archive ist § 60f maßgeblich, der auf die Regelungen zu Bibliotheken des § 60e Abs. 1–4 verweist. Gestattet sind Vervielfältigungen von Werken „für Zwecke der Zugänglichmachung, Indexierung, Katalogisierung, Erhaltung und Restaurierung“. In der praktischen Arbeit *im* Archiv bringt uns diese Vorschrift deutlich weiter – allerdings fast ausschließlich bei den im Gesetz genannten archivinternen Aufgaben und Arbeiten. Gestattet ist auch die

Verbreitung von Vervielfältigungen im Zusammenhang mit öffentlicher Ausstellung oder zur Dokumentation eines Bestandes. Gleiches gilt für die Verbreitung von Vervielfältigungen von Lichtbildwerken, Filmwerken sowie Darstellungen wissenschaftlicher und technischer Art, nicht jedoch für Werke der Sprache, Musik und Pantomime. Mangels ausdrücklicher Regelung erstrecken sich die Möglichkeiten der Vervielfältigung und Zugänglichmachung jedoch *nicht* auf unveröffentlichte Werke. Somit ist auch hier das Veröffentlichungsrecht des Urhebers nach § 12 zu beachten.

Entgegen allen möglichen Hoffungen auf Seiten der Archive ist damit insbesondere die öffentliche Zugänglichmachung von Sammlungsbeständen von § 60f nicht erfasst.

Anders als diese Bestimmungen eröffnen die neuen Regelungen zum Umgang mit „nicht verfügbaren“ Werken ganz neue Möglichkeiten und Wege der Zugänglichmachung und Vervielfältigung, ja sogar einer weitgehend unbeschränkten Nutzung dieser Werke. In diesen Bestimmungen liegt die große Neuerung neben all den dargestellten Änderungen mit ihren eher marginalen Auswirkungen auf die Archivpraxis. Als die Regelungen bekannt wurden, waren die Hoffnungen eher gering, dass sie weitgehende Erleichterungen im Umgang mit nicht verfügbaren Werken bringen würden. Angesichts früherer zunächst vielversprechender Änderungen wie zu den verwaisten Werken, aber auch der Rolle, die dem „Amt der Europäischen Union für geistiges Eigentum“ bei der Nutzung der nicht verfügbaren Werke zugewiesen wurde, sah man hohe, vor allem bürokratische Hürden für die Nutzung. Klar war aber auch, dass Vieles von der Rechtsverordnung abhängen würde, die § 61e vorsieht. Diese Verordnung ist inzwischen in Kraft getreten, und sie stimmt optimistisch.

Zunächst ist auf den Begriff der „nicht verfügbaren“ Werke genauer einzugehen, der mit § 61d neu in das Urheberrechtsgesetz eingeführt wurde. Bisher enthielt dieses Gesetz nur eine Regelung zu „vergriffenen“ Werken.

Zunächst ist festzustellen, dass „nicht verfügbar“ etwas grundsätzlich Anderes ist als „vergriffen“. Dazu ist in der Begründung des Gesetzes zur Anpassung des Urheberrechts an die Erfordernisse des digitalen Binnenmarktes (Drucksache 19/27426 des Deutschen Bundestags, S. 127) ausgeführt: „Der Begriff ‚vergriffen‘ eignet sich ... nicht für Werke, die niemals im Handel erhältlich waren. ... [Es] sollen aber auch diese Werke als wichtiger Teil des kulturellen Erbes zugänglich gemacht werden dürfen... Zu denken ist beispielsweise an politische Plakate oder Flugblätter oder aber an Sammlungen von Fotografien, etwa Ansichten historischer Stadtlandschaften oder (zufällige) private Aufnahmen politisch bedeutsamer Ereignisse.“ Die Legaldefinition der „nicht verfügbare Werke“ findet sich in § 52b VGG:

52b VGG. Nicht verfügbare Werke

1. Nicht verfügbar ist ein Werk, das der Allgemeinheit auf keinem üblichen Vertriebsweg in einer vollständigen Fassung angeboten wird.
2. Es wird unwiderleglich vermutet, dass ein Werk nicht verfügbar ist, wenn die Kulturerbe-Einrichtung ... mit einem vertretbaren Aufwand, aber ohne Erfolg versucht hat, Angebote nach Maßgabe des Absatzes 1 zu ermitteln.
3. Werke, die in Büchern, Fachzeitschriften, Zeitungen, Zeitschriften oder in anderen verlegten Schriften veröffentlicht wurden, sind über die Anforderungen von Absatz 1

hinaus nur dann nicht verfügbar, wenn sie außerdem mindestens 30 Jahre vor Beginn der Bekanntgabe der Informationen gemäß § 52a Absatz 1 Satz 1 Nummer 4 letztmalig veröffentlicht wurden.

Auf diese Bestimmung des Verwertungsgesellschaftengesetzes verweist dann auch § 61d Abs.1 UrhG und ermöglicht Kulturerbe-Einrichtungen, nicht verfügbare Werke aus ihrem Bestand zu vervielfältigen oder vervielfältigen zu lassen, sowie der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Dies gilt aber nur, wenn keine Verwertungsgesellschaft besteht, die diese Rechte für die jeweiligen Arten von Werken wahrnimmt und insoweit repräsentativ ist gem. § 51b VGG. Zu den Verwertungsgesellschaften aber erst später, bleiben wir zunächst bei § 61d UrhG.

Nutzungen nach § 61d Abs.1 Satz 1 UrhG sind zu *nicht*kommerziellen Zwecken zulässig (§ 61d Abs. 1 Satz 3). Die öffentliche Zugänglichmachung von Werken ist nur auf *nicht*kommerziellen Internetseiten erlaubt (§ 61d Abs. 1 Satz 4). Gemäß § 61d Abs. 2 UrhG kann der Rechtsinhaber der Nutzung nach § 61d Abs. 1 jederzeit gegenüber dem Amt der Europäischen Union für geistiges Eigentum widersprechen. Weiter bestimmt § 61d Abs. 3 UrhG: „Die Kulturerbe-Einrichtung informiert während der gesamten Nutzungsdauer im Online-Portal des Amtes der Europäischen Union für geistiges Eigentum über die betreffenden Werke, deren Nutzung und das Recht zum Widerspruch. Die öffentliche Zugänglichmachung darf erst erfolgen, wenn der Rechtsinhaber der Nutzung innerhalb von sechs Monaten seit Beginn der Bekanntgabe der Informationen nach Satz 1 nicht widersprochen hat.“

Angesichts dieser komplizierten Regelungen liegt es nahe, hohe bürokratische Hürden zu vermuten, und es stellt sich die Frage:

6. Was muss ein Archiv dann konkret tun, um ein nicht verfügbares Werk vervielfältigen und der Öffentlichkeit zugänglich machen zu dürfen?

Das ergibt sich aus § 61d Abs. 3: Über das Online-Portal des Amtes für geistiges Eigentum muss das Archiv sechs Monate im Voraus informieren, dass es nicht verfügbare Werke vervielfältigen und der Öffentlichkeit zugänglich machen will. Es informiert zudem darüber, dass der Rechtsinhaber die Möglichkeit des Widerspruchs hat. Nach sechs Monaten kann die Nutzung schließlich erfolgen, wenn dieser nicht widersprochen wurde. Die Information im Online-Portal verbleibt dort während der gesamten Nutzungsdauer.

Das klingt recht aufwändig. Wer beabsichtigt, eine Reihe von urheberrechtlich geschützten Werken zugänglich zu machen und sich gezwungen sieht, diesen Weg einzuschlagen, wird vermutlich spontan sagen „*Das werde ich nie tun!*“... Aber nach der am 09. März 2023 ausgefertigten Nicht-verfügbare-Werke-Verordnung (NvWV) im Sinne des § 61e UrhG gestaltet sich das Vorgehen erheblich leichter als man zunächst erwarten würde.

Im Zusammenspiel mit der NvWV und dem Verwertungsgesellschaftengesetz (VGG) werden die Bestimmungen des Urheberrechtsgesetzes zu den nicht verfügbaren Werken tatsächlich zu einer soliden Grundlage für die Zugänglichmachung dieser Gruppe von Werken. Und dies gilt auch, wenn diese bisher nicht veröffentlicht sind.

In den bis hier geschilderten Fällen des § 61d UrhG ist zu beachten, dass es stets um Werke geht, für die es keine Verwertungsgesellschaft gibt, die die Nutzungsrechte wahrnimmt. Das bedeutet: § 61d ist *kein* Anwendungsfall zum Beispiel für unveröffentlichte

Lichtbilder und Texte, da es für diese Werke Verwertungsgesellschaften gibt – die VG Bild und die VG Wort. Das ist aber kein Grund, (erneut) zu verzweifeln, was die Möglichkeiten im Umgang mit urheberrechtlich geschützten Werken in Archiven angeht. Denn sobald es für eine Werkgattung eine Verwertungsgesellschaft gibt, kommt § 61d UrhG zwar nicht zur Anwendung, aber es sind die Bestimmungen des Verwertungsgesellschaftengesetzes einschlägig, die in der Praxis die gleichen Möglichkeiten eröffnen. Streng genommen ist die Regelung des § 61d UrhG also *nicht* der Normalfall, sondern nur ein Auffangtatbestand. In Drucksache 19/27426 des Deutschen Bundestags (Seite 43) heißt es dazu dementsprechend: „Fehlen repräsentative Verwertungsgesellschaften, so ist die Nutzung nicht verfügbarer Werke auf Grundlage einer gesetzlichen Erlaubnis möglich (§ 61d UrhG-E).“ Im Umkehrschluss ist das Verwertungsgesellschaftengesetz für alle Fälle maßgeblich, in denen es um Werke geht, die zu einer Gattung gehören, für die es eine Verwertungsgesellschaft gibt. Damit erschließt sich auch, warum die Definition der „nicht verfügbaren Werke“ nicht im Urheberrechtsgesetz, sondern in § 52b VGG zu finden ist.

Für die Nutzung „nicht verfügbarer Werke“ für die es eine Verwertungsgesellschaft gibt, ist mit dieser ein Vertrag gem. § 52 Abs. 1 VGG zu schließen: „Schließt eine Verwertungsgesellschaft einen Vertrag über Nutzungen von Werken ihres Repertoires, die nicht verfügbar sind (§ 52b), mit einer inländischen Kulturerbe-Einrichtung (§ 60d des Urheberrechtsgesetzes), so hat sie entsprechende Nutzungsrechte nach Maßgabe der nachfolgenden Bestimmungen auch am Werk eines Außenstehenden (§ 7a¹) einzuräumen.“ Die Einräumung der Rechte ist wirksam, wenn folgende Voraussetzungen des § 52a Abs. 1 VGG erfüllt sind:

- „1. die Verwertungsgesellschaft ist repräsentativ (§ 51b),
2. die Rechtseinräumung beschränkt sich auf die Vervielfältigung, Verbreitung, öffentliche Zugänglichmachung und sonstige öffentliche Wiedergabe zu nicht kommerziellen Zwecken,
3. das betreffende Werk befindet sich im Bestand der Kulturerbe-Einrichtung,
4. die Verwertungsgesellschaft informiert sechs Monate vor Beginn der Rechtseinräumung im Online-Portal des Amtes der Europäischen Union für geistiges Eigentum über
 - a.) das betreffende Werk,
 - b.) die Vertragsparteien, die betroffenen Nutzungsrechte, deren Geltungsbereich,
 - c.) das Recht des Außenstehenden zum Widerspruch,
5. der Außenstehende hat innerhalb der in Nummer 4 bestimmten Frist der Rechtseinräumung nicht widersprochen.

Die Einräumung des Rechts der Vervielfältigung ist abweichend von Satz 1 Nummer 5 bereits mit Beginn der Bekanntgabe der Informationen im Online-Portal des Amtes der Europäischen Union für geistiges Eigentum zulässig.“

Die Bestimmungen sind damit vergleichbar denen des § 61d UrhG, jedoch treffen die Pflichten gegenüber dem Amt für geistiges Eigentum hier die Verwertungsgesellschaft und

1 § 7a VGG: „Außenstehender im Sinne dieses Gesetzes ist ein Rechtsinhaber, der im Hinblick auf die betreffende Nutzung nicht in einem vertraglichen Wahrnehmungsverhältnis zu einer Verwertungsgesellschaft steht.“

nicht die Kulturerbe-Einrichtung. Dies gilt auch für die Informationspflichten (§ 52a Abs. 2 VGG): „Die Verwertungsgesellschaft belässt die Informationen gemäß Absatz 1 Satz 1 Nummer 4 dauerhaft im Online-Portal des Amtes der Europäischen Union für geistiges Eigentum.“

Da es erklärte Absicht des Gesetzgebers ist, dass „Werke als wichtiger Teil des kulturellen Erbes zugänglich gemacht werden dürfen“ (s. o.), liegt nahe, dass Anträge zur Einräumung von Rechten an nicht verfügbaren Werken nicht für einzelne Werke, sondern gleich für Gruppen von Werken gestellt werden. In der Praxis empfiehlt es sich daher, Anträge für einen ganzen Bestand an Werken ein*er Fotograf*in, ein*er Autor*in oder anderen Urheber*innen zu stellen, nicht für Einzelstücke, es sei denn, diese sind von herausragender Bedeutung.

Dass die Kulturerbe-Einrichtung gem. § 52 VGG einen Vertrag über die Nutzung von Werken mit der zuständigen Verwertungsgesellschaft schließen muss, wird für die meisten Archive Neuland sein, dürfte aber keine größere Herausforderung darstellen.

Einen erfreulich übersichtlichen und zugleich detaillierten Leitfaden bildet hierfür die Nicht-verfügbare-Werke-Verordnung.

§ 1 Abs. 1 NvWV bestimmt, welche Informationen über Werke im Onlineportal des Amtes für geistiges Eigentum eingestellt werden müssen. Dies sind:

1. die Werkart,
2. der Werktitel oder eine Beschreibung des Werkes, wenn der Titel nicht bekannt ist,
3. der oder die (Mit-)Urheber,
4. sonstige Rechtsinhaber und
5. bei veröffentlichten Werken das Jahr und der Ort der Veröffentlichung.

Damit ist der Kreis der erforderlichen Informationen recht klein, und sie dürften in den meisten Fällen leicht zusammenzustellen sein. Eine zusätzliche, erhebliche Erleichterung für Archive bringt § 1 Abs. 2 Nr.4 NvWV: „Nicht gesondert anzuführen sind ... in der Regel Werke, die ... (4.) sich in einer Archivalieneinheit oder einer ähnlichen Erfassungseinheit einer Kulturerbe-Einrichtung befinden.“

Dies sollte es in der Praxis ermöglichen, ganze Fotobestände als Einheiten anzumelden, ebenso einen (Teil-)Nachlass, der als ein Werk zu betrachten ist. Es ist also *nicht* erforderlich, in einem Bildbestand jedes Foto einzeln zu erfassen und zu beschreiben. Vielmehr müsste eine detaillierte Verzeichnung aus einem Findbuch mit Enthält-Vermerken ausreichend sein.

Schließlich verlangt § 3 Abs. 1 NvWV bei nicht veröffentlichten Werken eine Prüfung, ob das Informationsinteresse der Allgemeinheit an der Nutzung den Eingriff in das Urheberpersönlichkeitsrecht rechtfertigt. Aber auch dieses Erfordernis unterliegt wieder einer wichtigen Einschränkung (§ 3 Abs. 2 NvWV). Das Überwiegen des Informationsinteresses wird nämlich (wenn auch „widerleglich“) vermutet, wenn die Schutzfristen des § 11 Bundesarchivgesetz abgelaufen sind. Dies gilt insbesondere für Werke in Archivgut von Behörden und Gerichten. Das bedeutet, dass hier nach Ablauf der Schutzfristen nur noch sehr niedrige Hürden bestehen und sich in vielen Fällen eine umfassende Prüfung bzw. Abwägung erübrigt, ob das Informationsinteresse der Öffentlichkeit schwerer wiegt oder das Urheberpersönlichkeitsrecht. Es ist hier die Regel, dass die Interessen des Urhebers hinter die der Öffentlichkeit an Information zurückzutreten haben. Eine Ausnahme gilt

allerdings, wenn der Urheber sich meldet und der Nutzung widerspricht (§ 4 NvWV). Besteht eine Verwertungsgesellschaft, prüft diese den Widerspruch, anderenfalls die Kulturerbe-Einrichtung, also das Archiv. Die negativen Konsequenzen, die die Verordnung vorsieht, sind überschaubar: Bereits begonnene Nutzungen sind zu beenden.

Abschließend sei noch auf die bereits angesprochene Regelung des § 68 UrhG zu Vervielfältigungen gemeinfreier visueller Werke hingewiesen. Dieses Thema hat in den vergangenen Jahren immer wieder für Aufsehen und Unruhe gesorgt, nicht zuletzt, wenn Dienstleister ein Leistungsschutzrecht an Mikrofilmen und anderen Reproduktionen von urheberrechtlich nicht geschütztem Archivgut für sich in Anspruch nahmen. Hierzu trifft der neue § 68 in einem einzigen Satz eine klare Regelung: „Vervielfältigungen gemeinfreier visueller Werke werden nicht durch verwandte Schutzrechte nach den Teilen 2 und 3 geschützt.“ Das heißt mit anderen Worten, dass an Digitalisaten und /oder Fotos von Lichtbildern, Zeichnungen, Skizzen, Plänen etc. nicht nur kein (neues) Urheberrecht entsteht, sondern auch kein Leistungsschutzrecht gemäß §§ 72 UrhG.

Abschließend bleibt noch einmal festzustellen, dass die jüngsten Änderungen im Urheberrecht Archiven erstmals weitgehende Möglichkeiten im Umgang mit urheberrechtlich geschützten Werken in ihren Beständen eröffnen.

So viel zeigen wie möglich? – Wege zur Nutzung von Fotos im Stadtarchiv Düsseldorf

Julia Lederle-Wintgens

Das Stadtarchiv der Landeshauptstadt Düsseldorf verfügt über eine umfangreiche, über einen langen Zeitraum gewachsene Fotosammlung. Die älteste Aufnahme der Sammlung stammt aus den 1850er Jahren, die jüngste ist wenige Wochen alt. Allein die sogenannte Stammsammlung umfasst rund 60.000 Aufnahmen, die vollständig erschlossen, in verschiedene Themenbereiche klassifiziert sind. Diese Gliederung der Bestände und Unterbestände entstand Ende der 1980er Jahre auf Grundlage einer älteren alphabetischen Sortierung. Die Aufnahmen sind unterschiedlicher Provenienz und Qualität und nicht bei allen hat das Archiv momentan sämtliche Rechte inne; allen gemein ist lediglich der Bezug zur Düsseldorfer Geschichte. Sowohl die Fotografen-Nachlässe von Julius Söhn, Dolf Siebert sowie Peter-Hubert und Willi Höltgen als auch die Postkartensammlung wurden ebenfalls in diese thematische Gliederung integriert.

Zusammen mit weiteren, unterschiedlich tief und separat erschlossenen Fotografen-nachlässen von momentan über 200.000 Aufnahmen, der Überlieferung des Planungsamtes in Form von 9.700 Bildern sowie der Rheinbahn mit 9.300 Aufnahmen und den umfangreichen Fotoarchiven der hiesigen Lokalredaktionen handelt es sich in Summe um die größte Düsseldorfer Sammlung zur Stadtgeschichte. Diese wird zudem durch Fotos in Akten und in anderen kleineren Sammlungen und Nachlässen noch ergänzt und befindet sich in stetiger Erweiterung.

Das Fotoarchiv des Stadtarchivs und darunter insbesondere die Stammsammlung waren prinzipiell seit Jahrzehnten in Düsseldorf gut bekannt; die vollständige und tiefe Erschließung ermöglichte, verbunden mit dem Engagement und der Erfahrung der zuständigen Kollegin, schnell erzielbare und ausführliche Rechercheergebnisse. Die Bilder existierten je nach Alter in unterschiedlicher Form, also vornehmlich von der Glasplatte über den Papierabzug bis zum Film-Negativ in Klein-, Mittel- und Großformat. Zahlreiche Aufnahmen wurden jedoch zunehmend digitalisiert. Interessierten konnten außerdem die analogen Aufnahmen, die als Abzüge vorhanden waren, bedenkenlos, da einzeln in durchsichtigen archivischen Hüllen geschützt im Lesesaal vorgelegt werden. Die Düsseldorfer Printpresse fragte regelmäßig an, wissenschaftliche Publikationen wurden mit den Aufnahmen versehen, Bildbände wurden von oder mit dem Archiv publiziert, Ausstellungen waren möglich und auch kommerzielle Anfragen zwecks Illustration von Speisekarten, Restaurants oder Bauzäunen wurden gestellt und schnell gemäß Gebührenordnung bedient.



Abb. 1: Bauzaun in Düsseldorf-Heerdt mit historischen Abbildungen des Bauorts, 2024. Foto: Stadtarchiv Düsseldorf/Julia Lederle-Wintgens.

Dennoch war dieser Bekanntheitsgrad der Düsseldorfer Fotosammlung nicht mehr zufriedenstellend. Denn: In der interaktiven digitalen Welt kamen die Fotos des Stadtarchivs Düsseldorf bis vor 10 Jahren fast überhaupt nicht vor. Auf Social Media fragten die historisch interessierten Düsseldorfbegeisterten, und darunter längst nicht nur die sogenannten Silversurfer, häufig nach historischen Aufnahmen. Doch kaum jemand kam auf die Idee, einmal beim Stadtarchiv anzufragen. Vereinzelt gab es natürlich Bilder aus der Fotosammlung im Netz, eine eigene digitale Portallösung war damals jedoch für das Archiv aus verschiedenen Gründen in weiter Ferne.

Das Stadtarchiv Düsseldorf traf daher damals die sehr bewusste Entscheidung, den Bekanntheitsgrad der Fotosammlung zunächst dort zu steigern, wo die Wissenslücke diagnostiziert worden war: auf Social Media. Folgte man fortan dem Archiv nun dort, so bekam man viele Fotos präsentiert. Der Erfolg war überwältigend. In der bunten, filterbasierten Social Media Welt waren Schwarz-Weiss-Bilder, die bewusst möglichst unbearbeitet als historische Quellen gezeigt wurden, erstaunlicherweise ein großer Erfolg. Vor allem der lokale Bezug der Aufnahmen berührte die Follower*innen in Düsseldorf oder im weltweiten „Exil“. Die Erfolgsformel auf den Social-Media-Seiten des Stadtarchivs ist daher bis heute einfach: Will man viele Likes, so wird ein Foto gepostet. Diesem Vorgehen verdankt das Stadtarchiv seine große Reichweite. Auf Facebook folgen rund 20.700 Fans der offiziellen Seite des Archivs, auf der jüngeren Instagramseite sind es über 4.200 Follower.¹

Trotz aller Erfahrung, die die Social Media Redaktion des Stadtarchivs inzwischen sammeln konnte, sind die Erfolge zuweilen überraschend. Das Düsselschlösschen, ein nach dem Krieg abgerissenes Weinlokal an der Rheinuferpromenade nahe dem Schlossturm, und das Schwimmbad an der Grünstraße, auch nicht mehr existent, mit dem viele Hiesige erste Schwimmerfahrten

1 Vgl. Facebookseite des Stadtarchivs Düsseldorf: <https://www.facebook.com/stadtarchivduesseldorf> (Aufruf: 01.10.2024); Instagramseite des Stadtarchivs Düsseldorf: <https://www.instagram.com/stadtarchivduesseldorf>, (Aufruf: 01.10.2024).

verbinden, sind beispielsweise immer wieder Erfolgsgaranten. Auch dezentralere Motive aus verschiedenen Stadtteilen führen zum eifrigen Teilen und Kommentieren. Das Posten der Abbildung einer Frau, die gerade Waschpulver in einen Waschzuber gibt, war hingegen in der durchweg weiblich besetzten Social-Media-Redaktion des Archivs umstritten, sollte sie doch ausgerechnet zum Weltfrauentag 2023 gepostet werden. Das Stereotyp einer angeblich typisch weiblichen Tätigkeit, manifestiert auf einer Aufnahme um 1950, hatte ganz gewiss wenig gemein mit dem Selbstverständnis der Archivarinnen und ihrer Vorstellung, an einem solchen Tag auf weibliche Vorbilder und Frauenrechte hinzuweisen. Die Kollegin, die den Post vorbereitet hatte, setzte sich jedoch durch – zum Glück! Während der Post auf Instagram vornehmlich von Kulturamt und Kulturinstituten wohlwollend zur Kenntnis genommen wurde, schwelgte die Facebook-Zielgruppe der fotoverliebten über 60-jährigen hingegen selig in Kindheits Erinnerungen. Das Ergebnis war der Rekord von über 23.000 Likes, verbunden mit rund 4.400-fachem Teilen und fast 5000 Kommentaren mit der Kernaussage: „Hatten wir auch im Keller.“ Es folgten ausführliche Erläuterungen der Arbeitsschritte und Schilderungen von Waschtagen in Düsseldorf: Ein historisches Foto hatte völlig unerwartet einen Nerv getroffen, der Austausch war rege und bescherte dem Stadtarchiv interessante lokale Kindheitsberichte.



Abb. 2: Washtag einer Hausfrau um 1950. Fotograf*in: unbekannt, Stadtarchiv Düsseldorf, StAD 5-8-0-010-150.0019.²

Die Bilder können also wunderbare Türöffner für das Archiv sein, der Rat „Frag doch mal das Stadtarchiv“ wird nun auch in der Social-Media-Welt gegeben. Doch die Fotos helfen

2 Basis für den Waschzuberpost des Stadtarchivs, gepostet am 6. März 2023, 10.30 Uhr, vgl. www.facebook.com/stadtarchivduesseldorf.

nicht nur, noch bekannter zu werden. Sie wecken und zeigen auch Begehrlichkeiten. Die Bilder, die das Stadtarchiv Düsseldorf online zur Verfügung stellt, machen sich auf einen neuen Weg, für Follower*innen, für Benutzerinnen und Benutzer und auch für das Archiv, das stolz auf die gewünschte Präsenz seiner Bilder blickt – und sich gleichzeitig auch Sorgen macht. Denn vor allem in der letzten Zeit werden Posts des Stadtarchivs vermehrt nicht mehr geteilt, sondern die Bilder separiert, teils in falsche Kontexte gesetzt und ihre Herkunft verschwiegen. Gegen diese Form der Reposts geht das Stadtarchiv vor: Beispielsweise wurde, um das harmloseste Beispiel zu nennen, ein 1960er Jahre Pressebild mit Kindern, die staunend in der Adventszeit vor einem Düsseldorfer Spielwarengeschäft standen, von den Accounts der Stadt Düsseldorf im Rahmen des Adventskalenders gepostet. Drei Tage später tauchte das Bild kontextlos in einer Neusser Facebookgruppe auf und der Verfasser des Posts suggerierte wider besseren Wissens, es handele sich um eine Aufnahme aus Neuss und es solle nun diskutiert werden, wo das Spielzeuggeschäft dort gewesen sei. Doch schnell verwiesen mehrere Gruppenmitglieder auf die Düsseldorfer Provenienz des Fotos und plötzlich verschwand der Post. Die Zweckentfremdung kann jedoch auch deutlich missbräuchlichere Dimension annehmen. Um diese, trotz der geringen Auflösung, kontextlose Sammlung und unerlaubte Wiederverwendung einzuschränken, werden die geposteten Bilder inzwischen am Rand mit dem Schriftzug „Stadtarchiv Düsseldorf“ versehen. Vor bewusster Falschverwendung oder Aneignung schützt dies nur bedingt, bremst dies jedoch zumindest etwas, wie sich gezeigt hat.

Ein weiteres Problem ist natürlich die bewusste Fehlinterpretation von historischen Bildern in den Kommentaren, die weit über das stereotype „früher war alles besser“ hinausgehen. Generell ist das Stadtarchiv gehalten, auf seinen Seiten die Regeln der Düsseldorfer Netiquette durchzusetzen und wacht über seine Posts. Trollversuche, bei denen populistische und rassistische Kommentare unter Bildern platziert werden, müssen möglichst sofort gestoppt werden, bevor die vom Troll gewünschte aufgeheizte Diskussion in den Kommentaren entbrennen kann.

Doch dies sind nach wie vor Randerscheinungen bei Düsseldorfer Fotodiskussionen. Während die meisten Düsseldorfer Geschichtsinteressierten anfangen, die Stadtarchivbilder mit großer und teils begeisterter Aufmerksamkeit zu bedenken, wurde der Aktionismus des Stadtarchivs hingegen von Seiten der archivischen Fachwelt in der Anfangszeit nicht nur wohlwollend gesehen. Zu kurz seien die Erklärungen, zu viele Fotos, keine Hinweise auf das Archivwesen. Aus Sicht des Stadtarchivs ging das bewusst gewählte Konzept jedoch auf. Die kurzen (und dank Routine inzwischen aufwandsarmen) Posts, von der Redaktion oft scherzhaft „Histohäppchen“ genannt, erzielten die gewünschte Reichweite: Hier kann man nach Lust und Laune unsystematisch agieren und interagieren, können aktuelle Diskussionen schnell aufgegriffen und reges Feedback erwartet werden. Schreiben die Redaktionsmitglieder jedoch mehr als zwei Zeilen Erläuterung, wird der Text nachweislich nicht gelesen – außer von Kollegen und Kolleginnen aus der Archivwelt. Nun, seit die Reichweite groß ist, wird zunehmend zu anderen Archivaliengattungen und Tätigkeitsfeldern gepostet. Für das Systematische und Archivfachliche im Netz nutzt das Stadtarchiv hingegen lieber seine Homepage. Diese ist nicht von zahlreichen Fotos dominiert, hier wird stattdessen strukturiert und grundsätzlich auf das Bildarchiv hingewiesen.

Über den digitalen Umweg führt der Düsseldorfer Fotohype übrigens auch dazu, dass die Bilder wieder in die analoge Welt zurückfinden: Gezielt veröffentlicht das Stadtarchiv vermehrt wieder eigene Bildbände, die in Düsseldorf sehr beliebt sind. Und auch in die Düsseldorfer Archivpädagogik haben die Bilder Einzug genommen: Es ist offenbar vor allem der Vergleich von historischen Aufnahmen mit der Gegenwart, der die Fotos besonders im lokalhistorischen Umfeld so faszinierend erscheinen lässt. Daher hat das Stadtarchiv ein Lernmodul entwickelt, das Schülerinnen und Schüler anleitet, historische Fotos an Ort und Stelle nachzustellen. In Kooperation mit den wunderbaren Kolleginnen des Düsseldorfer Katasteramts können die Aufnahmen dann nicht nur auf der Homepage des Stadtarchivs, sondern sogar verlinkt und verortet auf <https://maps.duesseldorf.de/> gefunden werden.³

Und nicht nur Schülerinnen und Schüler der weiterführenden Schulen setzen sich mit den historischen Fotos auseinander. Auch die Zielgruppe von Kindern im Grundschulalter sammelt mit großem Spaß beim WDR-Maus-Türöffnertag im Stadtarchiv oder während der Düsseldorfer Kindermuseumsnacht Puzzlestücke ein, die zusammengesetzt als Fotohintergrund für elterliche Handyaufnahmen mit Kind dienen.



Abb. 3: Zusammensetzen des Foto-Puzzles bei der Kindermuseumsnacht 2024. Foto: Stadtarchiv Düsseldorf/Julia Lederle-Wintgens.

Und nicht zuletzt kleine Ausstellungen im Haus unterstützen die vermeintliche Düsseldorfer Fotomanie. In Ermangelung eines Foyers oder eines Ausstellungsraums nutzt das Archiv einen sehr langen und breiten Gang. Die Investition in einheitliche, für diese Örtlichkeit passende Wechselrahmen hat sich gelohnt. Die Präsentationen lassen sich nun relativ einfach tauschen und helfen, archivische Arbeit und Bestände zu präsentieren.

3 Vgl. Homepage des Stadtarchivs Düsseldorf: www.duesseldorf.de/stadtarchiv/stadtgeschichte/damalsheute (Aufruf: 01.10.2024); Homepage der Stadt Düsseldorf: https://maps.duesseldorf.de/?Zoom=5&Center=345383.7,5676979.4&Rotation=0&Background=bg_stpllight&Categories=KHisto&Layers=stgesh&Lang=de&Marker=&Nt=false&Themenkarte=stadtarchiv (Aufruf: 01.10.2024).

Die momentane Ausstellung über die Aufnahmen eines Kaiserswerther Künstlers,⁴ die in teils schlechtem Erhaltungszustand ins Haus kamen, nutzt das Archiv bewusst, um die Arbeitsschritte aufzuzeigen, die von Nöten sind, einen solchen Bestand zugänglich zu machen. Es kann damit unterschiedliche Zielgruppen ins Archiv locken und begeistern. Der Düsseldorfer Geschichtsverein lässt sich hier ebenso gern führen wie Teilnehmende während der Düsseldorfer Woche der Archive oder Schulklassen. Die Auftaktveranstaltung zur Ausstellung, die auch einen Vortrag des LVR-Zentrums für Medien und Bildung beinhaltete sowie einen Interviewabend mit dem Nachlassgeber, stieß ebenfalls auf reges Interesse.



Abb. 4: Ausstellung „Ein Fotonachlass kommt ins Stadtarchiv“, März 2024. Foto: Stadtarchiv Düsseldorf/Kerstin Früh.

Und natürlich soll mit dieser Ausstellung auch gern ein wenig gegen die – um es etwas überspitzt zu formulieren – zuweilen auftretende kenntnisfreie Forderung einer kleinen, jedoch sehr lauten Minderheitenmeinung, natürlich gern auf Social Media vorgetragen, vorgegangen werden, die verlangt, das Stadtarchiv solle doch „gefälligst alles, was es hat an Fotos, per Knopfdruck zur Verfügung stellen, digital, egal wie, Hauptsache schön und umsonst“; das Ganze dann gern noch mit dem Vorwurf gewürzt, das Archiv als bornierte Behörde würde andernfalls Fotos doch gewiss bewusst zurückhalten, aus „Faulheit“, „Hoheitsdenken“ und „Gestrigkeit“. Rechtliche Gründe werden dabei nicht akzeptiert. Meist verläuft der Diskurs über die Düsseldorfer Fotos allerdings nach wie vor deutlich freundlicher und dem Archiv gewogener.

Man sieht jedenfalls, alles in allem hat das Stadtarchiv Düsseldorf in den vergangenen Jahren viel Wirbel mit seinen Fotos gemacht, und dies sehr bewusst. Das Stadtarchiv verfolgt mit diesem Vorgehen der gehäuft auftretenden „Verarbeitung“ von Fotos bewusst eine mittel- bis langfristige Strategie, möglichst viel öffentlich zeigen zu können.

4 Vgl. Homepage der Stadt Düsseldorf: <https://www.duesseldorf.de/medienportal/presdienst-einzelansicht/pld/ausstellung-im-stadtarchiv-aufnahmen-des-kaiserswerther-malers-wilhelm-degode> (Aufruf: 01.10.2024).

Doch wie? Hier ist das Stadtarchiv im Fotobereich, anders als bei anderen Archivalien, noch auf dem Weg. Es stand und steht vor zwei Problemen. Zum einen: Der bereits existente tiefe Erschließungsgrad machte Recherche und analoge Bereitstellung der Stammsammlung immer einfach, bei der digitalen Präsentation war es hingegen zunächst noch deutlich schwieriger. Inzwischen, dank einer systematischen Schutz-Digitalisierung durch die Düsseldorfer Werkstatt für angepasste Arbeit, ist die komplette Stammsammlung vollständig und einheitlich digitalisiert. Bei gesondert erschlossenen Fotografennachlässen nutzt das Archiv andere Dienstleister, beispielsweise das LVR-Zentrum für Medien und Bildung in Düsseldorf. Die Digitalisate sind also inzwischen vorhanden, doch die Rechtefrage muss jedoch noch weitgehend individuell geklärt werden. Im Rahmen einer internen Arbeitsgruppe wird daher momentan entwickelt, Fristen und die – für Fotos spezifischen – Rechte möglichst systematisch zu hinterlegen, so dass das Archiv steuern kann, was im Lesesaal digital gezeigt werden kann und was auf <https://www.archive.nrw.de/>. Dann endlich werden Teile der Stammsammlung und der Fotografennachlässe strukturiert und frei gezeigt werden können. Noch sind jedoch einige Vorarbeiten zu bewerkstelligen.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Das Stadtarchiv der Landeshauptstadt Düsseldorf befindet sich auf einem Weg, den es grundsätzlich und natürlich nicht nur mit seinen Fotos geht. Doch die Fotos bedürfen innerhalb der Möglichst-viel-zeigen-Strategie noch einer spezifischen Herangehensweise, die dem rechtlichen Hintergrund ebenso wie der Beliebtheit dieser Quellengattung gerecht werden muss. Das Stadtarchiv hat die Geister der Fotobegeisterung nicht gerufen, sondern ist auf einen Zug aufgesprungen. Wir leben in der bilderdominierten Welt mit allen Vor- und Nachteilen. Dazu gehören: Das Archiv ist definitiv noch bekannter geworden. Und es hat auch Lehrgeld gezahlt. Inzwischen muss es in manchen Düsseldorfer Hobbyhistoriker*innenkreisen betonen, dass es nicht nur ein Fotoarchiv ist, und warum andere Quellengattungen und ihr Informationsgehalt nicht nur existent, sondern auch sehr wichtig sind. Wenn das Stadtarchiv die große Reichweite der Fotofans auf Social Media nutzt, um genau diese Informationen zu verbreiten, schließt sich ein Kreis.

Man kann es drehen und wenden, wie man will, das Faszinosum historisches Bild als beliebtes Archivale wird bleiben. Es wirkt nun einmal so authentisch, kann schnell begutachtet und bewertet werden, so zumindest die häufige Handhabung, stört nicht mit unbekannter Schrift und ungewohnt langem Text, und es verursacht, wenn man dafür nun nicht einmal mehr in den Lesesaal kommen muss, eigentlich keinerlei Mühe mehr...

Also: Tatsächlich so viel zeigen wie möglich? Ja, das Stadtarchiv Düsseldorf hat das Fragezeichen inzwischen aus diesem Satz gestrichen und betont stattdessen: „wie möglich“. Das Mögliche soll gründlich durchdacht und vorbereitet präsentiert werden. Denn die Aufgabe eines öffentlichen Archives ist es, die faszinierende Archivaliengattung Foto nicht nur als „Histohäppchen“, sondern auch systematisch bereit zu stellen und ihre historische Einbettung fachlich zu begleiten.

Die Handreichungen zu AV-Medien und Dateiformaten des DA NRW. Zusammenarbeit im Lösungsverbund Digitales Archiv NRW

Lea Althoff, Nicola Bruns

Das Digitale Archiv NRW (DA NRW) bietet als Verbund mit den beiden Modulen DNS und DiPS.kommunal nicht nur technische Lösungen für die digitale Langzeitarchivierung an. Ebenso unterstützt der Verbund die Bildung von Netzwerken. Das passiert zum einen innerhalb des Lösungsverbundes zwischen den einzelnen Mitgliedern, zum anderen ist das DA NRW auch nach außen vernetzt.¹ Auf Grundlage dieser Netzwerke findet auch ein Austausch in fachlichen Workshops statt. Dieser Austausch hat das Ziel, kontinuierlich Fachwissen im Bereich der digitalen Langzeitarchivierung aufzubauen und dieses unter anderem in der Form von Veröffentlichungen weiterzugeben. So fanden in den letzten Jahren gemeinsame Workshops zu den Themen „Umgang mit AV-Medien“ und „Formatbewertung“ statt. Die Ergebnisse dieser fachübergreifenden Zusammenarbeit sind in zwei Handreichungen eingeflossen, die nun auf der Internetpräsenz des DA NRW zur Verfügung stehen². Beide Handreichungen bündeln vorhandene Fachinformationen zum jeweiligen Thema und bieten nun praktischen Hilfen für den Arbeitsalltag, ohne dass sämtliche bereits vorhandene Quellen zum jeweiligen Thema einzeln zu Rate gezogen werden müssen. Gleichzeitig werden die Fachinformationen in einen engen Bezug zu den technischen Lösungen des DA NRW eingebettet. Die folgenden Abschnitte geben einen kurzen Überblick über den Entstehungshintergrund und den Inhalt der Handreichungen. Für einen detaillierten Einblick können beide Veröffentlichungen über den jeweiligen QR-Code aufgerufen werden.

1. Handreichung AV-Medien

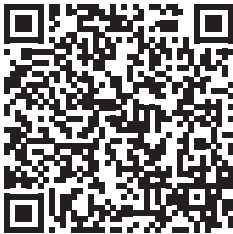
Die Digitalisierung und Langzeitarchivierung audiovisueller Medien stellt Archive und Museen vor besondere Herausforderungen. Die Handreichung des DA NRW bietet eine praxisorientierte Anleitung zur professionellen Sicherung dieser Medien. Sie beschreibt die notwendigen Schritte zur Bewertung, Erschließung und Digitalisierung, um die langfristige Interpretierbarkeit und Nutzung sicherzustellen.

-
- 1 Beispielsweise ist das DA NRW Mitglied in der Open Preservation Foundation (<https://openpreservation.org/> (Aufruf: 05.09.2024)), die an gemeinsamen Standards und Lösungen für die Erhaltung elektronischer Inhalte arbeitet.
 - 2 Vgl. <https://www.danrw.de/service/veroeffentlichungen> (Aufruf: 05.09.2024).

Analoge AV-Medien sind durch technischen Verfall und Obsoleszenz bedroht, weshalb die Digitalisierung und anschließende Speicherstrategien zur Erhaltung des Kulturerbes unerlässlich sind. Die Handreichung sensibilisiert zudem für rechtliche Rahmenbedingungen, insbesondere im Hinblick auf komplexe Urheberrechtsfragen, die bei der Nutzung und Bereitstellung audiovisueller Inhalte zu berücksichtigen sind.

Für die Digitalisierung werden technische Anforderungen definiert, darunter geeignete Formate, Wiedergabegeräte und Speicherkonzepte. Weiterhin enthält die Handreichung Kriterien zur Auswahl qualifizierter Dienstleister sowie Hinweise zur Qualitätssicherung der Digitalisierungsprojekte. Die Bedeutung kooperativer Ansätze zwischen Archiven und Museen wird hervorgehoben, um Fachwissen zu bündeln und nachhaltige Strategien für die digitale Langzeitarchivierung zu entwickeln und Synergien zu nutzen.

Neben einer theoretischen Einführung bietet die Handreichung konkrete Handlungsempfehlungen für die Praxis. Sie enthält tabellarische Übersichten zur ersten Einschätzung und detaillierte Beschreibungen zur Erhaltung und Nutzung digitalisierter AV-Medien. Sie dient als Nachschlagewerk für Institutionen, die audiovisuelle Medien langfristig sichern und zugänglich machen möchten.

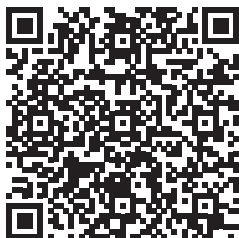


DA NRW, Handreichung des AV-Medien Workshops, V 0.1, 13. April .2022

2. Handreichung Formatbewertung

Bei der Digitalen Langzeitarchivierung ist eine verlässliche Identifikation und eine ebenso verlässliche Validierung von Dateiformaten von essentieller Bedeutung. Nur Formate, die sich für die digitale Langzeitarchivierung eignen, können eine langfristige Interpretierbarkeit der archivwürdigen digitalen Informationen gewährleisten. Daher werden alle Dateiformate bei der Übernahme von den Systemen entsprechend überprüft. Um die Daten erhalten zu können, werden nur bestimmte für die digitale Langzeitarchivierung geeignete Formate bei der Übernahme zugelassen. Bei den zugelassenen Formaten wird zwischen Konvertierungsformaten und Archivformaten unterschieden. Nur Archivformate eignen sich für die Ablage auf dem Langzeitarchivspeicher, wenn erforderlich werden diese dann auf Grundlage eines Migrationskonzeptes in ein neues gültiges Archivformat migriert. Die meisten gängigen Dateiformate können als Konvertierungsformate bei der Übernahme automatisch in ein entsprechendes Archivformat gewandelt werden. Bei weniger verbreiteten oder komplexen Formaten müssen die archivwürdigen Dateien bereits vor der Übernahme mit einem geeig-

neten Tool in ein gültiges Archivformat konvertiert werden.³ Zur Festlegung der jeweils gültigen Archiv- und Konvertierungsformate wurden die einzelnen Formate geprüft und hinsichtlich ihrer Eignung für die digitale Langzeitarchivierung bewertet. Dazu wurden natürlich bereits vorhandene Empfehlungen⁴ einbezogen und um Praxiserfahrungen aus den Übernahmen in die beiden technischen Lösungen ergänzt. Neben einem Überblick über die in den beiden Langzeitarchivlösungen zugelassenen Formate werden zusätzlich Hinweise auf die eingesetzten Tools zur Formatverarbeitung gegeben. Damit gibt die Handreichung einen aktuellen Überblick über die Eignung der verschiedenen Formate für die digitale Langzeitarchivierung im Kontext des DA NRW. Zur Vereinfachung der praktischen Anwendung enthält die Handreichung zunächst eine tabellarische Übersicht für eine erste Kurzeinschätzung. Der Übersichtstabelle folgen detaillierte Beschreibungen zu jedem Format. Für die Übersichtlichkeit und eine bessere Vergleichbarkeit folgen die Beschreibungen einem einheitlichen Aufbau.⁵ Zielsetzung der Handreichung ist es, zugeschnitten auf die beiden technischen Lösungen des DA NRW, bei Fragen rund um Dateiformate zu unterstützen.



DA NRW, Handreichung des Workshops Formatbewertung, V 1.1, 9. August 2024

-
- 3 Beispielsweise müssen digitale Videos vor einer Übernahme in ein gültiges Archivformat konvertiert werden.
 - 4 Einbezogen wurden u.a. Empfehlungen der Open Preservation Foundation (<https://openpreservation.org/> (Aufruf: 05.09.2024)) oder der KOST - Koordinierungsstelle für die dauerhafte Archivierung elektronischer Unterlagen in der Schweiz (<https://kost-ceco.ch/cms/de.html> (Aufruf: 05.09.2024)).
 - 5 Die Angaben zu einem Format umfassen folgende Informationen: Stand der Informationen, Link zur PRONOM-Datenbank, technische Informationen und Kurzeinschätzung, eingesetzte Software zur Verarbeitung, Einschätzung im Katalog archivischer Dateiformate (KaD) der Koordinierungsstelle für die dauerhafte Archivierung elektronischer Unterlagen in der Schweiz (KOST), Kurzeinschätzung des Formatworkshops, Software zur Anzeige des Zielformates, Einschätzung aus Sicht der Archive & Kommentare.

Von analog zu digital. Digitalisierung von Werksfotoserien der Firma Krupp aus der Zeit nach 1945.¹

Manuela Fellner-Feldhaus



Abb. 1: Fotograf bei der Arbeit, 1955, Negativ (invertiert), 6 × 6 cm. Foto: Werksfotografie Krupp, Historisches Archiv Krupp, Bestand F 4/559 („Krupp Werksfotografie [1949 – 1999]“), Ausschnitt.

Das Historische Archiv Krupp, ein privates und zugleich öffentlich zugängliches Wirtschaftsarchiv in Essen, verfügt mit seinem mehr als 2,5 Millionen Fotografien umfassenden heterogenen Bestand auch über umfangreiche Überlieferungen industrieller Werksfotografie aus der Zeit nach 1945 bis in die 1990er Jahre. Mit dem Projekt „Digitale Werksfotografie Krupp nach 1945“ verfolgt das Krupp-Archiv ein vorrangiges Ziel, auch diese Bestände digital einer interessierten Öffentlichkeit sichtbar und zugänglich zu machen. Das Digitalisierungsprojekt wurde maßgeblich gefördert durch das Programm „WissensWandel. Digitalprogramm für

1 Über das Digitalisierungsprojekt wurde bereits im Rahmen von Fachtagungen und -publikationen mehrfach berichtet. Der vorliegende Beitrag greift in Teilen auf den in der Zeitschrift Rundbrief Fotografie veröffentlichten Text der Autorin zurück. Vgl. Manuela Fellner-Feldhaus: Transfer der Bilder. Digitalisierung von Werksfotoserien der Firma Krupp aus der Zeit nach 1945, in: Rundbrief Fotografie 30 (2023), S. 37–48.

Bibliotheken und Archive“ der Bundesbeauftragten für Kultur und Medien innerhalb der Förderlinie „Neustart Kultur“ des Deutschen Bibliotheksverbandes (dbv).

Im Fokus des Beitrags steht, nach einer Vorstellung des Historischen Archivs Krupp und des bearbeiteten Bestandes, die Projektstrategie des seriellen Massendigitalisierungsprozesses und die digitale Transformation. Skizziert werden schließlich, neben internen Rahmenbedingungen, die Herausforderungen, Erfahrungen und die arbeitsintensiven Vorbereitungen für eine Onlinestellung der Daten.

1. Historisches Archiv Krupp

Das Krupp-Archiv, gegründet 1905, ist das älteste deutsche Wirtschaftsarchiv und eine der bedeutendsten Einrichtungen seiner Art.² Innerhalb der mannigfaltigen Archivlandschaft in Deutschland nimmt es eine Sonderrolle ein:³ Als Langzeitgedächtnis erfüllt es in erster Linie Serviceleistungen für ein Unternehmen der privaten Wirtschaft, die thyssenkrupp-Unternehmensgruppe, sowie für seine Eigentümerin, die gemeinnützige Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung.⁴ So dokumentiert es Geschäftsvorgänge und garantiert vor allem Rechtssicherheit. Es liefert aber mit seinen Unterlagen auch einen wichtigen Beitrag zur Kommunikation von Identität und Image der heutigen thyssenkrupp AG.⁵ Zu den Nutzern*innen zählen darüber hinaus zahlreiche Wissenschaftler*innen, Schüler*innen, Museen und Ausstellungshäuser, Medien, Behörden, Familienforscher*innen, ehemalige Unternehmensangehörige, Hobbyhistoriker*innen oder Modellbauer*innen.

Das Krupp-Archiv ging aus einer Doppelgründung hervor: 1905 wurde ein ‚Familienarchiv‘ und eine ‚Geschichtliche Abteilung‘ der Firma mit einem ‚Werksarchiv‘ gegründet. Dementsprechend stammen die Quellen des Krupp-Archivs zum einen aus der Geschichte des Krupp-Konzerns, zum anderen kommen sie von der Familie Krupp. Die sehr heterogenen Bestände umfassen heute insgesamt mehr als zehn Regalkilometer, vor allem Schriftgut, aber auch Filme und Videos, Tonbänder, museale Objekte, Postkarten, technische Zeichnungen und Pläne.

Nicht zuletzt befinden sich im Krupp-Archiv mehr als 2,5 Millionen Fotografien, die sich durch Dichte und Kontinuität der Überlieferung, fototechnische Besonderheiten und ihre Themenvielfalt, die weit über Krupp und die Region hinausgeht, auszeichnen.⁶ Es handelt sich überwiegend um Gebrauchsfotografie. Die Fotografie bei Krupp hat eine lange

2 Das Krupp-Archiv blickt auf eine äußerst wechselvolle Geschichte zurück. Siehe dazu ausführlich: Ralf Stremmel: Historisches Archiv Krupp. Entwicklungen, Aufgaben, Bestände, Berlin/München 2023.

3 Das Krupp-Archiv ist in die Verzeichnisse national wertvollen Kulturgutes als besonders schützenswertes Kulturgut eingetragen. Vgl.: https://www.kulturgutschutz-deutschland.de/DE/3_Datenbank/Archive/NordrheinWestfalen/01035.html (Aufruf: 13.11.2024).

4 Das Krupp-Archiv befindet sich in der Villa Hügel in Essen. Zur Tätigkeit der Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung vgl. <https://www.krupp-stiftung.de> (Aufruf: 13.11. 2024).

5 Vgl. dazu Eva-Maria Roelevink: Geschichtspolitik als Unternehmenskommunikation. Krupp im 20. Jahrhundert, Oldenburg 2023.

6 Vgl. Klaus Tenfelde (Hrsg.): Bilder von Krupp. Fotografie und Geschichte im Industriezeitalter, München 2000 (1994; englische Ausgabe: Pictures of Krupp. Photography and History in the Industrial Age, London 2005); Manuela Fellner-Feldhaus/Ute Kleinmann/Ralf Stremmel



Abb. 2: Frühjahrsmodenschau der Krupp Konsumanstalt, Limbecker Platz, Essen, 7. bis 10. März 1966, Negativ (invertiert), 6 x 6 cm. Foto: Krupp Werksfotografie, Historisches Archiv Krupp, Bestand F 4/5302 („Krupp Werksfotografie [1949 – 1999]“).

Tradition, die bis in die Anfangszeit des Mediums zurückreicht. So stammen die ältesten überlieferten (Familien-)Fotografien aus den 1840er Jahren. Alfred Krupp nutzte bereits frühzeitig das damals neue Bildmedium als zentrales Instrument seines unternehmerischen Handelns. Mit großem Weitblick und weltweit erstmalig gründete er 1861 eine eigene ‚Photographische Anstalt‘ unter Leitung des ausgebildeten Fotografen Hugo van Werden⁷, die kontinuierlich, äußerst innovativ und jeweils auf der Höhe der technischen Möglichkeiten der Zeit massenhaft Fotografien produzierte.⁸ Diese dienten der Dokumentation einerseits und der Inszenierung und Kommunikation andererseits und prägten das Image von Krupp, sie visualisierten Innovation, Leistungsfähigkeit und weltweite Geschäftsbeziehungen.

für die Alfred Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung (Hrsg.): Krupp. Fotografien aus zwei Jahrhunderten, Berlin und München 2011.

7 Der Fotograf Hugo van Werden (1836-1911) war bis 1902 im Unternehmen tätig.

8 Bodo von Dewitz: „Die Bilder sind nicht teuer und ich werde Quantitäten davon machen lassen!“ Zur Entstehungsgeschichte der Graphischen Anstalt, in: Tenfelde (Hrsg.): Bilder von Krupp, S. 41–66; Manuela Fellner-Feldhaus/Ute Kleinmann: Bild-Macher. Die „Photographische Anstalt“, in: Alfred Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung (Hrsg.): Krupp. Fotografien, S. 89–93.

2. Maßnahmen zur Schaffung und zum Ausbau digitaler Angebote

Im Zentrum der Tätigkeiten und Aufgaben des Krupp-Archivs stehen – vor dem Hintergrund einer privaten Trägerschaft und gleichwohl öffentlichen Zugänglichkeit – die klassischen archivischen Tätigkeiten, und zwar das Bilden von Beständen und deren Bewertung, das Erschließen, das Bewahren, das Zugänglich-Machen und das Präsentieren. Seit einigen Jahren verstärkt das Krupp-Archiv seine öffentliche Präsentation und entwickelt eigene Initiativen durch das Publizieren von Büchern, Gestalten von Ausstellungen sowie die Intensivierung seiner digitalen Präsenz.

Auch das Krupp-Archiv ist bemüht, die digitale Sichtbarkeit seiner Bestände zu erhöhen und seine Schrift- und Bildquellen online verfügbar zu machen. Damit soll die Nutzung und forschende Auswertung der Bestände erleichtert werden sowie Erwartungen in Bezug auf die Offenheit von Archiven und die rasche Verfügbarkeit von Informationen und Quellen entsprochen werden. Verfolgt wird die Strategie, zunächst die historisch wichtigsten bzw. aussagekräftigsten Bestände des Archivs zu digitalisieren sowie jene Unterlagen, die von materiellen Zerfallsprozessen massiv bedroht sind oder die von Nutzern und Nutzerinnen besonders häufig nachgefragt werden. So sind bereits seit 2014 die im Archiv aufbewahrten Unikate aus der Frühzeit der Fotografie über das Portal <https://www.daguerreobase.org/nutzbar>.⁹

Das Historische Archiv Krupp beteiligt sich seit dessen Start 1998 am Archivportal <https://www.archive.nrw.de/> und ist auch bei der Deutschen Digitalen Bibliothek bzw. dem Archivportal D aktiv. Online abrufbar sind derzeit die Beständeübersicht des Krupp-Archivs sowie 20 Findbücher. Die Einspielung von Digitalisaten wurde in Angriff genommen und wird sukzessive fortgeführt.¹⁰ Die digitale Sichtbarmachung im laufenden Arbeitsalltag, mit den vorhandenen Etatmitteln und der begrenzten personellen Ausstattung, kann aber nur in kleinen Schritten erfolgen und stellt einen äußerst langwierigen Prozess dar. Dies ändert sich erst durch den Einsatz von Sondermitteln. Dazu zählen vor allem ein DFG-gefördertes Projekt zur Digitalisierung des Bestandes FAH 2 (Alfred und Bertha Krupp, 1812–1887) und ein von der Beauftragten für Kultur und Medien gefördertes Projekt zur Digitalisierung des Bestandes FAH 1 (Friedrich Krupp, 1787–1826 und ältere Familie Krupp).

3. Digitale Werksfotografie der Firma Krupp nach 1945: Der Bestand

Auch für das Projekt „Digitale Werksfotografie Krupp“ konnten Sondermittel über das Förderprogramm „Neustart Kultur“ der Bundesbeauftragten für Kultur und Medien akquiriert werden.¹¹ Das vom Deutschen Bibliotheksverband durchgeführte Digitalprogramm

9 Präsentiert werden 12 Daguerreotypien.

10 Eine Onlinestellung digitaler Findbücher mit detaillierten Erschließungsinformationen zu einzelnen Beständen konnte erst seit 2022 nach einer technisch aufwendigen Umstrukturierung der Archiv-Datenbank erfolgen.

11 Vgl. Abschlussbericht des Förderprogramms „WissensWandel“: <https://www.bibliotheksverband.de/wissenswandel-digitalprogramm-fuer-bibliotheken-und-archive-innerhalb-von-neustart-kultur> (Aufruf 13.11.24).

„WissensWandel“ hatte sich zum Ziel gesetzt, gezielt öffentlich zugängliche Bibliotheken und Archive zu unterstützen, die nicht überwiegend vom Bund oder den Ländern finanziert werden. Im Februar 2021 wurde im Förderprogramm „Neustart Kultur“ der Bundesbeauftragten für Kultur und Medien im Digitalprogramm „WissensWandel“ der Projektantrag „Digitale Werksfotografie Krupp“ bewilligt.¹²



Abb. 3: Delegation um Augustus Akinloye, nigerianischer Minister für Landwirtschaft und natürliche Ressourcen in den Fried. Krupp Motoren- und Kraftwagenfabriken (Krawa), 18. August 1955, Negativ (invertiert), 6 × 6 cm. Foto: Krupp Werksfotografie, Historisches Archiv Krupp, Bestand F 4/543 („Krupp Werksfotografie [1949 – 1999]“).

Im Mittelpunkt des Digitalisierungsprojektes standen die Negativfilmstreifen, die von der unternehmensinternen Werksfotografie nach 1945 produziert worden waren. Die ausgewählten Fotografien sind Teil des umfassenden Archivbestandes „F 4 Werksfotografie Krupp“, der erst 1999 vom Krupp-Archiv übernommen wurde und somit einen relativ jungen Archivbestand bildet.¹³ Der Bestand wurde seinerzeit vom Archiv als Überlieferung von herausragender

- 12 Mein Dank gilt vor allem meinen Kollegen Felix Hartelt für seine stets konstruktive und unermüdliche Begleitung des Vorhabens, Malte Windrath und Christos Rodouniklis für ihre Unterstützung und Klaus Pollmeier für seine fachliche Beratung.
- 13 In den 1990er Jahren wurden neben Schriftquellen auch große Bildüberlieferungen von Werksfotografieabteilungen bedeutender Tochterunternehmen wie der Bestand F 1 AG Weser (1905–1971), der Bestand F 2 Hüttenwerk Rheinhausen (1898–1965), der Bestand F 6 Koppers (1900–1985), der Bestand F 45 Bochumer Verein für Bergbau und Gussstahlfabrikation bzw. Krupp Stahl

Bedeutung eingestuft und vollständig übernommen. Der Bestand, der insgesamt rund 100.000 Bildeinheiten umfasst, ist sehr disparat. So liegen Negative in den Formaten 9 x 12 cm, 13 x 18 cm und 18 x 24 cm sowohl auf Glas- als auch auf Filmträgern sowie Negative in den Formaten 6 x 6 cm und 35-mm-Film auf Filmstreifen zu jeweils 3 bzw. 6 Aufnahmen vor. Der Überlieferungszeitraum reicht bis 1999, die zeitliche daran anschließende Überlieferung befindet sich zuständigkeitshalber im thyssenkrupp Corporate Archives.¹⁴



Abb. 4: Alfried Krupp von Bohlen und Halbach mit Jubilaren in seinem Privathaus, 1. April 1967, Negativ (invertiert), 6 x 6 cm. Foto: Krupp Werksfotografie, Historisches Archiv Krupp, Bestand F 4/5503 („Krupp Werksfotografie [1949 – 1999]“).

Vor der Übernahme ins Archiv erfolgte eine Nutzung dieser Fotografien ausschließlich durch das Unternehmen, von Seiten der Unternehmenskommunikation und im Rahmen von Geschäftsprozessen bis in die späten 1980er Jahre. In den Jahren nach der Übernahme ins Krupp-Archiv ist der Bestand von Wissenschaft und Medien zwar mehrfach, aber nur sporadisch und punktuell genutzt worden. So hat z. B. das Krupp-Archiv selbst ausgewählte Fotografien in der Kabinett-Ausstellung „Wirtschaft! Wunder!“ 2014 in der Villa Hügel präsentiert.¹⁵ Eine

AG (1895–1997) übernommen. Allein der Bestand F 45 Bochumer Verein für Bergbau und Gussstahlfabrikation bzw. der Krupp Stahl AG (1895–1997) umfasst rund 150.000 Bildeinheiten. Vgl. dazu Ralf Stremmel: *Industrie und Fotografie. Der „Bochumer Verein für Bergbau und Gussstahlfabrikation“, 1854–1926*, Münster 2017.

14 Zum thyssenkrupp Corporate Archives vgl.: <https://www.thyssenkrupp.com/de/unternehmen/historie/thyssenkrupp-corporate-archives> (Aufruf: 13.11.2024). Die über 150jährige Tradition der Werksfotografie in der Unternehmensgruppe thyssenkrupp endet schließlich mit der Pensionierung des letzten fest angestellten Fotografen 2022.

15 Zu der Ausstellung ist ein Begleitbuch erschienen: Manuela Fellner-Feldhaus/Ute Kleinmann/Ralf Stremmel für die Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung (Hrsg.): *Wirtschaft! Wunder! Krupp in der Fotografie 1949-1967*, Essen 2014.

Sichtung der Negative war bislang nur vor Ort möglich; das Arbeiten mit den Fotografien gestaltete sich als sehr aufwändig. Nur eine Digitalisierung und Onlinestellung ermöglichen eine grundlegend vereinfachte Nutzung dieser Bestände, zudem werden Bildinformationen gesichert. Gleichzeitig sollte damit auch dem quantitativen Schwerpunkt der Bildquellen des Krupp-Archivs, der in der Zeit nach 1950 liegt, entsprochen werden. Dies ist deshalb relevant, weil die öffentliche Wahrnehmung des Unternehmens und der Familie Krupp nach wie vor sehr von den Fotografien aus der Anfangszeit des Mediums bis ins frühe 20. Jahrhundert geprägt wird. Ein weiteres Kriterium für die Auswahl dieses Bestandes zur Digitalisierung bildete dessen archivische Bewertung und Einstufung als zentrale Überlieferung der Firmen- und Fotografiegeschichte mit überregionaler Bedeutung. Darüber hinaus ist die geschlossene massenhafte Überlieferung – es gibt in Deutschland wenig vergleichbare Bestände dieser Art – wichtige Quelle für die Erforschung der Geschichte der Fotografie. So lassen sich damit Arbeitsweisen angestellter Werksfotografen studieren oder die serielle Praxis und die Selektionswege zur konkreten Auswahl von Motiven und Nutzung durch das Unternehmen.



Abb. 5: Konrad Adenauer und Ludwig Erhard bei einem Empfang im Palais Schaumburg anlässlich des Besuchs des brasilianischen Präsidenten Juscelino Kubitschek, 15. bis 16. Januar 1956, Negativ (invertiert), 6 × 6 cm. Foto: Krupp Werksfotografie, Historisches Archiv Krupp, Bestand F 4/721 („Krupp Werksfotografie [1949 – 1999]“).

Die Bildinhalte sind äußerst vielfältig. Zu sehen sind Produkte und Betriebsanlagen der weltweiten Standorte der Firma, Einrichtungen der betrieblichen Sozialpolitik und der Alltag

der Beschäftigten. Fotografiert wurden nationale und internationale Messen, die Reisen von Alfred Krupp von Bohlen und Halbach und seinem Generalbevollmächtigten Berthold Beitz sowie die Besuche ausländischer Staatsoberhäupter und internationaler Geschäftspartner oder auch große Ausstellungen und gesellschaftliche Veranstaltungen in der Villa Hugel in Essen. Alle diese Fotografien vermitteln ein detailreiches Bild von Wirtschaft, Industrie und Politik der Bundesrepublik Deutschland. Sie dokumentieren Kommunikationsstrategien eines global operierenden Großunternehmens, insbesondere in den sogenannten Wirtschaftswunderjahren und während der gesellschaftlichen Entwicklungen und Umbrüche in den 1960er Jahren. Darüber hinaus enthalten sie auch Aspekte von lokalthistorischer Bedeutung außerhalb der eigentlichen betrieblichen Aktivitäten.

4. Digitale Transformation



Abb. 6: Lehrlinge in der Fried. Krupp Lehrwerkstatt, Essen, Dezember 1969, Negativ (invertiert), 6 × 6 cm. Foto: Krupp Werksfotografie, Historisches Archiv Krupp, Bestand F 4/6150 („Krupp Werksfotografie [1949 – 1999]“).

Der Bestand an Negativfilmstreifen der Werksfotografie, der nach 1945 entstanden war, umfasst insgesamt 23.150 Filmnummern, im Rahmen des Förderprogrammes konnten 15.672 Filmnummern bis 1986 digitalisiert werden. Ziel der Digitalisierung war eine Übersichtsdigitalisierung: nicht das einzelne Motiv in höchster Qualität stand also im Mittelpunkt, sondern die zusammenhängende Überlieferung der Negativfilme. Damit sollen vor allem der dokumentarische Charakter, die serielle Praxis der Werksfotografie oder auch Auswahlprozesse für eine Veröffentlichung durch das Unternehmen nachvollziehbar werden.

Auch soll es so möglich werden, den Bestand schnell komplett und zu finanzierbaren Kosten verfügbar zu machen.¹⁶

Am Beginn des Projekts stand ein intensiver und komplexer Entscheidungsprozess, dessen Ergebnisse neben denen der Prüfung des Bestandes im Hinblick auf Ordnung, Besonderheiten und Zustand in eine detailliert ausgearbeitete Leistungsbeschreibung mündete. Diese orientierte sich an dem Leitfaden „WissensWandel. Digitalprogramm für Bibliotheken und Archive innerhalb von Neustart Kultur“ sowie an den Richtlinien „Archiv- und Bibliotheksgut schonend digitalisieren“ ebenso wie an praktischen Erfahrungen anderer Archive.¹⁷ Das Ausheben des Archivguts aus den Magazinen des Krupp-Archivs und Reponieren nach abgeschlossener Maßnahme, der Transport von Essen zum Bearbeitungsort und wieder zurück, die Digitalisierung, die Herstellung von Datenderivaten und die Übergabe der Daten auf Festplatte erfolgten durch externe Dienstleister unter Kontrolle des Archivs und auf Grundlage der Leistungsbeschreibung. Die Erfahrungen aus einer Probedigitalisierung wurden ausgewertet, die Leistungsbeschreibung wurde geringfügig adaptiert. Erst anschließend erfolgte die endgültige Beauftragung des Dienstleisters.

5. Arbeitsschritte Digitalisierung

Die Digitalisierung erfolgte mit einer Kamera des Typs Phase One XF IQ3 (199 Mega Pixel) und der Software Capture One. Die Auflösung der Dateien beträgt 1.200 dpi und 16 Bit bei SW bzw. 48 Bit bei Color mit einer Ausgabegröße von mind. DIN A 4 (lange Seite 30 cm), einschließlich der Randinformationen und vollumfänglich. Die Wiedergabegröße eines einzelnen Filmstreifens beträgt somit mindestens 11.000 x 1.775 Pixel bei 35-mm-Negativstreifen und mindestens 9.100 x 3.050 Pixel bei 6 x 6 cm Negativstreifen.

Welche Arbeitsschritte umfasste der eigentliche Digitalisierungsprozess beim Dienstleister? An der Digitalisierungsstation mit Kamera erfolgte die Entnahme der Filmnegativstreifen aus den Verpackungen und eine Sichtkontrolle auf Schäden und Staub. Allfälliger Staub wurde mit einem manuellen Blasebalg entfernt. Die Streifen wurden einzeln aufgelegt, gewellte Filme mit einem Anti-Newton-Glas vorsichtig fixiert. Der Operator kontrollierte während des Digitalisierungsprozesses die Ergebnisse auf Vollständigkeit, Schärfe, Belichtung und Ausrichtung. Diese Daten wurden als Rohdaten gespeichert.

Der nächste Arbeitsschritt umfasste die Datenverarbeitung und -ausgabe. Dazu erfolgte ein zweiter Kontrolldurchgang in Hinblick auf Schärfe, Belichtung, Ausrichtung und Leserichtigkeit. Die Daten wurden invertiert, die Bildbearbeitung blieb ausschließlich auf Kontrastverstärkung und -reduzierung in Einzelfällen beschränkt. Die Digitalisate wurden

16 Eine andere Strategie wird beim Digitalisierungsprojekt des „Stern“-Fotoarchivs verfolgt. Vgl. dazu: Regina Retter/Carmella Passero Schürmann: Von Acetat zu Bitmap. Der Digitalisierungsprozess des „Stern“-Fotoarchivs an der Bayerischen Staatsbibliothek in München, in: Rundbrief Fotografie, Vol. 31 (2024), S. 19-29.

17 Siehe hierzu: <https://www.bibliothekverband.de/wissenswandel-digitalprogramm-fuer-bibliotheken-und-archive-innerhalb-von-neustart-kultur>; http://www.bundeskonferenz-kommunalarchive.de/empfehlungen/dokumente/Archiv-und-Bibliotheksgut-schonend-digitalisieren_2019_final.pdf (Aufruf: 10.02.2025).



Abb. 7: Arbeiter am Elektro-Lichtbogenofen, März 1971, Negativ (invertiert), 6 × 6 cm. Foto: Krupp Werksfotografie, Historisches Archiv Krupp, Bestand F 4/6560 („Krupp Werksfotografie [1949 – 1999]“).

unkomprimiert im TIFF-Format gespeichert. Aus den TIFF-Dateien wurden Arbeitskopien im Dateiformat JPG und Arbeitskopien im Dateiformat PDF/A-1b gemäß ISO 19005-1:2005 erzeugt. Dazu wurden die jeweiligen Einheiten zu einer Datei pro Filmnummer zu einem digitalen Kontaktbogen zusammengesetzt. Von den JPG- und den PDF-Dateien wurden Duplikate erstellt, die mit einem transparenten Wasserzeichen versehen wurden.¹⁸ Alle Daten wurden mit Metadaten versehen, final kontrolliert und für die Abgabe vorbereitet.

Die Vergabe der Metadaten erfolgt nach IPTC-IIM-Standard (International Press Telecommunications Council, Information Interchange Modell).¹⁹ Vergeben wurden folgende Metadaten: ObjectName (IPTC-> 2:05), SubjectReference (IPTC-> 2:12), Source (IPTC-> 2:115), CopyrightNotice (IPTC-> 2:116), Caption-Abstract (IPTC-> 2:120) und OwnerID (IPTC-> 2:188). Ergänzende Erschließungsinformationen wie z. B. Bestandsname und Titel der Archive wurden als EXIF-Metadaten zusätzlich abgespeichert.

Die Bearbeitung erfolgte in der Reihenfolge der Ablage, wie sie vor der Entnahme vorgefunden wurde. Eine nachträgliche Sortierung der Filmstreifen nach den Bildnummern oder der Seitenausrichtung erfolgte aus Gründen der Arbeitsökonomie nicht. Zur Orientierung für die Ausrichtung der einzelnen Filmstreifen diente die Leserichtung der Filmbezeichnung.

18 Als Vorlage diente ein vektorisierter Rundstempel mit dem Schriftzug „Historisches Archiv Krupp“.

19 Zum Standard des International Press Telecommunications Council (IPTC) im Allgemeinen sowie zum Information Interchange Model (IIM) im Speziellen vgl. <https://iptc.org/standards/photo-metadata/iptc-standard/> (Aufruf: 13.11.2024).

Hoch- und Querformate innerhalb eines Filmstreifens wurden nicht ausgerichtet. Durch die vollumfängliche Digitalisierung werden auch technische Angaben zu den verwendeten Materialien dokumentiert, die z. B. wichtige Informationen für die Bestandserhaltung oder auch die Rekonstruktion von Farbnegativen liefern.

6. Inhaltliche Überarbeitung



Abb. 8: Aufbewahrung von Negativen in Filmtaschen. Foto: Werksfotografie Krupp, Historisches Archiv Krupp, Bestand F 4/3518 („Krupp Werksfotografie [1949 – 1999]“).

Erschließungsinformationen fanden sich an unterschiedlichen Stellen. Aufbewahrt werden die Negative in den Originalfilmflaschen, die Vermerke der Fotografen zum Aufnahmedatum, Bildinhalt und Auftraggeber enthalten. Die Filmstreifen aus der Zeit bis 1961, insgesamt 3.500 Negativfilmnummern, werden allerdings auf 509 Karteikarten, auf sogenannten „Filmsichtkarten“, aufbewahrt. Es handelt sich dabei um Karteikarten im Format A 4 mit Vordrucken und aufgeklebten Laschen, in die die in Polyesterhüllen verpackten Filmnegativstreifen eingelegt werden. Auftragsbücher der Abteilung Werksfotografie sind erst für Aufnahmen ab 1960 vorhanden. All diese Informationen wurden in der Archivdatenbank zusammengeführt und durch Angaben aus dem Digitalisierungsprozess ergänzt.²⁰

Da die vorliegenden Erschließungsinformationen ausschließlich auf den zeitgenössischen Angaben der Fotografen beruhten, waren sie in vielen Fällen flach, fehlerhaft oder unvollständig. Deshalb hat sich das Krupp-Archiv entschlossen, diese Daten zu überarbeiten. Die inhaltliche Überarbeitung erfolgte ausschließlich mit internen Kräften und stellte sich als weitaus zeitintensiver dar als erwartet. Recherchen in der Archivdatenbank, der Zugriff auf unternehmenseigene Publikationen wie die Mitarbeiterzeitung sowie auf Akten- und Fotobestände ermöglichen substantielle Verbesserungen der Verzeichnung.

20 Dazu zählen vor allem Informationen zum Umfang der Filmstreifen pro Filmnummer oder auch Angaben über Negative mit Schäden, die eine Digitalisierung nicht zuließen.

Ein Beispiel dafür bilden die Erschließungsinformationen zum Film Nummer F 4/1.397: Aus der ursprünglichen Verzeichnung „Chinesen in Hannover“ wurde der Eintrag „Besuch aus China: Handelskomitee, Industrie-Messe Hannover; Auftraggeber: Besuchswesen, 1957“. Aus dem wenig aussagekräftigen Titel „Schuhe“ wurde die inhaltliche Beschreibung „Arbeitssicherheitsschuhe, Fried. Krupp Lehrwerkstatt, Essen; Auftraggeber: Arbeitsschutz, 1959“.²¹ Korrigiert wurden in diesem Durchgang auch Schreibfehler in den Titelangaben. Personen wurden so weit wie möglich identifiziert. Diese Beispiele zeigen, dass durch die inhaltliche Überarbeitung künftig zielorientiertere Recherchen durchgeführt und exaktere Ergebnisse erzielt werden können als dies bislang möglich war. Der Bestand gewinnt damit substantiell an Aussagekraft und Relevanz.

7. Rechtliche Rahmenbedingungen und Risikoabwägung

Archive sind dazu verpflichtet, für die Zugänglichmachung, die Onlinestellung und die Nutzung von Archivgut rechtliche Rahmenbedingungen zu beachten. Diese werden durch das Urheberrecht, den Datenschutz und insbesondere durch das allgemeine Persönlichkeitsrecht gegeben.²² Im Umgang mit Fotografien lässt sich das Risiko oft nicht gänzlich ausschließen, urheberrechtliche und vor allem persönlichkeitsrechtliche Vorschriften zu verletzen. Frühere Rechteübertragungen können heute oft nicht mehr nachvollzogen werden, Vereinbarungen oder Verträge darüber liegen nur vereinzelt vor.

Urheber der Fotografien des Bestandes „F 4 Werksfotografie Krupp“ sind im Unternehmen angestellte, fachlich spezialisierte Fotografen und Fotografinnen, Mitarbeitende der Abteilung Werksfotografie der Firma Krupp. Die Verwendungsrechte liegen daher beim Unternehmen bzw. dessen Rechtsnachfolger.

Die Fotografien entstanden im Auftrag des Unternehmens Krupp, also im Kontext unternehmerischen Handelns. Ein Teil der Motive wurde in der Mitarbeiterzeitung oder auch in anderen Firmenpublikationen verwendet und veröffentlicht. Bei den Aufnahmen von Personen handelt es sich überwiegend um Gruppenaufnahmen und nicht um Einzelaufnahmen.

Grundvoraussetzung für die Onlinestellung ist auch eine Überprüfung der Bildinhalte nach Aufnahmen mit möglicherweise sensiblen Inhalten. Auch Bildinhalte, die einen eindeutig privaten Charakter haben oder Persönlichkeitsrechte verletzen, dürfen nicht veröffentlicht werden. Das Krupp-Archiv verfolgt hier einen pragmatischen Ansatz, um das Risiko der Verletzung von Persönlichkeitsrechten bei der Veröffentlichung zu minimieren. Die Bildmotive wurden komplett gesichtet, auf sensible Inhalte oder mögliche rechtliche Einschränkungen geprüft und gegebenenfalls für eine Veröffentlichung gesperrt.

8. Herausforderungen und Retrospektive

Initiierung und Durchführung des Digitalisierungsprojektes erforderten einen sehr hohen Arbeitseinsatz des Krupp-Archivs. So mussten zahlreiche strategische Entscheidungen getroffen, der Archivbestand vor- und nachbereitet und Richtlinien für den Prozessablauf im seri-

²¹ Historisches Archiv Krupp: F 4/2338.

²² Vgl. dazu auch den Beitrag von Herrn Dr. Steinert in diesem Band.



Abb. 9: Polizei-Kolonne vor der Villa Hügel im Rahmen des Besuchs von Francois Tombalbaye, Prsident der Republik Tschad, 13. April 1967, 6 x 6 cm. Foto: Krupp Werksfotografie, Historisches Archiv Krupp, Bestand F 4/5513 („Krupp Werksfotografie [1949 – 1999]“).

ellen Massenverfahren entwickelt werden. Voraussetzung für die erfolgreiche Durchführung des Projektes waren vor allem eine intensive und enge Projektbegleitung und permanente Qualitätskontrolle. Zur Dokumentation der Arbeiten diente eine Datei im XLSX-Format, die Angaben zur Bestandsbezeichnung und den Negativfilmnummern enthielt, die vom Dienstleister um die Angaben im Projektablauf ergänzt wurden.

In einigen Punkten musste aber – auch bedingt durch die personell begrenzten Ressourcen – pragmatisch vorgegangen werden: So konnten die Bestände vor der Bearbeitung keiner detaillierten Sichtung und Überarbeitung unterzogen werden, eine Prüfung auf Richtigkeit der Ablage oder eine Neuordnung vor der Digitalisierung musste unterbleiben. Auch eine nachträgliche Sortierung der Filmstreifen nach den Bildnummern erfolgte aus Gründen der Arbeitsökonomie nicht. Die Qualitätsprüfungen ließen sich nur stichprobenhaft vornehmen und umfassten rund 3 % der Digitalisate.

Trotz eines detailliert ausgearbeiteten Leistungsverzeichnisses gestalteten sich die Abstimmungsprozesse mit den Dienstleistern als zeitintensiv. Als essenzieller Meilenstein erwies sich eine dem eigentlichen Digitalisierungsprozess vorgeschaltete Probedigitalisierung. Die dabei gewonnenen Erkenntnisse führten zu einer weiteren Präzisierung und Spezifizierung

des Leistungsverzeichnisses.²³ Die enge Kommunikation mit den Mitarbeitenden der Dienstleister, die sich sehr geduldig den zahlreichen und detaillierten Fragen stellten und auch bereit waren, das Archiv an ihrer Expertise teilhaben zu lassen, trugen maßgeblich zur erfolgreichen Durchführung des Vorhabens bei. Diskutiert wurden Themen wie die Leserichtung der Negativstreifen, ihre Digitalisierung einschließlich der Randinformationen, der Kontrastumfang der Digitalisate, die Gestaltung der digitalen Wasserzeichen, der Umgang mit zerschnittenen oder überlangen Negativfilmstreifen und die Vergabe von Metadaten. Ausgiebig diskutiert wurden Digitalisate mit vorerst zu schwach erscheinendem Kontrastumfang. Aufgrund des seriellen Digitalisierungsprozesses erfolgte keine Einzeleinstellung beziehungsweise -prüfung pro Negativfilmstreifen respektive pro Bildmotiv. Der anfangs schwach erscheinende Kontrastumfang kann gut kompensiert werden: Da die TIFF-Dateien über eine hohe Informationsdichte verfügen, lassen sich Einzelmotive nachträglich gut individuell bearbeiten. Bis zum Jahresende 2021 wurden 37.000 Negativfilmstreifen bearbeitet, im Jahr 2022 nach einer Projektverlängerung weitere 26.000. Insgesamt liegen als Ergebnis des Projekts „Digitale Werksfotografie Krupp nach 1945“ Digitalisate zu 15.672 Filmnummern vor. Die Maßnahme konnte auch auf strukturell, inhaltlich und zeitlich benachbarte beziehungsweise motivisch ähnliche Fotonegativbestände des Krupp-Archivs erweitert werden. Auch durch die Anschaffung einer eigenen Digitalisierungsstation aus Projektmitteln, bestehend aus einem Buch- und einem Flachbettscanner, verfügt das Krupp-Archiv nun über die Möglichkeit, nach Auslaufen der Einzelförderung im Digitalisierungsprogramm „WissensWandel“ selbstständig und kontinuierlich, schnell und qualitativ hochwertig Archivbestände digital zu sichern, zu erschließen und zugänglich zu machen.

9. Fazit

Durch die erfolgreiche Umsetzung des Digitalisierungsprojekts und die enge Abstimmung mit den Dienstleistern konnte das Krupp-Archiv wertvolles Wissen generieren, das bei künftigen Projekten Anwendung findet. Dass sich der hohe Arbeitseinsatz gelohnt hat, zeigt das beeindruckende Ergebnis: Nach Abschluss des Projekts steht der Öffentlichkeit und der Forschung ein einzigartiger Fotografiebestand aus der Zeit von 1945 bis 1986 zur Verfügung, der rund 600.000 Einzelmotive umfasst und zeitnah über die Deutsche Digitale Bibliothek zusammen mit den Erschließungsinformationen online gestellt werden soll.

Digitalisierung und Onlinestellung bilden eine wichtige Voraussetzung für eine noch zu leistende inhaltliche Auswertung des Bestandes. Perspektivisch bleibt zu hoffen, dass die Forschung künftig mehr auf solche Bestände zugreift, die bisher eher am Rand der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Medium Fotografie standen.²⁴ Denn die

23 Bei den Filmnegativstreifen, die auf den sog. „Filmsichtkarten“ aufbewahrt wurden, gestaltete sich die Entnahme deutlich zeitaufwändiger als bei den übrigen Negativen, da die Schutzhüllen sehr eng an den Filmstreifen anliegen. Eine Digitalisierung mit den Hüllen wurde verworfen, da auf einer der Längsseiten durch den Klebestreifen die Randinformationen abgeschnitten und damit eine vollumfängliche Digitalisierung nicht möglich gewesen wäre.

24 Zum Thema Industriefotografie präsentierte das Deutsche Historische Museum 2023 eine Ausstellung. Vgl. dazu Carola Jüllig/Stefanie Regina Dietzel für das Deutsche Historische Museum

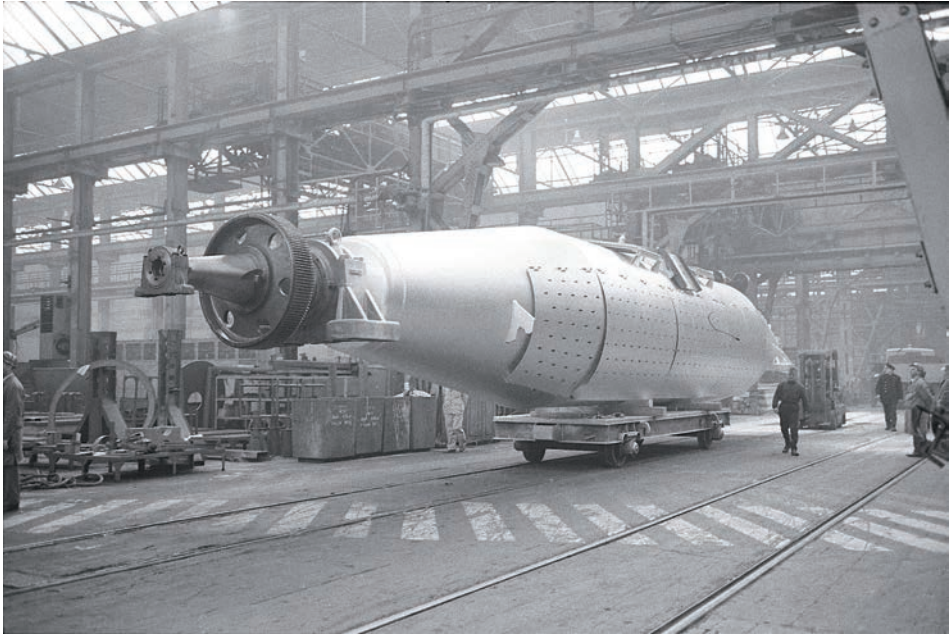


Abb. 10: Torpedomischerwagen, Endmontage, Werkshalle der Krupp Maschinenfabriken, Dezember 1967, Negativ (invertiert), 6 × 6 cm. Foto: Krupp Werksfotografie, Historisches Archiv Krupp, Bestand F 4/5659 („Krupp Werksfotografie [1949– 1999]“).

Aufnahmen erzählen von einem weltweit agierenden Unternehmen, seinen Mitarbeitenden und Produkten einerseits, und von Funktionen von Fotografie im Spannungsfeld von Dokumentation, Inszenierung und Öffentlichkeitsarbeit andererseits. Und vieles weist dabei über Krupp hinaus, beinhaltet Quellen auch für den aktuellen Forschungsdiskurs etwa zum Postkolonialismus oder zu Genderthemen.

(Hrsg.): Fortschritt als Versprechen. Industriefotografie im geteilten Deutschland, Berlin 2023. Einen grundlegenden institutionengeschichtlichen und -theoretischen Überblick für die Zeit ab 1945 bietet ein jüngst erschienener Sammelband: Anja Schürmann/Kathrin Yacavone (Hrsg.): Die Fotografie und ihre Institutionen. Von der Lehrsammlung zum Bundesinstitut, Reimer 2024. Darin der Beitrag der Autorin: Manuela Fellner-Feldhaus: Logiken des Archivierens. Veränderungen im Umgang mit Fotografie im Historischen Archiv Krupp, S. 321-336.

Fit für die Archivarbeit – LVR-AFZ entwickelt ein Fortbildungscurriculum für Archivmitarbeitende

Thea Fiegenbaum

Die Tätigkeitsfelder und Aufgaben in Archiven sind äußerst vielfältig und umfangreich und unterstreichen die Bedeutung dieser Institutionen in der heutigen Informationsgesellschaft. Besonders in kleineren oder mittelgroßen Archiven werden archivische Kernaufgaben häufig von Mitarbeitenden übernommen, die keine formale archivfachliche Ausbildung haben. Diese Situation bringt sowohl Herausforderungen als auch Chancen mit sich. Ungeachtet aller Bemühungen, insbesondere auch des LVR-AFZ, interessierten Kolleginnen und Kollegen grundständig oder auch berufsbegleitend den Erwerb einer Fachausbildung zu ermöglichen,¹ lässt sich daher gerade für Quereinsteigerinnen und Quereinsteiger, archivspartenübergreifend ein hoher Bedarf an Fort- und Weiterbildung feststellen. Quereinsteigerinnen und Quereinsteiger bringen oft wertvolle Erfahrungen und Perspektiven mit, benötigen jedoch gezielte Schulungen, um für die spezifischen Anforderungen der modernen Archivarbeit gewappnet zu sein. Denn die Archivlandschaft verändert sich stetig und es ist angesichts der Herausforderungen unerlässlich, dass Mitarbeitende über aktuelles Wissen und relevante Kompetenzen verfügen, beispielsweise hinsichtlich der elektronischen Langzeitarchivierung oder der sich wandelnden Erwartungen von Nutzenden.

1. Bedarf an strukturiertem Aufbau von Wissen und Kompetenzen

Der Auf- und Ausbau von Wissen umfasst Kenntnisse aller archivarischen Fachaufgaben, der Datenverwaltung, der rechtlichen Rahmenbedingungen und auch technischer Fähigkeiten. Damit ist die auf die Zukunft gerichtete, persönliche Weiterentwicklung der Archivmitarbeitenden entscheidend. Diese Entwicklung darf nicht dem Zufall oder allein der Eigeninitiative einzelner Mitarbeitenden überlassen bleiben. Stattdessen sollten die an Fortbildung interessierten Mitarbeitenden aktiv gefördert werden. Erfolgt die individuelle Weiterentwicklung wohlüberlegt und strukturiert, lässt sich sicherstellen, dass alle Mitarbeitenden die notwendigen Ressourcen und Unterstützung erhalten, um ihre Fähigkeiten kontinuierlich zu erweitern. Ein systematischer Ansatz zur Fort- und Weiterbildung trägt dazu bei, die Qualität der Archivarbeit zu steigern und die Mitarbeitenden

1 Die vom LVR-AFZ angebotenen Möglichkeiten der Aus- und Fortbildung finden sich auf der Homepage: https://afz.lvr.de/de/fortbildungen___tagungen/fortbildungen___tagungen_1.html (Aufruf: 14.03.2025).

auf die Herausforderungen der Zukunft vorzubereiten. Dies kann durch regelmäßige Fortbildungen und Schulungen, Workshops und den Austausch von Best Practices innerhalb der Archivcommunity geschehen. Letztlich profitieren nicht nur die Mitarbeitenden selbst von dieser Entwicklung, sondern auch die Archive als Institutionen, die eine zentrale Rolle in der Bewahrung von Wissen und Zugänglichmachung von Informationen spielen.

2. Entwicklung des Fortbildungscurriculums des LVR-AFZ

In einer Zeit, in der die Anforderungen an Archivmitarbeitende stetig steigen, ist es von entscheidender Bedeutung, dass diese die Möglichkeit und Unterstützung erhalten, ihre Kenntnisse und Fähigkeiten zu erweitern. Dies gilt umso mehr, als der Fachkräftemangel auch vor dem Archivwesen nicht haltmacht. Deshalb hat das LVR-AFZ für das Jahr 2025 erstmals ein „Fortbildungscurriculum für Archivmitarbeitende“ entwickelt. Dieses Curriculum versteht sich als Empfehlung für nichtstaatliche Archive, die ein Interesse an einem strukturierten Fortbildungsprozess ihrer Mitarbeitenden haben. Inhaltlich lehnt sich das Fortbildungscurriculum an den Deutschen Qualifikationsrahmen Archiv (DQR-Archiv) an, der als Leitfaden für die Qualifizierung im Archivwesen dient.² Es ist geplant, das Curriculum auch über das Jahr 2025 hinaus fortzuführen.

3. Gliederung in archivische Kompetenzfelder

Ohne Vollständigkeit zu beanspruchen, bietet das Fortbildungscurriculum eine nahezu umfassende Übersicht über bestehende Fortbildungsangebote in Deutschland, die in archivische Kompetenzfelder gegliedert ist. Diese strukturierte Herangehensweise soll es den Archiven ermöglichen, gezielt die Fortbildungsbedarfe ihrer Mitarbeitenden zu identifizieren und entsprechende Maßnahmen zu ergreifen. Die Kompetenzfelder schlüsseln sich wie folgt auf:

Kompetenzfeld 1: Grundlagen der Archivwissenschaft & Archivtypologie

Kompetenzfeld 2: Records Management & Schriftgutverwaltung

Kompetenzfeld 3: Überlieferungsbildung, Bewertung & Übernahme

Kompetenzfeld 4: Erschließung

Kompetenzfeld 5: Archivrecht

Kompetenzfeld 6: Bestandserhaltung & Notfallprävention

Kompetenzfeld 7: Archivnutzung, Historische Bildungs- & Öffentlichkeitsarbeit

Kompetenzfeld 8: Digitalisierung

Kompetenzfeld 9: Digitale Archivierung

Kompetenzfeld 10: Historische Grundwissenschaften / Paläographie

2 Die aktuelle Version des DQR-Archiv wurde von der Bundeskonferenz der Kommunalarchive (BKK), der Konferenz der Leiterinnen und Leiter der Archivverwaltungen des Bundes und der Länder (KLA) und dem Verband deutscher Archivarinnen und Archivare e. V. (VdA) erarbeitet und 2023 verabschiedet. Vgl. Deutscher Qualifikationsrahmen Archiv (DQR-Archiv): https://www.archivschule.de/uploads/Service/DQR_Archiv_verabschiedete-Version_END.pdf (Aufruf: 25.02.2025).

Kompetenzfeld 11: Projektmanagement

Kompetenzfeld 12: Archivmanagement

Kompetenzfeld 13: Freier Wahlbereich

4. Individuelle Anpassung an Bedarfe der Mitarbeitenden

Das Curriculum des LVR-AFZ dient sowohl als Beratungsgrundlage als auch als Empfehlung für all jene, die sich in spezifischen Bereichen fort- und weiterbilden möchten. Es ist wichtig zu betonen, dass es nicht erforderlich ist, das gesamte Curriculum in einer festgelegten Reihenfolge zu absolvieren. Vielmehr steht im Vordergrund, dass in jedem individuellen Fall die beruflichen Hintergründe, die Vorkenntnisse, die spezifischen Bedarfe sowie persönliche Interessen sorgfältig geprüft werden. Diese Überlegungen sind entscheidend, um die Auswahl und Priorisierung der Fortbildungen optimal an die jeweiligen Bedürfnisse anzupassen. Ziel ist es, Quereinsteigerinnen und Quereinsteiger, insbesondere aber auch deren Vorgesetzte zu ermutigen, Fortbildungsbedarfe langfristig, intensiv, stringent und so passgenau wie möglich zu verfolgen.

Aus diesem Grund beinhaltet das Curriculum des LVR-AFZ eine Mustervorlage mit dem Titel „Vereinbarung über die Teilnahme an Fortbildungen im Archivwesen“. Diese Vorlage bietet eine Möglichkeit für Vorgesetzte und Mitarbeitende, sich über die Bewilligung und Auswahl von Fortbildungsveranstaltungen abzustimmen und somit einen transparenten und kooperativen Prozess zu fördern.

5. Zugang zum Fortbildungscurriculum des LVR-AFZ

Das Fortbildungscurriculum dient als ein Baustein im Beratungs- und Fortbildungsangebot des LVR-AFZ, um die Qualität und Professionalität im Archivwesen durch gezielte Fortbildungsmaßnahmen kontinuierlich zu fördern. Aus diesem Grund stellt das LVR-AFZ das Fortbildungscurriculum allen Interessierten zur Verfügung und bietet eine umfassende, persönliche Beratung dazu an, um sicherzustellen, dass die Fortbildungsangebote bestmöglich genutzt werden können. Alle, die sich für das Thema und das Curriculum interessieren, sind eingeladen, Kontakt mit dem LVR-AFZ aufzunehmen, um weitere Informationen zu erhalten oder spezifische Fragen zu klären. Für die rheinischen Archive besteht die Möglichkeit, das Fortbildungscurriculum über die jeweils zuständige Gebietsreferentin bzw. den zuständigen Gebietsreferenten anzufragen.

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

Lea Althoff, LVR-Industriemuseum Oberhausen

Kristina Blaschke-Walther, DGPh, Sprengel Museum Hannover

Nicola Bruns, Historisches Archiv mit Rheinischem Bildarchiv der Stadt Köln

Dr. Matthias Buchholz, Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur

Manuela Fellner-Feldhaus, Historisches Archiv Krupp

Thea Fiegenbaum, LVR-AFZ

Theresa Fritzen, LVR-AFZ

Prof. Dr. Jens Jäger, Universität zu Köln

Dr. Julia Lederle-Wintgens, Stadtarchiv Düsseldorf

Dr. Julius Leonhard, Stadtarchiv Leverkusen

Ralph Manzke, Bürgermeister der Stadt Wesseling

Anna Meisen, Bundesarchiv Koblenz

Dr. Jens Metzdorf, Stadtarchiv Neuss

Matthias Senk, LVR-AFZ

Dr. Mark Steinert, LVR-AFZ

Helena Weber, Historisches Archiv mit Rheinischem Bildarchiv der Stadt Köln

Martina Zech, Stadtarchiv Wesseling

