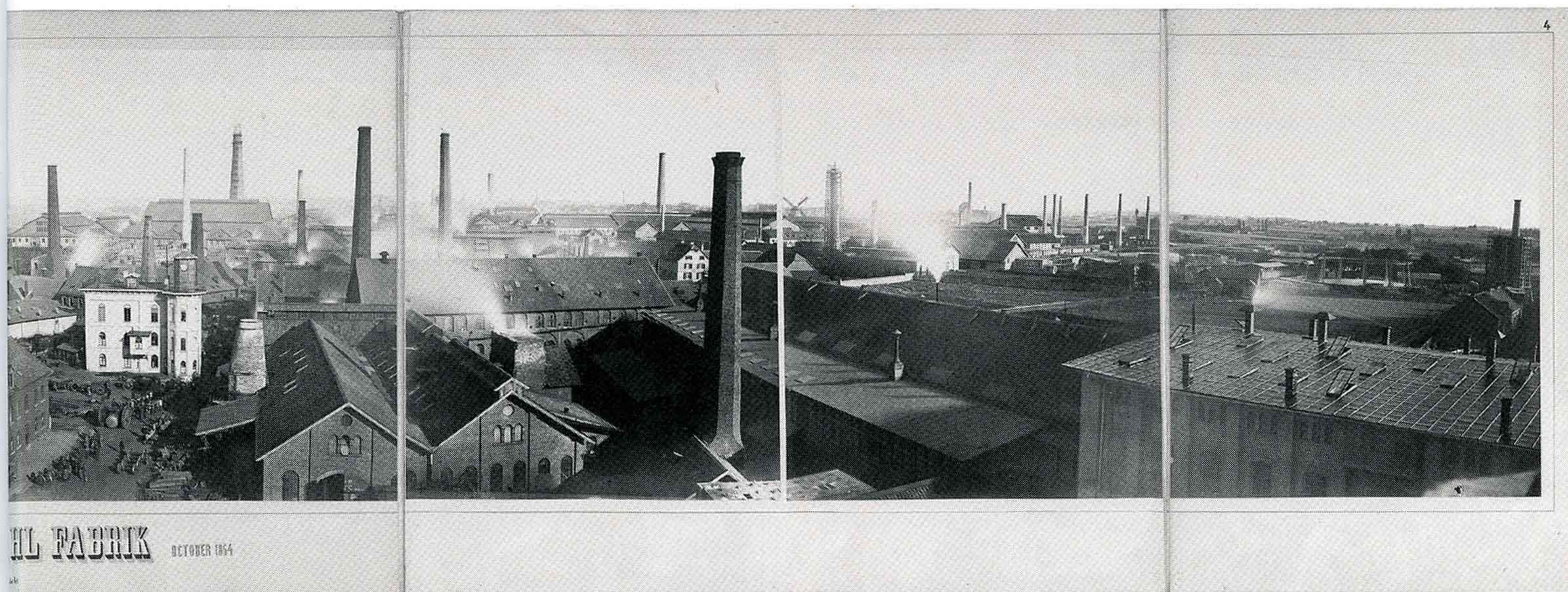


RUNDBRIEF FOTOGRAFIE

Vol. 17 (2010), No. 2 [N.F. 66]

Analoge und digitale Bildmedien in Archiven und Sammlungen



Analoge und digitale Bildmedien in Archiven und Sammlungen

2 EDITORIAL

Klaus Pollmeier: Wo bleibt der Respekt vor dem Original in der Fotografie?

3 EIN BILD

Wolfgang Hesse: Zusammenstehen!

5 KONSERVIERUNG
& RESTAURIERUNG

Manuela Fellner-Feldhaus, Klaus Pollmeier: „Die Bilder müßten für mehrere Jahre vorhalten [...]“ – Bestandserhaltungsmaßnahmen an den Fotobeständen im Historischen Archiv Krupp

12 PERSONALIA

Wechsel: Martin Jürgens

13 ARCHIVE & SAMMLUNGEN

Michael Stöneberg: Architektur fotografieren als Sammlungsobjekte – Vom Nutzen der Perspektivwechsel

16 MEDIENGESCHICHTE

Dirk Alt: Die unsichtbaren Farben des „Riffelfilms“ – Zur Geschichte, Überlieferung und Farbrekonstruktion von Linsenrasterverfahren in Deutschland

21 AUSSTELLUNGEN

DE-Berlin: Architektur fotografie aus den Staatlichen Museen zu Berlin
(Ludger Derenthal)

22 VERBÄNDE

Umstrukturierung: vfm

23 LITERATUR

*Neu eingegangen
Rezensionen
Zeitschriftenauswertung*

32 FORTBILDUNG

*Forschung
Studium
Berichte
Ankündigungen
Ausschreibung
Termine*

48 IMPRESSUM

*Autoren
Eingegangene Manuskripte
Rundbrief Online*

ANZEIGEN

Klug GmbH & Co. KG, Immenstadt/DE (U2)
Hans Schröder GmbH, Karlsdorf-Neuthard/DE (U2)
Anton Glaser, Stuttgart/DE (U2)
Institut für Papierrestaurierung Schloß Schönbrunn, Wien/AT (U2)
Schempp Bestandserhaltung GmbH, Kornwestheim/DE (S. 4)
Mono-C GmbH, Kassel/DE (S. 4)
Ulrike Müller, Radeberg/DE (S. 12)
Fototext Verlag Wolfgang Jaworek, Stuttgart/DE (S. 12)
Jonas-Verlag, Marburg/DE (S. 31)
Karthäuser-Breuer GmbH, Köln/DE (U3)
Föll-Vertriebs GmbH, Köln/DE (U3)
GSA-Produkte Gisela Sand, Telgte/DE (U3)
Donau-Universität, Institut für Bildwissenschaften, Krems/AT (U3)
Mono-C GmbH, Kassel/DE (Beilage)

TITELBILD

Titelabb.: Hugo van Werden (zugeschr.): Achteiliges Panorama der Kruppschen Gußstahlfabrik in Essen, Oktober 1864, 3291 x 614 mm. Historisches Archiv Krupp, Archivsignatur WA16a, 19.1. ● S. 5–12

- [7] Starl, Timm: Hinter den Bildern. Identifizierung und Datierung von Fotografien von 1839 bis 1945. Marburg: Jonas-Verlag, 2006 (Sonderheft Fotogeschichte – Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Heft 99), S. 3.
- [8] Hilfreiche Überlegungen dazu bietet Van Lier, Henri: Philosophie de la photographie. Paris, Brüssel: Les Impressions Nouvelles, 1983; vgl. Matzer, Ulrike: (Rez.) Henri Van Lier: Philosophy of Photography. In: Photography & Culture, Vol. 2 (2009), No. 2, S. 171–182.
- [9] Gunthert, André: L'image partagée. Comment internet a changé l'économie des images. In: Études photographiques, No. 24 (2009), S. 182–209 <<http://etudesphotographieuws.revues.org/index2832.html>> (Stand: 12.04.2010).
- [10] Vgl. Delage, Christian (Hg.): La fabrique des images contemporaines. Sous la direction de Christian Delage. Textes de Christian Delage et al. Paris: Éditions Cercle d'Art, 2007, S. 172.
- [11] Vgl. Ernst, Wolfgang: Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung. Berlin: Merve Verlag, 2002, S. 13.
- [12] Bruhn, Matthias: Bildwirtschaft. Verwaltung und Verwertung der Sichtbarkeit. Weimar: VDG Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2003 (Bruhn, Matthias, et al. [Hg.]: visual intelligence. Kulturtechniken der Sichtbarkeit, Bd. 5).
- [13] Blaschke, Estelle: Du fonds photographique à la banque d'images. L'exploitation commerciale du visuel via la photographie. Le Fonds Bettmann et Corbis. In: Études photographiques, No. 24 (2009), S. 150–181 <<http://etudesphotographieuws.revues.org/index2828.html>> (Stand: 12.04.2010); Kramer, Cheryce: „© Bettmann/CORBIS“ – Techniken der Sichtbarmachung von historischem Bildmaterial. In: Gall, Alexander (Hg.): Konstruieren, Kommunizieren, Präsentieren. Bilder von Wissenschaft und Technik. Göttingen: Wallstein Verlag, 2007, S. 245–290 (Deutsches Museum, Abhandlungen und Berichte, Neue Folge, Bd. 23).

Ulrike Matzer

DE-Marburg

Kunstschutz im Zweiten Weltkrieg

Zum Thema „Kunstschutz im Zweiten Weltkrieg“ trafen sich am Deutschen Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg am 21. und 22. Januar 2010 Vortragende aus Belgien, Deutschland, England, Frankreich und Italien. 2009 hatte in Marburg ein Arbeitsgespräch zum

militärischen Kunstschutz im Zweiten Weltkrieg stattgefunden, in dem verschiedene deutsche Fotokampagnen der Kriegszeit vorgestellt und auch aus der Perspektive der ehemals besetzten Staaten in den weiteren Kontext des Kunstschutzes eingeordnet wurden [1]. Mit der jüngsten Tagung gelang es den Gastgebern – unterstützt durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft – einen internationalen Zirkel von Vertretern europäischer Bildarchive für die Untersuchung von Fotokampagnen als Teilbereich des Kunstschutzes zu gewinnen.

Hubert Locher, der die Tagung als Direktor von Foto Marburg gemeinsam mit Christina Kott (Institut d'histoire du temps présent, Paris) initiiert hatte, definierte die Ziele der Veranstaltung in seiner eröffnenden Ansprache entsprechend institutions- und grenzübergreifend. Durch den Dialog von Bildarchiven der ehemals befeindeten Staaten sollten Informationen über die Fotokampagnen aus Kriegs- und Besetzungszeiten zusammengetragen und die jeweiligen Bildbestände abgeglichen werden. Der Austausch ermögliche zudem neue Erkenntnisse zu zerstörten Bau- und Kunstdenkmalern.

Nach der Begrüßung stellte Christina Kott den derzeitigen Forschungsstand zum Verhältnis von Kunstschutz-Maßnahmen und Fotokampagnen vor und arbeitete anhand der Kampagnen und Aufnahmen aus Frankreich und Belgien (1940–1944) die Heterogenität der Bildarchiv-Bestände als Grundproblem des noch wenig erschlossenen Forschungsfeldes heraus. So müßten nicht nur zivile Kampagnen von denen des militärischen Kunstschutzes sowie die Aktionen im eigenen Staatsgebiet von denen der Kriegsgegner unterschieden werden [2]; Propaganda, Inventarisierung des nationalen Erbes oder kunsthistorische Dokumentation zeichneten sich als Motivationen der Kampagnen-Teilnehmer zudem gleichermaßen in den unterschiedlichen Kampagnentypen ab [3]. Den transnationalen Austausch der heutigen Bildarchive über die Bestände aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs definierte sie abschließend als Schlüssel zur Gewinnung von Informationen zu den Absichten und zur Organisation der historischen Kampagnen. Neben der Kontextualisierung – so auch das Fazit der Diskussion – müsse die Ästhetik der Foto-

grafien stärker beachtet, mittels Funktions- und Bedeutungsanalysen historisch basiert und für das heutige visuelle Verständnis erschlossen werden.

Im Anschluß an diese Einführung präsentierte Hubert Locher anhand der in Marburg vorhandenen Dokumente eine Retrospektive der Restitutionsstreitigkeiten nach 1945 zwischen dem Marburger Bildarchiv und der französischen Regierung [4]. Durch die amerikanische Militärregierung zur Rückgabe der Frankreichaufnahmen aus der Besetzungszeit (1940–1944) aufgefordert [5], hatten Richard Hamann und sein Sohn Richard Hamann-MacLean eine Restitution mit dem Verweis auf das geistige Urheberrecht stets abgelehnt [6]. Während man auf französischer Seite aufgrund des weitgehenden Aufnahmeverbots für einheimische Fotografen während der Besetzung auf einer Restitution bestand, war man auf deutscher Seite zwar nicht zur Übergabe der Bildrechte, aber durchaus zur Aushändigung eines Satzes an Abzügen bereit. Doch kam es offenbar nie zu einer solchen Übergabe, nachdem die Angelegenheit vom Hessischen Justizminister Georg August Zinn mit einem völkerrechtlichen Gutachten und einem letztinstanzlichen Entscheid juristisch geklärt war. Mit der Erläuterung des komplizierten Restitutionsstreits stellte Locher die ambivalente Position der Kunstschutz-Aufnahmen zwischen völkerrechtlichen Ansprüchen der einst besetzten Nation und dem Postulat geistigen Eigentums durch die Urheber heraus, welche heute noch eine gewisse Aktualität besitze, jedoch durch die Vielfältigungsmöglichkeiten und Erschließung per Internet entschärft sei.

Als erster Referent zu Fotokampagnen des Kunstschutzes in Frankreich und Belgien beleuchtete Jean-Daniel Pariset (Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris) die Arbeit des sogenannten deutschen „kunstwissenschaftlichen Arbeitsstabs“ (1940/41) sowie dessen Nachfolgerin, der Kunsthistorischen Forschungsstätte in Paris (1942–1944), als Schnittstelle für wissenschaftliche Dokumentation, militärische Organisation und politisch-ideologische Propaganda. Negative aus französischen Archiven wurden dupliziert und Fotokampagnen im besetzten Frankreich organisiert, was nach Pari-

set dem Nachweis der „germanischen“ Wurzeln der Kulturproduktion in Frankreich dienen sollte. Sowohl die Angaben über die Organisation und die Absichten der von den Besatzern durchgeführten Kampagnen als auch Erkenntnisse darüber, welche der französischen Negative von den Besatzern dupliziert wurden, fehlten jedoch bis heute durch den Mangel an Quellen zu diesem Abschnitt der Institutsgeschichte. In der anschließenden Diskussion konnte *Christian Fuhrmeister* (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München) Hinweise einbringen, die eine stärkere Differenzierung zwischen Kunstschutz und Forschungsstätte zulassen [7].

Mit der Vorstellung der Bildbestände des Institut royal du patrimoine artistique (IRPA) in Brüssel lieferten *Christina Ceulemans* und *Marie-Christine Claes* eindrucksvolle Beispiele belgischer Aktionen zur Dokumentation und Bewahrung von Kunst- und Kulturgütern während der deutschen Besetzung (1940–1945). Das institutseigene Departement für Dokumentation, 1920 aus dem Service de la documentation belge unter der Leitung *Paul Coremans'* hervorgegangen [8], besteht heute aus einem Dokumentationsbereich, einer Fotothek und einer wissenschaftlichen Fachbibliothek [9]. Der Anspruch auf Vollständigkeit – etwa eine Million Fotografien und Negative geben die belgische Kunst nahezu komplett wieder – sei als konsequente Reaktion auf die kulturelle „Plünderung“ durch die Fotokampagnen des deutschen Kunstschutzes im Ersten Weltkrieg zu deuten. Als Zukunftspläne nannte sie die Einrichtung eines Dokumentationszentrums für die kunsthistorische Forschung in Belgien und die Verbindung von fotografischen Dokumenten und Bibliographie in einer Datenbank [10].

Marie-Christine Claes präsentierte anschließend die konkreten Aktivitäten des belgischen Departements für Dokumentation, Vorläufer des heutigen Bildarchivs des IRPA, zur Bewahrung und Sicherung des nationalen kulturellen Erbes während der deutschen Besetzung. Unterstützt durch das Commissariat Général à la Restauration du Pays und das Commissariat Général à la Protection aérienne passive, welches eine Aufnahmegenehmigung von den deutschen Behörden erwirkt hatte, waren in die Doku-

mentationsmaßnahmen öffentliche Kampagnen sowie Bemühungen einzelner Fotografen eingeflossen [11]. Nach 1945 oftmals als einzige Zeugnisse zur Restaurierung und Rekonstruktion zerstörter Kunstwerke und Bauten genutzt, stellen die rund 160.000 Negative ein bedeutendes Zeugnis des passiven Widerstandes in Belgien dar.

Die Beiträge der Tagungssektion mit dem Titel „Across the border“ bearbeiteten die Schwierigkeiten der heutigen Bildarchiv bei der Erforschung der Provenienzen sowie bei der Konservierung der Aufnahmen aus dem Umfeld des Kunstschutzes. *Susanne Dörler* (Foto Marburg) vollzog anhand der „fotografischen Inventarisierung der belgischen Kunstdenkmäler“ durch das Marburger Bildarchiv und den deutschen militärischen Kunstschutz (1941–1944) eine methodische Annäherung an Datierungs- und Zuschreibungsprobleme. Die rund 7.000 Negative der Kampagnen bestehen aus etwa 2.000 Neuaufnahmen und rund 5.000 Duplikaten von Brüsseler Negativplatten aus der Kunstschutz-Kampagne *Paul Clemens'* (1917/1918; [12]). Während die zwischen 1941 und 1944 angefertigten Negative durch Quellen zur Organisation und zum Ablauf der Kampagnen gut erschlossen sind, können jene der *Clemens-Kampagne* hinsichtlich ihrer ästhetischen Auffassung nicht differenziert werden. Daher müßten der Ablauf der frühen Kampagnen durch Reiserouten rekonstruiert oder die Datierungen durch Zeugnisse zu den Interessengebieten der Fotografen vorgenommen werden [13]. Diese Aufbereitung des Bildmaterials sei jedoch nur durch die Zusammenarbeit der deutschen und der belgischen Bildarchive lösbar.

Daniel Parello (Corpus Vitrearum Medii Aevi, Freiburg i. Br.) lieferte mit seinem Beitrag Informationen zur Geschichte und zur Bedeutung eines Archivs, das sich der Dokumentation mittelalterlicher Glasmalereien verschrieben hat [14]. Praktische Relevanz verlieh er dem Sektionstitel anhand der heute an verschiedenen Orten aufbewahrten Kriegsbergungsaufnahmen. Von den ursprünglich über 50.000 Aufnahmen zu Kirchenfenstern in Deutschland, dem Elsaß, Lothringen, Österreich und Polen, die ab 1940 auf Geheiß des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft unter Leitung *Hans*

Wenzels und mit Unterstützung des deutschen Kunstschutzes angefertigt worden waren, befindet sich lediglich ein kleiner Teil heute in Freiburg. Viele der in Berlin gelagerten Negative fielen Bombardements zum Opfer, ein Konvolut wurde nach Wien übergeben und die Negative der Denkmalämter sind in deren Besitz verblieben [15]. Die aus konservatorischen Gründen dringende Digitalisierung vor allem der licht-, temperatur- und feuchtigkeitsempfindlichen Kleinbilddias, welche erst eine koordinierte Forschung an diesen Beständen ermöglichen würde, fordere die Zusammenarbeit der Archive ebenso wie der ehemals verfeindeten Nationen.

Als Abschluß der Sektion III ging *Christian Fuhrmeister* (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München) auf ein Fotoalbum aus dem Besitz des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege in München ein, das 1940 anlässlich einer „Konservatorenfahrt“ nach Belgien und Frankreich entstanden war [16]. Das Dokument ist durch seine Entstehung auf einer Reise von Konservatoren und Mitgliedern des Kunstschutzes in Kombination mit den meist rein kunsthistorisch beschreibenden und politisch ungefärbten Bildkommentaren *Georg Lills* hinsichtlich einer möglichen propagandistischen Färbung der Aufnahmen nur schwer positionierbar. Seinen ambivalenten Charakter nutzte *Fuhrmeister* zur Diskussion der idealen methodischen Behandlung der Kunstschutz-Aufnahmen jenseits des rein Sichtbaren. Hinsichtlich des ersten Punktes verwies er auf einen Aufsatz *Christina Kotts* [17], die den spezifischen Kontext der Tour als Reise in besetzte Gebiete erfolgreich erschlossen habe. Die Interpretation des visuellen Dokumentes müsse jedoch multidimensional erfolgen. So drängten sich beispielsweise Fragen nach Motivationen und Auswahlkriterien der Fotografen und der beteiligten Kunstexperten vor dem Hintergrund ihres politischen Umfeldes auf.

In der Sektion zu den Bildarchiven in Italien präsentierte zunächst *Marilena Tamassia* (Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino, Florenz) Aktionen der fotografischen Abteilung ihrer Institution zur Dokumentation von Sicherungsmaßnahmen, Kriegszerstörungen und Wiederaufbauaktionen in Florenz für die Zeit

vom Eintritt Italiens in den Zweiten Weltkrieg bis 1945. Anhand einiger der heute erhaltenen 5.000 Fotografien – ein Großteil des Materials auf Film wurde durch das Hochwasser des Arno 1966 zerstört – führte die Referentin in ein neues, jedoch nicht minder komplexes Feld von Bedeutungs- und Funktionszusammenhängen ein. Als Zeugnisse sowohl ziviler Maßnahmen der Stadt Florenz zum Schutz der Meisterwerke während zahlreicher Bombenangriffe [18], als auch der Zerstörung und des Wiederaufbaus stünden die Aufnahmen zwischen Dokumentation und moralischer Aufladung.

Im Anschluß stellte *Silvia Paoli* (Archivio Fotografico Castello Sforzesco, Mailand) die doppelte Bedeutung des museumseigenen Bildarchivs für den Schutz und die Erforschung der Kunst zwischen 1933 und 1944 heraus. 1933 zur Bewahrung der Fotosammlung *Luca Beltramis* gegründet, entwickelte es ab etwa 1935 mit den örtlichen Behörden und dem Ufficio Nazionale Protezione Antiaerea ein Programm zur Bewahrung der städtischen Kunstwerke und Gebäude. Um möglichst rasch Bildmaterial zu akquirieren, kaufte der Direktor *Giorgio Nicodemi* auch Aufnahmen zeitgenössischer italienischer Fotografen an [19]. Ihre Bedeutung erschöpfe sich nicht im Nutzen für Rekonstruktion und Restaurierung [20]; sie müßten vielmehr auch als künstlerische Produkte der Zeit gelesen werden.

Regine Schallert (Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom) stellte im Anschluß das 1.300 schwarz-weiße Negative umfassende Konvolut des 1944 und 1945 in Italien für den deutschen Kunstschutz tätigen Kunsthistorikers *Hans Werner Schmidt* vor, dessen Fotokampagnen in engem Zusammenhang mit seinem Forschungsgebiet, Deckenstuckaturen des 16. Jahrhunderts, stehen [21]. Die Ähnlichkeit mit Vorkriegsaufnahmen und die Zusammenarbeit mit lokalen Denkmalämtern zeigten die rein kunsthistorische Motivation. Abschließend präsentierte *Schallert* den Tagungsgästen einen Bestand von rund 160 Fotografien, der noch genauer zu erforschen sei. Dem deutschen Kunstschutz, italienischen Fotografen oder der britischen Kunstschutzbehörde in Rom zugeschrieben, fehlen bisher Angaben zur In-

tention und zum ursprünglichen Verwendungszweck dieser Fotografien [22].

Die Vorstellung des *Schmidt*-Nachlasses konnte *Almut Goldhahn* (Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Florenz) mit ihrem Exkurs zu einem 2009 in Florenz entdeckten Fotobestand von 400 Aufnahmen und deren Negativen bereichern. Diese zeigen vor allem Privataufnahmen *Schmidts* von Kriegszerstörungen in Ferrara, Genua, Parma und Padua, die von den Beständen abzugrenzen seien, die *Schallert* vorgestellt hatte. 1967 für die Bibliothek von der Familie *Schmidts* erworben und nach identifizierbaren Orten und Gebäuden teilweise inventarisiert, sei die vollständige Identifikation nur durch Vergleiche mit den Beständen anderer Bildarchive möglich.

Ralf Peters (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München) beschloß die Beiträge zum Kunstschutz in Italien mit der Vorstellung der Fotobestände des deutschen militärischen Kunstschutzes in Italien (1944/45), die einen Sonderbestand des Zentralinstituts für Kunstgeschichte darstellen [23]. *Ludwig Heinrich Heydenreich*, späterer Gründungsdirektor des Instituts, hatte 1944 für den deutschen Kunstschutz Aufnahmen der Zerstörungen durch alliierte Angriffe zusammengetragen. Durch gute Kontakte zur Soprintendenza konnte er auch Aufnahmen italienischer Fotografen ankaufen [24]. *Heydenreichs* Tätigkeit für den Kunstschutz sei – so die These *Peters'* – in die Sammlung der Dokumente überführt worden und habe ihren Niederschlag unter anderem in der publizistischen Verwendung gefunden [25].

Als Abschluß der vierten Sektion konnte *Christian Fuhrmeister* auf die internationale Tagung „Deutscher Militärischer Kunstschutz in Italien 1943–1945“ (6.–8. Mai 2010) am Zentralinstitut für Kunstgeschichte verweisen [26].

Die technische Seite der Erschließung stand in den zwei abschließenden Beiträgen im Vordergrund. *Andreas Buchholz* (Reconnaissance Collections, Edinburgh) stellte die Aerial Reconnaissance Archives (TARA) in Edinburgh vor, deren Bestände bisher schon teilweise über eine Internetplattform recherchierbar sind, die im Rahmen der Website der Royal Commission on the Ancient and Historical Monuments of

Scotland aufzurufen ist [27]. Das ehemals zu militärischen Aufklärungszwecken erstellte und inzwischen mustergültig archivierte und konservierte Bildmaterial kann auch für historische und kunsthistorische Forscher wichtige Informationen enthalten. 1938 gegründet, zeichne sich das Archiv für diese neuen Zielgruppen durch die umfassende geografische Erschließung, die Exaktheit sowie die zeitliche Dichte der Aufnahmen aus [28]. Mit Hilfe der neuen Website und des Rechercheraums in Edinburgh mit Zugang zu über sechs Millionen Aufnahmen gestalte sich die Bildsuche darüber hinaus äußerst komfortabel.

Angela Kailus (Foto Marburg) stellte schließlich in einem letzten Beitrag den Marburger „Bildindex der Kunst und Architektur“ als Beispiel eines digitalen Netzwerks von Fotoarchiven vor. Seit zehn Jahren online verfügbar, erschließt die Verbunddatenbank <www.bildindex.de> etwa zwei Millionen Aufnahmen sowohl des Marburger Bildarchivs als auch zahlreicher Partner bei breiter Abdeckung der Objektkategorien und Epochen der Kunst und Architektur aus 13 Ländern [29]. Durch die standardisierte Erfassung mittels der Software HIDA sind Qualitätssicherung und umfangreiche Verschlagwortung gewährleistet. Zum Thema Kunstschutz habe zusammen mit dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte beispielsweise das Farbdia-archiv für Wandmalereien erschlossen werden können.

Zum Abschluß der Tagungsbeiträge stellte *Almut Goldhahn* (Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Florenz) die „Florence Declaration“ vor, ein Aufruf zum Erhalt analoger, kunsthistorischer Fotoarchive [30]. Diese förderten spezifische – z.B. taktile – Erfahrungen zutage und stellten als Spiegel der fotohistorischen Forschung ein eigenständiges Wissenschaftsfeld dar. Im Interesse folgender Forschergenerationen müsse der Reduktion durch den Digitalisierungsvorgang und die aktuellen Bestrebungen zur Auflösung analoger Bildarchivbestände entgegengewirkt werden. Die Erklärung fand in der Diskussion allgemeinen Anklang, zu bedenken gegeben wurden jedoch die Fragen nach künftiger Konservierung und Zugänglichkeit der empfindlichen Fotobestände, die nach einer weiteren Ausarbeitung der Erklärung verlangten.

Die Abschlusdiskussion widmete sich den Vorhaben und Entwicklungschancen eines internationalen Netzwerks von Fotoarchiven. Erstere müßten beispielsweise in der Aufarbeitung der Bildbestände von Ländern wie Griechenland oder Rußland bestehen, deren Kunst- und Kulturgüter während des Zweiten Weltkrieges ebenfalls vom Kunstschutz aufgenommen wurden. Die Kommunikation zu technischen Fragen und eine international erstellte Bibliographie könnten die Katalogisierung, die Archivierung der Aufnahmen sowie die Erarbeitung des bisher noch unübersichtlichen Quellenmaterials erleichtern. Eine Vernetzung sei letztlich auch zur Aufarbeitung der politischen Geschichte der einzelnen Archive nötig.

Anmerkungen

- [1] Vgl. <www.fotomarburg.de/aktuelles/events/kunstschutz> (Stand: 10.04.2010).
- [2] Im Ersten Weltkrieg wurden unter dem Begriff „Kunstschutz“ Kunsthistoriker vom Oberkommando des Heeres erstmals mit der Bewahrung von Kunst- und Kulturgütern in Zonen mit akuten kriegerischen Auseinandersetzungen und besetzten Gebieten beauftragt.
- [3] Als Gründe der transnationalen Überschneidungen gab die Autorin der vielbeachteten Dissertation *Préserver l'art de l'ennemi? Le patrimoine artistique en Belgique et en France occupées, 1914–1918*, Brüssel, Bern, Berlin u.a.: Peter Lang Verlag, 2006, zum einen den deutschen Kunstschutz im Ersten Weltkrieg an, welcher den Widerstand gegen eine erneute „Plünderung“ evoziert habe. Zum anderen konstatierte sie einen Austausch von Fotografien durch die ehemals befeindeten Staaten in der Zwischenkriegszeit.
- [4] Quelle: Office of Military Government for Hesse (OMGUS), Monuments, Fine Arts and Archives Section (MFA & A), Akte „Restitution of Negatives taken in France during the German Occupation“.
- [5] Quelle: Military Government Regulations, Titel 18.
- [6] 1913 wurde Richard Hamann sen. Ordinarius für Kunstgeschichte an der Philipps-Universität in Marburg und gründete den „Photographischen Apparat“ des kunstgeschichtlichen Seminars, das heutige Bildarchiv Foto Marburg. Sein Sohn Richard Hamann-MacLean wirkte am Kunstgeschichtlichen Seminar ab 1945 als Dozent und ab 1949 als außerordentlicher Professor und wissenschaftlicher Rat. Er fungierte im Rahmen der Restitutionsstreitigkeiten teilweise als Stellvertreter des Vaters.
- [7] Siehe hierzu Doll, Nikola, et al. (Hg.): *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950*. Weimar: VDG, 2005. Zu den Pariser Archivbeständen hob er die Akten zu Spruchkammerverfahren einiger Institutsmitglieder im Hauptstaatsarchiv NRW sowie das Archiv des Kunstgeschichtlichen Seminars Bonn hervor.
- [8] Der Chemiker hatte zuvor ein Labor zur Verbesserung der fotografischen Dokumentation geleitet. Auf seine frühere Funktion geht die heutige umfangreiche Konservierungs- und Restaurierungsabteilung des IRPA zurück.
- [9] Die Bibliothek umfaßt sämtliche Publikationen, die Aufnahmen belgischer Kunstwerke enthalten.
- [10] Link zur Fotothek: <www.kikirpa.be/FR/45/59/Phototh%E8que+en+ligne.htm> (Stand: 10.04.2010).
- [11] Kunstwerke aus Museen in Brügge und Antwerpen wurden beispielsweise im Schloß Lavaux-Saint-Anne gelagert und dokumentiert. Zu den diversen Ausprägungen ziviler Kampagnen vgl. *Commissariat général à la protection aeriennne passive* (Hg.): *La Belgique sous les Bombes 1940–1945*. Brüssel: s.n., 1948.
- [12] Die Originalnegative aus der Kampagne des Ersten Weltkrieges befinden sich heute im IRPA, die während des Zweiten Weltkriegs angefertigten Duplikate dagegen bei Foto Marburg.
- [13] Ein erster Schritt zur Aufarbeitung der Kampagne durch das Bildarchiv wurde in der folgenden Publikation vollzogen: Tralles, Judith: *Die Fotokampagnen des Preußischen Forschungsinstituts für Kunstgeschichte Marburg während des Zweiten Weltkriegs*. In: Doll, Nikola, et al. (Hg., wie Anm. 7), S. 263–282.
- [14] 1952 wurde das heutige Archiv als Zusammenschluß der Aufnahmen aus der Kriegszeit und zahlreicher Nachkriegskampagnen zu mittelalterlichen Glasmalereien gegründet.
- [15] Parello führte hier die von hessischen Denkmalämtern erfaßten, heute in Marburg befindlichen Bestände an.
- [16] Die Reise (12.10.–22.10.1940) führte in die besetzten Gebiete Belgiens und der Nord-Normandie. Georg Lill war von 1929 bis 1950 Generalkonservator am Bayerischen Landesamt in München. Für das Wissenschaftsministerium des Dritten Reiches nahm u.a. Robert Hiecke teil, die Kunstschutzreferenten Rosemann und Metternich leiteten die Tour. Zu den bisherigen Veröffentlichungen zum Dokument s. <www.fotomarburg.de/forschung/projekte/kunstschutz/abstracts/fuhrmeister> (Stand: 10.04.2010)
- [17] Kott, Christina: „Den Schaden in Grenzen halten ...“. *Deutsche Kunsthistoriker und Denkmalpfleger als Kunstverwalter im besetzten Frankreich, 1940–1944*. In: Heftrig, Ruth, et al. (Hg.): *Kunstgeschichte im „Dritten Reich“*. Theorien, Methoden, Praktiken. Berlin: Akademie Verlag, 2008, S. 362–392.
- [18] Tamassia betonte hier das Bombardement in der Nacht des 4. August 1944.
- [19] Die Fotografen Claudio Emmer, Antonio Paoletti, Dotti & Bernini, Giulio Galimberti, Mario Crimella, Dino Zani und Dario Gatti boten der Stadt ihre Aufnahmen an.
- [20] Im August 1943 wurden 65 % der Mailänder Monumente durch Bombenangriffe zerstört, darunter die Kirche Santa Maria delle Grazie, die Scala oder die Galleria Brera.
- [21] Die Aufnahmen zeigen intakte und versehrte Ausstattungen aus Genua, Mailand, Padua und Vicenza.
- [22] Den Grund für ihre Zusammenstellung vermutet Schallert in der Verwaltung durch die MFA&A nach dem Kriegsende, wie auch die maschinell aufgeschriebene Nummer nahelegt.
- [23] Es handelt sich dabei um 1.400 Fotografien zu Kriegszerstörungen in Norditalien.
- [24] Schallert stützte die Begründung durch Ankäufe des deutschen Kunstschutzes in Venedig.
- [25] Zum publizistischen Kontext s. *La guerra contro l'arte*. Mailand: Casa editrice Domus: 1944, sowie *Barbarie Anglo-Americana, Distruzione del patrimonio Storico-Artistico Italiano*. Venedig: Casa editrice delle edizioni popolari, 1944.
- [26] Zum Programm siehe <www.zikg.lrz-muenchen.de/main/2010/kunstschutz/index.htm> (Stand: 10.04.2010).
- [27] <<http://aerial.rcahms.gov.uk>>.
- [28] Buchholz betonte an dieser Stelle die Größe der Filme (7 x 9 inches) und Auflösung der Scans (1.200–1.600 dpi). Durch die Flugaufnahmen mit zwei Kameras seien zudem alle Fotografien in 3D-Version erhältlich und die Lokalisierung von Monumenten werde zudem durch die Recherche über Karten/Flurstücke erleichtert.
- [29] Dem Bildindex (gegr. 1970) schloß sich zunächst das Rheinische Bildarchiv Köln an, 1990 die Deutsche Fotothek Dresden. Heute hat er etwa 80 Partner (u.a. Nationalgalerie, Berlin; Bibliotheca Hertziana, Rom). Zu den Kernaufgaben des Marburger Bildarchivs und den Partnerinstitutionen s. ausführlich: Bracht, Christian: *Bildarchiv Foto Marburg: Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte*. In: *Rundbrief Fotografie*, Vol. 14 (2007), No. 1, S. 15–19.
- [30] Link zur Erklärung: <www.khi.fi.it/photothek/florencedeclaration/index.html>

(Stand: 10.04.2010). Die Florence Declaration wurde 2009 auch auf Deutsch veröffentlicht: Caraffa, Costanza: Florence Declaration. Empfehlungen zum Erhalt analoger Fotoarchive. In: Rundbrief Fotografie, Vol. 16 (2009), No. 4, S. 2/3 (Editorial).

■ **Franziska Maria Scheuer**

ANKÜNDIGUNGEN

CH-Bern

Bildtexturen der Fotografie

Im Rahmen des von der Vereinigung der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in der Schweiz (VKKS) und des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Bern organisierten ersten Schweizerischen Kongresses für Kunstgeschichte (**2. bis 4. September 2010**) wird sich die von *Bettina Gockel* (Zürich) organisierte Sektion 2 mit dem Themenfeld „Bildtexturen der Fotografie“ auseinandersetzen. Dabei werden Beziehungen von Bild, Schrift und Text im Hinblick auf die Fotografie untersucht.

Neben kunsthistorischen Ansätzen ist die Sektion ein Forum für interdisziplinäre, kulturwissenschaftliche und wissenschaftshistorische Forschungen zur Fotografie. Besondere Aufmerksamkeit gilt der Verbildlichung von (lesbarer und unlesbarer) Schrift in/auf Fotografien als Bestandteil ästhetischer Produktion und Rezeption. So sollen Beschriftungen von Fotografien und fotografischen Materialien im Zusammenhang von Entwicklungs- und Auswahlprozessen, Vermarktung und Archivierung, Signatur und Widmung, Verhältnis von Bild und Text in Schriften über die Fotografie, in der Zeitschriftenkultur wie in wissenschaftlichen Abhandlungen und Publikationen bis hin zum Dialog zwischen Literatur und Fotografie ausgelotet werden.

- Vereinigung der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in der Schweiz, Institut für Kunstgeschichte, Catherine Nuber, Sekretariat VKKS-Kongress 2010, Hodlerstr. 8, 3011 Bern, Switzerland, Tel. +41-31-631-4741, catherine.nuber@ikg.unibe.ch, www.vkks.ch/de/akt/tagung2010/index.html

DE-Berlin

Re-Inszenierte Fotografie

Der gegen Ende der 1970er Jahre durch die Kunstkritik eingeführte Begriff der „Inszenierten Fotografie“ wurde bis dato heuristisch, nicht aber systematisch fundiert oder theoretisch reflektiert eingesetzt – und dies, obwohl der Begriff der „Inszenierung“ seit Ende der 1990er Jahre insbesondere vonseiten der Theaterwissenschaft eine intensive Diskussion erfahren hat. Ausgehend von dieser Sachlage hat das Teilprojekt A8 „Die Performativität fotografischer Menschenbilder“ im SFB 447 – „Kulturen des Performativen“ an der FU Berlin eine valide Definition erarbeitet, die produktionsästhetische, medienspezifische und rezeptionsästhetische Parameter einbezieht. Aus dieser Perspektive ist Fotografie nicht nur als materialiter vorhandenes Artefakt oder als „Schnitt in Raum und Zeit“, sondern als Kondensat einer Vielzahl von Handlungsabfolgen zu begreifen, die allesamt der Fotografie als Artefakt eingelagert sind. Mit anderen Worten: Es stellt sich nicht die Frage, ob eine Fotografie inszeniert ist oder nicht, sondern in wessen Verantwortung welcher Inszenierungsschritt fällt und inwiefern diese Inszenierungsleistungen dem fotografischen Bild eingeschrieben sind. Das bisher als gegenpolig angenommene Verhältnis von dokumentarischen und inszenatorischen Aspekten des fotografischen Bildes scheint damit zumindest auf den ersten Blick obsolet.

Besonders gut greifbar wird das Inszeniertsein von Fotografie im Moment der Re-Inszenierung, das im Rahmen der Vortragsreihe möglichst weit verstanden werden soll. Gemeint sein können die Re-Inszenierung sozialer Konstellationen oder Phänomene wie die bürgerliche Familie, Jugendkulturen oder Sportvereine; die für die Kamera erfolgende Wiederaufführung theatraler Situationen wie das Stellen von Tableaux vivants, Performances oder auch politischen Veranstaltungen; die Wiederholung bereits existierender Bilder aus Malerei, Fotografie oder Film mittels künstlerischer Fotografie; der Nachbau und das Ablichten architektonischer Gegebenheiten; die fotografische Überprüfung dokumentarischer Bildpraxis; aber auch die Aus-

bildung von Bildkonventionen im Bereich wissenschaftlicher Fotografie; und nicht zuletzt die Re-Inszenierung der medialen Bedingtheit von Bildarchiven, Pressefotografien oder Modemagazinen.

Eine Vortragsreihe stellt „Re-Inszenierte Fotografie“ anhand exemplarisch ausgewählter und bislang wenig bearbeiteter Themenbereiche vor, die aus der gesamten Fotografiegeschichte stammen. Zugleich soll ein Forum dafür geboten werden, die bisher angestellten theoretischen Überlegungen zu diskutieren und fortzuführen. Zentral sein könnten beispielsweise Fragen der Wiederholung im Sinne ästhetischer und technischer Verfahren sowie deren wechselseitige Verschränkung. Diskutierenswert scheint überdies, ob oder inwiefern Wiederholung auch an Neu-Erfindung, Neu-Formulierung und Neu-Kontextualisierung gebunden ist und inwieweit eine angemessene Rezeption nicht stets eine wie auch immer geartete Form des Dialogs oder gar des Disputs zwischen Bild und Vor-Bild provoziert.

■ **Programm**

Nach den Vorträgen von *Matthias Weiß*, *Peter Geimer* und *Katharina Sykora* finden (jeweils um 19.00 Uhr) statt

■ *Friedrich Tietjen* (Leipzig): Fotografieren im Futur II. Inszenierung als Re-Inszenierung (**23. Juni 2010**);

■ *Lars Blunck* (Berlin): Nach dem Leben. Inszenierung und Re-Inszenierung in der Kriegs-, Geister- und Postmortemfotografie (**30. Juni 2010**);

■ *Astrid Bähr* (Berlin): (Re-)Inszenierte Wirklichkeit in der Architekturfotografie (**7. Juli 2010**);

■ *Steffen Siegel* (Jena): Szene in einer Bibliothek, nach 150 Jahren. Fotografische Theorie und künstlerische Praxis (**14. Juli 2010**);

■ *Gerald Schröder* (Buchum): Traumatische Wiederholungen. Die „Face Farces“ von Arnulf Rainer (**21. Juli 2010**);

■ *Raffael Dedo Gadebusch* (Berlin): Inszenierung und Re-Inszenierung in der frühen Porträtfotografie Südasiens (**28. Juli 2010**);

■ *Leena Crasemann* (Berlin): Echte Orte, falsche Bilder? Wiederkehrende Wirklichkeiten bei Andrea Robbins und Max Becher (**4. August 2010**)