Archive in Thüringen

Audiovisuelle Medien in Archiven

Tagungsband 2010

Vorwort 3

Axel Metz
Weniger ist oft mehr – Betrachtungen zur archivischen Bewertung von Fotobeständen 4

Hannes Heer
Bildersturm. Der Angriff der 1. Wehrmachtsausstellung auf die Erinnerung 13

Holm Kirsten
Das Fotoarchiv der Gedenkstätte Buchenwald 22

Michael Lörzer
UrMEL: Die Präsentations- und Archivierungsplattform der Thüringer Archive für digitale Bilder und audiovisuelle Medien 32

Mark Steinert
Archivbilder. 32 Fragen zum Urheberrecht 37

Nico Thom
„Unglaublich, was man unter dem Himmel von Eisenach so findet …"
Audiovisuelle Medien im Eisenacher Lippmann+Rau-Musikarchiv 43

Stefan Gööck
Technische Probleme der AV-Überlieferung im Sächsischen Staatsarchiv/ Archivzentrum Hubertusburg (Wermsdorf) 48

Vorwort

Am 1. und 2. Juni dieses Jahres veranstaltete die Archivberatungsstelle in Zusammenarbeit mit dem Thüringer Archivarverband die bereits traditionelle Frühjahrsweiterbildung für Thüringer Archivarinnen und Archivare und den 59. Thüringischen Archivtag in Eisenach.

Audiovisuelle Medien in Archiven war das Thema der diesjährigen Tagung.
Damit lenkten die Veranstalter den Blick auf Quellen, die einen ganz besonderen Wert für lokal- und regionalgeschichtliche Fragestellungen haben – Fotos, Filme und Töne. Die Veranstaltung klinkte sich ein in die seit Jahren kontrovers geführte Diskussion, welchen Stellenwert diese Materialien neben den herkömmlichen, überwiegend schriftlichen Zeugnissen haben. Filmaufnahmen, Tonträger und Fotografien dienten in jüngster Vergangenheit ja vornehmlich als Sekundärquellen zur Veranschaulichung der aus traditionellem Archivgut gewonnenen Erkenntnisse. Mit der Nutzung des Internets als Informationsmedium der Archive und anderen Kulturinstitutionen bieten sich jedoch ganz neue Möglichkeiten, Audiovisuelles einem breiten Interessentenkreis bekannt und verfügbar und damit zum Mittelpunkt von Forschungsinteressen zu machen. Allerdings stehen Archivare und benachbarte Berufsgruppen auf Grund der Flüchtigkeit des Materials hier vor besonderen Aufgaben. Wie erschließt man diese Medien? Wie macht man seine Schätze bekannt und nutzbar? Welche Probleme für ihre Sicherung und dauerhafte Aufbewahrung müssen gelöst werden? Welche urheberrechtlichen Gesichtspunkte sind im Hinblick auf Benutzung und Veröffentlichung zu beachten?

Die theoretischen Ausführungen der Referenten wurden mit einer abendlichen Führung durch das Lippmann+Rau-Musikarchiv in der Alten Mälzerei in Eisenach ergänzt. Hier wurden den Teilnehmern ganz praktische Aspekte der Unterbringung, Erhaltung und Nutzung von Audiovisuellem am Beispiel der einmaligen Musikaliensammlung zu Jazz und populärer Musik vermittelt.

118 Teilnehmer belegen das große Interesse an der Thematik dieser Veranstaltung. Um die in den Referaten vermittelten Informationen und Anregungen nachhaltig in den archivischen Arbeitsalltag einfließen zu lassen und darüber hinaus einem breiteren Kreis zugänglich zu machen, werden die Beiträge nun in gedruckter Form vorgelegt. Wir danken allen Autoren für die Übergabe der zum Teil für die Druckversion stark überarbeiteten Vortragsmanuskripte und Ina Maletz für die Unterstützung bei der Redaktion des Tagungsbandes.

Ausführliche Berichte über die Tagung sowie den Thüringischen Archivtag wurden im Heft 1/2010 des Mitteilungsblattes Archive in Thüringen veröffentlicht.

Bettina Fischer

Weniger ist oft mehr – Betrachtungen zur archivischen Bewertung von Fotobeständen

Fotobestände sind ein fester Bestandteil nahezu aller Archive – unabhängig von der Archivsparte. Dennoch wurden sie aus der archivischen Bewertungsdiskussion im deutschsprachigen Raum lange Zeit ausgeklammert.[1] Anders als im angelsächsischen Bereich[2] fand der Aspekt der Fotobewertung hierzulande erst in den letzten Jahren größere Beachtung – und dies obwohl viele Archive bereits zuvor praktische Erfahrungen mit der Bewertung von Fotobeständen gesammelt hatten.[3]

Fragt man nach den Ursachen für diesen Befund, so ist vor allem darauf hinzuweisen, dass die Aufbewahrung von Fotos aufgrund ihres vergleichsweise geringen Volumens deutlich weniger Raumprobleme aufwirft als die Aktenarchivierung. Gerade das Thema Raumnot aber war immer wieder ein entscheidendes Movens für neue Bewertungsansätze.[4] Folglich sah man für theoretische Überlegungen zur Fotobewertung nur eine geringe Notwendigkeit. Dabei wurden freilich zumindest vier Aspekte unberücksichtigt gelassen. Erstens hat die Bewertung zunächst einmal die Aufgabe der Informationsverdichtung im Interesse des Benutzers. Nur wenn wichtige Informationen von unwichtigen getrennt werden, kann das Archiv seine Bestände überhaupt erschließen und in der Folge Benutzung stattfinden. Diesem Punkt kommt heute insofern besondere Bedeutung zu, als Fotos in immer größerer Zahl die Archive erreichen. Zum zweiten kann die Lagerung von Fotos – wenn sie entsprechend den einschlägigen Empfehlungen durchgeführt wird[5] – durchaus teuer sein.[6] Dies gilt besonders für Farbfotos, die bei extrem niedrigen Temperaturen und geringer Luftfeuchtigkeit aufbewahrt werden sollten.[7] Zum dritten ist zu beachten, dass es im Fotobereich eine spezifische Form der Redundanz gibt, das Vorliegen eines Bildes auf einem Negativ und auf (Foto-)Papier oder – in jüngster Zeit – als elektronische Datei und als Ausdruck dieser Datei. Die mögliche Kassation einer Aufnahme kann somit häufig doppelt Kosten sparen. Und viertens ist darauf hinzuweisen, dass gerade die Erschließung von Fotos aufgrund ihrer Kleinteiligkeit sehr zeit- und damit kostenintensiv ist. Eine Beispielrechnung mag dies verdeutlichen.[8] Ein Fotobestand, der aus 1.000 Aufnahmen besteht, von denen 100 eine Einzelverzeichnung erfordern, 300 eine Sammelverzeichnung von je fünf Bildern und 600 eine von je zehn Bildern, umfasst 220 Verzeichnungseinheiten. Für deren Erschließung ist gemäß Berechnungen des Landesarchivs Nordrhein-Westfalen ein Zeitaufwand von 55 Stunden anzusetzen – und dies bei einem Regalbedarf von 33 cm. Zum Vergleich: Bei einem durchschnittlichen Volumen einer Sachakte von 5 cm würde die Verzeichnungsdauer von 33 Regalzentimetern Aktenüberlieferung bei gerade einmal 3½ Stunden liegen. Der Zeitaufwand ist also mehr als 15 mal so hoch. Oder anders ausgedrückt: Der Zeitaufwand für die Verzeichnung von zehn lfd. m Fotos ist genauso hoch wie für gut 150 lfd. m Aktenüberlieferung!

Eigene Berechnungen haben vor diesem Hintergrund ergeben, dass sich die Bewertung eines Fotobestands aus finanzieller Sicht bereits ab einer Kassationsquote von weniger als 20 % lohnt.[9] Schon diese Zahl verdeutlicht das große Potential, das in der Bewertung von Fotobeständen liegt. Angesichts dessen erscheint es nicht möglich, Fotobestände von einer Bewertung prinzipiell auszuklammern. Hierfür müssen allerdings geeignete Bewertungskriterien ermittelt werden.

Bevor dies jedoch geschieht, ist zunächst der Kreis von Fotobeständen zu definieren, für den die folgenden Ausführungen vornehmlich gelten. Im Wesentlichen begegnen in Archiven Fotos drei „Umgebungen":

1) Einzelfotos in Akten.
2) Formen einer geschlossenen und (vor-)strukturierten Fotoüberlieferung, also vor allem Fotografennachlässe, Alben und ähnliche Fotosammlungen.
3) Archivische Fotosammlungen/-bestände (Mischbestände unterschiedlicher Provenienz, zumeist geordnet nach Motiven).

Die folgenden Ausführungen gelten vor allem für die dritte Gruppe. Dies hat folgende Gründe:

Einzelfotos in Akten werden in aller Regel das Bewertungsschicksal des zu Grunde liegenden Schriftguts teilen. Ist dieses archivwürdig, wird man das Foto gleichfalls aufbewahren (wenn auch aus bestandserhalterischen Gründen vielleicht an einem anderen Lagerungsort); ist dies nicht der Fall, wird in der Regel auch das Foto kassiert. Sollte dagegen einmal die Akte kassiert, das Foto jedoch aufgehoben werden, wird es zumeist in die archivische Fotosammlung (Gruppe 3) eingeordnet.[10]

Bei der Bewertung einer bereits vor der Ankunft im Archiv geschlossenen und strukturierten Fotoüberlieferung werden Evidenzwerte eine große Rolle spielen. Evidenzwerte sind hier zu verstehen als die Aussagekraft von Unterlagen über die Organisationsweise, vor allem aber über die Tätigkeit der Person bzw. Institution, die diese Unterlagen produziert hat. So sind bei vorformierten Fotoüberlieferungen oft Rückschlüsse auf die Intentionen des Sammelnden möglich. Darüber hinaus ermöglichen insbesondere Nachlässe von Fotografen Einblicke in deren Arbeitsweise. Schließlich kommen in Sammlungen mitunter auch

die Interessen anderer an der Fotoentstehung Beteiligter zum Ausdruck – also vor allem der Fotografierten, der Auftraggeber und der Entwickler. Eine Bewertung muss auf alle diese Aspekte Rücksicht nehmen. Vielfach wird es sich daher empfehlen, ganze Sammeleinheiten (z. B. Alben) oder sogar die gesamte strukturierte Überlieferung einer einzigen Bewertungsentscheidung zu unterwerfen; die Bewertung einzelner Bilder hingegen entfällt in solchen Fällen zumeist.
Bleibt die dritte Gruppe, für die die folgenden Anmerkungen in besonderem Maße gelten. In vielen Archiven werden ihr freilich die meisten Fotos zuzuordnen sein, auch deshalb, weil in der Vergangenheit leider nicht selten Fotografennachlässe zerstückelt und – entsprechend dem Fotomotiv – auf mehrere Institutionen aufgeteilt wurden. Dieses Verfahren ist in Zukunft aufgrund der soeben gemachten Aussagen zu strukturierter Überlieferung unbedingt zu vermeiden.

Befassen wir uns nun mit möglichen Kriterien für eine Fotobewertung. Diese lassen sich grob in zwei Kategorien einteilen:
1) „Harte", also objektivierbare Kriterien.
2) „Weiche" Kriterien, bei denen die Einschätzung über das Zutreffen eines Merkmals leichter differieren kann.

Die Frage, welche der beiden Gruppen wichtiger ist, lässt sich nicht pauschal beantworten. Dies ist vielmehr vom jeweiligen Bestand abhängig. Außerdem ist die Fotobewertung immer auch ein Abwägungsvorgang, bei dem verschiedene Überlegungen gegeneinander stehen oder sich überlagern können. Hier ist es somit – wie bei anderen Archivaliengattungen auch – Sache des bewertenden Archivs, über die Archivwürdigkeit abschließend zu urteilen. Die im Folgenden vorzustellenden Kassationskriterien können daher nur Anhaltspunkte bieten.
Beginnen wir mit den „harten Kriterien": Das erste Kriterium, das hier interessieren soll, ist die *Vereinbarkeit mit dem Sammlungsauftrag des Archivs*. Dies hört sich banal an; dennoch spielt es im Archivalltag eine nicht zu unterschätzende Rolle, da einem Archiv vielfach Fotos angebotenen werden, die in einer anderen Institution besser aufgehoben wären. In solchen Fällen erscheint die Prüfung der Abgabe an ein anderes Haus geboten.
Das nächste, sehr wichtige Kriterium ist die *Redundanz*. Es stellt eines der bedeutendsten Kassationskriterien überhaupt dar – unabhängig von der Archivaliengattung. Auch bei Fotos ist Mehrfachüberlieferung zu vermeiden. Freilich gibt es hier – wie bereits angedeutet – eine spezifische Form der Redundanz: die Existenz eines ursprünglich lichtempfindlichen Trägers und eines davon angefertigten Abzugs, üblicherweise auf (Foto-) Papier. In der Literatur wird dabei zumeist für die Erhaltung des Originals – also der Glasplatte bzw. des Fotonegativs – plädiert, bei denen man eine mögliche Manipulation leichter erkennen könne als bei einem Fotoabzug.[11] Dennoch wird man bei archivwürdigen Fotos von einer Kassation des Abzugs normalerweise absehen, nicht nur weil auf dessen Rückseite vielfach Beschriftungen mit wichtigen Informationen zum Foto angebracht sind, vielmehr lassen sich diese Abzüge auch wesentlich leichter benutzen. Lediglich bei Aufnahmen, die nicht archivwürdig sind, erscheint die Vernichtung von Abzügen bei gleichzeitigem Aufbewahren der entsprechenden Negative sinnvoll, wenn diese Negative nur mit unvertretbarem Aufwand aus ihrem bisherigen Überlieferungszusammenhang (Filmstreifen!) gelöst werden können.
Eine gewisse Sonderrolle spielen Serienbilder, die nicht selten von Pressefotografen aufgenommen werden. Dabei entstehen vielfach „Quasi-Dubletten"; darunter versteht dieser Beitrag Bilder, die kurz hintereinander, aus (nahezu) der gleichen Position aufgenommen wurden und bei denen sich die Situation fast nicht verändert hat. Die Körperhaltung einer Person etwa mag dabei leicht variieren; dies ist aber bei „Quasi-Dubletten" nur durch genaues Hinsehen und Vergleichen feststellbar. Ansonsten darf sich die Aussage eines Bildes nicht verändert haben, um noch als „Quasi-Dublette" gelten zu können (vgl. dazu Abb. 1a und b). In diesen Fällen scheint es gerechtfertigt, in gleicher Weise zu verfahren wie bei „echten Dubletten".
Das nächste Kriterium stellen mögliche *Schäden* und *„technische Mängel"* eines Fotos dar. Darunter sind sämtliche qualitativen Mängel zu verstehen, die entweder bereits bei der Aufnahme bzw. Entwicklung des Fotos oder bei dessen späterer Lagerung entstanden sind. Beispiele für die erste Gruppe sind: unzureichende Bildschärfe, fehlerhafte Belichtung oder eine problematische Ausschnittswahl; zur zweiten Gruppe zählen etwa Materialzerfall, Schimmelbildung oder Kratzspuren. Dies ist nun keineswegs so zu verstehen, dass alle mängelbehafteten Fotos vernichtet werden sollten. Zum einen gibt es vielfältige Möglichkeiten durch restauratorische Maßnahmen Fehler und Schäden zu beheben, zum anderen können einzelne Fotos so bedeutsam sein, dass sie ungeachtet ihrer Fehler die Aufbewahrung rechtfertigen.[12] Trotz dieser Einschränkung kann dem Kriterium eine Bedeutung für eine Bewertungsentscheidung zukommen, vor allem dann, wenn mehrere sonst ähnliche Fotos vorhanden sind, unter denen eine Auswahl getroffen werden soll oder auch dann, wenn die Aussagekraft des Fotos durch die Mängel irreparabel und entscheidend beeinträchtigt ist.
Entsprechend der oben zugrundegelegten Definition sind zur Kategorie „Schäden" auch Nitrozellulosenegative zu rechnen, die sich unter Entwick-

Abb. 1a: Vereidigung des neuen Oberkreisdirektors des Kreises Wesel Dr. Helmut Brocke am 17.12.1992
Foto: Dieter Gossens, Signatur: Kreisarchiv Wesel, F.11.XXIV.4

Abb. 1b: Vereidigung des neuen Oberkreisdirektors des Kreises Wesel Dr. Helmut Brocke am 17.12.1992
Foto: Dieter Gossens, Signatur: Kreisarchiv Wesel, F.11.XXIV.5

lung giftiger Gase selbst zersetzen und in einem fortgeschrittenen Abbaustadium sogar zur Selbstentzündung neigen.[13] Solche Negative werfen erhebliche Probleme auf. Insbesondere der finanzielle Aufwand für die sachgerechte (vorübergehende) Lagerung der Materialien, das notwendige Umkopieren sowie der oft akute Handlungsbedarf führen in der Praxis nicht selten zur besonders rigorosen Anwendung sämtlicher Bewertungskriterien, um so die Menge des auf andere Träger zu überführenden Materials möglichst klein zu halten.[14]

Von erheblicher Bedeutung bei der Bewertung gerade von Fotos ist auch das *Vorhandensein einer begleitenden Dokumentation*. Zumindest einige Grundinformationen über die Entstehung und das Motiv eines Fotos sollten vorliegen, so zum abgebildeten Inhalt, zum Fotografen und zum Entstehungskontext. Auch die Frage, welchen Weg das Bild ins Archiv nahm, sollte nach Möglichkeit geklärt sein. Fehlen diese Informationen und sind sie nicht leicht aus der Abbildung erschließbar, ist nicht nur die Verzeichnung schwierig, vielmehr ist häufig weder die Überprüfung der Authentizität eines Fotos noch eine angemessene Interpretation möglich. Ferner besteht die Gefahr von Auseinandersetzungen über urheberrechtliche Fragen. Gerade bei Altbeständen stellt eine solche Forderung Archive oftmals vor Probleme. Auch können Ermittlungen zu Entstehungskontexten und Bildinhalten bisweilen Personenkreise ansprechen, die bisher nicht mit einem Archiv in Berührung kamen.[15] Dennoch wäre es aufgrund der soeben besprochenen Problematik zweifellos günstiger, wenn diese Informationen bereits beim Erwerb vorlägen, worauf bei künftigen Bildübernahmen zu achten ist.

Auch *urheberrechtliche Aspekte* können für eine Bewertungsentscheidung u. U. relevant sein. Ohne an dieser Stelle die Thematik allzu ausführlich behandeln zu wollen,[16] sei zumindest angemerkt, dass Lichtbildwerke, zu denen nahezu sämtliche Fotos in Archiven zu zählen sein dürften, erst 70 Jahre nach dem Tod des Fotografen gemeinfrei werden. Bis dahin liegen die Urheberrechte beim Fotografen bzw. dessen Erben. Innerhalb dieser Frist dürfen Archive die Fotos nicht reproduzieren oder die Anfertigung einer Reproduktion zulassen, es sei denn, ihnen wurden die entsprechenden Nutzungsrechte daran durch den Fotografen bzw. dessen Erben eingeräumt – und zwar in rechtlich unanfechtbarer Weise. Darüber hinaus ist bei Aufnahmen von Personen das sog. „Recht am eigenen Bild" zu beachten, das vielfach die Anfertigung von Reproduktionen bis zum Ablauf einer Frist von zehn Jahren nach dem Tod der Abgebildeten erschwert. Diese Regelungen schränken somit den Zugang und vor allem die Reproduktionsmöglichkeiten von Fotos beträchtlich ein. Daher sollten Archive darauf achten, dass ihnen beim Erwerb von Fotos die einschlägigen Nutzungsrechte mit übertragen werden. Andererseits handelt es sich beim Themenkomplex Urheberrechtsschutz nur um ein temporäres Problem, werden doch alle Fotos nach Ablauf der gesetzlichen Fristen gemeinfrei. Daher sollte in keinem Fall aufgrund der urheberrechtlichen Bestimmungen die Übernahme eines an sich archivwürdigen Fotos abgelehnt bzw. dasselbe bei einer Bewertung kassiert werden. Lediglich in dem Fall, dass mehrere zumindest fast identische Aufnahmen des gleichen Motivs im Archiv existieren und diese auch ansonsten eine vergleichbare Qualität aufweisen, sollte rechtlichen Überlegungen ein Gewicht bei der Bewertungsentscheidung zukommen.

Als weiteres Bewertungskriterium nennt gerade die angelsächsische Literatur das *Alter* bzw. die *Seltenheit* einer Aufnahme.[17] In diesem Zusammenhang wird auf technische Innovationsschübe hingewiesen, die jeweils mit einem rapiden Anstieg der absoluten Zahl an Fotografien einhergingen und somit als Zeitgrenzen für eine mehr oder weniger rigide Bewertungspraxis dienen könnten. Diese werden grob mit den Jahren 1890 (Entwicklung des Rollfilms auf Nitrozellulosebasis) und 1930 (Beginn des Siegeszugs der Kleinbildkamera) angesetzt,[18] wobei neuerdings ein Einschnitt um das Jahr 2000 herum mit der zunehmenden Ausbreitung der digitalen Fotografie hinzugerechnet werden müsste. Der Gedanke freilich, dass mit der Zunahme an überlieferten Fotos auch die Bewertung automatisch rigider gehandhabt werden sollte, erscheint nicht unproblematisch. So mag es Bereiche geben, in denen diese technischen Neuerungen rasch Einzug hielten, die fotografisch gut dokumentiert sind und bei denen entsprechend rigide bewertet werden kann, zur gleichen Zeit aber auch solche, für die noch kaum Fotos existieren und bei denen daher die Kriterien weniger strikt anzuwenden sind.[19] Auch gibt es Zeitabschnitte, aus denen aufgrund der vorgefallenen Ereignisse mehr Fotos aufbewahrt werden sollten als aus anderen, mit entsprechenden Folgen für die Anwendung der Bewertungskriterien. Man denke hier etwa an die Ereignisse im Zusammenhang mit dem Zweiten Weltkrieg oder auch die unmittelbare Nachkriegszeit. Insofern bietet das Wissen um technische Innovationsschübe und ihre Folgen zwar eine sinnvolle allgemeine Bewertungshilfe, doch sollten daraus keinesfalls Zeitgrenzen im Sinne von streng oder gar automatisiert zu handhabenden Kassationskriterien abgeleitet werden.

Kommen wir zum letzten der „harten Bewertungskriterien": dem *Bekanntheitsgrad eines Fotos*. Dieses wird in der Literatur wenig genannt, dennoch wird es bei der Bewertung gemeinhin Berücksichtigung finden, vor allem deshalb, weil gerade der hohe Bekanntheitsgrad eines Fotos in der Öffentlichkeit häufig auch die Nachfrage danach weckt.[20]

Überdies ist bei bereits veröffentlichten Fotos die Zugänglichmachung für Benutzer selbst dann erleichtert, wenn das Archiv nicht über die Nutzungsrechte verfügt.[21] Es erscheint daher mehr als sinnvoll, ein Foto, das bereits eine weite Verbreitung gefunden hat, aufzubewahren.

Mit der zu erwartenden Nachfrage nach einem Foto klang schon das erste „weiche Bewertungskriterium" an, die *Interessen der Benutzer*. Diese sind natürlich – ebenso wie bei der Aktenüberlieferung – nicht exakt vorherzusagen. Freilich geben die bisherige Nutzung ebenso wie die Erfahrungen der Archivarin bzw. des Archivars gewisse Anhaltspunkte auch für eine künftige Nutzungsfrequenz. Überdies kann es – genau wie bei anderen Archivaliengattungen auch – nicht die Aufgabe des Archivs sein, alle denkbaren künftigen Fragestellungen bei der Entscheidung zu berücksichtigen; ansonsten wäre ja gar keine Bewertung mehr möglich und man würde letztlich zur gänzlich illusorischen Vollarchivierung übergehen müssen. Entlastend tritt hinzu, dass Archive – anders als bei behördlichem Schriftgut – für Fotos oftmals kein Übernahme- bzw. Aufbewahrungsmonopol besitzen. Die Kassation eines Fotos im Archiv ist somit zumeist nicht gleichbedeutend mit der Vernichtung jeglicher fotografischer Überlieferung zu einem bestimmten Vorgang oder einer Person. Insofern ist die bei einer Bewertung grundsätzlich immer bestehende Gefahr, Quellen zu vernichten, die künftige Benutzer benötigen, bei Fotobeständen im Allgemeinen sogar geringer als bei anderen Überlieferungsträgern.[22] Ein Foto freilich, bei dem von einem erheblichen Benutzerinteresse ausgegangen werden kann, sollte nicht kassiert werden.
Oftmals eng mit der Abschätzung der Benutzerinteressen verzahnt, ist das Bewertungskriterium des *Informationsgehalts eines Fotos*. Gerade bei bildlicher Überlieferung kommt diesem Kriterium großes Gewicht zu.[23] Schwierig gestaltet sich jedoch die Aufstellung geeigneter Beurteilungsmaßstäbe. Immerhin kann man sich dabei zumindest teilweise an den Bewertungsvorgaben für andere Archivaliengattungen orientieren. So sollten auch bei Fotos vor allem solche aufbewahrt werden, die etwa das Handeln herausragender Persönlichkeiten und bedeutende Ereignisse dokumentieren. Gleiches gilt für Bilder, die etwas für einen Zeitabschnitt Typisches, Besonderes oder Kurioses belegen.
Andererseits sind Fotos – wie kaum eine andere Archivaliengattung – geeignet, Phänomene abzubilden, die in anderen, vor allem amtlichen Quellen kaum einen Niederschlag finden. Insbesondere Szenen des Alltags tauchen hier vergleichsweise häufig auf und vermögen eine andere Sicht auf Gegenstände, Personen oder Ereignisse zu vermitteln als schriftliche Unterlagen. Insofern können Fotos, die Derartiges dokumentieren, durchaus archivwürdig sein. Daneben erscheint es sinnvoll, von ausgewählten Gebäuden, Gegenständen oder regelmäßig wiederkehrenden Ereignissen (z. B. Fastnachtsumzügen) über längere Zeiträume hinweg Fotos zu sammeln, um Änderungen festzuhalten und so einen Vergleich zu ermöglichen.
Hingegen kann bei der Bewertung stets wiederkehrender Motive aus Anlass bestimmter Feste im familiären Bereich – etwa Taufen, Eheschließungen, Erstkommunions-, Firm- oder Konfirmationsfeiern –, sehr rigide verfahren werden. Hier ist zumeist die Aufbewahrung nur weniger Beispiele ausreichend.[24]
Möglich erscheint es mitunter auch, das Kriterium der *Informationsdichte* auf Fotos zu übertragen. So dürfte es sich im Falle einer Bilderserie anbieten, insbesondere diejenigen Fotos aufzubewahren, die möglichst viele Personen, Gegenstände etc. auf einem Bild vereinen – vorausgesetzt natürlich, diese sind noch gut erkennbar. Demgegenüber können Aufnahmen, die dieselben Motive einzeln in kurzem zeitlichem Abstand dazu und ohne wesentliche Zusatzinformation zeigen, oftmals vernichtet werden. Häufig entstehen solche Fotos in großer Zahl bei offiziellen Terminen mit zeremoniellem Charakter, etwa bei Straßenfreigaben, Grundsteinlegungen oder Gebäudeeinweihungen (vgl. dazu Abb. 2a–d).

Als letztes Bewertungskriterium ist die besondere *ästhetische Qualität eines Fotos* bzw. dessen *Bedeutung für die Geschichte der Fotografie* anzuführen, wobei gleich dazu gesagt werden kann, dass dieses in den meisten Kommunalarchiven nur selten eine Rolle spielen wird und daher eher für Spezialarchive oder Museen von Interesse sein dürfte. Es versteht sich fast von selbst, dass bei der Beurteilung der ästhetischen Qualität die Meinungen mitunter auseinandergehen. Einen gewissen Anhaltspunkt für die Archivwürdigkeit bieten immerhin die Bekanntheit und das Renommee eines Fotografen, aufgrund derer Rückschlüsse auf die fotogeschichtliche Relevanz und künstlerische Qualität seiner Aufnahmen möglich sind. Auch die künstlerische Verfremdung einer Einstellung sollte zu vertiefter Reflexion bei der Bewertung Anlass geben.
Letztlich handelt es sich bei diesem Bewertungskriterium vorwiegend um ein positiv wirkendes: Für eine Aufbewahrung ist vor allem dann zu plädieren, wenn ein Foto hinreichend Anlass zu der Vermutung bietet, dass es sich um ein bedeutsames Werk in ästhetisch-künstlerischer Hinsicht oder im Hinblick auf die Geschichte der Fotografie handeln könnte.

Abb. 2a:
Baumpflanzung im Landschaftspark Niederrhein (Moers) im November 1997
Foto: Dagmar Telahr
Signatur: Kreisarchiv Wesel, F.34.II.2

Abb. 2b: Baumpflanzung im Landschaftspark Niederrhein (Moers) im November 1997
Foto: Dagmar Telahr, Signatur: Kreisarchiv Wesel, F.34.II.3

Abb. 2c: Baumpflanzung im Landschaftspark Niederrhein (Moers) im November 1997
Foto: Dagmar Telahr, Signatur: Kreisarchiv Wesel, F.34.II.5

Abb. 2d: Baumpflanzung im Landschaftspark Niederrhein (Moers) im November 1997
Foto: Dagmar Telahr, Signatur: Kreisarchiv Wesel, F.34.II.6

Fazit

Fasst man zum Schluss noch einmal die vorstehenden Überlegungen zusammen, so wird man feststellen dürfen, dass es vielfach sinnvoll ist, Fotos einer Bewertung zu unterwerfen – und zwar aus archivischen Gründen ebenso wie aus ökonomischen. Durch die Bewertung ist es nicht nur möglich, den finanziellen Aufwand merklich zu senken, sondern vor allem auch durch die damit verbundene Informationsverdichtung und die evtl. erst dadurch überhaupt leistbare Erschließung den Interessen der Benutzer zu entsprechen.

Zu bedenken ist dabei, dass Fotobestände zumeist weitaus heterogener und kleinteiliger sind als moderne Sachakten. Auch spielen hier inhaltsbezogene Kriterien eine größere Rolle als im Falle des Aktenschriftguts. Dies erschwert es, allgemeine Feststellungen darüber zu treffen, welche Fotos erhaltenswert sind und welche nicht. Auch werden zumeist nicht alle Bewertungskriterien anwendbar sein und die anwendbaren nicht immer in die gleiche Richtung weisen. Insofern bleibt es die Aufgabe des Archivs abzuwägen, wie es die Kriterien jeweils gewichtet und zu welcher Entscheidung es infolgedessen im Einzelfall gelangt. Dennoch bieten die vorgestellten Bewertungskriterien einige Anhaltspunkte, die eine Hilfe bei der Beurteilung der Archivwürdigkeit eines Fotos sein können.

Im Vergleich zu Akten ist darüber hinaus die dem Archiv zur Verfügung stehende mögliche Bandbreite hinsichtlich der Art und Weise, wie kassiert werden kann, größer. Je nach Bestand ist eher die „Ausdünnung" von Verpackungseinheiten, die Kassation ganzer Verpackungseinheiten oder eine Kombination beider Verfahren angezeigt. Häufiger als bei Akten erscheint es auch möglich, die Bewertung mit der Verzeichnung zu verbinden, insbesondere wenn es vorwiegend um das Ausscheiden von Dubletten und „Quasi-Dubletten" geht.

Die vorstehenden Bemerkungen sind nicht so zu verstehen, dass jeder Fotobestand den Aufwand einer Bewertung rechtfertigen würde – insbesondere bei älteren Fotos scheint hier Vorsicht geboten –, doch zeigen Erfahrungen aus der Praxis, dass häufig Kassationsraten von 50–85 % erreichbar sind,[25] die weit jenseits der eingangs erwähnten Kostenamortisierungsgrenze liegen. Angesichts dieser Zahlen wird man sich auf die Dauer einer Bewertung von Fotobeständen nicht verschließen können. Diese sollte jedoch nicht als lästige Pflicht, sondern als Chance des Archivs begriffen werden, seine Aufgaben besser und effizienter zu erfüllen.

Axel Metz

Anmerkungen

1 Vgl. zur Diskussion seit Anfang der 1990er Jahre den Überblick bei: Robert Kretzschmar, Die „neue archivische Bewertungsdiskussion" und ihre Fußnoten. Zur Standortbestimmung einer fast zehnjährigen Kontroverse, in: Archivalische Zeitschrift 82 (1999), S. 7–40; ferner allgemein: Bodo Uhl, Die Geschichte der Bewertungsdiskussion: Wann gab es neue Fragestellungen und warum, in: Bilanz und Perspektiven archivischer Bewertung. Beiträge eines Archivwissenschaftlichen Kolloquiums, hg. v. Andrea Wettmann (Veröffentlichungen der Archivschule Marburg, Nr. 21), Marburg 1994, S. 11–35; bei beiden Autoren finden sich Hinweise zur weiter führenden Literatur.

2 Siehe dazu: Paul Vanderbilt, Evaluating Historical Photographs: A Personal Perspective (American Association for State and Local History, Technical Leaflet 120), Nashville / Tennessee 1979; Richard Noble, Considerations for evaluating local history photographs, in: Picturescope 31 (Spring 1983), S. 17–20; William H. Leary, The archival appraisal of photographs: a RAMP study with guidelines, Paris 1985; Normand Charbonneau, The Selection of Photographs, in: Archivaria 59 (Spring 2005), S. 119–138.

3 Vgl. dazu etwa: Roland Brühl, Spiel mit dem Feuer. Nitrozellulosenegative in Fotosammlungen, in: Rundbrief Fotografie N.F. 47 (2005), S. 5–10, hier v. a. S. 9; Ute Essegern / Michael Studer, Zur Reinigung flutgeschädigter Fotos im Dresdner Druck- und Verlagshaus, in: Rundbrief Fotografie N. F. 40 (2003), S. 11–15, hier S. 13f.; Nora Mathys, Welche Fotografien sind erhaltenswert? Ein Diskussionsbeitrag zur Bewertung von Fotografennachlässen, in: Der Archivar 60 (2007), S. 34–40.

4 Uhl (wie Anm. 1), S. 19–21. Max Huber, Archivische Bewertung: Aspekte, Probleme, Konjunkturen, in: Arbido, Heft 4/2009, S. 8–12, hier S. 10. Freilich kehren sich beim Volumen die Vorzeichen in der digitalen Welt geradezu um: Während reine Textdateien nur über einen geringen Speicherbedarf verfügen, ist verglichen damit der Speicherbedarf einer bildlichen Darstellung – insbesondere wenn sie farbig ist und die Speicherung im TIFF-Format erfolgen soll – sehr hoch. Aus diesem Grunde wird man sich künftig vermutlich häufiger mit der Bewertung von Fotobeständen beschäftigen.

5 Vgl. hierzu allgemein: Faustregeln für die Fotoarchivierung. Ein Leitfaden von Sebastian Dobrusskin u. a. (Rundbrief Fotografie, Sonderheft 1), Esslingen 2001.

6 Zu den Lagerungskosten: Axel Metz, Nicht jedes Bild sagt mehr als tausend Worte – Ein Beitrag zur Bewertung von Fotobeständen, Stuttgart 2007 (URL: www.landesarchiv-bw.de/sixcms/media.php/25/Transferarbeit_Metz.pdf; Stand: 12.7.2010), S. 7.

7 Faustregeln (wie Anm. 5), S. 76 (Tab. 2); Mogens S. Koch, Im Licht – Durchs Licht – Zum Dunkel: Grundfragen der Fotokonservierung, in: Farbfehler! Gegen das Verschwinden der Farbfotografien, redigiert v. Wolfgang Hesse (Rundbrief Fotografie, Sonderheft 5), Göppingen 1998, S. 89–96, hier v. a. S. 92f.

8 Vgl. dazu im Einzelnen: Metz (wie Anm. 6), S. 8.

9 Ebd., S. 8f.

10 In diesem Fall wurde natürlich eine positive Bewertungsentscheidung gefällt. Diese aber kann sich durchaus an den im Folgenden zu beschreibenden Kriterien orientieren.

11 Leary (wie Anm. 2), S. 46–49; Charbonneau (wie Anm. 2), S. 131; Horst Romeyk, Bildliche Darstellungen. Archivarische Erschließung und quellenkritische Bewertung (Veröffentlichungen der staatlichen Archive des Landes Nordrhein-Westfalen, Reihe E: Beiträge zur Archivpraxis, Heft 1), o. O., o. D., S. 75; Wolf Buchmann, „Woher kommt das Photo?" Zur Authentizität und Interpretation von historischen Photoaufnahmen in Archiven, in: Der Archivar 52 (1999), S. 296–306, hier S. 306.

12 Außerdem gibt es natürlich viele künstlerisch gestaltete Aufnahmen, die „Fehler" enthalten: Man denke etwa an Nachtaufnahmen aus Großstädten mit einer viel zu langen Belichtungszeit, die Fahrzeugscheinwerfer dadurch als den Straßenverlauf markierende Leuchtspuren erscheinen lassen. In solchen Fällen, in denen also die „Fehler" aus künstlerisch-ästhetischen Gründen herbeigeführt wurden, sind diese bei der Bewertung selbstverständlich nicht als Negativpunkte aufzufassen.

13 Vgl. dazu und zum Umgang einzelner Archive mit solchen Beständen: Brühl (wie Anm. 3), passim; Rainer Hofmann, Zur Lagerung, Bearbeitung und Umkopierung von Nitro-Bildnegativen, in: Rundbrief Fotografie N.F. 15 (1997), S. 8–10; Françoise Ploye, Fotografische Negative aus Zellulosenitrat. Der Nitratplan der Stadt Paris, in: Rundbrief Fotografie N.F. 49 (2006), S. 5–11, N.F. 50 (2006), S. 4–7; Petra Hanschke, Explosive Fotografen-Nachlässe? Gedanken zum Umgang mit Fotomaterialien aus Cellulosenitrat, in: Rundbrief Fotografie N.F. 61 (2009), S. 9–12.

[14] Vgl. dazu die Erfahrungen von Brühl (wie Anm. 3), S. 9 und Mathys (wie Anm. 3), S. 37.

[15] So gelang es etwa dem Bergarchiv Freiberg, ehemalige Bergleute an der Identifizierung von Aufnahmen aus ihrem Berufsalltag zu interessieren und ihnen damit auch die Arbeitsweise und Bedeutung von Archiven näher zu bringen. Vgl. dazu Mona Harring, Authentizität und Idealisierung, in: Sächsisches Archivblatt, Heft 1/2005, S. 19–20, hier S. 20.

[16] Detaillierte Ausführungen zu diesem Punkt finden sich im Beitrag von Mark Steinert im vorliegenden Band. Vgl. ferner: Martha Caspers, Fotorecht – Die Nutzung von Fotografien unter rechtlichen Aspekten, in: Archivpflege in Westfalen und Lippe 47 (1998), S. 4–12; Stephan Dusil, Zwischen Benutzung und Nutzungssperre. Zum urheberrechtlichen Schutz von archivierten Fotografien, in: Der Archivar 61 (2008), S. 124–132.

[17] Vgl. dazu vor allem Leary (wie Anm. 2), S. 41f.

[18] Eine Untersuchung des Alters von Fotografien in Archiven und verwandten Institutionen mehrerer europäischer Länder kam im Jahr 2000 zu dem Ergebnis, dass durchschnittlich 4 % der Fotos aus der Zeit vor 1870 stammten, 13 % aus dem Zeitraum 1870–1910, 35 % aus demjenigen 1910–1950 und die restlichen 48 % aus der Zeit danach. Vgl. dazu: Edwin Klijn / Yola de Lusenet, In the picture. Preservation and digitalisation of European photographic collections, Amsterdam 2000, S. 9.

[19] So bereits Charbonneau (wie Anm. 2), S. 127f.

[20] Damit verbindet sich dieser Punkt mit dem gleich noch näher zu beleuchtenden „weichen" Aspekt des Interesses der Benutzer an einem Foto.

[21] Dusil (wie Anm. 16), S. 126, 132.

[22] Außerdem existiert zu vielen Anlässen neben einer bildlichen auch eine reiche schriftliche Überlieferung. So ist etwa zu fragen, ob bei offiziellen Empfängen etwa anlässlich von Geburtstags- oder Amtseinführungsfeiern von prominenten Persönlichkeiten alle Fotos aufbewahrt werden müssen, die die Betreffenden mit Gratulanten zeigen, da hier vielfach ja auch Gästelisten überliefert sind, die alternativ archiviert werden können, so dass die Aufbewahrung ausgewählter Fotos in solchen Fällen als ausreichend erscheint.

[23] Leary (wie Anm. 2), S. 19f.; 96 und Charbonneau (wie Anm. 2), S. 120. Auch Angelika Menne-Haritz, Schlüsselbegriffe der Archivterminologie. Lehrmaterialien für das Fach Archivwissenschaft (Veröffentlichungen der Archivschule Marburg, Nr. 20), Marburg [4]2006, S. 43, räumt die Dominanz der Informationswerte bei Fotobeständen ein, wenn sie ausführt: „Abbildungen werden meist wegen der dargestellten Personen oder Gegenstände im Archiv aufbewahrt."

[24] Vgl. hierzu Charbonneau (wie Anm. 2), S. 134, der in diesen Fällen sogar die Anwendung statistischer Auswahlverfahren für möglich erachtet. Auch im Staatsarchiv Bern waren die Kassationsraten gerade bei dieser Art von Fotos sehr hoch: Mathys (wie Anm. 3), S. 38f.

[25] Mathys (wie Anm. 3), S. 40; Metz (wie Anm. 6), S. 34; Harring (wie Anm. 15), S. 19; Essegern / Studer (wie Anm. 3), S. 13.

Bildersturm.
Der Angriff der 1. Wehrmachtsausstellung auf die Erinnerung

Das Foto auf dem Katalog der Ausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944“ zeigt nur einen Ausschnitt, und es ist misslungen. Eine Frau rennt über ein abschüssiges Stück Wiese, im Hintergrund steht eine Gruppe Uniformierter. Das Bild ist verwackelt, so dass man weder die Frau noch die Männer genauer identifizieren kann. In der Ausstellung löst sich dieses Rätsel. Dort taucht die Szene als eines von zehn Fotos auf, die Erschießungen im KZ Šabac im Herbst 1941 zeigen. In dieses Lager wurden alle Verdächtigen der Umgebung, gefangene Partisanen, Zigeuner und mehr als 1.000 auf dem Weg nach Palästina festgenommene Juden eingeliefert. Im Oktober betrug die Zahl der Insassen 25.000. Täglich wurden Häftlinge von der 342. Infanteriedivision „zur Sühne“ für gefallene Wehrmachtssoldaten nach der Quote 1:100 erschossen. Die rennende Frau war, wie die Bildlegende verrät, eines dieser Opfer: „Vukosova Kostić-Garibović auf dem Weg zur Erschießung, Šabac, November 1941.“[1] Ein Mensch rennt um sein Leben, das schon verwirkt ist: durch die Salven aus den Karabinern der unkenntlichen Uniformierten oder eines nicht sichtbaren Erschießungspelotons. Die Extreme von Todesangst und Tötungsgewalt – eine exemplarische Szene aus dem Alltag des Vernichtungskrieges. Aber noch etwas sprach dafür, das Foto als Cover zu nehmen. Es war so etwas wie der Abdruck, den die Verbrechen der Wehrmacht im öffentlichen Bewusstsein hinterlassen hatten: lauter unscharfe Bilder, verwackelt und unheimlich zugleich. Und es verwies, in den ungeklärten Details des dargestellten Vorgangs, auf das Geheimnis, das jedem historischen Foto eigen ist und seiner Deutbarkeit Grenzen setzt. „Das Bild“ hat Georges Didi-Huberman den vorschnellen Betrachter gewarnt, „ist aus Vielem gemacht: damit ist seine Natur als Amalgam beschrieben, seine Unreinheit, seine Vermischung sichtbarer und ungeordneter Dinge, trügerischer und erhellender Sachverhalte, visueller Formen und gedanklicher Vorgänge.“[2]

Gegenstand und Thesen der Ausstellung

Am Anfang stand ein Projekt des Hamburger Instituts für Sozialforschung, das vom Ende des 20. Jahrhunderts her noch einmal einen Blick werfen wollte auf die Destruktivität des vergangenen Säkulums, um eine Prognose für das kommende zu wagen. In diesem Kontext war der Krieg, den Nazideutschland von 1939 bis 1945 führte, ein natürlicher und zentraler Forschungsgegenstand: Der Überfall auf Polen, die Besetzung Jugoslawiens, vor allem aber der Feldzug gegen die Sowjetunion konstituierten einen neuen Typ von entgrenztem Krieg. Die Wehrmacht, die mit zehn Millionen Soldaten mehr als die Hälfte ihres gesamten Bestandes an der Ostfront einsetzte, war, wie man spätestens seit den Nürnberger Prozessen wusste, Instrument wie Motor der nationalsozialistischen Rassen- und Eroberungspolitik gewesen. Sie hatte einen Krieg geführt, der nicht nur die militärische Niederlage des Gegners wollte, sondern auf die Zerstörung ganzer Kulturen, die Dezimierung als rassisch minderwertig geltender Völker wie der Slawen und die Ausrottung von Volksgruppen wie die der Juden abzielte. Dieser Krieg war in der Planung wie in der Durchführung ein Vernichtungskrieg. Er kostete die Sowjetunion 27 Millionen Menschen. Die Hälfte davon waren Zivilisten, die bei der Eroberung des Landes umkamen, dem Hunger erlagen, als „Partisanenverdächtige” getötet wurden, als Zwangsarbeiter ihr Leben verloren oder ermordet wurden, weil sie Juden waren. Für dieses schlimmste aller Verbrechen trug zwar die SS die Hauptverantwortung, aber es wäre ohne die „Vorarbeit“, die logistische Unterstützung und die direkte Beteiligung der Wehrmacht nicht möglich gewesen. Alleinverantwortlich war die Wehrmacht für den Tod von 3,3 Millionen sowjetischen Kriegsgefangenen.

Die Ausstellung, die sich auf den Zeitraum 1941 bis 1944 und auf wenige Frontabschnitte beschränkte, entwickelte ihre Argumentation anhand dreier Fallstudien. Man sah, wie im Militärverwaltungsbezirk Serbien innerhalb des ersten Kriegsjahres 1941 alle männlichen Juden, etwa 6.000 an der Zahl, im Rahmen des Kampfes gegen die Partisanen als Geiseln verhaftet und dann sukzessive ermordet wurden. Man wurde Zeuge, wie die 6. Armee auf ihrem Weg durch die Ukraine von Juni bis Dezember 1941 die für den Judenmord verantwortlichen Einsatzgruppen der SS tatkräftig unterstützte und den Hungertod tausender Zivilisten verursachte. Man erlebte, wie die Wehrmacht während der dreijährigen Besetzung von Weißrussland vom ersten Tag an einen unerbittlichen Rassenkrieg gegen die slawischen „Untermenschen“ und die Träger des „jüdischen Bolschewismus“ führte: durch die Erfassung, Kennzeichnung und Ghettoisierung der Juden wie durch die Unterstützung der SS- und Polizeikommandos bei deren Ermordung wurde sie zum Komplizen der „Endlösung“.
Aufgrund dieses Materials formulierte die Ausstellung drei Thesen: 1. Der Holocaust begann in den besetzten Gebieten der Sowjetunion, und die Wehrmacht war daran in vorab geplanter, systematischer und arbeitsteiliger Weise beteiligt. 2. Die Verbrechen an den Juden wie an den andern Teilen der Zivilbevölkerung waren nicht nur

das Werk einer Hitler hörigen Generalität und einiger fanatischer Nazioffiziere, sondern sie wurden von der Truppe ausgeführt und mitgetragen, ohne dass es zu auffälligen Formen von Widerstand gekommen wäre. 3. Dafür verantwortlich war ein schon vorhandener und durch den Krieg radikalisierter antisemitischer und antislawischer Rassismus, der es erlaubte, den in den Befehlen verlangten totalen und partiellen Genozid an Juden und Slawen als legitimes Kriegsziel plausibel zu machen.
Die Ausstellung war von Bernd Boll, Hannes Heer, Walter Manoschek, Hans Safrian erarbeitet und von Christian Reuther gestaltet worden. Sie wurde am 5. März 1995 unter dem Titel „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944" in Hamburg eröffnet. Ursprünglich für ein Fachpublikum und nicht als Wanderausstellung konzipiert, war die Nachfrage so groß, dass sie anschließend in 34 deutschen und österreichischen Städten gezeigt wurde. Etwa 900.000 Besucher haben sie während der viereinhalbjährigen Laufzeit gesehen.[3]

Die öffentlichen Reaktionen

Die großen deutschen Tages- und Wochenzeitungen würdigten die Ausstellung als einen bemerkenswerten Beitrag zum Gedenkjahr 1995 und als das Ende der Legende von der „sauberen Wehrmacht". Jetzt werde, war in der *Zeit* zu lesen, „die fürchterliche Wahrheit offenbar […], die sich gegen eine Mauer einvernehmlichen Schweigens in der deutschen Öffentlichkeit nie durchsetzen konnte."[4]
Aber es gab auch von Beginn an vehemente Kritiker, wie die organisierten Veteranen der ehemaligen Wehrmacht oder die Reservistenvereine der Bundeswehr, die der Ausstellung Verfälschung der Quellen und pauschale Verleumdungen vorwarfen. Ähnlich argumentierten konservative Blätter wie die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, die, wie bisher üblich, statt der Wehrmacht der allmächtigen SS die Verantwortung für die Verbrechen zuschob und die Ausstellung „ein Pamphlet" nannte.[5] Ein prominenter ehemaliger Fernsehjournalist bezichtigte in einer an Bundestagsabgeordnete und Regierungsmitglieder verteilten Denkschrift die Ausstellungsmacher, sie wollten die Bundeswehr als Nachfolgeorganisation der Wehrmacht diffamieren.[6] Der *Focus* eröffnete einen bizarren Kampf um ein Foto, das nicht, wie in einer Akte des Landeskriminalamtes Baden-Württemberg vermerkt, Juden vor der Erschießung, sondern, wie das Münchener Magazin, gestützt auf eine Nazibroschüre behauptete, Juden beim Baden zeige. Erst durch eine Entscheidung des Bundesverfassungsgerichts konnte *Focus* gezwungen werden, eine Gegendarstellung abzudrucken.[7]
Diese ersten Feinderklärungen zeigten Wirkung: Der damalige Verteidigungsminister Rühe verbot der Bundeswehr jeden Kontakt mit der Ausstellung, als diese nach Bremen eingeladen wurde, riskierte die dortige CDU den Bruch der Koalition mit der SPD, und in München verursachte der CSU-Vorsitzender Peter Gauweiler einen bundesweiten Eklat, indem er Jan Philipp Reemtsma, den Erben von Deutschlands größter Tabakfirma und den Financier der Ausstellung, aufforderte, seine Millionen – statt für das Gedenken an ermordete Juden, kriegsgefangene Rotarmisten und aufgehängte Zivilisten – für die Opfer des Tabakkonsums aus dem Hause Reemtsma zu verwenden. Als die Münchner CSU dann auch noch am Grabmal des *Unbekannten Soldaten* mit einer nächtlichen Kranzniederlegung eine Rehabilitierung der angeblich alle zu Verbrechern gestempelten Millionen Wehrmachtssoldaten inszenierte und 5.000 Neonazis für die Ehre von Wehrmacht und Waffen-SS demonstrierten, erreichte die Kampagne ihren Höhepunkt und die Wende.
Am 13. März 1997 versuchte der Bundestag, ausgehend von der Ausstellung und den dort dokumentierten Verbrechen, in einer denkwürdigen, weil ganz persönlich geführten Debatte, sich diesem offiziell nie eingestandenen Thema deutscher Schuld zu nähern. Wenig später wurde die Ausstellung in der seit der Revolution von 1848 als Geburtsstätte der deutschen Demokratie geltenden und daher staatstragenden Veranstaltungen vorbehaltenen Frankfurter Paulskirche gezeigt. Ab jetzt, so schien es, war die Ausstellung endgültig durchgesetzt. Die Einladungen kamen nun von staatlichen Institutionen – von Landesparlamenten und Magistraten, von Universitäten und Museen – und Botschafter und Ministerpräsidenten, Ex-Minister und Ex-Bundeskanzler hielten die Eröffnungsreden.

Aber der Eindruck, den Durchbruch und das Ende der Debatte erreicht zu haben, trog. Die Klagen von rechtskonservativen Einzelpersonen und dubiosen Gruppierungen gegen die für die Ausstellung Verantwortlichen wegen „Volksverhetzung" und Verunglimpfung des Andenkens Verstorbener rissen ebenso wenig ab wie die privaten Verleumdungen und neuerlichen Fälschungsvorwürfe von Zeitungen wie der *Focus* oder von Parteigliederungen der CDU. Gleichzeitig wuchs der Druck der organisierten Neonazis. Sie mobilisierten ihre Anhänger zu Demonstrationen und Ausschreitungen an jedem neuen Ausstellungsort. Was in Graz Anfang 1998 durch den raschen Zugriff der Polizei noch verhindert worden war, gelang am 9. März 1990 in Saarbrücken: Eine Bombe aus 4 kg hochexplosiven Materials wurde nachts vor dem Ausstellungsgebäude gezündet und führte, wegen der angerichteten Schäden, zum zeitweiligen Abbruch der Präsentation. Das endgültige Aus aber kam ein halbes Jahr später.

Offensichtlich angestachelt durch die bevorstehende Eröffnung einer englischsprachigen Version der Ausstellung in New York im Dezember 1999, der weitere Präsentationen in einigen renommierten Universitäten folgen sollten, intensivierten die Kritiker ihren Widerstand. Er kam diesmal erstmals von Historikern und richtete sich nicht gegen die Grundthese der Ausstellung, sondern gegen ihr wirkungsmächtigstes, weil schockierendstes Medium, gegen die Bilder. Der polnische Historiker Bogdan Musial behauptete, dass auf zehn Fotos statt Verbrechen der Wehrmacht solche des sowjetischen NKWD zu sehen seien. Zwei Kollegen schlossen sich der Intervention an und bestritten die Zuschreibung von Fotos einer Exekution in Serbien und der Ermordung von Juden in Tarnopol.[8] Diese Kritiken erschienen nicht zufällig zeitgleich in zwei der wichtigsten historischen Fachzeitschriften und waren vom sofort einsetzenden Trommelfeuer der Medien begleitet. Aus der Bildkritik wurde eine öffentliche Kampagne, die sich jeder differenzierten methodischen Debatte verweigerte und sich nur der dem Skandal eigenen Rhetorik der „Krawallkommunikation" bediente.[9] Eingeschüchtert von der medialen Stampede und besorgt um seine persönliche Reputation, zog der Leiter des Hamburger Instituts, Jan Philipp Reemtsma, die Ausstellung zurück und übergab sie zur Überprüfung einer internationalen Historikerkommission.

Der Bericht dieser Kommission, der im November 2000 vorgelegt wurde, kam zu einem bemerkenswerten Ergebnis: Er bestätigte Fehler bei den aus den Archiven übernommenen Bildunterschriften – „bei zwei von zehn kritisierten Fotografien" – und bilanzierte als Folge dieses in der Geschichtswissenschaft üblichen „unbekümmerten" Umgangs , „dass von den 1.433 Fotografien der Ausstellung weniger als 20 Fotos" untauglich für das Thema gewesen seien. Aber die Kommission bestätigte auch die Richtigkeit „der Grundaussagen der Ausstellung" und bescheinigte den Verantwortlichen wissenschaftliche „Seriosität" – entgegen den jetzt triumphierend vorgetragenen Behauptungen ihrer Gegner enthalte die Ausstellung „keine Fälschungen". Gegenwärtig, so schloss der Bericht, würden „vermutlich nur wenige Ausstellungen und Publikationen historischer Fotografien den strengen Kriterien standhalten […], von denen hier ausgegangen wird."[10] Damit war die Maßlosigkeit der Kritik ebenso erwiesen wie die Tatsache, dass die wenigen Fehler nur der gewünschte Anlass, nicht aber die Ursache für die Schließung der Ausstellung gewesen waren. Es wäre ein Leichtes gewesen, mit diesem Untersuchungsbericht der entstandenen Glaubwürdigkeitskrise zu begegnen und die nötigen Korrekturen vorzunehmen. Aber Jan Philipp Reemtsma hatte, ohne das Votum der Kommission abzuwarten, längst eine gänzlich neue Ausstellung konzipiert, die inhaltlich entschärft und unter Verzicht auf die Privatfotos der Landser im November 2001 in Berlin eröffnet wurde.[11]

Die Erinnerung an den Völkermord in Nachkriegsdeutschland

Wer die Geschichte der Ausstellung verstehen will, muss die Art und Weise rekapitulieren, wie die Deutschen in der Bundesrepublik mit der Zeit des Nationalsozialismus und den damals verübten Verbrechen umgegangen sind. Schon 1945 hatten fünf hochrangige deutsche Generäle das Bild einer in Gehorsam und Pflichterfüllung anständig gebliebenen Wehrmacht entworfen, mit dem sich die meisten Deutschen nur zu gerne identifizierten und das fünfzig Jahre Bestand haben sollte. In ihrer Denkschrift für den Nürnberger Prozess hatten die Militärs festgestellt, dass das Verhältnis der Truppe zur Partei wie zu Hitler stets kühl und distanziert gewesen sei, dass man vor dem Krieg die Judenverfolgung als unwürdig abgelehnt, im Krieg aber weder Einfluss darauf, noch davon erfahren habe, dass die Generalität den Krieg gegen die Sowjetunion als einem dem deutschen Volk aufgezwungenen Präventivkrieg akzeptiert, aber Hitlers Plan, dort einen Rassen- und Vernichtungskrieg zu führen, abgelehnt habe.[12] Die wenig später einsetzende Flut von Generalsmemoiren fügte diesem frühen Bild einer nazifernen und widerständigen Wehrmacht das des schuldlos-schuldigen Opfers hinzu. Die Historiker, von denen die meisten gerade eben den feldgrauen Rock abgelegt hatten, taten das ihre, diese Legende mit den Pathosformeln des Missbrauchs und der Verführung zu fundieren. Stellvertretend für diese Rhetorik des Passivs sei Hans-Adolf Jacobsen, ehemaliger Offizier der Wehrmacht und langjähriger Ordinarius an der Universität Bonn zitiert: „Die meisten Soldaten, im militärischen Gehorsam diszipliniert, durch den Eid an Hitler gebunden und seit 1941 durch ein erbarmungsloses Ringen physisch und psychisch bis zum Äußersten herausgefordert, waren indoktriniert, manipuliert und tragisch verstrickt."[13] Undenkbar, eine solche dem Regime wie dem Schicksal ausgelieferte Truppe „eigenständiger genozidaler Motive und Handlungen" zu verdächtigen.[14] Das war angeblich allein Sache der „Verbrecher" von der SS gewesen.

Sie war für die Nachtseite des Dritten Reiches, für die Welt der Lager wie für deren zur Vernichtung herbeigeschaffte Insassen, zuständig gewesen. Bis in die 1990er Jahre war der Holocaust mit den Namen Auschwitz, Treblinka, Majdanek und Sobibor verbunden worden. Da diese Lager, quasi extraterristrisch, jedenfalls irgendwo jenseits der Reichsgrenzen lagen und über den fabrikmäßigen Vorgang des Tötens kaum Fotos existierten, wur-

de der Holocaust zur bildlosen Tat gesichtsloser Täter. Diese „Derealisierung und Depersonalisierung" des tatsächlichen Geschehens[15] diente der Entlastung der latenten Schuldgefühle der Deutschen und half dabei, eine störende Tatsache völlig auszublenden: Nur etwa 60 Prozent der sechs Millionen jüdischen Opfer waren unter fabrikmäßigen Umständen in den Gaskammern der Lager ermordet worden, mehr als ein Drittel hatte dagegen in den Panzergräben und Schluchten der besetzten Sowjetunion, also „auf freiem Feld" und auf eher traditionelle Weise, durch Maschinenpistolen und Karabiner, ihr Leben verloren.[16]

Die Deutschen hatten sich so in zwei strikt in gut und böse getrennte Vergangenheiten eingerichtet und dieses Konstrukt noch zusätzlich dadurch abgesichert, dass sie jeden Zusammenhang zwischen der privaten und der öffentlichen Erinnerung an das Dritte Reich gekappt hatten. Entsprechend war ihr Bilderfundus sortiert. Die Jahre an der Front im Film oder als Illustrierten-Reportage: zunächst die Kette glänzender Siege in Polen, im Westen, Süden und Norden Europas, dann an der Ostfront der zähe Vormarsch und die blutigen Kämpfe, Heldenfriedhöfe im Feindesland, Kameradschaft, Bewährung im Schlamm und im Schnee, Verwundung und Rettung, der ununterbrochene Rückzug bis in Kapitulation und Kriegsgefangenschaft. Daneben die Schnappschüsse vom privaten Glück und Unglück jener Jahre: KdF-Reisen, Hochzeit, die Kinder, Einzug zum Militär, Feiern im Kreis der Familie, das Foto eines Angehörigen beim letzten Heimaturlaub, Kriegsende, Blackout und die bekannten Szenen vom Neuanfang und Wiederaufbau. Und die in der Öffentlichkeit kursierenden Bilder von den Stätten des Massenmordes: die Reste von Tordurchfahrten, Baracken und Stacheldraht, der eine oder andere archäologisch gesicherte Krematoriumsofen, die nur noch der Phantasie zugänglichen, weil nicht mehr existierenden Gaskammern und die weite, gruselig menschenleere Landschaft.[17] Über diese Welt aus Verschwiegenem und Verdrängten, Halbwahrheiten und Lebenslügen kam die Wehrmachtsausstellung wie ein Sturm.

Bildbruch oder die Rückkehr der Täter

Die Evaluierung der Ausstellung durch acht international renommierte Historiker, darunter Fotoexperten und Archivleiter, bot die Möglichkeit zu einer ersten umfassenden Einschätzung von deren enormer öffentlicher Wirkung. Nach Meinung der Kommission beruhte sie „auf dem schockierenden Effekt ihrer Bilder". Durch die „massenhafte Präsentation von Fotografien, die Verbrechen an der Zivilbevölkerung im Ostkrieg" zeigten, sei in der Öffentlichkeit und vor allem bei den ehemaligen Soldaten ein Jahrzehnte lang ungebrochenes „Geschichtsbild massiv ins Wanken" geraten. Das bisher auf Auschwitz und die SS fixierte Bild vom Holocaust habe einen „Bildbruch" erfahren und zu einer „visualisierten Erweiterung der Tätergruppen" auf die Angehörigen der Wehrmacht wie zu einer, nur durch die Fotografie möglichen, „eindringlichen Personalisierung" von Tat und Täterschaft geführt.[18] Diese Einschätzung ist in der Folgezeit bestätigt und erweitert worden: das mit der „Unsagbarkeit" und „Undarstellbarkeit" des Holocaust begründete „Bilderverbot" sei mit den Bildern vom Vernichtungskrieg aufgehoben und eine bis dahin „allgemein akzeptierte Grenze" schonungslos überschritten worden;[19] durch die Ausstellung sei der „blinde Fleck" der westdeutschen Erinnerungskultur"– der Holocaust „auf freiem Feld" – offengelegt und die bis dahin vorherrschende schizophrene Trennung der „Bildhaushalte von Krieg und Verbrechen" wie von öffentlicher und privater Erinnerung beendet worden; das zuvor „täterlose Imaginarium" der Gewalt sei nun „von einer Vielfalt von Blicken und Perspektiven auf Teilhabeverhältnisse an den Verbrechen" bevölkert worden;[20] statt Funktionalität und Strukturen habe man „lebendige Menschen" gezeigt und die „Moralisierung" in die Geschichte zurückgeholt; dadurch sei es möglich, den offiziellen Geschichtsdiskurs mit den nie öffentlich gewordenen „sogenannten Familiendiskursen" zu verschränken;[21] das „Unheimliche" der Ausstellung sei „die magische Wiederkehr der Täter in unsere Gesellschaft gewesen", dies vermittels der „Fundstücke aus den Brieftaschen, in denen Familienfotos der Landser und Bilder Erhängter oder Erschossener nebeneinander lagen"; dabei habe man den Betrachter der Frage überlassen, „wie sich die Morde in die Privatheit der Familiengeschichten einmischen konnten".[22]
Etwa 80 % der in der Ausstellung verwendeten Fotos gehörten einmal deutschen bzw. österreichischen Soldaten und waren mit der eigenen Kamera aufgenommen worden. Sie führten diese Fotos, verpackt im Tornister oder in einer Brieftasche gesichert, wie Amulette mit sich – beim kurzen Vormarsch, an den erstarrten Fronten, bei den endlosen Rückzügen. Es waren Dokumente der Verbrechen mit Erhängten, Gedemütigten, Erschossenen, Verhungerten, Deportierten, in Massengräbern Verscharrten, durchmischt mit den Idyllen von Frau und Kind, den Porträts von uniformierten Kameraden oder den Schnappschüssen von der Freizeit an der Front. Diese Fotos fielen bei der Gefangennahme oder beim Durchsuchen der Toten den siegreichen Rotarmisten in die Hände, die sie, versehen mit dem Vermerk des Namens des gefangenen oder toten Feindes, des Fundorts und der Fundzeit, des eigenen Namens und Dienstgrades, bei ihrer Einheit abgaben.

Von dort wurden sie weitergeleitet an die „Außerordentliche Staatliche Kommission". Diese mit exekutiven Vollmachten versehene zentrale Institution sammelte alle Belege für Verbrechen der Besatzer, um sie als Beweise bei künftigen Prozessen vorzulegen. Nach Auflösung der Kommission gelangten die Fotos in den Besitz des Staatsarchivs in Moskau. Duplikate oder weniger relevante Fotos waren schon vorher an die Archive der Republiken abgegeben worden. Diese hatten auch eigene Sammlungen, meist aus Beutestücken der Partisanenabteilungen, anzulegen begonnen. Ähnlich verfuhren die bewaffneten Verbände Titos bei der Rückeroberung Jugoslawiens. Auch hier sollte die beschlagnahmte Habe deutscher Landser als Beweismaterial für künftige Kriegsverbrecher-Prozesse und zur Dokumentation des eigenen gerechten Kampfes dienen.

Diese erbeuteten Fotos repräsentieren nur einen verschwindenden Teil der insgesamt auf Millionen geschätzten privaten Fotos von ehemaligen Soldaten der deutschen Wehrmacht. Die Masse dieses Materials fand Eingang in die meist schon während des Krieges zu Hause begonnenen Fotoalben. Der Besitzer des Albums oder dessen Kameraden brachten die Fotos im Urlaub mit nach Hause, so dass ein ständiger Nachschub gesichert war. Nach dem Krieg wurden belastende Fotos herausgerissen, oft wurde das ganze Album vor dem Einmarsch der Sieger vernichtet oder in Erwartung ruhigerer Zeiten versteckt. Wenn sie erhalten blieben, wurden diese privaten Kriegschroniken auch den eigenen Angehörigen gegenüber wie ein Familiengeheimnis behandelt.

Bei der Bewertung dieser Fotos, der in den Alben wie derjenigen, die den Landsern abgenommen worden waren und die auf dem Umweg über die Archive der Sieger in die Ausstellung gelangten, gilt zu bedenken, dass sie das Ausmaß der Verbrechen nicht angemessen widerspiegeln. Für bestimmte „Aktionen", wie die Massenerschießungen von Juden, galten ab Spätherbst 1941 an der ganzen Ostfront Fotografierverbote. Wehrmacht und SS befürchteten, angesichts eines ausufernden „Massakertourismus", die Schnappschüsse könnten in der Heimat Unruhe auslösen oder von der Feindpropaganda zu Angriffen benutzt werden. Die Fotos von solchen Ereignissen mussten abgeliefert werden. Dennoch hörte, wie die Wiederholung der Befehle zeigte, das Knipsen nicht ganz auf. Ihre eigenen Foto- und Filmdokumentationen über den Judenmord vernichtete die SS am Kriegsende. Insofern sind Fotos vom Holocaust „auf offenem Feld" äußerst selten. Und da die Fotografen wegen der Sanktionen auf exakte Bilderläuterungen verzichteten, ist bei den wenigen erhaltenen Fotos die Identifizierung nach Ort, Zeit und Täter in den meisten Fällen sehr schwierig. Das gilt, aus anderen Gründen, auch für die Fotos der übrigen Verbrechen – das alltägliche Aufhängen und Erschießen von Zivilisten und die Todesmärsche wie das Massensterben der Kriegsgefangenen. Für die Fotoalben zu Hause bestimmt begnügten sich die Besitzer meist mit knappen Kürzeln.[23] Da die öffentlichen Archive der Bundesrepublik an einer Sammlung und Erschließung dieser privaten Soldatenfotos wegen deren Brisanz nie interessiert waren und die Fotoalben der ehemaligen Landser vor jedem öffentlichen Zugriff verschlossen blieben, konnte eine Ausstellung über die Verbrechen der Wehrmacht, den beschriebenen Einschränkungen zum Trotz, nur durch die Fundstücke aus den Brieftaschen realisiert werden. In dem von Klaus Naumann und dem Autor und herausgegebenen wissenschaftlichen Begleitband zur Ausstellung, der die Verbrechen der Wehrmacht über die drei Fallstudien hinaus in den Kontext des gesamten Ostkrieges und anderer Kriegschauplätze in Europa einordnete, waren die Quelle der Brieftaschenfotos entsprechend der Archivierung im Moskauer Staatsarchiv in einer Bildstrecke präsentiert und der Inhalt zweier Brieftaschen exemplarisch vorgestellt worden.[24]

Montage: Textspur-Bildspur.

Im Begleitband waren auch zwei Beiträge abgedruckt, die sich mit den Eigenheiten beim Gebrauch historischer Fotografien beschäftigten. Beide Beiträge wurden für das Vorgehen der Ausstellungsmacher wichtig. Dieter Reifarth und Viktoria Schmidt-Linsenhoff lieferten eine Definition der Gattung der privaten Erinnerungsfotografie im Vernichtungskrieg: „Der Amateurphotograph fixiert eine Situation, ein aus dem Alltag herausragendes Ereignis in seinem Leben vor allem deshalb, weil er selber intensiven Anteil an dieser Situation, an dem Ereignis hatte. Er wird das Foto Freunden und Verwandten später zeigen und es zum Anlass erinnernder Erzählung machen. Es geht in der Regel in die Privatgeschichte der Familie ein. Zu einem späteren Zeitpunkt wird er durch die Betrachtung des Bildes sein Erinnerungsvermögen stimulieren und sich die vergangene Situation vergegenwärtigen." Das Motiv des Landsers, auf den Auslöser zu drücken, sahen die Autoren darin, seine Opfer wie „erlegte Trophäen" festzuhalten und „als Bildbeweis nationalsozialistischer Tugend" sich und anderen zu präsentieren.[25] Nach Bernd Hüppauf war der bei den knipsenden Soldaten fast zwanghaft auftretende „Wunsch nach Dokumentation" von einem ganz anderen Motiv gesteuert. Sie wollten zwischen einer „zweigeteilten Welt" der unbeschränkten Macht, der sie selber angehörten und der totalen Machtlosigkeit, repräsentiert durch die Opfer, eine scharfe Grenze ziehen, um auf diese Weise „die Kontrolle über die eigene Erinnerung" nicht

zu verlieren. Fotografieren hätte demnach weniger der ideologischen Selbstheroisierung gedient als vielmehr dem Ziel, das eigene Ich zu stabilisieren und dessen „entleiblichten Blick" auf die Welt zu erhalten.[26] „In ihrem bloßen ‚Sosein' sind Fotos moralisch leer", hatte Hüppauf festgestellt.[27] „Auch für die Fotos aus den Lagern oder von den Rändern der Massengräber gilt, dass sie ihre Bedeutung und Wirkung aus dem Kontext gewinnen, in dem sie stehen oder in den sie gestellt werden."[28]

Der Kontext der Ausstellung war in Begleitband und Katalog durch vier Ziele klar umrissen: 1. die Darstellung des Vernichtungskrieges als eines Vorgangs entgrenzter Gewalt und prägnantesten Ausdrucks von Hitlers Konzept der „Politik als Krieg"; 2. der historiographische Beweis, dass die Wehrmacht, entgegen der Nachkriegslegende von der sauberen Truppe, „an allen Verbrechen" dieses Krieges „aktiv und als Gesamtorganisation" beteiligt gewesen war; 3. die Aufnahme der Opfer, die „bisher keinen Namen gefunden haben", in die öffentliche Erinnerung und 4. die Eröffnung einer Debatte über dieses „neben Auschwitz barbarischste Kapitel der deutschen und österreichischen Geschichte".[29]

Als Grundlage der Argumentation dienten schriftliche Quellen, mit denen eine dichte Beschreibung der Verbrechensabläufe und der Tatbeteiligung der Wehrmacht erfolgen sollte. Aber diese Quellen lagen nicht einfach vor. Historische Archive als Sammlungen von Bruchstücken sind von Natur Orte des Mangels. Im Falle der Wehrmacht wurde dieser Mangel durch die Vernichtung bzw. das Beiseiteschaffen des größten Teils der belastenden Akten nach dem Krieg absichtsvoll gesteigert. So blieb nur der Ausweg einer erneuten Lektüre der erhaltenen Akten und der Beschaffung gänzlich neuer bisher unbeachteter Quellen – der Zeugnisse von überlebenden Opfern und der Erinnerungen der Täter anhand von Aussagen vor Gericht, Tagebüchern oder Feldpostbriefen. Damit wurde ein eigenes Archiv konstituiert. Dessen unabgeschlossener und disparater Charakter wurde in der Ausstellung nicht verhüllt, sondern offen gezeigt: der erzählende, durch Hervorhebungen gegliederte Haupttext wurde durch ein Ensemble von faksimilierten Akten, Auszügen aus Befehlen und Berichten, persönlichen Zeugnissen der Opfer wie der Täter erweitert und gebrochen. Hier sprach die Institution Wehrmacht und deren vielfältig gegliedertes Personal im O-Ton. Das konnte auf den Text bezogen oder für sich wahrgenommen werden.

Auch die privaten Fotos waren ein Teil dieser Montage und blieben zugleich ein eigenständiges Element mit einer distinkten Aussage. Sie waren auf dem oberen Teil der Tafeln in einer Anzahl von fünf bis zehn und im Format 9 × 13 oder 10 × 15, also in der in den Fotoalben üblichen Größe, platziert. Nachdem ein gerichtlich beeidigter Uniformexperte aus dem gesamte Material diejenigen Teile ausgeschieden hatte, auf denen keine Uniformen der Wehrmacht zu erkennen waren, erfolgte eine engere Auswahl: Verwendung fanden nur diejenigen Fotos, die sich einem bestimmten, von den Autoren recherchierten konkreten Verbrechen oder einem typischen, aus den Quellen belegbaren Verbrechensablauf zuordnen und dementsprechend verbalisieren ließen. Wenn es möglich war, wurden Fotos in eine sinnfällige Abfolge gebracht. Vorhandene Fotoserien wurden mit erläuternden Texten Tafel füllend präsentiert.

Die Fotos dienten aber nicht nur als ein Konvolut visueller Dokumente von Verbrechen, das die Haupterzählung stützte und fundierte. In der Auswahl der Motive, in der Anordnung von Tätern und Opfern, in der Körpersprache des einzelnen wie der Gruppe, in der fotografischen Auflösung, in wiederkehrenden ikonographischen Mustern und in den manchmal mitgelieferten Bildlegenden lieferten sie zugleich vielfältige Verweise auf die subjektive Befindlichkeit des jeweiligen Fotografen wie der von ihm abgebildeten Akteure. Insofern konnten sie losgelöst vom Text auch „als Dokumente einer Mentalitätsgeschichte" des Nationalsozialismus gelesen werden.[30]

Diese in Methode und Sprache wissenschaftlich ausgearbeitete Erzählung wurde an einer Stelle der Ausstellung durch eine Installation – ein begehbares „Eisernes Kreuz" – unterbrochen. Auf den acht Außenwänden befanden sich Texte prominenter Schriftsteller und Theoretiker, die in den 1920er Jahren an der Produktion eines Klimas der Gewalt beteiligt waren, dann die sogenannten „verbrecherischen Befehle" der Wehrmachtsführung, die den Grundriss des Vernichtungskrieges geliefert hatten, gefolgt von den völkerrechtswidrigen Anweisungen der Kommandeure vor Ort, schließlich die privaten Zeugnisse von einfachen Soldaten, die den Alltag des Verbrechens belegten. Auf den Innenwänden waren Hunderte von Landserfotos unter den lexikalischen Titeln „Judenquälen" – „Galgen" – „Tote Zonen" – „Deportationen" – „Genickschüsse" – „Gefangenschaft" in Kolumnen gereiht. Es gab nur die Bildlegenden der Archive mit dem oft nur vermuteten Tatort oder der angenommenen Tatzeit. Die Installation, von den Ausstellungsmachern „Herz der Finsternis" genannt, sollte die Größenordnung dieser Selbstdarstellung der Gewalt bezeugen und auf den geheimen Fundus ähnlicher Fotosammlungen in den Alben von Millionen deutscher und österreichischer Familien hinweisen. Auch wenn es keine erläuternden Texte gab, so waren die Fotos doch eingebunden in vielfältige Textbezüge und Lektüreangebote – in die auf den Außenseiten des Kreuzes vernehmbare Sprache der Gewalt, in die eigens für die Ausstellung produzierten filmischen Erinnerungen von

ehemaligen Soldaten an die Verbrechen, in die ausliegenden Fotoalben von zwei dieser Veteranen wie in die Dokumentation der drei Fallbeispiele. Das „Eiserne Kreuz" verursachte einen Schock, aber nicht weil es ein visueller Überfall war, sondern weil es die ohne Effekte erreichte Wirkung der Haupterzählung multiplizierte.

Explodierende Erinnerung

„Der Mord", hat Klaus Theweleit zur ersten Wehrmachtsausstellung angemerkt, „wird nicht als ‚Mord' wahrgenommen, weil er genehmigt ist, er kann als Urlaubsfoto nach Hause gehen oder neben die Familienbilder ins Portemonnaie geraten, weil er das eigene Leben im Zustand krimineller paradiesischer Freiheit zeigt, das sich dabei gefällt, die Erde von Ungeziefer zu befreien. ‚Strafe ?' Keine zu erwarten. Wir werden gesiegt haben. Dieses Bewusstsein, diesen Blick zeigen die Fotos der fotografierenden Soldaten in Russland, in Polen oder auf dem ‚Balkan' in aller Klarheit; in aller unschuldigen Klarheit. Die ganze Rede von der behaupteten Schuldlosigkeit des deutschen Soldaten im Osten, wie sie nach dem Ende des Krieges in den westdeutschen Rechtfertigungsreden zur Wehrmacht auftauchte, ist auf diesen Fotos vor- und abgebildet. Dies ist der Schock, den die Fotos bei den Gegnern der Wehrmachtsausstellung auslösten".[31]

Historische Fotos haben nicht nur einen „Dokumentationswert", der es ermöglicht, durch das Bild hindurch einen Blick auf die vergangene Wirklichkeit zu werfen und bei deren Rekonstruktion behilflich zu sein, sie verfügen als Kondensate von Erlebtem auch über einen hohen „Erinnerungswert".[32] Das vor allem war der Auslöser für die heftigen, hasserfüllten oder zustimmenden Reaktionen der ehemaligen Soldaten. Als Klaus von Bismarck, dem Eröffnungsredner von 1995, vom Autor angeboten wurde, vorher durch die Ausstellung geführt zu werden, lehnte er das ab, er wolle allein sein. Sein Rundgang war kurz. Er näherte sich nicht den Tafeln, um zu lesen, sondern verblieb in gehörigem Abstand davor stehen und fuhr, wie mit einem Fernglas, nur die Bildleisten ab. Er wusste, das war sein Krieg, in dem er als Offizier gekämpft und seine Ehre als Soldat verloren hatte. Danach hielt er seine Eröffnungsrede, die er vor Erschütterung fast abgebrochen hätte und die jeden Anwesenden ahnen ließ, wie der Krieg immer noch in dieser Generation hauste.[33]

Ebenso emotional wie dieser Auftritt des ehemaligen hoch dekorierten Wehrmachtsoffiziers waren die Einträge der ehemaligen Landser in die Gästebücher der Ausstellung. „Ich danke für die erschütternde Ausstellung. Selbst habe ich vieles mitgemacht u. gesehen u. erlebt. Mössner Rudolf, Neuköllnerstr. 17, 71229 Leonberg."– „Es stimmt alles. War vom ersten bis zum letzten Kriegstag dabei."– „Es war so! Ich war dabei!" –„War selbst zwei Jahre an der Front in Rußland und kann die hier gezeigten Dokumente aus eigener Anschauung bestätigen." – „Leider, leider, es war so!" – „Ich war *leider* dabei." – „Spät, aber bitter nötig." – „Recht so! Weiterhin Mut und Rückgrat zu Veröffentlichung und Diskussion. […] Heinz Schneider, ehem. 29. Pz. Gren. Div. Stalingrad/Italien." – „Danke den gefallenen Alliierten, die uns befreit haben. Wir können nicht vergessen. Bin Jahrgang 1926." Viele notierten in den Gästebüchern, als Bestätigung der Ausstellung, präzise Erinnerungen an Verbrechen, deren Augenzeuge sie gewesen waren – mit Angabe des Ortes, der Zeit, der Verantwortlichen. Die Sätze brachen aus den alten Soldaten heraus, als ob etwas in ihrem Innern explodiert sei. Ausrufezeichen und Unterstreichung zeigten den Stärkegrad der Erregung. Die Angabe der Adresse, der Einheit, des Jahrgangs, der Umstände der Verbrechen sollten die Aussage nachprüfbar, zur historischen Quelle machen. Bekundet wurden Dank und Hoffnung – dass die Erinnerung endlich ihren Ausdruck gefunden hatte, dass die eigenen Alpträume auf den Tafeln der Ausstellung gebannt waren, dass die später Geborenen verstanden, was man erlebt und jahrzehntelang mitgeschleppt hatte, dass man endlich die Bürde teilen und der Krieg vielleicht jetzt zu seinem Ende kommen konnte. „Gut, wenn die Wahrheit ans Licht kommt." – „Nur die ganze Wahrheit wird uns freimachen!" – „Die Ausstellung ist eine historische Notwendigkeit für unsere Kinder und Enkel." – „Möge diese Ausstellung eine Abschreckung für die junge Generation sein." – „Kein Jugendlicher sollte diese Ausstellung versäumen."[34]

Und die Söhne und Töchter der ehemaligen Soldaten reagierten. Auch bei ihnen setzten die Bilder der Ausstellung mit den Uniformen und Waffen, die der Vater getragen hatte, mit den Massenverbrechen, an denen er möglicherweise beteiligt gewesen war, einen Schub von peinigenden Erinnerungen an die eigene Jugend frei – an das Schweigen, die abgebrochenen Sätze, die heftigen Reaktionen auf Nachfragen, an die obsessiv immer wieder erzählten Heldengeschichten, an das eigene wachsende Misstrauen und das unheimliche Gefühl der Fremdheit gegenüber diesen Vätern. Und bei den Enkeln bekam das polierte Bild vom guten Großvater, konfrontiert mit den ganz andern Bildern, plötzlich Risse und Kratzer. „Vor allem die jüngere und mittlere Generation, die die Ausstellung besuchte", so hat die Historikerin Ute Frevert beobachtet, „zeigte sich erschüttert. Ihre Erschütterung hing, lässt sich vermuten, nicht zuletzt damit zusammen, dass das Gesehene die unsichtbare, aber gleichwohl markante Grenze zwischen der öffentlichen und der privaten Erinnerung an das ‚Dritte Reich'

niederriss. Die Wehrmachts-Ausstellung rührte folglich, gerade auch wegen ihrer ‚privaten' Exponate, an Gefühle, Solidaritäten und Generationenverträge, die von den Ausdrucksformen des kollektiven Gedächtnisses bislang teils gestützt, teils nicht tangiert worden waren. Gerade weil sie Gefühle hervorrief und persönliche Erinnerungen weckte, setzte sie, wie die Einträge in den Besucherbüchern zeigen, Reflexionen frei, die weit über das sonst übliche und bei offiziellen Gedenkanlässen beobachtbare Maß hinausgingen." Die Ausstellung habe noch einmal „jene ‚Intimisierung' der Auseinandersetzung" mit dem Nationalsozialismus erzwungen, wie sie durch die Fernsehserie ‚Holocaust' Ende der 1970er Jahre ausgelöst worden sei.[35]

Bilder, darauf hat Walter Benjamin hingewiesen, gehören nicht nur einer bestimmten Zeit an, sie sind auch in einer bestimmten Zeit erst zu entschlüsseln und zu verstehen: „Das gelesene Bild, will sagen das Bild im Jetzt der Erkennbarkeit trägt im höchsten Grade den Stempel des kritischen, gefährlichen Moments, welcher allem Lesen zugrunde liegt."[36] Dieser kritische, gefährliche Moment ist in den Besucherbüchern, die in der Ausstellung auslagen, festgehalten. Die am häufigsten wiederholte und immer wieder variierte Eintragung lautete: „Vater, wo warst Du?" Und die Antwort von wildfremden Vätern oder Großvätern folgte: als Bekenntnis der Schuld, als Bitte um Verständnis, als Verleugnung, als Angriff.[37] Auf diese Weise wurde – wie verworren, wuterfüllt, tränenerstickt oder erlöst – auch immer etwas wieder in Gang gesetzt, was mit dem Ende der Nazizeit abgerissen und nie mehr zustande gekommen war: der Dialog der Generationen. Und weil die Soldaten unter den Galgen oder am Rand der Massengräber auf einmal vertraute Gesichter hatten, Namen, die Liebe und Respekt verdienten, wurde es in vielen Fällen möglich – in kritischer Distanz zu den Taten – den „genealogischen Zusammenhang mit den Tätern" dennoch zu akzeptieren.[38]

Hannes Heer

Anmerkungen

1 Walter Manoschek, Serbien. Partisanenkrieg 1941, in: Hamburger Institut für Sozialforschung (Hg.), Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944. Ausstellungskatalog, Hamburg 1996, S. 20–61, hier S. 44; vgl. auch die um ein Kapitel zur Rolle der Wehrmacht im NS-Staat 1933–1939 erweiterte us-amerikanische Ausgabe: Hamburg Institute for Social Research (ed.), The German Army and Genocide. Crimes Against War Prisoners, Jews, and Other Civileans in the East, 1939–1944, New York 1999.

2 Georges Didi-Huberman, Bilder trotz allem, München 2007, S. 99 f.

3 Zur Geschichte der Ausstellung vgl. Bernd Greiner, Bruchstücke. Sechs westdeutsche Beobachtungen nebst unfertigen Deutungen, in: Hamburger Institut für Sozialforschung (Hg.), Eine Ausstellung und ihre Folgen. Zur Rezeption der Ausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944 ", Hamburg 1999, S. 15–86; Hannes Heer, Die bedingungslose Kapitulation der zweiten Wehrmachtsausstellung, in: ders., Vom Verschwinden der Täter. Der Vernichtungskrieg fand statt, aber keiner war dabei, Berlin 2004, S.12–66.

4 Karl-Heinz Janssen, Als Soldaten Mörder wurden, Die Zeit, 17.3.1995.

5 Günther Gillessen, Zeugnisse eines vagabundierenden Schuldempfindens, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 6.2.1996.

6 Rüdiger Proske, Wider den Mißbrauch der Geschichte deutscher Soldaten zu politischen Zwecken, Mainz 1996.

7 Vgl. Greiner, Bruchstücke, S. 50–52; Heer, Vom Verschwinden der Täter, S. 20, Anm. 29.

8 Bogdan Musial, Bilder einer Ausstellung. Kritische Anmerkungen zur Wanderausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944", in: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte, 47, Oktober 1999, S. 563–591; Chrisztián Ungváry, Echte Bilder – problematische Aussagen. Eine quantitative und qualitative Fotoanalyse der Ausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941–1944" in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht, 10, 1999, S. 584–595 und Dieter Schmidt-Neuhaus, Die Tarnopol-Stellwand der Wanderausstellung „Vernichtungskrieg-Verbrechen der Wehrmacht 1941–1944." Eine Falluntersuchung zur Verwendung von Bildquellen, ebenda, S. 596–603.

9 Norbert Frei, Faktor 100 – Wehrmacht und Wahrheit in Zeiten der Krawallkommunikation, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2.11.1999; ähnlich: Wolfgang Benz , „Geschrei ist unangebracht". Wolfgang Benz zum Streit um die Wehrmachtsausstellung, Süddeutsche Zeitung, 8.11.1999, Christian Gerlach, In der Steppe versickert. Es geht nicht bloß um Fotos, es geht um die Wehrmacht, Frankfurter Rundschau, 30.11.1999 und Christian Streit, Der Pest Herr werden. Wehrmachtsausstellung: die Kritik an der Kritik geht weiter, Frankfurter Rundschau, 17.12.1999.

10 Omer Bartov, Cornelia Brink, Gerhard Hirschfeld, Friedrich P. Kahlenberg, Manfred Messerschmidt, Reinhard Rürup, Christian Streit, Hans-Ulrich Thamer, Bericht der Kommission zur Überprüfung der Ausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944", November 2000, S. 33, 79, 85, 79, 25.

11 Zur Kritik dieser neuen Version vgl. Heer, Vom Verschwinden der Täter, S. 12–15, 35–66.

12 Manfred Messerschmidt, Vorwärtsverteidigung. Die „Denkschrift der Generäle" für den Nürnberger Gerichtshof, in: Hannes Heer, Klaus Naumann (Hg.), Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1994 bis 1944, Hamburg 1995, S. 531–550.

13 Hans-Adolf Jacobsen, Im historischen Sinne Mittäter, in: Bonner Generalanzeiger, 28.2.1997.

14 Thomas Kühne, Die Victimisierungsfalle. Wehrmachtsverbrechen, Geschichtswissenschaft und symbolische Ordnung des Militärs, in: Michael Greven, Oliver von Wrochem (Hg., Der Krieg in der Nachkriegszeit. Der Zweite Weltkrieg in Politik und Gegenwart der Bundesrepublik, Opladen 2000, S. 183–196, hier S. 184.

15 Dirk Rupnow, Das unsichtbare Verbrechen. Beobachtungen zur Darstellung des NS-Massenmordes, in: zeitgeschichte, 2002, Heft 2, S. 87–97, hier S. 89.

16 Habbo Knoch, Die Tat als Bild. Fotografie des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur, Hamburg 2001, S. 28; Ulrich Herbert, Vernichtungspolitik. Neue Antworten und Fragen zur Geschichte des „Holocaust", in: ders.(Hg.), Nationalsozialistische Vernichtungspolitik 1939–1945, Neue Forschungen und Kontroversen, Frankfurt/Main 1998, S. 57.

17 Vgl. Hannes Heer, Guido Knopp: Hitlers Helfer. Die Rückkehr der Geschichte als Naziclip, in: ders., „Hitler war's". Die Befreiung der Deutschen von ihrer Vergangenheit, Berlin 2005, S. 160–195.

18 Bartov u. a., Bericht der Kommission zur Überprüfung der Ausstellung, S. 15 f.

19 Rupnow, Das unsichtbare Verbrechen, S. 89 f.

20 Habbo Knoch, Grenzen des Zeigbaren. Fotografie und die Ausstellungen über die Wehrmachtsverbrechen, in: Wolfgang Ernst, Anselm Franke (Hg.), Politik der Bilder. Visuelle Kompetenz und Kriegsbildrhetorik, Berlin 2002, S. 21–43, hier S. 28.

21 Jörn Rüsen, in: Claus Leggewie, Hermann Lübbe, Jörn Rüsen, Martin Sabrow, Kurt Sontheimer: Von der Moralisierung zur Historisierung. Überlegungen zur deutschen Geschichtskultur, in: Mittelweg 36, 13. Jg., Heft 3, 2004, S. 72–88, hier S. 76.

22 Helmut Lethen, Der Text der Historiografie und der Wunsch nach einer physikalischen Spur. Das Problem der Fotografie in den beiden Wehrmachtsausstellungen, in: zeitgeschichte, Heft 2, 2002, S. 76–86, hier S. 84.

23 Bernd Boll, Das Adlerauge des Soldaten. Zur Fotopraxis deutscher Amateure im Zweiten Weltkrieg, in: Fotogeschichte, 2002, Heft 85/86,

S. 75–87; ders., Vom Album ins Archiv. Zur Überlieferung privater Fotografien aus dem Zweiten Weltkrieg, in: Anton Holzer (Hg.), Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie, Marburg 2003, S. 167–178.

24 Heer/ Naumann, Vernichtungskrieg, S. 315–322, 418–426.

25 Dieter Reifahrt, Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Die Kamera der Täter, in: Heer/Naumann (Hg.), Vernichtungskrieg, a.a.O., S. 475–503, hier S. 479, 490, 487.

26 Bernd Hüppauf, Der entleerte Blick hinter der Kamera, in: Heer/Naumann (Hg.), Vernichtungskrieg, a.a.O., S. 504–527, hier S. 511, 514 f.

27 Ebenda, S. 513.

28 Ebenda, S. 512.

29 Hannes Heer, Klaus Naumann, Einleitung, in: diess., Vernichtungskrieg, S. 25–36; Hannes Heer, Einleitung, in: Vernichtungskrieg, Ausstellungskatalog, S. 7.

30 Reifarth/Schmidt-Linsenhoff, Die Kamera der Täter, S. 477.

31 Klaus Theweleit, Schulddiskussion und Wehrmachtsausstellung, in: Badische Zeitung 11.11.2000.

32 Bernd Hüppauf, Ein Grab wird geöffnet. Über den Dokumentationswert und den Erinnerungswert von Bildern, in: Jürgen Matthäus, Klaus Michael Mallmann (Hg.), Deutsche, Juden und Völkermord. Der Holocaust in Geschichte und Gegenwart, Darmstadt 2006, S. 311–325, hier S. 319 f.

33 Rede Klaus von Bismarcks zur Eröffnung der Ausstellung in Hamburg am 5.3.1995, in: Hamburger Institut für Sozialforschung (Hg.), Krieg ist ein Gesellschaftszustand. Reden zur Eröffnung der Ausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944“, Hamburg 1998, S. 14–20.

34 Hannes Heer, Das letzte Band. Kriegsverbrechen und Nachkriegserinnerung, in: ders., Tote Zonen. Die deutsche Wehrmacht an der Ostfront, Hamburg 1999, S. 194–209.

35 Aleida Assmann, Ute Frevert, Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945, Stuttgart 1999, S. 279 f.

36 Walter Benjamin, Das Passagenwerk. Aufzeichnungen und Materialien, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. V/1, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1982, S. 578.

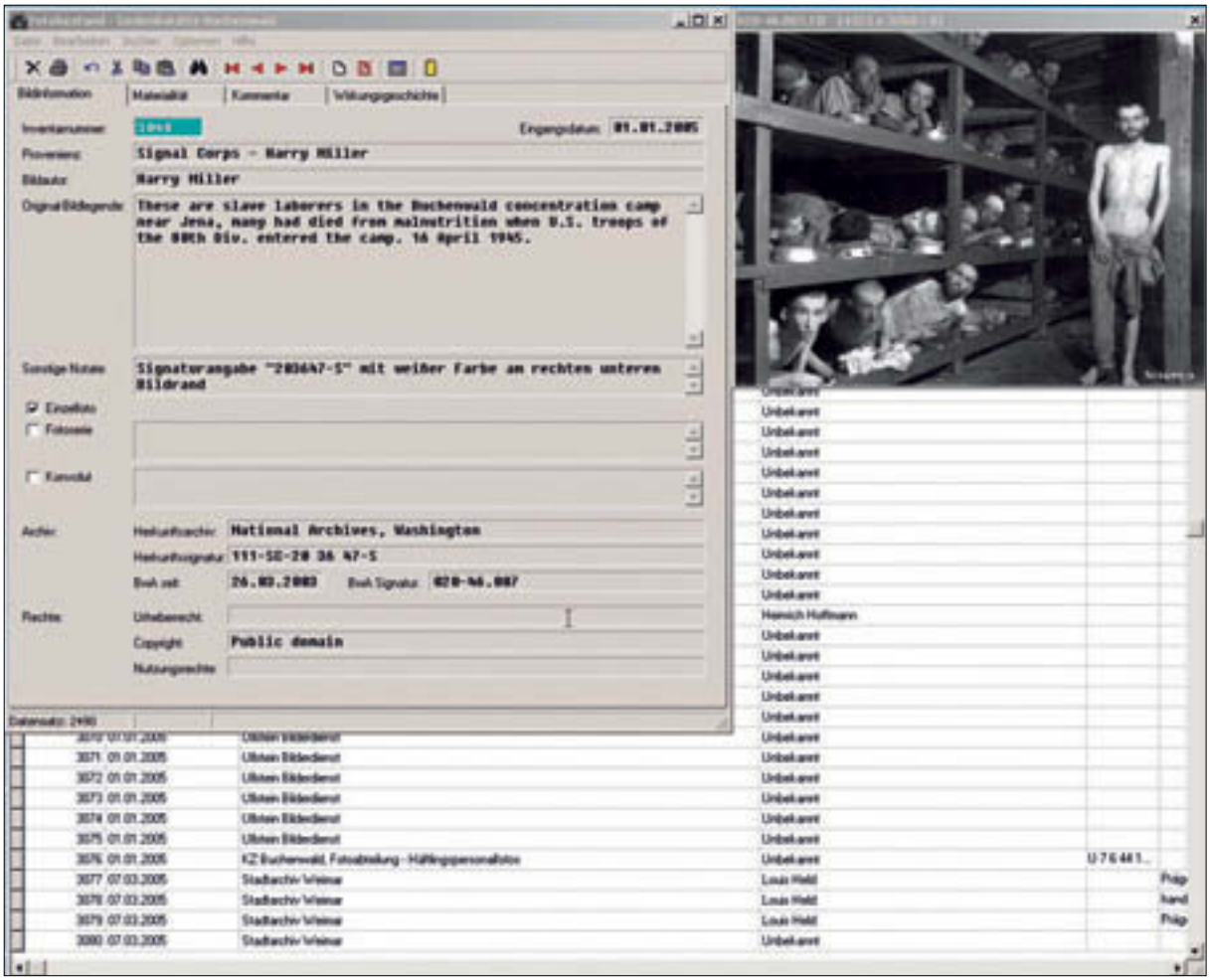
37 Vgl. Anm. 34.

38 Jörn Rüsen, Zerbrechende Zeit. Über den Sinn der Geschichte, Köln 2001, S. 295.

Das Fotoarchiv der Gedenkstätte Buchenwald

Als Ergebnis über dreißigjähriger Sammlungstätigkeit verfügt das Archiv der Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und Mittelbau-Dora über einen Bestand von ca. 10.000 historischen Fotografien. Dabei handelt es sich um den ältesten Sammlungsbestand an einer deutschen KZ-Gedenkstätte. Die Fotos dokumentieren die Vorgeschichte und Geschichte des Konzentrationslagers Buchenwald, die Situation nach der Befreiung des Lagers 1945 sowie Aufbau, Gestaltung und Nutzung der „Nationalen Mahn- und Gedenkstätte" der DDR (1958–1990) und die Neugestaltung ab 1990. Ihrer Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte nach handelt es sich bei den Bildern um Reproduktionen aus anderen Archiven, Museen und Bildagenturen, weiterhin um Übergaben von bekannten und unbekannten Personen, um Erwerbungen sowie um den amtlichen Provenienzbestand des Verwaltungsarchivs der Gedenkstätte Buchenwald. Die Fotos wurden bis in die 1990er Jahre vornehmlich nach Motiven sortiert und chronologisch geordnet. Genutzt wurden sie überwiegend rein illustrativ.

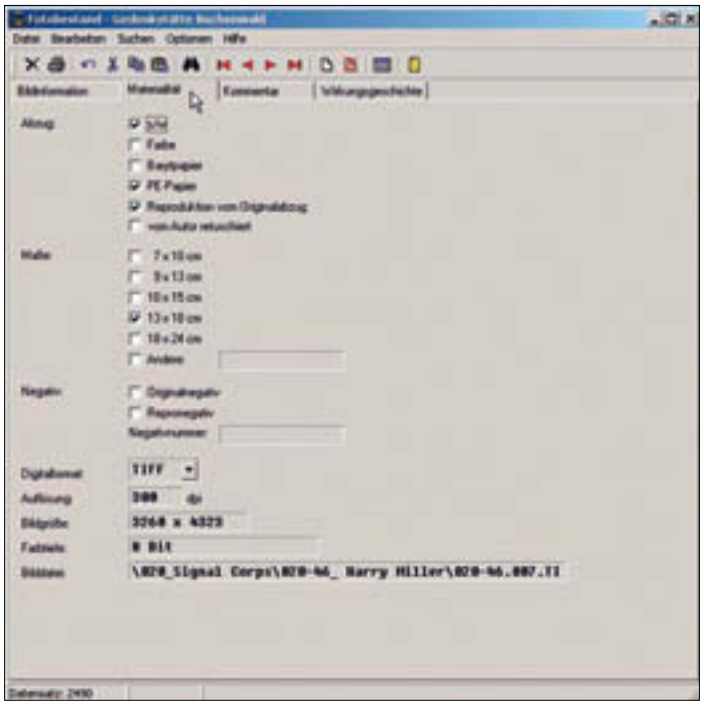
Angeregt durch die öffentliche Debatte um die Ausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944" des Hamburger Instituts für Sozialforschung aber auch durch eine 1999 unter dem Titel „Das Photo als historische Quelle" veranstaltete Konferenz, entstand die Idee, die Fotosammlung der Gedenkstätte Buchenwald unter wissenschaftlichen Gesichtspunkten neu zu ordnen und nach dem Provenienzprinzip zu erschließen. Im Sommer 2004 wurde unter dem Titel „Inventarisierung und digitale Verzeichnung eines Sammlungsbestandes von historischen Fotografien und dessen Publikation als Katalog im World Wide Web" ein von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördertes Forschungsprojekt der Stiftung Gedenkstätten Buchenwald



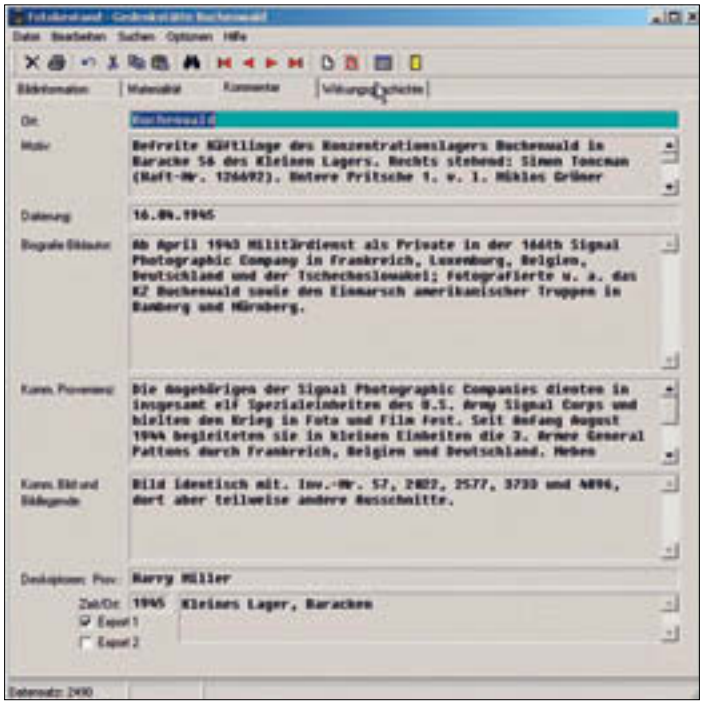
Ebene 1: Bildinformation
Neben internen Arbeitsvermerken wie Inventarnummer, Eingangsdatum und Provenienzzuordnung werden auf dieser Ebene Basisinformationen zum Bild (Fotograf, Original-Bildlegende, sonstige Beschriftungen auf der Bildrückseite) vermerkt. Angegeben wird weiterhin, ob das Bild ein Einzelfoto oder Teil einer Serie ist bzw. einem Konvolut (z. B. einem Album) entstammt. Ebenfalls auf dieser Ebene enthalten sind Angaben zur Herkunft des Fotos, alte und neue Signatur sowie Informationen zu den Bildrechten.

und Mittelbau-Dora begonnen. Maßgebliches Ziel des Projektes war, neben der wissenschaftlichen Erarbeitung von Informationen zur Provenienz, der Überlieferungsgeschichte, der Materialität, der Urheberrechte und, soweit wie möglich, auch der Verwendungs- und Wirkungsgeschichte, die Neuordnung des fotografischen Bestandes nach dem Provenienzprinzip, die Digitalisierung sowie die digitale Erschließung der Bilder nach einem einheitlichen Klassifizierungsschema. In der Perspektive war und ist beabsichtigt, den gesamten Bestand, soweit urheberrechtliche oder lizenzrechtliche Belange sowie personelle Mittel dies erlauben, als dynamisch ergänzbare, digitale Datenbank über das www für Fachleute, Pädagogen oder interessierte Laien zur Verfügung zu stellen.

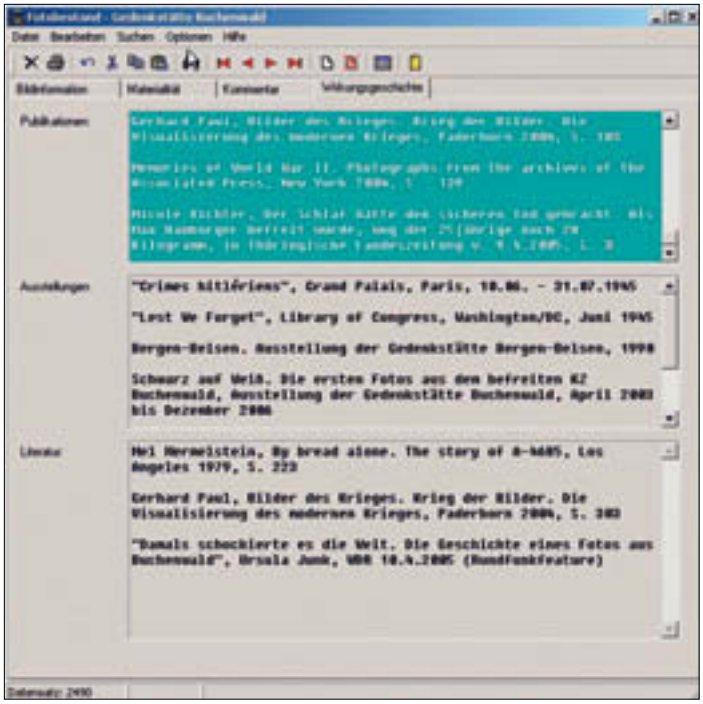
Zur Erfassung der Fotos und der dazugehörigen Informationen wurde in der Gedenkstätte eine hauseigene Datenbank entwickelt, die sich je Datensatz in vier Ebenen gliedert. Während die ersten beiden Ebenen der objektbezogenen Klassifikation des Bildes dienen, wurden die Ebenen 3 und 4 zur historischen Klassifikation des Fotos angelegt.



Ebene 2: Materialität
Diese Ebene enthält technische Informationen zur Beschaffenheit des vorliegenden Abzuges (Farbigkeit, Papierart, Maße, Angaben zu vorliegenden Negativen). Weiterhin vermerkt sind Angaben zur vorliegenden Scan-Datei. Das unterste Feld enthält den Pfadnamen, der eine Verknüpfung zwischen dem Datensatz und dem dazugehörigen Bild herstellt.
Mittels eines Bildbetrachters ist es möglich, auf allen Ebenen des jeweiligen Datensatzes das entsprechende Foto aufzurufen.



Ebene 3: Kommentar
Hier gibt es drei Eingabefelder zu subjektiven Beschreibung des Bildes (Ort, Motiv, Datierung). Weiterhin enthält diese Ebene ein Feld für biografische Informationen zum Bildautor. Die Felder „Kommentar zur Provenienz" und „Kommentar zur Bildlegende" geben die Möglichkeit, Informationen zur Überlieferungsgeschichte, zur Entstehung der Fotos sowie konkretisierende, mitunter auch korrigierende Angaben zur Bildlegende zu machen. Mittels der Einträge im untersten Feld ist eine Sacherschließung der Datenbankeinträge möglich. Die verwendeten Fachtermini speisen sich aus einem eigens für das Projekt angelegten dynamischen Spezialthesaurus.



Ebene 4: Wirkungsgeschichte
Diese Ebene ermöglicht die Eintragung von Informationen zur Rezeptionsgeschichte des jeweiligen Fotos. Unterschieden wird hierbei nach „Publikationen", „Ausstellungen" und „Literatur".

Inzwischen sind seit Beginn des Projektes rund sechs Jahre vergangen und wesentliche Ziele wurden erreicht. Zum einen wurden die Altbestände der Gedenkstätte weitgehend aufgearbeitet; eine Lücke besteht hier lediglich noch bei den Beständen der 1960er bis 1980er Jahre. Im Rahmen konzentrierter Sichtungen in in- und ausländischen Archiven konnten weit über 3.000 Fotografien, vorwiegend aus den National Archives in Washington, aus den Beständen internationaler Bildagenturen sowie beispielsweise aus den Beständen des Thüringischen Hauptstaatsarchivs Weimar, beschafft werden. Bislang sind knapp 8.000 Fotos erfasst und historiografisch bearbeitet worden.

Von Dezember 2007 bis November 2008 wurden im Rahmen einer Verlängerung des bisherigen DFG-Projektes die Fotobestände der Gedenkstätte Mittelbau-Dora bearbeitet.

Aus der Praxis

Im Laufe des jahrzehntelangen Gebrauchs verschiedener Fotografien für Ausstellungen und Publikationen sind viele Bilder immer stärker beschnitten, das heißt auf für jeweilige Situationen und Anlässe gerade benötigte Bilddetails reduziert worden. Durch ein Vordringen zum Originalabzug ist es möglich, diese weggeschnittenen, weggelassenen Bildinformationen zu rekonstruieren. Mitunter ist der Blick des Fotografen ein

Blick vom Lagertor in Richtung Krematorium und Wachturm 22. Foto: Georges Angéli, Juni 1944

Blick vom Lagertor in Richtung Krematorium und Wachturm 22. Rechts auf der Wiese liegen Häftlinge im Gras und sonnen sich.
Foto: Georges Angéli, Juni 1944

gänzlich anderer, als der durch nachträgliches Beschneiden, Vergrößern eines Ausschnittes oder Weglassen suggerierte.
Dies muss nicht zwangsläufig eine sinnentstellende Bildbeschneidung sein, dennoch gehen dabei immer Bildinformationen verloren.

In der Sammlung der Gedenkstätte Buchenwald befindet sich eine Serie des französischen Häftlings Georges Angéli, der an einem Sonntag im Juli 1944 mit einer entwendeten Kamera heimlich Aufnahmen im Lager machte. Hier war es der Fotograf selbst, der eines seiner Bilder manipulierte.

Unbekannter SS-Unterscharführer mit Ochsenziemer neben drei Häftlingen, an denen die Lagerstrafe des Baumhängens vollstreckt wird.
Fotograf unbekannt, zwischen 1937 und 1945

Um das sogenannte Baumhängen-Foto, ein im Gedenkstättenbereich bekanntes und kontrovers diskutiertes Bild, das eigentlich Teil einer Serie aus drei Fotos ist, ranken sich viele Legenden.[1] Seit Mitte der 1990er Jahre haben sich Historiker mit dem Bild befasst, doch die wichtigsten Fragen zur Herkunft, zum Zeitpunkt der Aufnahme und zu den abgebildeten Personen konnten nicht geklärt werden. In der Gedenkstätte Buchenwald wird das Foto aufgrund seiner unklaren Provenienz bereits seit den frühen 1980er Jahren nicht mehr ausgestellt.
Eines dieser Bilder befindet sich seit langem im Altbestand der Gedenkstätte Buchenwald; der Abzug, über dessen Herkunft nichts bekannt ist, weist eine äußerst schlechte Qualität auf.

Erstmals wurde dieses Foto im Oktober 1950 in der sozialistischen belgischen Tageszeitung „Volksgazet" veröffentlicht. Die Bildunterschrift lautete „So behandelte die SS ihre Schlachtopfer in den Todeslagern". Im Vorfeld des Prozesses gegen den Buchenwalder Arrestzellenaufseher Martin Sommer tauchte das Bild erneut auf. Der Bundesverband österreichischer Widerstandskämpfer hatte es dem Landgericht Bayreuth als Beweisfoto mit dem Kommentar zugesandt, dass das illegal von einem Häftling aufgenommene Foto den SS-Mann Sommer „bei seiner Arbeit" zeige.
Sommer selbst soll, nachdem ihm das Bild vorgelegt wurde, mit der Bemerkung „Das bin ich nicht, und außerdem hängen die Häftlinge falsch" reagiert haben. Dass es sich bei dem abgebildeten SS-Mann tatsächlich nicht um Sommer handelt, ergibt sich aus einem Vergleich mit Fotos aus seinen SS-Akten.
Im Fotoarchiv der Gedenkstätte Buchenwald befinden sich seit wenigen Jahren zwei weitere Fotos vom Baumhängen. Beide zeigen einen ungewöhnlich großen Ausschnitt des Geschehens. Sie stammen aus dem Besitz eines niederländischen Besuchers, der eine Serie von elf Abzügen von seinem Vater erhielt. Dieser entwickelte im Juni 1945 auf Wunsch eines ehemaligen Arbeitskollegen einen Film aus dem KZ Buchenwald und stellte Abzüge her. Inzwischen lässt sich auch der Name des Fotografen benennen. Es handelt sich um den ehemaligen niederländischen Häftling Willem Hoogwerf, der mit einer von einem US-

Ein SS-Angehöriger in der Uniform eines Unterscharführer neben drei Häftlingen bei der Nachstellung des Baumhängens.
Foto: Willem Hoogwerf, zwischen dem 15. und 26. April 1945

Soldaten geschenkten Kamera die Baumhängen-Fotos sowie weitere Bilder aus dem befreitgen Buchenwald aufnahm.
Die überlieferte Bildunterschrift zu diesem Foto lautet: „Rekonstruktion einer der ‚leichten Strafen'. Der SS-Mann wurde von den Amerikanern gezwungen, seine Mitarbeit zu gewähren. Später wurde das SS-Personal erschossen, genau so wie in Dachau, Neuengamme, usw."
Noch deutlicher wird die Rekonstruktion dieser Szene am Beispiel des nächsten Fotos.

Erstmals ist eine genaue Verortung der Aufnahmen möglich: Links im Hintergrund ist die 1943

Zwei Häftlinge hängen mit auf dem Rücken gefesselten Armen an Bäumen. Ein dritter Häftling liegt vor dem in die Kamera schauenden SS-Unterscharführer auf dem Boden. Ganz links läuft eine Person aus dem Bild.
Foto: Willem Hoogwerf, zwischen dem 15. und 26. April 1945

entstandene Kläranlage des Konzentrationslagers zu sehen. Damit wäre eine zeitliche Eingrenzung der Aufnahmen möglich, gäbe es da nicht die Schirmmütze des SS-Mannes, die seit 1941 nicht mehr im Lager getragen wurde. Die Soldaten trugen im Dienst ab diesem Zeitpunkt ein sogenanntes Schiffchen; die Schirmmütze war Teil der Ausgeh-Uniform.
Auch die Annahme, dass es sich bei dem Bild um ein heimlich von einem Häftling angefertigtes Foto handelt, wirkt angesichts eines direkt in die Kamera schauenden SS-Mannes mehr als absurd. Alle drei Fotos entstanden unmittelbar nach der Befreiung, zwischen dem 15. und 26. April 1945. Die zu sehende Lagerstrafe des Baumhängens wurde von ehemaligen Häftlingen und einem gefangenen SS-Mannes unter Aufsicht amerikanischer Soldaten inszeniert. Die Gründe dafür liegen auf der Hand. Bilder der SS-Verbrechen gab es nach deren Abzug nicht mehr. Die SS hatte versucht, so viele Spuren ihrer Gewalttaten wie möglich zu beseitigen. Diese Bilder wurden aber benötigt, um eine realistische Vorstellung von den Zuständen im Konzentrationslager zu vermitteln. Was lag also näher, als derartige Szenen nachzustellen?

Im Krematoriumshof des KZ Buchenwald entstand Mitte April 1945 mindestens eine weitere Aufnahme, die aufgrund verschiedener Details deutlich als Inszenierung erkennbar ist.

Ein unbekannter gefangener SS-Angehöriger im weißen Kittel steht im hinteren Hof des Krematoriums neben einer am Galgen hängenden Häftlingspuppe.
Fotograf unbekannt, zwischen dem 15. und 26. April 1945

Aufgrund der dilettantischen SS-Verkleidung wirkte das Bild offenbar nicht authentisch genug. Denn es fand im Gegensatz zu den Baumhängen-Fotos keine größere Verbreitung. Aber auch dieses Bild zeugt vom unbedingten Wunsch, das Leiden der Häftlinge für Außenstehende vorstellbar zu machen.

In Ermangelung vorhandener Originalbildunterschriften erhielten viele Fotos im Laufe der Jahre selbstverfasste Bildtexte, die nicht selten fehlerhaft waren. Ein wesentliches Ergebnis der Recherchen der letzten zwei Jahre war die Beschaffung von Informationen zu zahlreichen Fotografien (Name des Fotografen, genaue Datierung, Ortsangabe sowie Originalbildtexte), die so manches bislang bereits bekannte Foto in völlig neuem Licht erscheinen lassen.

In manchen Fällen konnten durch begleitende Literaturrecherchen gänzlich neue Informationen über Bilder ermittelt werden, die als Ikonen um die Welt gingen. Als am 12. April General Dwight D. Eisenhower dem befreiten Buchenwalder Außenlager Ohrdruf einen Besuch abstattete, ist auf fast allen Fotos, die diesen Besuch dokumentieren, einer der wenigen Überlebenden des Lagers zu sehen.

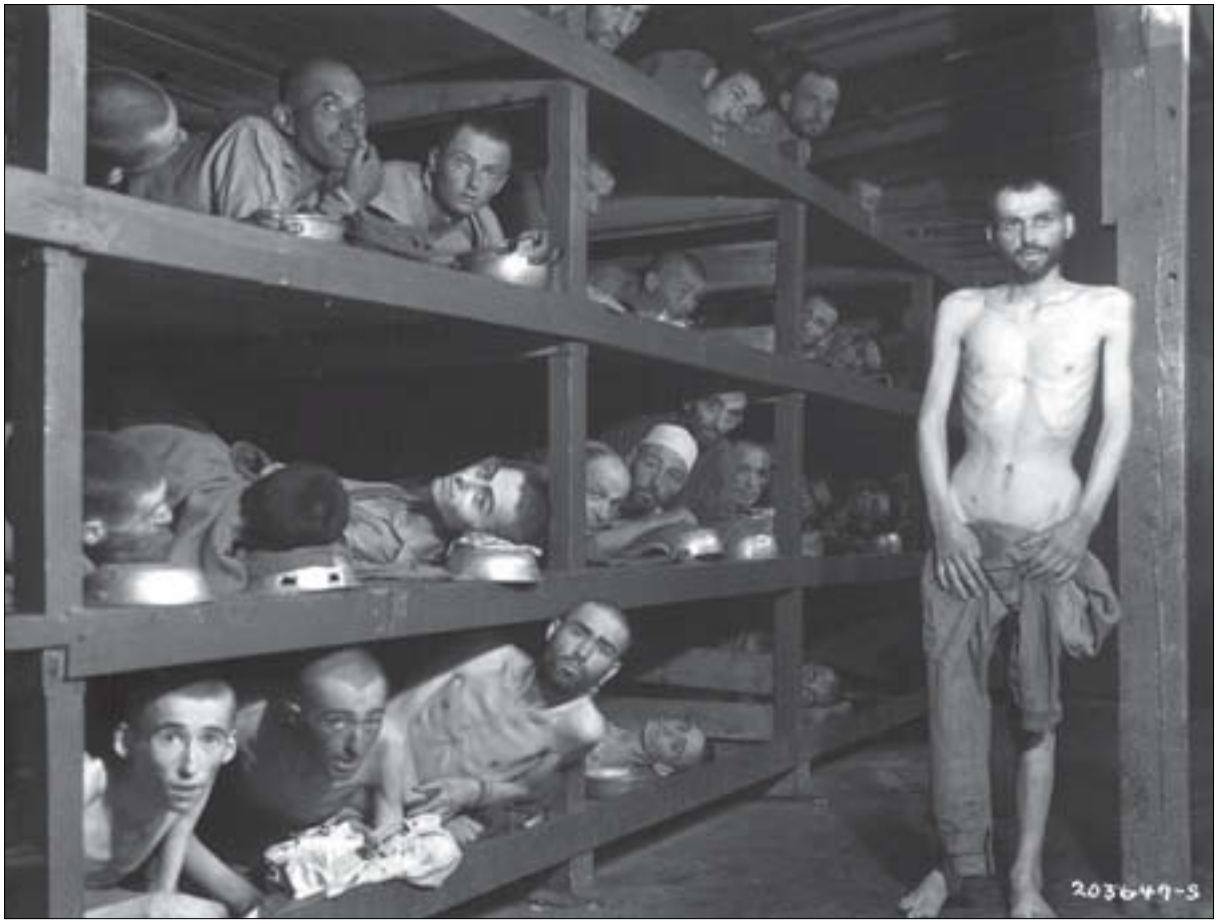
General Eisenhower besucht das befreite Außenlager Ohrdruf. Links von ihm einer der wenigen Überlebenden. Im Hintergrund ist eine der Revierbaracke zu sehen. Foto: William A. Newhouse, U.S. Signal Corps, 12. April 1945

Den Erinnerungen von US-General George S. Patton zufolge handelte es sich bei dem abgebildeten Häftling, der sich den amerikanischen Generälen als „guide" anbot, um einen SS-Angehörigen der Ohrdrufer Wachmannschaften, der während des Besuches von Eisenhower enttarnt und einen Tag später von überlebenden Häftlingen im Beisein der Amerikaner erschlagen wurde.[2]

Einer Serie von Fotos, die die Opfer eines Todesmarsches aus einem anderen Buchenwalder Außenlager zeigen, verdanken wir wertvolle Ergänzungen für das Totenbuch des Konzentrationslagers Buchenwald. Aufgrund der auf den Fotos abgebildeten toten Häftlinge und der auf ihrer Kleidung teilweise gut erkennbaren Haftnummer ließ sich deren Identität klären.

Ermordeter Häftling, der während eines Evakuierungsmarsches aus dem Buchenwalder Außenlager Bad Gandersheim am 6. April 1945 südöstlich von Clausthal-Zellerfeld von SS-Angehörigen erschossen wurde.
Foto: Edward A. Norbuth, U.S. Signal Corps, 21. April 1945

Bei der auf diesem Foto zu erkennenden Haft-Nummer handelt es sich um die Nr. 60653, die dem französischen Buchenwald-Häftling Jacob Reinhard zuzuordnen ist. Die Identifizierung von auf Fotos abgebildeten Personen war und ist bis heute ein wichtiges Anliegen. Es ist immer ein Erfolg, wenn einem bislang namenlosen Opfer seine Identität zurückgeben werden kann. Unterstützung bei dieser Arbeit erhält die Gedenkstätte von unterschiedlichster Seite, sowohl von ehemaligen Häftlingen selbst als auch von Historikern, die sich mit Teilaspekten der Geschichte Buchenwalds beschäftigen.



Befreite Häftlinge des Konzentrationslagers Buchenwald in Baracke 56 des Kleinen Lagers.
Foto: Harry Miller, U.S. Signal Corps, 16. April 1945

Gruppenfoto befreiter Häftlingskinder in HJ-Uniformen vor den SS-Kasernen. Fotograf unbekannt, 20. April 1945

Zu den auf einem der bekanntesten Fotos aus dem befreiten Buchenwald abgebildeten Personen hatten wir noch vor ein paar Jahren keinerlei Informationen. Inzwischen sind acht der ehemaligen Häftlinge identifiziert.[3]

Der amerikanische Historiker Ken Waltzer hat sich seit Jahren mit den Buchenwald-Kindern befasst. Von ihm erhielt die Gedenkstätte zahlreiche Hinweise zu Gruppenfotos befreiter jugendlicher Häftlinge. Von den auf diesem Bild abgebildeten 18 Kindern sind inzwischen 13 namentlich bekannt.[4]

Das Fotoarchiv Buchenwald im www

Ab dem Spätsommer 2006 wurde begonnen, in Zusammenarbeit mit der Firma „werkraum media" eine Nutzeroberfläche für die Bilddatenbank zu entwickeln, die einerseits dem wissenschaftlichen Anspruch des Projektes gerecht wird und andererseits so benutzerfreundlich wie möglich ist.
Am 26. Januar 2007 wurde die Datenbank online gestellt. Nur einen Tag nach Freischaltung des „Fotoarchivs Buchenwald" besuchten insgesamt rund 27.000 Nutzer die Seite. Teilweise gab es bis zu 69.000 Zugriffe pro Stunde. In den ersten Wochen wurden diese Daten noch ausgewertet und man konnte dabei feststellen, dass neben Besuchern aus dem deutschsprachigen Raum auch sehr viele Nutzer beispielsweise aus den USA, aus Italien, aber auch aus Australien und Südamerika auf die Seite zugriffen.

Das große Besucher- und Medieninteresse an der ersten wissenschaftlich aufgearbeiteten Fotosammlung zu einem Konzentrationslager zeigt einmal mehr, wie sehr sich das www als Leitmedium gerade bei der Recherche von historischen Informationen und Quellen etabliert hat.
Bis Ende Februar 2007 hatten schätzungsweise 100.000 Internetnutzer das „Fotoarchiv Buchenwald" besucht.

Entsprechend den selbst gesetzten Vorgaben wurden zunächst 500 Fotos – dies entsprach rund einem Zehntel des damals bearbeiteten Gesamtbestandes – aus dem Gesamtbestand ausgewählt und dabei versucht, eine gewisse Repräsentativität zu wahren. Inzwischen wurde die Online-Datenbank auf 2.400 Fotos ergänzt.
Im Rahmen der Bearbeitung des Fotobestandes der Gedenkstätte Mittelbau-Dora wurden insgesamt ca. 1.700 Fotos erfasst. 500 ausgewählte Fotos sind in der Online-Version „Fotoarchiv Mittelbau-Dora"[5] abrufbar.

Das „Fotoarchiv Buchenwald" ist über das gemeinsame Portal der Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und Mittelbau-Dora sowie über die

Buchenwald-Homepage zu erreichen.[6] Hier gibt es vier unterschiedliche Vorgehensweisen, nach Fotos zu recherchieren. Zunächst ist eine Suche nach der Provenienz der Bilder möglich. Diese Suche folgt dem gewählten Verzeichnungsprinzip unserer Fotobestände, d.h. nicht das Motiv steht im Vordergrund, sondern der Urheber des Fotos, im günstigsten Fall der Fotograf selbst. Für Nutzer, denen die Herkunft der gesuchten Bilder unklar ist, wurden die Fotos nach Orten erschlossen. Außerdem besteht die Möglichkeit, sich die Fotos nach Entstehungsjahren anzeigen zu lassen. Alle diese Suchoptionen sind miteinander kombinierbar. Zusätzlich kann über eine Volltextsuche nach Personen und Sachbegriffen gesucht werden. Nach entsprechender Auswahl erfolgt die Vollbildanzeige sowie die Anzeige der Basisdaten zum jeweiligen Bild (Ort, Datierung, Fotograf und Original-Bildlegende). Sofern biografische Angaben zum Bildautor ermittelt werden konnten, wird dies angezeigt; man kann eine Kurzbiografie zuschalten. Im unteren Bildschirmbereich lassen sich weitere Informationen zum Bild aufrufen. Hier finden sich vertiefende Kommentare zum Bildmotiv und zur Überlieferungsgeschichte, Informationen über etwaige Fotoserien sowie rechtliche und archivalische Angaben. Die genaue Angabe der Bildsignatur ermöglicht Nutzern eine zielgenaue Bestellung. Zusätzlich wurde eine Auswahl an Informationen zur Wirkungsgeschichte (Publikationen, Ausstellungen, Literatur) zusammengestellt.

Aufgrund der durch das bisherige DFG-Projekt entstandenen Ergebnisse entschloss sich die Gedenkstätte Buchenwald, eine große Fotoausstellung zu konzipieren. Diese Ausstellung eröffnete am 15. Juni 2007, am 70. Jahrestag der Errichtung des Konzentrationslagers Buchenwald, unter dem Titel „Schwarz auf weiß. Fotografien vom Konzentrationslager Buchenwald“ im Museumsgebäude der Gedenkstätte Buchenwald. Die Ausstellung wurde inzwischen zum zweiten Mal verlängert und ist bis heute zu sehen. Im Herbst 2008 wurde auf der Homepage der Gedenkstätte eine virtuelle Version der Ausstellung frei geschaltet[7], die auf sehr großes Interesse stieß, was nicht zuletzt an den Zugriffszahlen ablesbar ist. In beiden Projekten werden bislang nicht gezeigte Fotos und deren Überlieferungsgeschichte präsentiert sowie die Fotografien in den historischen Lagerkontext eingebettet. Die im Rahmen des DFG-Projektes erzielten Forschungsergebnisse werden somit über die Online-Datenbank hinaus einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Holm Kirsten

Anmerkungen

1 Die nachfolgenden Informationen verdanke ich Sandra Starke, deren Aufsatz „‚… davon kann man sich kein Bild machen.‘ Entstehung, Funktion und Bedeutung des Baumhängen-Fotos“ 2011 in der Zeitschrift „Historische Anthropologie“ erscheinen wird.

2 Vgl. General Patton, Krieg, wie ich ihn erlebte, Bern 1950, S. 211 f.

3 Stehend: Simon Toncman. Untere Pritsche 1. v. l.: Miklos Grüner, 4. v. l.: Max Hamburger, 2. Reihe, 4. v. l.: Hermann Leefsma, 7. v. l.: Elie Wiesel, 3. Reihe, 3. v. l.: Paul Argiewicz, 5. v. l.: Naftalie Fürst, 4. Reihe, 4. v. l.: Mel Mermelstein.

4 Vorderste Reihe, 1. v. l.: Leon Blum, 2. v. l.: Dawid Perlmutter, 4. v. l.: Janek Szlajtsztajn, 6. v. l.: Israel Lau, ganz rechts außen: Saul Finkielsztajn. Mittlere Reihe, 1. v. l.: Natan Szwarc, 3. v. l.: Berek Silber, 4. v. l.: Jakob Finkelsztajn, 6. v. l: Markus Milsztajn. Hintere Reihe, 1. v. l. (mit Baskenmütze): Elias Grünbaum, 2. v. l.: Chaim Finkelsztajn, 3. v. l.: Rubin Wekselman, 5. v. l.: Robert Wajsman, 6. v. l.: Abram Czapnik.

5 http://www.buchenwald.de/fotoarchive/dora.

6 http://www.buchenwald.de/fotoarchive/buchenwald.

7 http://www.buchenwald.de/fotoausstellung.

UrMEL: Die Präsentations- und Archivierungsplattform der Thüringer Archive für digitale Bilder und audiovisuelle Medien

Die historischen Quellen der Thüringer Archive, Bibliotheken und Museen sind wertvolle, nicht selten einzigartige, über den thüringischen Raum hinaus strahlende Zeugnisse verschiedener Epochen. Daher ist es ein lohnendes Unterfangen, diese Dokumente der Benutzung über das World Wide Web zugänglich zu machen und gleichzeitig für die Nachwelt zu erhalten. In ihrer Funktion als Landesbibliothek des Freistaates nimmt die Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena (ThULB) eine zentrale Aufgabe bei der Sicherung und Vermittlung des kulturellen Erbes und des aktuellen Wissens des Freistaates wahr. Im Rahmen ihrer regionalen und überregionalen Aufgabenstellungen hat sich die ThULB dabei in den letzten Jahren zu einem Kompetenzzentrum für moderne Informationsdienstleistungen entwickelt.

In diesem Kontext wurden insbesondere die technischen, organisatorischen, rechtlichen und inhaltlichen Strukturen der Internetplattform University Multimedia Electronic Library UrMEL weiter ausgebaut und somit die Voraussetzungen dafür geschaffen, die vielfältigen Aktivitäten zur Erfassung, Online-Bereitstellung und Archivierung digitaler und multimedialer Dokumente im Freistaat Thüringen in gemeinsamen Projekten zu bündeln. Dabei wurde UrMEL, anknüpfend an den internationalen Forschungsstand, auf der Grundlage von MyCoRe[1] als Open-Source-Plattform entwickelt und implementiert. Das System basiert auf modernen Datenbanktechnologien, ist in allen Ebenen skalierbar, für die Verwaltung großer Datenmengen geeignet und kann an die konkreten Projektanforderungen leicht angepasst werden.

Somit ist es auf der Grundlage des modularen Aufbaus von UrMEL möglich, Anwendungen zu erstellen, welche die spezifischen Anforderungen der Archive berücksichtigen. Die damit verwalteten Objekte können aus einer oder aus mehreren Dateien oder auch aus ganzen Dateibäumen bestehen und vielfältige Datenformate besitzen. Die Dateien können abhängig vom Datentyp (bspw. Video, Textdatei) auf unterschiedlichen Speichern abgelegt werden. Die Zugriffsrechteverwaltung ermöglicht einen flexiblen Schutz der Objekte. Auf alle Anwendungen kann über standardisierte Schnittstellen wie OAI[2], Webservices und Z39.50, SRU zugegriffen werden. Die Entwicklung und Weiterentwicklung erfolgte und erfolgt in Zusammenarbeit mehrerer Hochschulen, Bibliotheken, Archive sowie Forschungs- und Kultureinrichtungen. Dabei ermöglicht es der modulare Aufbau von UrMEL, Anwendungen zu erstellen, welche die spezifischen Anforderungen der Archive berücksichtigen. Neben der Digitalen Bibliothek Thüringen, dem auf UrMEL basierenden zentralen Hochschulschriftenserver des Freistaates, gehören die Anwendung Journals@UrMEL mit retrodigitalisierten und reinen Online-Zeitschriften sowie weiteren Periodika wie historischen Kalendern, Adressbüchern, Staatshandbüchern, Parlamentsschriften und die Applikationen von Collections@UrMEL mit Handschriften, historischen Drucken, Nachlässen, Akten und Urkunden sowie Spezialbeständen wie historischen Filmen zum Leistungsspektrum des Gesamtsystems. Im Kontext von UrMEL werden zur Zeit neun DFG-Anträge bearbeitet.[3] Im Rahmen des DFG Projektes Dp4lib erfolgt momentan die exemplarische Entwicklung eines Workflows und der benötigten Softwarekomponenten für die Übergabe der in den UrMEL-Anwendungen verwalteten Daten und Objekte an das Langzeitarchivierungssystem Kopal-DIAS.

Bilddefinition und Bilddatenbanken

Bevor wir uns der Darstellung von Bildern in UrMEL zuwenden, stellt sich die Frage: Was ist eigentlich ein Bild? Bei einer Beschränkung auf die künstlerischen und Gebrauchsbilder, also Bilder im engeren Sinne, lässt sich nach Sachs-Hombach[4] ein Bild als „in der Regel flächiger und klar begrenzter Gegenstand charakterisieren, der innerhalb eines kommunikativen Aktes zur visuellen Veranschaulichung eines Sachverhaltes dient". Aus dieser Definition ergeben sich dann wiederum vielfältige Möglichkeiten für die Klassifizierung von Bildern: Gemälde, Stiche, Radierungen, Zeichnungen und Grafiken, die zum Bereich der bildenden Kunst zu zählen sind. Abbildungen aus der Publizistik, wie Buch- und Zeitungsillustrationen, Flugblätter, Plakate, Karikaturen, Postkarten. Ergebnisse von Verwaltungs- und Planungstätigkeit, wie Bauzeichnungen, Entwürfe, Skizzen und Karten. Fotografien verschiedenen Inhalts, wie Porträts, Landschaftsaufnahmen, Aufnahmen von Gebäuden und Gegenständen, historischen und kulturellen Ereignissen, Landkarten und vieles mehr. Bei dieser Einteilung von Bildern, die keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, ist es nachvollziehbar, dass verschiedenste Metadatenmodelle für Bilddatenbanken Verwendung finden. Man denke nur etwa an den Unterschied zwischen einem Porträtfoto und einer georeferenzierten Landkarte. Darüber hinaus ist es in der Praxis oft so, dass neben der Verwendung verschiedener Erfassungsmasken nicht selten unterschiedliche Eingabekonventionen für gleiche Felder benutzt werden. Aus technischer Sicht können zwei Verfahren für die Verwaltung von Bilddaten verwendet werden. Die Beschrei-

bungsdaten der digitalen Bilder sind in einer Datenbank nachgewiesen oder die Bildbeschreibungen werden als integraler Bestandteil des Bildes im „Header", einem speziellen Bereich der Bilddatei, abgelegt. Das ermöglichen zum Beispiel sowohl der von International Press and Telecommunications Council entwickelte IPTC-Standard als auch das von Adobe zur Verfügung gestellte XML-basierte Metadatenformat XMP (Extensible Metadata Platform), das wiederum alle IPTC-Felder beinhaltet und insbesondere für die Erfassung von Fotos geeignet ist. Es ist aber nicht möglich, alle Arten von (verschiedenen) digitalen Bildobjekten mit diesem Modell umfassend zu beschreiben.

Vom Findbuch zur digitalen Präsentation

Wie aber werden die von den Thüringer Archiven verwalteten Bilder erschlossen? Bis auf wenige Projektbeispiele erfolgt keine Einzelerschließung von Bildern, sondern diese werden als Bestand oder Teil eines Bestandes bzw. als Verzeichniseinheit innerhalb eines Online-Findbuches im Archivportal Thüringen nachgewiesen. 2010 haben die Thüringer Archive begonnen, mit AUGIAS erstellte Online-Findbücher in das Archivportal zu integrieren. Über die Implementierung einer XML-Schnittstelle durch die Firma eWorks konnten die Daten aus den AUGIAS-Systemen, basierend auf Encoded Archival Description (EAD), in das Portal überspielt werden. EAD als ein flexibler Strukturstandard bietet dabei vielfältige Möglichkeiten für die Codierung dieser Online Findbücher. Das betrifft sowohl die komplexe Darstellung der in den Findmitteln aufbereiteten Informationen als auch die Möglichkeit, den hierarchischen Aufbau in verschiedenen, sehr tief geschachtelten Ebenen darzustellen. Mittels EAD können somit nicht nur die Verzeichniselemente abgebildet, sondern auch ihre Struktur und ihre Beziehungen untereinander dargestellt werden, wobei Angaben der übergeordneten Ebene an die unteren „vererbt", also weitergegeben werden.

Dies lässt sich an einem konkreten Beispiel aufzeigen. Innerhalb des Bestandes des staatlichen Bauhauses Weimar finden sich verschiedene bildliche Darstellungen. Das elektronische Findbuch zu diesem Bestand wurde, wie beschrieben, aus dem AUGIAS-System in das Archivportal übernommen. Zu einem späteren Zeitpunkt wurden diese Daten aus AUGIAS in UrMEL importiert. Parallel dazu erfolgte eine Redigitalisierung der entsprechenden Filme. Im Anschluss an die Nachbearbeitung und Sortierung der Digitalisate wurden diese mit den entsprechenden Aufnahmen in UrMEL verknüpft und für alle Digitalisate eine URN (Uniform Resource Names) vergeben. Dabei ist vorgesehen, die für die Verzeichniseinheit in UrMEL vergebene URN für die identische Verzeichniseinheit im Archivportal zu übernehmen. Um bei unseren Beispiel zu bleiben: Es ist damit möglich, direkt aus dem Archivportal heraus die in UrMEL abgelegten Digitalisate zur entsprechenden Verzeichniseinheit anzuzeigen.

Was ist aber nun eine URN? Um die Zitierfähigkeit und damit das Wiederaufinden der in UrMEL enthaltenen digitalen Quellen zu gewährleisten, wird für jedes Digitalisat ein Persistent Identifier in Form einer URN vergeben. Die Auflösung der URN wird durch den Resolver der DNB übernommen (Bsp.: http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:urmel-64daa10b-bf52-465e-9ece-7cc4c3df905b2).[5] Im Unterschied zu einer URL wird das Digitalisat auch dann noch unter der gleichen URN gefunden, wenn sich die dazugehörige URL geändert hat. Das passiert unter anderem dann, wenn das Dokument auf einen anderen Server verschoben wird oder die Digitalisate in anderen Verzeichnisstrukturen abgelegt werden. Die neuen URLs werden in einem solchen Fall an die DNB gemeldet, die diese dann den entsprechenden URNs neu zuordnet. Digitalisate, für die eine URN vergeben wurde, dürfen weder geändert noch gelöscht werden.

Für die Präsentation der Digitalisate wird der neue ThULB-Viewer verwendet. Die TIF-Dateien werden, ähnlich Google Maps, gekachelt, und je nach Browsergröße werden unterschiedlich viele Kacheln geladen, um das Bild darzustellen. Beim Navigieren werden die Kacheln an den Rändern ergänzt. Eine Anzeige von Strukturdaten ist implementiert. Darüber hinaus ist eine Vielzahl weiterer Funktionen in den Viewer eingebaut (Scrollbalken, Inhaltsübersicht, individuelles Layout für jede Anwendung, unterschiedliche Zoomstufen, Zwischenspeichern des Brousercaches, METS-Unterstützung, und vieles mehr).

Wenden wir uns aber wieder den im Archivportal Thüringen verzeichneten Bildern zu. Eine Suche nach Bildern innerhalb des Portals verdeutlicht, wie groß das Quellenspektrum in diesem Segment ist. Es beinhaltet Fotos, Plakate, Trachtenbilder, Bauzeichnungen, Zeichnungen, Bildkataloge und vieles mehr. Wenn keine Einzelerschließung erfolgen soll, ist die Integration einer einzelnen wertvollen Sammlung oder eines historisch bedeutenden Bildbestandes mit vergleichsweise geringem Aufwand und bei niedrigen Kosten möglich.

Als Beispiel sei der Bestand an Fotos und Bildern der Geschichts- und Altertumsforschende Gesellschaft des Osterlandes genannt.

Zuerst würde das elektronische Findbuch zu diesem Bestand in AUGIAS angelegt. Die Daten würden in das Archivportal und in UrMEL übernommen. Parallel dazu erfolgte die Digitalisierung. Vorher müsste entschieden werden, ob

Farbdigitalisate nötig oder Graustufendigitalisate ausreichend wären, ob im Projekt noch ein Sicherheitsfilm angefertigt werden müsste und ob die Digitalisate vom Film angefertigt werden könnten oder ob die Originale digitalisiert würden. Welche Schritte wären bei der Nachbearbeitung der Digitalisate notwendig? Sollte ein freier Zugriff auf die Digitalisate gewährleistet werden oder nur auf die Beschreibungsdaten? Alle diese Fragen müssten immer projektbezogen entschieden werden. Nach der Digitalisierung würden, wie beschrieben, die strukturierten digitalen Objekte, also alle Abbildungen einer Verzeichnungseinheit des Findbuches, auf dem Server abgelegt und mit den Beschreibungsdaten verknüpft. Die URNs würden erzeugt und in das Archivportal übernommen. Damit wäre der überschaubare Arbeitsablauf abgeschlossen.
Zur Zeit wird nach diesem Geschäftsgangsmodell die Digitalisierung und Online-Präsentation der Plakatsammlung des Hauptstaatsarchivs Weimars umgesetzt.

Schnittstellen zu anderen Systemen

Die in UrMEL ohne Rechtebeschränkungen bereitgestellten Bestände sind später nicht nur über das Archivportal oder über UrMEL recherchierbar, sondern werden ab 2011 in der Europeana bzw. über die im Aufbau befindliche Deutsche Digitale Bibliothek abrufbar sein. Für die Suche in Google und anderen Suchmaschinen wird über ein IndexServlet automatisch eine Liste aller Beschreibungsdaten bereitgestellt.
Darüber hinaus werden die in UrMEL erschlossenen Bestände in das in der Planung befindliche Kulturportal Thüringen integriert. Das Kulturportal soll es ermöglichen, über eine gemeinsame Oberfläche auf der Basis von OAI-PMH alle wichtigen forschungsrelevanten, mit Volltexten angereicherten Online-Datenangebote der Kultur- und Wissenschaftseinrichtungen des Freistaates zu durchsuchen. Hierfür werden mit Inbetriebnahme des Portals die entsprechenden Metadaten „geharvestet", d. h. durch die ThULB eingesammelt. Für die Suche ist die Open-Source-Suchmaschine Solr[6] vorgesehen und als Oberfläche ist die Implementierung von VuFind[7] geplant. Um die Metadaten eines Objektes möglichst vollständig übernehmen zu können, werden folgende Austauschstandards vorgeschrieben: Bibliothek: METS/Tei und METS/MODS Archive METS/EAD, Museen METS/LIDOS.
Über Konkordanzen, sogenannte Crosswalks, werden dabei Zuordnungen zwischen den Elementen aus den vier genannten Metadatensets hergestellt. Crosswalks bilden somit die Voraussetzung für das Mapping zwischen diesen heterogenen Beschreibungsmodellen für die Erfassung der digitalisierten Objekte. Das bedeutet, die Beschreibungselemente einer Archivanwendung werden in das entsprechende Metadatenmodell einer Bibliotheks- oder Museumsanwendung übersetzt.
Über die URNs können die Bestände jederzeit in weitere Spezialportale wie EROMM, ZVDD, Clio-Online aufgenommen werden. Eine Erfassung des Gesamtbestandes als Einzelaufnahme im Gemeinsamen Bibliotheksverbund, dem auch das Hauptstaatsarchiv Weimar angehört, ist ebenfalls vorgesehen. Darüber hinaus steht für eine Integration der Daten in weitere Systeme neben der OAI auch eine Z39.50 /SRU Schnittstelle zur Verfügung. Ein XML-Export bzw. Import der Daten ist eine andere Möglichkeit, den Bestand für weitere Systeme bereitzustellen.

Erschließung von Einzelbildern

UrMEL bietet natürlich auch die Möglichkeit, Einzelbilder zu beschreiben und zu klassifizieren. Ein Beispiel dafür ist PICTURA, das digitale Bildarchiv des Kunsthistorischen Seminars der Friedrich-Schiller-Universität (FSU). PICTURA ist innerhalb von UrMEL eine eigene Anwendung für die Erfassung, Erschließung und Präsentation von Gemälden, Stichen, Radierungen, Zeichnungen und Grafiken aus dem Bereich der bildenden Kunst. Bisher wurden 30.000 Einzelbilder digitalisiert und erschlossen. Für 2010 ist geplant, die PICTURA-Metadaten über „Prometheus" zur Verfügung zu stellen. „Prometheus" ist ein digitales Bildarchiv für Forschungs- und Kultureinrichtungen, das verschiedene heterogene Bilddatenbanken zusammenführt. Damit wird, ähnlich wie in anderen Portalen, eine Suche über eine gemeinsame Oberfläche in unterschiedlichen Bildarchiven ermöglicht, zu denen dann auch PICTURA gehört. Den Schlüssel für die Interoperabilität dieser Anwendungen bildet auch hier das Mapping zwischen den unterschiedlichen Metadatenmodellen der einzelnen Bilddatenbanken.
Für die Kunstsammlung der FSU wurde im Gegensatz zu PICTURA keine eigene Anwendung innerhalb von UrMEL aufgesetzt. Die Sammlung wird vielmehr als eigener Bestand in die bestehende UrMEL-Anwendung „Historische Bestände" integriert, in der auch die Biblioteca Electoralis, die kurfürstliche Bibliothek Friedrichs des Weisen, die Sammlung Rörer, die Musikalien der Bibliothek der Musikhochschule Weimar sowie weitere wertvolle Bestände digital vorgehalten werden. In der Prospektesammlung des SCHOTT Archivs Jena befindet sich ein digitalisierter Teilbestand „Prospekte zu Produktabbildungen, die in Zusammenarbeit mit dem Bauhaus Weimar angefertigt wurden". Dieser wird gleichfalls als eigener Bestand innerhalb dieser Anwendung präsentiert werden. Für einen projektbezogenen Einstieg wird in beiden Fällen jeweils eine eigene Webpräsentation erstellt.

In der generischen UrMEL-Anwendung für Zeitschriften und weitere periodisch erscheinende Schriften sind Bilder in Bänden und Artikeln enthalten, aber in der Regel nicht als Einzelobjekte nachgewiesen. Nur in einigen Fällen, wie z. B. dem „Journal des Luxus und der Moden", erfolgte eine separate Erschließung von Bildern, in diesem konkreten Beispiel die Erschließung von Modezeichnungen mittels Stichwörtern.[8]
Darüber hinaus ist es in UrMEL jederzeit möglich, die Einzelbilder eines Werkes oder einer Akte zusätzlich zur Beschreibung des Werkes bzw. der Akte zu erfassen. Dabei werden die Metadaten des übergeordneten Objektes dem Bild mitgegeben, was es möglich macht, vom Werk zum Bild bzw. über die Bildsuche zum dazugehörigen Werk bzw. der entsprechenden Akte zu gelangen. Die Digitalisate selbst werden mit der obersten Ebene, das heißt dem Werk oder der Akte, verknüpft. Nach der Erfassung der Metadaten des Bildes erfolgt eine Verlinkung auf das digitalisierte Einzelbild.

Digitalisierung historischer Filme

Über UrMEL werden ferner durch das Multimediazentrum der FSU aufbereitete audiovisuelle Medien bereitgestellt. Das Spektrum reicht dabei von Vorlesungsmitschnitten, Videoaufnahmen von Tagungen und Kongressen über Schulungsmaterialien bis hin zur Bereitstellung redigitalisierter historischer Filme. Auf über 4.000 Videos kann man gegenwärtig über UrMEL zugreifen.
Im Rahmen dieses durch den Freistaat Thüringen geförderten Projektes wurde mit der Redigitalisierung einer Vielzahl der vom Staatsarchiv Meiningen und dem Hauptstaatsarchiv Weimar ausgewählten historischen Filme begonnen, die für die zeitgeschichtlichen und kulturwissenschaftlichen Fragestellungen sowie für die landes- und regionalgeschichtliche Forschung von besonderer Bedeutung sind. Alle im Projekt digitalisierten Filme sollen nach endgültiger Klärung der Urheberrechte schrittweise im Internet als Video-on-Demand bereitgestellt werden. Damit sind die vorhandenen historischen Dokumente für einen breiten Nutzerkreis verfügbar. Für wissenschaftliche Zwecke wird neben der Streaming-Version noch eine qualitativ höherwertige Variante der gescannten Filme vorgehalten. Diese kann bei Bedarf über das entsprechende Staatsarchiv angefordert werden. Die Filme werden in ihrer Originalversion gescannt. Es erfolgte keine Nachbearbeitung von Ton und Bild, um den Charakter dieser historischen Dokumente zu erhalten, den Nutzern werden die Filme in originalgetreuer Qualität präsentiert, inklusive von Streifen, Kratzern und Knackgeräuschen. Für spätere und weiterführende Arbeiten kann aber jederzeit eine qualitativ bessere, nachbearbeitete Version erstellt werden. Als Eigenleistung wurde für dieses Projekt durch die ThULB eine eigene Anwendung im Kontext von UrMEL entwickelt und als Modul des „Digitalen Archivs der Thüringer Staatsarchive" implementiert. Die Thüringer Staatsarchive planen, mittelfristig weitere Thüringer Archive mit ihren historischen Filmbeständen zu integrieren.

Vernetzung von Beständen

Zum Schluss soll an einem Beispiel verdeutlicht werden, wie durch Vernetzung der verschiedenen in UrMEL verwalteten digitalen Bestände und unterschiedlichsten Materialien, zu denen nicht zuletzt Bilder und audiovisuelle Materialien gehören, neue komplexe Zusammenhänge sichtbar werden.

Anhand der Strukturfolie lässt sich sehr gut darstellen, was unter der virtuellen Zusammenführung von Beständen im Kontext von UrMEL zu verstehen ist. Einerseits werden im Rahmen des DFG-Projektes „Theater und Musik in Weimar von der Ära Hummel bis zum Ende des Hoftheaters" die in den verschiedenen Einrichtungen archivierten Theaterzettel als einheitlicher Bestand für das Internet aufbereitet und präsentiert (http://archive.thulb.uni-jena.de/ThHStAW/content/main/search-playbill.xml). Dabei handelt es sich um die Bestände des Archivs der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar, des Hauptstaatsarchivs, des Nationaltheaters, der HAAB sowie einzelne Streubestände. Darüber hinaus ist erkennbar, dass das in der Antragsvorbereitung befindliche Projekt Digitalisierung der sich im Weimarer Musikarchiv befindlichen Originalpartituren dieser Zeit viele Schnittmengen mit dem Projekt Theaterzettel aufweist. Beide Projekte verwenden neben projektspezifischen Beschreibungsdaten projektübergreifende Beschreibungselemente (Werk, Aufführung, Person). Wir haben es hier also mit mandantenübergreifenden und mandantenabhängigen Daten zu tun; es kann somit auch eine mandantenbezogene und mandantenübergreifende Suche realisiert werden. Beide Projekte werden virtuell zusammengeführt und bleiben trotzdem als Einzelprojekte sichtbar. Eine mandantenbezogene Suche, die Suche in den Theaterzetteln z. B., ist dabei nicht einfach nur eine Einschränkung der durchsuchbaren Dokumente, dahinter verbergen sich unter anderem auch projektspezifische Datenanzeigen, Ausgaben, Druckmodule etc. Dies ist bei den Theaterzetteln zum Beispiel die Darstellung der Aufführungen eines Tages in Form einer Tabelle. Und man kann dann, wenn die Aufnahmen perspektivisch vorhanden und die Rechte eingeholt sind, von den Theaterzetteln zur Partitur bzw. zum digitalen Mitschnitt gelangen.

Die gemeinsame Entwicklung neuer Werkzeuge, Technologien und Programme für die Erschließung, Präsentation, und Archivierung der Beschreibungsdaten und Objekte durch Bibliotheken und Archive wird es in naher Zukunft ermöglichen, alle projektbezogen erstellten Daten und digitalisierten Dokumente gemeinsam zu durchsuchen und zu präsentieren, ohne dass dabei der Projekt- und Fachbezug verloren gehen.

Michael Lörzer

Anmerkungen

1 MyCoRe, ist eine von mehreren Universitäten entwickelte Lösung eines Content Repositories, auf dessen Grundlage Dokumenten- und Publikationsserver oder auch Archivserver aufgebaut werden können. Der MyCoRe-Kern besteht aus einer Java-Klassenbibliothek und weiteren Konfigurations- und Definitionsdateien. MyCoRe verwendet Java- und XML/XSL-Technologien und unterstützt für die Verwaltung und Suche in den Inhalten verschiedene Backend-Systeme. Neben Open Source Backends wie MySQL und Apache Lucene werden auch kommerzielle Backend-Systeme wie IBM DB2 unterstützt.

2 UrMEL ist zertifizierter OAI-Provider

3 **Wissenschaftliche Aufarbeitung, Digitalisierung und Präsentation der Bibliotheca Electoralis,** ThULB
Aufarbeitung des Nachlasses Georg Rörers (1492–1557) für eine offene Online-Plattform zur Luther- und Reformationsforschung, Gemeinschaftsprojekt der ThULB und des Lehrstuhls für Kirchengeschichte der FSU-Universität Jena
Aufbau eines offenen Kalenderportals Gemeinschaftsprojekt der der ThULB des Instituts für Deutsche Presseforschung der Universität Bremen sowie der Stadtverwaltung Altenburg, Stadtarchiv
Theater und Musik in Weimar von der Ära Hummel bis zum Ende des Hoftheaters (1819–1918), Gemeinschaftsprojekt des Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar (ThHStAW) und der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar (HfM) und der ThULB
Aufarbeitung des Nachlasses von Clemens von Delbrück (1856–1921) für eine frei zugängliche Internetpräsentation zur Parlamentarisierungs- und Parteienforschung Gemeinschaftsprojekt der ThULB und des Historischen Seminars der Technischen Universität Braunschweig
Religion und Politik in protestantischen Predigten des 16. und 17. Jahrhunderts im thüringisch-sächsischen Raum. Tiefenstrukturanalyse und Erschließung von gedruckten und handschriftlichen politischen Predigten der Forschungsbibliothek Gotha. Gemeinschaftsprojekt der Universitäts- und Forschungsbibliothek Erfurt / Gotha in Kooperation mit der ThULB
Digitalisierung, Erschließung und Online-Präsentation der „Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung", der „Allgemeinen Literaturzeitung" und des „Journals des Luxus und der Moden", Gemeinschaftsprojekt ThULB mit der Herzogin Anna Amalia Bibliothek
Organisatorische und technische Weiterentwicklung der Kopal-Lösung zu einem integrierten Dienst zur kommissarischen Langzeitarchivierung digitaler Daten (DP4lib) – THULB als eine von sechs Partnerbibliotheken der DNB
Aufbau eines Portals der historischen Gesetzessammlung, Gemeinschaftsprojekt der ThULB, der Thüringer Staatsarchive, des Lehrstuhls für Bürgerliches Recht und deutsche Staats- und Rechtsgeschichte der FSU sowie des Thüringer Oberlandesgerichtes Jena

4 Sachs-Hombach, Klaus. Bildbegriff und Bildwissenschaft, in: Kunst Gestaltung Design 8 Verlag St. Johann GmbH (2001). S. 16

5 Durch Installation des URN:NBN-Resolving-Plugins wird der Aufwand für die Eingabe der URN reduziert. Sie kann direkt, ohne die Angabe der Resolver-URL „http://nbn-resolving.de/ in die Adresszeile des Browsers kopiert werden. Es existieren Plugins für den Internet Explorer, Firefox und Netscape.

6 http://lucene.apache.org/solr/

7 http://vufind.org

8 Die Digitalisierung, Erschließung und Präsentation des „Journals des Luxus und der Moden" erfolgt in einem DFG-Projekt gemeinsam mit der Herzogin-Anna-Amalia-Bibliothek

Archiv-Bilder. 32 Fragen zum Urheberrecht

I. Grundsätzliche Fragen

1. Was sind „Bilder"?

Bilder im Archiv – das sind Lichtbilder (Fotografien) und ähnliche, auf unterschiedlichen technischen Wegen entstandene Abbildungen, also keine Zeichnungen, Skizzen oder Gemälde. Bilder finden sich in der Regel in den Beständen jedes staatlichen oder kommunalen Archivs – nicht selten in eigenen Fotosammlungen.

2. Wer ist Urheber im Sinne des Urheberrechts?

Gem. § 7 UrhG ist „Urheber … der Schöpfer des Werkes", bei einem Lichtbild also der Fotograf. Urheber kann nur eine natürliche Person sein, „da in jedem Werk der menschliche Geist zum Ausdruck kommen muss".[1] Er ist nicht mit dem „Auftraggeber, Ideenanreger oder Besteller" eines Werks zu verwechseln.[2]

3. Wann entstehen die Rechte des Urhebers an einem Lichtbild?

Mit der Herstellung eines Bildes entstehen unabhängig von seiner Qualität oder seinem schöpferischen und/oder künstlerischen Wert Rechte des Herstellers an diesem Bild. Es unterliegt den Schutzbestimmungen des Urheberrechts nach dem *Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz – UrhG)*.[3] Diese Bestimmungen gewähren den Herstellern von Bildern weitreichende Rechte an dem Bild, die unter Umständen noch bis zu 70 Jahre nach dem Tod des Fotografen bestehen können.

4. Sind bei dem Umgang mit Lichtbildern neben den Rechten des Fotografen Rechte Dritter zu beachten?

Bei *Bildnissen*, also Abbildungen von Personen, ist über mögliche Schutzrechte des Fotografen hinaus das jedermann zustehende „Recht am eigenen Bild" zu beachten. Es ist ein Persönlichkeitsrecht, das der abgebildeten Person die freie Entscheidung überlässt, ob und wie ihr Bild in der Öffentlichkeit verbreitet wird. Verankert ist es in einzelnen Bestimmungen des *Gesetzes betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie (Kunsturhebergesetz – KunstUrhG/KUG)*.

Daneben sind auch besondere Rechte des Eigentümers eines fotografierten Objekts zu beachten: Grundsätzlich gilt zwar, dass es kein Recht am Bild der eigenen Sache gibt, und daher bestehen solche Rechte nicht, wenn ein Gegenstand von öffentlich zugänglichem Grund und Boden aus fotografiert werden kann. Muss man jedoch ein Grundstück oder einen Raum (z. B. in einem Museum oder in einem Archiv) betreten, um ein Objekt fotografieren zu können, bedarf es der Genehmigung des Eigentümers zur Veröffentlichung des Bildes. Erteilt man einem Archivbenutzer die Erlaubnis, Archivalien zu fotografieren, so schließt diese Erlaubnis nicht automatisch auch die Genehmigung einer Veröffentlichung der Bilder ein.

5. Warum ist die Frage der Rechte des Fotografen oder einer abgebildeten Person in einem Archiv von Bedeutung?

Von diesen Rechten hängt es ab, ob und unter welchen Voraussetzungen ein Bild genutzt werden darf, insbesondere ob es zur Veröffentlichung freigegeben werden darf.

6. Was ist vor der Veröffentlichung eines Bildes zu beachten?

Bestehen Schutzrechte des Herstellers eines Bildes, einer abgebildeten Person, oder des Eigentümers eines fotografierten Objekts, so ist die Veröffentlichung eines Bildes nur mit der Zustimmung des Inhabers dieser Rechte zulässig!

II. Schutzrechte an Bildern nach dem Urheberrechtsgesetz (UrhG)

7. Welche Objekte werden durch das Urheberrechtsgesetz geschützt?

Geschützt werden Lichtbildwerke und Lichtbilder, zwischen denen das Urheberrechtsgesetz grundlegend unterscheidet. Die Zuordnung eines Bildes zu der einen oder anderen Gruppe ist in der Praxis sehr wichtig, da sich nach ihr Bestandsdauer und Art von Schutzrechten richten.

8. Was sind Lichtbildwerke?

Lichtbildwerke sind „persönliche geistige Schöpfung[en]" im Sinne des § 2 II UrhG. Als Werke genießen sie gem. § 2 I Nr.5 UrhG „einschließlich der Werke, die ähnlich wie Lichtbildwerke geschaffen werden", einen besonderen Schutz.

9. Was sind Lichtbilder?

Im Unterschied zu Lichtbildwerken sind *Lichtbilder* keine Werke, denn ihnen fehlt die Eigenschaft der „persönliche[n] geistige[n] Schöpfung[en]" ihres Urhebers gem. § 2 II UrhG.[4] Lichtbilder können z. B. „alltägliche Amateuraufnahmen" wie Reise- oder Familienfotos und sogenannte „Knipsbilder", aber auch Gegenstandsfotografien, deren Entstehung lediglich auf handwerklichem Können beruht, sein.[5] Daher gilt für sie auch nicht der

Werkschutz des § 2 UrhG, sondern nur das weniger weitreichende Leistungsschutzrecht[6] des § 72 UrhG, das die rein technische Leistung der Bildaufnahme schützt.

10. Anhand welcher Kriterien unterscheidet man Lichtbilder von Lichtbildwerken?

Die Kriterien für die Unterscheidung von Lichtbildern und Lichtbildwerken sind nicht eindeutig:
Galt früher der Grundsatz, dass sich Lichtbildwerke „gegenüber dem Alltäglichen durch Individualität" auszeichnen und eine Werkqualität insbesondere dann anzunehmen sein sollte, wenn der Urheber mit seinem Foto eine künstlerische Aussage erreicht,[7] so werden seit 1995 geringere Anforderungen an die Qualität eines Lichtbildwerkes gestellt. Damals entschied der BGH, dass es eines besonderen Maßes an schöpferischer Gestaltung für den Schutz als Lichtbildwerk nicht bedürfe.[8] Damit sind insbesondere auch Gegenstandsfotografien als Lichtbildwerke geschützt, sofern sie nur gezielt für eine aussagekräftige Aufnahme fotografiert worden sind.[9] Im Ergebnis ist der Werkcharakter eines Lichtbildes also bereits dann zu bejahen, wenn „auch nur ein Mindestmaß an schöpferischer Qualität vorhanden ist".[10]
Faktoren, die den Werkcharakter eines Lichtbildes begründen, sind vor allem:
- die Wahl eines bestimmten Motivs,
- die Wahl eines bestimmten Aufnahmezeitpunkts (insbes. des Lichteinfalls und der Schattierung),
- die Wahl eines bestimmten Bildausschnitts oder einer bestimmten Perspektive und
- die Einstellung der Bildschärfe.

Dies führt dazu, dass unter den bloßen Leistungsschutz des § 72 UrhG praktisch nur noch die Lichtbilder fallen, denen „jegliche schöpferische Individualität fehlt",[11] während alle anderen als Lichtbildwerke urheberrechtlich geschützt sind.

11. Wie sind Satellitenaufnahmen oder Luftbilder einzuordnen?

Diese Bilder lassen sich weder als Lichtbildwerke noch als Lichtbilder klassifizieren. Sie sind als „Erzeugnisse, die ähnlich wie Lichtbilder hergestellt werden", einzuordnen. Das sind Bilder, die durch Abbildungsverfahren jenseits der herkömmlichen Fotografiertechnik erzeugt werden, vor allem elektronisch aufgezeichnete Bilder, die ähnlich wie Lichtbilder hergestellt werden,[12] insbesondere:[13]
- Satellitenaufnahmen,
- Luftbildaufnahmen (auch wenn der Aufnahmevorgang automatisiert ablief),
- Röntgenbilder und ähnliche für medizinische Zwecke erstellte Bilder sowie
- automatisch aufgenommene Passbilder.

Diese Erzeugnisse genießen gemäß § 72 I UrhG den gleichen Schutz wie Lichtbilder.

12. Unterliegen Vervielfältigungen wie Fotokopien dem Schutz des Urheberrechtsgesetzes?

Die Ergebnisse einfacher, rein technischer Reproduktionsvorgänge sind nicht durch das Urheberrechtsgesetz geschützt. Dies gilt insbesondere für Fotokopien, Mikrofilme und Mikrofiche.[14] Möglicherweise bestehende Urheberrechte an den Vorlagen bleiben davon jedoch unberührt.

13. Sind Urheberrechte übertragbar?

Zu Lebzeiten kann der Urheber sein Urheberrecht nicht auf einen Dritten übertragen, denn das Urheberrecht ist eine besondere Form des allgemeinen Persönlichkeitsrechts. Im Falle des Todes des Urhebers geht es aber gem. § 28 I UrhG auf seine Erben über. Dies kann sowohl auf dem Weg der gesetzlichen als auch der gewillkürten Erbfolge geschehen.[15]
Aus den §§ 30, 64 UrhG ergibt sich, dass den Erben bis zum Ablauf der Schutzfristen sämtliche Rechte des Urhebers uneingeschränkt zustehen.[16] Sie sind in der Ausübung des Urheberrechts nach herrschender Meinung frei und nicht an den tatsächlichen oder mutmaßlichen Willen des Urhebers gebunden.[17]

14. Wie lässt sich feststellen, wer Träger von Urheberrechten an einem Lichtbild ist?

Die Feststellung der Urheberschaft eines Bildes ist oft schwierig. Grundsätzlich gilt eine Urheberschaftsvermutung für denjenigen, der „auf dem Werkoriginal oder auf den Vervielfältigungsstücken eines Werkes in üblicher Weise bezeichnet wird". Bei Fehlen einer solchen Bezeichnung „muss … derjenige seine Urheberschaft beweisen, der sie für sich in Anspruch nimmt".[18]
Sofern archivierte Bilder, deren Hersteller bereits verstorben ist, veröffentlicht werden sollen, müssen die Träger des Urheberrechts ermittelt werden, und mit ihnen muss eine Einigung über die Veröffentlichung erzielt werden, sofern noch Schutzrechte an diesen Bildern bestehen. Kommt es nach einer Veröffentlichung zum Streit mit dem Inhaber der Schutzrechte, muss der Nutzer des Bildes beweisen, dass er die erforderlichen Rechte erworben hat und zwar lückenlos bis zurück zum Urheber.[19]

15. Welche Rechte hat der Urheber von Lichtbildern?

Die wichtigsten Rechte des Urhebers von Lichtbildern sind in den §§ 12–18 UrhG festgeschrieben:
Gem. § 12 I UrhG hat der Urheber das Recht zu bestimmen, ob und wie sein Werk zu veröffentlichen ist. Lehnt ein Fotograf die Zustimmung zur Veröffentlichung eines Lichtbildes oder eines Lichtbildwerkes ab, ist dies zu respektieren und eine rechtmäßige Veröffentlichung erst mit Ablauf des Urheberschutzes möglich.

Der Urheber hat gem. § 13 einen Anspruch darauf, als Urheber des Werkes kenntlich gemacht zu werden. Bei der Veröffentlichung eines Lichtbildes ist also der Name des Fotografen zu nennen.
Der Urheber hat gem. §§ 15–18 UrhG das ausschließliche Recht, sein Lichtbild(werk) zu vervielfältigen, zu verbreiten und auszustellen. Diese alleinigen Rechte des Urhebers beziehen sich sowohl auf das Original als auch auf Vervielfältigungsstücke (§§ 16–18 UrhG).

16. Welches dieser Rechte ist für Archive von besonderer Relevanz?

Das dürfte das allein dem Urheber zustehende Verbreitungsrecht sein, das in § 15 I Nr.1 und § 17 I definiert ist: „Das Verbreitungsrecht ist das Recht, das Original oder Vervielfältigungsstücke des Werkes der Öffentlichkeit anzubieten oder in Verkehr zu bringen".

17. Wann entstehen die Schutzrechte des Urhebers an seinem Lichtbild und wann enden sie?

Grundsätzlich entstehen das Urheber- und das Leistungsschutzrecht mit dem „tatsächliche[n] Schaffensvorgang – [durch] den Realakt".[20]
Das Urheberrecht an Lichtbild*werken* erlischt gem. § 64 UrhG siebzig Jahre nach dem Tod des Urhebers.[21] Eine kürzere Schutzfrist gilt dagegen für Lichtbilder. Sie läuft gem. § 72 III 1 UrhG grundsätzlich 50 Jahre
– nach dem Erscheinen,
– der erstmaligen erlaubten öffentlichen Wiedergabe oder
– der Herstellung des Lichtbildes ab.

Für die Schutzfrist ist also die Frage der Werkeigenschaft eines Lichtbildes ausschlaggebend. Sie stellt sich in der Praxis allerdings erst dann, wenn das 50jährige Leistungsschutzrecht abgelaufen wäre. Ist dies noch nicht der Fall, kann die Werkeigenschaft eines Lichtbildes dahingestellt bleiben, da in jedem Fall ein Schutzrecht besteht.[22]

18. Wie lange bestehen Rechte des Urhebers an anonymen oder pseudonymen Lichtbildwerken?

Die Dauer des Urheberschutzes von anonymen oder pseudonymen Lichtbildwerken ist im Urheberrechtsgesetz besonders geregelt. Das Urheberrecht an ihnen erlischt 70 Jahre nach ihrer Veröffentlichung, oder – wenn das Werk innerhalb dieser Frist nicht veröffentlicht worden ist – 70 Jahre nach seiner Schaffung (§ 66 I UrhG). Diese Sonderregelung gilt nicht, wenn der Urheber des anonym oder pseudonym veröffentlichten Werkes vor Ablauf von 70 Jahren seine Identität offenbart, das Pseudonym keinen Zweifel an seiner Identität zulässt oder sein Name zur Eintragung in das Register anonymer und pseudonymer Werke angemeldet wird (§ 66 II UrhG). Zur Offenbarung der Identität des Urhebers ist zu seinen Lebzeiten nur dieser selbst, nach seinem Tod nur sein Rechtsnachfolger oder sein Testamentsvollstrecker berechtigt (§ 66 III UrhG).

19. Kann der Urheber auf seine Urheberrechte verzichten?

Der Urheber kann auf seine Urheberrechte nicht verzichten. Er kann aber die Nutzungs- und Verwertungsrechte an seinem Werk Dritten einräumen.

20. Was sind die Nutzungs- und Verwertungsrechte?

Der Träger der Nutzungs- und Verwertungsrechte hat das Recht zu entscheiden, was mit einem Lichtbild geschehen oder nicht geschehen soll. Er trifft die Entscheidung über
– Vervielfältigung (§§ 15 I, 16 UrhG),
– Verbreitung (§§ 15 I, 17 UrhG),
– Ausstellung (§§ 15 I, 18 UrhG) und
– öffentliche Zugänglichmachung (§§ 15 I, 19ff. UrhG) eines Lichtbildes.

21. In welchem Umfang können Nutzungs- und Verwertungsrechte eingeräumt werden?

Der Urheber ist frei in der Entscheidung, wie weit die Rechte reichen sollen, die er Dritten an seinen Werken einräumt. Er kann sie einer einzigen Person als ausschließliches Recht einräumen (§ 31 III UrhG). Dann ist der Inhaber des Rechts berechtigt, das Lichtbild „unter Ausschluss aller anderen Personen auf die ihm erlaubte Art zu nutzen und Nutzungsrechte einzuräumen" (§ 31 III UrhG).
Der Urheber kann die Nutzungsrechte auch als einfaches Recht einräumen, das dessen Inhaber berechtigt, ein Lichtbild „auf die erlaubte Art zu nutzen, ohne dass eine Nutzung durch andere ausgeschlossen ist" (§ 31 II UrhG).

22. Auf welchem Wege können einem Archiv Nutzungs- und Verwertungsrechte eingeräumt werden?

Nutzungs- und Verwertungsrechte können sowohl einer natürlichen als auch einer juristischen Person durch Abschluss eines Vertrages eingeräumt werden. In der archivarischen Praxis müsste der Vertrag zwischen dem Träger des Urheberrechts und dem Träger des Archivs geschlossen werden. Der Vertragsinhalt wird dabei in der Regel davon abhängen, wie weitreichende Rechte der Urheber dem Träger des Archivs einräumen möchte. Er kann auch „Rechte für unbekannte Nutzungsarten" einräumen (§ 31 I UrhG); in diesem Fall bedarf der Vertrag allerdings der Schriftform (§ 31 I UrhG).

23. Erwirbt man mit Negativen auch gleichzeitig die Nutzungs- und Verwertungsrechte an den Lichtbildern?

Nein. Mit der Übertragung des Eigentums an den Negativen werden nicht automatisch auch die Nutzungs- und Verwertungsrechte an den Bildern auf den Erwerber übertragen. Dazu bedarf es einer gesonderten Vereinbarung.

24. Welche Folgen kann die Verletzung von Urheberschutzrechten haben?

In der Praxis werden sich Konflikte mit dem Urheberschutz insbesondere aus der Nichtangabe des Urhebers eines Bildes (§ 62 UrhG) ergeben, schon deshalb, weil der Urheber häufig nicht ohne Weiteres ermittelt werden kann.

Bei fehlender Namensnennung des Fotografen erkennen Gerichte als materiellen Schadensersatz einen 100 %igen Aufschlag auf das ansonsten angemessene Honorar als gerechten Ausgleich für entgangene Werbemöglichkeiten an.[23]

Dem entspricht auch die übliche Lizenzbedingung in den MFM-Honorarbedingungen und wird damit begründet, dass dem Fotografen durch die entgangene Werbemöglichkeit (durch unterbliebene Namensnennung in Verbindung mit dem Bild) Neuaufträge entgehen und er dafür einen Ausgleich erhalten muss.[24]

In bestimmten Fällen können Verletzungen von Urheberrechten aber auch weitaus schwerwiegendere Folgen haben. § 108 I Nr. 3 UrhG stellt die Verletzung von Urheberrechten an Lichtbildern unter Strafe: „Wer in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ohne Einwilligung des Berechtigten … ein Lichtbild (§ 72) oder eine Bearbeitung oder Umgestaltung eines Lichtbildes vervielfältigt, verbreitet oder öffentlich wiedergibt, … wird mit Freiheitsstrafe bis zu drei Jahren oder mit Geldstrafe bestraft". Die Rechtsverletzungen werden allerdings nur auf Antrag verfolgt, solange an ihrer Ahndung kein öffentliches Interesse besteht.

25. Welche Möglichkeiten hat der Urheber, gegen die Verletzung seiner Rechte vorzugehen?

Der Urheber hat einen Anspruch auf Beseitigung der Beeinträchtigung seiner Rechte und bei Wiederholungsgefahr einen Unterlassungsanspruch (§ 97 I UrhG). Ist die Rechtsverletzung vorsätzlich oder fahrlässig erfolgt, so hat er zudem einen Schadensersatzanspruch (§ 97 II UrhG), der auch dann besteht, wenn der entstandene Schaden kein Vermögensschaden ist (§ 97 II 4 UrhG). Der Urheber kann – sofern dies verhältnismäßig ist (§ 98 IV UrhG) – auch verlangen,

- dass die noch im Besitz des Verletzers befindlichen Vervielfältigungsstücke vernichtet (§ 98 I 1 UrhG) oder ihm „gegen eine angemessene Vergütung, welche die Herstellungskosten nicht übersteigen darf, überlassen werden" (§ 98 III UrhG) und
- dass die rechtswidrig hergestellten Vervielfältigungsstücke seines Werks zurückgerufen oder ihr Vertrieb eingestellt wird (§ 98 II UrhG).

Verzichtet der Urheber auf solche Schritte oder wären sie unverhältnismäßig, so hat er für die Einräumung von Nutzungsrechten an seinen Bildern grundsätzlich Anspruch auf eine angemessene Vergütung. Dieser Anspruch besteht auch, wenn eine Vereinbarung über deren Höhe nicht getroffen wurde (§ 32 I UrhG). Die Höhe der Vergütung richtet sich nach den Bestimmungen der §§ 32, 36, 36a UrhG.

III. Das Recht am eigenen Bild nach dem Kunsturhebergesetz (KUG)

26. Was ist das „Recht am eigenen Bild"?

Dieses Recht soll jeder natürlichen Person die Möglichkeit geben, selbst zu bestimmen, ob und in welchem Zusammenhang ihr Bild öffentlich wiedergegeben werden darf. Das „Recht am eigenen Bild"[25] ist in §§ 22, 23 KUG geregelt.

Gem. § 22 KUG dürfen Bildnisse nur mit Einwilligung des Abgebildeten verbreitet oder öffentlich zur Schau gestellt werden. Die Einwilligung gilt im Zweifel als erteilt, wenn der Abgebildete dafür, dass er sich abbilden ließ, eine Entlohnung erhielt. Nach dem Tod des Abgebildeten bedarf die Veröffentlichung bis zum Ablauf von zehn Jahren der Einwilligung der Angehörigen des Abgebildeten.[26]

Daher ist vor der Veröffentlichung von Abbildungen von Personen zu prüfen, ob dadurch Rechte der abgebildeten Person verletzt werden könnten.

27. Gibt es Ausnahmen von dieser Regelung?

Eine Reihe wesentlicher Ausnahmen zu § 22 sieht § 23 KUG vor. Danach dürfen ohne die nach § 22 erforderliche Einwilligung Bilder mit Bildnissen von Personen verbreitet und zur Schau gestellt werden, wenn

1. die Bildnisse aus dem Bereich der Zeitgeschichte stammen,
2. Personen auf Bildern nur als Beiwerk neben einer Landschaft oder einer sonstigen Örtlichkeit erscheinen,
3. Bilder Versammlungen, Aufzüge und ähnliche Vorgänge zeigen, an denen die dargestellten Personen teilgenommen haben,
4. die Verbreitung oder Schaustellung von Bildnissen, die nicht auf Bestellung angefertigt sind, einem höheren Interesse der Kunst dient.[27]

Für Bilder im Archiv dürften v. a. die Nr. 1–3 relevant sein.

28. Was ist eine „Person der Zeitgeschichte"?

Die Entscheidung hierüber kann im Einzelfall schwierig sein. Zur Zeitgeschichte gehören „alle Erscheinungen im Leben der Gegenwart, die von der Öffentlichkeit beachtet werden, bei ihr Aufmerksamkeit finden und Gegenstand der Teilnahme oder Wissbegier weiter Kreise sind".[28] Der Begriff „Zeitgeschichte" wird jedoch relativ weit gefasst. Es geht dabei nicht nur um historisch bedeutsame Ereignisse, sondern auch um „jede Abbildung oder Darstellung einer Person, die ständig oder nur vorübergehend im Blickfeld wenigstens eines Teils der Öffentlichkeit steht und an der die Allgemeinheit ein legitimes Informationsinteresse hat"[29] – im „gesamte[n] politische[n], soziale[n], wirtschaftliche[n] und kulturelle[n] Leben".[30]

29. Ist eine Person, die einmal – unter Umständen auch nur für kurze Zeit – im Licht der Öffentlichkeit gestanden hat, eine „Person der Zeitgeschichte"?

Hier muss man abwägen und unterscheiden zwischen absoluten und relativen Personen der Zeitgeschichte.[31]

Absolute Personen der Zeitgeschichte sind insbesondere Politiker (auch Kommunalpolitiker), aber auch Schauspieler, Künstler und andere Personen, die im öffentlichen Leben über längere Zeit hinweg eine Rolle spielen.

Relative Personen der Zeitgeschichte werden nur vorübergehend (auch gegen ihren Willen) zu Personen der Zeitgeschichte.[32] Eine relative Person der Zeitgeschichte kann z. B. der Partner einer absoluten Person der Zeitgeschichte, ein Straftäter oder auch das Opfer einer Aufsehen erregenden Straftat sein.

30. Welche Auswirkung hat die Unterscheidung „relativer" und „absoluter" Personen der Zeitgeschichte in der Praxis?

Die Abbildungsfreiheit einer relativen Persönlichkeit der Zeitgeschichte endet dann, wenn ihr Anonymitätsinteresse das Interesse der Öffentlichkeit, das zeitgeschichtliche Ereignis gerade in Verbindung mit ihrem Bildnis erörtert zu sehen, überwiegt.[33] Feste Fristen lassen sich nicht bestimmen. Die Abbildung einer relativen Persönlichkeit der Zeitgeschichte kann insbesondere zu einem Jahrestag oder anlässlich eines besonderen Ereignisses „selbst nach längerer Zeit" noch zulässig sein.[34]

31. Muss man bei jedem Lichtbild, auf dem eine Person zu sehen ist, deren Recht am eigenen Bild beachten?

Nein, auch hier gibt es Ausnahmen. So unterfallen Landschafts- oder Stadtansichten, auf denen zufällig Personen zu sehen sind, oder Bilder von öffentlichen Veranstaltungen jeglicher Art regelmäßig nicht dem Schutz des § 22 KUG.

32. Unterliegen Bildnisse den gleichen Bestimmungen des Urheberschutzes wie alle anderen Lichtbilder und Lichtbildwerke?

Für Lichtbilder und Lichtbildwerke mit Bildnissen von Personen besteht nach dem Urhebergesetz nur ein eingeschränkter Schutz. Gem. § 60 UrhG ist die Vervielfältigung und die unentgeltliche und nicht zu gewerblichen Zwecken vorgenommene Verbreitung eines Bildnisses durch den Besteller des Bildnisses bzw. seinen Rechtsnachfolger oder durch den Abgebildeten bzw. seine Rechtsnachfolger grundsätzlich zulässig.

Mark Steinert

Anmerkungen

1 Dreier/Schulze, UrhG, § 7 RdNr. 2.
2 Vgl. Dreier/Schulze, UrhG, § 7 RdNr. 4.
3 Zuletzt geändert am 17. Dezember 2008.
4 Dreier/Schulze, UrhG, § 2 RdNr. 189.
5 Dreier/Schulze, UrhG, § 2 RdNr. 191.
6 Wandtke/Bullinger, UrhR, § 72 UrhG RdNr. 1.
7 Dreier/Schulze, UrhG, § 2 RdNr. 192.
8 Vgl.: Dreier/Schulze, UrhG, § 2 RdNr. 195.
9 Dreier/Schulze, UrhG, § 2 RdNr. 195.
10 Wandtke/Bullinger, UrhR, § 72 UrhG RdNr. 7.
11 Wandtke/Bullinger, UrhR, § 72 UrhG RdNr. 7.
12 Wandtke/Bullinger/Thum, UrhR, § 72 UrhG RdNr. 12.
13 Vgl.: Wandtke/Bullinger/Thum, UrhR, § 72 UrhG RdNr. 15.
14 Vgl.: Wandtke/Bullinger/Thum, UrhR, § 72 UrhG RdNr. 16f.
15 Vgl. Wandtke/Bullinger/Block, UrhR, § 28 UrhG RdNr. 6.
16 Vgl. Wandtke/Bullinger/Bullinger, UrhR, Vor § 72 ff. UrhG RdNr. 11.
17 Vgl. Wandtke/Bullinger/Bullinger, UrhR, Vor § 72 ff. UrhG RdNr. 12.
18 Dreier/Schulze, UrhG, § 7 RdNr. 10.
19 Vgl. Dreier/Schulze, UrhG, § 7 RdNr. 11.
20 Dreier/Schulze, UrhG, § 7 RdNr. 3.
21 Wandtke/Bullinger, UrhR, § 72 UrhG RdNr. 2.
22 Bis 1985 galt eine einheitliche Schutzdauer von 25 Jahren für Lichtbildwerke und Lichtbilder. Diese Regelung kann sich bis heute auf Schutzrechte an Bildern auswirken: Lichtbildwerke aus der Zeit vor 1960 unterfielen bis 1985 nach Ablauf dieser einheitlichen Schutzfrist keinem Urheberschutz mehr. Waren sie jedoch in einem anderen Mitgliedsstaat der EU oder des EWR weiterhin geschützt, so lebte der Schutz mit Inkrafttreten der Urheberrechtsnovelle von 1995 gem. § 137f II UrhG wieder auf. Für sie besteht damit eine Schutzfrist von 70 Jahren nach dem Tod des Schöpfers (vgl.: Dreier/Schulze, UrhG, § 2 RdNr. 203).
23 LG Münster NJW-RR 1996, 32f.
24 UrhG § 72 RdNr. 62.
25 Wandtke/Bullinger/Wandtke, UrhR, Vor § 1 UrhG RdNr. 37.
26 § 22 KUG: „Angehörige im Sinne dieses Gesetzes sind der überlebende Ehegatte oder Lebenspartner und die Kinder des Abgebildeten, und wenn weder ein Ehegatte oder Lebenspartner noch Kinder vorhanden sind, die Eltern des Abgebildeten."
27 § 23 II KUG: „Die Befugnis erstreckt sich jedoch nicht auf eine Verbreitung und Schaustellung, durch die ein berechtigtes Interesse des Abgebildeten oder, falls dieser verstorben ist, seiner Angehörigen verletzt wird."
28 RGZ 125, 80f.
29 Dreier/Schulze/Dreier, KUG, § 23 RdNr. 3.
30 Dreier/Schulze/Dreier, KUG, § 23 RdNr. 3.
31 Dreier/Schulze/Dreier, KUG, § 23 RdNr. 5–12.
32 Dreier/Schulze/Dreier, KUG, § 23 RdNr. 8.
33 Vgl. Dreier/Schulze/Dreier, KUG, § 23 RdNr. 12.
34 Dreier/Schulze/Dreier, KUG, § 23 RdNr. 3.

Literatur

Dreier/Schulze. Dreier, Thomas/Schulze, Gernot: Urheberrechtsgesetz, Kunsturhebergesetz. 2. Auflage, München 2005.
Lettl, Tobias: Urheberrecht. München 2008.
Wandtke/Bullinger. Wandtke, Artur-Axel/Bullinger, Winfried: Praxiskommentar zum Urheberrecht (UrhR). 2. Auflage, München 2006.

„Unglaublich, was man unter dem Himmel von Eisenach so findet …“[1] Audiovisuelle Medien im Eisenacher Lippmann+Rau-Musikarchiv

1. Einleitung

Stellen Sie sich vor, Sie arbeiten an einem Dokumentarfilm über die drei afroamerikanischen Bluesmusiker Skip James, Blind Willie Johnson und J. B. Lenoir. Hand aufs Herz: Würden Sie dafür im thüringischen Eisenach recherchieren? Der renommierte Regisseur Wim Wenders hat es getan – und ist fündig geworden. 2003 wurde sein Film „The Soul of a Man“ schließlich in den Kinos dieser Welt gezeigt und im selben Jahr in der DVD-Box „The Blues“ veröffentlicht, die neben Wenders' Film sechs weitere cineastische Portraits zum Thema vereint und von Martin Scorsese herausgegeben wurde.

Auch der Franzose Pascal Rozat suchte nach Materialien für seine Masterarbeit an der Pariser Universität (VIII) in Eisenach – und fand sie. Die Ergebnisse seiner Recherche legte er 2005 vor und beendete damit erfolgreich sein Studium der Zeitgeschichte. Der Titel seiner Arbeit lautete: „Du rejet à la reconnaissance: Histoire sociale du Jazz dans les deux Allemagnes 1945–1989“.[2]

Vermehrt finden auch SchülerINNEN bzw. Schulklassen den Weg ins Eisenacher Archiv. Mitunter entstehen dort Facharbeiten zu musikspezifischen Themen. Im Jahr 2006 reichten beispielsweise vier SchülerINNEN vom Albert-Schweizer-Gymnasium in Ruhla eine 80seitige Arbeit ein, der intensive Forschungen im Archiv vorausgegangen waren. Am Ende ihrer engagierten musikhistorischen Ermittlungen nannten sie ihren Text „Der steinige Weg der Jazzmusik von New Orleans nach Eisenach“.

Diese drei Beispiele deuten unterschiedliche Nutzungsweisen des Lippmann+Rau-Musikarchivs an. Dass dabei audiovisuelle Medien im Zentrum des Nutzungsinteresses stehen, hängt mit der besonderen thematischen Ausrichtung des Archivs zusammen, die im Folgenden beschrieben werden soll.

2. Das Lippmann+Rau-Musikarchiv

Das Archiv verfolgte anfangs das Ziel, die internationale Jazzgeschichte zu dokumentieren. Es wurde 1999 vom Eisenacher Kulturamtsleiter Reinhard Lorenz und engagierten Mitstreitern aus dem Jazzclub Eisenach e.V. gegründet, ursprünglich mit dem Namen „International Jazz Archive Eisenach“ (kurz: Jazzarchiv Eisenach) versehen und zunächst ehrenamtlich aufgebaut. Warum in Eisenach? Das ist eine häufig gestellte Frage. Dafür gibt es mindestens vier gute Gründe:

1) Bedenkt man die Tatsache, dass Eisenach mit dem Bachhaus und dem Reuter-Wagner-Museum bereits zwei Institutionen vorweisen kann, die sich der Musikgeschichte widmen, so ist es naheliegend, an diesem ohnehin musikhistorisch bedeutsamen Ort – man vergesse nicht den „Sängerkrieg“ auf der Wartburg oder Telemanns Schaffensjahre in der Stadt – auch neuere musikalische Entwicklungen zu archivieren. Das Archiv komplettiert damit das bereits vorhandene Angebot genau um die Bereiche der modernen Musikgeschichte, die leider allzu oft als „unseriös“ abgetan werden.
2) Ein anderer Grund für den Standort Eisenach ist die Tatsache, dass hier einer der ältesten deutschen Jazzvereine beheimatet ist. Der Jazzclub Eisenach e.V. wurde bereits 1959 gegründet und hat seitdem nicht nur die DDR und die Wendejahre überlebt, sondern außerdem auch einen beachtlichen Mitgliederstamm aufgebaut, der mehr als 200 Personen umfasst.
3) Nicht zuletzt der Umstand, dass der berühmte Konzertveranstalter Horst Lippmann – einer der beiden späteren Namenspatrone – aus Eisenach stammt, spricht für den Standort.
4) Auch die zentrale Lage inmitten Deutschlands bringt logistische Vorteile mit sich. Die guten Verkehrsanbindungen und kurzen Wege werden von allen Besuchern des Archivs geschätzt.

Ein wichtiger Schritt in der Archivgeschichte wurde im Jahr 2006 getan, als man eine Stiftung gründete, die seither – unter anderem – als Trägerin des Archivs fungiert. Initiator der „Lippmann+Rau-Stiftung“, die sich dem kulturellen Erbe der beiden deutschen Konzertveranstalter Horst Lippmann und Fritz Rau verschrieben hat, war wiederum der Eisenacher Kulturamtsleiter Reinhard Lorenz. Gemeinsam mit dem Unternehmer Daniel Eckenfelder und einem illustren Kuratorium, dem beispielsweise Udo Lindenberg, Peter Maffay oder der eingangs erwähnte Wim Wenders angehören, formulierte Lorenz als oberstes Stiftungsziel die Förderung von Musikforschung und Kunst.[3] Mit der Trägerschaft durch die Stiftung wurde eine Unabhängigkeit für das Archiv erlangt, die schon wenige Jahre später sehr nützlich werden sollte:

Nach zehnjährigem Bestehen gab es im Jahre 2009 große und überaus positive Veränderungen für das Archiv zu verzeichnen. Es kam zur Unterzeichnung einer vertraglichen Kooperation zwischen der Lippmann+Rau-Stiftung und der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar. Ziel der Zusammenarbeit ist die Sichtung und Erschließung sowie die wissenschaftliche Aufarbeitung der Sammlungsbestände des Archivs. Die Kooperation wird im Rahmen des Thüringer Landespro-

gramms „ProExzellenz“ von 2009 bis einschließlich 2011 großzügig gefördert. Hierdurch konnte im Archiv eine wissenschaftliche Mitarbeiterstelle und eine Sekretariatsstelle eingerichtet werden. Zugleich wurde am gemeinsamen Institut für Musikwissenschaft der Musikhochschule Weimar und der Friedrich-Schiller-Universität Jena eine Professur für Geschichte des Jazz und der populären Musik geschaffen, deren Inhaber die wissenschaftliche Leitung des Archivs übernommen hat.

Im Zuge der veränderten Situation des Archivs – die Musikhochschule in Weimar stellte das Personal, die Lippmann+Rau-Stiftung die Archivräume bzw. die Sammlungsbestände – wurde es umbenannt in „Lippmann+Rau-Musikarchiv“ mit dem Untertitel „Internationales Archiv für Jazz und populäre Musik der Lippmann+Rau-Stiftung“. Der Grund für die Umbenennung war die Feststellung, dass sich die Sammlungsbestände zwischenzeitlich über den Jazz hinaus erweitert hatten und bereits das gesamte Spektrum der so genannten populären Musik abdeckten. Für dieses nach allen Seiten offene Verständnis von populärer Musik stehen die Namen von Horst Lippmann und Fritz Rau, die in den 1960er, 70er und 80er Jahren gemeinsam die Konzertagentur „Lippmann+Rau“ in Frankfurt am Main betrieben haben. Die Liste der Künstler, welche sie ambitioniert vertraten, liest sich wie das Who is Who der Jazz-, Blues-, Rock- und Popgeschichte: Joan Baez, The Rolling Stones, Peter Maffay, Scorpions, Tina Turner, Michael Jackson, Charles Aznavour, Bob Dylan, Marlene Dietrich, Ella Fitzgerald, The Doors, The Les Humphries Singers, Miles Davis, Frank Zappa, Rory Gallagher, The Who, David Bowie, Freddie Mercury und Queen, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Udo Lindenberg, Udo Jürgens, Gitte Hænning, Nana Mouskouri, Madonna, Prince, Eric Clapton, Rod Stewart, Harry Belafonte, ABBA, Ton Steine Scherben, Albert Mangelsdorff, Katja Ebstein, Jethro Tull... um nur einige zu nennen.

Das Lippmann+Rau-Musikarchiv beherbergt inzwischen ca. 40 private Sammlungen zur Geschichte des Jazz, des Blues und verschiedener weiterer Genres der populären Musik: insgesamt mehr als 80.000 Tonträger (Schellack-Platten, LPs, CDs, Tonbänder, Kassetten) und Filme, mehr als 60.000 Bücher und Zeitschriften, etwa 60.000 Fotografien, Programmhefte und Konzertplakate sowie Musikinstrumente, Rundfunkmanuskripte und Briefe (Stand: Juli 2010). Die Sammlungen sind ausschließlich private Schenkungen bzw. von Familienangehörigen übergebene (Teil-)Nachlässe. Das Archiv kauft prinzipiell nichts an. Integriert werden die Sammlungen nach dem Prinzip der Sammlungsgeschlossenheit. Für die SammlerINNEN, die dem Archiv ihre Sammlungen vertrauensvoll übergeben, wird dadurch garantiert, dass

Lesesaal und offene Sammlungen

Foto: Daniel Eckenfelder

sie in geschlossener Form erhalten und so besser die Sammlungsschwerpunkte und der Sammlungsumfang erkennbar bleiben. Zudem ist das Archiv darauf bedacht, möglichst die (Lebens-)Geschichten hinter den Sammlungen zu dokumentieren und damit die SammlerINNEN zu würdigen. Selbstverständlich ist die Voraussetzung dafür, dass die jeweilige Sammlung eine kritische Masse bzw. Bedeutung hat. Kleinere Schenkungen, beispielsweise einzelne Platten oder Bücher, werden in so genannte offene Sammlungen integriert, die dem jeweiligen Medium gewidmet sind, sprich: in die offene Buchsammlung, die offene Plattensammlung, die offene CD-Sammlung etc. Die Katalogisierung aller Bestände erfolgt über einen eigenen OPAC beim Gemeinsamen Bibliotheksverbund (GBV) bzw. bei dessen Gemeinsamen Verbundkatalog (GVK). Das Programm, mit dem die Daten eingegeben werden, ist das WinIBW-System.

3. Audiovisuelle Medien im Lippmann+Rau-Musikarchiv

Thema beim diesjährigen 59. Thüringer Archivtag in Eisenach waren „Archiv-Bilder. Audiovisuelle Medien in Archiven: Sicherung, Benutzung, Auswertung". Mit einigen wenigen Bemerkungen soll an dieser Stelle darauf Bezug genommen werden, ohne dabei zu sehr ins Detail zu gehen. Wie bei einem Musikarchiv zu vermuten ist, finden sich in den Beständen des Lippmann+Rau-Musikarchivs viele Tonträger bzw. Audiomedien. In den meisten Fällen beziehen die darauf befindlichen Musik-Aufnahmen ihre Bedeutung jedoch erst durch die Verbindung mit graphischen bzw. bildlichen Elementen auf ihrer Hülle oder dem Medium selbst.

Ein bekanntes Beispiel ist das Album „Abbey Roads", das die Beatles im Jahre 1969 auf Langspielplatte veröffentlichten. Das Plattencover zeigt die Fab Four beim Überqueren eines Zebrastreifens auf der Londoner Abbey Road, in der sich auch die berühmten Abbey Road Studios befinden, in denen das Album produziert wurde. Das Foto ist längst in das kollektive Gedächtnis übergegangen und besitzt höchstwahrscheinlich größeren Wiedererkennungswert als die Musik des Albums. Das Foto wurde hundertfach von anderen Bands kopiert bzw. parodiert. Aber auch die Platte erfuhr Neuauflagen, zum Beispiel mit so genanntem *colored vinyl* im Jahre 1978. Dabei wurde das Coverfoto auf das Vinyl gepresst bzw. in dieses eingearbeitet. Solche Pressungen sind rar und haben selbstredend einen hohen Sammlerwert. Ganz abgesehen von der Tatsache,

Sortierung der Schallplattensammlung im Sommer 2010 Foto: Dieter Marek

dass mp3-Files des Albums, die man sich natürlich aus dem Internet herunterladen kann, nicht dieselbe Klangqualität haben, da sie komprimiert sind, fehlt ihnen das Coverfoto in der Originalgröße und viele Detailangaben, die sich auf der Rückseite des Originalcovers befinden. Insofern lässt sich die Original-LP genau genommen nicht von ihrem Cover trennen, d. h., sie sollte zwingend zusammen mit ihrer Hülle archiviert werden.

Gäbe es dann noch einen Film von derselben Band, der denselben Titel wie das Vinyl-Album trägt, und zudem auch ein Begleitheft mit Fotos zum Making-of des Albums und des Films in der Plattenhülle, so wäre die Verknüpfung der auditiven und visuellen Ebene noch deutlicher. Und es gibt diesen Fall: Die Beatles veröffentlichten 1967 den Fernsehfilm „The Magical Mystery Tour" und im selben Jahr das gleichnamige Album zum Film bzw. den Soundtrack mit Begleitheft zur Gesamtproduktion inklusive Fotos und Text. Aus musikarchivarischer Sicht ist das Beispiel äußerst komplex, da es sowohl mehrere Originale gibt – das Album zum Film erschien als EP in Großbritannien und als LP in den USA – als auch verschiedene Erscheinungsdaten und -medien (Vinyl-Platte, MC, CD, VHS und DVD mit diversen Begleitheften/Fotos/Texten). Leichter zu handhaben scheint so ein Fall, wenn zu einem späteren Zeitpunkt eine Sammler-Kollektion in Form einer Box veröffentlicht wird, die all diese Medien vereint und durch eine übersichtliche Kommentierung kontextualisiert. Allerdings kann der Sammler dieser Box die Angelegenheit wiederum verkomplizieren – etwa durch eine eigene, separierende Systematik, die im Falle des Lippmann+Rau-Musikarchivs übernommen werden müsste/sollte, weil das Prinzip der Sammlungsgeschlossenheit das Primat hat.

4. Ein Beispiel: Die Fritz Marschall Sammlung

Die Sammlung von Fritz Marschall (Jg. 1943, wohnhaft in Frankfurt/Main) ist die derzeit umfangreichste des Archivs – und genau so ein Fall. Fritz Marschall sagt zur Intention seiner Sammlung, sie habe das Ziel, die afroamerikanische Musik in den USA von ca. 1890 bis 1960 umfassend zu dokumentieren. Dieses Ziel sei weitgehend erreicht, einzig der ‚moderne' Jazz im Zeitraum von 1945 bis 1960 sei nur anhand von Beispielen dokumentiert. Im Zentrum der „Fritz Marschall Collection (FMC)", wie er sie selber nennt, steht zweifellos der Blues mit all seinen Spielarten. Trotzdem wäre es vorschnell, von einer reinen Blues-Sammlung zu sprechen, da Marschall auch Jazz, Rock, Soul, Funk, Rhythm&Blues, Gospel, Spirituals, Pop und ethnische Musik gesammelt hat. Die Sammlung umfasst alle Formen von Schrift-, Ton- und Bildmedien und enthält zudem eine große Menge kulturgeschichtlicher Literatur sowie eine umfangreiche Comic-Kollektion (partiell mit konkretem Musikbezug). In Zahlen lässt sich die Fritz Marschall Collection folgendermaßen zusammenfassen: ca. 12.000 LPs, 10.000 CDs, 4.000 Magazine/Kataloge/Periodika, 2.000 Bücher, 1.500 Comics, 800 Magnet-Tonbänder, 600 Audio-Kasetten, 500 12-Zoll-Singles, 200 DVDs, 100 VHS-Videokassetten sowie einige 78er-Platten, Plakate, T-Shirts, Figuren. Die Sammlung wurde in drei Etappen (2002, 2006 und 2010) nach Eisenach gebracht und hat ein Gesamtgewicht von ca. acht Tonnen. Neben der Fülle an Material beeindruckt die Sammlung auch durch ihre ausgefeilte Systematik und akribische Dokumentation (400 Aktenordner). Ausgehend von einem Hinweis, dass bestimmte Schuber bzw. Slipcases die in ihnen enthaltenen CDs bzw. DVDs langfristig schädigen könnten, und wegen des Umstandes, dass er seine Materialien gerne nach einheitlichen Größen sortierte, trennte Fritz Marschall alle erworbenen Sonderkollektionen, in denen zum Teil Platten, CDs, DVDs, Bücher und Fotos thematisch vereint waren, und separierte sie sorgfältig von ihren (vermeintlich unvorteilhaften) Hüllen. In der Folge bedeutete dies, dass aus einer Collectors Box zum Beispiel fünf Medien mit fünf verschiedenen Standorten und fünf verschiedenen Verzeichniseinträgen wurden. Zudem vermischte er beispielsweise konsequent CDs und DVDs, da sie dasselbe Medienformat aufweisen!

Mit dieser archivarischen Aporie ist die Problematik der audiovisuellen Medien in einem Archiv wie dem Lippmann+Rau-Musikarchiv zwar nicht abschließend besprochen, konnte aber wenigstens bildlich werden und die spezifischen Schwierigkeiten schlaglichtartig vor Augen führen. Die neuen Mitarbeiter des Lippmann+Rau-Musikarchivs haben nach einem Jahr kontinuierlicher Arbeit an den Sammlungen einige Fallstricke noch nicht umgehen können. Nichtsdestotrotz blicken sie zuversichtlich in die Zukunft und vertrauen auf eine gute Zusammenarbeit mit den KollegIN-Nen anderer Thüringer Archive und vergleichbarer Musikarchive in Deutschland. Ein Vorstoß in diese Richtung war die Tagung „Populäre Musik als kulturelles Gedächtnis?", die im September 2010 im Lippmann+Rau-Musikarchiv stattgefunden hat.[4]

Nico Thom

Anmerkungen

[1] Eintrag von Wim Wenders im Gästebuch des Lippmann+Rau-Musikarchivs; getätigt am 10.11.2002.

[2] Pascal Rozat: Von der Ablehnung zur Anerkennung: Sozialgeschichte des Jazz in den beiden deutschen Staaten 1945–1989.

[3] Die Satzung der Stiftung ist unter folgendem Link nachzulesen: http://www.lippmann-rau-stiftung.de/stiftungsidee.html.

[4] Nähere Informationen zur Tagung finden Sie unter: http://www.lr-musikarchiv.de/tagungen.html.

Technische Probleme der AV-Überlieferung im Sächsischen Staatsarchiv/ Archivzentrum Hubertusburg (Wermsdorf)[1]

Im Sächsischen Staatsarchiv existiert seit 1997 ein Sachgebiet zur Bearbeitung audiovisueller Unterlagen. Angesiedelt zunächst im Staatsarchiv Leipzig, ist es gleichermaßen zur Zusammenarbeit mit dem Hauptstaatsarchiv Dresden, dem Staatsarchiv Chemnitz, dem Bergarchiv Freiberg und dem Staatsfilialarchiv Bautzen bestimmt. Als Orientierungspunkt diente die Erfahrung des Landesarchivs Schleswig-Holstein, das ein Jahrzehnt vor den Sachsen mit der Medienarchivierung begonnen hatte und heute über einen bedeutsamen „Bestand Landesfilmarchiv" verfügt.
1999 entwickelte der damalige Präsident des Bundesarchivs, Prof. Kahlenberg, im Staatsarchiv Leipzig die Vision eines Mitteldeutschen Medienarchivs, über dessen Schaffung nachzudenken sei. Tatsächlich mag die Offenheit für künftige Kooperationen bei der Dimensionierung des „Archivzentrums Hubertusburg" in Wermsdorf eine Rolle gespielt haben.
Das neu geschaffene Archivzentrum, teils noch im Bau (Abb. 1), befasst sich einerseits mit der Konservierung/Restaurierung klassischen Archivguts, andererseits mit der Reprografie, verfügt über Sondermagazine mit abgestuften Klimaten und nahm im Sommer 2009 auch das Sachgebiet Audiovisuelle Medien auf (Abb. 2).

Unter „Audiovisuellen Medien" verstehen wir Bewegtbild-Aufzeichnungen, sowohl Kinematografie als auch Videografie, und Schall-Aufzeichnungen, im Weiteren auch multimediale Inhalte. Man kann charakterisieren, dass alle diese Medien eine Wiedergabedauer haben und maschinenlesbar sind. Die Fotografie, obwohl Ursprung der Kinematografie, rechnen wir nicht zum Audiovisuellen in diesem Sinne.

Bei den audiovisuellen Unterlagen geht es zunächst darum, Zugang zu den aufgezeichneten Inhalten zu erlangen und zu bewahren, was bedeutet, sich historische Medientechnik zu verschaffen und betriebsfähig zu halten. Sodann ist die Bedeutung der überlieferten Medien-Stücke im Zusammenhang zu erkennen und einzuordnen, wozu man sich auf Details der Medienproduktion und Medientechnik einlassen muss, wodurch aber Bewertung erst möglich wird. Im Weiteren ist ein Sicherungskonzept zu entwickeln oder zumindest auf die Verhältnisse im Landesarchiv zu übertragen: Wir bemühen uns, die Standards der beiden „Leuchttürme der Medienarchivierung in Deutschland", des Bundesarchiv/Filmarchiv sowie der Stiftung Deutsches Rundfunkarchiv, zu adaptieren.

Abb. 1

Abb. 2

Wie im übrigen Archivbereich auch, sind die AV-Archivalien zugänglich zu machen, also zu erschließen. Allerdings wird originales AV-Material dem Benutzer in der Regel nicht vorgelegt, Benutzbarkeit über Master- und Benutzerkopien hergestellt.

Einige der damit verbundenen Konzepte sollen beispielhaft vorgestellt werden:
Die Umgang mit kinematografischen Konvoluten erfordert es zwingend, die Generationenfolge sowohl für das Bild als auch für den Ton festzustellen, um dann die für jeden Titel benötigten,

Abb. 3

bestmöglichen Sicherungsstücke, jeweils 2 (!) für das Bild und 2 für den Ton, zu definieren und die Benutzbarkeit herzustellen (Abb. 3, 4, 5). Das dargestellte Schema ist insofern gefährlich, als sich in der Praxis die Materiallage für jeden Titel anders darstellt und immer wieder neu über die Herangehensweise entschieden werden muss. Immerhin könnte es sein, dass in der fremdsprachigen Fassung, die ggf. kassiert werden soll, das Bild viel besser erhalten ist als in der deutschen Fassung! Und vorgefundene Doubletten könnten die teure Herstellung eines zweiten Sicherungsstücks

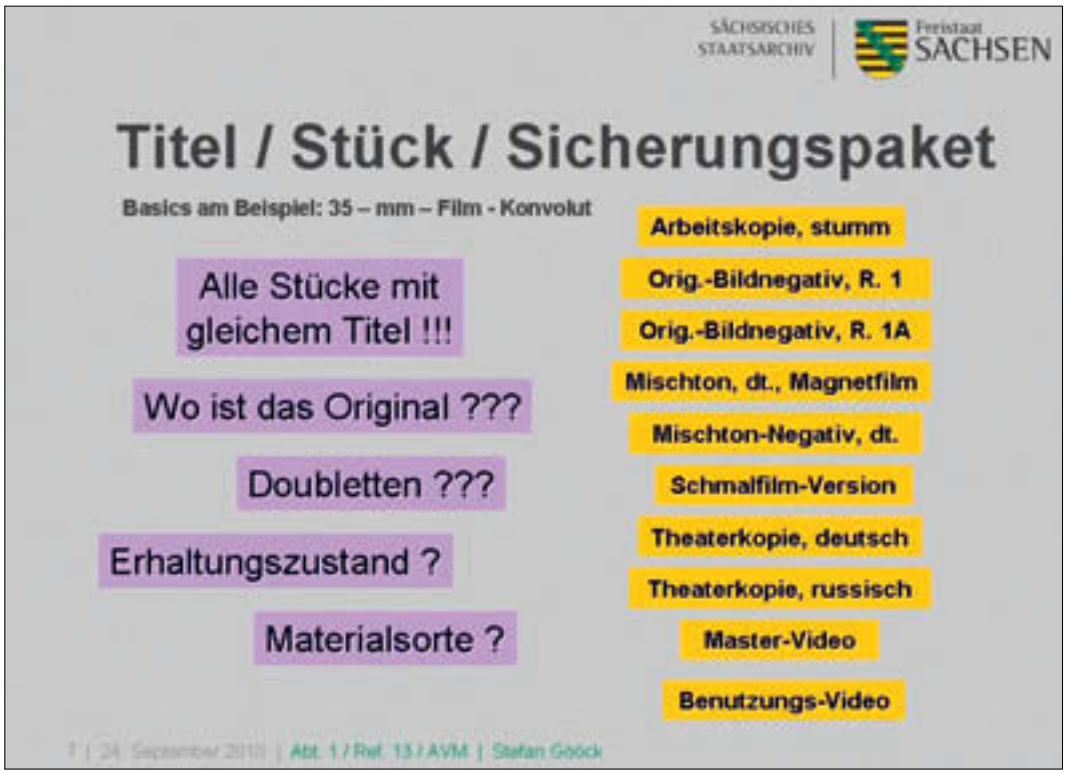


Abb. 4

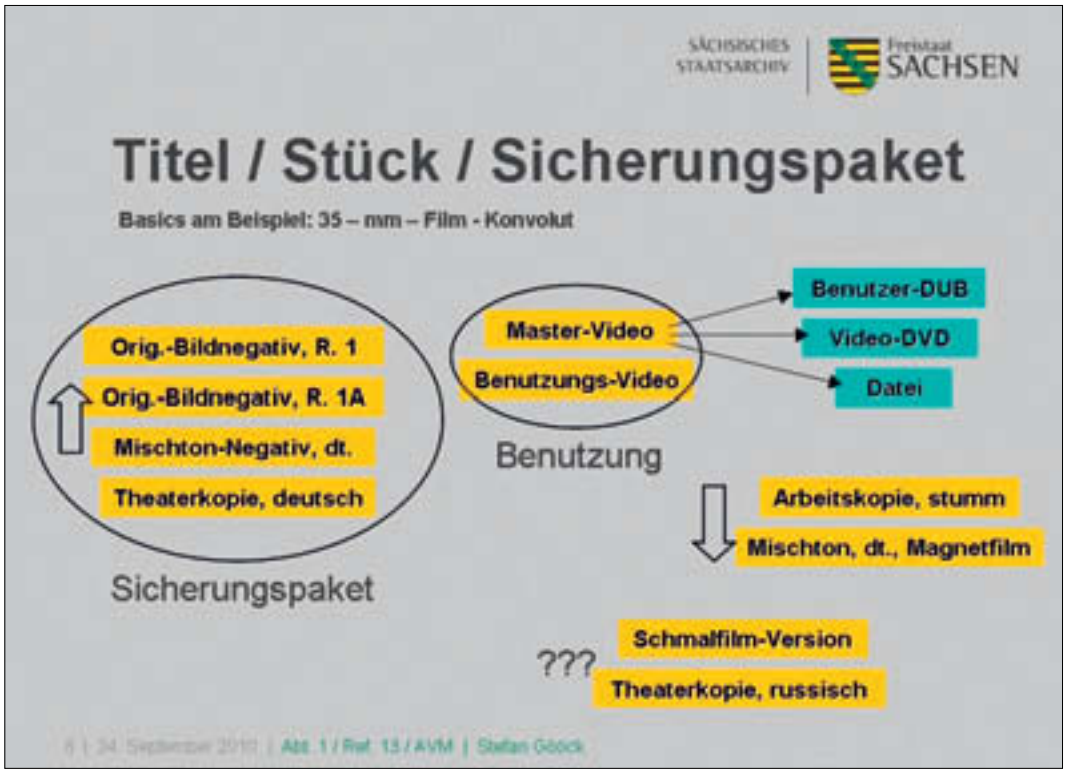


Abb. 5

ersparen. Einfache Lösungen und Entscheidungen nach Liste taugen hier nicht viel.

Titel und Stücke: Das nächste Konzept (Abb. 6). Mehrere physische Objekte, meist schon im Produktionsprozess des Mediums entstanden und überliefert, anderenteils im Archiv erzeugt, tragen und sichern den Inhalt des jeweiligen Titels gemeinsam. Auf der Grundlage dieser Titel-Stück-Hierarchie haben wir unsere Richtlinie zur Erschließung von AV-Archivalien entworfen, die wir in nächster Zukunft weitergehend umsetzen werden, und zwar auf Basis von AUGIAS 8.1. Ich gehe davon aus, dass die meisten Benutzer audiovisueller Unterlagen im Archiv davon profitieren werden, sich auf den Inhalt, also die Titel-Ebene, konzentrieren zu können und medientechnische Einzelheiten (in der Stück-Ebene) nur dann zur Kenntnis nehmen zu müssen, wenn die Forschung es erfordert – so sehen es wohl auch viele meiner KollegInnen im klassischen Archiv-Bereich.

Abb. 6

Die bisherigen Darlegungen sollten verdeutlicht haben, dass sich die AV-Archivierung in einigen Aspekten von der sonstigen Arbeit im Landesarchiv unterscheidet, was auch abschrecken mag. Jedoch sind ganz ähnliche Herangehensweisen im IT-Bereich feststellbar (Abb. 7) und schon deshalb künftig unvermeidlich.

Welcher Art sind nun die Audiovisuellen Unterlagen, für die wir uns nach dem Sächsischen Archivgesetz (2005) zuständig sehen? Im Prinzip auszuschließen ist die Überlieferung der öffentlich-rechtlichen Hörfunk- und Fernseh-Anstalten und ihrer Vorgänger, die bei den Sendern und beim Deutschen Rundfunkarchiv professionell archiviert wird. Ebenso wenig bemühen wir uns um allgemeines kommerzielles Unterhaltungskino: Den privaten Produzenten, Verleihern und Filmkopierwerken ist das Bundesarchiv/Filmarchiv im Normalfall ein kompetenter Partner.

Nun denn, da weder Sachsen noch Thüringen als überregional bedeutsame Zentren der Medienproduktion gelten können, welche audiovisuellen Unterlagen bleiben uns zur Überlieferungsbildung im Landesarchiv? Die Schleswiger Kollegen, sie wurden eingangs erwähnt, gründeten ihr Landesfilmarchiv auf die Übernahme des Filmbestands einer privaten Produktionsfirma, deren landeskundlich bedeutsame Überlieferung unterzugehen drohte. Meine Annahme ist, dass auch in Mitteldeutschland und gerade in den letzten Jahren kleine Medienfirmen vor Um- und Abbrüchen standen und hierbei im Einzelfall die Aufmerksamkeit des Landesarchivs geboten sein kann. Dabei versteht es sich, dass die Befassung mit der Medienproduktion oder Medien-Sammlung landeseigener Behörden eine unserer Kernaufgaben ist. Beispiele finden sich in der Tätigkeit der Landesmedienanstalt, der Staatskanzlei, der Landespolizei, nicht zu vergessen die kulturelle

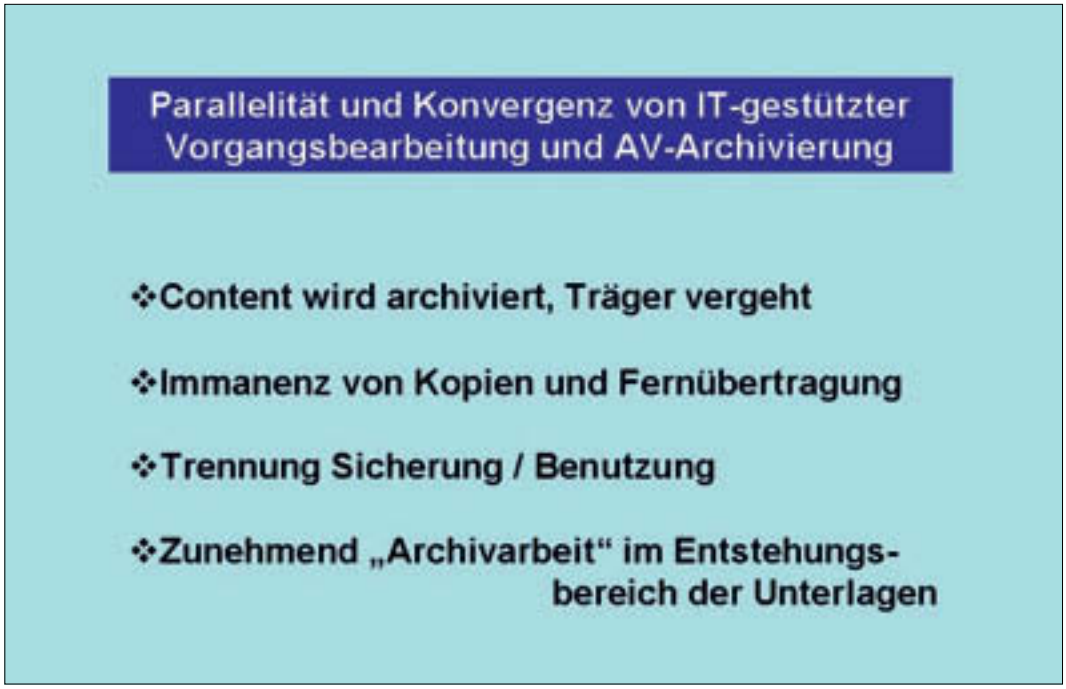


Abb. 7

Filmproduktionsförderung durch Landesministerien – auch wenn wir hier der Überlieferung noch hinterherlaufen müssen (Abb. 8).

Aus der Zeit vor 1990 verwahren wir zwei große Medienbestände, nämlich den professionellen Filmstock des AGRA-Filmstudios der DDR-Landwirtschaftsausstellung Leipzig-Markkleeberg (darin: IGA-Filme!) sowie die Amateurfilm-Sammlung des Zentralhauses für Kulturarbeit der DDR in Leipzig. Andere attraktive Medien-Bestände aus DDR-Zeit, entstanden auf sächsischem Gebiet, fallen nicht in unsere Zuständigkeit, so das DEFA-Trickfilmstudio Dresden und das Filmstudio der WISMUT.
Jedoch finden sich in den Archiven abgewickelter DDR-Betriebe neben Werbe-, Image- und Pro-

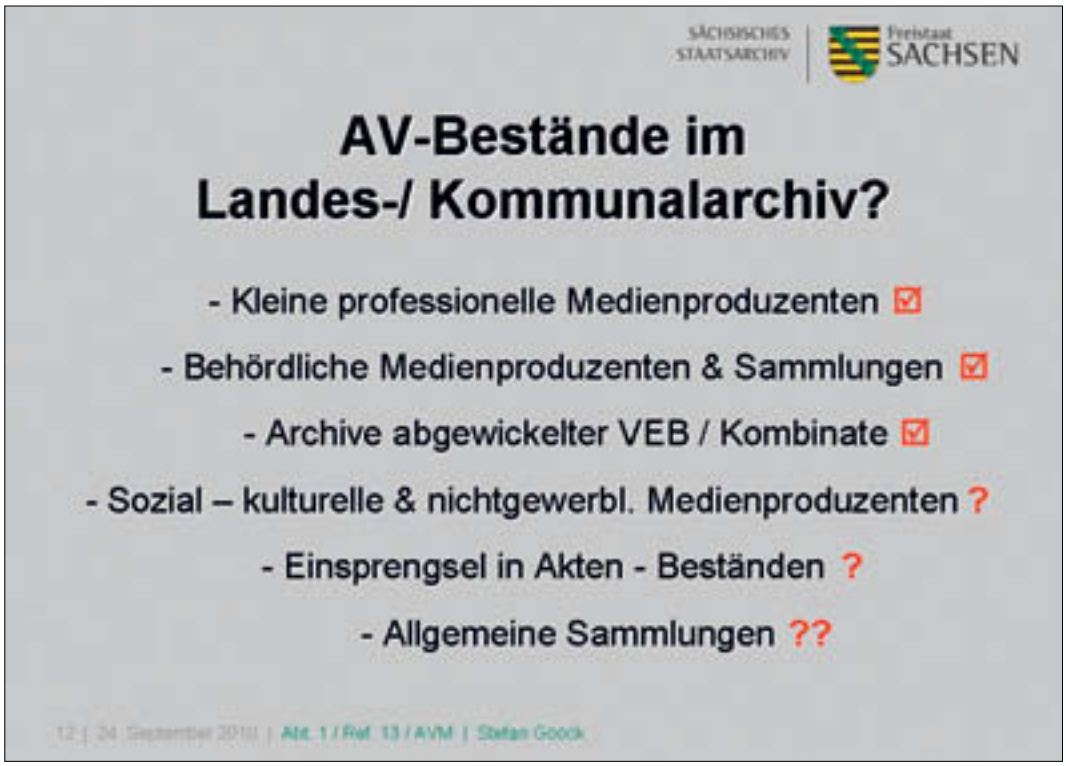


Abb. 8

pagandafilmen zuweilen auch die kinematografischen Materialien ihrer privaten Vorgänger aus der Zeit vor 1945: Seltene Sternstunden unserer Medienarchivierung.

In breiten Umfängen kommt Magnettonband-Überlieferung zutage, sowohl aus DDR-Verwaltungs-Strukturen (Bezirkstage), SED-Gliederungen, Verbänden (Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler), als auch in betrieblicher Überlieferung. Vielfach haben die unterschätzten Ton-Mitschnitte von Tagungen und Reden einen eigenständigen informationellen Mehr-Wert über die evtl. vorhandene Verschriftlichung hinaus.

Um eine schlüssige Überlieferung vor allem der frühen Umbruch-Zeit nach 1990 zu bilden, haben wir auch aus dem Bereich öffentlich geförderter/finanzierter medienpädagogischer Projekte Videomaterial übernommen und gesichert, so das von Jugendlichen produzierte Video-Magazin „Pennhouse TV", das in Leipzig über ein gesamtes Jahrzehnt hinweg mit gesamt 40 Ausgaben an Schulen verbreitet wurde.

Bei allgemeinen Medien-Sammlungsbeständen sind Fragen der Benutzbarkeit aus rechtlicher Sicht sowie die medientechnische Qualität genau abzuwägen.

Nachfolgend Anmerkungen zur AV-Archivierung nach Teilgebieten:
Im Audio-Bereich ist eine bedauerliche Obsoleszenz der Formate festzustellen (Abb. 9, 10). Tatsächlich ist davon auszugehen, dass die eigentlichen Medien längere Lebensdauer-Zyklen erwarten ließen; jedoch ist die Maschinerie moralisch verschlissen, was darauf hinausläuft, dass eine Sicherungskopie auf neue physische Zielmedien nicht mehr empfohlen werden kann. Zur Sicherung von Audio-Archivalien wird die Digitalisierung somit unvermeidlich, vielleicht außer bei Schallplatten, was zu der Frage führt: Wohin mit den Dateien? Die derzeit noch vorherrschende Abwesenheit von Kapazitäten zur professionellen digitalen Langzeit-Speicherung darf jedenfalls nicht dazu führen, die Stabilität optoelektronischer Discs zu überschätzen (Abb. 11).[2] – Gute Erfahrung haben wir hingegen mit der Unterstützung der Audio-Erschließung unter Nutzung von Digitalisaten: Insbesondere Audio-Massenüberlieferung lässt sich mit wenig medientechnischem Aufwand und viel Zeitersparnis „diagonal lesen" und verschlagworten.
Einen Sonderfall stellen Audio-Aufzeichnungs-Systeme aus dem Bereich der eben noch modernen Sicherheitstechnik dar (Abb. 12). Die Erschließung und Nutzung extremer Langzeit-Mitschnitte erscheint im Archiv, ohne die detailgenaue inhaltliche Sachkenntnis der Ursprungs-Struktur, kaum noch nachvollziehbar.

Die Werbung verspricht dem privat-Konsumenten immer wieder neu, mediale Inhalte von Filmen oder Videos durch Digitalisierung retten zu wollen (Abb. 13). Wie bekannt, erscheint jedoch die Dateiablage im Cyberspace momentan noch etwas „wolkig".
Zur Sicherung von Video-Inhalten haben einige große TV-Anstalten begonnen, die Archivierung

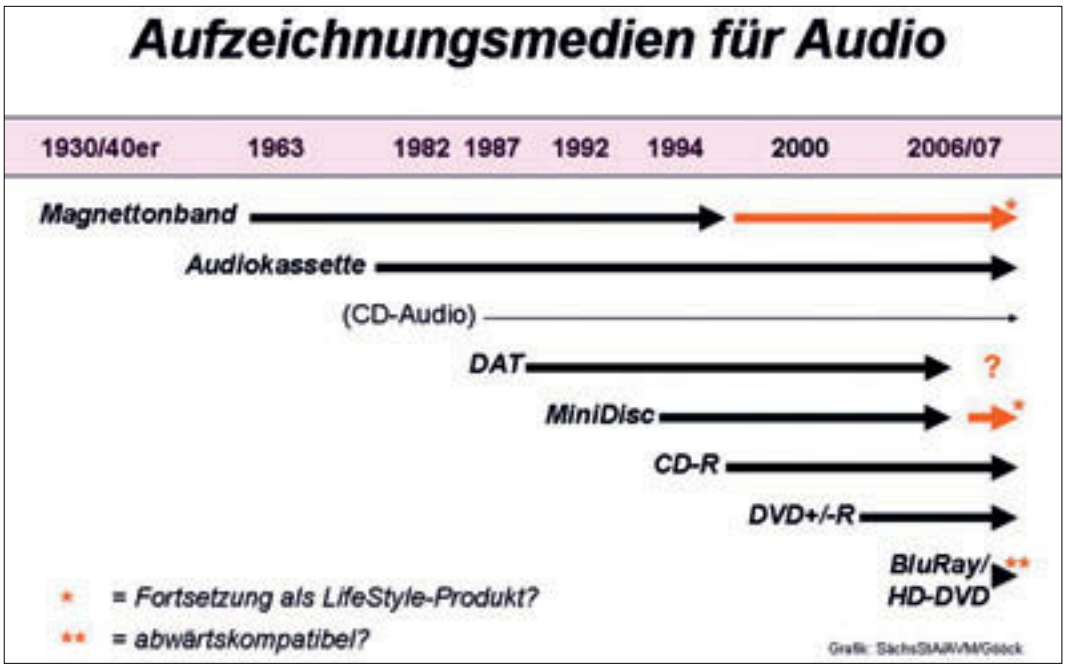


Abb. 9

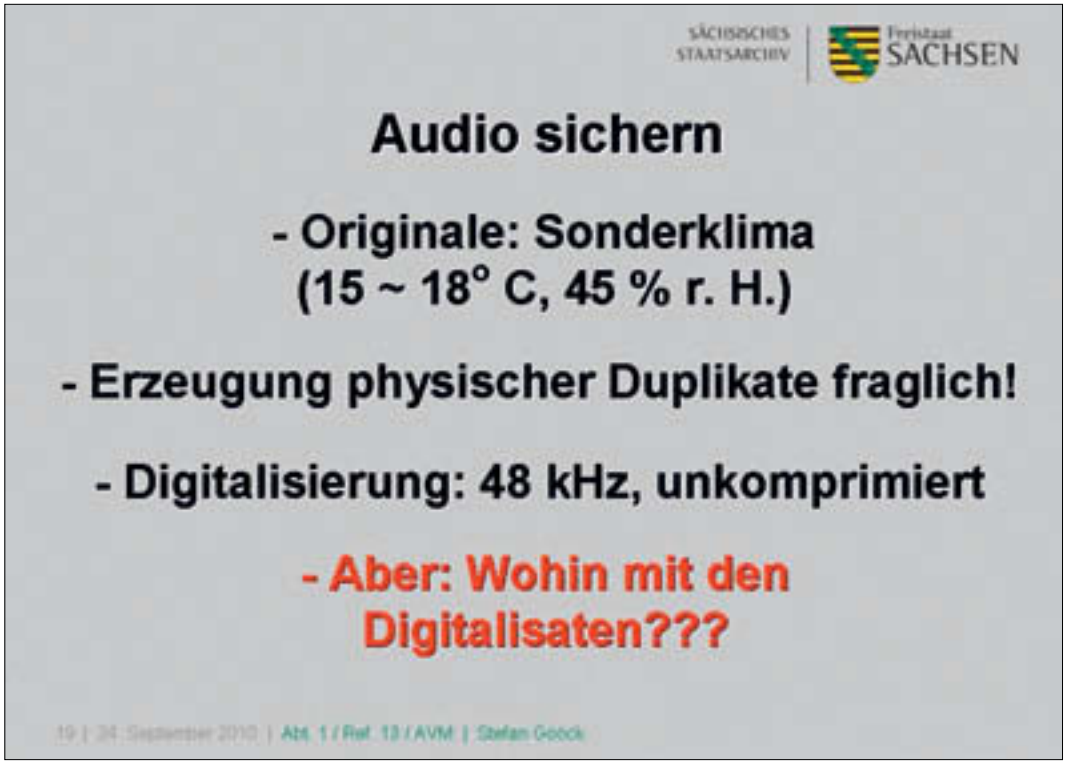


Abb. 10

Abb. 11

auf „bandlosen Betrieb" umzustellen. Das bedeutet: Die professionelle Video-Magnetband-Kassette in Studio-Formaten, die bislang in 20-Jahres-Zyklen auch der Video-Archivierung diente, soll allmählich abgelöst werden durch die Speicherung auf mehrfach gesicherten IT-Systemen (die allerdings wiederum ein Backup auf Magnetband nutzen). Die Aufwendungen dafür sind beträchtlich und steigen rasant, insbesondere weil der Speicherbedarf sich mit Umstellung des

Abb. 12

Abb. 13

bisherigen TV-Formats (720 × 576 Pixel) auf „Full HD“ (1080 × 1920 Pixel) vervielfacht. Dennoch dürfte sich diese Arbeitsweise allmählich durchsetzen.
Im Sächsischen Staatsarchiv ist mittelfristig vorgesehen, überlieferte Original-Video-Materialien wie auch Video-Master bei gleichem Sonderklima zu verwahren wie die Audio-Originale (siehe vorn). Werden Videokassetten technisch anfällig oder die Formate unhaltbar, ist eine Sicherungskopierung in vordefinierte, möglichst zuverlässige und wenig kompressionsbehaftete Nachfolgeformate vorzunehmen, sind also die Inhalte auf neue Videokassetten zu duplizieren (zur Zeit genutztes Sicherungs- und Masterformat: DigitalBetacam). – Der Übergang zur bandlosen Archivierung von Video-Dateien wäre auch im Sächsischen Staatsarchiv medientechnisch sehr einfach möglich, ist aber praktisch zu meiden bis zur Lösung der IT-Speicher-Frage auf Landesebene.

Zur Archivierung kinematografischer Materialien ist nach wie vor eine konservative Arbeitsweise angezeigt in dem Sinne, dass nach dem Vorbild des Bundesarchiv/Filmarchiv Originale bzw. Duplikate im Ursprungsformat materialgerecht klimatisiert werden (Abb. 14). Noch immer ist es abzulehnen, kinematografische Vorlagen (insbesondere hochwertige) durch elektronische/digitale Fassungen ersetzen zu wollen. Untersuchungen haben gezeigt, dass der subjektive Schärfe-Eindruck eines 35-mm-Kinofilms nur durch eine Videokopie mit minimal 4000 Zeilen zu ersetzen wäre, ganz abgesehen von weiteren Fragen wie Kontrast-Umfang und Farbraum.[3] Das derzeit in Einführung befindliche HD-Fernsehen mit 1000 Zeilen ist aus

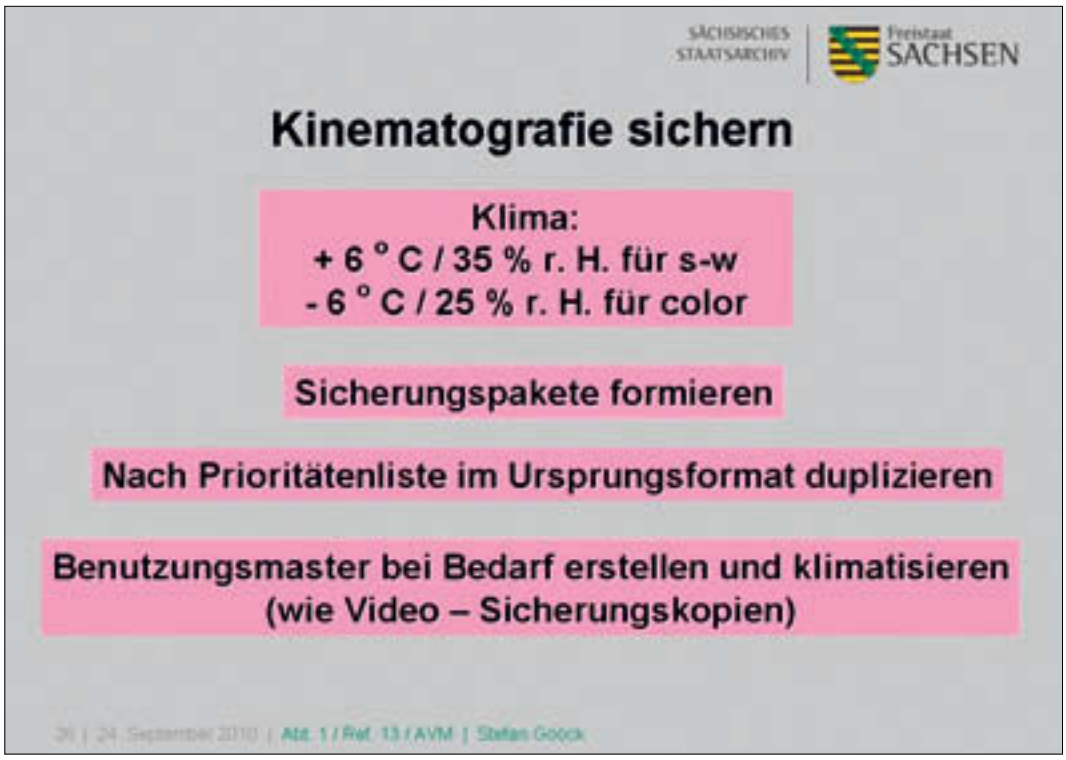


Abb. 14

dieser Sicht ein zeitgemäßer Schritt, jedoch kein Endpunkt der Entwicklung. Wer vor 20 Jahren seine Filme auf VHS-Video-Kassetten hat umspielen lassen, wird später festgestellt haben, dass sich vom VHS nur mäßige Video-DVD herstellen lassen. Um für künftige Medienbrüche gewappnet zu sein, wird der Rückgriff auf die Originale oder wenigstens die Originalformate immer wieder nötig sein, so lange diese erhalten werden können.

Ein Sonderfall der Archivierung kinematografischer Filme sind die schönen, frühen Raritäten, die leider häufig auf Nitrozellulose-Träger („Celluloid", Abb. 15) vorliegen. Diese feuergefährliche

Abb. 15

und ggf. explosive Materialsorte kann bis in die späten 1950er Jahre hinein zur Herstellung von Filmen und Filmkopien verwendet worden sein, und zwar beim 35-mm-„Normalfilm", also genau jener Film-Konfektionierung, die in gleicher Breite und Perforation bis heute als „Kleinbildfilm" bekannt ist. Bei „Schmalfilmen" (wie 16-mm-Film und 8-mm-Formaten) gilt die Verwendung von Nitro-Material praktisch als ausgeschlossen, nicht aber bei Foto-Filmen und Plan-Filmen.
Man muss sich klarmachen: Filme, die in der „Lichtsignatur" am Perforationsrand nicht als Sicherheitsfilm („safety film", „S") gekennzeichnet sind oder die gar keine Lichtsignatur tragen, stammen höchstwahrscheinlich aus jener frühen Zeit, als es nur eine Materialsorte gab – nämlich Nitrofilm. Zusätzlich wäre zu bedenken, dass Lichtsignaturen bei der Erstellung von Kino-Kopien auch mit kopiert worden sein können und dass in der Übergangszeit zwischen Nitro- und Sicherheitsfilm (1920er bis Ende 1950er) beide Materialsorten vermischt vorkommen können, auch auf ein- und derselben Rolle. Im Zweifelsfall empfiehlt es sich, fachlichen Rat einzuholen. Leider ist auch die elegante Schwimmprobe mit Trichlorethylen, die wir uns im Bundesarchiv abgeschaut haben, nicht ungefährlich, weil dieses Lösungsmittel giftig ist und der Umwelt nachhaltig schadet.

Das Sächsische Staatsarchiv hat sich mit dem Übergang der AV-Archivierung zum Archivzentrum Hubertusburg hinsichtlich der Bearbeitung von Nitro-Film weiter professionalisiert, indem eine Sicherheitskammer nach Auflagen der Bundesanstalt für Materialforschung und -prüfung errichtet wurde. Ziel ist es, die originalen Nitro-Materialien zumindest so lange verwahren zu können, bis eine adäquate Sicherungskopie im Ursprungsformat erstellt wurde.
Man könnte meinen, dass mehr als ein halbes Jahrhundert nach Auslaufen der Verwendung von Nitrofilm kaum noch damit zu rechnen sei, solches Material aufzufinden, zumal es ja von selbst zerfällt. Jedoch, gerade der Zerfall der Nitrofilme vergrößert die Gefahr, weil die Zerfallsprodukte eine noch niedrigere Zünd-Temperatur haben als der Film selbst. Und tatsächlich stellen wir fest, dass auch bei uns Jahr für Jahr Nitro-Filme in den Beständen aufgefunden oder dass sie uns angetragen werden, so von Museen oder aus Privathand.

Stefan Gööck

Anmerkungen

[1] Text nach der Präsentation zum Thüringer Archivtag, 2. Juni 2010 in Eisenach
[2] Vgl.: „Info7" Nr. 3, Jg. 2009, S. 8–13
[3] „Film&TV Kameramann", Nr. 9 / 2007 und Nr. 1 / 2008

Impressum

Herausgegeben im Auftrag des Thüringer Ministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur (TMBWK)
Redaktionsschluss
30. September 2010
Redaktion
Bettina Fischer (Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar)
Layout, Satz und Druck
Kommunikationsdesign Bettina Post,
Gutenberg Druckerei GmbH Weimar

Umschlagvorderseite
Blick in den Lesesaal und die offenen Sammlungen im Lippmann+Rau Musikarchiv – Internationales Archiv für Jazz und populäre Musik der Lippmann+Rau-Stiftung in Eisenach
99817 Eisenach, Palmental 1 (Alte Mälzerei),
E-Mail: info@lr-musikarchiv.de (Foto: Daniel Eckenfelder)

Das Archiv wurde 1999 in Eisenach gegründet (Jazzarchiv Eisenach) und gilt als eines der umfassendsten Archive für die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. Seit 2006 ist die Lippmann+Rau-Stiftung Eisenach Träger des Archivs und es firmiert unter dem Namen der beiden bedeutenden Konzertveranstalter Horst Lippmann und Fritz Rau. Es beherbergt heute mehr als 80.000 Tonträger (Schallplatten, Kassetten, Tonbänder, CDs und Filme), über 60.000 Bücher und Zeitschriften, ca. 60.000 Fotos, Plakate und Programmhefte sowie eine Sammlung von Musikinstrumenten und Abspielgeräten. In Zusammenarbeit mit der Hochschule für Musik „Franz Liszt" Weimar erfolgt seit 2009 die wissenschaftliche Erschließung der einzelnen Sammlungsteile.

Die Teilnehmer der Fortbildungsveranstaltung waren am Abend des ersten Veranstaltungstages in die Alte Mälzerei eingeladen. Hier führten Nico Thom und Reinhard Lorenz durch die Räumlichkeiten und stellten die beeindruckenden Sammlungsbestände vor.

Umschlagrückseite
Ausstellungsexponate im Lippmann+Rau Musikarchiv
(Foto: Nico Thom)

Gööck, Stefan

Sachbearbeiter
für AV-Medien
im Sächsischen
Staatsarchiv –
Archivzentrum
Hubertusburg,
Wermsdorf

Heer, Hannes

Historiker und Publizist,
Hamburg

Kirsten, Holm

Historiker M. A.,
Wissenschaftlicher
Mitarbeiter an der
Gedenkstätte Buchenwald

Lörzer, Michael

2. Stellvertretender
Direktor der Thüringer
Universitäts- und
Landesbibliothek Jena und
Abteilungsleiter für
Informationsmanagement
und Informationssysteme

Metz, Axel, Dr.

Leiter des Archivs
des Kreises Wesel

**Steinert,
Mark Alexander, Dr.**

Archivar, Historiker
und Jurist
Leiter des Archivs
des Kreises Warendorf

Thom, Nico

Wissenschaftlicher
Mitarbeiter des
Lippmann+Rau-
Musikarchivs Eisenach,
Internationales Archiv für
Jazz und populäre Musik
der Lippmann+Rau-
Stiftung

Lexikon der
Rockgitarristen
Magnetophonband
BASF
TYP LGS
LOUIS
ARMSTRONG
HELLO
DOLLY
SOMEDAY
LONDON'S ROCK ENCYCLOPEDIA
"JELLY ROLL" MORTON