

Bildarchive

Wissensordnungen – Arbeitspraktiken –
Nutzungspotenziale

Nadine Kulbe, Theresa Jacobs, Ines Keller,
Nathalie Knöhr, Marsina Noll, Ira Spieker (Hg.)



Bildarchive

Wissensordnungen – Arbeitspraktiken –
Nutzungspotenziale

Nadine Kulbe, Theresa Jacobs, Ines Keller,
Nathalie Knöhr, Marsina Noll, Ira Spieker (Hg.)

Impressum

**ISGV digital. Studien zur Landesgeschichte und
Kulturanthropologie 4**
**herausgegeben von Enno Bünz, Andreas Rutz,
Joachim Schneider und Ira Spieker**

Redaktion:

Nadine Kulbe, Theresa Jacobs, Ines Keller,
Ira Spieker

Layout: Josephine Rank, Berlin

Technische Umsetzung (barrierefreies PDF):

Klaas Posselt, einmanncombo

Umschlaggestaltung: Josephine Rank;

Grafik: Robert Matzke (5°sued)

© Dresden 2022

Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde
Zellescher Weg 17 | 01069 Dresden

Bibliografische Information der Deutschen
Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek
verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de>
abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten.

www.isgv.de

ISBN 978-3-948620-03-5

ISSN 2700-0613

DOI 10.25366/2021.87

Diese Maßnahme wird mitfinanziert durch
Steuermittel auf der Grundlage des vom
Sächsischen Landtag beschlossenen Haushaltes.



| Inhalt

Nadine Kulbe

Bildarchive: Wissensordnungen – Arbeitspraktiken –
Nutzungspotenziale. Zur Einführung 8

Bildarchive und Nutzungspotenziale

Ulrich Hägele

Im Club der Hunderttausend. Heinz Pietschs Alltagsfotografien
im Tübinger Kreisarchiv 17

Agnes Matthias

Ordnung und Widerspruch. Möglichkeiten und Grenzen der
Wissensformation im Bildarchiv 26

Thekla Kluttig

Zur Zugänglichkeit von Fotosammlungen
im Staatsarchiv Leipzig 37

Nadine Kulbe

Hashtag WissKomm. Die Einbindung digitaler Bildarchive
in die Wissenschaftskommunikation 48

Bildbestände und Kontextualisierungen

Elisabeth Haug

Im Spannungsfeld von kuratorischem Anspruch und
archivischer Wirklichkeit. Das Bildarchiv der Außenstelle
Südbaden des Badischen Landesmuseums/Landesstelle
für Volkskunde 64

Michael J. Greger

„Rund 45.000 wissenschaftliche Photoaufnahmen“?
Zum Bildnachlass von Richard Wolfram (1901–1995) 82

Theresa Jacobs und Ines Keller

Von der Schwierigkeit, Bildarchivalien zu rekonstruieren.
Über eine Untersuchung zur Lebensweise und Kultur in der
Lausitz in den 1980er-Jahren 116

Christina Ludwig

„nicht dilettantenhaft, sondern wissenschaftlich ...“
Die Bildwerdung des ruralen Schwarzwalds am Beispiel
der Materialsammlungen Oskar Spiegelhalders (1864–1925) 129

Gisela Parak

Das Lackalbum als Erinnerungsmedium. Koloniale
Identitätskonstruktionen in der „Musterkolonie“ Kiautschou 141

Strategien und Praktiken des Sammelns

Angelika Merk und Sabine Zinn-Thomas

Das Bildarchiv der Landesstelle für Volkskunde in Stuttgart.
Ein Werkstattbericht 163

Annett Bresan

Bildarchiv online aus der Erfahrung eines local players.
Die Fotobestände im Sorbischen Kulturarchiv in Bautzen 172

Sarah Griwatz und Lutz Vogel

Historische Bilddokumente in LAGIS. Genese, Stand und
Entwicklungsperspektiven 183

Andreas Benz, Karl Klemm und Gisela Parak

Der Diabestand der Sammlung für Bergbaukunde
(„Treptow“-Sammlung) der TU Bergakademie Freiberg 198

Bildarchive digital und online**Marsina Noll**

ISGV-Bildarchiv revisited.
Neue Zugänge – neue Fragestellungen 218

Sophie Rölle

Digitale Bilderfluten. Vom Nutzen virtueller Plattformen
für Bildarchive 227

Christian Erlinger und Jens Bemme

Linked Data für Bildrepositorien. Structured Data on
Wikimedia Commons 241

Sabine de Günther

Kleidung im Bild. Kontextualisierung und Verzahnung
als Methode der vestimentären Forschung 258

Nathalie Knöhr

Experiment Online-Tagung. Erfahrungsbericht und
Umfrageauswertung 273

Autorinnen und Autoren 286

Bildarchive: Wissensordnungen – Arbeitspraktiken – Nutzungspotenziale

Zur Einführung

Nadine Kulbe¹

Bildarchive sind Portale, die lebensweltliche Praktiken, kulturelle Phänomene und historische Prozesse ‚sichtbar‘ machen können. Sie eröffnen außerdem fachspezifische Zugänge zu unterschiedlichen Disziplinen. Bildarchive sind aber keinesfalls bloße Container, die Bestände enthalten und verwalten, sondern bilden zugleich komplexe und fluide Netzwerke. Visuelle Quellen werden durch ihre Eingliederung in spezifische Sammlungen aus ihren zeitgenössischen Gebrauchs- und Materialzusammenhängen gelöst. Diesem Prozess der De-Kontextualisierung folgt während der Erschließung und Bearbeitung eine dem aktuellen Stand von Wissen und Technik angepasste Re-Kontextualisierung

durch die Anreicherung mit Metadaten, wodurch sich Quellenwert und Aussage ändern können. Zu den aktuellen Herausforderungen von Bildarchiven zählt ihre digitale Erschließung und Bereitstellung. Waren sie bisher räumlich fixiert und vorrangig einem informierten Publikum zugänglich, ermöglicht ihre Digitalisierung und Präsentation erweiterte, aber auch niedrigschwellige Zugänge.

Diesen Problemstellungen widmete sich 2020 eine vom Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde (Dresden) und dem Sorbischen Institut | Serbski institut (Bautzen und Cottbus) im Namen der Gruppe der außeruniversitären Institute und Landesstellen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde (jetzt: Deutsche

¹ Im Namen der Herausgeberinnen.

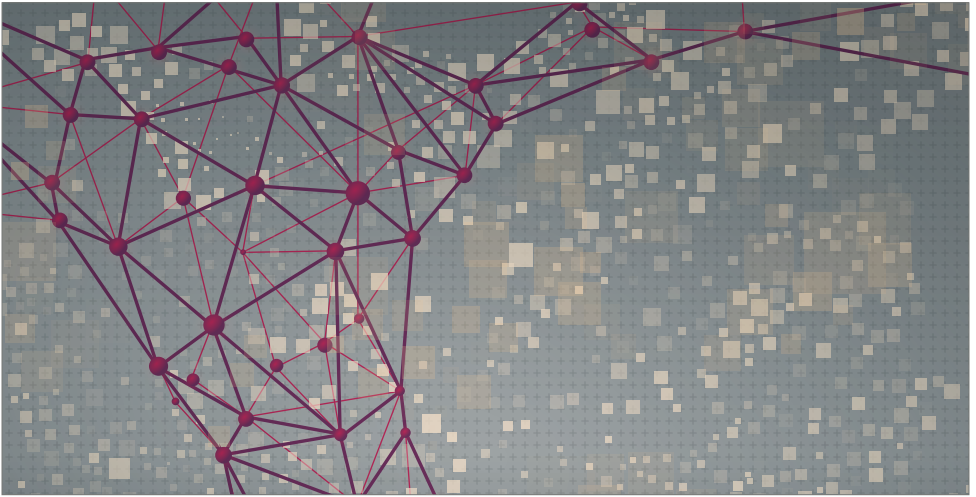


Abbildung 1: Titelgrafik der Tagungswebsite (Entwurf: Robert Matzke/5*sued)

Gesellschaft für Empirische Kulturwissenschaft) konzipierte und durchgeführte Tagung. Die „Landesstellen“ verfügen, bedingt durch ihre jeweilige Geschichte, über umfangreiche Bildsammlungen unterschiedlicher Provenienzen.² Dies gilt selbstverständlich ebenso für Museen, Archive und Bibliotheken, die ebenfalls eingeladen waren, sich an der interdisziplinären Tagung zu beteiligen. Die in all diesen Institutionen vorgehaltenen Bildbestände und -archive zeigen in wissenschafts- und wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive Systematiken und Ordnungen auf, die inhaltliche Schwerpunktsetzungen und methodische Herangehensweisen von Disziplinen verdeutlichen.

Die digitale Erschließung und Verfügbarmachung von Bildquellen ist ein Thema, dem sich das ISGV schon seit über zwanzig Jahren widmet. Das ISGV-Bildarchiv war das erste Online-Projekt des Instituts, dem eine von 1998 bis 2001 durch die VolkswagenStiftung geförderte digitale Erschließung von 90.000 Bilddokumenten vorangegangen war. Im Rahmen dieser Förderung wurden erstmals auch Bestände des Sorbischen Instituts | Serbski institut elektronisch verfügbar gemacht. Im Jahr 2001 präsentierte eine Tagung die Ergebnisse des Vorhabens und verband sie mit weiteren Beispielen zu „Historischen Sammlungen auf elektronischen Pfaden“.³ Das ISGV wie auch das Sorbische Institut | Serbski institut verfügen, bedingt durch ihre

2 Vgl. Friedreich/Spieker: Alltag | Kultur | Wissenschaft.

3 Vgl. Martin: Digitale Bilderwelten.

Geschichte, über Bildsammlungen, die aus Forschungsprojekten hervorgegangen sind oder die aus dort verwahrten wissenschaftlichen Nachlässen stammen. Dies sind im Fall des ISGV beispielsweise Projekte, die kulturelle Objekte oder Phänomene fotografisch dokumentierten⁴ oder Nachlässe wie der des Volkskundlers Adolf Spamer (1883–1953), der eine enorme Fülle an Bildquellen enthält.⁵

Die Wahl der Themen Bildarchive, Kontextualisierung und Digitalisierung ist auch dem immer stärker werdenden Bewusstsein in der Volkskunde/Kulturanthropologie für die Bedeutung von Bilddokumenten für die Wissenschafts- und Wissensgeschichte des Fachs geschuldet, die nicht mehr allein auf die Entstehungs- und Nutzungsbedingungen einzelner Bilder fokussiert,⁶ sondern nunmehr verstärkt auch Materialitäten, Ordnungen und Funktionen ganzer Sammlungen in den Blick nimmt.⁷ Die Volkskunde/Kulturanthropologie ist eine multisensorische Wissenschaft, die „erlauscht, erschaut, erwandert werden muß“⁸ und bereits in ihren Anfängen zumindest im Fall einzelner Fachvertreter wie Adolf Spamer oder Michael Haberlandt (1860–1940) von dem Bewusstsein geprägt war, dass kulturelle Phänomene auch im Visuellen ihren Ausdruck finden, dass diese mittels Bildern dokumentiert werden können und dass dementsprechend Kultur anhand von visuellen Artefakten untersucht werden kann.

Aufgrund der Einschränkungen durch die Corona-Pandemie im Frühjahr 2020 konnte die

Tagung nicht, wie ursprünglich geplant, in Präsenz durchgeführt werden. Sie wurde daher sehr kurzfristig in den virtuellen Raum verlegt und online durchgeführt. Allen Referentinnen und Referenten sei an dieser Stelle herzlich für ihre Bereitschaft gedankt, sich spontan und unkompliziert an diesem für das Fach Kulturanthropologie/Europäische Ethnologie/Empirische Kulturwissenschaft/Volkskunde recht frühen Experiment einer digitalen Veranstaltung beteiligt zu haben. Die Beiträge stammen zum einen von Kolleginnen und Kollegen, die an außeruniversitären kulturwissenschaftlichen Instituten und Landesstellen tätig sind. Die vorgestellten Bestände zeugen von der enormen Fülle der hier befindlichen Bildsammlungen und von ihrer wissenschafts- und wissensgeschichtlichen Bedeutung. Zum anderen enthält der Band Beiträge zu visuellen Sammlungen in Archiven, Museen und weiteren Forschungseinrichtungen, die den volkskundlich-kulturanthropologischen Fokus ebenso erweitern wie die Reflexionen über Möglichkeiten und Grenzen digitaler Methoden. Die Autorinnen und Autoren präsentieren sowohl Ergebnisse und Erfahrungen aus zeitlich befristeten Projekten, als auch aus Langzeitvorhaben des Sammelns, Dokumentierens, Digitalisierens und Onlinestellens. Sie schildern nicht nur das Potenzial der Bereitstellung von analogen und digitalen Bildarchiven und -sammlungen, sondern zeigen ebenso die Problematiken und Einschränkungen aufgrund begrenzter personeller, finanzieller und zeitlicher Ressourcen auf.

Den Auftakt bilden vier Beiträge, die einerseits grundsätzlich, andererseits beispielhaft Fragen der **Zugänglichkeit, Zugänglichmachung und Nutzung** von digitalen wie analogen Bildarchiven diskutieren. *Ulrich Hägele* beleuchtet in seinem

4 Vgl. Spiker: Bilder – Welten – Erfassen.

5 Vgl. Kulbe: Spamer.

6 Vgl. Hägele: Foto-Ethnographie.

7 Vgl. Bärnighausen u.a.: Foto-Objekte.

8 Spamer: Bilderatlas, o.S.

Beitrag über den passionierten Amateurfotografen Heinz Pietsch aus Tübingen die bundesdeutsche Nachkriegs- und Wirtschaftswunderzeit. Die über 100.000 nachgelassenen Aufnahmen werfen die Frage auf, wie mit umfangreichen Konvoluten umzugehen ist. Hägele schildert, wie im Rahmen eines studentischen Projekts die Auswahl eines sehr kleinen Teilbestands getroffen sowie eine Ausstellung samt Publikation konzipiert und realisiert werden konnte.

Im Kontext ethnologischer Fotosammlungen aus der Kolonialzeit bewegt sich der Beitrag von *Agnes Matthias*. Im Rahmen eines Drittmittelprojekts konnten mehrere tausend Fotografien der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden erschlossen und digitalisiert werden. Ihre Onlinestellung warf allerdings weiterreichende Fragen und Probleme auf: Wie ist beispielsweise mit den kolonialen Kontexten der Sammlungen und der entsprechend hegemonialen Bildsprache umzugehen? Der Beitrag hinterfragt die bislang in Archiven gehandhabten Praktiken hegemonialer Deutung und stellt digitale Formen der Partizipation vor, die durch ihren kollaborativen Ansatz helfen können, historische Konstruktionen und Kategorisierungen aufzulösen.

Thekla Kluttig thematisiert in ihrem Beitrag über das Staatsarchiv Leipzig eher grundsätzlich Formen der Zugänglichkeit von Fotobeständen in staatlichen und kommunalen Archiven: Wer arbeitet mit den Beständen und welche Nutzungsmöglichkeiten werden geboten? Warum sind große Teile der Fotosammlungen nicht zugänglich und welche Standards und Probleme archivischer Erschließung gibt es? Dank ihres ehrenamtlichen Engagements im Landesverband Sachsen des Verbands deutscher Archivarinnen und Archivare sowie ihrer Vernetzung

in der Archivlandschaft beleuchtet sie zudem die Situation kleinerer sächsischer Archive, die in besonderem Maße mit Personalmangel, zeitlichen und technischen Herausforderungen im Zuge steigender Erwartungen an die Digitalisierung von Beständen konfrontiert sind.

Nadine Kulbe schildert das Potenzial von Bildarchiven für die Wissenschaftskommunikation. Im Fokus stehen einerseits Formate wie digitale Portale, Wissenschaftsblogs und Social-Media-Kanäle sowie deren Nutzung am Beispiel des Instituts für Sächsische Geschichte und Volkskunde, andererseits aber auch die Chancen, die sich mit der Wahrnehmung von und der Partizipation einer breiteren Öffentlichkeit an wissenschaftlichen Ergebnissen und dem Teilen von Daten, Erkenntnissen und Wissen verbinden.

Essenziell für den wissenschaftlichen Umgang mit und die Nutzung von Bildern und Beständen ist ihre **Kontextualisierung**, das heißt die Rückbindung an ihre historischen, gesellschaftlichen, kulturellen und institutionellen Entstehungsbedingungen. *Elisabeth Haug* schildert dies exemplarisch anhand zweier in der Außenstelle Südbaden des Badischen Landesmuseums (Referat Volkskunde) vorhandenen Fotobestände. Die Strategien bei der Übernahme des fotografischen Nachlasses der Amateurfotografin Annemarie Brenzinger und des Vorlasses des Hobbyforschers Wolfdieter Gramlich unterscheiden sich in Abhängigkeit von den personellen Kapazitäten der Einrichtung stark voneinander. Von besonderer Bedeutung war in beiden Fällen die Übernahme und Generierung von Materialien jenseits der Fotografien, denn Zusatzobjekte wie Notizhefte, Fototechnik und Literatur helfen, den Bestand auch im großen zeitlichen Abstand zur Entstehung von Aufnahmen zu

kontextualisieren. Gleiches gilt für Interviews, die im Zuge der Materialübernahmen mit den Fotografinnen und Fotografen oder ihren Nachfahren geführt wurden.

Der österreichische Volkskundler Richard Wolfram hat im Laufe seines Lebens schätzungsweise 45.000 Fotografien angefertigt, die heute gemeinsam mit seinem wissenschaftlichen Nachlass am Salzburger Landesinstitut für Volkskunde verwahrt werden. *Michael Greger* stellt dieses Material vor und zeigt, wie im Zusammenspiel von Fotoarchiv und wissenschaftlichem Nachlass ein kontextualisierender Blick auf Wolframs Fotografieren geworfen werden kann.

Wie schwierig die Einordnung und Interpretation von historischem Bildmaterial bisweilen ist, obwohl ‚nur‘ etwa 40 Jahre seit dessen Entstehung vergangen sind, schildern *Theresa Jacobs* und *Ines Keller*. Am Beispiel der im Rahmen eines Projekts zur Untersuchung der Lebensweise und Kultur in der Lausitz in den 1980er-Jahren angefertigten fotografischen Dokumentation zeigen sie die Notwendigkeit von Rekonstruktionen des wissenschaftsgeschichtlichen Entstehungszusammenhangs, um Fotografien heute wissenschaftlich einordnen, erschließen und nutzen zu können.

Christina Ludwig widmet sich in ihren Beitrag dem Wissenschaftsamateur Oskar Spiegelhalter und seiner Rolle bei der Entwicklung eines der Landschaft, den Traditionen und dem Handwerk verpflichteten ‚Schwarzwaldbilds‘ um 1900. Sie macht deutlich, mit welchen sammelnden und visualisierenden Praktiken Spiegelhalter an der Konstruktion einer scheinbaren Authentizität mitwirkte und rekonstruiert seine medialen Inszenierungen.

Um die Konstruktion individueller, vor allem aber kollektiver Erinnerungen von Matrosen der deutschen Ostasienexpeditionen um 1900, die sich in Fotoalben abbildeten, geht es im Beitrag von *Gisela Parak*. Sie untersucht sogenannte Lackalben – ein Begriff, der einen materiellen Aspekt dieser Fotoalben, ihren Einband, aufgreift. Die Autorin beschreibt die Möglichkeiten der historischen und biografischen Kontextualisierung der Alben als Grundlage ihrer Interpretation.

Kulturgut bewahrende und forschende Institutionen nutzen unterschiedliche **Strategien und Praktiken des Sammelns**, die in der Regel von den vorhandenen Ressourcen und der fachlichen Ausrichtung abhängig sind. Dabei verfolgen kulturanthropologisch und historisch orientierte Einrichtungen keinen globalen Sammelausspruch. Stattdessen steht die wissenschaftlich fundierte Erschließung und möglichst digitale Präsentation im Mittelpunkt von Sammlungsbemühungen. Das Bildarchiv der Landesstelle für Volkskunde in Stuttgart stellen *Angelika Merk* und *Sabine Zinn-Thomas* in einem Werkstattbericht vor. Die Bildsammlung existiert seit den 1930er-Jahren und ist ein seltenes Beispiel für eine über den Zweiten Weltkrieg hinweg erhaltene Kollektion. An ihrer kontinuierlichen Geschichte lassen sich beispielsweise wissenschaftliche Fragen nach der Ordnung und Struktur eines Bildarchivs und dessen Veränderungen in zeitlicher Abhängigkeit von Akteurinnen und Akteuren, Netzwerken und fachlichen Interessen aufzeigen. Die Autorinnen schildern die Herausforderungen, denen sich die Sammlung perspektivisch gegenübersteht. Das betrifft insbesondere die weitere Sicherung und wissenschaftliche Nutzbarmachung.

Mit ähnlichen Problemen war zunächst auch das Bildarchiv des Sorbischen Kulturarchivs am Sorbischen Institut | Serbski institut in Bautzen konfrontiert – eine regionale Sammlung, in deren Fokus die Minderheit der Lausitzer Sorbinnen und Sorben steht. *Annett Bresan* beschreibt Lösungsstrategien für die Nutzbarmachung und Erfahrungen, die im Zuge der Erschließung, Digitalisierung und Online-Bereitstellung von Teilbeständen als kollaborativer Prozess mit weiteren Akteuren gesammelt werden konnten.

Der Beitrag von *Sarah Griwatz* und *Lutz Vogel* stellt mit den „Historischen Bilddokumenten“ ein Modul des digitalen Landesgeschichtlichen Informationssystems Hessen vor. Im Unterschied zu den weiteren präsentierten Bildsammlungen handelt es sich hierbei um eine rein digitale Sammlung ohne institutionalisiertes physisches Bildmaterial. Thematisiert wird die Akquise von historischen Bildern besonders aus privaten Fotoarchiven, für die perspektivisch auch Methoden der Citizen Science angedacht sind. Diskutiert werden die Chancen und Grenzen, die sich aus der Modifizierung des Portals und dem Ausbau des Bestands ergeben.

Ein Praxisbeispiel zur Erschließung und Digitalisierung eines historischen Bestands liefern *Andreas Benz*, *Karl Klemm* und *Gisela Parak*. Anhand einer bergbaukundlichen Sammlung von Glasdias, die auf den Bergingenieur und Rektor der Bergakademie Freiberg Emil Treptow zurückgeht, schildern sie konservatorische Maßnahmen, deren Durchführung wiederum einen Erkenntniszuwachs bezüglich der Geschichte und Systematik des Bestands zur Folge hatte. Allerdings wäre, auch das macht der Beitrag deutlich, ein solch umfangreiches, auf die Materialitäten und Kontexte der Sammlung fokussierendes

Erschließungsprojekt ohne Drittmittelfinanzierung nicht möglich.

Das Potenzial von Bildsammlungen wird zukünftig nicht allein in ihrer digitalen Erschließung und Präsentation liegen. **Digitale Methoden**, die Vernetzung von Beständen, ihre Einbindung in virtuelle Forschungsumgebungen und kollaborative Bearbeitung gewinnen immer mehr an Bedeutung. *Marsina Noll* schildert in ihrem Beitrag, wie die Website des ISGV-Bildarchivs 2020/2021 einer Neugestaltung und Neukonzeption unterzogen wurde. Ging es zunächst vor allem darum, Bestände digital und weltweit verfügbar zu machen, liegt der Fokus heute insbesondere auf der kontextualisierenden Präsentation von Beständen durch Rückbindung an ihre wissenschaftliche Entstehungsgeschichte.

Welche Möglichkeiten es für die virtuelle Präsentation von Bildern in der Deutschen Digitalen Bibliothek gibt, stellt *Sophie Rölle* vor. Das Portal steht allen deutschen Kultureinrichtungen zur Verfügung und dient der zentralen, frei zugänglichen Bereitstellung von Kulturobjekten. Dieser Open-Access-Charakter schafft Möglichkeiten, die bereitgestellten Daten und Objekte über ihre reine Präsentation hinaus beispielsweise für Hackathons oder virtuelle Ausstellungen zu nutzen. Einen ähnlichen Ansatz verfolgt die Wikimedia Foundation als Dachorganisation unterschiedlicher Wissensservices wie Wikipedia und Wikidata. *Christian Erlinger* und *Jens Bemme* stellen mit Wikimedia Commons eine Mediensammlung und mit Structured Data on Commons eine Möglichkeit der strukturierten und vernetzten Beschreibung von Bildmedien vor, die auch Kulturgut bewahrenden und forschenden Einrichtungen offenstehen.

Im Mittelpunkt des Beitrags von *Sabine de Günther* steht mit der Sammlung von Franz und Frieda von Lipperheide ein Gemäldebestand, der Einblicke in die Geschichte von Kleidung und Bekleidung gewährt. Die Autorin beschreibt die Entwicklung einer kollaborativen Forschungsinfrastruktur, deren Potenzial sich in der Vernetzung und Kontextualisierung zeigt, mit deren Hilfe die Sammlung wiederum inhaltlich erschlossen wurde. Sie zeigt außerdem auf, wie diese künftig durch den Aufbau eines umfassenden bildbasierten, kleidungsgeschichtlichen Thesaurus erweitert werden könnte, der sowohl mehrdeutige wie auch regional- und zeitspezifische Bezeichnungen und die Objekte selbst abbildet, um eine differenziertere Erschließung zu gewährleisten.

Wissenschaftsgeschichtlichen Charakter hat der abschließende Beitrag von *Nathalie Knöhr*, der die 2020 durchgeführte Online-Tagung „Bildarchive. Wissensordnungen – Arbeitspraktiken – Nutzungspotenziale“ auswertet. Da es sich um die erste virtuell durchgeführte Tagung des Instituts für Sächsische Geschichte und Volkskunde wie auch des Sorbischen Instituts | Serbski institut sowie um eine der ersten Online-Veranstaltungen des Fachs Volkskunde/Kulturanthropologie im deutschsprachigen Raum handelte, entschied sich das Tagungsteam für eine Evaluierung. Ziel war es, die Nutzungserfahrungen von Teilnehmenden und Referierenden zu erheben. Die Ergebnisse können in die Konzeption zukünftiger digitaler Veranstaltungen einfließen. Zum Tagungszeitpunkt war noch nicht abzusehen, dass sich solche Formate bald etablieren und gängige Praxis werden sollten. Nathalie Knöhr fasst nicht nur die Ergebnisse der geführten Umfrage zusammen, sondern erläutert auch

die Entstehung und den Verlauf dieses digitalen Pilotprojekts.⁹

So unterschiedlich die Institutionen, Disziplinen, Bildarchive und visuellen Medien der in diesem Band versammelten Beiträge sind, so deutlich treten in diesen Unterschieden auch die Gemeinsamkeiten hervor. Besonderes Augenmerk ist auf die historische, soziale und politische Kontextualisierung der Entstehung von Bildarchiven und Bildmedien zu richten: In visuellen Wissensordnungen spiegeln sich relationale Beziehungen von Bild, Mensch und Technik zu unterschiedlichen Zeitschnitten wider. Digitalität wird hierbei künftig nicht nur eine technische Chance, sondern auch eine selbstreflexive Herausforderung für wissenschaftliche und kulturbewahrende Einrichtungen bleiben. Eine große allgemeine Herausforderung stellen dabei in der Regel begrenzte personelle und finanzielle Ressourcen dar, sodass die analoge wie digitale Zugänglichmachung visueller Quellen verzögert oder sogar blockiert wird. Hier werden, so zeigen die Beiträge, zwar immer wieder individuelle kreative Lösungen gefunden – eine verlässliche Infrastruktur an Fördermitteln und Technik können sie jedoch nicht ersetzen.

9 Vgl. Fendl: Bildarchive.

Literatur

Julia Bärnighausen u.a. (Hg.): Foto-Objekte. Forschen in archäologischen, ethnologischen und kunsthistorischen Archiven, Bielefeld 2020.

Elisabeth Fendl: „Bildarchive. Wissensordnungen – Arbeitspraktiken – Nutzungspotenziale“. Eine Online-Tagung, 15. Mai–10. Juli 2020, in: Rundbrief Fotografie 111 (2021), S. 46-50.

Sönke Friedreich/Ira Spieker: Alltag | Kultur | Wissenschaft. Die volkskundlich-kulturanthropologischen Institute und Landesstellen, Dresden 2021, URL: <https://www.isgv.de/publikationen/details/alltag-kultur-wissenschaft>.

Ulrich Hägele: Foto-Ethnographie. Die visuelle Methode in der volkskundlichen Kulturwissenschaft, Tübingen 2007.

Nadine Kulbe: Spamer, Andachtsbild, München 1930. Zur Entstehung eines Buches, in: Volkskunde in Sachsen 32 (2020), S. 145-166.

Andreas Martin (Hg.): Digitale Bilderwelten. Zur elektronischen Erschließung von Bildsammlungen, Dresden 2003.

Adolf Spamer: Bilderatlas. Die deutsche Volkskunde: Band 2, Leipzig 1935.

Ira Spieker: Bilder – Welten – Erfassen. Bildsammlungen als Transformationsraum analoger und digitaler Formate, in: Volkskunde in Sachsen 31 (2019), S. 195-210.

Bildarchive und Nutzungspotenziale

Im Club der Hunderttausend

Heinz Pietschs Alltagsfotografien im Tübinger Kreisarchiv

Ulrich Hägele

Das digitale Zeitalter hat in der privaten Fotografie zu einer Bilderflut geführt, die kaum mehr zu überschauen ist. Digitale Bilder sind flüchtig und vergänglich zugleich. Flüchtig, weil zumeist *en passant* aufgenommen – vergänglich, weil kaum jemals nachhaltig abgespeichert wird. Digitale Fotografinnen und Fotografen fotografieren den Alltag, jedes Detail aus jedem erdenklichen Blickwinkel und zu jeder Tages- oder Nachtzeit. Digitale Bilder – Videos mit eingeschlossen – sind in Sekundenschnelle gepostet auf Instagram, Facebook oder Pinterest. Eine gigantische, sich stetig erneuernde visuelle Online-Galerie, die kein Mensch je zur Gänze betrachten kann. Digitale Fotografinnen und Fotografen brauchen keine Filmdosen und auch keine Systemkameras mehr – Spiegelreflexapparate mit Normalobjektiven, Zoom- oder Makrolinsen. Auch Projektoren, Magazine, Fotokartons und Diaschränke

sind entbehrlich geworden. Hunderttausend Bilder passen auf eine einzige „Secure Memory Card“, eine SD-Karte. Digitale Fotografinnen und Fotografen haben ein Smartphone, das universale Tool für moderne Kommunikation und Visualisierung.

Das alles hatte Heinz Pietsch nicht. Und dennoch: Im Laufe seines Lebens knipste er analog über hunderttausend Dias. Der Alltag in der Familie in der bundesdeutschen Nachkriegs-, Wirtschaftswunder- und späteren Zeit war ohne Kamera undenkbar. Ähnlich wie ein Paparazzo zückte Pietsch bei jeder Gelegenheit den Fotoapparat. Nach dem Shoppen im Supermarkt – *klick*: der offene Kofferraum des Mercedes, Einkaufstasche, eingeschweißter Brotlaib, Fünferpackung Durodont-Zahncreme, Schokoküsse, Leinsamen von Schneekoppe, Windsor de Luxe-Cigaretten. *Klick*: Ehefrau auf dem Sofa,



Abbildung 1: Heinz Pietsch: Pool, 1968 (Quelle: Kreisarchiv Tübingen, Bestand Heinz Pietsch, Signatur FPA-H3-3489).

Kopf unter der Trockenhaube. *Klick:* Kontrolle des Ölstands beim schwarzen Opel mit dem Haifisch-Kühler, Wahlreklame zur Bundestagswahl 1953. *Klick:* der nächtlich beleuchtete Swimmingpool bei Freunden, ein Ölfleck auf der Landstraße, Ehefrau Gisela beim Federballspiel. Heinz Pietsch fotografierte skurrile Dinge wie das Honigbrot, das Brillenrezept, die neuen Schuhe, Dessous aus dem Neckermann-Katalog und einen Stapel Lottozettel. *Klick:* die gesammelten Nieten der Jahre 1958 bis 1966. (Abbildungen 1 und 2)

Wichtige Ereignisse lichtete er mit dem Stativ direkt von der Tagesschau auf dem Fernsehschirm ab: Apollo-Sojus-Projekt, Skylab-Landung, Challenger-Katastrophe, Filmstar Curd

Jürgens, Quizmaster Hans-Joachim Kulenkampff in der Rate-Show „Einer wird gewinnen“, Bundeskanzler Helmut Schmidt zu Besuch beim Staatsratsvorsitzenden Erich Honecker. Und *klick:* Leonid Breschnew in Bonn, Mister Tagesschau Karl-Heinz Köpcke verkündet die Heimreise des Staatsgasts.

Heinz Pietsch, der Fotograf

Geboren 1926 im sächsischen Bautzen, absolvierte Heinz Pietsch 1942 ein Notabitur und machte eine Lehre bei der Sparkasse. Die Wehrmacht rekrutierte ihn im Januar 1944 zum Kriegsdienst. Im Mai 1945 nahmen Bekannte im



Abbildung 2: Heinz Pietsch: Honigbrot, 1985 (Quelle: Kreisarchiv Tübingen, Bestand Heinz Pietsch, Signatur FPA-15911).

Allgäu den Demobilisierten bei sich auf. Dann zog der kaum Zwanzigjährige nach Tübingen, um ein Lehramtsstudium aufzunehmen. Weil das Geld knapp wurde, brach er das Studium ab und fand Arbeit bei der Kreissparkasse. 1951 lernte er seine Frau Gisela (1925–2009) kennen. Aus dem zerstörten Offenburg war die gebürtige Gelsenkirchenerin am 6. Mai 1946 in Tübingen angekommen: *Mein erster Gedanke war: „Hier will ich nie wieder weg!“*¹ Die gelernte Buchhalterin arbeitete bei der Kreisbaugesellschaft und anschließend fast drei Jahrzehnte bei einer Druckerei. Gisela hatte eine kleine Tochter: Gabi.

Heinz Pietsch war verliebt. Das erste Foto von Gisela knipste er heimlich in der Tübinger Altstadt. 1952 heirateten sie. Die frisch Vermählten zogen mit Gabi in ein bescheidenes Häuschen in der Vorstadt. Heinz Pietsch studierte von 1957 bis 1959 an der Pädagogischen Hochschule Stuttgart und wurde Dorfschullehrer in der Umgebung von Tübingen. Auch als Lehrer drückte er häufig auf den Auslöser: Einschulung, Ausflug oder Kinder im Klassenzimmer.

Was war der Antrieb für Pietschs Fotoleidenenschaft? Seine Frau Gisela äußerte sich dazu 2004 im Gespräch mit Wolfgang Sannwald und Klaus Gaebele vom Tübinger Kreisarchiv: *Seine Motivation bestand darin, jeden Augenblick als einmalig wahrzunehmen, unter dem Motto: „Das*

1 Kreisarchiv Tübingen, Gisela Pietsch: Meine Ankunft in Tübingen.



Abbildung 3: Heinz Pietsch: Bundesstraße 27 in Tübingen bei Nacht, 1956 (Quelle: Kreisarchiv Tübingen, Bestand Heinz Pietsch, Signatur FPA-HI-584).

kommt nie, nie wieder.“ Ohne Fotoapparat sei ihr Mann *nicht ‚angezogen‘* gewesen.² Heinz Pietsch sah auch seine Kamera als eine Dokumentarin der Wahrheit – in dem von Roland Barthes beobachteten Sinne: um etwas in der Gegenwart zu beglaubigen und als Beweissicherung für die Zukunft.³ So dokumentierte Pietsch nicht nur die sich verändernde Tübinger Altstadt, sondern auch die Neubaugebiete in der Süd- und Weststadt, die ansonsten niemand fotografiert hätte. (Abbildung 3)

Heinz Pietschs *Klick* ist überall zu hören, auch von seiner Pocketkamera Minox B im Supermarkt: *Da begann der Marktleiter empört zu schimpfen, weil er dachte, dass hier die Konkurrenz spionieren würde.*⁴ Außerdem hatte er noch weitere Kleinbildkameras im Einsatz: eine Edixa II der Wiesbadener Kamerawerke Wirgin, eine Kodak Retina, hergestellt in Stuttgart-Wangen, eine Dacora Dignette der Firma Dangelmeier & Co in Reutlingen sowie eine Praktika Spiegelreflexkamera des VEB Pentacon Dresden.

Ein halbes Jahrhundert vor dem Selfie-Boom im Zeitalter der digitalen Fotografie machte Heinz

2 Kreisarchiv Tübingen, Gespräch mit Gisela Pietsch.

3 Siehe Barthes: Die helle Kammer.

4 Kreisarchiv Tübingen, Gespräch mit Gisela Pietsch.



Abbildung 4: Heinz Pietsch: Selbstporträt mit Kameras, 1981 (Quelle: Kreisarchiv Tübingen, Bestand Heinz Pietsch, Signatur FPB-H6-345-14).

Pietsch in unzähligen Positionen Selbstporträts: zuhause mit Geburtstagsgeschenken, beim Bummel in der Stadt, mit dem Wagen in der Landschaft oder gemeinsam mit Frau und Stieftochter auf Einkaufstour. (Abbildung 4)

In Pietschs Bildern spiegelt sich die vordergründig ausgelebte Sorglosigkeit der Wirtschaftswunderjahre – die Zeit des Nationalsozialismus von 1933 bis 1945 hatte man verdrängt. Der Massenkonsum wurde zum kollektiven Muster im Alltag der Kriegsgeneration und ganz konkret in der eigenen Biografie: Alles drehte sich ums Kaufen und Habenwollen. Geschenke unter dem Weihnachtsbaum und an Geburtstagen gab es zuhauf, stets vom Fotografen minutiös

arrangiert und hernach mit der Kamera für die Ewigkeit festgehalten.

Der schier Masse der Bilder ist allerdings eine gewisse Besessenheit im Kontext ihrer Entstehung nicht abzusprechen. Analog und die Hand stets am Auslöser kreierte Heinz Pietsch von der Schaufensterpuppe bis zur Zahncreme unzählige Aufnahmen. In seinen Fotos vermischen sich offenbar Zeitgeschichte und persönliche Chronik, Kitsch und Pop-Art. Er entwickelte für sich ein eigenes System zur Archivierung seiner Farbdias, notierte sämtliche Informationen zu den Bildern wie Ort, Datum und abgelichtete Personen in Schulhefte. Außerdem nummerierte er seine Dias fortlaufend. Das Fotografieren

erscheint als Passion und auch als eine Art visuelles Pop-Art-Tagebuch im Sinne Andy Warhols (1928–1987), der in den 1960er-Jahren auf die Idee gekommen war, sein Leben in Realzeit filmen zu lassen. Schon zuvor hatte der New Yorker Künstler alltägliche Gegenstände wie Suppendosen, Waschmittelpackungen oder Colaflaschen in den Vordergrund seines Schaffens gerückt und damit triviale Objektivationen zu Ikonen künstlerischer Moderne stilisiert. Genau wie Warhols Serigrafien besitzen auch Pietschs Fotografien oft einen deutlich ironischen, mitunter makabren Charakter. Der tote Wellensittich auf dem heimischen Fußboden scheint hierbei ebenso bewusst inszeniert worden zu sein wie das akkurat im Zentrum des Bildes drapierte und ästhetisch anmutende Honigbrot. (Abbildung 5, siehe Abbildung 2)



Abbildung 5: Heinz Pietsch: Toter Putzi, 1967 (Quelle: Kreisarchiv Tübingen, Bestand Heinz Pietsch, Signatur FPA-H2-2474).

Gisela Pietsch charakterisierte ihren Mann als Pessimisten, Langsamfahrer und Sicherheitsfanatiker. Sie habe den überregionalen Teil des Schwäbischen Tagblatts gelesen und er den lokalen. Die Kamera wurde bei Pietsch zu einem verlängerten Arm, zu seinem dritten Auge, und

war bald wie mit ihm verwachsen. Mit dem optischen Gerät, dem fortlaufenden Ablichten und visuellen Festhalten der Umgebung verschaffte er sich Distanz. Vielleicht dienten die unzähligen Bilder auch gegen seine Angst vor der eigenen Vergänglichkeit zum Schutz gegen die Zeit, wie Pierre Bourdieu einmal bemerkte.⁵ Zugleich diente der Fotoapparat als Kommunikator zwischen der Innen- und Außenwelt des Protagonisten, durchaus wörtlich zu verstehen wie die inzwischen arg strapazierte Metapher von Fred R. Bernard aus dem Jahr 1921: „Ein Bild sagt mehr als tausend Worte.“ Mithin fotografierte Heinz Pietsch, wenn er selbst sprachlos war. 1988 porträtierte er seine Frau Gisela in dem Moment, als sie vom Tod ihrer Tochter Gabi erfuhr. Im Jahr darauf – er war längst im Ruhestand – starb der passionierte Raucher im Alter von nur 63 Jahren.

Heinz Pietschs Fotografien sind nicht nur visuelle Dokumente der Heimatgeschichte. Vielmehr vermitteln sie auch die Sicht eines Familienoberhaupts auf die Familie, lassen biografische Verstrickungen erahnen. Sie zeigen jene vermeintlich nebensächlichen Gegenstände oder Handlungen des Alltags, die im analogen Zeitalter weder ein Fotoamateur noch ein Profi aufgenommen hätte und die erst im digitalen Zeitalter Eingang in den thematischen Kanon der Fotografie gefunden haben. Damit sind die Bilder Zeugnisse des kulturellen patrimonalen Erbes. Wir sehen eine aus heutiger Sicht vielfach als Kitsch oder Trash wahrgenommene Ästhetik des Alltags: das Einfamilienhaus, die Wohnzimmer-Deko im Gelsenkirchener Barock und die

5 Siehe Bourdieu: Ein soziologischer Selbstversuch.

auf antik getrimmten Tapisserien als Wandschmuck – Statussymbole, deren Besitz in den beiden Jahrzehnten der Nachkriegszeit in Westdeutschland zum kollektiven Lebensziel zählte. Auch die Mobilität mit dem eigenen Auto gehörte dazu. Heinz Pietsch sehnte sich bereits als Kind – wie viele seiner Generation – nach einem eigenen Wagen. 1959 war es soweit, der stolze Familienvater bestand die Führerscheinprüfung. Mit Frau und Kind posierte er vor einem schwarzen Ford Taunus 12M „Weltkugel“, 1960 folgte der fabrikneue Käfer in Mintgrün. Sodann lichte der Fotograf dieses Auto überaus variantenreich ab: auf dem Parkplatz in der Tübinger Altstadt, mit Alblandschaft, mit Frau und Familie oder auf dem Standstreifen am Ende der Autobahn 81 vor dem Städtchen Weinsberg bei Heilbronn. Man traut seinen Augen kaum: gähnende Leere, nur zwei weitere Automobile sind in Sicht – bundesdeutscher Alltag im Jahr 1963. (Abbildung 6)



Abbildung 6: Heinz Pietsch: Ende der Autobahn 81 bei Weinsberg, 1963 (Quelle: Kreisarchiv Tübingen, Bestand Heinz Pietsch, Signatur FPA-H2-1338).

Heinz Pietsch, der Bildbestand

Ein besonderer Glücksfall ist, dass sämtliche Bilder von Heinz Pietsch, rund 100.000 Dias, nebst einigen Selbstzeugnissen, Urkunden und Fotoapparaten im Tübinger Kreisarchiv erhalten geblieben sind. Dessen Leiter, Wolfgang Sannwald, hatte bereits früh die Bedeutung der Bilder erkannt und dafür gesorgt, dass sie noch zu Lebzeiten der Witwe ins Archiv gelangten. Eine Ausstellung war zwar bereits früh angedacht worden, ließ sich aber nicht realisieren.

Im Rahmen unseres studentischen Projekts am Institut für Medienwissenschaft der Universität Tübingen sichteten wir dann innerhalb von vier Tagen zunächst rund zehntausend Diapositive.⁶ Das Projekt war, durch das Curriculum im Masterstudiengang bedingt, lediglich auf ein Semester angelegt. Die Vorarbeiten begannen im März, die Ausstellungseröffnung in der Galerie des Tübinger Landratsamts war am 27. Juli 2019.

Fünfhundert Dias kamen unter ikonografisch-phenomenologischen Aspekten in die engere Wahl. Diese Methode geht auf den französischen Strukturalisten und Kulturforscher Roland Barthes zurück. Sie konzentriert sich auf Bilder, die bereits im ersten Moment einen Eindruck, das punctum, beim Betrachter oder der Betrachterin hinterlassen.⁷ Diese Methode mag relativ subjektiv sein, sie ist allerdings ideal, wenn in relativ kurzer Zeit ein Bildarchiv zu durchforsten ist. In unserem Fall blieb uns ja nur ein Semester von der Recherche bis zur geplanten Ausstellungseröffnung und Katalogpräsentation – inklusive vorlesungsfreier Zeit. Das Projekt lieferte

⁶ Siehe <https://heinz-pietsch.mewi-projekte.de/>.

⁷ Siehe Barthes: Die helle Kammer.

erste Einblicke in ein gigantisches Archiv, das außer den Dias ungezählte Schwarzweißaufnahmen und Super-8-Filme umfasst. Ausstellung und Katalog dienen nunmehr als Grundlage für eine noch nicht konkrete weitere wissenschaftliche Aufarbeitung des Pietsch-Bestands.⁸ Um die Bilder nun nach den archivtechnischen Gepflogenheiten aufzuarbeiten, ist allerdings eine mittelfristig zu beschäftigende Fachkraft unabdingbar, zu finanzieren entweder über Drittmittel oder direkt über das Tübinger Landratsamt. Bei der Sichtung der Bilder kristallisierten sich rasch fünf thematische Schwerpunkte für Ausstellung und Katalog heraus: Stadt, Familie, Mobilität, Alltagsgegenstände und Feste/Rituale. Die Digitalisierung der Dias erfolgte hybrid, mit analoger Lichttechnik und digitaler Kamera. In der Postproduktion gingen wir besonders behutsam vor. Eventuelle zeitlich- und materialbedingte Verfärbungen ließen wir bestehen und fleckten nur Verschmutzungen auf der Oberfläche der Glasrähmchen aus. Am Ende ließen wir die digitalisierten Dias auf kartonstarkes Papier kopieren. In der Ausstellung waren die Bilder hinter Passepartouts zu sehen.

Die Dauerpräsenz der Kamera in Pietschs Leben erinnert besonders an David Bradford. Der Art-Director einer Werbeabteilung hatte im Jahr 1990 seinen gut dotierten Job gekündigt und beschlossen, Taxifahrer zu werden.⁹ Er kam auf die Idee, die Stadt von seinem neuen mobilen Arbeitsplatz aus mit der Kamera festzuhalten. Er zeigt New York aus einer gänzlich ungewohnten Perspektive. Das Yellow Cab fungiert

als schützender Kokon, von dem aus der Fotograf seine Straßen- und Häuserumwelt anvisiert. Mit seinem Fotoapparat war Heinz Pietsch ein Einzelkämpfer. Er gehörte weder einem Fotoclub an, noch hatte er offenbar den Antrieb, seine Bilder zu veröffentlichen. Seine Dias führte er nur im familiären Kreis sowie seinen Freunden vor. Typische Familienbilder wie zum Beispiel Gruppenaufnahmen zu festlichen Anlässen sind selten. Seine Bilder lassen einen augenzwinkernden Blick erkennen, durch in der analogen Amateurfotografie unübliche Brechungen in Perspektive, Ästhetik und Komposition. Die Arbeit in der Dunkelkammer interessierte ihn nicht. Ob er sich mit Fotoliteratur weitergebildet hat, ist nicht überliefert. Seine Vorliebe für den Alltag, für kuriose Objekte und Situationen kristallisierte sich bei ihm schon früh heraus und blieb bis zu seinem Tod unverändert. So fotografierte er bereits während des Kriegs Werbung in Illustrierten und Schaufensterauslagen. Letzte Aufnahmen hierzu entstanden in den in den 1980er-Jahren.

Heinz Pietschs Fotografien sind sehr wahrscheinlich nicht mit künstlerischem Anspruch entstanden, aber er hatte das Gespür für den richtigen Moment und er nahm auch kleinste Details in seiner Umwelt wahr. Fotohistorisch betrachtet zeichnen sich seine Bilder durch ein einzigartiges motivisches Setting aus – insofern sind sie allesamt kleine Kunstwerke, die uns die Welt der bundesdeutschen Nachkriegszeit auf unnachahmliche Art nahebringen. Heinz Pietsch hatte nicht nur den Blick eines versierten Fotografen. Im Abstand von fünfzig, sechzig und mehr Jahren hat sein ‚drittes Auge‘ ein regelrechtes Kaleidoskop einer Visualisierung des Trivialen geschaffen. Mit der Einzigartigkeit

8 Siehe Hägele: Heinz Pietsch.

9 Siehe Bradford: Drive-By Shootings.



Abbildung 7: Heinz Pietsch: Puppe im Rinnstein, 1957 (Quelle: Kreisarchiv Tübingen, Bestand Heinz Pietsch, Signatur FPA-HI-634).

seines Werks ist er postum zum Künstler avanciert und damit unsterblich geworden. (Abbildung 7)

Linksammlung

Zugriff am 4.5.2021.

<https://heinz-pietsch.mewi-projekte.de/>

Archivquellen

Kreisarchiv Tübingen

Gisela Pietsch: Meine Ankunft in Tübingen, zweiseitiger Text, undatiert.

Gespräch von Wolfgang Sannwald und Klaus Gaebele mit Gisela Pietsch, 6.7.2004, zusammengefasste Mitschrift.

Literatur

Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie, Frankfurt am Main 1985.

Pierre Bourdieu: Ein soziologischer Selbstversuch, Frankfurt am Main 2002.

David Bradford: Drive-By Shootings. Photographs by a New York Taxi Driver, Köln 2000.

Ulrich Hägele (Hg.): Heinz Pietsch. Fotografien 1950–1989, Tübingen 2019.

Ordnung und Widerspruch

Möglichkeiten und Grenzen der Wissensformation im Bildarchiv

Agnes Matthias

Archive an sich – und damit auch Bildarchive – konstituieren und spiegeln Wissensordnungen. Ein Archiv heute neu einzurichten, bedeutet nicht nur, praktikable analoge wie digitale Strukturen zu entwickeln, sondern auch, wissenschaftsgeschichtliche Kontexte, innerhalb derer man sich dabei bewegt, wiederum mit Blick auf zukünftige Nutzungsweisen zu reflektieren. Denn mit dem Medienwissenschaftler Wolfgang Ernst liegt die „archivische Operation [...] nicht einfach darin begründet, eine immense Datenbank zum Sprechen zu bringen und dem Schweigen einer vergessenen Wirklichkeit schriftlich Stimme zu verleihen, sondern die Dinge einer überkommenen Welt in Material für eine noch zu fabrizierende Welt zu verwandeln“.¹

Die folgenden Überlegungen zu dieser ‚Operation‘ verbinden sich mit einem Projekt, das zwischen 2014 und 2017 an den Staatlichen Ethnographischen Sammlungen Sachsen – den drei ethnologischen Museen in Leipzig, Dresden und Herrnhut im Verbund der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden – durchgeführt wurde.² Zwei drittmittelfinanzierte Maßnahmen dienten der datenbankgestützten Erschließung und Digitalisierung von Fotografien aus den Museen in Dresden und Leipzig.³ Der Ausgangspunkt ist dementsprechend ein praxisgebundener, der aus der konkreten Arbeit mit zwei Fotosammlungen heraus entwickelt wurde.

1 Ernst: Das Rumoren, S. 12.

2 Die Staatlichen Ethnographischen Sammlungen Sachsen gehören seit 2010 zum Verbund der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden.

3 Siehe dazu Matthias: Welten erschließen.



Abbildung 1: Richard Parkinson (1844–1909): „Matáncor-Dorf auf Lou“, Lou Island, Bismarck-Archipel, 1882–1894; Maquetten und Materialien zu Parkinson: *Dreißig Jahre*, Tafel 26; Albuminpapier, montiert auf Untersatzpapier: 14,2 Zentimeter hoch, 20,2 Zentimeter breit, Untersatzpapier: 21 Zentimeter hoch, 33 Zentimeter breit (Quelle: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Museum für Völkerkunde Dresden, Inventar-nummer F 1907-1/1.13).

Zwei Fotosammlungen

Zunächst soll der Inhalt der beiden Erschließungsprojekte kurz umrissen werden, deren institutionelles Umfeld – das ethnologische Museum – in den letzten Jahren einer kritischen Revision unterzogen wurde, die auch die fotografischen Bestände berücksichtigen.⁴ Die Museen für Völkerkunde in Leipzig und Dresden gehören zu den ersten deutschen Gründungen völkerkundlicher Sammlungen im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, die wiederum eng mit der kolonialen Expansion europäischer Länder verbunden sind.⁵ Fotografien wurden sowohl in Leipzig als auch in Dresden schon früh gesammelt, allerdings zunächst nicht als eigenständige Objektgruppe, sondern als Material wissenschaftlichen Arbeitens. Dazu zählten zum Beispiel Aufnahmen für Publikationen, wie die vom

Gründungsdirektor des Dresdner Museums, Adolf Bernhard Meyer (1840–1911) veröffentlichten Abhandlungen, in denen im Lichtdruck reproduzierte Fotografien von Objekten und Menschen die Beschreibungen stützen.⁶ Dafür kooperierte er mit „Gewährsleuten“, die für ihn nicht nur Objekte sammelten, sondern auch zur Kamera griffen. Die Reproduktionsvorlagen sowie einige Buchmaquetten gehören entsprechend zu den ältesten erhaltenen Beständen der Sammlung.⁷ (Abbildung 1) Ein Großteil der vor 1945 rund 9.000 Fotografien umfassenden *Bildsammlung* – so die historische Bezeichnung – wurde im Februar 1945 beim Bombenangriff auf Dresden zerstört.

⁴ Siehe zum Beispiel Kraus/Noack: Quo vadis.

⁵ Das Museum in Leipzig wurde 1869 gegründet, das in Dresden 1875.

⁶ Siehe zum Beispiel Meyer: Masken.

⁷ Siehe zum Beispiel die Maquetten und Materialien von Parkinson: *Dreißig Jahre*: <https://skd-online-collection.skd.museum/Home/Index?page=1&titel=Maquetten%20und%20Materialien%20zur%20Publikation%2022Richard%20Parkinson%3A%20Drei%20Jahre%20in%20der%20S%20C%20see%22>.



Abbildung 2: Herrmann Meyer (1871–1932): „Rio Jatobá, Cachoeira grande von oben“, Mato Grosso, Brasilien, 24.8.1896; Kollodiumpapier, montiert auf Untersatzkarton: 12 Zentimeter hoch, 17 Zentimeter breit, Untersatzkarton: 18 Zentimeter hoch, 24 Zentimeter breit (Quelle: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, Inventarnummer PhSAM 2671).

Maquette

Das Wort Maquette (auch Makette) stammt aus dem Französischen. Der Begriff bedeutet so viel wie Skizze, Entwurf oder Modell, beschreibt also die Vorstufe einer oft künstlerischen Arbeit.

Die Leipziger Sammlung zeichnet sich durch große Konvolute an Fotografien aus, die oftmals unter Beteiligung von am Haus tätigen oder ihm verbundenen Wissenschaftlern auf Forschungsreisen und Expeditionen entstanden. Teils flossen Bildquellen in Forschungsberichte ein, teils blieben Publikationen unverwirklichte Vorhaben,

wie im Fall der beiden von Herrmann Meyer (1871–1932) durchgeführten Xingú-Expeditionen Ende des 19. Jahrhunderts, deren Bildmaterial nie ausgewertet oder zusammenhängend publiziert wurde.⁸ (Abbildung 2)

Doch es waren nicht nur die Fotografien der Forschenden, die das Profil der Dresdner und Leipziger Sammlungen in ihren ersten Jahrzehnten bestimmten. Im Zusammenhang von

⁸ Siehe zum Beispiel die Materialien zu den beiden sogenannten Xingú-Expeditionen nach Brasilien von Herrmann Meyer Ende des 19. Jahrhunderts: <https://skd-online-collection.skd.museum/Home/Index?page=1&titel=Xing%C3%BA-Expedition%20&pld=11042285>.

Schenkungen, Nachlässen und Ankäufen von Objekten sowie durch Übernahmen aus anderen Institutionen kamen Bilddokumente unterschiedlicher Materialität und aus unterschiedlichsten Quellen hinzu: Amateuraufnahmen von Reisenden, von Kapitänen und Seemännern, von Missionaren, Geschäftsleuten und Händlern, oft auch von Angehörigen kolonialer Infrastruktur wie Verwaltungsbeamte, Militärs oder Ärzte. Ergänzt wurden diese Zuwächse durch Aufnahmen professioneller Fotografen, die etwa in Nordafrika oder Asien den Bedarf der Europäer an Souvenirfotografien deckten. Daneben wurden in beiden Häusern bis in die 1930er-Jahre umfangreiche Diasammlungen zu Lehr- und Forschungszwecken angelegt. Seit den 1960er-Jahren – verstärkt noch einmal nach 1990 – wurden die Bestände durch Feldforschungsaufnahmen der Konservatorinnen und Konservatoren vermehrt. Auch die in der DDR vorgenommenen Museumsprofilierungen in den 1970er- und 1980er-Jahren führten zu Bestandserweiterungen. Heute verwahrt das Dresdner Museum rund 100.000, das Leipziger rund 150.000 Fotografien.

Ein Großteil des Bildmaterials aus dem späten 19. und frühen 20. Jahrhundert entstand unter kolonialen Vorzeichen und trug dazu bei, jene ambivalent besetzten Exotismen zu produzieren, die in Teilen bis heute ihre Wirkung entfalten. So heterogen der Charakter dieser Bestände ist, verbindet sie doch, dass sie auf ein positivistisches Verständnis des technischen Bildmediums zurückgehen. Fotografie wurde als Instrument der objektiven Erfassung einer zumeist ‚fremden‘ und von der ‚eigenen‘, europäischen Lebensrealität differenter Welt verstanden: zur Dokumentation und quasi ‚Inventarisierung‘ von

Menschen, Praxen und Zeugnissen der materiellen und immateriellen Kultur unter heute fragwürdig anmutenden Bedingungen im Kontext systemischer kolonialer Gewalt.⁹

Erschließen, digitalisieren, konstituieren

Im Jahr 2014 initiierten die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden ein drittmittelgeförderteres Forschungsprogramm mit dem Namen „Europa/Welt“, das internationale Bestände in den Fokus rückte. Neben ostasiatischem Porzellan aus der Sammlung von Friedrich August I. von Sachsen (August der Starke; 1670–1733) oder indischer Miniaturmalerei im Dresdner Kupferstich-Kabinett wurden die Fotosammlungen der ethnologischen Museen in Dresden und Leipzig bearbeitet.¹⁰ Die Anzahl der zu erschließenden Fotografien konnte durch ein parallel laufendes, mit Mitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördertes Projekt vergrößert werden, das zusammen mit der Deutschen Fotothek an der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden realisiert wurde.¹¹

⁹ Siehe als Überblick Edwards: Raw Histories.

¹⁰ Zum Programm „Europa/Welt“ siehe http://forschung.skd.museum/projekte/c/pC/?tx_cpsskdxplorer_cpsskdxplorer%5Bsearch%5D%5BResearchProgram%5D=5&cHash=02e151c3fb4492ef2fbb7c65caa30061.

¹¹ Siehe <http://forschung.skd.museum/projekte/details/c/pC/a/show/project/86-die-fotobestaende-der-staatlichen-ethnographischen-sammlungen-sachsen/>; <http://forschung.skd.museum/projekte/details/c/pC/a/show/project/119-weltsichten-digitalisierung-und-erschliessung-fotografischer-archivedeutender-forschungs/>.

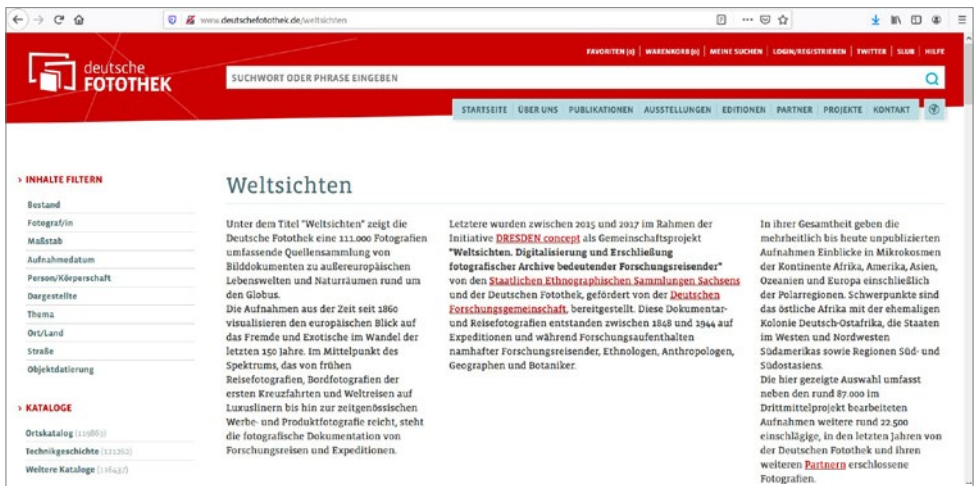


Abbildung 3: Screenshot der Startseite des Projektportals „Weltsichten“ der Deutschen Fotothek Dresden (Quelle: <http://www.deutschefotothek.de/weltsichten>).

Das auf der Website der Fotothek angesiedelte Portal „Weltsichten“ vereint inzwischen über 111.000 Fotografien deutscher Forschungsreisender aus der Zeit von 1870 bis 1950 aus den Beständen beider Institutionen sowie von Partnereinrichtungen.¹² (Abbildung 3) In diesem Kontext konnten insgesamt rund 90.000 Fotografien aus beiden Sammlungen digitalisiert und in der Datenbank „Daphne“ der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden katalogisiert werden. Das, was seit circa 1860 visuell an den unterschiedlichsten Orten der Welt zusammengetragen worden war, sollte über die Online Collection des Museums¹³ zugänglich werden – und zwar nicht nur für die internationale Forschung, sondern auch für die

Herkunftsgesellschaften beziehungsweise die Communities of Implication.¹⁴ ‚Shared Heritage‘ und in jüngster Zeit verstärkt auch die ‚immaterielle Restitution‘ sind Konzepte, die sich mit dem Ansatz des Zugänglichmachens in ethnologischen Sammlungen verbinden.¹⁵ Auf der Website der Fotothek sind die im Rahmen des Projekts bearbeiteten Bestände der beiden Museen recherchierbar, in der Online Collection der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden werden die Konvolute sukzessive eingearbeitet.¹⁶

¹² Siehe <http://www.deutschefotothek.de/weltsichten>.

¹³ Siehe <https://skd-online-collection.skd.museum/>.

¹⁴ Zum Begriff ‚Communities of Implication‘ siehe Lehrer: Material Kin.

¹⁵ Zur ‚immateriellen Restitution‘ von Fotografien siehe die 2021 eingerichtete Website des GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig: <https://grassivolkerkunde.skd.museum/forschung/dekolonisierung-restitution-und-repatriierung/aktuelle-projekte/projekt-4-immaterielle-restitution-historischer-fotos/>. Stand: Januar 2021.

Shared Heritage

„Shared Heritage“ ist ein zunehmend kritisch diskutiertes Konzept eines gemeinsam und weltweit geteilten, de facto aber weiterhin in den ‚westlichen‘ Museen verbleibenden Erbes.¹⁷

Es ging bei diesem Projekt auch darum, die Fotosammlungen durch die digitale Erschließung überhaupt als solche zu konstituieren: zum einen praktisch, indem ein einfacher Recherchezugang für die interne wissenschaftliche Nutzung geschaffen wird und die Sammlungen über die Onlinestellung einer breiteren Öffentlichkeit bekannt gemacht werden, zum anderen aber auch methodisch. Das Projekt sollte dazu beitragen, den Stellenwert von Fotografien in der Museumsarbeit hervorzuheben und in diesem Sinne für einen bildwissenschaftlichen beziehungsweise breiteren fotohistorischen Ansatz zu sensibilisieren.

Die Ausgangsbedingungen für die konkrete Realisierung des Projekts waren unterschiedlich. In Leipzig sind Fotografien bereits von Anfang an inventarisiert und in einem eigenen Verzeichnis erfasst – und damit als eigenständiger Sammlungsbereich definiert. In Dresden hingegen wurden Fotografien seit der Wiederaufnahme des Museumsbetriebs nach 1945 nicht mehr inventarisiert und systematisch abgelegt. Diese Materialsammlung musste zuerst in eine den gängigen musealen Standards entsprechende Fotosammlung transformiert werden. Das beinhaltete in einem ersten Schritt die Entwicklung

einer Systematik für die Nachinventarisierung und digitale Katalogisierung, dann deren Übertragung in die räumliche Aufstellung, der wiederum eine Umlagerung des kompletten Bestandes in archivgerechte Verpackungsmaterialien vorausging, die von einer Neumöblierung der Räume flankiert war.

Kontexte

An diesem Punkt ergeben sich eine ganze Reihe von Fragen. Ganz grundlegend erscheint der Punkt, wie auf Ebene der Datenbank mit Fotografien umgegangen werden soll, die oft unter Umständen entstanden sind, die heute als inhuman oder zumindest fragwürdig bewertet werden.¹⁸ Dem Anspruch gerecht zu werden, eine kritische Wissenschafts- und Methodengeschichte zu betreiben, heißt in erster Linie, Entstehungsbedingungen und Nutzungsformen der Fotografien zu thematisieren, also Kontexte her- und darzustellen. Dazu gehört, mittels Text und digitaler Reproduktion ein Maximum an Information bereitzustellen. Originaltitel werden über die Verwendung von Anführungszeichen als solche ausgewiesen, um die mit den Fotografien verbundene Historie als Spiegel einer problematischen Wissenschaftsgeschichte nicht zu überschreiben,

¹⁷ Siehe Wonisch: Reflexion kolonialer Vergangenheit.

¹⁸ Diese Frage stellt sich auch für andere Plattformen des Zeigens (wie Ausstellungen oder Publikationen). Sie ist allerdings in Hinblick auf Reichweite und Dauer digitaler Inhalte für Datenbanken von besonderer Relevanz.

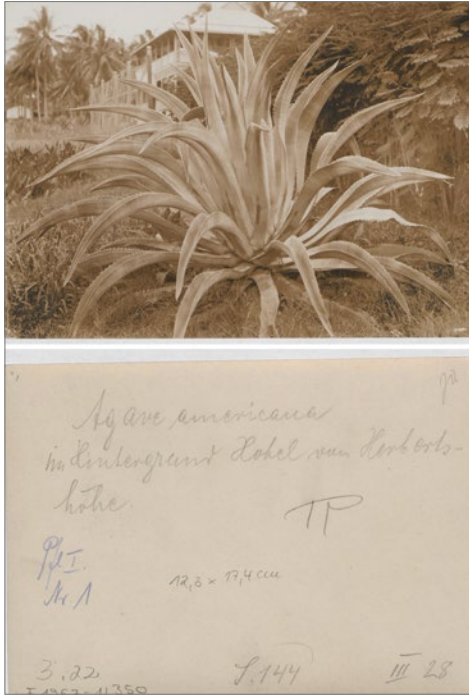


Abbildung 4: Karl Emil Rudolph (1879–1960): „*Agave americana*, im Hintergrund das Hotel in Herbertshöhe (heute Kokopo)“, Neupommern (heute Neubritannien/Papua-Neuguinea), Vorderseite (oben) und Rückseite (unten), 1907–1914; Silbergelatinepapier, 12,3 Zentimeter hoch, 17,4 Zentimeter breit (Quelle: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Museum für Völkerkunde Dresden, Inventarnummer F 1967-1/350).

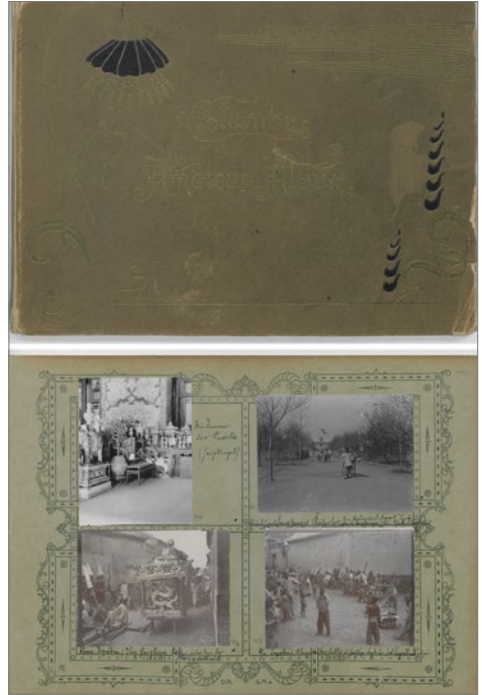


Abbildung 5: Gotthold Johannes Thomschke (1876–1953): Fotoalbum „China“, Einband (oben) und Seite 12 (unten), 1903–1906; Fotoalbum: graugrüner Leineneinband, mit 42 Seiten und 121 Abzügen und einem Lichtdruck; Album: 24,5 Zentimeter hoch, 33 Zentimeter breit, 3,5 Zentimeter dick; Seiten: 23,5 Zentimeter hoch, 32,5 Zentimeter breit (Quelle: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Museum für Völkerkunde Dresden, Inventarnummer F 1998-2/1).

sondern als solche kenntlich zu machen.¹⁹ Die Erfassung von Beschriftungen, Stempeln und ähnlichen Vermerken auf den Vorder- und Rückseiten lässt nachvollziehen, woher bestimmte Begrifflichkeiten stammen. Zudem werden die Erwerbsakten sowie Erwähnungen in

historischen Verzeichnissen und in der Literatur angeführt. Ergänzt werden die Digitalisate durch kurze Sammlungsbeschreibungen: Kommentare mit Informationen zur Biografie von Fotografen beziehungsweise Sammlerinnen und Sammlern, zum Inhalt des Bestands, zu Umfang und Erwerbsart. Zur Kontextualisierung gehört aber auch, Fotografien quellenkritisch in ihrer spezifischen Materialität darzustellen. Deswegen wurden sie als Objekte digitalisiert und veröffentlicht, also inklusive ihrer Rückseiten.

¹⁹ Ein Hinweis zur Recherche in den ethnologischen Fotosammlungen im Sinne einer Warnung vor sensiblen Inhalten ist in die Startseite der erweiterten Suchfunktion der Online Collection integriert: <https://skd-online-collection.skd.museum/Search>.

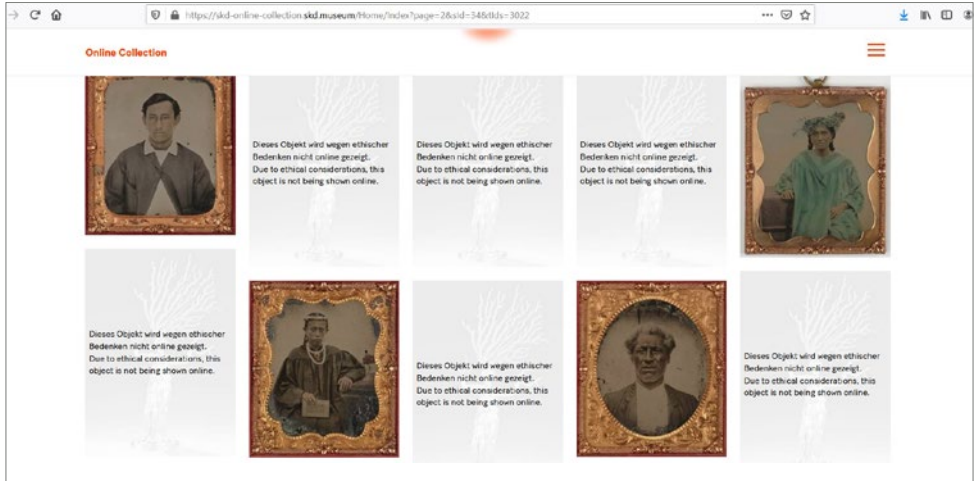


Abbildung 6: Screenshot eines Suchergebnisses in der Online Collection der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden mit Platzhalter (Quelle: <https://skd-online-collection.skd.museum/Home/Index?page=3&tids=3022>).

(Abbildung 4) Abzüge in Fotoalben können im Narrativ der Seite betrachtet werden, Dias auch im Zusammenhang beschrifteter Rähmchen. (Abbildung 5) Auch den Fotografien beiliegende Texte – handgeschriebene Zettel oder gedruckte Beschriftungen – sind abgebildet. Ein kritischer Umgang mit dem Material bedeutet auch, manche Einträge nicht mit Bild zu zeigen, sondern stattdessen einen Platzhalter mit Verweis auf ethische Bedenken in Bezug auf das Motiv einzufügen. (Abbildung 6) Das betrifft etwa Aufnahmen gewaltsamen oder pornografischen Inhalts – ein schwieriger Punkt, bei dem es zwischen (forschungs-)ethischen Aspekten und der Wissenschaftsfreiheit unter Berücksichtigung zeithistorischer Maßstäbe und Verhältnisse immer wieder abzuwägen gilt.²⁰ Nicht zuletzt ist der Austausch mit Vertreterinnen und Vertretern

der Communities of Implication über diese Fotografien zentral.

Das Abrufen all dieser Informationen über die Online Collection der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden ist noch nicht vollständig, aber bereits in großen Teilen möglich. Ein Desiderat ist die Mehrsprachigkeit. Ebenso muss berücksichtigt werden, dass eine längst nicht überall gegebene Voraussetzung für die Nutzung digitaler Ressourcen Elektrizität ist. Die in der Online Collection gegebene Option, diese auf mobilen Endgeräten zu nutzen, erhöht die Reichweite insofern, als dass Smartphones auch im Globalen Süden weit verbreitet sind und damit einen Zugang ermöglichen. Eine Kommentarfunktion ist hier wie auch auf der Website integriert.

Kategorien und Un-Ordnungen

²⁰ Diese Frage wurde und wird in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden intensiv und im Rahmen verschiedener Workshops auch mit Expertise anderer Fachdisziplinen diskutiert.

Die Bedingungen für die Herstellung reziproker Wissenskanäle sind vorhanden, und doch haben sich im Laufe des editorischen Prozesses

auch die Grenzen der Wissensformation, also Fragen nach den Bedingungen der Wissensgenerierung, herauskristallisiert. Sie betreffen eine grundsätzliche – und die konkreten Bedingungen der Museumsdatenbank der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden überschreitende – Frage des wissenschaftlichen Arbeitens, die sich in der Struktur von Datenbanken manifestiert, aber Vorgängen wie der Inventarisierung, Katalogisierung und physischen Aufstellung im Depot zum Beispiel in alphabetischer Reihenfolge nach den Namen der Sammlerinnen und Sammler konstitutiv zugrunde liegt. Es geht um die Festlegung von Ordnungskriterien, die Kategorisierung und Normierung von Information als eine Konstruktion der im Zuge der Aufklärung einsetzenden modernen Wissensordnung. Ziel ist die systematische Bewältigung der Materialfülle, die im 17. Jahrhundert, wie der Philosoph Leander Scholz schreibt, noch in einer Einheit von „Sammeln und Lobpreisen“ gefasst wurde. Im 18. Jahrhundert setzte sich „die formale Ordnungsstruktur des Alphabets durch und ließ [...] das Einzelwissen in Arten und Gattungen verschwinden“²¹. Für sammelnde Institutionen bedeutet das, wie der Kunstkritiker Hanno Rauterberg schreibt, dass aus „der fürstlichen Wunderkammer nach und nach ein wissenschaftliches Institut namens Museum“²² wurde. Die Anwendung von Ordnungssystemen als Praxis der wissenschaftlichen Erschließung von Objekten beinhaltet insbesondere für die Ethnologie einen Widerspruch im unwillkürlichen Perpetuieren dessen, was vielen, insbesondere den aus der anthropologischen Forschung

kommenden Aufnahmen, eingeschrieben ist: nämlich die Kategorisierung von Menschen in sogenannte ‚Rassen‘ oder ‚Typen‘. In historischer Perspektive treten hier gesellschaftlich wie politisch-ideologisch motivierte und rassistisch verwendete Konstruktionen hervor.²³ Heute wird mit Begriffen wie ‚Ethnie‘, ‚Kultur‘ oder ‚kulturellem Kontext‘ operiert. Doch soll die Museumspraxis tatsächlich dekolonisiert werden, muss man sich mit der Frage auseinandersetzen, inwiefern mit der weiteren Verwendung dieser kategorialen Einteilung von Menschen, Kulturen und Regionen vermeintlich überkommene Weltbilder nicht doch fortgeschrieben werden. Auch die Sprache in der Erfassung der Fotografien ist mitunter problematisch. Beschreibungen und Begriffe sind nicht neutral, sondern spiegeln unweigerlich eine zeitgebundene Sprecherposition wider: So wird mit einer Spezifizierung wie *en face* oder *Profil* bei der Beschreibung von anthropometrischen Aufnahmen unweigerlich eine verobjektivierende und herabwürdigende Praxis angewandt, die das in der Kriminalistik übliche biometrische Aufnahmeverfahren reproduziert.²⁴ Die Darstellung historischer Zusammenhänge in den Kommentarfeldern wiederum birgt die Gefahr, erneut Deutungshoheit zu beanspruchen und damit Dominanzbeziehungen zu wiederholen. Wie also kann verfahren werden? Wie können Parameter wissenschaftlicher Ordnung neu gedacht, Prozesse offener gestaltet werden? Eine Datenbank kann trotz aller skizzierten Kritik ein gutes Instrument dafür sein, wenn sie

21 Scholz: Die Nacht des Sammlers, S. 2.
22 Rauterberg: Wie frei ist die Kunst, S. 63.

23 Siehe die Jenaer Erklärung von 2019: https://www.uni-jena.de/190910_JenaerErklaerung.
24 Dieses Verfahren wurde nach seinem Erfinder Alphonse Bertillon (1853–1914) als ‚Bertillonage‘ bezeichnet.

couragiert weiterentwickelt wird. Einer der Vor-
denker der Computertechnik, der amerikanische
Ingenieur Vannevar Bush (1890–1974), legte die
Funktionsweise seines 1945 vorgestellten „Memo-
ry Extenders“ entsprechend dem menschlichen
Denken an. Dieser „Memex“ basiert nicht auf Klas-
sifikationen, sondern auf Assoziationen: ein Mo-
dell, das – in Bezug auf die Museumsdatenbank
angewendet – deren Potenzial erweitern würde.²⁵
Der Schlüssel dazu wäre – in Skizzierung einer
Idealversion – die Intensivierung der Verschlag-
wortung durch eine Öffnung nach außen im Sin-
ne des Crowdsourcing.²⁶ Externe Nutzerinnen und
Nutzer, vor allem Vertreterinnen und Vertreter von
Communities of Implication, müssten an dieser
Stelle mitschreiben können, um Bestände neu und
anders zu lesen und mit aus individuellem Wis-
sen gespeisten Informationen anzureichern. So
könnte unter redaktioneller Begleitung und unter
Einlösung des Anspruchs einer ‚Shared Authori-
ty‘ mehrschichtiger Gehalt sowie Bedeutungen
geborgen werden, was bei der Erfassung durch
Einzelpersonen aufgrund der Prägung durch kul-
turelle Kontexte womöglich nicht wahrgenommen
oder verstanden wird.²⁷

Ein solches Vorgehen würde für Museen und
Archive als Bewahrer und Verwalter von Samm-
lungen das partielle Aufgeben von Deutungsho-
heiten bedeuten, ein Zurückfahren institutioneller
Wahrheitsproduktion, die zukünftig stärker kolla-
borativ zu definieren wäre. Alte Kategorien wür-
den nicht getilgt, wären aber nur noch ein Krite-
rium unter anderen. Neue Verwandtschaften und
schöpferische Un-Ordnungen würden generiert.
Ergebnis dieses kollaborativen Vorgehens könn-
te sein, was der kanadische Künstler Luis Jacob
2007 auf der documenta 12 in Kassel mit der In-
stallation „Album III“ präsentiert hat: eine „Image
Bank“ als fortzuschreibender visueller Essay, in
dem Bilder unterschiedlichster Provenienz über
formale und inhaltliche Assoziationsketten lose
miteinander verbunden sind.²⁸ In diese Zusam-
menstellungen fließen individuelle Erfahrung,
Wissen, Erinnerungen und Interessen ein – viel-
leicht ein möglicher Schlüssel zu jener aus den
Datenbanken „noch zu fabrizierenden Welt“, von
der Wolfgang Ernst im eingangs genannten Zitat
spricht. Die „archivische Operation“ ist also eine
nie abgeschlossene Entwicklung. Die Revision
des Bildarchivs beginnt in jenem Moment, in dem
es eröffnet wird.

25 Siehe Bush: As We May Think.

26 Die Schlagwortvergabe in deutschen Datenbanken
basiert zumeist auf der Gemeinsamen Normdatei
(GND). Auch der Art & Architecture Thesaurus des
Getty Research Institute, der in mehrere Sprachen
übersetzt ist, zum Teil auch ins Deutsche (AAT
Deutsch), und dort auf die GND referenzierend,
findet Anwendung. Zudem gewinnt WikiData – eine
Wissensdatenbank, die auch mit der GND kooperiert
– zunehmend an Relevanz. Dank an Katja Hofmann
für diese Informationen.

27 Auf diesem Ansatz baut das spielerisch angelegte
Projekt „Artigo“ zur Verschlagwortung von Kunstwer-
ken auf, das vom Institut für Kunstgeschichte der
Ludwig-Maximilians-Universität München entwickelt
wurde: <https://www.artigo.org/>.

Linksammlung

Alle Zugriffe am 5.1. und 6.1.2021.

http://forschung.skd.museum/projekte/c/pC/?tx_cpsskdexplorer_cpsskdexplorer%5Bsearch%5D%5BsearchProgram%5D=5&cHash=02e151c3fb4492ef2f-bb7c65caa30061

<http://forschung.skd.museum/projekte/details/c/pC/a/show/>

28 Siehe Jacob: Album III.

project/86-die-fotobestaende-der-staatlichen-ethnographischen-sammlungen-sachsen/

<http://forschung.skd.museum/projekte/details/c/pC/a/show/project/119-weltsichten-digitalisierung-und-erschliessung-fotografischer-archive-bedeutender-forschungs/>

<http://www.deutschefotothek.de/weltsichten>

<https://grassi-voelkerkunde.skd.museum/forschung/dekolonisierung-restitution-und-repatriierung/aktuelle-projekte/projekt-4-immaterielle-restitution-historischer-fotos/>

<https://skd-online-collection.skd.museum/>

<https://skd-online-collection.skd.museum/Home/Index?page=1&titel=Maquettes%20und%20Materialien%20zur%20Publikation%20%22Richard%20Parkinson%3A%20Drei%20Jahre%20in%20der%20S%3BCdsee%22>

<https://skd-online-collection.skd.museum/Home/Index?page=1&titel=Xing%3BA-Expedition%20&pId=11042285>

<https://skd-online-collection.skd.museum/Home/Index?page=3&tlds=3022>

<https://skd-online-collection.skd.museum/Search>

<https://www.artigo.org/>

https://www.uni-jena.de/190910_JenaerErklaerung

Literatur

Vannevar Bush: As We May Think, in: The Atlantic Monthly (1945), Nr. 7, URL: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1945/07/as-we-may-think/303881/>.

Elizabeth Edwards: Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums, Oxford 2001.

Wolfgang Ernst: Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung, Berlin 2002.

Luis Jacob: Album III. Image Bank, Köln 2007.

Michael Kraus/Karoline Noack (Hg.): Quo vadis, Völkerkundemuseen? Aktuelle Debatten zu ethnologischen Sammlungen in Museen und Universitäten, Bielefeld 2015.

Erica Lehrer: Material Kin: „Communities of Implication“ in Post-Colonial, Post-Holocaust Polish Ethnographic Collections, in: Margareta von Oswald/Jonas Tinius (Hg.): Across Anthropology. Troubling Colonial Legacies, Museums, and the Curatorial, Leuven 2020, URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv125jqxp.21>.

Agnes Matthias: Welten erschließen. Die Fotobestände der Staatlichen Ethnographischen Sammlungen Sachsen, in: Rundbrief Fotografie (2016), H. 3, S. 32-38.

Adolf Bernhard Meyer: Masken von Neu Guinea und dem Bismarck Archipel. Mit 15 Tafeln in Lichtdruck, Königliches Ethnographisches Museum zu Dresden, Band 7, Dresden 1889.

Richard Parkinson: Dreißig Jahre in der Südsee. Land und Leute, Sitten und Gebräuche im Bismarckarchipel und auf den deutschen Salomoninseln, Stuttgart 1907.

Hanno Rauterberg: Wie frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus, Berlin 2018.

Leander Scholz: Die Nacht des Sammlers. Skizze einer Obsession der Neuzeit, in: Humboldt. Inter Nationes 126 (1999), URL: https://www.academia.edu/39139191/Die_Nacht_des_Sammlers_Skizze_einer_Obsession_der_Neuzeit_in_Humboldt_Inter_Nationes_hg_v_Peter_S%3CB6tje_Nr_126_1999_S_26_29.

Regina Wonisch: Reflexion kolonialer Vergangenheit in der musealen Gegenwart? Kuratorische Herausforderungen an der Schnittstelle von ethnologischen Museen und Kunst, Stuttgart 2018, URL: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-55097-1>.

Zur Zugänglichkeit von Fotosammlungen im Staatsarchiv Leipzig

Thekla Kluttig

Zugänglichkeit von Fotosammlungen – was bedeutet das heute? Der Maßstab dafür ist klar: Ein Foto kann über das Internet gefunden werden. Tatsächlich bedeutet es aber, dass das Foto selbst im Internet anzusehen ist. Mein Ziel ist es, in diesem Beitrag zu zeigen, wie es sich mit der Zugänglichkeit von Fotografien im Staatsarchiv Leipzig,¹ einem typischen öffentlichen Archiv, verhält. Insofern kann das, was im Folgenden vorgestellt wird, als Beispiel für viele Staats- und Kommunalarchive gelesen werden.

Rahmenbedingungen

Das Staatsarchiv Leipzig wurde 1954 gegründet und ist seit 2005 eine Abteilung des Sächsischen Staatsarchivs. Es ist zuständig für die Archivierung von Unterlagen der Behörden, Gerichte und sonstigen öffentlichen Stellen im ehemaligen Direktionsbezirk Leipzig und ihrer Rechts- und Funktionsvorgänger. Hinzu kommt eine umfangreiche nicht-staatliche Überlieferung, vor allem der Wirtschaft. Die derzeit rund 22 Kilometer Archivgut im Staatsarchiv Leipzig sind grundsätzlich nach dem Provenienzprinzip in rund 2.500 Beständen organisiert. Diese variieren in ihrem Umfang zwischen wenigen Zentimetern und 500 laufenden Metern. Fotografische Materialien sind in der Regel in den Bestand integriert, zu dem sie ihrer Provenienz nach gehören, zum Beispiel sind Fotos Teil von Akten. Umfangreichere Fotosammlungen

¹ Das Staatsarchiv Leipzig ist eine Abteilung des Sächsischen Staatsarchivs. Die korrekte Bezeichnung lautet Sächsisches Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig.

befinden sich in Sonderlagerung in einem eigenen, entsprechend klimatisierten Magazin. Allerdings gibt es in Leipzig keine eigene (archivische) Fotosammlung.

Wie können Fotos aufgefunden werden? Recherchieren lässt sich über das Archivportal-D, das zentrale Archivportal in Deutschland, das allerdings große Lücken aufweist.² Bei der Suche nach dem Stichwort ‚Fotosammlung‘ ist das Sächsische Staatsarchiv mit fast 21.000 Treffern stark vertreten (Stand Oktober 2021). Bei der Suche nach dem Stichwort ‚Foto‘ werden rund 50.000 Treffer für das gesamte Staatsarchiv angezeigt. Sucht man nach diesem Stichwort in der archiveigenen Online-Recherche, sind es sogar rund 57.000.³ Sind das alle vorhandenen Fotos? Nein, tatsächlich wies allein unsere Bestandsverwaltung am Standort Leipzig mit Stand Januar 2020 über eine Million Fotografien aus. Sie verteilen sich auf verschiedene Überlieferungsformen:

Form	Zahl
Positive, schwarz/weiß	591.781
Positive, color	27.339
Negative, schwarz/weiß	323.674
Negative, color	45.883
Diapositive, schwarz/weiß	21.712
Diapositive, color	39.458
Glasplattennegative, schwarz/weiß	4.226
Summe:	1.054.073

Tabelle 1: Überlieferungsformen und jeweilige Anzahl von Fotografien im Staatsarchiv Leipzig (Quelle: Jahresstatistik des Staatsarchivs Leipzig, Stand: Januar 2020).

Angesichts dieser Zahlen stellt sich die Frage, warum im Archivportal-D für das gesamte Sächsische Staatsarchiv (nur) 50.000 Fotos angezeigt werden und nicht alle Fotos online zu finden sind. Dafür gibt es verschiedene Gründe: Manche Fotos wurden zwar bereits gezählt und statistisch im Bestand erfasst, sind aber noch nicht erschlossen. Immerhin ist ihre Existenz bekannt, und auf Anfrage können Nachforschungen erfolgen. Manche Fotos sind zwar erschlossen, aber die Verzeichnungsinformationen sind (noch) nicht online zugänglich. Auch in diesem Fall wird es ohne eine an das Archiv gerichtete Anfrage nicht zu einer Benutzung kommen. Bei manchen Fotos sind die Verzeichnungsinformationen zwar online zu finden, aber nicht mit dem Stichwort ‚Foto‘ abzufragen. Denn die Suche mit diesem Stichwort ist nur dann erfolgreich, wenn es in den abgefragten Verzeichnungsangaben vorkommt – was nicht standardmäßig der Fall ist. Auch die Möglichkeit des Filterns auf die Archivaliengattung ‚Foto‘ im Online-Archivinformationssystem führt nicht immer zum Erfolg. Sie ist es nur dann, wenn die spezielle Verzeichnungsmaske für Fotos genutzt wird (siehe unten). Schließlich sind manche Fotos weder gezählt noch erschlossen. Diese Fotos sind unbekannt und **nicht zugänglich**.

Im Staatsarchiv Leipzig gibt es also sehr viele Fotos, aber nur ein Teil davon ist über das Internet ohne Weiteres aufzufinden. Welche Fotos sind das, woher stammen sie und was dokumentieren sie? Beispielhaft seien einige Bestände mit größeren Fotosammlungen genannt. Ihre Bildinhalte stehen in logischer Verbindung mit der Einrichtung, bei der sie entstanden oder die sie sammelte:

² Siehe <https://www.archivportal-d.de/>.

³ Siehe <https://archiv.sachsen.de/>.

Staatliche Behörden und Einrichtungen⁴

- agra-Landwirtschaftsausstellung der DDR, Markkleeberg (Bestandsnummer 20314)
- Büro für Verkehrsplanung des Bezirkes Leipzig (Bestandsnummer 20244)
- Leipziger Messeamt I (Bestandsnummer 20202)
- Leipziger Messeamt II (Bestandsnummer 21000)
- Deutsche Post, Bezirksdirektion Leipzig (Bestandsnummer 20305)

Wirtschaft

- VEB Baukombinat Leipzig (Bestandsnummer 20733)
- Bleichert Transportanlagen GmbH (Bestandsnummer 20781)
- VEB Leipziger Buchbindereimaschinenwerke (Bestandsnummer 20826)
- VEB Schwermaschinenbau S. M. Kirow (Bestandsnummer 20818)
- Bibliographisches Institut, Leipzig (Bestandsnummer 21094)

Parteien und Organisationen

- SED, Sammlung Fotoalben (Bestandsnummer 21695)

Deutlich wird am Beispiel des Staatsarchivs Leipzig, dass die Staatsarchive auf dem Gebiet der DDR ein anderes Überlieferungsprofil haben als diejenigen in der alten Bundesrepublik, denn hier finden sich auch große Überlieferungsgruppen aus der Wirtschaft und von

DDR-Parteien und DDR-Organisationen. Das wirkt sich auch auf die fotografische Überlieferung in den Staatsarchiven aus. Um dies noch deutlicher zu machen, werden im Folgenden zwei größere Fotosammlungen kurz vorgestellt. Dabei wird auch auf die Erschließung von Fotos im Staatsarchiv Leipzig eingegangen.

Die Erschließung von Fotosammlungen auf der Ebene von Konvoluten

Die agra war die zentrale Gartenbau- und Landwirtschaftsausstellung der DDR. Die Übernahme des Archivguts durch das Staatsarchiv Leipzig erfolgte nach 1990.⁵ Zum Bestand gehört eine Fotosammlung mit rund 510.000 Fotos, davon etwa 210.000 Schwarzweißnegative und 221.000 Schwarzweißpositive. Wie aber orientiert man sich in einem Bestand von 510.000 Fotos? Archivische Erschließung bedeutet Ordnung und Verzeichnung. Die Ordnung erfolgt virtuell durch eine Gliederung der Verzeichnungsinformationen.⁶ Die physische Lagerung der Fotos ist davon unabhängig. Tabelle 2 zeigt mit dem Beispiel ‚Fotosammlung‘ einen Ausschnitt aus der Gliederung des Gesamtbestands. Am Beispiel des Unterpunkts ‚Industrie‘ wird noch eine weitere Untergliederung dargestellt.

4 Die Bestandsnummer ist dem Bestandsnamen eigentlich vorangestellt, hier aus Gründen der Barrierefreiheit nachgestellt.

5 Siehe die Online-Einleitung zum Bestand unter https://www.archiv.sachsen.de/archiv/bestand.jsp?oid=04.02.06&bestandid=20314&_ptabs=%7B%22%23tab-einleitung%22%3A1%7D#einleitung.

6 Die innere Ordnung der Bestände wird bei der Erschließung entwickelt, siehe Sächsisches Staatsarchiv: Erschließungsrichtlinie, Punkt 7.

Untergliederung des Gliederungspunkts 06 Fotosammlung	Weitere Untergliederung des Punkts 06.07 Industrie
06.01 Technologie der Pflanzenproduktion	06.07.01 Schwerindustrie
06.02 Technologie der Tierproduktion	06.07.02 Instandhaltung
06.03 Versorgung und Kultur	06.07.03 Ländliches Bauwesen
06.04 Neuerungen und Produktionsreserven	06.07.04 Landmaschinenindustrie
06.05 Personen	06.07.05 Wasserwirtschaft
06.06 Wissenschaft und Forschung	06.07.06 Leichtindustrie
06.07 Industrie [in der rechten Spalte weiter untergliedert]	06.07.07 Gesundheits-, Arbeits- und Brandschutz
06.08 Forstwirtschaft	06.07.08 Transportwesen
06.09 Verarbeitungsindustrie Tierproduktion von 1949 bis 1990	06.07.09 Rechenzentren, Mikroelektronik
06.10 Landwirtschaftliche Betriebe von 1949 bis 1979	06.07.10 Messen
06.11 Verarbeitungsindustrie Pflanzenproduktion 1971 bis 1990	06.07.11 Bauwesen
06.12 Historische Bildsammlung	06.07.12 Handwerk
06.13 Ausland	
06.14 agra	
06.15 Produktionsreserven und Misswirtschaft	

Tabelle 2: Ordnung der Fotosammlung im Bestand 20314 agra-Landwirtschaftsausstellung der DDR, Markkleeberg, Beispiel Industrie.

Ein anderes Beispiel ist der Untergliederungspunkt „Gesundheitswesen, Sozialpolitik“ aus dem Bereich „06.03 Versorgung und Kultur“. Ein Screenshot aus dem Online-Archivinformationssystem zeigt die Einordnung in die Gliederung und die zentralen Verzeichnungsinformationen Archivaliensignatur, Titel und Datierung. (Abbildung 1) Es finden sich darin Titel wie „Altenheime“, „Kindereinrichtungen“ und „Impressionen aus dem Lebens- und Arbeitsalltag der DDR“.

Bei der Archivaliensignatur A 011906 handelt es sich um eine Mappe mit 28 Fotos aus dem Zeitraum von 1960 bis 1971. Darin enthalten sind Fotos unter anderem mit Bildinhalten zu „Mittagspause“, „Einfamilienhäuser“ und „Hausfrauenbrigade“. In der Online-Anzeige werden zur Mappe folgende Informationen zur Verfügung gestellt:

Archivaliensignatur A 011906: Impressionen aus dem Lebens- und Arbeitsalltag der DDR

- Datierung: 1960 bis 1971
- Enthält unter anderem: persönliche Hygiene, Mittagspause, Arbeitertransport, Medizinische Versorgung, Einfamilienhäuser, Hausfrauenbrigade.
- Verfahren: Foto
- Rechteinhaber: Fotografen Körner und Römpler
- Umfang: 28 Fotos
- Farbe: schwarz/weiß
- Format: 6 mal 6, 10 mal 14, 11 mal 17, 13 mal 18 Zentimeter
- Art der Fotoeinheit: Kontaktabzug/Abzug
- Träger: Papier

> Bestand 20314 agra-Landwirtschaftsausstellung der DDR, Markkleeberg > 06 Fotosammlung > 06.03 Versorgung und Kultur > 06.03.05 Gesundheitswesen, Sozialpolitik	
Verzeichnungseinheiten	
A 010790 > Altenheime	1948 - 1965
A 010783 > Medizinische Versorgung	1953 - 1976
A 008056 > Kindereinrichtungen	1959 - 1971
A 010786 > Kindereinrichtungen	1959 - 1975
A 010784 > Kindergarten	1959 - 1977
A 008038 > Arztpraxen	1960 - 1971
A 011906 > Impressionen aus dem Lebens- und Arbeitsalltag der DDR	1960 - 1971

Abbildung 1: Screenshot der Anzeige von Fotoverzeichnungseinheiten im Bestand der agra-Landwirtschaftsausstellung der DDR, Bereich Gesundheitswesen, Sozialpolitik (Quelle: <https://archiv.sachsen.de/archiv/bestand.jsp?oid=04.02.06&bestand-id=20314>).

Das Sächsische Staatsarchiv hat 2009 eine Erschließungsrichtlinie in Kraft gesetzt, die einen ausführlichen Abschnitt zur Erschließung von Fotos enthält.⁷ Inhaltlich korrespondieren die Regelungen mit einer speziellen Erfassungsmaske für Fotos in der vom Staatsarchiv verwendeten archivischen Erschließungssoftware AUGIAS-Archiv. Folgender Ausschnitt stammt aus dem Inhaltsverzeichnis der Erschließungsrichtlinie zu „Fotografien und weiteren Bildern“.⁸ Die Richtlinie unterscheidet zwischen Fotoinhalt und Fotoeinheit und beschreibt jeweils die Metadaten, die gegebenenfalls zu erfassen sind.

Bei den fett gesetzten Angaben handelt es sich um Pflichtfelder:

8.4.3.1 Fotoinhalt

- 8.4.3.1.1 **Titel**
- 8.4.3.1.2 Enthält-Vermerk
- 8.4.3.1.3 Beschreibung
- **8.4.3.1.4 Datierung**
- **8.4.3.1.5 Klassifizierung (sofern vorhanden)**
- 8.4.3.1.6 Personen-, Orts- und andere Namen
- **8.4.3.1.7 Schutzfristen/Benutzungsbeschränkungen (sofern vorhanden)**
- 8.4.3.1.8 Bemerkungen
- **8.4.3.1.9 Rechteinhaber [Autoren, Inhaber der Verwertungsrechte] (sofern bekannt)**
- 8.4.3.1.10 Darin-Vermerk
- 8.4.3.1.11 Umfang

⁷ Siehe Sächsisches Staatsarchiv: Erschließungsrichtlinie.

⁸ Siehe Sächsisches Staatsarchiv: Erschließungsrichtlinie.

8.4.3.2 Fotoeinheit

- **8.4.3.2.1 Archivaliensignatur**
- 8.4.3.2.2 Alte Archivsignatur(en)
- 8.4.3.2.3 Registratursignatur(en)
- 8.4.3.2.4 Provenienz
- 8.4.3.2.5 Strukturteil
- **8.4.3.2.6 Datierung (sofern abweichend von Datierung Fotoinhalt)**
- **8.4.3.2.7 Schadensklasse (sofern vorhanden)**
- 8.4.3.2.8 Verweise
- 8.4.3.2.9 Verfahren
- **8.4.3.2.10 Format**
- **8.4.3.2.11 Träger**
- 8.4.3.2.12 Art der Fotoeinheit
- 8.4.3.2.13 Farbe
- **8.4.3.2.14 Speicherort (sofern gesondert vergeben)**
- 8.4.3.2.15 Benutzerfilmsignatur

Ein maßgeblicher Faktor bei der Erschließung ist die Entscheidung über die Verzeichnungsintensität. Sie ist laut Erschließungsrichtlinie gemäß der Bedeutung des Bestands und seiner Teile zu wählen und wird im Bearbeitungsplan festgelegt. Dieser enthält auch Angaben zur Erschließungstiefe auf Bestands-, Gruppen- oder Dokumentenebene. Der kurze Einblick macht deutlich, dass es einen erheblichen Unterschied macht, ob das Ziel die Verzeichnung jedes einzelnen Fotos ist oder ob eine Verzeichnung auf einer höheren Ebene erfolgt, zum Beispiel einer Mappe mit zahlreichen Fotografien. Die sehr zeitaufwändige Verzeichnung von Einzelbildern ist im Staatsarchiv die Ausnahme. Die Regel ist die Verzeichnung auf übergeordneter Ebene, zum Beispiel von Fotokonvoluten in Mappen oder Alben.

Vor diesem Hintergrund ist auch das zweite Beispiel zu betrachten. Es handelt sich um die Fotosammlung im Bestand 20733 VEB Baukombinat Leipzig, die eine Fotodokumentation von im Zweiten Weltkrieg zerstörten Leipziger Gebäuden sowie eine Sammlung von Fotografien zur Geschichte des Kombinats enthält. Die Dokumentation zu Gebäudezerstörungen enthält rund 200 Verzeichnungseinheiten, darunter unter anderem die in Tabelle 3 aufgeführten Beispiele.

Signatur	Datierung	Titel
A 0246	um 1950	Ruinen in der Arthur-Hoffmann-Str. und Kantstr.
A 0527	um 1950	Trümmerfotos ohne Straßennamen
A 0528	um 1950	Trümmerfotos ohne Straßennamen
A 0529	um 1950	Trümmerfotos ohne Straßennamen
A 0526	um 1950	Trümmerfotos ohne Straßennamen
A 0553	um 1955	Trümmergelände der Hauptpost

Tabelle 3: Kurzanzeige von Verzeichnungseinheiten aus dem Bestand 20733 VEB Baukombinat Leipzig, Fotodokumentation von im Zweiten Weltkrieg zerstörten Gebäuden.

Die Verzeichnung der Einheiten „Trümmerfotos ohne Straßennamen“ erfolgte auf der Ebene von Konvoluten, das heißt von mehreren Fotos in einer Mappe. Bildinhalte konnten nur zum Teil genauer erfasst werden. Trotz der daraus resultierenden Unzulänglichkeiten ist die Zugänglichkeit dieser Fotos durch Online-Verzeichnungsangaben aus Sicht des Staatsarchivs recht gut.



Abbildung 2: Uwe Benter: Kartoffellegemaschine der Landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaft in Reichenbach in der Oberlausitz, 1989 (Quelle: Sächsisches Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig, Bestand 20314 agra-Landwirtschaftsausstellung, Nummer Ac 9767/12).

Probleme der Erschließung

Neben diesen und weiteren größeren, bestandsbezogenen Fotosammlungen im Staatsarchiv Leipzig gibt es natürlich viele einzelne Fotografien und kleinere Sammlungen in diversen Beständen. Ein Beispiel hierfür ist eine Fotomappe im Bestand 20865 Reinhold Patzschke, Eisenbau – ein 1915 in Leipzig gegründeter Baubetrieb. Die Erschließungsangaben dazu waren bisher folgende: „Fotos vom Werksaufbau mit Gesamtanlage, Hallenkonstruktionen und Aufnahmen der Belegschaft“. Tatsächlich enthielt die Einheit aber auch zahlreiche Fotos von

Baustellen im In- und Ausland.⁹ Diese typische Situation findet sich bei vielen Beständen. Die entsprechende Einheit ist zwar erfasst und damit im Prinzip zugänglich, aber die Angaben sind unzureichend, oft lückenhaft und unpräzise. Sind die Fotografien also trotzdem *zugänglich*?

Zwei Probleme werden hier sichtbar: Zunächst ist es problematisch, wenn Bildinhalte überhaupt nicht, nicht schnell oder gut genug identifiziert werden können. Möglicherweise könnte

⁹ Bei einer Bearbeitung des Bestandes im Jahr 2019 wurden die Fotos in insgesamt vier Mappen umgeordnet und soweit möglich genauer verzeichnet. Die Verzeichnungsangaben sind online zu recherchieren. Siehe https://www.archiv.sachsen.de/archiv/bestand.jsp?oid=09.10&bestandid=20865&syg_id=&ptabs=%7B%22%23tab-gliederung%22%3A1%7D#gliederung.

Crowdsourcing hier eine Lösung sein. Ein erfolgreiches Projekt mit diesem Ansatz wurde bereits auf der zweiten Tagung „Offene Archive“, die 2014 im Hauptstaatsarchiv Stuttgart stattfand, vorgestellt.¹⁰ Nicole Graf erläuterte die Aktivitäten des Bildarchivs der Bibliothek der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich. Die Identifizierung von Bildinhalten per Crowdsourcing wird dort im großen Stil praktiziert. Zwischen 2009 und 2013 wurde ein erstes erfolgreiches Projekt durchgeführt. Ehemalige Swissair-Mitarbeitende halfen ehrenamtlich, rund 40.000 Bilder des Fotoarchivs der Fluggesellschaft online zu erschließen.¹¹ Das Blog des Züricher Bildarchivs über die Crowdsourcing-Initiativen richtet sich an Freiwillige sowie an Akteurinnen und Akteure aus Bibliotheken, Archiven und Museen, die sich für Informationen und Erfahrungen rund um die Umsetzung von Crowdsourcing interessieren.

Spätestens an solchen Punkten müssen Möglichkeiten und (urheberrechtliche) Grenzen der Zugänglichkeit von Fotos ausgelotet werden. Fotos unterliegen – zumindest nach heutiger Auffassung – in der Regel dem Urheberrecht. Das bedeutet für die Bestände im Staatsarchiv Leipzig, dass aufgrund der disparaten Rechtslage jeder Einzelfall zu prüfen ist. Bezogen auf Fotos in Archiven ist es oft so, dass die Entstehungszeit innerhalb der letzten hundert Jahre liegt, der Urheber nicht bekannt ist, eine (bereits erfolgte) Veröffentlichung fraglich ist, die Verwertungsrechte nur eingeschränkt beim

verwahrenen Archiv liegen und die Identität der abgebildeten Personen nicht bekannt ist. Denn neben dem Urheberrecht ist auch das Recht am eigenen Bild zu beachten. Das alles führt dazu, dass nicht jede Art der Nutzung – vor allem nicht die Online-Veröffentlichung des Fotos – möglich ist. Über die vielfältigen Aspekte des Fotorechts gibt es bereits zahlreiche Veröffentlichungen. Eine aktuelle soll hier erwähnt werden. Der Ausschuss „Archive und Recht“ der Konferenz der Leiterinnen und Leiter der Archivverwaltungen des Bundes und der Länder (KLA) hat sich 2019 intensiv mit den bisherigen Reformen des Urheberrechts und der Onlinestellung digitalisierten oder digitalen Archivguts befasst und dazu eine Expertise veröffentlicht, in der die einschlägigen Rechtsgrundlagen und ihre Auslegung diskutiert wurden.¹²

Trotz dieser rechtlich schwierigen Situation bemüht sich das Staatsarchiv Leipzig um eine weitere Verbesserung der Zugänglichkeit der verwahrenen Fotos. Seit dem Jahr 2019 läuft ein Projekt zur Digitalisierung der Fotografien im Bestand des Leipziger Messeamtes aus der Zeit vor 1945. Es handelt sich um eine sehr umfangreiche Fotosammlung mit rund 17.600 Objekten. 2019 konnten rund 7.400 Fotos digitalisiert werden, 2020 folgten weitere rund 5.900. Die Onlinestellung der Fotos ist geplant, soweit die Rechtslage es zulässt. (Abbildung 3)

¹⁰ Siehe <https://archive20.hypotheses.org/offene-archive-2-0-bis-2-2/tagung-2014>.

¹¹ Siehe <https://blogs.ethz.ch/crowdsourcing/2016/05/09/die-freiwilligen-der-swissair-im-bildarchiv-eth-bibliothek/>.

¹² Siehe Braun/Brinkhus: Die bisherigen Reformen.



Abbildung 3: Paul Faulstich: Bauarbeiten zur Untergrund-Messehalle am Leipziger Markt, August 1924 (Quelle: Sächsisches Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig, Bestand 20202 Leipziger Messeamt (I), Nummer F 3308).

Zur Situation in sächsischen Archiven

Das Sächsische Staatsarchiv ist – neben den vormaligen Außenstellen des Bundesbeauftragten für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen DDR (BStU) – mit Abstand das größte Verwaltungsarchiv in Sachsen. Wie sieht es dagegen mit der fotografischen Überlieferung in kleineren Archiven, vor allem den Stadt- und Kreisarchiven aus? Am Anfang

jedweden archivischen Handelns steht ein Mensch – die Archivarin oder der Archivar. Ohne Personaleinsatz gibt es keine sachgerechte Archivierung. Wie steht es also um die Personalstellen in sächsischen Archiven? Ehrenamtlich bin ich selbst im Vorstand des Verbands deutscher Archivistinnen und Archivare (VdA), Landesverband Sachsen, aktiv. 2017 und 2019 organisierten wir Online-Umfragen bei den sächsischen Archiven. 2019 beteiligten sich 79 von 120 angeschriebenen Einrichtungen an einer Umfrage zum Stand der Erschließung. Dabei

wurde wieder – wie schon zwei Jahre zuvor – nach Personalstellen gefragt. Das Resultat ist ernüchternd: Über die Hälfte der Archive verfügt nur über eine einzige unbefristet besetzte Stelle, ein knappes Drittel gar nur über eine in Teilzeit besetzte Stelle. Weitere Informationen sind im Tagungsblog nachzulesen, auf dem verschiedene Ergebnisse der Umfrage veröffentlicht wurden.¹³

Trotz dieser vielerorts prekären Situation gab und gibt es natürlich immer wieder sächsische Archivarinnen und Archivare, die sich der Archivaliengattung Fotografie intensiver angenommen haben. Hervorzuheben ist hier der 1995 gegründete „Dresdner Arbeitskreis Photographie“, der sich Ende 2008 auflöste. Es mangelte in den vergangenen 20 Jahren nicht an Initiativen und Projekten. Zu nennen ist zum Beispiel das – im Wesentlichen im Jahr 2001 – erstellte „Bildquelleninventar zur sächsischen Industriegeschichte“. Die wenige Jahre später erfolgte Veröffentlichung auf CD-ROM dürfte heute kaum noch bekannt sein.¹⁴ Auch andere Projekte werden nicht mehr fortgeführt und stehen seither ungepflegt und veraltet im Netz.¹⁵

2015 versuchte der VdA, Landesverband Sachsen einen neuen Impuls zu setzen und veranstaltete den Sächsischen Archivtag zum Umgang mit Fotografien. „Von der Glasplatte zur Festplatte – Aspekte der Fotoarchivierung“ lautete der

Titel.¹⁶ Im Bericht über die Tagung ist zu lesen: „Seit über 175 Jahren entstehen Fotos – und trotzdem waren sie lange ein ‚Stiefkind der Archive‘, wie Wolfgang Hesse 1997 zu Recht feststellte. Und bei nüchterner Betrachtung muss man konstatieren, dass die von ihm damals festgestellten Defizite auch heute noch bestehen. Massiv geändert haben sich mit dem Einzug der Digitalfotografie und der Revolutionierung der Medienlandschaft allerdings die Quantität der entstehenden Fotos und der Stellenwert der fotografischen Überlieferung für die Außendarstellung der Archive.“¹⁷ 2015 und 2016 folgten ergänzend drei weitere Workshops, die sich den Grundlagen der Fotoarchivierung, der Bestandserhaltung analoger Fotos und explizit dem Fotorecht widmeten.¹⁸

Bilanzierend lässt sich festhalten, dass im Alltag der personell minimal besetzten sächsischen Archive die Konzentration auf Fotografie nur wenig Platz findet. Die meisten Archive stehen vor ganz anderen Herausforderungen, wie zum Beispiel eine oft unzureichende IT-Infrastruktur sowie die Archivierung elektronischer Unterlagen. Selbst die Präsentation von Online-Findmitteln ist auch heute noch – über 20 Jahre nach den einschlägigen Forderungen des damaligen Präsidenten des Bundesarchivs, Hartmut Weber – die

13 <https://saechsischer-archivtag.vda-blog.de/2019/04/02/umfrage-zur-erschliessung-personal/>.

14 Siehe Heß u.a.: Bildquelleninventar.

15 Als Beispiel sei das 2008 begonnene Projekt „Fotosammlungen in Sachsen“ genannt. Die Website www.fotoerbe-sachsen.de war im Dezember 2020 nicht mehr verfügbar. Siehe <https://www.museums-wesen.smwk.sachsen.de/1597.htm>.

16 Siehe Landesverband Sachsen im Verband deutscher Archivarinnen und Archivare e.V. (Hg.): Von der Glasplatte.

17 <https://www.vda.lvsachsen.archiv.net/saechsische-archivtage/historie/tagungsbericht-chemnitz-2015.html>.

18 <https://www.vda.lvsachsen.archiv.net/workshops/fotorecht-und-archive.html>. Hier sei auch auf die nach der Tagung erschienene Publikation von Paul Klimpel hingewiesen. Siehe Klimpel: Kulturelles Erbe digital.

Ausnahme und nicht die Regel.¹⁹ So sehen sich viele Archivarinnen und Archivare vor der Aufgabe der Quadratur des Kreises. Die Archive verwahren viele Fotos. Wie intensiv soll zukünftig verzeichnet werden? Wie viel Zeit muss und kann dafür eingeplant werden? Welcher Aufwand wird für die Rekonstruktion von Bildinhalten investiert? Wie wird es mit Digitalisierung und Onlinestellung bei verwaisten Fotos gehalten? Was ist der ‚Wert‘ der Fotografien angesichts der Bilderflut? Und schlussendlich: Wer möchte die im Staatsarchiv Leipzig vorhandenen Fotos nutzen und wie können wir die Interessierten besser erreichen?

Linksammlung

Alle Zugriffe am 30.10.2020.

<https://archiv.sachsen.de/>

<https://www.archivportal-d.de/>

<https://www.museumswesen.smwk.sachsen.de/1597.htm>

<https://www.vda.lvsachsen.archiv.net/saechsische-archivtage/historie/tagungsbericht-chemnitz-2015.html>

<https://www.archiv.sachsen.de/archiv/bestand.jsp?oid=04.02.06&bestandid=20314&ptabs=%7B%22%23tab-einleitung%22%3A1%7D#einleitung>

<https://www.archiv.sachsen.de/archiv/bestand.jsp?oid=04.02.06&bestandid=20314&ptabs=%7B%22%23tab-einleitung%22%3A1%7D#einleitung>

<https://archiv.sachsen.de/archiv/bestand.jsp?oid=04.02.06&bestandid=20314>

<https://blogs.ethz.ch/crowdsourcing/2016/05/09/die-freiwilligen-der-swissair-im-bildarchiv-eth-bibliothek>

<https://saechsischer-archivtag.vda-blog.de/2019/04/02/umfrage-zur-erschliessung-personal/>

<https://archive20.hypotheses.org/offene-archiv-2-0-bis-2-2/tagung-2014>.

https://www.archiv.sachsen.de/archiv/bestand.jsp?oid=09.10&bestandid=20865&syg_id=&ptabs=%7B%22%23tab-gliederung%22%3A1%7D#gliederung

Literatur

Cindy Braun/Jörn Brinkhus: Die bisherigen Reformen des Urheberrechts und die Onlinestellung digitalisierten oder digitalen Archivguts, o.O. 2019, URL: https://www.bundesarchiv.de/DE/Content/Downloads/KLA/aur-gutachten-onlinestellung-digitalisate.pdf?__blob=publicationFile.

Ulrich Heß/Ines Keske/Kristin Klank: Bildquelleninventar zur sächsischen Industriegeschichte bis 1918, Leipzig 2007.

Paul Klimpel: Kulturelles Erbe digital. Eine kleine Rechtsfibel, Berlin 2020, DOI: <https://doi.org/10.12752/2.0.004.0>.

Landesverband Sachsen im Verband deutscher Archivarinnen und Archivare e.V. (Hg.): Von der Glasplatte zur Festplatte – Aspekte der Fotoarchivierung, Chemnitz 2016, URL: https://www.vda.archiv.net/fileadmin/user_upload/pdf/Landesverbaende/Sachsen/Tagungsband_2015_Chemnitz_01.pdf.

Sächsisches Staatsarchiv: Erschließungsrichtlinie des Sächsischen Staatsarchivs, Dresden 2009 (aktualisiert Mai 2014), URL: <https://www.staatsarchiv.sachsen.de/quellen-erschliessen-4011.html>.

Hartmut Weber: Digitale Repertorien, virtueller Lesesaal und Praktikum im WWW – neue Dienstleistungsangebote der Archive an die Forschung, Vortrag 1999, URL: <http://webdoc.sub.gwdg.de/edoc/p/fundus/4/weber.pdf>.

¹⁹ Siehe Weber: Digitale Repertorien.

Hashtag WissKomm

Die Einbindung digitaler Bildarchive in die Wissenschaftskommunikation

Nadine Kulbe

Die Vermittlung wissenschaftlicher Erkenntnisse hat insbesondere im Laufe der sogenannten Corona-Pandemie 2020/2021 einen enormen Aufschwung erlebt.¹ Die Beteiligung von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern am öffentlichen Diskurs diversifizierte das Meinungsbild und bot Beratung, Aufklärung und Erklärungen von Expertinnen und Experten an. Klar wurde aber auch, dass wissenschaftliche Erkenntnisse ein Prozess aus Versuch, Irrtum und Bestätigung sind und demnach weder allgemeingültige Wahrheiten für sich beanspruchen können noch möchten.

Im Folgenden wird zunächst erläutert, was Wissenschaftskommunikation umfasst. Anhand der Erfahrungen aus dem Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde (ISGV) in Dresden wird

anschließend aufgezeigt, welche Möglichkeiten und Grenzen es für kleinere geistes- und kulturwissenschaftliche Einrichtungen in Bezug auf die Vermittlung wissenschaftlicher Inhalte gibt. Der Fokus liegt hierbei auf der Kommunikation über und mit Bildern, die als materielles und immaterielles Kapital ein essenzieller Teil wissenschaftlicher Infrastruktur sind.²

- 2 Zur Bedeutung von Sammlungen als wissenschaftliche Infrastruktur siehe Wissenschaftsrat: Empfehlungen. – Die Empfehlungen des Wissenschaftsrats berührten zum damaligen Zeitpunkt (2011) ausschließlich die wissenschaftliche Nutzung und Nutzbarmachung von Sammlungen auf der Basis von Digitalisierung, Erschließung und Kooperationen. Als wissenschaftskommunikatives Potenzial wurden sie darin noch nicht wahrgenommen. Stattdessen veröffentlichte die Leopoldina gemeinsam mit anderen Akteuren noch 2017 eine Stellungnahme, die vor den Risiken digitaler Wissenschaftskommunikation vor allem in sozialen Netzwerken warnte. Siehe Nationale Akademie der Wissenschaften Leopoldina u.a.: Social Media.

1 Siehe Moltthagen-Schnöring: Wissenschaftskommunikation.

Zudem gehört die visuelle Anthropologie, die Bilder als Untersuchungsobjekte und -methoden nutzt, schon seit vielen Jahren zu den Arbeitsschwerpunkten des ISGV. Das betrifft einerseits die Präsentation der Bildsammlung im digitalen Bildarchiv, andererseits wissenschaftliche Projekte, die fotogeschichtlich, bildanalytisch und akteurszentriert ausgerichtet sind.³

Was ist Wissenschaftskommunikation?

Wissenschaftskommunikation ist „öffentliche Kommunikation mit und über Wissenschaft“.⁴ Gemeint ist damit im besten Falle die offene, dialogische, wenn möglich partizipatorische Kommunikation zwischen Akteurinnen und Akteuren aus Wissenschaft und Gesellschaft über Ziele, Bedingungen, Methoden, Prozesse, Quellen und Ergebnisse wissenschaftlicher Arbeit. Mit ‚Gesellschaft‘ können ganz unterschiedliche Zielgruppen gemeint sein: eine unbestimmte ‚allgemein interessierte Öffentlichkeit‘, aber auch unterschiedliche Alters- und Interessengruppen, die Fachcommunity, engagierte Laienforscherinnen und Laienforscher. Wissenschaftskommunikation ist ein basaler Bestandteil demokratischer Gesellschaften, weil der Wissenstransfer Partizipation an und Transparenz von Entscheidungsprozessen ermöglicht. Beschränkungen wirken da, wo bestimmte Gesellschaftsgruppen nicht oder schwer erreichbar sind, erreichbar sein wollen oder den Zugang nicht selbst finden.

Die Aufgabe von Wissenschaftskommunikation ist es daher auch, vielfältige Medien und Kanäle zu nutzen, um rezipierbar sein zu können.

Die Auffassungen darüber, was genau Wissenschaftskommunikation ist, gehen allerdings auseinander. Der Begriff kann weit oder eng gefasst werden. Er kann als Dachbegriff für vielfältige, auf die Vermittlung von wissenschaftlichen Belangen gerichtete Kommunikationsformen wie Public Relations, Journalismus und Öffentlichkeitsarbeit innerhalb und außerhalb wissenschaftlicher Institutionen verstanden werden.⁵ Der Historiker Urs Hafner kritisiert hieran die schwindenden Grenzen zwischen unterschiedlichen kommunikativen Feldern sowie Akteurinnen und Akteuren. Dabei unterscheiden sich die genannten Felder „kategorial. Die verschiedenen Akteure, nämlich die Wissenschaftlerin, der für ein Massenmedium arbeitende Wissenschaftsjournalist und die Wissenschaftsjournalistin, die in einer Hochschulkommunikationsabteilung angestellt ist, haben je unterschiedliche Kommunikationsmotive und -interessen. Daher sind ihre Äußerungen voneinander abzugrenzen.“⁶ Entscheidend an diesem Verständnis ist demnach die Frage, wer worüber und in welchem Kontext kommuniziert: Sind es wissenschaftliche Akteurinnen und Akteure als forschende Praktikerinnen und Praktiker, dann handelt es sich um Wissenschaftskommunikation. Dieses Verständnis liegt auch den folgenden Ausführungen zugrunde.

Geistes- und kulturwissenschaftliche Institutionen wie das ISGV, die wissenschaftlich arbeiten,

3 Siehe Spieker/Friedreich: Das Institut.
4 Bundesministerium für Bildung und Forschung: Grundsatzpapier, S. 2.

5 Siehe Schäfer: Wissenschaftskommunikation; Bonfadelli u.a.: Einleitung.
6 Hafner: Forschung in der Filterblase, S. 29.

bemühen sich einerseits um die Wahrnehmung ihrer Arbeit in der Öffentlichkeit, andererseits sind sie aber auch darauf angewiesen. Die avisierte Öffentlichkeit kann hierbei eine wissenschaftliche, aber auch eine politische, wissenschaftspolitische oder allgemeiner interessierte sein. Mit und über die eigene wissenschaftliche Arbeit kommuniziert wird, um die Sichtbarkeit der Einrichtung zu steigern, ihren Ruf zu festigen, um Nutzende zu erreichen, um mit anderen Personen oder Einrichtungen zu kooperieren, um zu informieren, aber auch um zu akquirieren: Informationen genauso wie Material, finanzielle Förderungen oder neue Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter. (Tabelle 1)

Ziele
Sichtbarkeit/Wahrnehmung erhöhen
Nutzung ermöglichen
Reputation verbessern
Vernetzung verstärken
Informationen, Wissen, Daten und Material bereitstellen, teilen, vermitteln
Informationen, Wissen, Daten und Material akquirieren
Drittmittel einwerben
Personal gewinnen

Tabelle 1: Mögliche Ziele von Wissenschaftskommunikation aus Sicht des kommunizierenden Akteurs. (Quelle: eigene Zusammenstellung nach Hafner: Forschung in der Filterblase).

Was für wissenschaftliche Einrichtungen auf der Makroebene gilt, gilt auf der Mikroebene ebenso: Forschungsprojekte, Publikationen oder virtuelle Portale wie digitale Bildarchive bieten Potenzial und Inhalte für die wissenschaftliche Kommunikation.

Obwohl die Bedeutung von Wissenschaftskommunikation immer größer wird, fehlen kleineren Einrichtungen oft die notwendigen personellen und finanziellen Ressourcen und damit das Fundament, um möglichst nachhaltig zu agieren. Am ISGV beispielsweise sind aktuell 13 wissenschaftliche Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter tätig, die meisten davon mit befristeten Verträgen, in Teilzeit oder projektgebunden beschäftigt. Viele Arbeiten können nur durch großes Engagement mit Unterstützung von wissenschaftlichen und studentischen Hilfskräften sowie Kolleginnen und Kollegen in Verwaltung, IT und Bibliothek realisiert werden. Bisher verfügt das ISGV über keine personellen Mittel für wissenschaftskommunikative Aufgaben.⁷ Wissenschaftskommunikation läuft daher bislang eher ‚nebenbei‘. Dennoch wird sie als fester Bestandteil und zur Begleitung von Drittmittelprojekten bestmöglich verfolgt. Das resultiert unter anderem aus der Einsicht, dass die Arbeit mit öffentlichen Geldern finanziert wird und Ergebnisse daher auch in die Öffentlichkeit zurückwirken sollten. Gerade für die Volkskunde/Kulturanthropologie ist die enge Verbindung wissenschaftlicher Akteurinnen und Akteuren mit der Öffentlichkeit jedoch kein Neuland, denn der Transfer von Wissen in beide Richtungen ist ein konstituierendes Merkmal des Fachs.⁸ Im Feld der Wissenschaftskommunikation war insbesondere seit Beginn der Corona-Pandemie im Frühjahr 2020 eine große Dynamik zu spüren. Zwischen der diesem Band vorausgegangen

7 Seit Anfang 2021 befindet sich ein Aufgabenbereich Öffentlichkeitsarbeit/Wissenschaftskommunikation in Konzeption.

8 Siehe zum Beispiel Imeri: Wissenschaft in Netzwerken.

Online-Tagung, die ihr virtuelles Format überhaupt erst als Reaktion auf die pandemischen Entwicklungen fand, und der Fertigstellung dieses Beitrags sind gut zehn Monate vergangen. Was damals für den Vortrag galt, ist inzwischen teilweise überholt. So kann angenommen werden, dass die Corona-Pandemie auch in kultur- und geisteswissenschaftlichen Forschungseinrichtungen zu einer größeren Offenheit für digitale Vermittlungsformen geführt hat. Inzwischen verfügen viele Institutionen und aktive Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler über einen Twitter-Account⁹ oder betreiben eigene Blogs¹⁰. Das ISGV selbst nutzt eine große Bandbreite kommunikativer Formate, mit denen unterschiedliche Gruppierungen angesprochen werden sollen. (Tabelle 2) Zu bemerken ist, dass die Grenzen zwischen digitalen und analogen Formaten immer mehr verwischen. So werden Tagungen mittlerweile nicht mehr ausschließlich als Präsenzveranstaltungen durchgeführt und auch Publikationen¹¹ und Ausstellungen¹² digital realisiert.

Formate
Tagungen/Vorträge *
Publikationen *
Buchvorstellungen/Lesungen *
Ausstellungen *
Portale/Websites *
Blogs *
Fundstücke/Liebingsstücke *
Newsletter *
Mailinglisten *
Presseinformationen *
Social Media (zum Beispiel Twitter, Facebook, Instagram) *
Performances/Science Slams/Kinovorstellungen *
Podcasts
Citizen Science-Projekte

Tabelle 2: Formate für Wissenschaftskommunikation (mit Sternchen gekennzeichnet sind die, die vom ISGV aktiv genutzt werden) (Quelle: eigene Zusammenstellung).

Wissenschaftskommunikation mit Bildern

Bilder, verstanden als Fotografien, Zeichnungen, Illustrationen auf unterschiedlichen Trägern sowie jegliche visuelle Objekte bieten ein großes, aber bislang noch nicht hinreichend thematisiertes Potenzial für die Kommunikation zwischen Wissenschaft und Gesellschaft. Bildarchive und die in ihnen enthaltenen Objekte sind besonders gut für die Kommunikation mit der Öffentlichkeit geeignet, weil sie im wahrsten Sinne des Wortes anschaulich sind und sinnliche Erkenntnis

- 9 Zum Beispiel das Serbski Institut/Sorbische Institut in Bautzen seit Februar 2020 und das Hannah-Arendt-Institut für Totalitarismusforschung seit September 2020.
- 10 Zum Beispiel das Hannah-Arendt-Institut sowie das Institut für Geschichte an der Technischen Universität Dresden seit April 2020: <https://haitblog.hypotheses.org>; <https://kliotop.hypotheses.org>.
- 11 Siehe die Reihe „ISGV digital“, in der auch dieser Band erschienen ist: <https://www.isgv.de/publikationen/kategorie/isgvdigital>.
- 12 Siehe die virtuelle Ausstellung „Glauben | Sammeln. Kleine Andachtsbilder im Nachlass Adolf Spammers“ des ISGV bei der Deutschen Digitalen Bibliothek: <https://ausstellungen.deutsche-digitale-bibliothek.de/andachtsbilder/>.

befördern können.¹³ Weil Bilder grundsätzlich bedeutungs offen sind, laden sie Rezipientinnen und Rezipienten zur Betrachtung und Dekodierung ein. Dafür muss keine hohe Schwelle überschritten werden und meist ist auch kein Spezialwissen erforderlich.¹⁴ Wiederum hat gerade die lange Beschäftigung der Kulturanthropologie/Volkskunde mit Bildquellen und Bildpraktiken gezeigt, dass der Umgang mit Bildern und ihre Analyse facettenreich ist und dass diese grundsätzlich im Kontext ihrer Entstehung und Verwendung betrachtet werden müssen.¹⁵ Hier ist es vor allem die Vermittlung individueller, sozialer, historischer, politischer und wissenschaftsgeschichtlicher Zusammenhänge, die einen Mehrwert für die Kommunikation mit Bildern und über sie bieten kann. Nach einigen erläuternden Worten zum Bildbestand und zum (digitalen) Bildarchiv des ISGV werden anschließend drei Formate der Wissenschaftskommunikation des Instituts vorgestellt: digitale Portale als Tore zum Bildbestand, Blogs als Plattformen für Publikationen und Popularisierung sowie Social-Media-Kanäle als Informationsdienste und Informationsfilter.

Bildportale

Das ISGV besteht aus einem volkskundlich-kulturanthropologischen und einem landesgeschichtlichen Bereich und wurde 1997 als landesfinanzierte außeruniversitäre Forschungseinrichtung gegründet. Die Geschichte des Fachs Volkskunde/Kulturanthropologie wie auch seine Institutionalisierung in Sachsen



Abbildung 1: Else-Marie Wunderlich: Kanne aus dem Heimatmuseum Sebnitz, 1937 (Quelle: ISGV/Bildarchiv, Bildsammelnummer 023650).

reichen allerdings deutlich weiter zurück und verbinden sich mit dem Namen Adolf Spamer (1883–1953), der von 1926 bis 1936 an der Technischen Hochschule Dresden einen Lehrstuhl bekleidete. Nach Ende des Zweiten Weltkriegs baute Spamer in Dresden ein volkskundliches Institut auf, aus dem letztlich das ISGV hervorgegangen ist.¹⁶ Teil des älteren Instituts war ein Bildarchiv, zu dessen Beständen unter anderem eine zwischen 1936 und 1970 durchgeführte fotografische Inventarisierung von Einzelobjekten in sächsischen Museen gehörte.¹⁷ (Abbildung 1)

Nach der Gründung des ISGV wurde als eines der ersten Projekte ein digitales Bildarchiv auf der Grundlage des bis dahin akkumulierten Bestands realisiert.¹⁸ Dank der Förderung durch die Volkswagen-Stiftung konnten Anfang der 2000er-Jahre die älteren Bestände und auch neues Bildmaterial erschlossen und digitalisiert, in einer Datenbank

13 Siehe Korff: *Merkwelt Wissenschaft*, S. 2.

14 Siehe Korff: *Merkwelt Wissenschaft*, S. 10.

15 Siehe Hägele: *Foto-Ethnographie*.

16 Siehe genauer Spieker/Seifert: *Volkskunde in Sachsen*.

17 Siehe Noll: *Museumsdokumentation*.

18 Siehe <https://bild.isgv.de/>.

erfasst und über eine Website zugänglich gemacht werden. Das digitale Bildarchiv ist somit das älteste Online-Projekt des ISGV.¹⁹ Zum Bestand gehören heute unter anderem wissenschaftliche fotografische Dokumentationen, populäre Bildmedien, Objekte aus Nachlässen, ältere Grafikbestände und Karten. (Abbildungen 2 bis 4)

Das Bildarchiv ist mit einer wissenschaftlichen Mitarbeiterin sowie einigen Stunden für studentische beziehungsweise wissenschaftliche Hilfskräfte ausgestattet, was bei einem stetig wachsenden Gesamtbestand von derzeit rund 200.000 Bildern eher als unzureichend zu bewerten ist. Zudem ist das Bildarchiv nur eines von zahlreichen digitalen Angeboten des Instituts. Zu nennen wären neben verschiedenen Projektwebseiten auch das Lebensgeschichtliche Archiv für Sachsen,²⁰ das Historische Ortsverzeichnis²¹ und die Sächsische Biografie²². Die Inhalte der digitalen Portale sind, soweit möglich, über normierte Daten miteinander verknüpft. Beispielsweise werden in den Ortseinträgen im Historischen Ortsverzeichnis auch entsprechende Bilder aus dem Bildarchiv angezeigt. Die automatische Verknüpfung wird mittels eines in beiden Datenbanken vermerkten Ortscodes hergestellt.

Die Nutzung des digitalen Bildarchivs ist grundsätzlich kostenfrei, allerdings sind einige Bestände nicht uneingeschränkt einsehbar. Dies betrifft solche mit ungeklärten Nutzungsrechten, aber auch Bilder mit rassistischen oder ethisch problematischen Inhalten. Das Bildarchiv richtet



Abbildung 2: Postkarte aus dem Nachlass Adolf Spammers, um 1908 (Quelle: ISGV/Bildarchiv, Bildsammelnummer 139255).



Abbildung 3: Rudi Köppe/Blasius Nauke: Wohnhaus, Tor und Kuhstall eines Bauernhofs in Brohna, 1964 (Quelle: ISGV/Bildarchiv, Bildsammelnummer 070089).



Abbildung 4: Jörg Hennersdorf: Elefant auf dem Dresdner Altmarkt inmitten von Schaulustigen, 1990 (Quelle: ISGV/Bildarchiv, Bildsammelnummer 210416).

19 Siehe Martin: Zur elektronischen Erschließung; Martin: Zu den Ergebnissen.

20 Siehe <http://lga.isgv.de/>.

21 Siehe <https://hov.isgv.de/>.

22 Siehe <https://saebi.isgv.de/>.

sich, wie auch die übrigen digitalen und analogen Angebote des Instituts, an eine wissenschaftliche und nicht-wissenschaftliche Öffentlichkeit gleichermaßen.

Digitale Portale sind – wegen ihrer Zugangsfunktion zum Bestand von Bildarchiven – ein zentraler Baustein der Wissenschaftskommunikation. Dafür bedarf es jedoch der vorherigen Erschließung und der Digitalisierung. Im Vergleich mit der Deutschen Fotothek²³ oder dem Bildarchiv Foto Marburg²⁴ ist das Archiv des ISGV mit etwa 200.000 Objekten klein. Bis 2021 diente es, wie die meisten vergleichbaren Datenbanken, der Präsentation von erschlossenem Sammlungsgut. Dass Fotografien aus gleichen Aufnahmekontexten zusammenstehend angezeigt werden, ist der fortlaufenden Nummerierung geschuldet und nicht intentional. Inhaltlich zusammengehörende Bestände wurden teilweise nicht zusammenhängend eingearbeitet. Das ISGV-Bildarchiv ist ein Forschungsarchiv, denn es dokumentiert auf vielfältige Weise Forschungsmaterial und Forschungszusammenhänge. Mit der 2020 begonnen Neukonzeption und dem im darauffolgenden Jahr realisierten Relaunch wird nun eine Plattform geboten, die Einblick in Sammlungszusammenhänge des Forschungsarchivs gewährt.²⁵ Bestände werden nun nach ihrer wissenschaftlichen Provenienz geschlossen präsentiert.

Aufgrund der guten Überlieferungssituation können wissenschaftliche, soziale, biografische, wissenschaftspolitische und historische Kontexte dargestellt und mit Bildbeständen verknüpft werden. (Abbildung 5) Ein Beispiel ist die bereits

erwähnte, in den späten 1930er-Jahren erstmals durchgeführte fotografische Erfassung in sächsischen Museen, die von Adolf Spamer initiiert, von Else-Marie Wunderlich durchgeführt, bei der Reichsgemeinschaft für Deutsche Volksforschung angebunden und von der Deutschen Forschungsgemeinschaft finanziert wurde. Die Dokumentation fügt sich in den Kontext Volkskunde im Nationalsozialismus ebenso ein wie in die Fachgeschichte der DDR, weil die Aktion in den 1950er-Jahren fortgesetzt wurde. Mit über 20.000 Aufnahmen ist dieser Teilbestand einer der umfangreichsten.

Sammlungszusammenhänge wie diese, die auch für weitere Teilbestände wie zum Beispiel kleine Andachtsbilder, Künstlersteinzeichnungen, die fotografische Erfassung ländlicher Räume oder die Dresdner Kinokultur um 1918 dargestellt werden, dienen Nutzenden als möglicher Einstieg in die Sammlung. Sie schlagen Inhalte zur Rezeption vor, kontextualisieren durch weiterführende Informationen die Bestände und regen so zu einer weitergehenden, selbstbestimmten Nutzung an.

Wissenschaftsblog

Ein nicht mehr ganz neues, sich dennoch immer stärker verbreitendes Format wissenschaftlicher Kommunikation sind Blogs. Es handelt sich um Online-Tagebücher, die chronologisch sortierte Beiträge zu einem bestimmten Thema enthalten. Das Blog-Format wird am ISGV seit Februar 2020 genutzt. Zu diesem Zeitpunkt begann die Arbeit an einem neuen Projekt, und ein wissenschaftliches Blog sollte das Vorhaben begleiten.²⁶

23 Siehe <http://www.deutschefotothek.de/>.

24 Siehe <https://www.uni-marburg.de/de/fotomarburg>.

25 Siehe <https://fotografie.hypotheses.org>.

26 Siehe <https://fotografie.hypotheses.org>.




Bildarchiv Projekte Bilder Fragen Hinweise Kontakt


Login

Erweiterte Suche






Projekt: "Museumsdokumentation"

Ein Erfassungsprojekt materieller Kultur in Museen und Privatbesitz

von Martina Noll

Die „Museumsdokumentation“ gehört zum Altbestand des Bildarchivs. Über einen Zeitraum von 30 Jahren fotografierten Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des volkskundlichen Instituts in Dresden ab Mitte der 1930er Jahre Werkzeuge, Geschirr und Möbel in Hunderten von Museen, Heimatstuben und volkskundlichen Sammlungen sowie in Privathaushalten. Auf diese Weise entstand ein einzigartiger Bestand an Bildquellen, der einerseits Aufschlüsse für die Sachkulturforschung liefern kann, andererseits aber auch Aufschluss über die Wissen(schaft)sgeschichte der Disziplin Volkskunde zwischen 1936 und 1970 bietet.



Abb. 1: Wachsstock aus dem Heimatmuseum Sebnitz

Bei den rund 20.000 Bildern handelt es sich vor allem um Fotografien von Alltagsgegenständen, die nicht mehr in Gebrauch waren oder aber zum Zeitpunkt der Aufnahme noch genutzt wurden. Ergänzende Informationen wie Größe, Verwendungszweck oder Beschreibung des Materials wurden zusätzlich aus den Inventarbüchern der Einrichtungen entnommen oder von den Fotografen und Fotografinnen selbst recherchiert.

[mehr anzeigen](#)



Else-Marie Wunderlich
Beginn der Fotodokumentation 1937



Hans Apelt
Dokumentation des Privatbereichs 1959 bis 1965



Herbert Franke
Wiederaufnahme 1950 bis 1955



Willy Verhey
Ausbau der fotografischen Erfassung 1953 bis 1955

Abbildung 5: Screenshot des kuratierten Projekts „Museumsdokumentation“ auf der Website des ISGV-Bildarchivs (Quelle: <https://bild.isgv.de/projekte/7>).

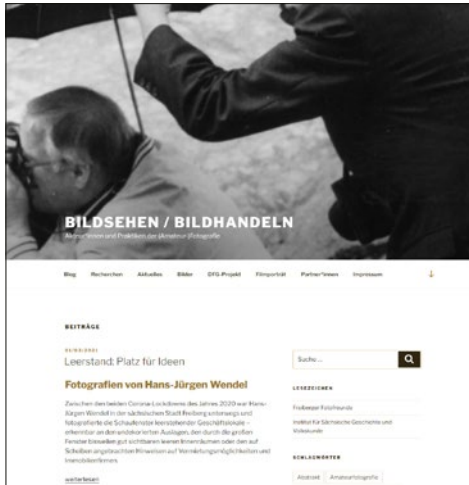


Abbildung 6: Screenshot des Wissenschaftsblogs „Bildsehen // Bildhandeln“ (Quelle: <https://fotografie.hypotheses.org/>).

Im Fokus des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft finanzierten Vorhabens „Bildsehen // Bildhandeln. Die Freiburger Fotofreunde als Community of Visual Practice“ steht ein lokal verankerter Club von Amateurfotografinnen und Amateurfotografen, der 1950 gegründet wurde. (Abbildung 6) Zugrunde liegt ein Methodenmix aus Interviews, Bildanalyse und teilnehmender (fotografischer) Beobachtung.

Mit dem dynamischen Format des Blogs kann ein solches Projekt nicht nur dokumentiert werden, sondern es lässt sich auch Transparenz gegenüber den Akteurinnen und Akteuren herstellen, indem Teilergebnisse veröffentlicht werden, der Forschungsprozess schriftlich und fotografisch begleitet und bereits während des laufenden Projekts zur Diskussion eingeladen wird. Zudem können erste Analysen, Ideen und



Abbildung 7: Die Bearbeiterinnen des Projekts „Bildsehen // Bildhandeln“ auf dem Wanderweg Grabentour in der Nähe von Freiberg, 29.6.2020 (Fotos: Nathalie Knöhr und Nadine Kulbe).

Beobachtungen ohne zeitliche Verzögerung und langwierige Publikationsprozesse veröffentlicht werden. Einer der ersten Beiträge im April 2020 thematisiert beispielsweise als Reaktion auf die Corona-Pandemie und die Verlagerung der beruflichen Tätigkeiten in den privaten Bereich die visuelle Präsenz von ‚Homeoffice‘ und Schreib-tischen in sozialen Medien.²⁷ Das Blog bietet darüber hinaus auch die Möglichkeit, Fotografien der Clubmitglieder (kommentiert) zu publizieren und damit womöglich ein anderes Publikum anzusprechen, als dies die Homepage der Freiburger Fotofreunde vermag.²⁸

²⁷ Siehe Kulbe: #Homeoffice.

²⁸ Siehe Kulbe: Leerstand; <https://www.freiberger-fotofreunde.de/>.



Abbildung 8: Tweet des ISGV zum Fasching, 15.2.2021 (Quelle: https://twitter.com/isgv_dd/status/1361287727325536259?s=20).

Die Projektbegleitung durch ein Wissenschaftsblog nutzt zudem die Spezifik des Fachs Kulturanthropologie, das Vertrauen der forschenden und beforschenden Akteurinnen und Akteure untereinander zu stärken, indem schon frühzeitig offen über im Entstehen begriffene Ergebnisse und Interpretationen diskutiert wird. Es lädt zur Selbstreflexion und Autoethnografie ein.²⁹ Es bietet außerdem Raum, viele Fotografien zeigen zu können – bei einem Projekt, das Fotografien als zentrale Untersuchungsobjekte und das Fotografieren selbst als Methode nutzt, ein wichtiger Aspekt. (Abbildung 7)

Das Blog begleitet zunächst das auf drei Jahre angelegte Drittmittelprojekt und wird vor allem

von den Projektbearbeiterinnen genutzt, steht darüber hinaus aber auch anderen Themen, Autorinnen und Autoren offen. Damit gibt es Raum, abseits eines Projekts, das vielleicht auf den ersten Blick nichts mit Bildbeständen zu tun hat, über visuelle Quellen zu reflektieren.³⁰ Das Wissenschaftsblog soll so auch über den Projektzeitraum hinaus betrieben werden. Da Etablierung und Steigerung der Bekanntheit eines solchen Formats längere Zeit in Anspruch nehmen, ist es sinnvoll, solche Angebote mit längerer Laufzeit zu konzipieren.

Social Media

Der zeitliche Faktor der Etablierung spielt auch beim Betrieb von Social-Media-Accounts eine wichtige Rolle. Das ISGV nutzt mit Facebook³¹ und Twitter³² zwei Kanäle: Facebook seit Mai 2010, Twitter seit Juni 2019. (Abbildung 8) Die Accounts werden von sechs Kolleginnen und Kollegen gemeinsam redaktionell betreut. Die Personengruppen, die die Kanäle rezipieren, unterscheiden sich deutlich voneinander. Während Twitter vor allem von in der Wissenschaft, den Medien und Kultureinrichtungen Tätigen genutzt wird, ist das Publikum von Facebook sehr viel heterogener. Deutlich wird das vor allem an Reaktionen auf Postings, die bei Twitter häufiger sind und in der Regel von wissenschaftlich oder im Kultursektor tätigen Personen oder Institutionen stammen. Darüber hinaus ist der Followerkreis bei Twitter in der Zeit des aktiven Betriebs stärker gewachsen als bei Facebook.³³ Bisher

30 Siehe Wetschel: Ein Problem.

31 Siehe <https://www.facebook.com/ISGVVDresden>.

32 Siehe https://twitter.com/isgv_dd.

33 Siehe Matzke/Munke: Landes(zeit)geschichte.

29 Siehe Ploder/Stadlbauer: Autoethnographie.



Abbildung 9: Tweet zur Ankündigung des Vortrags einer ISGV-Kollegin, 13.1.2021 (Quelle: https://twitter.com/isgv_dd/status/1349360272042037248?s=20).

nicht verwendet wird der Kanal Instagram,³⁴ bei dem die Kommunikation ausschließlich über visuelle Medien funktioniert. Zwar bietet er sich für die Verwendung und Popularisierung von Bildbeständen an, bedarf aber wie die anderen Kanäle einer intensiven und regelmäßigen Betreuung. Solange der Bereich der Wissenschaftskommunikation/Öffentlichkeitsarbeit am ISGV nicht personell untersetzt und verankert ist, wird es keine Bemühungen um die Etablierung eines Instagram-Accounts geben.

Die Auswahl von Bildern aus dem eigenen Bestand für solche Social-Media-Beiträge folgt in

der Regel pragmatischen Erwägungen: Was lässt sich zeigen? Gibt es genügend Informationen? Lässt sich aus Material und Kontextwissen ein interessanter und kurzer Beitrag verfassen? Bietet sich ein Beitrag zu einem bestimmten Zeitpunkt, zum Beispiel einem Feiertag oder Fest, besonders gut an? (Abbildung 8) Die Kenntnis des Bestands und eine gute Erschließung, die sich in den Metadaten niederschlägt, sind hierbei hilfreiche Voraussetzungen. Zumindest ist an der Anzahl der Likes und Retweets ablesbar, dass Postings zu aktuellen Themen größeres Interesse hervorrufen. Allerdings ist auch anzumerken, dass die Verwendung von Bildern oft bewusst illustrativ erfolgt und als ‚Blickfang‘ Postings interessanter machen soll. (Abbildung 9)

Social-Media-Kanäle nutzt das ISGV in erster Linie für den Austausch. Verbreitet werden Informationen über Neuerscheinungen, Veranstaltungen, Datenbanken, einzelne Bestände oder Beiträge von Mitarbeitenden. Nachrichten anderer Einrichtungen werden wahrgenommen und geteilt. Einwände gegen solcherart Informationsaustausch in sozialen Medien lassen sich unter dem Stichwort „filter bubble“ erheben, wonach nur solche Nachrichten wahrgenommen werden, die persönlich von Interesse sind und dem jeweiligen Weltbild entsprechen.³⁵ Allerdings lässt sich dies auch gegenteilig deuten, weil Postings die Informationsflut strukturieren, indem sie auf Inhalte hinweisen, die sonst vielleicht unbemerkt blieben.³⁶ Zudem erzeugt die Verbreitung von Informationen über die sozialen Medien auch positive Nutzungseffekte auf andere digitale Angebote. So stieg beispielsweise

34 Siehe <https://www.instagram.com/>.

35 Siehe Gründhammer: Facebook.

36 Siehe Gründhammer: Facebook.

die Zahl der Zugriffe auf das Blog „Bildsehen/ Bildhandeln“ nach der Ankündigung eines neuen Beitrags jeweils messbar an.

Teilen und Partizipieren

Der Wissenschaftskommunikation liegt mit dem Teilen eine der basalsten sozialen und kulturellen Praktiken zugrunde. Geteilt werden können Informationen, Quellen, Daten und – nicht zuletzt – Wissen. Gerade in sozialen Medien wird aus Teilen ein Mit- und Weiterverteilen und damit eine Nachricht in kooperative, kollaborative und kommunikative Prozesse eingebunden.³⁷ Um teilende Wissenschaftskommunikation praktizieren zu können, bedarf es verschiedener Voraussetzungen. Dazu zählen Erschließung und Digitalisierung von Beständen als Herstellung von Zugänglichkeit ebenso wie automatisierte Formen des Teilens durch Normdaten, Schnittstellen und Datenexporte. Dadurch lassen sich Portale und Inhalte miteinander vernetzen. Alle Formen der Wissenschaftskommunikation sorgen in unterschiedlichem Umfang für die Wahrnehmung von Angeboten, die Institutionen wie das ISGV anbieten. Denn erst wenn Angebote gefunden und wahrgenommen werden, kann Nutzung und Austausch stattfinden.³⁸

Voraussetzungen
Ressourcen (personell/finanziell)
Interesse/Kompetenzen
Zugänglichkeit
Digitalisierung
Erschließung
Normdaten
Schnittstellen
Datenexport

Tabelle 3: Für die Wissenschaftskommunikation notwendige (technische) Voraussetzungen (Quelle: eigene Zusammenstellung).

Zu den Erfahrungen des ISGV bezüglich der Wissenschaftskommunikation lässt sich resümieren, dass ihre Realisierung vor allem vom Engagement der Kolleginnen und Kollegen abhängig ist, sich mit verschiedenen Formaten auseinanderzusetzen, sich in technische Infrastrukturen einzuarbeiten und vor allem an der inhaltlichen Ausgestaltung aktiv und kreativ mitzuwirken. Wie erfolgreich diese Arbeit ist, lässt sich in vielen Bereichen momentan noch nicht abschätzen, weil die meisten Formate noch nicht lange genug intensiv genutzt werden. Klar ist zum jetzigen Zeitpunkt aber schon, dass das Bemühen, über wissenschaftliche Arbeit auf verschiedenen Kanälen zu publizieren, viele Chancen birgt. Denn so wie das ISGV von Angeboten und Informationen, die von anderen Institutionen oder Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern zur Verfügung gestellt werden, profitiert, gilt das umgekehrt ebenso.

Die Grenzen der Wissenschaftskommunikation liegen in der Erschließung neuer Zielgruppen. Die Angebote des ISGV werden vor allem von wissenschaftlichem beziehungsweise

³⁷ Siehe Unger: Die Kultur des Teilens.

³⁸ Siehe Russmann u.a.: Grenzenlose Enthüllungen.

wissenschaftlich interessiertem Publikum wahrgenommen. Auch mit Wissenschaftskommunikation können nicht alle Gruppierungen erreicht werden. Darauf hat zuletzt eine gemeinsame Stellungnahme der geistes-, kultur- und sozialwissenschaftlichen Fachgesellschaften als Reaktion auf das Grundsatzpapier des Bundesministeriums für Bildung und Forschung³⁹ hingewiesen, der sich unter anderem die Deutsche Gesellschaft für Volkskunde angeschlossen hat.⁴⁰ Es gibt Bevölkerungsgruppen, die aus unterschiedlichen Gründen keinen Zugang zu kommunikativen, digitalen Inhalten haben oder wollen. Es bedarf also weiterhin unterschiedlicher Formate, um Ausschlusseffekte gering und Zugänge niederschwellig zu halten. Dazu zählt auch eine vielfältige Kommunikation. Diese kann real und virtuell stattfinden, so wie Publikationen gedruckt und digital vorliegen können und sollten.

Die Ergebnisse wissenschaftlichen Forschens sollten eigentlich immer verständlich und nachvollziehbar vermittelt werden. Wissenschaftskommunikation stellt durch eine offene und transparente Kommunikation im besten Fall Vertrauen zur wissenschaftlichen Arbeit her. Die Verfügbarmachung und Vermittlung von Quellen, Methoden und Ergebnissen löst im günstigsten Fall die Polarität zwischen sogenannten Expertinnen und Experten und sogenannten Laien auf, schafft Austausch und ein gleichberechtigteres Verhältnis. Nicht zuletzt ist es ein Gewinn, wenn wissenschaftliche Akteurinnen und Akteure, die mit Bildarchiven und über Bilder arbeiten,

ihr Interesse an visuellen Objekten, ihre Lust an der Entdeckung und ihre Freude an neuen Erkenntnissen teilen, so wie es die Autorinnen und Autoren dieses Bandes tun.

Linksammlung

Alle Zugriffe am 25.2.2021.

<http://lga.isgv.de/>

<http://www.deutschefotothek.de/>

<https://ausstellungen.deutsche-digitale-bibliothek.de/andachtsbilder/>

<https://bild.isgv.de/>

<https://bild.isgv.de/projekte/>

<https://fotografie.hypotheses.org/>

<https://haitblog.hypotheses.org/>

<https://hov.isgv.de/>

<https://kliotop.hypotheses.org/>

<https://saebi.isgv.de/>

https://twitter.com/isgv_dd

https://twitter.com/isgv_dd/status/1349360272042037248?s=20

https://twitter.com/isgv_dd/status/1361287727325536259?s=20

<https://www.facebook.com/ISGVDresden/>

<https://www.freiberger-fotofreunde.de/>

<https://www.instagram.com/>

<https://www.isgv.de/publikationen/kategorie/isgvdigital>

<https://www.uni-marburg.de/de/fotomarburg>

³⁹ Vgl. Bundesministerium für Bildung und Forschung: Grundsatzpapier.

⁴⁰ Siehe Gemeinsame Stellungnahme.

Literatur

Heinz Bonfadelli u.a.: Einleitung, in: Ders. u.a. (Hg.): Forschungsfeld Wissenschaftskommunikation, Wiesbaden 2017, S. 3-14.

Bundesministerium für Bildung und Forschung: Grundsatzpapier zur Wissenschaftskommunikation, Berlin 2019, URL: https://www.bmbf.de/upload_filestore/pub/Grundsatzpapier_zur_Wissenschaftskommunikation.pdf.

Gemeinsame Stellungnahme geistes-, kultur- und sozialwissenschaftlicher Fachgesellschaften zur Ankündigung der Bundesministerin für Bildung und Forschung, die Wissenschaftskommunikation in Deutschland zu stärken, 6.12.2019, in: *dgv Informationen* 129 (2020), S. 8-11.

Veronika Gründhammer: Facebook, Twitter und Co.: Netze in der Datenflut?, in: Heike Ortner u.a. (Hg.): Datenflut und Informationskanäle, Innsbruck 2014, S. 71-81, URL: <https://books.openedition.org/iup/1261>.

Sabine Imeri: Wissenschaft in Netzwerken. Volkskundliche Arbeit in Berlin um 1900, Berlin 2019.

Urs Hafner: Forschung in der Filterblase. Die Wissenschaftskommunikation der Schweizer Hochschulen in der digitalen Ära, Baden 2020.

Ulrich Hägele: Foto-Ethnographie. Die visuelle Methode in der volkskundlichen Kulturwissenschaft, Tübingen 2007.

Gottfried Korff: Merkwelt Wissenschaft. Vortrag beim Workshop „Ausstellungen als Instrument der Wissensvermittlung“, Humboldt-Universität Berlin 2002.

Nadine Kulbe: #Homeoffice – Der Blick auf den Schreibtisch, in: *Bildsehen / Bildhandeln. Akteur*innen und Praktiken der (Amateur-)Fotografie*, 17.4.2020, URL: <https://fotografie.hypotheses.org/1483>.

Nadine Kulbe: Leerstand: Platz für Ideen. Fotografien von Hans-Jürgen Wendel, in: *Bildsehen / Bildhandeln. Akteur*innen und Praktiken der (Amateur-)Fotografie*, 1.3.2020, URL: <https://fotografie.hypotheses.org/1942>.

Andreas Martin (Hg.): Digitale Bilderwelten. Zur elektronischen Erschließung von Bildsammlungen, Dresden 2003.

Andreas Martin: Digitale Bilderwelten. Zu den Ergebnissen des Projektes „Erschließung von Bildbeständen zur Volkskunde in Sachsen“ am Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde, in: Silke Götsch/Christel Köhle-Hezinger (Hg.): *Komplexe Welt. Kulturelle Ordnungssysteme als Orientierung*, Münster u.a. 2003, S. 443-451.

Judith Matzke/Martin Munke: Landes(zeit)geschichte und Soziale Medien. Eine Annäherung aus sächsischer Perspektive, in: *Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte* 70 (2020), S. 255-284, URL: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-733917>.

Stefanie Molthagen-Schnöring: Wissenschaftskommunikation – Impulse in Zeiten der Corona-Krise. E-Paper der Friedrich-Ebert-Stiftung, Bonn 2020, URL: <http://library.fes.de/pdf-files/studienfoerderung/16765.pdf>.

Nationale Akademie der Wissenschaften Leopoldina u.a. (Hg.): Social Media und digitale Wissenschaftskommunikation. Analyse und Empfehlungen zum Umgang mit Chancen und Risiken in der Demokratie, Halle u.a. 2017, URL: https://www.leopoldina.org/uploads/tx_leopublication/2017_Stellungnahme_WOeM_web.pdf.

Marsina Noll: Museumsdokumentation. Ein Erfassungssprojekt materieller Kultur in Museen und Privatbesitz, URL: <https://bild.isgv.de/projekte/7>.

Andrea Ploder/Johanna Stadlbauer: Autoethnographie und Volkskunde? Zur Relevanz wissenschaftlicher Selbsterzählungen für die volkskundlich-kulturanthropologische Forschungspraxis, in: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 116 (2013), S. 373-404.

Uta Russmann u.a.: Grenzenlose Enthüllungen? Medien zwischen Öffnung und Schließung. Zur Einführung, in: Uta Russmann u.a. (Hg.), *Grenzenlose Enthüllungen? Medien zwischen Öffnung und Schließung*, Innsbruck 2012, URL: <http://books.openedition.org/iup/1374>.

Mike S. Schäfer: Wissenschaftskommunikation ist Wissenschaftsjournalismus, Wissenschafts-PR ... und mehr, in: *Wissenschaftskommunikation*, 1.3.2017, URL: <https://www.wissenschaftskommunikation.de/wissenschaftskommunikation-ist-wissenschaftsjournalismus-wissenschafts-pr-und-mehr-3337/>.

Ira Spieker/Manfred Seifert: Volkskunde in Sachsen. Zur Entwicklung einer kulturwissenschaftlichen Disziplin im regionalen Kontext, in: Enno Bünz u.a. (Hg.), Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde 1997–2017, Dresden 2017, S. 47-65.

Ira Spieker/Sönke Friedreich: Das Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde, Dresden, in: Sönke Friedreich/Ira Spieker (Hg.): Alltag | Kultur | Wissenschaft. Die volkskundlich-kulturanthropologischen Institute und Landesstellen, Dresden 2021, S. 75-91, DOI: 10.25366/2021.50.

Alexander Unger: Die Kultur des Teilens im digitalen Zeitalter, in: Wolfgang Stützl u.a. (Hg.): Medien – Wissen – Bildung: Kulturen und Ethiken des Teilens, Innsbruck 2012, S. 131-146, URL: <https://books.openedition.org/iup/1483>.

Nick Wetschel: „Ein Problem, das die Einheit brachte.“ Beobachtungen zu einem Schlagbild der Asyldebatte/ Anti-Asyl-Kampagne zwischen 1990 und 2020, in: Bildsehen / Bildhandeln. Akteur*innen und Praktiken der (Amateur-)Fotografie, 7.1.2020, URL: <https://fotografie.hypotheses.org/1856>.

Wissenschaftsrat: Empfehlungen zu wissenschaftlichen Sammlungen als Forschungsinfrastrukturen, Berlin 2011, URL: <https://www.wissenschaftsrat.de/download/archiv/10464-11.html>.

Bildbestände und Kontextualisierungen

Im Spannungsfeld von kuratorischem Anspruch und archivischer Wirklichkeit

Das Bildarchiv der Außenstelle Südbaden des Badischen Landesmuseums/Landesstelle für Volkskunde

Elisabeth Haug

Das Bildarchiv des Badischen Landesmuseums Außenstelle Südbaden/Landesstelle für Volkskunde in Staufen beherbergt rund 400.000 Bildträger. Sie gehören zu umfangreichen Nachlässen von Fotografinnen und Fotografen, zu Fotosammlungen von Heimatforschenden oder zu thematischen Bildersammlungen. Rund 12.000 Fotografien sind Eigenproduktionen der Landesstelle von ihren Anfängen seit 1948 bis heute. In den 1990er-Jahren wurde hinsichtlich des Sammlungskonzepts der Landesstelle beschlossen, Nachlässe von Fotografinnen und Fotografen als Ganzes zu übernehmen, was neben den Fotografien auch die dazugehörige Technik und entsprechende Literatur beinhaltete. Dieser Ansatz schließt die Konvolutbildung bisher aus und fordert die Erfassung des Einzelbildes. Damit wird der Anspruch auf eine möglichst breite und tiefe Erschließung der

Nachlässe verfolgt,¹ der einerseits mit Erwartungen der Nachlassenden auf eine zeitnahe öffentliche Bereitstellung, andererseits mit Forderungen der vor allem wissenschaftlich Nutzenden nach gut aufbereiteten und zugänglichen Beständen kollidiert. Diese Diskrepanz verschärft sich durch die Tatsache, dass die Durchsetzung dieses Anspruchs mit der Digitalisierung zwar realistischer und präziser, damit aber auch zeitintensiver geworden ist. Zudem steht immer

1 Die Landesstelle orientiert sich damit am 1986 von Diethart Kerbs geforderten „Ehrenkodex für den Umgang mit Fotografen-Nachlässen und historischen Bildbeständen“. Siehe Kerbs: Ehrenkodex.

weniger Personal zur Verfügung², das diese Aufgaben bewältigen kann.

Nach einem kurzen Abriss zu Geschichte, Bestand, Kriterien und Strategien der Sammlung und des Sammelns soll deshalb am Beispiel zweier Bildbestände der Außenstelle aufgezeigt werden, was bisher erreicht wurde, wie und von wem diese Sammlungen genutzt werden (können) und welche Wege zur Erschließung gesucht und begangen werden.

Die Bildsammlung der Landesstelle für Volkskunde

Die Landesstelle für Volkskunde Freiburg wurde 1948 vom Volkskundler Johannes Künzig (1897–1982) als private Einrichtung gegründet, 1960 vom Land etatisiert und 1983 dem Badischen Landesmuseum Karlsruhe zugeordnet. 2005 zog sie von Freiburg nach Staufen im Breisgau, womit auch eine Namensänderung einherging. Als volkskundliche Einrichtung zur Dokumentation, Forschung und Beratung beherbergt sie eine Bibliothek sowie ein Archiv zur Alltags- und Regionalgeschichte Badens, in dessen Mittelpunkt das umfangreiche Bildarchiv steht. Dieses – so lautete die Aufgabenzuweisung des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg im Jahr 2005 – ist

ein Bildarchiv zur Sammlung und Dokumentation regionaler badischer Fotogeschichte.

Eigenproduktionen und Reproduktionen zu volkskundlichen Themen sowie Foto- und Diasammlungen aus Nachlässen von Volkskundlern sowie Heimatforschern bildeten einst den Grundstock. Seit den 1950er-Jahren gesammelt oder von Landesstellenmitarbeitern selbst hergestellt wurden Fotografien zum traditionellen volkskundlichen Kanon wie Brauch, Tracht, Bauernhaus, Landwirtschaft und Handwerk. Dem entsprachen auch größtenteils die überlassenen Fotosammlungen der Heimatforscherinnen und Heimatforscher und die angekauften oder geschenkten Fotoserien der Landesbildstellen in Baden und Württemberg. Übernahmen aus geschiedener, einst privater Diasammlungen aus dem Archiv des Landratsamts Breisgau-Hochschwarzwald enthielten hingegen vor allem Urlaubs-, Ausflugs- und Anlassfotografie (darunter Sehenswürdigkeiten, Folklore sowie private, profane und kirchliche Feste). Diese im Zeitraum von 1950 bis 1980 entstandenen Diasammlungen bergen jeweils mehrere tausend Fotografien und sind über den zeitgeschichtlichen Wert der Einzelbilder hinaus vor allem in vergleichender Perspektive und im Hinblick auf deren Sujets interessant, wenn es darum geht, wo, wie und bei wem Fotografie als kulturelle Praxis vorkommt.

Von der Landesstelle nach 1980 fotografisch dokumentiert wurden beispielsweise der Umbau des letzten Hafnerhauses in Staufen im Breisgau zum Keramikmuseum, der letzte Arbeitstag im „Milchhüsl“ (Milchannahmestelle) in Ehrenkirchen, eine Außenansicht und sämtliche Räume eines alten Schwarzwaldhofs vor dessen Abriss, eine Bollenhutmacherin beim Herstellen

2 Eine wissenschaftliche Vollzeitkraft (Leitung) und eine Bibliotheks- und Archivkraft mit einem Stellenanteil von 40 Prozent bilden heute das Stammpersonal der Landesstelle. Im Rahmen eines Drittmittelprojekts der Förderinitiative des Europäischen Fonds für regionale Entwicklung INTERREG konnte im März 2020 (bis März 2023) zusätzlich eine Dokumentarin mit einem Arbeitsvolumen von 40 Prozent angestellt werden.

des Gutachter Trachtenhutes, ein Schnefler³ bei der Arbeit, der Werkstattbetrieb in einer traditionellen Töpferei. Bei solchen Bildserien ist der bewahrende Gestus augenfällig. So wie Anfang des 20. Jahrhunderts in Fragebogenaktionen sogenannte heimische Volksüberlieferungen gesammelt wurden, bevor sie – so die Befürchtung – schwanden, wurden mit der Fotografie ähnliche Ziele verfolgt. Dagegen dienten Aufnahmen von volkskundlichen Vorträgen, Exkursionen, Festen und Ausstellungen der Landesstelle als Belege der eigenen Arbeit und Fotografien von Protestaktionen und Demonstrationen in Freiburg und Umgebung sind Ergebnisse spontaner Fotoaktionen, die private Aktivitäten von Landesstellenmitarbeitenden widerspiegeln. Mit der Wende von der analogen zur digitalen Fotografie kamen, als Folge von Auflösungen vieler Fotografenateliers und der Sorge damit einhergehender Archivvernichtungen, in den 1990er-Jahren durch Schenkung und Ankauf umfangreiche Bildnachlässe regionaler Fotografen und Fotografinnen in die Sammlung, die entweder deren Lebenswerk oder zumindest einen thematischen Schwerpunkt ihres Schaffens darstellen, also werksbiografischen Charakter haben. So entwickelte sich aus der Sammlung ein Bildarchiv von regional-, fach- und foto-geschichtlicher Bedeutung.

3 Die Holzschnefflerei war ein bäuerliches Heim-gewerbe, bei dem an den langen Wintertagen mit einfachsten Schnitzmessern hölzerne Löffel, Schüs-seln, Schindeln und Schachteln hergestellt wurden. Früher konnten sich die Bauern damit ein Zubrot verdienen. Heute wird fast nur noch an Schautagen für traditionelles Handwerk in Freilicht- oder Dorf-museen „geschnefelt“.

Diese fotografischen Sammlungen und Nachlässe befinden sich heute im Bildarchiv:

Hugo Beyer (1925–2010), Freiburg im Breisgau, Berufsfotograf; circa 20.000 Fotografien, Schwerpunkte: Freiburg, Schwarzwald, Südbaden.

Annemarie Brenzinger (1884–1968), Freiburg im Breisgau; circa 6.000 Fotografien, Schwerpunkte: Ingenieursbauwerke und Baustellen, Familienfotografie, Reisefotografie; zudem circa 500 Fotografien von Heinrich Brenzinger (1879–1960) aus dem Ersten Weltkrieg (Frankreich, Belgien).

August Eckerle (1906–1985), Freiburg im Breisgau, Hauptkonservator; circa 1.500 Fotografien von Kunst- und Kulturdenkmälern, Stadtansichten.

Erika Ganter-Ebert (1891–1995), Kirch-zarten, Sozialpädagogin, Heimatschrift-stellerin; 30 Alben mit Fotos von Reisen, Ausflügen, Exkursionen und von ihrer Arbeit im Ausbildungskindergarten in Freiburg.

Wolfdieter Gramlich (geboren 1942), Sankt Georgen im Schwarzwald/Geisingen-Kir-chen, Diplomingenieur; 400 Fotografien von Trachtenträgerinnen und Schwarz-waldhäusern in St. Georgen im Schwarz-wald und der Umgebung.

Karl Oskar Höflein (1922–1986), Gaggenau-Michelbach, Manager; circa 2.000 Foto-grafien von Urlaub und Ausflügen.

Eugen Holdermann (1927–2018), Schopfheim, Buchbindermeister, Maler und Fotograf; circa 15.000 Fotografien der Landschaften im Südschwarzwald, im Markgräflerland und in den Alpen.

Friedrich Hütter (1918–1988), Karlsruhe, Fensterputzer; circa 1.000 Fotografien zu Anlässen, Ausflügen und Urlaub.

Erich Lammel (1919–1991), Kirchzarten, Drogist und Berufsfotograf; circa 7.000 Fotografien, über 50 thematische Alben; Schwerpunkte: Südschwarzwald und Freiburg, Familienfotografie.

Fotosammlung der Holzbildhauer- und Töpferfamilien Maier und Bregger aus Bernau im Schwarzwald und Staufen im Breisgau, circa 2.000 Fotografien von 1880 bis 1965.

Heinrich Martin (1871–1953), Tennenbronn, Bader und Berufsfotograf; circa 200 Fotografien: Schäppelhochzeiten, Trachtenträgerinnen und Trachtenträger aus Tennenbronn und Umgebung im Atelier.

Johann Pankow (1910–2003), Frankfurt am Main, Gymnasiallehrer; circa 2.000 Fotografien: Anlässe, Ausflüge und Urlaub.

Georg Rübcke (1863–1941), Freiburg im Breisgau, Berufsfotograf; 300 Fotografien von 1896 bis 1906: Trachten, Höfe und Ortsansichten im Südschwarzwald (der Hauptnachlass befindet sich im Stadtarchiv Freiburg).

Hermann Schwarzweber (1884–1972), Freiburg im Breisgau, Pädagoge, Präsident der „Badischen Heimat“; circa 10.000 Fotografien, Schwerpunkte: Schwarzwald und Alpen.

Annemarie Sartorius (gestorben 1994), Freiburg im Breisgau, Sekretärin; circa 2.000 Urlaubsfotografien.

Adolf Steinhäuser (1860–1928) und Julius Steinhäuser (1889–1917), Freiburg im Breisgau, Berufsfotografen; circa 5.000 Fotografien, Schwerpunkte: Atelier- und Familienaufnahmen, Stellungskrieg im Ersten Weltkrieg an der Westfront.

Werner Stief (1905–1982), Leipzig/Berlin/Heidelberg, Volkskundler, Mitarbeiter der Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft, Leiter des Museums für Volkskunde in Berlin und des Völkerkundemuseums in Berlin-Dahlem; circa 125.000 Fotografien: Dokumentation zur Jugendbewegung Leipziger Wandervogel um 1900, Schwerpunkte: Dokumentation volkskundlicher Arbeitsweise in Forschung und Museen, serielle themenspezifische Fotografie, Romreisen. Erhalten sind auch ergänzende Inventarbücher, Skizzenbücher, Tagebücher, Diavorträge und Manuskripte.

Alwin Tölle (1906–1998), Friedenweiler-Rötenbach, Berufsfotograf; circa 20.000 Fotografien, Schwerpunkte: Handwerk, Landwirtschaft, Bräuche, Tracht im Schwarzwald und in Schweden. Aus sei-

ner Zeit als Kriegsberichterstatter bei der Wehrmacht sind etwa 100 Fotos erhalten.

Weitere Klein- und Kleinstnachlässe und eine Sammlung von circa 5.000 Fotopostkarten.

Entsprechend der Provenienzen der Fotonachlässe und Fotosammlungen ergibt sich motivisch ein starker Überhang an ‚Sehenswürdigkeiten‘, an ländlichen, teils pittoresken Motiven, an traditioneller Landwirtschaft und Handwerk, an Bräuchen und Trachten. Ausnahmen bilden die ehemals regional ansässige Uhren- und Textilindustrie. Dank des fotografischen Nachlasses der Freiburger Fotografin Annemarie Brenzinger werden Hoch- und Tiefbau sowie Ingenieurbauwerke um 1900 ebenfalls thematisiert. (Abbildung 1) Auch Aufnahmen von Schauplätzen des Ersten Weltkriegs sind in größerem Umfang vorhanden; der Zweite Weltkrieg, Alltagsszenen, städtisches Leben, industrielle oder postindustrielle Arbeit hingegen sind motivisch unterrepräsentiert.

Eine Herausforderung, vor der viele Fotoarchive stehen, sind urheberrechtliche und persönlichkeitsrechtliche Schrankenregelungen. Kauf- und Schenkungsverträge aus früheren Zeiten entsprechen nicht mehr der heutigen Rechtsnorm. Soweit es möglich war, wurden Verträge für den Altbestand nachgebessert oder nachträglich geschlossen.

Heute werden nur noch Fotobestände übernommen, für die auch die Nutzungsrechte mit erworben werden können, egal ob es sich um einen Ankauf oder eine Schenkung handelt. Vorhandene Reproduktionen von Fotografien und Bildern aus Büchern, Fremddarchiven oder entliehenen



Abbildung 1: Annemarie Brenzinger: Bau der Ochsenbrücke in Freiburg, Eiseneinlage des Hauptträgers um 1912; Negativglasplatte, 18 Zentimeter hoch, 24 Zentimeter breit (Quelle: Badisches Landesmuseum – Außenstelle Südbaden, Inventarnummer BA 2000/65).

Privataufnahmen, die in frühen Jahren mit inventarisiert worden sind, werden sukzessive aussortiert, sofern sie nicht wissenschaftsgeschichtlich relevant sind und gemeinsam mit Vortragsunterlagen frühere Arbeitsweisen der Landesstelle widerspiegeln.

Das Sammlungsgut wird in der Landesstelle archivgerecht verwahrt, gescannt, verzeichnet und, soweit die vorgenannten gesetzlichen Regelungen dies zulassen, zur Nutzung für die Öffentlichkeit freigegeben. Zielgruppe unseres Bildarchivs sind Ortschronistinnen und Ortschronisten, Heimatforschende, Studierende, Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler sowie Mitarbeitende von Institutionen und Museen. Darüber hinaus werden auch Einzelbildanfragen von Verlagen und Privatpersonen bearbeitet.

Das Sammlungskonzept der Außenstelle zielt heute auf eine regional und inhaltlich breite, in die Gegenwart reichende Bildsammlung ab. Das Augenmerk richtet sich verstärkt auf Desiderate: zeitlich auf die Jahre nach 1990, thematisch auf Industriearbeit und Dienstleistungsgewerbe, regional auf Mittel- und Nordbaden. Die

Materialakquise soll mit einer begleitenden bildlichen Erschließung der volkscundlichen Sachkultur im Badischen Landesmuseum einhergehen. Mit dieser Anbindung an das Museum werden Synergien genutzt und die personell prekäre Situation durch Netzwerk- und Drittmittelprojekte abgemildert.

Die Bandbreite innerhalb der Bildsammlungen der Landesstelle lässt sich am besten an Beispielen aufzeigen. Der fotografische Nachlass von Annemarie Brenzinger und die Fotosammlung von Wolfdieter Gramlich sind zwei sehr unterschiedliche Bestände, bei denen nicht nur die Wege zur Erschließung differieren, sondern auch die Nutzungsmöglichkeiten, die sie bieten.

Der Nachlass von Annemarie Brenzinger

„Wenn’s hieß, wo ist die Mutti, dann ist sie in der Dunkelkammer.“⁴

Der Nachlass von Annemarie Brenzinger (1884–1968) aus Freiburg im Breisgau wurde der Landesstelle für Volkskunde 1996 von ihrer Tochter Annibet (1920–2009) übergeben. Ein Schenkungsvertrag mit Überlassung der Nutzungsrechte wurde 2006 geschlossen. (Abbildung 2)

4 Annibet Brenzinger in einem Interview, das am 13.1.1995 im Rahmen des Proseminars „Praxis volkscundlicher Arbeit in Baden“ am Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg geführt wurde. Das Transkript des Interviews befindet sich bei den schriftlichen Unterlagen zum fotografischen Nachlass von Annemarie Brenzinger in der Außenstelle Südbaden des Badischen Landesmuseums.



Abbildung 2: Annemarie Brenzinger: Selbstbildnis mit Kamera und ihrer Schwägerin Hermine Lauck während der Madeira-Kreuzfahrt 1935/1936 an Deck des Schnelldampfers Columbus; Kleinbildnegativ (Quelle: Badisches Landesmuseum – Außenstelle Südbaden, Inventarnummer BA 2000/3211a-1).

Annemarie Brenzingers Mutter Adele (1884–1929) stammte aus dem berühmten Musikalienverlagshaus Schott in Mainz, ihr Vater Theodor Ganz (1853–1924) war Bankier. 1905 heiratete Annemarie Ganz den Ingenieur Heinrich Brenzinger (1879–1960), der in Freiburg gemeinsam mit seinem Vater ein prosperierendes Bauunternehmen besaß.

Annemarie Brenzinger fotografierte seit ihrem 14. Lebensjahr. Sie hatte sich das Fotografieren selbst beigebracht. Es wurde ihre Passion. Sie experimentierte mit vielen Techniken, fotografierte nach Aussage ihrer Tochter ständig und alles, sodass die Sammlung die unterschiedlichsten Themen enthält: Familien-, Landschafts-, Reise-, Reprofotografie, Stilleben, Dokumentationen von Baustellen und Bauwerken der familieneigenen Firma. Insgesamt umfasst die Sammlung zwar nur rund 6.000 Bildträger, dafür



Abbildung 3: Annemarie Brenzinger: Zweigniederlassung der Firma Brenzinger & Cie. in Kirchzarten, um 1909; Gelatinetrockenplattennegativ, 18 Zentimeter hoch, 24 Zentimeter breit (Quelle: Badisches Landesmuseum – Außenstelle Südbaden, Inventarnummer BA 98/1).

aber viel fotografisches Zubehör, das im Folgenden näher erläutert wird.

„Fotografien sind nicht von ihrem Träger unabhängige Bilder, sondern vielmehr Objekte, deren Materialität eine sowohl räumliche wie zeitliche Dimension besitzt“, heißt es in der „Florence Declaration“ vom 31. Oktober 2009.⁵ Dass Fotografien Objekte sind, zeigt gerade dieser Nachlass



Abbildung 4: Fotozubehör: Magnesium-Blitz, um 1910, und Belichtungsmesser, um 1950 (Quelle: Badisches Landesmuseum – Außenstelle Südbaden).

eindrücklich. Entsprechend werden unsere Bestände digitalisiert. Nicht nur das Bild wird gescannt, sondern der gesamte Bildträger. Papierabzüge sind nur wenige im Nachlass vorhanden. Dafür umfasst er circa 2.000 Stereo-Glasplatten und rund 200 autochrome Diapositive, die Mehrzahl sind Trockenplattennegative und -positive. (Abbildung 3)

Ebenfalls überliefert ist die Apparate- und Labortechnik, allerdings kein Fotoapparat. Da Annemarie Brenzinger von etwa 1900 bis 1960 fotografierte, lässt sich an ihrer Ausrüstung die foto-technische Entwicklung der Zeit gut ablesen. Dies ist insofern von Interesse, da nicht nur die Fotografierenden, sondern auch die Techniken bestimmen, was in welcher Weise fotografiert werden kann.⁶ (Abbildung 4)

Entwicklertanks, Schalen, Trockengestelle, Vergrößerer, Kopierapparate, Klebebänder, Folien, Rahmen und Plattenpackungen füllen mehrere

5 Pollmeier: Florenz, S. 2

6 Pollmeier: Florenz, S. 2



Abbildung 5: Fotolaborzubehör: Entwicklertank und -schalen (Quelle: Badisches Landesmuseum – Außenstelle Südbaden).

Archivkartons. Sie helfen heutigen und künftigen postanalogen Generationen, die Herstellung von Fotografien nachzuvollziehen. Sie zeigen Grenzen und Möglichkeiten der Technik und veranschaulichen, wie zeitaufwändig und kostspielig der Prozess war. Deutlich wird, dass auch die Produktionsbedingungen Einfluss darauf haben, was von wem und zu welcher Zeit abgebildet werden konnte. (Abbildung 5)

Weiteres Material zur Kontextualisierung der Fotoquellen liegt in Form von Gebrauchsanweisungen für Apparate und für fotografische Verfahren vor, die teilweise mit handschriftlichen Notizen der Fotografin versehen sind. Zudem fanden sich Notizzettel in den Fotozeitschriften und Fotobüchern, die Brenzinger in großer Zahl bezog und besaß. Solche Publikationen wurden in unsere Bibliothek aufgenommen und sind über den Katalog der Universitätsbibliothek Freiburg recherchierbar.⁷ Die Provenienz Annemarie Brenzingers bleibt durch Stempelung der Bücher

zwar erhalten, wurde aber im Bibliotheksverzeichnis nicht vermerkt. Daher musste nachträglich ein Verzeichnis angelegt werden, dessen Verknüpfung mit der Datenbank noch aussteht. Neben Rückschlüssen auf die Herstellung lässt der Nachlass auch solche auf die Präsentations- und Betrachtungsformen der Fotografien zu: Der größte Teil des fotografischen Nachlasses besteht aus Glasplattenpositiven. Viele davon sind Stereoaufnahmen der Größen 4,5 mal 10,7 Zentimeter und 6 mal 13 Zentimeter. Im Nachlass erhalten sind der ICA-Diaprojektor, der für Autochrome und Großdias verschiedener Größen benutzt wurde, sowie eine Vielzahl von Stereobildbetrachtern. Mit deren Hilfe kann man die beiden Fotografien eines Stereodias durch zwei Linsen als ein räumliches Bild wahrnehmen. Mit Ausnahme des sogenannten Kaiserpanoramas, an dem bis zu 25 Personen Platz nehmen konnten, waren solche Apparate nur für jeweils einen Betrachtenden ausgerichtet. Somit eigneten sich die Stereofotografien von Annemarie Brenzinger nur zur Ansicht im kleineren familiären Kreis, eventuell auch in der lokalen Fotogesellschaft oder in Heimatvereinen, in denen die Brenzingers Mitglieder waren.

Autochrome

Autochrome sind farbige Diapositive auf Glasplatten. Das Bild besteht aus mikroskopisch feinen Farbpunkten – das sind in den Grundfarben Rot, Grün und Blau eingefärbte Stärkekörner – und einem Schwarzweißdiapositiv, die zusammen ein farben- und tonwertrichtiges Bild ergeben.

⁷ Siehe <https://katalog.ub.uni-freiburg.de/opac/>.

(Fortsetzung Autochrome)

Die Schicht der farbigen Stärkekörner ist fest mit der Schwarzweiß-Emulsion auf der Glasplatte vergossen. Die farbigen Körner wirken als Farbfilter sowohl bei der Aufnahme als auch bei der Wiedergabe, bei Betrachtung im Durchlicht oder in der Projektion. Das Autochrome-Verfahren wurde 1907 von Auguste (1862–1954) und Louis Lumière (1864–1948) erfunden, die bis zu 1.000 Autochromeplatten pro Tag in eigenen Fabriken in Lyon herstellten. Seit 1916 produzierte die Firma Agfa die nahezu identische „Agfa-Farbenplatte“, die jedoch weniger Verbreitung als die Lumière-Platten fand. Das Autochromeverfahren wurde um 1937 durch die neu entwickelten Farbfilme abgelöst.

Gelatinetrockenplattenverfahren

Dieses um 1878 von Richard Leach Maddox (1816–1902) eingeführte Verfahren verdrängte schnell die in der Verarbeitung problematische Kollodium-Platte. Die maschinell auf Glasplatten aufgebraute lichtempfindliche Emulsion besteht aus Silberhalogenidsalzen (Silberbromid mit Beimischung anderer Salze) in Gelatine.

Die getrocknete Platte ist bis zur Belichtung in der Kamera lagerfähig. Bei der Entwicklung kommen verschiedene Substanzen zum Einsatz, die die Dichte und Gradation des Negativs maßgeblich beeinflussen. Fixiert wird üblicherweise in Natriumthiosulfat.

Gelatinetrockenplattenpositiv

Als Trägermaterial für Diapositive werden durchsichtige oder opak durchscheinende Glasplatten verwendet.

Die lichtempfindliche Schicht ist eine Emulsion von Silberhalogenidsalzen in Gelatine. Dieses Aufnahmematerial entspricht weitgehend den Silbergelatinetrockenplatten.

Das durchsichtige, für die Projektion oder Betrachtung vor einer Lichtquelle geeignete Positiv entsteht durch die Umkehrentwicklung.

Dabei wird das in der Kamera belichtete Bild zuerst konventionell entwickelt. Statt einer nachfolgenden Fixierung wird das in der Entwicklung entstandene Bildsilber im Bleichbad ausgewaschen – dabei verbleiben die nicht oder weniger entwickelten Silberhalogenide in der Schicht. Diese werden nach einer diffusen Belichtung zum (positiven) Bild entwickelt und anschließend fixiert.

Ein besonders wertvoller Teil des Nachlasses ist die Dokumentation der Fotografien selbst. Sie erleichtert die Erschließung hinsichtlich Ort, Zeit und Inhalt einzelner Fotografien und erläutert Techniken, Probleme und Experimente. Da sind zum einen die Plattenverzeichnisse, zum anderen Vermerke zu fotografischen Verfahren sowie eine alphabetische Kartei mit Angaben zum Abbildungsgegenstand, den verwendeten Platten, deren Größe sowie Angaben zum Datum, zur Tages- und Belichtungszeit. (Abbildung 6) Diese akribischen Aufzeichnungen, mithilfe derer Anemarie Fehlerquellen oder optimale

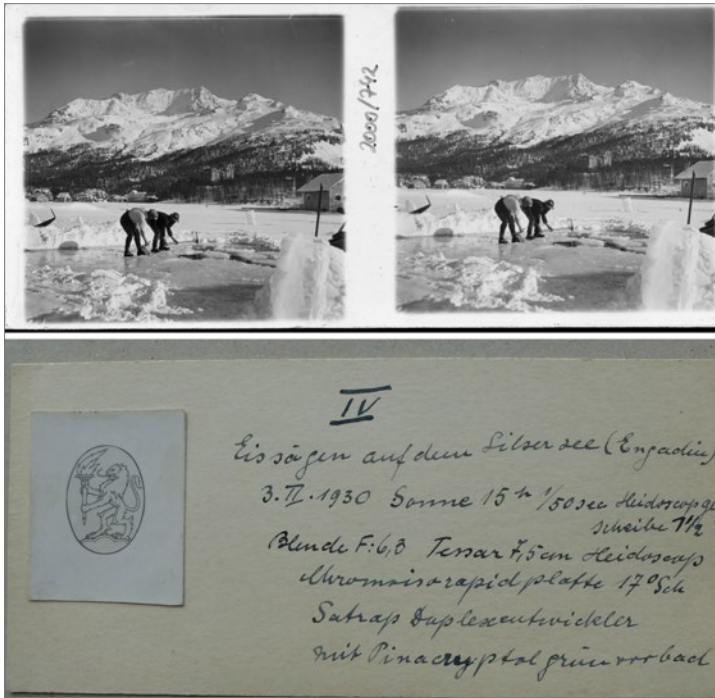


Abbildung 6: Annemarie Brenzinger: Eissägen auf dem Silsersee, 1930; Stereoglasplattenpositiv, 6 Zentimeter hoch, 13 Zentimeter breit; sowie dazugehörige Notizen der Fotografin (Quelle: Badisches Landesmuseum – Außenstelle Südbaden, Inventarnummer BA 2000/742 (Foto)).

Bedingungen erkennen und in Zukunft nutzen konnte, zeigt ihr professionelles Vorgehen in Bezug auf ihre Fotografie.

Wie maschinenschriftliche Manuskripte von Heinrich Brenzingers Diavorträgen für den Heimatverein Badische Heimat mit „Reiseerinnerungen an die Tempelruinen von Baalbek“ (Reise vom 20. Januar bis 25. Februar 1908) und über „Die Rätischen Bahnen und das Engadin“ (Diavortrag von 1912) zeigen, verwendete er dabei Aufnahmen seiner Frau. Ihre Nummerierung im Text und auf dem Diarahmen half uns bei der Identifizierung. Zahlreiche Reiseerinnerungen ergänzen die Aufnahmen der Fotografin und können für die Erschließung des Fotobestandes

wertvolle Hilfe leisten, so etwa die Passagierliste eines Kreuzfahrtschiffes oder das Ausflugsprogramm einer Madeira-Reise zum Jahreswechsel 1935/1936. Mit diesen Unterlagen ist eine Identifizierung von Personen sowie eine Orts- und Zeitbestimmung der Fotos unter Umständen möglich. Über Korrespondenzen, Inventare und Rechnungen lässt sich erschließen, welche Fotoapparate Annemarie Brenzinger besaß und auch warum diese nicht im Nachlass überliefert sind: Sie hat beim Erwerb neuer Kameras ihre alten in Zahlung gegeben.

Mitgliedskarten, Preisausschreiben, Ausstellungsbeteiligungen und Medaillen geben Auskunft sowohl über die Intentionen der Fotografin



Abbildung 7: Annemarie Brenzinger: Morgensonne nach dem Schneefall im Fextal, Engadin; Halbbild eines Stereoglasplattenpositivs, 5,5 Zentimeter hoch, 12,5 Zentimeter breit; Preisfoto in der Zeitschrift „Der Stereoskopiker“ (Quelle: Badisches Landesmuseum – Außenstelle Südbaden, Inventarnummer 2000/4282).

als auch über die zeitgenössische Einschätzung ihrer Fotografie. So erfährt man, dass sie Mitglied der Deutschen Photographischen Gesellschaft zu Berlin, des Verbands Deutscher Amateurphotographenvereine (VDAV), der Deutschen Gesellschaft für Stereoskopie Berlin-Grünwald sowie der Photographischen Gesellschaft „Schwarzwald e.V.“ war. Sie gewann den wahrscheinlich ersten Wettbewerb unter Stereoskopikerinnen und Stereoskopikern in Deutschland. Zwei Halbbilder ihrer mit dem ersten Preis ausgezeichneten Stereofotos veröffentlichte die Zeitschrift „Der Stereoskopiker“ 1932: „Morgensonne nach dem Schneefall im Fextal, Engadin“ und „Inzlinger Wasserschloss“. (Abbildung 7) Im selben Jahr erhielt sie auf der „Deutschen und 1. Internationalen Photoausstellung“ des VDAV im

Grassi-Museum in Leipzig den zweiten Preis. Bei der Ausstellung „Die Kamera“ 1933 in Berlin war sie ebenfalls vertreten, und 1936 erhielt sie auf der Ausstellung des VDAV eine Medaille für „herausragende Leistungen in der Lichtbildkunst“. Daran wird deutlich: Annemarie Brenzinger war eine Fotografin, die sich fototechnisch und fotopraktisch stets auf dem Laufenden hielt, regelmäßig an Wettbewerben teilnahm und deren Bildästhetik und fotografisches Können bei den Leistungsschauen Anklang fanden.

Annemarie Brenzinger wurde nach den „Nürnberger Gesetzen“ vom 15. September 1935 im nationalsozialistischen Deutschland als „jüdischer Mischling 1. Grades“ eingestuft. Zu ihrer eigenen Sicherheit musste sie sich deshalb aus der Öffentlichkeit zurückziehen. Ausstellungsbeteiligungen waren nach 1936 nicht mehr möglich.⁸

Stereofotografie

Die Stereofotografie ist eine Fotografie-technik, bei der zwei Aufnahmen eines Objekts aus leicht versetzter Position, der in etwa dem menschlichen Augenabstand entspricht, oder durch Nutzung einer speziellen Stereokamera gemacht werden. Stereokameras besitzen zwei nebeneinander angebrachte Objektive und ermöglichen beim Auslösen die gleichzeitige Aufnahme der beiden erforderlichen stereoskopischen Halbbilder. Mithilfe eines Stereobildbetrachters ist es dann möglich, das Motiv der beiden Fotografien durch zwei Linsen räumlich wahrzunehmen.

8 Siehe Haußmann: Heinrich Brenzinger, S. 120.

Es ist bekannt, dass die wissenschaftliche Rezeption eines Fotobestands umso differenzierter ausfällt, je mehr erschließende Metadaten vorhanden sind. Die Kontextrecherche erstreckt sich deshalb nicht nur auf die Fotografie, sondern gilt auch allen an ihr beteiligten Personen. So hat sich die Landesstelle bemüht, die Sammlung um biografische Daten zur Fotografin und ihrer Familie zu ergänzen. Dies geschah bereits kurz nach Übergabe der Sammlung und später während der leider nur sukzessiv möglichen Bearbeitung des Nachlasses durch Interviews mit der Tochter Annibet sowie durch die Erstellung einer Biografie zu Heinrich Brenzinger, die in Teilen einer Familienchronik gleichkommt.⁹

Annemarie Brenzingers Name taucht nur selten in der Öffentlichkeit auf. Erst durch das Wissen um ihre Mitgliedschaft in mehreren fotografischen Vereinen, in Heimatvereinen sowie über den ‚Umweg‘ der Firma ihres Mannes war es möglich, ihre Fotografien in Vereinszeitschriften, Jubiläumsschriften, Werbeanzeigen, bauhistorischen Fachzeitschriften¹⁰ und Büchern aufzuspüren. Ganz selten nur wurde die Bildautorschaft Annemarie Brenzingers angegeben.¹¹ Trotz der mühsamen Recherche gelang es dadurch herauszufinden, wofür ihre Fotografien genutzt wurden. Auch konnten Bildinhalte

nachträglich identifiziert und ungefähr datiert werden.

Wie so häufig ist auch in der badischen Landesstelle die inhaltliche Bearbeitung von Beständen meist nur im Zusammenhang von Projekten möglich. Die Ausstellungen des Badischen Landesmuseums „Gut Licht! Fotografie in Baden 1840–1930“ im Jahr 2003 und „Schwarzwald – Fotografen sehen ihre Heimat“ (2009) boten die Möglichkeit, wenigstens Teilaspekte des fotografischen Nachlasses von Annemarie Brenzinger wissenschaftlich zu bearbeiten und zu publizieren. Im Fokus standen Stereobilder einer Ägyptenreise, autochrome Reisebilder und Aufnahmen von Ingenieursbauwerken der Firma.¹² 2019 befassten sich im Rahmen eines Seminars des Instituts für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg Studierende mit Fotografien und Reiseunterlagen der Silvesterkreuzfahrt 1935/1936 nach Madeira. Zurzeit arbeitet eine Mitarbeiterin des Landesamtes für Denkmalpflege Stuttgart mithilfe von Baustellen- und Bauaufnahmen an einer Publikation zu Eisenbetonkonstruktionen der Firma Brenzinger & Cie.

Im Nachlass Brenzinger ist das fototechnikgeprägte Interesse der Fotografin bestimmend. Seine Besonderheit, das dürfte deutlich geworden sein, ist das multiperspektivische Auswertungspotenzial. Hier kann zu so vielfältigen Themen wie Fototechnikgeschichte, Baugeschichte, Stereofotografie, autochromer Fotografie, Fotozeitschriften, zu Reisefotografie, Familienfotografie, Architektur- und Industriefotografie, zu

9 Haußmann: Heinrich Brenzinger.

10 Seitz: Die Villa Wohlgemuth, S. 446 f. Die autochromen Glasplatten der hier abgebildeten Fotografien befinden sich ebenso in der fotografischen Sammlung Annemarie Brenzinger wie die in einem Heft der Deutschen Bauzeitung abgedruckten Fotos der Glasplattenpositive zu den Eisenbetonkonstruktionen im Kollegiengebäude I der Universität Freiburg im Breisgau, dazu Marcus: Eisenbeton.

11 Zum Beispiel Meckel: Holzbauten.

12 Haug/Lindenmaier: Als das Meer; Luraschi: Doppelt ins Licht; Säufferer: Im Auftrag der Firma; Haug: Innenräume.



Abbildung 8: Wolfdieter Gramlich: Sturmbühl-Marie (Maria Obergfell, 1902–1982) vor ihrem Haus auf dem Sturmbühl in Brigach, 1974; Kleinbildfarbdiä (Quelle: Badisches Landesmuseum – Außenstelle Südbaden, Inventarnummer BA 2018/398).

bürgerlichem Reisen, regionaler Firmen-, Vereins- und Frauengeschichte geforscht werden. Vier Werkvertragsstudentinnen, zehn Volontärinnen und zwei Wissenschaftlerinnen waren in den vergangenen 24 Jahren immer wieder mit der Bearbeitung des Nachlasses von Annemarie Brenzinger betraut. Diese langwierige Art der Bearbeitung ist alles andere als effizient. Sie hat der Erschließung des Nachlasses nur deshalb nicht geschadet, weil die Sammlung in sich bereits sehr viele Metadaten zur Informationserschließung und Nachrecherche enthält.

Die Fotosammlung von Wolfdieter Gramlich

Alle weiteren Fotosammlungen der Landesstelle sind nur zum Teil erschlossen. An ihnen wird immer dann gearbeitet, wenn Kapazitäten für die Bildarchivarbeit frei sind. Beim letzten Sammlungsankauf 2018 wollten wir der Überforderung durch die Masse und dem Informationsverlust durch zu späte oder lange Bearbeitung von vornherein entgegenwirken: Die gewählte Strategie war eine begleitende und durch Auswahl reduzierte Teilübernahme des Bestands. Bei dieser Fotosammlung des Diplomingenieurs, Heimatforschers und Fotografen Wolfdieter Gramlich (geboren 1942) aus Sankt Georgen im Schwarzwald handelt es sich um eine thematische Sammlung von mehreren tausend Fotografien zu Sankt Georgen, dessen Nachbargemeinden und zu lokalen Trachten. (Abbildung 8)

Nach wiederholten Treffen mit Wolfdieter Gramlich im Jahr 2018 kristallisierte sich heraus, dass sich innerhalb seiner Sammlung ein großes Konvolut eigener Fotografien von im Alltag Tracht tragenden Frauen aus Sankt Georgen und Umgebung befindet. Gramlich kannte diese Frauen und hatte biografische Dokumente gesammelt, sodass sie nicht nur als Trachtenträgerinnen, sondern auch als Persönlichkeiten innerhalb sozialer Gefüge wie Stadt, Dorfgemeinschaft oder Verein und als Teil eines Beziehungsgeflechts wahrgenommen werden können. Außerdem besaß er eine Sammlung von 176 Glasplatten mit Aufnahmen von Trachtenhochzeiten und trachttragenden Paaren um 1900, die von dem



Abbildung 9: Heinrich Martin: Hippewiib, Frau in Sankt Georgener Tracht mit Rosenhut, 1898; Negativglasplatte, 13 Zentimeter breit, 8,5 Zentimeter hoch (Quelle: Badisches Landesmuseum – Außenstelle Südbaden, Inventarnummer BA 2019/2-54).

Tennenbronner Fotografen Heinrich Martin (1871–1953) stammen. Gramlich hatte sie von der Tochter des Fotografen erworben. (Abbildung 9)

Übernommen wurde die historische Glasplattensammlung Heinrich Martins. Weiterhin wählten wir aus Gramlichs rund 2.000 Aufnahmen von trachtentragenden Frauen und deren Bauernhöfen 400 Fotografien aus der Zeit von 1957 bis 1997 aus. Anstelle der Masse wurde also eine qualifizierte Auswahl getroffen. Gramlich ist Autor eines anlässlich des 900-jährigen Stadtjubiläums erschienenen „St. Georgener Heimatbuchs“¹³ und ein profunder Kenner der Orts- und Regionalgeschichte.



Abbildung 10: Fanny Ringwald (Witwe des Fotografen Ringwald und Großmutter von Wolfdieter Gramlich): Wolfdieter Gramlich in Sankt Georgen im Schwarzwald mit seinem „Kindermädchen“ Frieda Bantle, das schon als Kind Tracht trug, 1944; Papierabzug, 15 Zentimeter hoch, 10 Zentimeter breit; (Quelle: Badisches Landesmuseum – Außenstelle Südbaden, Inventarnummer 2019/3-113).

Außergewöhnlich ist, dass er bereits im Alter von 13 Jahren damit begonnen hat, historische Aufnahmen und schriftliche Unterlagen zur Geschichte Sankt Georgens zu sammeln. Auch sein frühes Interesse für Frauentrachten ist bemerkenswert. Er nimmt an, dass ein Mädchen, das ihn als Kind betreut hatte, entscheidend dazu beigetragen hat. (Abbildung 10)

13 Gramlich: St. Georgener Heimatbuch.

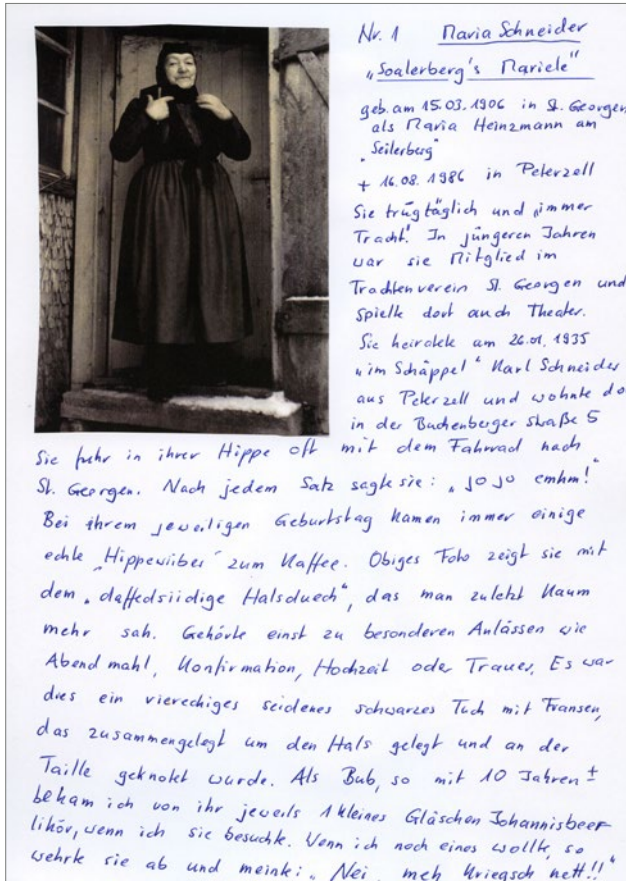


Abbildung 11: Wolfdieter Gramlich: eine Seite aus seiner schriftlichen Dokumentation (Quelle: Badisches Landesmuseum – Außenstelle Südbaden).

„Vielleicht hatte sie bei mir das besondere Interesse an der heimischen Tracht geweckt.“¹⁴

14 Wolfdieter Gramlich über Frieda Bantle. Schriftliche Aufzeichnungen des Fotografen über seine Motivation, trachttragende Frauen zu fotografieren. Badisches Landesmuseum – Außenstelle Südbaden, Fotosammlung von Wolfdieter Gramlich.

Seit 1957 fotografierte Gramlich selbst. Seine Großmutter, die nach dem Tod ihres Mannes dessen Fotogeschäft weiterführte, entwickelte die Fotos. Neben baulichen Veränderungen in der Stadt und auf den Schwarzwaldhöfen, nicht mehr gebräuchlichen Arbeitsgeräten und Handwerken fotografierte er bei jeder sich bietenden Gelegenheit die in Sankt Georgen sogenannten

Hippewiiber.¹⁵ Er wurde so zum Dokumentaristen der sich verändernden Lebenswelt im Schwarzwald.

Sichtung und Auswahl der Fotografien erfolgten gemeinsam mit dem Fotografen. Die begleitenden Gespräche wurden protokolliert, denn die Motivationen als Fotograf und Sammler sind ebenfalls für die Forschung von Interesse. Die ausgewählten Fotografien werden von einer Dokumentation ergänzt, die aus biografischen Daten zu den abgebildeten Frauen und persönlichen Erinnerungen des Fotografen bestehen. Diese Dokumentation wurde vor Jahrzehnten begonnen, immer wieder ergänzt und wird nun sukzessive vervollständigt. (Abbildung 11)

Ein Vorteil einer solchen begleitenden Übernahme ist, dass weitere Metadaten zeitnah erhoben werden können und somit ein größtmöglicher Wissenstransfer garantiert ist. Einerseits gibt es viele ähnliche und gleichlautende Namen, viele Frauen sind Geschwister und sehen sich ähnlich. Andererseits verändern die Backenhauben das Aussehen so stark, dass ohne die Hilfe des Fotografen die Identifikation einzelner Personen teilweise nicht mehr möglich und die Fehleranfälligkeit zu groß wäre.

Bei Wolfdieter Gramlichs Fotografien liegt der Fokus auf den Menschen. Empathie und ästhetisches Interesse – gepaart mit dem Wunsch, ein im Verschwinden begriffenes Phänomen für die Nachwelt festzuhalten – kennzeichnen seine fotografische Arbeit. Die Sammlung kann spezielle regional-historische Phänomene in beispielhafter Weise belegen und erforschbar

machen. Die Fotografien besitzen daher aus der Gegenwart heraus einen Wert als historische Quelle. Als alltagshistorische Quellen sind die Fotografien samt Dokumentation somit in vielerlei Hinsicht relevant: Sie dokumentieren einen spezifischen Umgang mit den Kategorien Kleidung, Alter und Geschlecht. Sie zeigen die Sankt Georgener Tracht in all ihren Variationen. Sie liefern Hinweise auf ortsspezifische Bezeichnungen für Trachtenteile, wie zum Beispiel *daffedsidiiges Halsduech* (taftseidenes Halstuch). Sie zeigen eine Trachtenschneiderin bei der Arbeit, das Anlegen der Tracht, Bäuerinnen bei der Arbeit und in ihrer Freizeit, Aktivitäten des Heimatvereins und Trachtträgerinnen als Akteurinnen bei der Produktion eines Films über lokale Bräuche.

Möglichkeiten und Grenzen des Digitalen

Der fotografische Nachlass von Annemarie Brenzinger ist inzwischen bezüglich des biografischen Hintergrunds der Fotografin, der Entstehungs- und Nutzungshintergründe sowie der Fotomotive und der überlieferten Fototechnik qualifiziert nachrecherchiert und in der Datenbank für die museumsinterne Nutzung erschlossen. Allerdings ist bisher nur ein Teil der Bilder auf dem landeskundlichen Online-Portal für Baden-Württemberg „Leo-BW“ frei zugänglich.¹⁶ Der digitale Katalog des Landesmuseums befindet sich derzeit im Aufbau.

¹⁵ *Hippewiib*: Hippe wahrscheinlich nach dem französischen Ausdruck la jupe: der Rock, und Wiib mundartlich für Frau.

¹⁶ Siehe <https://www.leo-bw.de/web/guest/partner/badisches-landesmuseum-karlsruhe>.

Finanziert aus einem Drittmittelprojekt, mithilfe dessen auch der Bestand von Heinrich Martin angekauft werden konnte, sind Negative und Dias der Sammlung Gramlich inzwischen digitalisiert worden. Die Eingabe der Datensätze in die Datenbank, die in Eigenleistung erbracht werden muss, ist aufgrund der umfangreichen Dokumentation und zusätzlicher neuer Projekte sowie des laufenden Betriebs noch nicht abgeschlossen. Auch sind mit dem Fotografen noch nicht alle Fragen bezüglich seiner Sammlung geklärt. So zeigt sich deutlich, dass unabhängig von der Art einer Sammlung und den damit verbundenen Strategien die Personalfrage Schlüssel und Kernpunkt jeder Erschließungstätigkeit ist.

Eingangs wurde darauf hingewiesen, dass die Digitalisierung den Anspruch auf Sichtbarkeit und Bekanntheit von Sammlungsgut befördert. Die softwaregebundene Inventarisierung geht mit einer Systematisierung und Standardisierung einher. Ins Netz gestellte Daten werden leichter auffindbar, zugänglich und über Sammlungen hinweg miteinander vergleich- und verknüpfbar. Gleichzeitig wird die Bilderschließung durch die Digitalisierung zeitaufwändiger, weil nicht nur das (analoge) Originalbild archivarisch versorgt, sondern auch Datensätze mit umfangreichen Datenfeldern angelegt, Digitalisate sowie Derivate hergestellt und verknüpft werden müssen.

Die beiden vorgestellten Bestände veranschaulichen Möglichkeiten und Grenzen der Digitalisierung:¹⁷ Wenn es hauptsächlich um den dokumentarischen, zeitgeschichtlichen Wert von

Bildern geht, bei dem sich die Information im Bildinhalt und der schriftlichen Dokumentation manifestieren, ist seine digitale Nutzung unproblematisch. So verhält es sich bei der Fotosammlung von Wolfdieter Gramlich, die aus Farbdias und Schwarzweißnegativen besteht. Die Voraussetzung ist allerdings, dass alle Informationen online gestellt werden. Auch der fotografische Nachlass von Annemarie Brenzinger kann digital genutzt werden. Doch hier liegt auch ein großes Potenzial in seinem materiellen Bestand, zum Beispiel wenn Prozesse der Bilderzeugung nachvollzogen und der Bildgebrauch untersucht werden soll. Ein Besuch im Bildarchiv selbst und der Umgang mit dem physischen Bestand der analogen Fotosammlung erweitern die Erkenntnisse. Dieser haptisch geprägte Umgang wird umso wichtiger, je weiter wir uns zeitlich vom analogen Medium der Fotografie entfernen.

Linksammlung

Alle Zugriffe am 10.1.2021.

<https://katalog.ub.uni-freiburg.de/opac/>

<https://www.leo-bw.de/web/guest/partner/badisches-landesmuseum-karlsruhe>

Archivquellen

Badisches Landesmuseum – Außenstelle Südbaden

Nachlass von Annemarie Brenzinger

Fotosammlung von Wolfdieter Gramlich

¹⁷ Stringent dargelegt in der „Florence Declaration“, dazu Pollmeier: Florenz.

Literatur

Esther Baur/Jürg Schneider (Hg.): Blickfänger: Fotografie in Basel aus zwei Jahrhunderten, Basel 2004.

Wolfdieter Gramlich: St. Georgener Heimatbuch. Beiträge und Bilder zur 900jährigen Geschichte 1084–1984, St. Georgen 1984.

Elisabeth Haug/H. Lukas Lindenmaier: Als das Meer bei Capri blau wurde – Autochrome Fotografie bei den Gebrüdern Lumière, Fritz Schmidt und Annemarie Brenzinger, in: Elisabeth Haug (Bearb.): Gut Licht! Fotografie in Baden 1840–1930. Ausstellungskatalog Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Karlsruhe 2003, S. 84-91.

Elisabeth Haug: Innenräume – Außenräume I: Annemarie Brenzinger (1884–1968), in: Elisabeth Haug: Schwarzwald – Fotografen sehen ihre Heimat, Heidelberg 2009, S. 42-57.

Andrea Haußmann: Heinrich Brenzinger (1879–1960), Freiburg i. Br. 1996.

Diethard Kerbs: Ehrenkodex für den Umgang mit Fotografen-Nachlässen und historischen Bildbeständen, in: Diethard Kerbs (Hg.): Rettet die Bilder! Das Bildarchiv I, Berlin 1986, S. 29 f.

Ildikó Kovács: Die Bedeutung von Fotografien als historische Quellen im Archiv. Mit exemplarischem Themenfeld aus dem Archiv für Zeitgeschichte (AfZ) ETHZ: Die Alltagsfotografie, in: Informationswissenschaft: Theorie, Methode und Praxis 3 (2014), S. 329-349, DOI: <https://doi.org/10.18755/iw.2014.20>.

Natascha Luraschi: Doppelt ins Licht gerückt. Stereobilder einer Ägyptenreise (1925) aus dem Nachlass Annemarie Brenzinger, in: Elisabeth Haug (Bearb.): Gut Licht! Fotografie in Baden 1840–1930. Ausstellungskatalog Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Karlsruhe 2003, S. 76-83.

H. Marcus: Eisenbeton-Konstruktionen im Neubau des Kollegiengebäudes der Universität Freiburg i. Br. (Sonderabdruck aus: Deutsche Bauzeitung 8 (1911), H. 1 und 2).

Nora Mathys/Walter Leimgruber/Andrea Voellmin (Hg.): Über den Wert der Fotografie. Zu wissenschaftlichen Kriterien für die Bewahrung von Fotosammlungen, Baden 2013.

Carl Anton Meckel: Holzbauten am Tuniberg. Mit 18 Abbildungen nach Aufnahmen von Frau Annemarie Brenzinger, Karlsruhe 1920.

Klaus Pollmeier: Die Erklärung von Florenz, in: Rundbrief Fotografie 16 (2009), H. 4, S. 2 f.

Gerda Säufferer: Im Auftrag der Firma: Annemarie Brenzingers Industriefotografie, in: Elisabeth Haug (Bearb.): Gut Licht! Fotografie in Baden 1840–1930. Ausstellungskatalog Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Karlsruhe 2003, S. 192-201.

Fritz Seitz: Die Villa Wohlgemuth bei Freiburg-Güntersthal, in: Deutsche Bauzeitung 55 (1921), H. 101, S. 445-447, URL: http://delibra.bg.polsl.pl/Content/12891/Vol55_No101.pdf.

„Rund 45.000 wissenschaftliche Photoaufnahmen“?

Zum Bildnachlass von Richard Wolfram (1901–1995)

Michael J. Greger

Vorbemerkung

Da der Bildnachlass von Richard Wolfram am Salzburger Landesinstitut für Volkskunde (SLIVK) zum allergrößten Teil erst geografisch vorsortiert ist, aber bis auf einen sehr kleinen Teil noch keiner Einzeldokumentaufnahme unterzogen wurde, versteht sich dieser Text nicht als abschließende Analyse, sondern als Werkstattbericht ‚in progress‘.¹

Biografische Studien

Richard Wolframs langer und mit nahezu dem gesamten Weg der Volkskunde/Europäischen Ethnologie des 20. Jahrhunderts in Österreich verbundener Lebensweg, seine ‚völkischen‘ und später nationalsozialistischen Verstrickungen, seine zweimalige Professur an der Universität Wien von 1939 bis 1945 und als Ordinarius 1963 bis 1972 sind durch viele Arbeiten zumindest

¹ Das Titelzitat entstammt einem undatierten Lebenslauf-Typoskript Richard Wolframs, das ein Unterkapitel „Auf Skandinavien Bezügliches“ enthält. Möglicherweise ist es vor 1972 entstanden, da der Kommandeursrang des schwedischen Nordstern-Orden, den Wolfram in jenem Jahr erhielt, noch nicht erwähnt ist, wohl aber sein Vasa-Orden von 1930. Siehe Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, Schubert 174/13/RW-Pers/3, Signatur 0029079-N. – Teile des Bildnachlasses, die bisher ressourcenbedingt als ‚Ansammlungen‘ existierten, sortierte kürzlich der Historiker Sebastian Piringer für das Salzburger Landesinstitut für Volkskunde (SLIVK), wobei diese Arbeit spannende Ergebnisse brachte, aber wie immer bei zeitgeschichtlichem Archivmaterial auch viele zusätzliche Fragen aufwarf, die erst in den nächsten Jahren bearbeitet werden können.

innerfachlich sattem bekannt.² Nachdem in den letzten Jahren zwei sehr umfassende biografische Arbeiten zu Richard Wolfram, die insbesondere seine (wissenschaftliche) Programmatik und seine anhaltenden Einwirkungen auf die Brauch- und Tanzpraxis betreffen, erschienen sind, kann ich hier auf diese verweisen: Insbesondere für ein biografisches Gesamtverständnis und die Erhellung der diversen fachlichen und außerfachlichen Kontexte ist heute die Biografie Wolframs von Alfred Werner Höck unerlässlich.³ Auch Höcks Beiträge im Sammelband zur Kulturgeschichte des Österreichischen und Südtiroler Volkstanzes sind wertvolle Meilensteine zum Verständnis von Wolframs Fachzugang und seiner Karriere, nicht zuletzt zum Verständnis seiner fotografischen Dokumentationsarbeit.⁴ Ulrike Kammerhofer-Aggermann wiederum widmete 2020 im Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes einen längeren Beitrag der Wirkungsgeschichte der Wolframschen Thesen in der angewandten Praxis sowie ihrem fachlichen Zugang zum Nachlass von Richard Wolfram.⁵ Erst jüngst widmete sich Reinhard Johler in einem biografischen

Handbuch-Artikel speziell den vielen und lange nicht erfolgreichen Institutionalisierungsversuchen der Volkskunde an der Universität Wien und deren Kontakt mit der Schwesterndisziplin Völkerkunde (heute Kultur- und Sozialanthropologie), die mit dem Namen Richard Wolfram eng verknüpft sind.⁶

Der Bildnachlass: Herkunft, Materialitäten, Zahlenspiele und geografische Verteilung

Im SLIVK befindet sich heute der überwiegende Bildnachlass von Richard Wolfram, der größtenteils auf dessen eigene fotografische Arbeit zurückzuführen ist. Ein Teil der Wolframschen Glasplattengroßdias lagert im Archiv des Institutes für Europäische Ethnologie der Universität Wien (AIEE). Dieser Bestand ist in 13 Holzboxen und zwei Kartons geordnet.⁷ Diese Großdiabildplatten, etwa 1.400 Stück, verwendete Richard Wolfram sehr wahrscheinlich als Illustrationen für seine Vorlesungen. Die Motive der Glasplatten entstammen zum Teil eigenem Erleben ‚im Feld‘, zum Teil sind sie aber auch Reproduktionen von Abbildungen aus der Fachliteratur, die Richard Wolfram seinen vielen Hörerinnen und Hörern offensichtlich zur Verdeutlichung seiner Vorlesungsworte präsentieren wollte. Dazu ist aus Perspektive eines Zeitzeugen zu sagen, dass diese Diaschau regelmäßig knapp vor dem regulären Ende der Vorlesungszeit begann, prall

2 Siehe Bockhorn: Wiener Volkskunde; Jacobeit u.a.: Völkische Wissenschaft; Bockhorn: Brauchtumsaufnahme; Bockhorn: Angelegenheit; Kammerhofer-Aggermann: Schwerttanzforschung; Kammerhofer-Aggermann: Nutzen; Kammerhofer-Aggermann: Mythen; Nikitsch: Wiener Volkskunde; Nikitsch/Schmidt-Lauber: Hanuschgasse, hierin besonders der Artikel „Zur Geschichte [...]“; Dow: Jugenheim; Dow: Angewandte Volkstumsideologie; Johler: Völkische Imaginationen; Johler: Richard Wolfram; Greger: Verehrter Freund; Greger: Sonst: Meuli reizend; Greger: Zwischen Sammlung.

3 Siehe Höck: Richard Wolfram.

4 Siehe Höck: Zu den Bilddokumenten; Höck: Der Volkskundler.

5 Siehe Kammerhofer-Aggermann: Mythen.

6 Siehe Johler: Richard Wolfram.

7 Ich danke der Bibliothekarin des Instituts für Europäische Ethnologie der Universität Wien, Susanne Wicha-Müller, für ihre freundlichen, prompten und präzisen Auskünfte.

bestückt war und einen visuellen Annex zur Vorlesung darstellte.⁸

Motivisch sind die Aufnahmen im AIEE schwerpunktmäßig der Brauch- und Ritualforschung zuzuordnen: von der Hochzeit in Norwegen bis zum Fastnachtsbrauch des „Schemenlaufens“ in Imst in Tirol, vom Gasteiner Perchtenlauf in Salzburg bis zu Osterbräuchen aus dem deutschen Sprachraum, der Hausforschung sowie der Tanz- und Trachtenforschung. Umgekehrt lagern im Bildarchiv Wolfram im SLIVK Bestände, die ursprünglich nicht von Wolfram als Urheber erstellt wurden, die er aber entweder Kraft seiner zeitweiligen Ämter beauftragt hatte oder die ihm irgend anders zugefallen waren. Es sind beispielsweise, was die Südtiroler Bestände betrifft, mehrere Bilderalben⁹ des Reichsbahninspektors Hans Seidlmayer (1880–1947),¹⁰ *[d]er beste Spezialist*

für die Volkskultur Bayerns.¹¹ Dieser war von Wolfram als Leiter einer Arbeitsgruppe der „Kulturkommission Südtirol“ der SS zur fotografischen Aufnahme von Bauernhöfen, Details ländlicher Arbeitsgeräte und -abläufe, Bräuchen, Porträts, Grabkreuzen und Friedhöfen, Votivgaben, Spielen, insgesamt reliktischen Dingwelten insbesondere einiger Südtiroler Talschaften – besonders Sterzing, Passeiertal, Oberer Vinschgau, Ultental – beauftragt worden.¹² Zudem finden sich im Bildarchiv auch Fotos, die Heinrich Winter (1898–1964) insbesondere zur Odenwälder Fastnacht anfertigte und Wolfram schon in der Zeit des Zweiten Weltkriegs zur Verfügung stellte. So berichtet Wolfram in einem Tätigkeitsbericht seiner „Forschungsstelle für Germanische Volkskunde“ vom April 1940, dass seine *Abteilung 5 Bände außerordentlich wertvollen volkskundlichen Materials* sowie in der darauffolgenden Woche *160 Kleinbilddias über die Fastnachtsbräuche im Odenwald* erhalten habe.¹³ Eine weitere Fotolieferantin und offenbar, zumindest als Wolframs Forschungsmittel vom Kriegsende bis in die Mitte der 1950er-Jahre beschränkt waren, auch Quelle für guten und reichlichen Nachschub an Filmmaterial war die Schweizer Tanz-Enthusiastin und Sekretärin der Schweizerischen Trachtenvereinigung Louise Witzig (1901–1969). Sie hatte Wolfram schon 1935 beim Volkstanzkongress in London

8 Für Details zum Ablauf der Wolframschen Vorlesungen an der Universität Wien, die dieser gern im Hörsaal 44 absolvierte, danke ich Olaf Bockhorn, Wien, der in jungen Studienjahren selbst zum ‚Schieber‘ der Dias eingeteilt war. Vorlesungen mussten für Wolfram unbedingt im Universitätsgebäude und nicht im Institutsgebäude in der Hanuschgasse stattfinden, alles andere hätte er als Abwertung des Faches und seiner Person verstanden.

9 Siehe z.B. Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, Schubert 81/w81/BA42-Stirol/14, Signatur 0012200-N. Dieses Bilderalbum enthält die Aufnahmen Signatur 0012201 bis Signatur 0012264-N. Zwei weitere Alben – Signatur 0012265-N – zeigen die Aufnahmen Signatur 0012266 bis Signatur 0012333-N sowie – Album Signatur 0012334-N – die Aufnahmen Signatur 0012335 bis Signatur 0012398-N. – Für die freundliche Hilfe bei der Recherche der Lebensdaten von Hans Seidlmayer danke ich Christina Kunkel, Institut für Zeitgeschichte, München.

10 Siehe <http://d-nb.info/gnd/1080564209>.

11 Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, Schubert 150/b2/RW→XY/2, Signatur 0021259-N.

12 Siehe undatierter Arbeitsbericht Südtirol: Abteilung Volksbrauch, Volksglaube, Volkstanz, Volksschauspiel [6 S.], in: Bundesarchiv Berlin, NS 21/2708-2709.

13 Tätigkeitsbericht für die Monate Jänner bis März, 1940, in: Bundesarchiv Berlin, NS 21/2708-2709.

kennengelernt. Von Witzig erhielt er beispielsweise am 22. November 1956 zehn der *jugoslaw[ischen] Negative* für seine Diasammlung.¹⁴ Alltagsdinge sind bei diesen Motiven ebenso vertreten wie das kroatische Reiterspiel Alka in Sinj, bäuerliche Arbeitstechniken und das Tanzen.¹⁵ Weitere 20 *ungefasst[e]* Dias ließ Witzig an Wolfram über das Fotohaus ihres Vertrauens übermitteln. Bereits am 28. November 1956 sandte Witzig abermals acht Negative im Format 6 mal 6 Zentimeter und teilte die Übermittlung von zwölf weiteren Fotos mit.¹⁶ Aus der weiteren Korrespondenz geht hervor, dass Wolfram sich bei Witzig insgesamt 50 Fotos zur Vervielfältigung aussuchen durfte. Am 30. November 1956 schickte Witzig 14 Farbfilm, die sie ihm *zum Samichlaus* schenkte, zu Weihnachten dann die erwähnten Dias.¹⁷ Umgekehrt übermittelte Wolfram am 14. Februar 1959 eine *Liste der zur Ansicht übersandten Bilder* mit 43 Tanzmotiven in verschiedensten Bildformaten, die zur Illustration eines Tanzheftes von Witzig dienen sollten.¹⁸ Schon aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs stammte die Zusammenarbeit mit dem Salzburger Fotografen Bruno Kerschner (1897–1965), den Wolfram 1986 postum in einem Brief

folgendermaßen charakterisierte: *Hatte große Volkskunde Interessen und schon ein ganzes volkskundliches Bildarchiv. Arbeitete freischaffend, oft ökonomisch sehr beengt. Ihn konnte ich nun heranziehen, er fotografierte viel für uns. Ich kaufte auch einen Teil seines Bildmaterials.*¹⁹ Heute befindet sich im Bildnachlass von Wolfram zumindest ein Schubert mit circa 520 Fotos Kerschners in unterschiedlichen Bildformaten. Es handelt sich durchgehend um Schwarzweißfotos. Entstanden sind diese nicht nur in Salzburg, sondern auch in Tirol, Südtirol (Italien), Vorarlberg, Kärnten und dem Burgenland. Die Motive zeigen Detailansichten von Bauernhäusern oder Dörfern, Salzburger Bräuche wie Schnabelperchten, Aperschnalzen, Maibaum-Aufstellen, Prangtangen oder Tresterer, Kärntner Bräuche wie den Vierbergelauf sowie Trachten, Details und Objekte bäuerlicher Arbeit wie Trockengerüste, Kuhglocken oder Viehschmuck, nicht zuletzt auch Objekte von Schwellen-Ritualen wie Totenbretter oder Votivgaben sowie Gürtel mit Federkielstickerei, die sogenannten Ranzten. Wolfram ist freilich nicht Urheber der vielen Bildmotive von Ansichts- oder Bildpostkarten, die sich in seinem Nachlass erhalten haben. Diese sind, geordnet nach den Regionen und Ländern ihrer Herkunft, in fünf weiteren Schubert abgelegt.²⁰

Bezogen auf die Materialität des Bildnachlasses von Wolfram haben wir es größtenteils mit gerahmten und ungerahmten Schwarzweiß- und

14 Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, Schubert 168/b20/XY→RW/12, Signatur: 0027710-N.

15 Siehe Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, Schubert 168/b20/XY→RW/12, Signatur 0027710-N.

16 Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram Schubert 168/b20/XY→RW/12, Signatur 0027709-N.

17 Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, Schubert 168/b20/XY→RW/12, Signatur 0027707-N.

18 Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, Schubert 155/b7/RW→XY/7, Signatur 0023016-N.

19 Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, Schubert 150/b2/RW→XY/2, Signatur 0021259-N.

20 Es sind dies Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, RW 2, PK_RW_1 bis PK_RW_5.



Abbildung 1: Schubert mit unbeschrifteten Dias aus der Diasammlung Richard Wolframs, 2021 (Quelle: Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Foto: Michael Greger).



Abbildung 2: Schubert des Bereiches Norwegen aus der Negativ- und Kontaktabzugssammlung von Richard Wolfram, 2021 (Quelle: Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Foto: Michael Greger).

Farbdiapositiven sowie mit Schwarzweißkleinbildnegativstreifen zu tun, letztere teils mit Kontaktabzügen in Taschen. Darüber hinaus sind Schwarzweißabzüge in unterschiedlichen Formaten, Glasdias in Schwarzweiß, Schwarzweißglasplattennegative enthalten. Mehrfach sprach Wolfram von 30.000 Kleinbildnegativen und 14.000 Diapositiven.²¹ (Abbildungen 1 und 2) Bei den gerahmten Kleinbilddiapositiven sind viele Rahmungsstadien des 20. Jahrhunderts vertreten: verglast mit geklebten Papierrahmen, Kartonrahmen, unterschiedlich starke Kunststoffrahmen und Metallrahmen. Teilweise wurden die Rahmungen von Labors hergestellt, teilweise offensichtlich selbst angefertigt. Nachdem eine Einzeldokumentverzeichnung bis auf

wenige Ausnahmen²² nicht vorliegt, kann bezüglich der genauen Anzahl der Bilder nur spekuliert werden. Eine vor einigen Jahren erfolgte Zählung der gerahmten Dias ergab eine Anzahl von 15.766. An Glasdiaplatten sowie Glasnegativplatten konnten damals etwa 730 Stück summiert werden. Die Anzahl der Bildpostkarten beträgt 4.062 Stück. Dazu kommen noch die ungerahmten Diastreifen, die Papierabzüge, die Schwarzweißnegative samt Kontaktabzügen, sodass dafür vorsichtig wohl nochmals eine Zahl von etwa 15.000 zu veranschlagen ist. Zählt man die Kontaktabzüge der Negativstreifen gesondert, dann kommt man konventionell geschätzt auf gut 45.000 Aufnahmen.

21 Zum Beispiel Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, Schubert 173/12/RW-Pers/2, Signatur 0029082-N, S. 4; Schubert 151/b3/RWXY/3, Signatur 0021555-N. Ebenso in Acker-Sut-ter/Froschauer: Landesinstitut, S. 50.

22 Das sind 182 Negative, davon 143 aus dem Bereich Valle del Fersina/Fersental, Region Trentino-Südtirol, Provinz Trient sowie 39 aus Sarntheim, Region Südtirol.

Deren geografische Schwerpunkte verteilen sich wie folgt:

- Österreich: alle Bundesländer, insbesondere aber Salzburg und Tirol,
- Deutschland,
- Norwegen,
- Südtirol (Italien),
- Schweden und weitere skandinavische Länder,
- Spanien,
- Europa insgesamt.

Bezüglich einer thematischen Ordnung der Bildträger (ohne die Bildpostkarten) liegen die Schwerpunkte bei den einschlägigen Wolframschen Forschungsthemen:

- Tanz, insbesondere europäische Schwerttänze;
- Brauch, bei Wolfram immer noch das unvermeidliche „Brauchtum“, darunter besonders (Salzburger) Perchtenbräuche und seine diversen „Brauchtumsaufnahmen“ in Südtirol, auch im Valle del Fersina/Fersental im Trentino, in Tirol und Salzburg;
- Giebel- und Segenszeichen.

Die Dias von Wolframs Vorlesungssammlung in 70 Holz- und Kartonboxen umfassen viele Themen des historischen volkskundlichen Kanons von Trachten-, Haus- und Brauchforschung über Symbol-, Frömmigkeits-, Schauspiel- und Maskenforschung bis hin zur „Sprachinselvolskunde“. Natürlich finden sich darunter die von Wolfram favorisierten Verbreitungskarten für verschiedene Brauchphänomene, aber auch Arbeitsgeräte, denen er als sachwissenschaftlicher Leiter des Österreichischen Volkskundeatlas von 1962 bis 1982 einen erklecklichen Teil seiner fachlichen Aufmerksamkeit schenkte.

Die Bildpostkarten lassen sich geografisch grob in solche aus Österreich und solche aus dem europäischen Ausland unterteilen. Bezüglich der österreichischen Postkarten dominieren in absteigender Reihenfolge die Bundesländer Steiermark, Salzburg, Tirol, Oberösterreich, Kärnten, Niederösterreich, Wien und Vorarlberg vor dem Schlusslicht Burgenland mit nur zwei Postkarten. Was die Bildpostkarten mit nicht-österreichischen Motiven betrifft, so dominieren solche aus Wolframs zweiter Heimat Schweden, gefolgt von Deutschland, Spanien und Norwegen recht knapp vor Dänemark, Frankreich und Rumänien. Einzelbeispiele betreffen Länder wie Estland, Serbien oder Polen.²³

Das ‚Werkzeug‘: Kameras und Zubehör

Über den wissenschaftlichen Nachlass Richard Wolframs sind keinerlei Foto- oder Filmkameras in das SLIVK gekommen, sodass über seinen tatsächlichen Kamerabesitz nur vorsichtige Rekonstruktionen mit belegbaren Mosaiksteinchen angestellt werden können. Es muss sich um das Jahr 1958 um eine Leica-Kleinbildkamera und eine Rolleiflex²⁴ gehandelt haben. Diese Tatsache war aufmerksamen jüngeren Kollegen wie dem Wiener Altgermanisten und Lehrstuhl-Nachfolger Otto Höflers (1901–1987), Helmut Birkhan (geboren 1938), bekannt, sodass er eine Fotoillustration zu einem teils autobiografischen Artikel von 2014 mit einem Bild aus

²³ Siehe Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, RW 2, PK_RW_1 bis PK_RW_5.

²⁴ Siehe <https://de.wikipedia.org/wiki/Rolleiflex>.

dem Sommersemester 1958 und eine Exkursion nach Ravenna mit einem informativen Bildtext versehen konnte: „[...] Richard Wolfram (mit Leica und Belichtungsmesser)“. Folgt man Birkhan weiter, so hatte Wolfram auch bei mehreren „Donauausflügen, die beim Heurigen endeten“ und die Otto Höfler organisiert hatte, teilgenommen, „immer in Begleitung seiner dirndltragenden Frau ‚Li‘ und zweier Kameras (einer Leica und einer Rolleiflex)“. ²⁵ In diese Richtung gehen auch Wolframs eigene Hinweise in der Korrespondenz mit Louise Witzig: ²⁶ Wolfram berichtete ihr im Mai 1962, er habe bei einer halbprivaten Exkursion über Belgien in die Normandie und Bretagne nicht weniger als *20 Farbfilme und 19 Rolleiflex-Filme* aufgewandt. ²⁷

Auf einem Bild, das Reinhard Johler jüngst abermals publizierte und das in Dorf Tirol (Südtirol) am 28. Juli 1940 entstand, ist Wolfram als ‚Multiplex‘-Dokumentator zu sehen. ²⁸ Hinter dem Rücken hält er mit beiden Händen eine Kamera und hat noch drei weitere Kameras umgehängt. Eine weitere Kamera-Spurensuche in den schriftlichen Hinterlassenschaften ergibt, dass zum Beispiel Wolframs Ehefrau Elisabeth (1897–1972) im März 1941 *eine Menge Bilder*, vermutlich von einem Nikolausspiel beim *Leikahaus*

[sic!] in Wien abholte. ²⁹ Das Wiener „Leicahaus“ ³⁰ wird in der Korrespondenz mit seiner Frau im Laufe des Zweiten Weltkriegs unter anderem noch im April 1942 erwähnt. ³¹ Einem Brief von Elisabeth Wolfram an ihren Ehemann vom 27. Jänner 1952 – Wolfram weilte zu Studienaufenthalten, Vorträgen, Exkursionen und Tanzkursen in Stuttgart, Ruit, Pliningen, Fellbach, Esslingen und weiteren Orten – ist zu entnehmen, dass derselbe sich bei diesem Aufenthalt unter anderem auch eine *Photoausrüstung* ³² gekauft hat. Leider ist jener Brief Wolframs, auf den seine Frau mit dem Verweis auf den wohl mitgeteilten Kauf antwortete, nicht mehr vorhanden. Detailangaben zum Erwerb der Kameraausrüstung fehlen.

Im schriftlichen Nachlass Wolframs hat sich auch eine Werbebroschüre für eine Zeiss-Ikon

25 Birkhan: Altgermanistik, S. 225.

26 Siehe dazu bereits Tschofen: Richard Wolfram.

27 Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, Schubert 155/b7/RW→XY/7, Signatur 0023003-N.

28 Johler: Richard Wolfram, S. 1319. – Das Bild wurde bereits bei Dow: Angewandte Volkskultursideologie, S. 215, publiziert, desweiteren schon bei Nussbaumer: Alfred Quellmalz, S. 239. Es befindet sich heute in der Landesdirektion Deutsche und ladinische Musikschulen, Fotosammlung Nummer 8.

29 Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, Schubert 168/b20/XY→RW/12, Signatur 0028031-N.

30 Mit dem „Leicahaus“ ist vermutlich die Firma „Photo Seifert, Leica im Hochhaus“, mit dem Stammhaus ehemals an der prominenten Innenstadtdress 1010 Wien, Herrngasse 6 gemeint. Im Bildnachlass fanden sich in Ansammlungen gebrauchte und mit dem Namen Richard Wolframs versehene Papiertaschen unterschiedlicher Größe und unterschiedlichen Alters mit dem Logo und der Adresse samt Werbeaufdruck der Firma Seifert. „Photo Seifert“ hatte Filialen in zwei weiteren Wiener Bezirken sowie in Klosterneuburg in Niederösterreich und gab gedruckte Kataloge heraus, die heute auf Internetauktionsplattformen als Sammlerstücke gehandelt werden.

31 Siehe Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, Schubert 168/b20/XY→RW/12, Signatur 0028005-N, sowie Signatur 0028003-N.

32 Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, Schubert 168/b20/XY→RW/12, Signatur 0027878-N.

Contaflex-Kamera erhalten.³³ Diese wurde von einem Fotohaus in Köln abgestempelt. Derzeit ist noch kein Beleg dafür bekannt, dass Wolfram eine solche Kamera, die zwischen 1953 und 1972 produziert wurde, besessen hat.³⁴ Zumindest scheint er sich aber für dieses Modell interessiert zu haben. Möglicherweise verbergen sich in den rund 30 Schubern des schriftlichen Nachlasses, die bis dato noch nicht verzeichnet sind, Ankaufsrechnungen oder ähnliches. Wolframs Ehefrau war offenbar auch eine begeisterte Fotografin, immerhin spekulierte sie brieflich 1949 mit der Anschaffung einer gebrauchten Rolleiflex-Kamera, die ihr im Bekanntenkreis, offenbar vermittelt aus Deutschland, angeboten wurde.³⁵ Dieser Apparat sollte einen bereits vorhandenen, älteren ersetzen. Hierzu fehlen ebenfalls weitere Belege. Klar ist, dass Wolfram zwischen 1945 und seiner Anstellung als Außerordentlicher Professor ad personam 1959 einkommensbezogen im Vergleich zu früher rehabilitierten Professorenkolleginnen und -kollegen eher kürzertreten musste. (Abbildung 3)



Abbildung 3: Richard Wolfram mit einer Rolleiflex und einer weiteren Kamera, vermutlich mit Belichtungsmesser und Blitzgerät, sowie Elisabeth Wolfram mit einer Rolleicord, undatiert, unbekannter Fotograf (Quelle: Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, RW2, Vorlesungsdiabox Nummer 57, ohne Signatur).

Richard Wolframs Zugänge zur Fotografie

Wie der Salzburger Historiker Alfred Werner Höck bemerkt, glaubte Richard Wolfram „wie die meisten seiner Zeitgenossen, an die unmittelbare Wahrhaftigkeit des Bildes“. Dieser Zugang, der Anspruch auf „Wahrhaftigkeit“ im Foto, „steht in der Tradition der Festlegung der Fotografie als autoritativer Quelle“. ³⁶ Diese Tradition nahm im 19. Jahrhundert ihren Ausgang,

33 Siehe Werbeprospekt für eine Zeiss-Ikon-Contaflex-Kamera samt Schärfentieftabelle und Nahlin-sengebrauchstabelle von Foto Hähnel in Köln, in: Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, Schubert 173/12/RW-Pers/2.

34 Siehe <https://de.wikipedia.org/wiki/Contaflex>.

35 Siehe Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, Schubert 168/b20/XY→RW/12, Signatur 0027955-N. Elisabeth Wolfram schrieb: *Es käme sehr selten etwas von Deutschland herein, aber doch hie und da.*

36 Höck: Bilddokumente, S. 645.

wobei die dem Medium inliegenden Widersprüche zwischen einer vermeintlich objektiven Abbildung der Realität und den Eingriffen durch die Fotografierenden lange Zeit nicht wahrgenommen wurden.

Noch dazu stand Wolfram stark in der Tradition des ‚romantischen Blicks‘. Dieser war einem Fachverständnis geschuldet, das seinen Sinn und Zweck noch in der Bewahrung und teilweise auch der nostalgischen Verklärung vergangener oder vergehender Lebensweisen und kultureller Äußerungen vor allem der ländlichen Bevölkerung suchte. In dieser nostalgischen Sicht wurden zu allererst Relikte in den Blick genommen, um in der Dokumentation dieser vermeintlichen oder realen Denkmäler festzuhalten, was gleichsam ‚für immer‘ verlorenzugehen drohte. Dabei wirkten, so Ulrich Hägele, gerade die Fotografien der verschiedenen Sparten des sogenannten volkskundlichen Kanons sinnstiftend „nach innen. Die fotografierten und dann wieder hergestellten Gegenstände der heimischen Volkskultur weckten erst das Bedürfnis für den nostalgischen Blick zurück und trugen damit zur romantischen Sichtweise und einer Mythisierung bei“.³⁷

Alfred Werner Höck attestierte Wolfram, der bereits in den Weltkriegsjahren gerne mit der Fotografenzimelie Leica hantierte, geradezu einen „Bildhunger“³⁸, wurde er doch fachlich und hobbyfotografisch in einer Zeit sozialisiert, in der kleinere Kameraformate und damit eine fotografische Breitenwirkung bereits Gang und Gäbe waren. Diesen „Bildhunger“ stillte Wolfram

massiv,³⁹ indem er selbst, etwa als Leiter der Abteilung „Volksbrauch, Volksglaube, Volkstanz, Volksschauspiels“ der „Kulturkommission Südtirol“ des SS-Ahnenerbes, teilweise auch seine Mitarbeitenden, tausende Fotos im Sinne eines *Photostoststrupps*⁴⁰ anfertigten.⁴¹

Das manische rasche Sammeln und Dokumentieren im Stil eines ‚rasenden Reporters‘ steht bei Wolfram immer wieder unter den Auspizien des ‚Retten um jeden Preis‘, wozu ihn der dieser Volkskundlergeneration eingeschriebene Kulturskeptizismus (wenn nicht -pessimismus) brachte, der immer wieder Teil seiner Publikationen ist. Sehr deutlich wohl in seiner, auch in Laienkreisen sehr bekannten, 1951 erschienenen Monografie „Die Volkstänze in Österreich und verwandte Tänze in Europa“,⁴² gewidmet seiner Ehefrau, die auch seine Forschungen und sein Tanzen lebenslang intensiv begleitete.⁴³ Höck konnte hier erkennen, dass ‚Volks-tanz‘ für Wolfram eben nicht nur bloße Freude an der Bewegung in Tracht und in der Gruppe mit Gleichgesinnten zu überliefertem Melodien-gut war, sondern dass eine ‚völkische‘ Ideologie zum Tragen kam.⁴⁴ „In seinem einleitenden Vorwort setzt Wolfram zu einem Frontalangriff

39 Siehe Tschofen: Ich schwelgte.

40 Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, Schubert 127/w127/Vortrag/7, Signatur 0017877-N.

41 Siehe Dow: Angewandte Volkstumsideologie, S. 110. Wolframs Arbeitsgruppe, bei der zeitweise auch Karl Horak und Luise Hess sowie weitere Südtiroler Mitarbeiter assistierten, hieß zuvor „Brauchtum, Volksglaube, Volkstanz/Bewegungsformen“.

42 Siehe Wolfram: Volkstänze.

43 Einer engen Bekannten und Seniorstudentin widmet er ein Exemplar mit den Worten *Mein tänzerisches Credo*, das 2020 in einem Nachlassteil ans SLIVK kam.

44 Siehe Höck: Der Volkskundler.

37 Hägele: Volkskundliche Fotografie, S. 5.

38 Höck: Bilddokumente, S. 646.

auf den modernen Gesellschaftstanz an, den er gleichsetzt mit dem ‚Jazz‘, und benutzt diesen als Spiegelbild für einen ‚Kulturverfall‘, dem er den traditionellen Volkstanz als ‚urgegebenes‘ Gemeinschaftserlebnis gegenüberstellt.⁴⁵ Hieraus ist, abgesehen von rassistischen Ausfällen, auch Wolframs Enttäuschung über die zunehmende ‚Vereinzelung‘ gegenüber der von ihm als Heilsvorstellung postulierten Gemeinschaft zu verstehen: einer Gemeinschaft, gekleidet in traditionelle Trachten, heteronormativ im Paartanzstil gegliedert und kulturell-national enggeführt. „Tanz ist Bindung“ – diesen Satz des österreichischen Tanzpublizisten, -forschers und Volkstanz-Propagandisten Raimund Zoder (1882–1963) verwendete Wolfram als ideologische Hintergrundfolie zu seinem eigenen Vorwort seiner „Volkstänze“-Monografie. Das ‚Retten um jeden Preis‘ dringt aber bereits aus dem Kontext von Wolframs Habilitationsschrift „Schwerttanz und Männerbund“. ⁴⁶ So bemerkt er selbst: *Diese interessanteste unserer Tanzformen war am Versinken und wurde mit der vorliegenden Arbeit in letzter Minute gerettet.*⁴⁷ Methodisch-explicit äußerte sich Wolfram zum Fotografieren zum Beispiel in einem Vortrag, dessen Manu- und Typoskripte erhalten

geblieben sind.⁴⁸ Am 9. Februar 1943 referierte er für die 1861 gegründete „Photographische Gesellschaft in Wien“ unter dem Titel „Photographie und neuzeitliche Volkskundearbeit“. Er betonte die *rasche und umfassende Sammelarbeit im Durchphotographieren*⁴⁹ eines bestimmten Gebiets, die im Vergleich zum herkömmlichen Zeichnen Dokumentationsvorteile besitze. Aber auch der Film habe insbesondere *für die Bewegungsvorgänge* bei Brauch- oder Volkstanzaufzeichnungen große Vorteile. So sei die *Körperführung im Tanz* durch keine Beschreibung festzulegen. Der Volkskundler müsse demgemäß *photographisch vielseitig* sein. Von den Filmen, die Wolfram bei seiner *neuzeitlichen Volkskundearbeit* selbst anfertigte oder deren Fertigung dirigierte, konnte er im Februar 1943 keine Beispiele zeigen, da sie *noch nicht geschnitten* waren. Hier war für ihn der Farbfilm eine *wesentliche Neuerung*. Insbesondere für Trachten sei er *unentbehrlich*. Das ‚Heroische‘ des Volkskunders unterstrich er mit der Bemerkung, dass der Wissenschaftler ähnlich dem Reporter *unter jeder Bedingung* arbeiten müsse. Da er sich *dem Gegenstand häufig nicht stellen könne* und oft ohne Sonne arbeiten müsse, sei *[p]hotokünstlerisch daher kein strenger Massstab anzulegen*. Wolframs Fotografien und seine Filme sind aus unserer heutigen Sicht und mit unserem gegenwärtigen Wissenschafts- und

45 Höck: Der Volkskundler, S. 634.

46 Siehe Wolfram: Schwerttanz. Gedruckt erschienen sind drei Lieferungen des Buches (Kassel 1935). Eine vierte Lieferung verbrannte, so Wolfram, im Zweiten Weltkrieg beim Bärenreiter-Verlag. Trotz Wolframs wiederholter und umfassender Bemühungen, das Buch nach Kriegsende nochmals komplett zu drucken, kam ein solcher Druck nie mehr zustande.

47 Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, Schubert 173/12/RW-Pers/2, Signatur 0029076-N.

48 Siehe Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, Schubert 127/w127/Vortrag/7, Signatur 0017877-N. Auf diese interessante Quelle wies 2001 bereits hin: Tschöfen: Ich schwelgte, S. 28.

49 Dieses und die restlichen Zitate des Absatzes aus: Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, Schubert 127/w127/Vortrag/7, Signatur 0017877-N.

Dokumentationsverständnis immer wieder stark inszeniert, von Ideen einer ‚angewandten Volkskunde‘ durchdrungen und stilisiert, zum Beispiel jene aus der Südtiroler Kulturkommissionszeit. Er selbst wendete freilich jenes Instrumentarium an quasi wissenschaftlicher Methodik an, die zu seinen Leb- und Studienzeiten Stand der „Völkischen Wissenschaft“ waren. Wolfram inszenierte unbekümmert in seinem Bewahrungs- und Rettungsimpetus schon jahrelang Verklungenes und ließ Volksschauspiele und Bräuche wieder auferstehen, so wie er sie für gut und richtig befand. Wolfram schuf hierbei das, was Ulrich Hägele „konstruierte Scheinidyllen“⁵⁰ genannt hat. Speziell was Wolframs fotografische und dokumentarische Aktivitäten im Rahmen der „Kulturkommission Südtirol“ der SS-Forschungs- und Lehrgemeinschaft „Das Ahnenerbe“ betrifft, sind bereits analytisch scharfe Studien erschienen,⁵¹ die sich sehr kritisch einerseits mit Wolframs Publikationen zu Südtiroler Themen befassen, die er selbst vom Ende des Zweiten Weltkriegs bis in die 1980er-Jahre betrieb.⁵² Andererseits analysierte Konrad Köstlin in seinem Artikel von 2001 Wolframs ideologische und programmatische Antriebe hinter seiner fotografischen „Beweissucht“ und „Dokumentiergier“.⁵³ Bernhard

Tschofen befasste sich in derselben Zeitschrift insbesondere mit Wolframs fotografisch-offensivem Vorgehen und seiner Berufsauffassung „als einer öffentlichen Kulturäußerung zwischen Akademie und prospektive[m] Lebensstilentwurf“.⁵⁴ Reinhard Johler konnte zeigen, dass Wolfram einerseits bemüht war, „unbeeinflusst und national rein erhalten gebliebene, archaisch-ländliche Volkskultur“⁵⁵ zu dokumentieren. Andererseits betonte Johler abermals den inszenatorischen Charakter der Bilder, nämlich sowohl was die Termine der Bräuche als auch das Darstellte und Vorgeführte betraf. Das bezog sich zum Beispiel im Film zur vormodernen Grödenner Bauernhochzeit auf die Signa der Moderne wie zahlreiche anwesende Skifahrer, die in Wolframs Film keine Berücksichtigung fanden, die er vielmehr als Störung seiner Dokumentationen mit vormodernem Blick ansah: *9 Stunden Arbeit unter großen Schwierigkeiten wegen der skifahrenden Zuschauermengen*.⁵⁶

Freilich konnte der Südtiroler Fotohistoriker Gunther Waibl schon 1991 zeigen, dass der Fotostil der deutschen Minderheit in Südtirol seit 1919 sich erstens von jenem der italienischen Bevölkerungsmehrheit markant unterschied;⁵⁷ zweitens war er geprägt von einer antimodernen ‚Blut-und-Boden‘-Ideologie, für die Identitätsarbeit häufig „geistige Landesverteidigung“ bedeutete. Als funktionale Aspekte beschrieb

50 Hägele: Die Visualisierung, S. 5.

51 Siehe Johler u.a.: Südtirol; Wedekind: Kulturkommission; Dow: Angewandte Volkstumsideologie; sowie die Beiträge im Themenheft „Völkische Feldforschung. Fotografie und Volkskunde im Nationalsozialismus“ der Zeitschrift Fotogeschichte 21 (2001), H. 82.

52 Siehe Wolfram: Das Radmähen (Der Schlern); Wolfram: Das Radmähen (Schweizerisches Archiv für Volkskunde). So noch 1987 in einer gewichtigen Publikation der Österreichischen Akademie der Wissenschaften: Wolfram: Südtiroler Volksschauspiele.

53 Köstlin: Der Norden, S. 45.

54 Tschofen: Ich schwelgte, S. 31.

55 Johler: Völkische Imaginationen, S. 34.

56 Arbeitsbericht Wolframs vom Februar 1941 im Rahmen der Kulturkommission Südtirol, in: Bundesarchiv Berlin, NS 21/2708-2709. Ich danke Uwe Baur, Graz, Forschungsstelle Österreichische Literatur im Nationalsozialismus, für die Einsichtnahme in Kopien dieser Archivalien.

57 Siehe Waibl: Photographie in Südtirol.

Waibl für diese Art der Fotografie die Repräsentation, die Kompensation sowie die Harmonisierung gesellschaftlicher Widersprüche und Integration der Gesellschaftsschichten und Milieus „im Sinne der Volksgemeinschaft“. ⁵⁸ Insgesamt, und dafür ruft Waibl auch Hermann Bausinger und Wolfgang Emmerich als Zeugen auf, entwickelte die Sehnsucht nach Harmonie ein steigendes, eskapistisches Bedürfnis nach Mythen und Symbolen und eine von Gefühlsklischees überladene Darstellungsweise. Insofern war Wolframs Stilistik von jener für die deutsche Minderheit ab 1919 ‚üblichen‘ Stilistik nicht allzu weit entfernt, wurde aber freilich ideologisch zugespitzt und massiv in Richtung „Ahnenerbe“ instrumentalisiert. ⁵⁹ Instrumentalisiert, wie Michael Wedekind es ausdrückte, „um die germanische Kontinuität volkskultureller Manifestationen Südtirols bis hin zur Völkerwanderungszeit nachzuweisen und nunmehr [ab der Okkupation 1943; Anmerkung Michael Greger] herrschaftslegitimierend im Sinne einer wissenschaftlichen Fundierung deutscher Territorialansprüche“ zu wirken. ⁶⁰

Neben seiner familiären Vorbelastung und seiner persönlichen Affinität zu Südtirol als Sommerfrische geschah bei Wolfram aber auch eine gewollte Suche des „Nordens im Süden“, wie es Konrad Köstlin sehr treffend ausdrückte. ⁶¹ Vor allem in den Jahren der Kulturkommissionsarbeit versuchte Wolfram nicht zuletzt mit

seinen Fotos, seinen Filmen ⁶² und seinen Fragebögen eine als ‚germanisch‘ gedeutete Kultur zum Zwecke einer Reformierung und Neukonstituierung ihrer als ‚wertvoll‘ erachteten Anteile zu dokumentieren. Interethnische Aspekte wurden dabei ebenso ignoriert wie christliche Einflüsse auf Brauchformierungen und -wandel. Die germanischen Kontinuitätsthesen und die Annahme eines Nord-Süd-Kulturgefälles lenkten in ihrer deterministischen Wirkung die Dokumentationstätigkeiten. ⁶³ Dabei schreckte Wolfram auch vor Wiederbelebungen und Inszenierungen zur Gewinnung von Film- und Fotomaterial nicht zurück. ⁶⁴

2014 thematisierte Konrad Köstlin nochmals das gerne übersehene und eigentliche Problem dieser SS-Auftragsarbeit und der diversen Umstellungen und Camouflagen in den Jahrzehnten danach. Die Bilder sollten mitsamt den weiteren Aufzeichnungen „einen dazu gereinigten, aufgenordeten Fundus aufnehmen und ihn zur Nutzung in neu zugewiesenen Siedlungsgebieten in einem vergrößerten Deutschen Reich zur Verfügung“ ⁶⁵ stellen. „Diese modifizierte Kultur – mit säkularen Gemeinschaftseinrichtungen und Volkshäusern nach NS-Zuschnitt etwa – sollten in den neuen Siedlungen die neuen Dorfzentren bilden.“ ⁶⁶ Gerade dieses Faktum wurde von Wolfram in der Folgezeit immer verschleiert,

⁵⁸ Waibl: Photographie in Südtirol, S. 146.

⁵⁹ Ich danke Gunther Waibl, St. Lorenzen, für ein Telefonat am 18.3.2021 und viele nützliche Hinweise zur Fotogeschichte in Südtirol.

⁶⁰ Wedekind: Kulturkommission, S. 1874.

⁶¹ Siehe Köstlin: Der Norden.

⁶² Eine Reihe der Filme Wolframs aus dem Südtirol der Kulturkommissionszeit sind heute, bearbeitet vom ehemaligen Bundesinstitut für den Wissenschaftlichen Film, auf der Österreichischen Mediathek abrufbar. Siehe die Suche nach „Richard Wolfram“ unter <https://www.mediathek.at/>.

⁶³ Siehe Wedekind: Kulturkommission, S. 1869-1870.

⁶⁴ Siehe Wedekind: Kulturkommission, S. 1870.

⁶⁵ Köstlin: Erinnerungsorte, S. 333-334.

⁶⁶ Köstlin: Erinnerungsorte, S. 334.

verharmlost und seine Auftragsforschung für das SS-Ahnenerbe bieder als volkskundliche „Kundfahrten“ bezeichnet. James R. Dow fasste Wolframs Fachverständnis folgendermaßen zusammen: „Wolfram ‚sah‘ und ‚erlebte‘ in seinen Feldforschungen germanische Kontinuität.“⁶⁷ Wolfram setzte in der universitären Lehre sehr gerne „Lichtbilder“ ein, wie die Diapositive damals genannt wurden. Über die Jahre ordnete er in Holzkästen Vorlesungssammlungen, in die er Diapositive thematisch gruppierte. In den Kästen spiegeln sich viele seiner Forschungs- und Vorlesungsthemen wider. Wolfram fotografierte auch Abbildungen aus Büchern und ließ sie zur Verwendung in den Vorlesungen als Diapositive ausarbeiten. Vor allem die für alle Lehramtskandidaten verpflichtende Vorlesung brachte Wolfram hier reichen Zustrom an Hörenden und machte viele von ihnen erstmals mit dem Fach Volkskunde und den von Wolfram praktizierten Zugängen vertraut. Wie Zeitzeuginnen und Zeitzeugen bestätigen, erschien Wolfram im Auditorium maximum gerne auch im Trachtenanzug und tanzte auf der Vortragsbühne, teils sogar am Katheder, Volkstänze vor – zur Begeisterung einiger genauso wie zum Schrecken anderer.⁶⁸ Unter anderem kam so auch Helmut Paul Fielhauer (1937–1987), Wolframs erster Assistent am Wiener Institut und vorerst begeisterter Schüler sowie später massiver Kritiker, zur

Volkskunde und vor allem zur Feldforschung.⁶⁹ Er hörte 1960 Wolframs Vorlesung „Einführung in die österreichische Volkskunde“ und tauchte mit dessen Hilfe (und Frageleitfaden) bald in die volkskundliche Feldforschung in Niederösterreich ein.⁷⁰ Auch die Vorlesung „Österreichische Volkskunde im Rahmen der europäischen Volkskunde“ war „Bestandteil einer Art ‚Studium generale‘ der großen philosophischen Fakultät jener Jahre gewesen“⁷¹ und für Lehramtskandidaten verpflichtend. Dass dabei auch Lichtbilder präsentiert wurden, zeigt neben den Zeitzeugenberichten ein Brief Wolframs an das Dekanat der Philosophischen Fakultät der Universität Wien, den Herbert Nikitsch in Teilen bereits 2014 publiziert hat, und in dem sichtbar wird, dass immer wieder auch Wolframs Ehefrau für die Bedienung des Diaprojektors zuständig war: *Im Fach Volkskunde fehlt dem Professor bis jetzt jegliche Unterstützung durch beamtete Mitarbeiter. Im Vorlesungsbetrieb hat das zur Folge, daß niemand da ist, der die Lichtbilder bedient, deren die Volkskunde ständig als Anschauungsmaterial bedarf. Seit 8 Jahren [seit 1954; Anmerkung Michael Greger] bedient meine Gattin 6 Stunden wöchentlich als unbezahlte Laborantin den Lichtbildapparat. Oft unter erschwerten Umständen wie im kleinen Festsaal, wo der Apparat auf einem so hohen Gestell montiert ist, daß sie auf einem Stuhl in der Dunkelheit und Hitze freistehend den Apparat bedienen muß. Nicht einmal*

67 Dow: Angewandte Volkstumsideologie, S. 216.

68 Siehe meine Notizen zu einem Telefongespräch mit dem Dichter und Organisten Bodo Hell, Wien-Salzburg, vom 7.4.2021; siehe Birkhan: Altgermanistik, S. 224. Wolfram erhielt von bestimmten Historikern, die bei ihm hörten, dafür den Spitznamen „Perchtentanz-Wolfram“ (Mündliche Auskunft von Walter Höflechner, Graz)

69 Siehe Pammer: Mut, S. 27-30.

70 Siehe Fielhauer: Brandwirtschaft, S. 50.

71 Siehe Köstlin: Erinnerungsorte, S. 328.

*ungefährlich. Das kann ihr nicht mehr länger zugemutet werden.*⁷²

Richard Wolfram im Bild: ‚Künstler‘, begeisterter Akteur, Feldforscher und bürgerlicher Sommerfrischler

Der Volkskunde aus der Zeit vor dem Paradigmenwechsel der 1960er-Jahre werden berechtigterweise diverse Vorwürfe gemacht, unter anderem jener, dass die Volkskundlerinnen und Volkskundler mit ihren zahlreichen Involvierungen und Beeinflussungen vor allem in der ‚angewandten‘ Wissenschaft wenig reflektiert umgingen und dass etliche von ihnen zwar viel und häufig fotografierten, aber selbst wenig im Bild zu sehen waren. Das trifft freilich auch für Wolfram zu, wobei sich bei genauerem Hinsehen doch einige Beispiele finden lassen, auf denen der Wissenschaftler in verschiedenen privaten und beruflichen Kontexten abgebildet wurde oder sich abbilden ließ, etwa in folgendem Zusammenhang: In einem undatierten Lebenslauf gab er an, dass seine Großmutter mütterlicherseits ausgebildete Konzertsängerin gewesen sei.⁷³ Gleich in einem der ersten Sätze einer autobiografischen Abhandlung von 1990 schreibt er in Bezug auf sein Leben weiter: „Erfüllt war es von Wissenschaft, Literatur und Musik. Ich kam aus einer musischen Umwelt.“ Wolfram selbst

wurde ebenfalls eine Ausbildung zum Konzertsänger zuteil, „den Höhepunkt bildete ein Auftreten im Stockholmer Konzerthaus“,⁷⁴ aber die Stimme füllte offenbar keine Opernhäuser, so dass er von einer musikalischen Karriereplanung Abstand nahm. Was von dieser Konzertsänger- und Musensohn-Inszenierung allerdings materiell blieb, ist ein Bild des jungen Wolfram in kecker Pose mit Zipfelmütze und Laute als „Troubadour“ oder singender Lautenist. (Abbildung 4)



Abbildung 4: Richard Wolfram als bemützte Lautenspieler, undatiert, unbekannter Fotograf (Quelle: Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, RW 2, Schwarzweißfototasche 91, ohne Signatur).

72 Zitiert nach Nikitsch: Zur Geschichte, S. 25. Der Brief vom 3.11.1962, zumindest sein Durchschlag, befindet sich im Universität Wien, Archiv des Instituts für Europäische Ethnologie, Auslauf 1965–1972.

73 Siehe Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, Schubert 173/12/RW-Pers/2, Signatur 0029079-N.

Wolfram widmete sich in seinen frühen Jahren auch der Bildenden Kunst, indem er die „Farbigkeit der nordischen Natur“ mit dem Pinsel auf

74 Wolfram: Richard Wolfram, S. 331.

verschiedenste Untergründe zu bannen versuchte. „Skizzenbücher, Aquarelle und Ölbilder“ hätten sich von diesen Versuchen erhalten, obwohl er selbstkritisch einbekennte, „daß hier meine eigentliche Begabung nicht liegt.“⁷⁵

Eher lag Wolframs Begabung aber im Mimisch-Schauspielerischen. Für mehrere Zeitzeuginnen und Zeitzeugen⁷⁶ heute noch gut erinnerlich ist sein in Studierendenkreisen und im Kollegium gerne vorgeführtes „Obstessen“. Dabei konnte er äußerst wirkungsvoll und suggestiv sowohl das Essen eines saftigen Pfirsichs, als auch jenes von sauren Ribiseln (Johannisbeeren) und das Spucken von Kirschkernen imitieren. Außerdem konnte Wolfram offenbar auch ein effektvolles „Knopfannähen“ vorführen.⁷⁷ In diesen Kontext passt auch seine Freundschaft mit dem österreichischen „Kammerschauspieler“, langjährigen Burgtheatermitglied und Sänger Richard Eybner (1896–1986).⁷⁸ Auch sang er gelegentlich in passender Runde, wie Helmut Birkhan erinnerlich ist,⁷⁹ sogenannte Gstanzln (gereimte Vierzeiler). Wolframs abendlicher und offensichtlich effektvoll präsentierter und in diesem Fall selbst

gedichteter Gesang in heiterer Kollegenrunde fand sogar Eingang in das siebenbändige, autobiografische und Aufsehen erregende Roman-Werk des niederländischen Ethnologen Johannes J. Voskuil (1926–2008) „Das Büro“, in dem Wolfram den Namen „Fischbächle“ bekommt.⁸⁰ Voskuils Erinnerungen beziehen sich auf eine Tagung zum Europäischen Volkskundeatlas 1974 im ungarischen Visegrád.⁸¹

Nach dem Tod seiner Frau Elisabeth 1972, der für Wolfram eine existenzielle Erschütterung bedeutete, brach sich seine ‚dichterische‘ Leidenschaft Bahn, die für ihn wohl auch therapeutische Wirkung hatte. Er veröffentlichte zwei Gedichtbände, „Der Lebensbaum“⁸² sowie „Fröhliche Heilkräuterwelt“,⁸³ verfasste aber daneben noch viele weitere Gedichte. Erst in allerjüngster Zeit ging dem SLIVK ein Bestand aus einem niederösterreichischen Nachlass einer engen Bekannten Wolframs zu, in dem sich etliche ‚Altersgedichte‘ aus seiner Feder finden und deren Manuskripte häufig Briefen beigelegt sind. Auch seine Übersetzungstätigkeiten der schwedischen Bestsellerautorin Margit Söderholm (1905–1986) für den Schweizer Verlag Orell-Füssli nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs reihte er unter diese dichterischen Fähigkeiten ein.

75 Wolfram: Richard Wolfram, S. 331.

76 Ich danke für diverse Informationen Olaf Bockhorn, Wien, und Ulrike Kammerhofer-Aggermann, Salzburg. Dazu auch Birkhan: Altgermanistik, bes. S. 226–227.

77 In einem Brief an seine Frau Elisabeth vom 3. und 4.9.1944 aus Norwegen erzählt Wolfram, dass eine bekannte Familie bei einem Besuch nach zwölf Jahren noch immer sein „Obstessen“ und sein „Knopfannähen“ erinnerte. Siehe Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, Schubert 155/b7/RW→XY/7, Signatur 0023064-N.

78 Siehe zu Richard Eybner z.B. den entsprechenden Eintrag im Austria-Wiki des „Austria Forums“, in dem auch Eybners Verhalten in der NS-Zeit und davor thematisiert wird: https://austria-forum.org/af/AustriaWiki/Richard_Eybner.

79 Siehe Birkhan: Altgermanistik, S. 227.

80 Siehe Tschofen: Ich schwelgte, S. 31 u. S. 32, Anm. 32.

81 Siehe Tschofen: Ich schwelgte, S. 31 bzw. S. 32, Anm. 32, der hier Rooijackers/Meurkens: Struggling, S. 83 zitiert. Diese Passage bezieht sich, so Rooijackers/Meurkens, auf Band 3 der Romanserie „Das Büro“ von J. J. Voskuil, hier S. 750 der deutschen Ausgabe.

82 Siehe Wolfram: Lebensbaum.

83 Siehe Wolfram: Heilkräuterwelt.

Richard Wolfram hat nicht umsonst all diese ‚musischen‘ Eigenschaften an den Beginn einer seiner gedruckten Autobiografien gestellt,⁸⁴ erschienen sie ihm doch lebenslang als das Ideal eines wahrhaft gebildeten Menschen. Ähnliches entdeckt man zum Beispiel bei einem Blick in das Typoskript der Vorlesung „Österreichische Volkskunde im Rahmen der Europäischen Volkskunde“: Hier wird Wolframs Bewunderung für den *Typ des Weisen* deutlich, der für ihn eine *Höchstform* verkörpert, jemanden, *der die Begriffe logisch schauend und intuitiv vereint*.⁸⁵ Ebenso hohe Musikalität, aber auch Körper- und Rhythmusgefühl verlangte Wolframs starke Affinität zur Tanzforschung und zum praktischen Tanzen. Nicht nur, dass sich Wolfram mit einer Arbeit zur Tanzforschung, genauer den Schwerttänzen, habilitierte, er erlernte viele komplizierte (Volks-)Tänze selbst, deren Schritt- und Bewegungsablauf er auch nach zeitgenössischen Methoden und Notationen in einigen seiner Notizhefte aufzeichnete.⁸⁶ Er fotografierte und filmte Zeit seines Lebens auch Tanzabläufe und

Tanzfiguren, unter anderem in Südtirol.⁸⁷ Stets im Blick bleiben dabei die ‚Verwicklungen‘, ‚Verdrehungen‘ und problematischen Vorannahmen seiner Tanzinterpretationen, insbesondere die ‚völkische‘ Ideologie hinter seiner Tanzpraxis, die er in unzähligen Seminaren und Fortbildungen im In- und Ausland an tausende Laien vermittelte. Wolfram war mit seiner unterhaltsamen und leutseligen Art der Tanzvermittlung bei vielen Enthusiastinnen und Enthusiasten, vor allem in der Schweiz, in Deutschland und in Österreich, sehr beliebt und galt über Jahrzehnte als eine der Koryphäen der Volkstanzvermittlung. So haben sich im Diaarchiv Wolframs zwei, leider mittlerweile rotstichige, Aufnahmen erhalten, die ihn einmal mit seiner Ehefrau sowie im zweiten Bild das Ehepaar Wolfram sowie das Ehepaar Karl (1908–1992) und Grete (1908–1996) Horak⁸⁸ bei einem Volkstanz-Seminar 1960 in Rotschuo (Vierwaldstättersee, Schweiz) zeigen. Nur ein Jahr früher entstand offenbar bei einem

84 Wolfram: Richard Wolfram; Wolfram: Die Verbindung.

85 Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, Schubert 114/w114/Lehre/6, Signatur 0016923-N. Es handelt sich hierbei um das nicht viduierte „Handexemplar Wolfram“ eines von der Hochschülerschaft der Universität Wien herausgegebenen Skriptums der obengenannten Vorlesung mit handschriftlichen Anmerkungen und Korrekturen Wolframs. Johann Wolfgang Goethe habe, insbesondere im „Faust“, so Wolfram darin, ohne dass dieser es wusste, eine volkskundliche ‚Tiefenschau‘ (was auch immer das sein soll) demonstriert.

86 So z.B. den Pinzgauer Tresterertanz im Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, Schubert 143/w143/Notizheft/1, Signaturen 0020278-N und 0020316-N.

87 Siehe dazu z.B. zu Goßensasser Tänzen aus Südtirol <https://www.mediathek.at/portaltreffer/atom/018AA58D-2BF-01FB2-00000484-0189A3E5/pool/BWEB/>, oder zu Tänzen der rumänischen Kaluscharen <https://www.mediathek.at/oesterreich-am-wort/suche/treffer/atom/018AA5AC-1E6-01FDE-00000484-0189A3E5/pool/BWEB/>.

88 Zum Lebenslauf des Ehepaares Horak siehe z.B. Haid: Horak; Scheck/Schusser: Sammeln; Scheck/Schusser: Nachruf. Die Sammlungen des Ehepaares Horak befinden sich heute im Volksmusikarchiv des Bezirkes Oberbayern in Bruckmühl, siehe <http://www.volksmusik-archiv.de/>. – Im Lebenslauf in Scheck/Schusser: Sammeln, S. 9 fehlt der Hinweis auf die Mitarbeit in der Kulturkommission Südtirol. Im Verzeichnis der „Feldforschungen von Karl und Grete Horak“ wird für die Jahre 1940 und 1941 je „Südtirol“ genannt, allerdings wird keinerlei Kontextualisierung mit dem SS-Ahnenerbe oder der Kulturkommission vorgenommen. Siehe weiters Schusser: Sammlung Horak.



Abbildung 5: Grete und Karl Horak, Elisabeth und Richard Wolfram während eines Volkstanz-Seminars in Rotschuo am Vierwaldstättersee (Schweiz), Ostern 1959, unbekannter Fotograf (Quelle: Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, RW 2, Schwarzweißfototasche 71, ohne Signatur).

ähnlichen Seminar jenes Foto der beiden Ehepaare, das heute kleinformatig und in Schwarzweiß einer dieser Monate aufgearbeiteten ‚Ansammlung‘ von Schwarzweißfotos in Wolframs Bildarchiv entnommen werden konnte. (Abbildung 5)

Zwei, wohl ob der Enge und des Getümmels etwas unscharfe Dias entstanden bei der Brauchfeldforschung von und mit Wolfram beim Nikolospiel 1962 in Bad Mitterndorf. Hier wird der normalerweise fotografierende Volkskundler selbst in den Fokus genommen und – möglicherweise von einem Kollegen oder einer Kollegin, einer Studentin oder einem Studenten – in einem turbulenten Moment fotografiert, samt einem rot maskierten Krampus direkt hinter ihm, mit dessen starrem Maskenblick Wolframs überraschter Blick unfreiwillig korrespondiert. Wolfram trägt im Steireranzug den Fotoapparat mit aufgestecktem Blitzlicht in der Hand und ist

somit für das nächste Foto akkurat vorbereitet. (Abbildung 6)

Ein weiteres, leider undatiertes Bild aus einer ‚Ansammlung‘ des Bildarchivs, zeigt uns Wolfram abermals in einem ‚Sammlungsmoment‘, als er auf der linken Schulter eine kleine Truhe und in der rechten Hand einen Gegenstand abtransportiert. Aufgrund der Kleidung, Kontextvergleichen – zum Beispiel mit privatem Archivmaterial zum Maler Alfred Hagn (1882–1958) – und des Bildhintergrunds könnte dieses Bild, mit aller Vorsicht datiert,⁸⁹ während des „Germanischen Wissenschaftseinsatzes“ zur Zeit des Zweiten Weltkriegs in Norwegen entstanden sein. Wiederum nicht fehlen dürfen die beiden umgehängten Kameras, möglicherweise eine

89 Ich danke Franz Grieshofer, Wien, für seinen erfahrungsreichen Blick; weiters Alfred Werner Höck, Salzburg, für seinen untrüglichen Spürsinn und sein Erinnerungsvermögen.



Abbildung 6: Richard Wolfram bei einer Feldforschung beim Nikolospiel in Bad Mitterndorf (Steiermark) mit Kamera, Blitzgerät und einem Krampus, 1962, unbekannter Fotograf (Quelle: Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, RW 2, Vorlesungsdiabox 46, Dianummer 70).



Abbildung 7: „In tragender Rolle...“ – Richard Wolfram mitsamt zweier Kameras, undatiert, unbekannter Fotograf (Quelle: Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, RW 2, Schwarzweißfototasche 63, ohne Signatur).

für kontraststarke Schwarzweißfotos und eine mit einem Diafilm bestückt. Kameratechnisch auf diese Art und Weise waren übrigens auch etwas jüngere, aber noch derselben Generation entstammende Forschende wie Oskar Moser (1914–1996) in Graz oder auch fachverwandte Wissenschaftler wie zum Beispiel Kunsthistoriker ausgerüstet, die auf eine umfangreiche Eigendokumentation für ihre Vorträge und Bildsammlungen setzten.⁹⁰ (Abbildung 7) Etliche Beispiele haben sich im Wolframschen Bildarchiv auch bezüglich des ‚Sommerfrischlers‘ erhalten. Aufgrund seiner bürgerlichen

Herkunft schon von klein auf an diese Art des Urlaubs, zum Beispiel in Niederösterreich oder Südtirol, gewöhnt, wählten Wolfram und seine Ehefrau später öfter Ziele in der Steiermark, so das Dorf Tragöß zum Beispiel 1968: *dem Erzherzog Johann Umkreis näher*.⁹¹ Zeitzeugen-Erinnerungen nach liebte es Wolfram, dort angekommen, sich möglichst rasch seine Lederhose anzuziehen, um offenbar bald in der für ihn als angemessen erdachten ländlichen

90 Für freundliche Hilfestellungen und Beratung danke ich Ulrike Kammerhofer-Aggermann, Salzburg.

91 Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, Schubert 150/b2/RW→XY/2, Signatur 0021191-N.



Abbildung 8: Richard Wolfram als ‚Sommerfrischler‘ im Steireranzug am Grünen See in der steirischen Gemeinde Tragöß, undatiert, unbekannter Fotograf (Quelle: Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, RW 2, Sammlung gerahmter Dias, GD 15, ohne Signatur).

‚Sommerfrischler‘-Kleidung erscheinen zu können.⁹² (Abbildung 8)

Noch 1981,⁹³ als 80-Jähriger, wandte sich Wolfram aus Tragöß-Oberort an seinen Forscherkollegen Otto Höfler, um dessen Laudatio auf ihn selbst im Rahmen der Österreichische Akademie der Wissenschaften zu redigieren.⁹⁴ Auch im steirischen Ramsau am Dachstein (Oberes Ennstal) verbrachte das Ehepaar, aber auch

schon der unverheiratete Wolfram gemeinsam mit seinem Freund und Kollegen Höfler viele Sommerwochen, teils vor dem Zweiten Weltkrieg und auch noch nach 1945.⁹⁵ (Abbildung 9) Im Alter wählte der verwitwete Wolfram gern den Luftkurort Sankt Radegund bei Graz.

92 So waren neben dem damaligen Studenten und späteren Assistenten Helmut Paul Fielhauer weitere Studenten öfter als Chauffeure für das Ehepaar Wolfram tätig. Ich danke Olaf Bockhorn, Wien, für freundliche Auskünfte.

93 Siehe Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, Schubert 151/b3/RW→XY/3, Signatur 0021555-N.

94 Siehe Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, Schubert 151/b3/RW→XY/3, Signatur 0021556-N.

95 Wolframs Ramsauer Urlaube, hier allerdings der Weihnachtsurlaub 1930, fanden u.a. Eingang in Wolfram: Weihnachtsgast, hier S. 20. Siehe auch den denkwürdigen Brief Wolframs vom 12.8.1938 an Ahnenerbe-Reichsgeschäftsführer Wolfram Sievers, in dem er den Finanzplan seiner künftigen „Lehr- und Forschungsstelle“ in Salzburg darlegt, samt den *Volkskundlern, die für eine Mitarbeit in Frage kommen*, verfasst in einer Pension in Ramsau am Dachstein. Siehe Richard Wolfram an Wolfram Sievers, 12.8.1938, in: Bundesarchiv Berlin, NS 21/2708-2709. Siehe z.B. Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, Schubert 167/b19/XY→RW/11, Signatur 0027409-N. Die Ansichtskarte wurde Wolfram nach Ramsau am Dachstein nachgesandt.



Abbildung 9: Richard Wolfram als ‚Sommerfrischler‘ im August 1939 in Ramsau am Dachstein (Steiermark) in Lederhose, unbekannter Fotograf (Quelle: Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, RW 2, Schwarzweißnegative mit Kontaktabzügen, Vorsortierung: Salzburg 6-8, Steiermark, Tirol, Mappe: Steiermark, Salzburg, Oberösterreich, Dianummer 19).

Richard Wolframs epistemologische Prämissen: „Gestalthaftes Sehen“, Kontinuitätsdenken und Männerbünde als Kulturprägler

Die erkenntnistheoretischen Fundamente Wolframs und seine besonderen Interessen lassen sich, was frühe ‚völkische‘ Prägungen betrifft, aus dem familiären Umfeld, besser und deutlicher aber aus seinem Studium, seinen Qualifikationsarbeiten und den prägenden Professorenpersönlichkeiten sowie seinen Kolleginnen

und Kollegen ablesen.⁹⁶ Er selbst war Protestant – ein Faktor, der für das Gepräge der deutsch-nationalen Milieus in Österreich am Anfang des 20. Jahrhunderts nicht untypisch war. Wolfram wuchs in einer bürgerlichen, ehemals bäuerlichen Familie auf, deren väterlicher Teil, von ihm selbst als *Arztensfamilie*⁹⁷ bezeichnet, aus Traismauer und Poysdorf in Niederösterreich stammte; der mütterliche jedoch den Mitbesitzer einer der, nach Wolframs Angaben, größten Leihbibliotheken des Kontinents, das „Literaturinstitut Last“, repräsentierte. Die ‚Sommerfrische‘ bezog man mitsamt einem Hauslehrer bereits ab Mai in Rekawinkel in Niederösterreich am ‚Lastberg‘, der nach den Villenbauten der Großmutter benannt war. Das Kind Richard bekam zum Beispiel „eine Germanenkleidung [...] mit Helm, Schild und Speer mit einer Pappendeckelspitze.“⁹⁸ So gewandert nahm er am Sonnwendfeuer⁹⁹ teil. Seine Eltern, die sich in Josef Pommers

96 Zur Biografie Wolframs siehe Höck: Richard Wolfram; Kammerhofer-Aggermann: Mythen.

97 Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, Schubert 173/12/RW-Pers/2, Signatur 0029074-N.

98 Wolfram: Die Verbindung, S. 294-295.

99 Das Bild des gemeinsamen Sonnwendfeuers, das Wolfram seit Jugendtagen begleitet, prägte auch Feierlichkeiten im Alter. So schildert Wolfram, dass die Feier zum 70. Geburtstag des bekannten österreichischen Volkstanz-Prägers und Gymnasiallehrers Herbert Lager (1907–1992), bei dem, so Wolfram *200 führende Volkstänzer aus Österreich* gekommen waren, seinen Abschluss in einem Sonnwendfeuer fand. Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, Schubert 151/b3/RW→XY/3, Signatur 0021558-N. Siehe zur Bedeutung Herbert Lagers für die Geschichte des österreichischen Volkstanzes Benz/Schmidt: Herbert Lager. Darin auf S. 246 auch ein Foto, das Herbert Lager mit Richard Wolfram (in kurzer Lederhose) und weiteren Volkstanz-Ikonen bei der Österreichischen Volkstanztagung 1956 in Lienz zeigt.

(1845–1918) „Deutschem Volksgesangverein“ kennengelernt hatten, sangen später im, vom Onkel mütterlicherseits, Franz Friedrich Kohl (1851–1924), gemeinsam mit Josef Reiter (1862–1939) gegründeten „Deutschen Volksliedverein“. Dieser „Onkel Kohl“, geboren in Südtirol, war nicht nur Entomologe am Naturhistorischen Museum in Wien, sondern ein begeisterter Volksliedsammler, -pfleger und -publizist, und etliche ‚Sommerfrischen‘ wurden mit Kohl in der Schlerngegend in Südtirol verbracht.¹⁰⁰

Wolfram studierte zuerst Germanistik und Kunstgeschichte, die er aber, wie er selbst begründet, nach einem *einjährige[n] Aufenthalt in Schweden*¹⁰¹ gegen Skandinavistik tauschte. Sein prägender Universitätslehrer, der von den damaligen Studierenden als „Heerkönig“ verehrt wurde, war Rudolf Much (1862–1936), Germanischer Altertumskundler und Sprachwissenschaftler, Begründer der sogenannten Ritualisten der „Wiener Schule“,¹⁰² nämlich jenes Zweiges, die den angeblichen Ritualen germanischer Männerbünde eine kulturprägende und in die Gegenwart überdauernde Kraft zumaßen.¹⁰³ Wolframs bedeutender Studienkollege ab den 1920er-Jahren war der spätere Professor für Ältere deutsche Sprache und Literatur (1959–1971) an der Universität Wien, in der NS-Zeit Professor an der Universität München beziehungsweise zwischen dem 15. Mai 1943 und dem 30. September 1944 Leiter des Deutschen

Wissenschaftlichen Instituts in Kopenhagen, Otto Höfler.¹⁰⁴

Wolfram und Höfler bildeten über Jahrzehnte die „Männerbundzwillinge“ (Leopold Schmidt), wobei der karikierende Name den Erkenntnisfokus beider Forscher hervorhob. Harm-Peer Zimmermann hat bereits in einer erhellenden Studie gezeigt, wie sehr die beiden Themenbereiche „Totenkult“ sowie „Männerbund“ das Lebenswerk Höflers überschatteten.¹⁰⁵ Für Wolfram standen – sieht man auf seine Habilitation mit dem vielsagenden Titel „Schwerttanz und Männerbund“ – Überlegungen zur noch gegenwärtig kulturprägenden Kraft angeblicher germanischer Männerbünde ebenso häufig im Fokus seiner Analysen. Wie für Forschende seiner akademischen Sozialisation üblich, wurden ‚Altschichten‘, ‚Restschichten‘ oder ‚volkskundliche Beharrungsgebiete‘ von Brauch-Phänomenen gesucht. Immer wieder ging es um Relikte, um von ‚guten Gewährspersonen‘ Übermitteltes, um „Ahnenerverehrung“, „Fruchtbarkeitskult“ sowie „männerbündisch-soziales Brauchtum“.¹⁰⁶ Es wurden Menschen im „volkhaften Rahmen“¹⁰⁷ mit einer „Volkskultur“ konstruiert, die unter Umständen völlig anders dachten und handelten, als gegenwärtig Forschende zu erfassen im Stande waren. Das Erfassen habe über „intuitive Schau“ oder „gestalthaftes Sehen“¹⁰⁸ zu geschehen, die freilich eine Schulung und Begabung voraussetze.

100 Siehe Greger: Die Gämse, S. 189; auch Wolfram: Südtiroler Volksschauspiele, S. 5-6.

101 Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, Schuber 173/I3/RW-Pers/2, Signatur 0029073-N.

102 Siehe Weber-Kellermann: Die Wiener Schule, S. 115-120; Bockhorn: Von Ritualen, S. 477-488.

103 Siehe Grabenweger: Germanistik, bes. Kapitel IV.

104 Siehe zum Leben Höflers z.B. Zimmermann: Otto Höfler.

105 Siehe Zimmermann: Männerbund.

106 Wolfram: Prinzipien und Probleme, S. 68.

107 Wolfram: Die Gewährsleute, S. 23

108 Wolfram: Plädoyer, S. 28-29.

Der Scherzname „Männerbundzwillinge“ zeigt aber auch die enge persönliche und fachliche Verbindung von Wolfram und Höfler, die sich auf die Karriereplanung Wolframs vorteilhaft auswirkte. So konnte er 1938 die „Lehr- und Forschungsstelle für Germanisch-deutsche Volkskunde“ des SS-Ahnenerbes in Salzburg begründen und bekam 1939 eine Professur für Germanisch-Deutsche Volkskunde an der Universität Wien verliehen. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs und seiner Entlassung sowie dem Rückzug nach Salzburg war die Bestellung Höflers als ordentlicher Professor an die Universität Wien 1957 für die Karriere Wolframs ein abermaliges Sprungbrett, wie Herbert Nikitsch darstellen konnte.¹⁰⁹

In den 1970er-Jahren versuchte ein von den Detmolder und Falkensteiner Bemühungen der sogenannten Neutöner wenig begeisterter Wolfram, seine Begrifflichkeiten wie, schon in der nationalsozialistischen Soziologie sehr strapazierte Vokabel, „Gemeinschaft“ gegenüber den Angriffen der methodisch neu orientierten Fachkolleginnen und -kollegen zu verteidigen.¹¹⁰ Wobei als Gemeinschaft ja häufig, so Ulrike Brunotte, „das Modell des charismatischen (Männer)-Bundes“ angesprochen wurde.¹¹¹ Parallel zu Höfler beschäftigte sich Wolfram im Alter auch zunehmend mit der Erfassung von „Gestalt“-Typen und „Gesetzmäßigkeiten“¹¹² in der Volksforschung als Ausdruck einer „Kulturmorphologie“. So hielt er als Reaktion auf Dieter Kramers

legendären Artikel „Wem nützt Volkskunde?“ von 1970 ein „Plädoyer für gestalthaftes Sehen“.¹¹³ In diesem wirft er Kramer die „Unfähigkeit zum ‚gestalthaften Sehen‘ und damit zu Wesentlichstem des Erkennens“ vor.¹¹⁴ Wolfram folgt hier, ähnlich wie Höfler 1968 in einem Beitrag zur ersten Festschrift für Wolfram, der Idee des intuitiven Erkennens und Unterscheidens zwischen Kultur und ‚Un-Kultur‘, zwischen Kulturererscheinungen, die man morphologisch erschauen könne, und „Chaos“, „Nicht-Kultur“¹¹⁵ oder „Unnatur“¹¹⁶. In seinem Aufsatz in der „Ethnologia Europaea“ berichtet Wolfram in einer eher freien Wortverwendung von „echten Experimenten“, mit denen er eine „Bestätigung“ der morphologischen Sichtweise erlangt habe: Er erriet angeblich gegenüber einer bulgarischen Übersetzerin nach anfänglichem Vorlesen den restlichen Textinhalt einer Beschreibung der Kukeri, einer Maskenfigur der bulgarischen Fastnachtsrituale, indem er intuitiv und wohl durch viel Literatur vorgeschult, deren Ausführungen zu einem „ganz typisch ausgebildeten Brauchkomplex“ ergänzte.¹¹⁷ Schon Harm-Peer Zimmermann wies darauf hin, dass Höfler mit seinem Intuitionsbegriff methodisch auf die Kritik an der kausal-atomistischen Lebensdeutung reagiert hatte. Auch Wolfram wendete sich ab 1970 mehrfach gegen den positivistischen Rationalismus, dem die Erneuerer des Faches unter der Flagge der Soziologie ergeben seien. Schon im sogenannten Spann-Kreis der 1930er-Jahre mit dem neoromantischen Universalismus in Berührung gekommen,

109 Siehe Nikitsch: Zur Geschichte, S. 21-22.

110 Siehe Brunotte: Zwischen Eros, S. 124; Wolfram: Um den Begriff.

111 Brunotte: Zwischen Eros, S. 124.

112 Siehe Wolfram: Anwendungsmöglichkeiten, S. 196-197.

113 Siehe Kramer: Volkskunde.

114 Wolfram: Plädoyer, S. 31.

115 Höfler: Volkskunde, S. 128-129.

116 Wolfram: Plädoyer, S. 29.

117 Wolfram: Anwendungsmöglichkeiten, S. 198-199.

war Wolfram weiters von Heinrich Schurtz' Gedankengebäude der kulturprägenden Männerbünde und deren besonderen Ritualen geprägt. Immer wieder stieß er dabei auf besondere und trotz allen „Ausfragens“ unüberwindliche Geheimhaltungen und Geheimnisse, die es zwar bestmöglich zu entschlüsseln galt, die im letzten, wie für Männerbünde üblich, aber „very, very secret“ waren.¹¹⁸

Symbole in Norwegen, Schwedens Landschaften, dänische Städte, finnische Tänze: Richard Wolfram und Skandinavien

„In meinem Leben spielte Skandinavien eine große Rolle. Als Student war ich nach Schweden eingeladen worden, das mir zu einer zweiten Heimat wurde. Bei rund 30 Aufenthalten durchwanderte ich es bis nach Lappland, dabei ging ich einmal mehrere hundert Kilometer von Göteborg nach Stockholm zu Fuß. Ich erlernte auch das Dänische und Norwegische bei wiederholten Aufenthalten in diesen Ländern.“¹¹⁹ Soweit Wolfram in einem späten Selbstzeugnis von 1981 zu seiner „Nordsehnsucht“¹²⁰. Dieser Begriff kam im Titel seiner 1926 vorgelegten Dissertation plakativ vor: „Ernst Moritz Arndt. Zur Geschichte der deutschen Nordsehnsucht“.¹²¹ Das Wintersemester 1924/1925 hatte er als Gast der Bergmannhaus-Stiftung in Kiel verbracht; im Jahr

vor seiner Promotion weilte er aber bereits für Quellenrecherchen in Schweden.¹²² Weiters sei nochmals Wolframs Venia-Teil „Neuskandinavistik“¹²³ in Erinnerung gerufen.

Wolframs Bezug zu Skandinavien begann allerdings schon im Elternhaus, so stammten seine Großeltern mütterlicherseits von der Insel Rügen, die bis 1815 zu Schweden gehört hatte.¹²⁴ Seine erste Schweden-Reise absolvierte Wolfram mit 21 Jahren. Damals lernte er, ermöglicht durch eine Hilfsaktion von schwedischen Akademikern,¹²⁵ die Familie des Stockholmer Arztes und Professors für Pharmakologie Carl-Gustav Santesson (1862–1939) kennen. Diese wurde ihm zu einer zweiten ‚Heimat‘, und Wolfram blieb den Kindern Santessons lebenslang eng verbunden, wofür es Foto- und Briefbelege in seinem Nachlass gibt.

Mit der Wahl des völkisch-nationalistischen Schriftstellers Ernst Moritz Arndt (1769–1860) zum Dissertationsthema freilich, dessen Rezeption nach 1918 perfekt zur sogenannten Kultur

122 Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, Schubert 173/12/RW-Pers/2, Signatur 0029074-N.

123 Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, Schubert 151/b3/RW→XY/3, Signatur 0021610-N.

124 Siehe Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, Schubert 173/12/RW-Pers/2, Signatur 0029073-N.

125 Die nichtwissenschaftliche, materielle Hilfe für die nach dem Ersten Weltkrieg wirtschaftlich katastrophal aufgestellte Universität Wien begann nach dem Ende des Kriegs mit der Einladung von 100 christlichen Professorenkindern durch den Bischof von Uppsala, und in der Folge organisierten Studierende in Stockholm, Göteborg, Lund und Uppsala ähnliche Aktionen, sodass in weiterer Folge mehrere hundert Wiener Studierende für drei oder sechs Monate nach Schweden reisen konnten. Siehe Höflechner: Bau-meister, S. 165.

118 Wolfram: Anwendungsmöglichkeiten, S. 201.

119 Wolfram: Richard Wolfram, S. 332.

120 Siehe Tschöfen: Ich schwelgte, S. 28.

121 Siehe Wolfram: Ernst Moritz Arndt. Seine Dissertation legte er 1926 vor, die Veröffentlichung folgte 1933.

der Niederlage passte, eignete sich Wolfram auch dessen Geschichtsphilosophie an, die Alfred Höck als „ethnisch-nationalistisch inspirierten Irrationalismus“¹²⁶ charakterisiert hat.

Wolfram war Gründungsmitglied und späterer Vorsitzender des 1920 ins Leben gerufenen Deutsch-Schwedischen Vereines SVEA, heute die Österreichisch-Schwedische Gesellschaft (ÖSG)¹²⁷, den er damals wohl auch als politisches Werkzeug verstand. So wurde ihm von Seiten des SD-Führers des SS-Oberabschnittes Donau 1938 attestiert, die SVEA dem „verjudeten österreichisch-skandinavischen Klub“¹²⁸ entgegengestellt zu haben.

Wolfram, der zunächst keine Anstellung fand, war ab 1928 als Lektor für Schwedisch an der Universität Wien tätig. Ab 1934 arbeitete er auch als österreichischer Korrespondent „der auflagenstärksten schwedischen Zeitung“¹²⁹. Um sein Einkommen aufzubessern, veranstaltete er „[a]m Volksbildungshaus Wiener Urania [...] Vortragsabende über die nordischen Länder und Holland“¹³⁰, die nach eigenen Angaben „von rund 20.000 Menschen besucht wurden. An ihnen

wirkte ich auch als Sänger und Tänzer mit.“¹³¹ Bereits in seinen Vorlesungen an der Universität Wien, zum Beispiel jener über „Die Volkskunde der Nordgermanen“¹³² vom ersten Trimester 1940 zeigte Wolfram „Lichtbilder“, als „Einleitung zu den wissenschaftlichen Darlegungen“ und um „die Wärme des eigenen Erlebens und persönlichen Erinnerns [an]“ diese Länder zu vermitteln, die er auf seinen Fahrten nach Dänemark, Schweden, Norwegen, die Färöer-Inseln und Island gemacht hatte. Die schwedischen Kontakte überdauerten sogar die NS-Zeit insofern, als er sich 1946 vom Chefredakteur der schwedischen Tageszeitung „Göteborgs Morgonpost“, von Margit Söderholm sowie auch von mehreren Mitgliedern der Familie Santesson „Persilscheine“ bezüglich seiner angeblichen politischen Harmlosigkeit ausstellen ließ.¹³³ Vor allem in seiner Zeit im „Germanischen Wissenschaftseinsatz“ konnte Wolfram zumindest vom 12. August bis zum 20. Oktober 1943 in

126 Höck: Richard Wolfram, S. 486.

127 <https://www.oesterreichschweden.com/about/>.

128 Höck: Richard Wolfram, S. 493, Anm. 58, S. 498, Anm. 86.

129 Wolfram: Richard Wolfram, S. 332. Es handelte sich, so Wolfram, um „Stockholms Tidningen“ und um „Huvudstadsbladet“ in Helsingfors. Siehe Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, Schubert 174/I3/RW-Pers/3, Signatur 0029079-N, S. 2.

130 Wolfram: Richard Wolfram, S. 332.

131 Wolfram: Richard Wolfram, S. 332. Nach eigenen Angaben veranstaltete Wolfram 36 Mal ein zweieinhalbstündiges Programm mit Lichtbildvorträgen, Filmvorführungen, Lied- und Orchestervorträgen sowie Volkstänzen, die den Vortrag illustrierten. Siehe Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, Schubert 174/I3/RW-Pers/3, Signatur 0029079-N, S. 2.

132 Siehe Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, Schubert 117/w117/Lehre/9, Signatur 0017056-N.

133 Siehe Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, unsignierter Nachtrag zum schriftlichen Nachlass: Schreiben des Chefredakteurs Sanfrid Neander-Nilsson, „Göteborgs Morgonpost“, Göteborg, 4.3.1947; Brief von Margit Söderholm, Ålsten, 24.6.1946 in schwedischer Sprache samt Übersetzungsbeglaubigung durch Anna Leymann vom 2.8.1946; Brief von Lars, Maja und Lisa Santesson, Stockholm, Juni 1946, in schwedischer Sprache samt Übersetzungsbeglaubigung durch Anna Leymann vom 2.8.1946.

verschiedenen Landschaften Norwegens, die teilweise nur langwierig per Boot oder mühsam über Nebenstraßen erreichbar waren, forschen. Wolfram war damals gemeinsam mit dem „Sinnbildforscher“ Karl Theodor Weigel (1892–1953) sowie dem Hausforscher Hermann Phleps (1877–1964) unterwegs, wobei sich Wolfram in seinem Arbeitsbericht – wie häufig zu beobachten – bitter über seine vermeintlich untergeordnete Rolle beschwerte.¹³⁴ Allerdings vermutete schon der Vorgesetzte von Wolfram und Weigel, Hans Schwalm (1900–1992), dass 95 Prozent der Fotos, die Wolfram und Weigel damals machten, identisch seien. Sind damit vielleicht jene Fotos aus Norwegen gemeint, die Wolfram von Bauernhöfen und deren Ornamenten, mitunter auch von Menschen angefertigt hatte? (Abbildung 10)

Auch 1944 war er vom 23. August bis 8. September in Norwegen, konnte aber aufgrund der Kriegsentwicklung keine weiteren ‚Kundfahrten‘ mehr unternehmen.

Seine guten Beziehungen nach Schweden, insbesondere jene zur Bestseller-Autorin Margit Söderholm, die er bereits aus der Vorkriegszeit kannte, halfen ihm auch nach dem Kriegsende, da er gemeinsam mit seiner Frau insgesamt acht ihrer Romane ins Deutsche übersetzte.¹³⁵

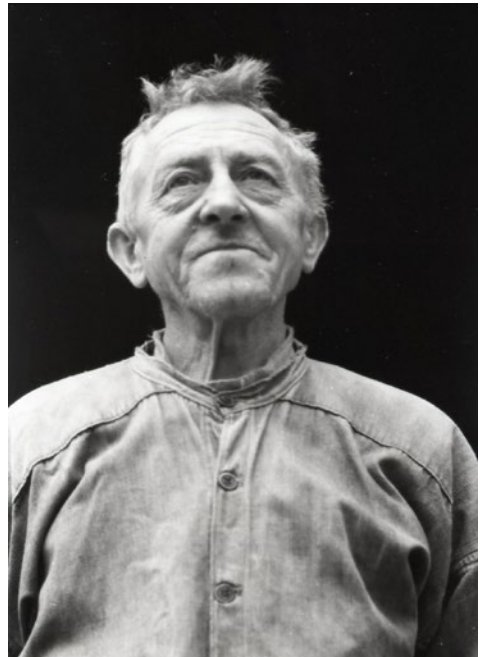


Abbildung 10: Richard Wolfram: Tore Tveitane, Sänger der norwegischen Totenklagen aus Osen, 1943 (Quelle: Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, RW 2, Bildnachlass, Schwarzweißnegative, Schubert Norwegen 7, Negativstreifen 398, Negativnummer 30).

Auch führte er mit der Autorin eine rege Korrespondenz und bekam Lebensmittelpakete übersandt.¹³⁶ (Abbildung 11)

¹³⁴ Siehe Arbeitsberichte R. Wolfram, Arbeitsbericht Norwegen 12. August bis 20. Oktober 1943, 8 S., hier S. 2-3, in: Bundesarchiv Berlin, NS 21/83.

¹³⁵ Es sind dies die bei Orell-Füssli verlegten Romane „All irdisch Freud“ (1949), „Die Brüder“ (1950), „Reiche Ernte“ (1952), „Die Krone des Lebens“ (1954), „Die Anckarbergs auf Hellesta“ (1955, 2. Auflage 1956), „Wolken über Hellesta“ (1955), „Reise nach Delphi“ (1957) sowie „Sommer auf Hellesta“ (1958). Siehe dazu http://agso.uni-graz.at/spannkreis/biografien/w/wolfram_richard.html.

¹³⁶ Siehe Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, Schubert 166/b18/XY→RW/10, Signatur 0026992-N bis Signatur 27106-N bzw. die Antwortbriefe unter Schubert 154/b6/RW→XY/6, Signatur 0022694-N bis Signatur 0022773-N. Die Übersetzungen dieser Briefe, die z.T. noch im Gange sind, verdankt das SLIVK Frau Hella Wald, Wien.



Abbildung 11: Richard Wolfram: Die schwedische Bestseller-Autorin Margit Söderholm vor dem Denkmalhof Karlsgården bei Järvsö, dem ältesten Denkmalhof Hälsgårdens. Hier wurde Söderholms Roman „Driver dag, faller regn“ verfilmt, undatiert (Quelle: Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Nachlass Wolfram, RW 2, Bildnachlass, Vorlesungsdiabox 9, Dianummer 20).

In den Folgejahrzehnten sollten noch einige Norwegenreisen folgen, die Wolfram zumindest zwischen 1930 und 1955 in 15 seiner über 450 erhaltenen Notizhefte festhielt. Eine Edition dieser Notizhefte könnte gemeinsam mit einer Einzeldokumentaufnahme der Bilder biografische Details und eventuell unbekannte Fotomotive einer Klärung zuführen.

Wolframs lebenslange besondere Verbindung zu Schweden ist in seinem schriftlichen Nachlass dokumentiert. Er hielt Erfahrungen seiner

Schweden-Reisen in insgesamt 22 Notizheften¹³⁷ fest. Wolfram wurde auch 1951 international zu einem ‚Comeback‘ verholfen, als er zu einem Vortrag auf dem „International Congress of European and Western Ethnology“ in Stockholm eingeladen wurde.¹³⁸ Er scheute sich nicht, gerade dort über seine „Brauchtumsaufnahmen“ in Südtirol und in Salzburg zu referieren. Es braucht kaum erwähnt zu werden, dass er dabei den Kontext seiner SS-Auftragsforschungen nicht explizit machte. Das Ergebnis seines Vortrags charakterisiert Petra Garberding als „vage“, eine Diskussion wurde im Kongressband nicht abgedruckt, entweder weil es keine gab oder ein Druck nicht opportun erschien.¹³⁹

Auf seinen dänischen Reisen, die er in Notizheften von 1928 bis in die 1950er-Jahre protokollierte, hielt Wolfram fotografisch Landschaften, Stadtansichten, Bräuche, Trachten, Häuser sowie Tänze (weniger fotografisch, aber schriftlich auch jene der dänischen Färöer-Inseln¹⁴⁰) fest. Finnland besuchte Wolfram bereits 1930 im Zuge einer Schweden- und Norwegen-Reise¹⁴¹ und für eine Tagung des Europäischen Volkskundeatlas 1970. Auf seinen Dias steht ‚Finnland-Typisches‘ wie Kalevala-Sänger, die Sauna oder

137 Abfrage der Institutsdatenbank durch den Autor am 7.1.2021.

138 Siehe Garberding: Deutsch-schwedische Kontakte, S. 327.

139 Garberding: Deutsch-schwedische Kontakte, S. 327.

140 Vgl. ein fünfzehnteiliges Typoskript zum 100. Vortragsauftritt von Richard Wolfram in der Wiener Urania am 27.4.1932: „Nordische Volkstänze und Lieder. SLIVK, Nachlass Wolfram, Schubert 128/w128/Vortrag/8, Signatur 0017954-N.

141 Vgl. Nachlass Wolfram, Schubert 143/w143/Notizheft/1, Signatur 0020267-N für die Finnlandreise 1930 sowie Signatur 0020675-N für die Finnlandreise 1970.

Rauchstubenhäuser sowie Tänze wie der Seehundtanz (Själaskuttan) im Vordergrund. Möglicherweise, das zahlreiche Publikum und die Bühnenperspektive legen das nahe, sind die Tanzfotos auch bei europäischen oder nationalen Volkstanztreffen, die Wolfram teils mitbegründete und häufig besuchte, entstanden. Einige der Finnland-Dias hat Wolfram zum Beispiel im Finnischen Nationalmuseum (Suomen Kansallismuseo) erworben.

Bezogen auf Wolframs Publikationstätigkeit entstanden in den Folgejahrzehnten, abgesehen von einigen ‚Ablagerungen‘ in Vorlesungsmanuscripten, vergleichsweise wenige direkt auf Skandinavien fokussierte Beiträge.¹⁴² Allerdings dürften die vielen und detailreichen Begegnungen mit Skandinavien wohl auch dazu beigetragen haben, dass er als Autor des Artikels „Die germanischen Völker“ in Hugo A. Bernatziks „Neue große Völkerkunde“ von 1962 in Erscheinung trat.¹⁴³ Wolframs Bedeutung insbesondere für die Schwedische Tanzforschung belegen auch ein eigener, 1991 eingerichteter, Wolframs Publikationen und seinem Wirken gewidmeter Raum im Dansens Museet in Stockholm, seine Ehrenmitgliedschaft in der Schwedischen Volkstanzvereinigung sowie mehrere hohe schwedische Auszeichnungen.¹⁴⁴

Fazit

Das Bildarchiv Richard Wolframs ist heute ein Abbild der persönlichen und fachlichen Interessen eines zu seinen Lebzeiten sehr angesehenen und prominenten österreichischen Volkskundlers. Aufgrund seiner langen Lebenszeit und der schon frühen quasi freiberuflichen Tätigkeiten, vor allem im populärwissenschaftlichen Vortragswesen, ist es in manchen Sachbereichen eine materialreiche Belegsammlung insbesondere der bäuerlichen Alltags-, Bau- und Festkultur des 20. Jahrhunderts aus verschiedenen Regionen Europas mit Schwerpunkten in Skandinavien und Österreich sowie in Südtirol. Mithilfe der Bilder als quasi absolute oder sakrosankte Belege seiner Forschungen verwendete Wolfram sie begeistert auch in seiner Universitätslehre, um damit seine aus heutiger Sicht berechtigterweise umstrittenen Thesen, die auf einem ideologisierten und irrationalen Gedankenfundament aus ‚Germanentümelei‘, ‚Kontinuitätsbesessenheit‘ und Männerbund-Verehrung ruhten, zu untermauern. Dabei verwendete Wolfram, so Zeitzeugen¹⁴⁵, viele Dias zur Illustration seiner Ausführungen, gelegentlich auch als ‚Beweise‘ und Argumente für seine Thesen (das ‚Zahnziehen‘ beim Hüttenberger Reiftanz als Beispiel ‚germanischer Initiationsriten‘ oder diverse Landkarten mit Brauch-Einträgen als Belege für angebliche Kulturgrenzen).

Die Ergebnisse des Wolframschen „Bildhunger“¹⁴⁶ sind auf den ersten Blick zahlenmäßig

142 Siehe Wolfram: Totenklagen.

143 Siehe Wolfram: Die germanischen Völker.

144 So wurde Wolfram schon 1930 zum Ritter des schwedischen Vasa-Ordens Erster Klasse, 1972 schließlich zum Kommandeur des Nordstern-Ordens ernannt. 1973 erhielt er die Arthur-Hazelius-Medaille des Nordischen Museums im Stockholm. Siehe z.B. Kammerhofer-Aggermann: Mythen, S. 119. Für zweckdienliche Angaben aus persönlichem Miterleben, nicht zuletzt als ausländisches Ehrenmitglied der Schwedischen Volkstanzvereinigung, danke ich Hella Wald, Wien, sehr herzlich.

145 E-Mail-Auskünfte von Wolf D. Zupfer und Franz Grieshofer, Wien, die beide bei Richard Wolfram studiert haben.

146 Höck: Bilddokumente, S. 646.

beeindruckend und immer wieder interessante Belege für, teils vormoderne, zumindest aber häufig vergangene Lebens- und Bauweisen, Objektwelten, Bräuche, Tänze, Schauspiele und künstlerische Äußerungen in verschiedenen Teilen Europas. Erst ein zweiter oder dritter kritischer Blick vermag zu zeigen, dass die oberflächlich so ‚wahrhaftig‘ erscheinenden Bilder zum Teil Stilisierungen, ‚Wiederbelebungen‘ oder Ergebnisse von Auswahl beziehungsweise von Inszenierungen sind. Am Beispiel der Kulturkommission Südtirol oder des „Germanischen Wissenschaftseinsatzes“ in Norwegen zeigen sich diese Auswirkungen am deutlichsten.

Als jemand, der selbst hin und wieder mit Bildern und teils Bewegtbildern Vorträge oder Kurzpräsentationen illustriert, der also selbst in Salzburg öfter auf der Suche nach Bildbelegen von Bräuchen oder anderem unterwegs ist, gilt es, sich im Spiegel der Wolframschen Bildmenge selbstkritisch die Frage zu stellen, inwieweit nicht die heutige, sehr preisgünstige Digitaltechnik zu ähnlichen oder vielleicht noch schlimmeren ‚Bilderfluten‘ animiert. Diese Einlassung auf Wolframs Hinterlassenschaften im Bild gibt Gelegenheit, zu reflektieren, inwieweit man selbst gelegentlich genau dieser von Konrad Köstlin apostrophierten „Dokumentiergier“ oder einer „Belegsucht“ erliegt, deren Ergebnisse hernach viel Dokumentations- und Verzeichnungszeit erfordern – und möglicherweise einer schärferen gedanklichen Durchdringung des Materials im Wege stehen. So können im Bildarchiv Wolframs auch kathartische Gefühle aufkommen, vor allem wenn man auf wenig bis nicht beschriftete ‚Ansammlungen‘ stößt, die auch mit der Hilfe kundiger, allerdings Jahr für Jahr weniger werdender Zeitzeuginnen und Zeitzeugen nur mehr

aufwändig oder eben auch nicht mehr aufzulösen sind. Als Forschungsdesiderat bleiben freilich die Einzeldokumentaufnahme des Bildarchivs sowie eine begleitende Digitalisierung und Verzeichnung nach dem heutigen Stand der Technik.

Linksammlung

Alle Zugriffe vom 15.7.2020 bis 11.5.2021.

http://agso.uni-graz.at/spannkreis/biografien/w/wolfram_richard.html

<http://d-nb.info/gnd/1080564209>

<http://www.volksmusik-archiv.de/>

https://austria-forum.org/af/AustriaWiki/Richard_Eybner

<https://de.wikipedia.org/wiki/Contaflex>

<https://de.wikipedia.org/wiki/Rolleiflex>

<https://www.mediathek.at/>

<https://www.mediathek.at/oesterreich-am-wort/suche/treffer/atom/018AA-5AC-1E6-01FDE-00000484-0189A3E5/pool/BWEB/>

<https://www.mediathek.at/portaltreffer/atom/018AA58D-2BF-01FB2-00000484-0189A3E5/pool/BWEB/>

<https://www.oesterreichschweden.com/about/>

Archivquellen

Bundesarchiv Berlin

NS 21 Forschungs- und Lehrgemeinschaft „Das Ahnenerbe“:

NS 21/83: Personal und Organisation von Forschungsprojekten, Bd. 3, 1939–1945

NS 21/2708-2709: Wolfram, Richard, 1938–1944

**Landesdirektion Deutsche und ladinische Musikschulen
(Bozen), Referat Volksmusik, Archiv**

Nachlass Alfred Quellmalz:

Fotosammlung Nr. 8: Richard Wolfram, Dorf Tirol,
29.4.1940

Salzburger Landesinstitut für Volkskunde

Nachlass Richard Wolfram:

RW 2, PK_RW_1: Bildpostkarten

RW 2, PK_RW_2: Bildpostkarten

RW 2, PK_RW_3: Bildpostkarten

RW 2, PK_RW_4: Bildpostkarten

RW 2, PK_RW_5: Bildpostkarten

Sachbereich „Brauchtumsaufnahme Südtirol“, Schubert
81/w81/BA42-Stirol/14, Signatur 0012200-N: Bilderalbum
(enthaltend Aufnahmen Signatur 0012201 bis 0012264-N)

Sachbereich „Brauchtumsaufnahme Südtirol“, Schubert
81/w81/BA42-Stirol/14, Signatur 0012265-N: Bilderalbum
(enthaltend Aufnahmen Signatur 0012266 bis Signatur
0012333-N)

Sachbereich „Brauchtumsaufnahme Südtirol“, Schubert
81/w81/BA42-Stirol/14, Signatur 0012334-N: Bilderalbum
(enthaltend Aufnahmen Signatur 0012335 bis 0012398-N)

**Sachgruppe „Lehre (Arbeiten [...]) von R.W. an der Uni-
versität Wien)“**, Schubert 114/w114/Lehre/6, Signatur
0016923-N: Typoskript der Vorlesung „Österreichische
Volkskunde im Rahmen der Europäischen Volkskunde“

Sachbereich „Lehre“, Schubert 117/w117/Lehre/9, Signa-
tur 0017056-N: Vorlesungstyposkript 1. Trimester 1940,
Die Volkskunde der Nordgermanen (Schweden, Norwe-
ge, Dänen, Isländer)

Sachbereich „Vorträge von R.W.“, Schubert 127/w127/Vor-
trag/7, Signatur: 0017877-N: Vortrag von Richard Wolfram
über „Photographie und neuzeitliche Volkskundearbeit“,
gehalten am 9.2.1943

Sachbereich „Vorträge von R.W.“, Schubert 128/w128/
Vortrag/8, Signatur: 0017954-N: Typoskript zum 100.

Vortragsauftritt von Richard Wolfram in der Wiener Urania
am 27.4.1932

Sachbereich „Notizhefte“, Schubert 143/w143/Notiz-
heft/1, Signatur: 0020267-N: Notizheft „Norge-Sverige
Finland 1930, 112 S.

Sachbereich „Notizhefte“, Schubert 148/w148/Notiz-
heft/6, Signatur: 0020675-N: Notizheft „Finnland EA,
Strobl: Volksmusiktagung Vortrag Gavazzi - 1970“,
80 beschriebene S.

Sachbereich „Briefe“, Schubert 150/b2/RW→XY/2, Signa-
tur 0021191-N: Richard Wolfram an Richard Eybner, o.O.,
4.7.1968

Sachbereich „Briefe“, Schubert 150/b2/RW→XY/2, Signa-
tur 0021259-N: Richard Wolfram an Irma Froschauer,
Wien, 13.10.1986

Sachbereich „Briefe“, Schubert 151/b3/RW→XY/3, Signa-
tur 0021555-N: Richard Wolfram an Otto Höfler, Tragöß-
Oberort, 18.8.1981

Sachbereich „Briefe“, Schubert 151/b3/RW→XY/3, Signa-
tur 0021556-N: Von Richard Wolfram eigenhändig redi-
gierter Entwurf einer Laudatio von Otto Höfler zu Wolf-
rams 80. Geburtstag (16.9.1981) in der Österreichischen
Akademie der Wissenschaften, 12 S.

Sachbereich „Briefe“, Schubert 151/b3/RW→XY/3, Sig-
natur 0021558-N: Richard Wolfram an Otto Höfler, o.O.,
18.6.1977

Sachbereich „Briefe“, Schubert 151/b3/RW→XY/3, Signa-
tur 0021610-N: Richard Wolfram an Otto Höfler, Salzburg,
1.11.1948

Sachbereich „Briefe“, 154/b6/RW→XY/6, Signatur
0022694-N bis Signatur 0022773-N: Richard Wolfram an
Margit Söderholm

Sachbereich „Briefe“, Schubert 155/b7/RW→XY/7, Signa-
tur 0023003-N: Richard Wolfram an Louise Witzig, Wien,
20.5.1962

Sachbereich „Briefe“, Schubert 155/b7/RW→XY/7, Si-
gnatur 0023016-N: Richard Wolfram an Louise Witzig,
14.2.1959

Sachbereich „Briefe“, Schubert 155/b7/RW→XY/7, Signatur 0023064-N: Richard Wolfram an Elisabeth Wolfram, Oslo, 3.9.1944

Sachbereich „Briefe“, Schubert 166/b18/XY→RW/10, Signatur 0026992-N bis Signatur 27106-N: Margit Söderholm an Richard Wolfram

Sachbereich „Briefe“, Schubert 167/b19/XY→RW/11, Signatur 0027409-N: Hans-Georg Wackernagel an Richard Wolfram, Schloss Bechburg, 26.7.1962

Sachbereich „Briefe“, Schubert 168/b20/XY→RW/12, Signatur 0027707-N: Louise Witzig an Richard Wolfram, Winterthur, 30.11.1956

Sachbereich „Briefe“, Schubert 168/b20/XY→RW/12, Signatur 0027709-N: Louise Witzig an Richard Wolfram, Winterthur, 28.11.1956

Sachbereich „Briefe“, Schubert 168/b20/XY→RW/12, Signatur 0027710-N: Louise Witzig an Richard Wolfram, Winterthur, 22.11.[1956]

Sachbereich „Briefe“, Schubert 168/b20/XY→RW/12, Signatur 0027878-N: Elisabeth Wolfram an Richard Wolfram, [o. O.], 27.1.1952

Sachbereich „Briefe“, Schubert 168/b20/XY→RW/12, Signatur 0027955-N: Elisabeth Wolfram an Richard Wolfram, o. O. [Poststempel Traismauer], 4.4.1949

Sachbereich „Briefe“, Schubert 168/b20/XY→RW/12, Signatur 0028003-N: Elisabeth Wolfram an Richard Wolfram, o. O., 28.4.1942

Sachbereich „Briefe“, Schubert 168/b20/XY→RW/12, Signatur 0028005-N: Elisabeth Wolfram an Richard Wolfram, o. O., 18.4.1942

Sachbereich „Briefe“, Schubert 168/b20/XY→RW/12, Signatur 0028031-N: Elisabeth Wolfram an Richard Wolfram, o. O., 5.3.1941

Sachbereich „Lebensdokumente/Sachakten“, Schubert 173/13/RW-Pers/2, Signatur 0029073-N: Undatierter Lebenslauf von Richard Wolfram, unvollständig

Sachbereich „Persönliches“, Schubert 173/12/RW-Pers/2, Signatur 0029074-N: Undatierter Lebenslauf von Richard Wolfram

Sachbereich „Persönliches“, Schubert 173/12/RW-Pers/2, Sig.: 0029076-N: Beschreibung von Richard Wolfram: Schwerttanz und Männerbund, undatiert, 2 S.

Sachbereich „Persönliches“, Schubert 173/12/RW-Pers/2, Signatur 0029079-N: Lebenslauf undatiert, 2 S.

Sachgruppe „Persönliches“, Schubert 173/12/RW-Pers/2, Signatur 0029082-N: Typoskript „Mein wissenschaftlicher Werdegang“, 7 S.

Sachbereich „Persönliches“, Schubert 174/13/RW-Pers/3, Signatur 0029079-N: Lebenslauf-Typoskript „Richard Wolfram: Biographisches“

unsignierter Nachtrag zum schriftlichen Nachlass

Universität Wien, Archiv des Instituts für Europäische Ethnologie

Auslauf 1965–1972

Literatur

Rotraut Acker-Sutter/Irmtraud Froschauer (Hg.): Das Salzburger Landesinstitut für Volkskunde. Richard-Wolfram-Forschungsstelle. Ein Institut stellt sich vor, Salzburg 1986.

Nikola Benz/Else Schmidt: Herbert Lager im Spiegel seines Nachlasses, in: Waltraud Frohofer (Hg.): Volkstanz zwischen den Zeiten. Zur Kulturgeschichte des Volkstanzes in Österreich und Südtirol, Weitra 2012, S. 243–252.

Helmut Birkhan: Altgermanistik, „Volkskunde“ und „Hanü-schiën“. Erinnerungen eines 116-Semestrigen, in: Herbert Nikitsch/Brigitta Schmidt-Lauber (Hg.): Hanuschgasse 3. 50 Jahre Institut für Europäische Ethnologie, Wien 2014, S. 213–235.

Olaf Bockhorn: „Die Angelegenheit Dr. Wolfram, Wien“. Zur Besetzung der Professur für germanisch-deutsche Volkskunde an der Universität Wien, in: Mitchell G. Ash/Wolfram Nieß/Ramon Pils (Hg.): Geisteswissenschaften im Nationalsozialismus. Das Beispiel der Universität Wien, Wien 2013, S. 199–224.

Olaf Bockhorn: R. Wolframs Salzburger „Brauchtumsaufnahme“, in: Lucia Luidold/Ulrike

Kammerhofer-Aggermann (Hg.): Bräuche im Salzburger Land. Zeitgeist – Lebenskonzepte – Rituale – Trends – Alternativen. 3 CD-ROMs, Salzburg 2002, CD-ROM 1: Im Winter und zur Weihnachtszeit, URL: <http://www.brauch.at/>.

Olaf Bockhorn: Von Ritualen, Mythen und Lebenskreisen: Volkskunde im Umfeld der Universität Wien, in: Wolfgang Jacobeit/Hannjost Lixfeld/Olaf Bockhorn (Hg.): Völkische Wissenschaft. Gestalten und Tendenzen der deutschen und österreichischen Volkskunde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Wien u.a. 1997, S. 477-526.

Olaf Bockhorn: Wiener Volkskunde 1938–1945, in: Helge Gerndt (Hg.): Volkskunde und Nationalsozialismus, München 1986, S. 229-237.

Ulrike Brunotte: Zwischen Eros und Krieg. Männerbund und Ritual in der Moderne, Berlin 2004.

James R. Dow: Angewandte Volkstumsideologie. Heinrich Himmlers Kulturkommissionen in Südtirol und der Gottschee, Innsbruck 2018.

James R. Dow: „Jugendheim 1951“ und der Nationalsozialismus. Zur Aktualität damaliger Perspektiven einer neuen Volkskunde, in: Jahrbuch für Volkskunde NF 27 (2004), S. 7-22.

Helmut Paul Fielhauer: Brandwirtschaft im Ötschergebiet, Niederösterreich, in: Helmut Paul Fielhauer (Hg.): Volkskunde und Volkskultur. Festschrift für Richard Wolfram, Wien 1968, S. 50-64.

Petra Garberding: Deutsch-schwedische Kontakte in der Volkskunde im Schatten des Kalten Krieges, in: Johannes Moser/Irene Götz/Moritz Ege (Hg.): Zur Situation der Volkskunde 1945–1970. Orientierungen einer Wissenschaft zur Zeit des Kalten Krieges, Münster/New York 2015, S. 315-337.

Elisabeth Grabenweger: Germanistik in Wien. Das Seminar für deutsche Philologie und seine Privatdozentinnen (1897–1933), Berlin/Boston 2016.

Michael J. Greger: Die Gämse aus Pfauenfedern? Oder: Ein Beispiel aus Richard Wolframs Gürtelsammlung, in: Peter Assmann/Reinhard Bodner/Karl C. Berger (Hg.): Tracht. Eine Neuerkundung, Innsbruck 2020, S. 189-191.

Michael J. Greger: „Sonst: Meuli reizend. Wackernagel prächtig.“ Bemerkungen zum Wissensformat „Kollegenkorrespondenz“ am Beispiel österreichischer und Schweizer Volkskundeforscher, in: Sabine Eggmann u.a. (Hg.): Orientieren & Positionieren, Anknüpfen & Weitermachen: Wissensgeschichte der Volkskunde/Kulturwissenschaft in Europa nach 1945, Münster u.a. 2019, S. 305-323.

Michael J. Greger: Zwischen Sammlung, Pflege und Transfer. Richard Treuer als mehrdimensionaler Vermittler „volkskundlicher Inhalte“, in: Karin Bauer/Dagmar Hänel/Thomas Leßmann (Hg.): Alltag sammeln. Perspektiven und Potentiale volkskundlicher Sammlungsbestände, Münster/New York 2019, S. 15-37.

Michael J. Greger: „Verehrter Freund!“ – „Sehr verehrter Herr Professor!“. Viktor Geramb in Korrespondenz mit Richard Wolfram und Leopold Schmidt 1945–1948. Ein Beitrag zur österreichischen Nachkriegsvolkskunde. Teilveröffentlichte Geisteswissenschaftliche Diplomarbeit, Universität Graz 2002.

Ulrich Hägele: Die Visualisierung des „Volkskörpers“. Fotografie und Volkskunde in der NS-Zeit, in: Fotogeschichte 21 (2001), H. 82, S. 5-20.

Ulrich Hägele: Volkskundliche Fotografie. Geschichte, Methoden und Sammlungsaspekte, in: Lucia Luidold/Ulrike Kammerhofer-Aggermann: Bräuche im Salzburger Land. Zeitgeist – Lebenskonzepte – Rituale – Trends – Alternativen. 3 CD-ROMs, Salzburg 2003, CD-ROM 2: Vom Frühling bis zum Herbst, URL: <http://www.brauch.at/>.

Gerlinde Haid: Horak, Karl, in: Österreichisches Musiklexikon online, URL: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik-H/Horak_Karl.xml.

Alfred Werner Höck: Richard Wolfram (1901–1995). „Wir haben einen Stern, dem wir gefolgt sind“, in: Karel Hruza (Hg.): Österreichische Historiker. Lebensläufe und Karrieren 1900 – 1945. Band 3, Wien u.a. 2019, S. 479-526, URL: <http://library.oapen.org/handle/20.500.12657/25196>.

Alfred Werner Höck: Zu den Bilddokumenten im Nachlass Richard Wolframs, in: Waltraud Frohofer (Hg.): Volkstanz zwischen den Zeiten. Zur Kulturgeschichte des Volkstanzes in Österreich und Südtirol, Weitra 2012, S. 645-653.

Alfred Werner Höck: Der Volkskundler Richard Wolfram und der lange Schatten der deutsch-völkischen Mythenwelt, in: Waltraud Frohofer (Hg.): Volkstanz zwischen den Zeiten. Zur Kulturgeschichte des Volkstanzes in Österreich und Südtirol, Weitra 2012, S. 617-644.

Walter Höflechner: Die Baumeister des künftigen Glücks. Fragment einer Geschichte des Hochschulwesens in Österreich vom Ausgang des 19. Jahrhunderts bis in das Jahr 1938, Graz 1988.

Otto Höfler: Volkskunde und Kulturmorphologie, in: Helmut Fielhauer (Hg.): Volkskunde und Volkskultur. Festschrift für Richard Wolfram, Wien 1968, S. 107-132.

Wolfgang Jacobeit/Hannjost Lixfeld/Olaf Bockhorn (Hg.): Völkische Wissenschaft. Gestalten und Tendenzen der deutschen und österreichischen Volkskunde der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Wien u.a. 1994.

Reinhard Johler: Richard Wolfram und das „Ahnenerbe“: Institutionalisierung der universitären Volkskunde und ihr Verhältnis zur Völkerkunde, in: André Gingrich/Peter Rohrbacher (Hg.): Völkerkunde zur NS-Zeit aus Wien (1938–1945): Institutionen, Biographien und Praktiken in Netzwerken. Band 3, Wien 2021, S. 1303-1335.

Reinhard Johler: Völkische Imaginationen. Zur Archäik von Bild und Brauch, in: Reinhard Johler/Ludwig Paulmichl/Barbara Plankensteiner (Hg.): Südtirol im Auge des Ethnographen, Wien/Lana 1991, S. 33-40.

Ulrike Kammerhofer-Aggermann: Mythen, Magie und Männerbund. Richard Wolframs Brauchtumsideologie und kein Ende?, in: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes 69 (2020), S. 107-125.

Ulrike Kammerhofer-Aggermann: Nutzen und Nachteil des Wolfram-Nachlasses. Unveröffentlichter Beitrag der Tagung „Das volkskundliche Foto 1940/41“ im Landesmuseum für Volkskunde in Dietenheim bei Bruneck, Südtirol von 28.-30.6.2001, 13 S.

Ulrike Kammerhofer-Aggermann: Schwerttanzforschung. „Unvollständige Bemerkungen“, in: Ulrike Kammerhofer-Aggermann (Hg.): Bergbau. Alltag und Identität der Dürnberger Bergleute und Halleiner Salinenarbeiter in Geschichte und Gegenwart, Salzburg 1998, S. 307-316.

Konrad Köstlin: Erinnerungsorte? Südtirol, die „Kulturkommission“ und Richard Wolfram, in: Herbert Nikitsch/Brigitta Schmidt-Lauber (Hg.): Hanuschgasse 3. 50 Jahre Institut für Europäische Ethnologie, Wien 2014, S. 325-342.

Konrad Köstlin: Der Norden im Süden. Germanische Projektionen in der volkskundlichen Fotografie, in: Fotogeschichte 21 (2001), H. 82, S. 41-49.

Dieter Kramer: Wem nützt Volkskunde?, in: Zeitschrift für Volkskunde 66 (1970), S. 1-16.

Lucia Luidold/Ulrike Kammerhofer-Aggermann (Hg.): Bräuche im Salzburger Land. Zeitgeist – Lebenskonzepte – Rituale – Trends – Alternativen. 3 CD-ROMs, Salzburg 2003, CD-ROM 2: Vom Frühling bis zum Herbst, URL: <http://www.brauch.at/>.

Herbert Nikitsch: Wiener Volkskunde 1945–1970. Umbrüche – Rückbrüche – Aufbrüche, in: Johannes Moser/Irene Götz/Moritz Ege (Hg.): Zur Situation der Volkskunde 1945–1970. Orientierungen einer Wissenschaft zur Zeit des Kalten Krieges, Münster/New York 2015, S. 227-242.

Herbert Nikitsch/Brigitta Schmidt-Lauber (Hg.): Hanuschgasse 3. 50 Jahre Institut für Europäische Ethnologie, Wien 2014.

Herbert Nikitsch: Zur Geschichte des Instituts, in: Herbert Nikitsch/Brigitta Schmidt-Lauber (Hg.): Hanuschgasse 3. 50 Jahre Institut für Europäische Ethnologie, Wien 2014, S. 19-39.

Thomas Nussbaumer: Alfred Quellmalz und seine Südtiroler Feldforschungen (1940–42). Eine Studie zur musikalischen Volkskunde unter dem Nationalsozialismus, Innsbruck u.a. 2001.

Josef Pammer: Mut zum Aufbruch. Helmut Paul Fielhauer (1937–1987). Masterarbeit am Institut für Europäische Ethnologie, Wien 2015.

Wolfgang Scheck/Ernst Schusser: Nachruf Karl Horak, URL: https://www.dancilla.com/wiki/index.php?title=Nachruf_Karl_Horak.

Wolfgang Scheck/Ernst Schusser (Bearb.): Sammeln und Bewahren. Ausgewählte Arbeiten von Karl und Grete Horak, Bezirk Oberbayern 1988.

Ernst Schusser: Die „Sammlung Horak“ am Volksmusikarchiv des Bezirks Oberbayern, in: Waltraud Frohofer (Hg.): Volkstanz zwischen den Zeiten. Zur Kulturgeschichte des Volkstanzes in Österreich und Südtirol, Weitra 2012, S. 222-226.

Bernhard Tschofen: „Ich schwelgte und photographierte“. Richard Wolfram – Volkskunde im Geiste des Photosstrups, in: Fotogeschichte 21 (2001), H. 82, S. 27-32.

Gunther Waibl: Photographie in Südtirol während des Faschismus, in: Reinhard Johler/Ludwig Paulmichl/Barbara Plankensteiner (Hg.): Südtirol im Auge des Ethnographen, Wien/Lana: 1991, S. 137-153.

Ingeborg Weber-Kellermann: Die Wiener Schule - die schwedische Schule: Gleichzeitiges - Ungleichzeitiges, in: Ingeborg Weber-Kellermann/Andreas C. Bimmer/Siegfried Becker: Einführung in die Volkskunde/Europäische Ethnologie. Dritte, vollständig überarbeitete und aktualisierte Auflage. Stuttgart/Weimar 2003, S. 115-122.

Michael Wedekind: Kulturkommission des SS-„Ahnenerbess“ in Südtirol, in: Michael Fahlbuch/Ingo Haar/Alexander Pinwinkler (Hg.): Handbuch der völkischen Wissenschaften. Band 2: Forschungskonzepte – Institutionen – Organisationen – Zeitschriften, Berlin/Boston 2017, S. 1860-1877.

Heinrich Winter: Feuerbrauch an Fasnacht im Odenwald und Spessart, in: Germanien. Monatshefte für Germanenkunde 13 (1941), H. 3, S. 81-120.

Richard Wolfram: Anwendungsmöglichkeiten der Morphologie in der Volkskunde und ihre experimentelle Bestätigung, in: Ethnologia Europaea 4 (1970), S. 196-202.

Richard Wolfram: Das Radmähen, ein unscheinbarer Volksbrauch und eine Fülle von Rätseln, in: Der Schlern 21 (1947), S. 237-240.

Richard Wolfram: Das Radmähen, ein unscheinbarer Volksbrauch und eine Fülle von Fragen, in: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 44 (1947), S. 270-278.

Richard Wolfram: Der Lebensbaum. Gedichte, Sankt Pölten 1981.

Richard Wolfram: Die Germanischen Völker, in: Hugo Adolf Bernatzik (Hg.): Die neue große Völkerkunde. Völker und Kulturen der Erde in Wort und Bild, Einsiedeln 1962, S. 23-56.

Richard Wolfram: Die Volkstänze in Österreich und verwandte Tänze in Europa, Salzburg 1951.

Richard Wolfram: Die Gewährsleute, besonders Matthias Schönberger, in: Richard Wolfram: Das Wagrain und Großarl Jahr in Brauch und Glaube, Salzburg 1987, S. 23-34.

Richard Wolfram: Ernst Moritz Arndt. Zur Geschichte der deutschen Nordsehnsucht, Weimar 1933.

Richard Wolfram: Fröhliche Heilkräuterwelt in Gedichten. Mit Aquarellen von Erwin Exner, Wien 1986.

Richard Wolfram: Plädoyer für gestalthafte Sehen, in: Zeitschrift für Volkskunde 66 (1970), S. 28-32.

Richard Wolfram: Prinzipien und Probleme der Brauchumsforschung, Wien 1972.

Richard Wolfram: Die Verbindung zwischen Kind und Mutter ist etwas Wunderbares, in: Andrea Schnöller/Hannes Stekl: „Es war eine Welt der Geborgenheit...“. Bürgerliche Kindheit in Monarchie und Republik, Wien 1987, S. 289-302.

Richard Wolfram: Richard Wolfram, in: Hermann Baltl/Nikolaus Grass/Hans Constantin Faußner (Hg.): Recht und Geschichte. Ein Beitrag zur österreichischen Gesellschafts- und Geistesgeschichte unserer Zeit. Zwanzig Historiker und Juristen berichten aus ihrem Leben, Sigmaringen 1981, S. 331-342.

Richard Wolfram: Schwerttanz und Männerbund, Kassel 1937.

Richard Wolfram: Südtiroler Volksschauspiele und Spielbräuche, Wien 1987.

Richard Wolfram: Totenklagen in Norwegen, in: Niederdeutsches Jahrbuch für Volkskunde 22 (1947), S. 43-50.

Richard Wolfram: Um den Begriff der „Gemeinschaft“. Bemerkungen zu der Arbeit von H. Fielhauer, „Maulgäbe und Mahlgemeinschaft“, in: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 77 (1974), S. 143-152.

Richard Wolfram: Weihnachtsgast und „Heiliges Mahl“. Otto Höfler zum 60. Geburtstag, in: Zeitschrift für Volkskunde 58 (1962), S. 1-31.

Harm-Peer Zimmermann: Männerbund und Totenkult. Methodologische und ideologische Grundlinien der Volks- und Altertumskunde Otto Höflers 1933–1945, in: Kieler Blätter zur Volkskunde 26 (1994), S. 5-26.

Harm-Peer Zimmermann: Otto Höfler, in: Christoph König (Hg.): Internationales Germanistenlexikon 1800–1950. Band 2, Berlin 2003, S. 763-766.

Von der Schwierigkeit, Bildarchivalien zu rekonstruieren

Über eine Untersuchung zur Lebensweise und Kultur in der Lausitz in den 1980er-Jahren

Theresa Jacobs & Ines Keller

Ende der 1980er-Jahre wurden umfangreiche empirische Erhebungen zur Lebensweise und Kultur der Sorben/Wenden durchgeführt. Diese sogenannte Komplexforschung¹ fokussierte auf gegenwärtige ethnisch-kulturelle, sprachliche, soziale sowie demografische Entwicklungen und Prozesse in der zweisprachigen Lausitz. Landwirtschaft und Dorfentwicklung sowie die Annäherung der Arbeits- und Lebensbedingungen in Stadt und Land standen im Mittelpunkt der SED-Agrarpolitik.² Innerhalb der Volkskunde in der DDR rückten daher bereits seit den 1960er-Jahren Gegenwartsforschungen in den Fokus. In der Lausitz verfolgte das in Bautzen ansässige Institut für

sorbische Volksforschung (das heutige Sorbische Institut) seit seiner Gründung im Jahr 1951 das Ziel einer umfassenden überregionalen und interdisziplinären Erhebung und Inventarisierung ländlicher Lebensweisen.³ Dies ging einher mit umfassenden statistischen Erhebungen und Inventarisierungen. Dazu gehörten beispielsweise die Untersuchungen in Kreckwitz/Krakecy (1953–1955), Radibor/Radwor (1963–1968) und Großpartwitz/Parcow (1967–1969). Ziel war die Feststellung gesellschaftlicher Veränderungen in den Dörfern seit 1945, die Auswirkungen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Wandels im Dorf und die Folgen der Einrichtung von landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaften

1 Zur Begriffsklärung siehe Jacobs/Keller: Komplexforschung.

2 Siehe Schier: Forschungsstand, S. 27-32.

3 Siehe Pollack: Rückblick; Jacobs/Keller: Komplexforschung.

mit der Maßgabe, „Vorschläge für die Verbesserung der ländlichen Verhältnisse und die Entwicklung der neuen Dorfkultur“⁴ zu erarbeiten. Mit diesem Programm reihte sich das Institut in den für die Zeit typischen Forschungskanon ein.⁵ Die Besonderheit der sorabistischen Komplexforschung der 1980er-Jahre war, dass fünf Gemeinden ausgewählt wurden, die das sorbische Siedlungsgebiet stellvertretend und damit repräsentativ abbilden sollten: Malschwitz/Malešecy (evangelische sorbische Oberlausitz), Rosenthal/Róžant (katholische sorbische Oberlausitz), Trebendorf/Trjebin (mittlere sorbische Lausitz), Turnow/Turnow (sorbische Niederlausitz) und Zeißig/Ćisk (mittlere sorbische Lausitz). Acht thematische „Komplexe“ standen im Mittelpunkt der Erhebungen:⁶

- kulturelles Leben auf dem Land,
- Zusammenleben von Deutschen und Sorben,
- sorbische Sprache/Zweisprachigkeit,
- sorbische Kunst und Literatur/ Volksbräuche,
- sorbische Medien/sorbische Literatur,
- demografische Struktur/Sozialstruktur/ gesellschaftliches Engagement,
- nationale Identität und
- Freizeit.

Die Untersuchung erfolgte sowohl mit quantitativen als auch mit qualitativen Methoden, wobei das Hauptaugenmerk auf der Erhebung quantitativer Daten mithilfe von rund 2.000 Fragebögen lag. Qualitative Methoden wurden ergänzend hinzugezogen. Dazu zählten neben Feldforschungen auch fotografische Dokumentationen, um möglichst viele dörfliche Lebensbereiche abbilden zu können. Fotografisch erfasst wurden:

- Trachten: Gesammelt wurden – sofern vorhanden – alte Fotografien, um Trachtenregionen zu verifizieren und mit zeitgenössischen Fotografien Kontinuitäten und Wandel zu dokumentieren;
- Bräuche: beispielsweise anlässlich der damals üblichen Gegenwartsforschungen;
- Bauweise: in den 1950er- und 1960er-Jahren zum Beispiel Holzbauweise und Fachwerkhäuser sowie
- ländliche Arbeits- und Lebensweisen wie landwirtschaftliche Geräte und Arbeitsprozesse.

Für die bis dahin umfangreichste sorabistische Untersuchung in der DDR wurde ein umfassendes volkskundliches Beobachtungsprogramm entwickelt, das Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler ab 1985 in den fünf genannten Untersuchungsgemeinden umzusetzen begannen. Die erste Untersuchungsphase (1985 und 1986) war der vorbereitenden, orientierenden Annäherung an das Feld in Form verdeckter Beobachtung gewidmet: Diese könne insofern zur Anwendung kommen, als den Propaganden [sic!] der Zweck der Beobachtung noch unbekannt ist, während ihnen die Beobachtung als solche natürlich nicht verborgen bleibt, worum man auch keineswegs ängstlich

4 Paul Nedo (1971), zitiert nach Musiat: Einige Grundprobleme, S. 11.

5 Siehe beispielsweise die Studie in der Magdeburger Börde in den 1970er-Jahren, durchgeführt von der Deutschen Akademie der Wissenschaften. Siehe weiterführend Mohrmann: Volkskunde in der DDR; Keller: Die sorbische Volkskunde.

6 Siehe Jacobs/Keller: Komplexforschung.

2

(1)(2)(3)(4)(5)(6)(7)

(1)(2)(3)(4)(5)(6)(7)

01.3. Waren Sie im letzten Jahr in einer Filmvorführung oder Theateraufführung?

	Film	Theater
- nein	() 1 (22)	(x) 1 (23)
- ja, einmal	() 2	() 2
- ja, zwei- oder dreimal	() 3	() 3
- ja, mehr als dreimal	(x) 4	() 4

01.1. Wenn in Ihrem Ort oder in der Umgebung ein Dorf- oder Heimatfest veranstaltet wird, beteiligen Sie sich im allgemeinen daran?

- ja, aktiv bei der Vorbereitung oder Durchführung	(x) 1 (8)
- ja, als Zuschauer	() 1 (9)
- sehr selten, weil ich gesundheitlich dazu nicht mehr in der Lage bin	() 1 (10)
- sehr selten, weil ich daran kaum Interesse habe	() 1 (11)
- nein, so gut wie gar nicht	() 1 (12)

01.2. Was sollte auf Dorffesten vor allem dargeboten werden? (Kreuzen Sie bitte bis zu 5 Möglichkeiten an!)

- Darstellung örtlicher Traditionen (z. B. Darstellung von alten Arbeitsbräuchen wie Flachs- bearbeitung, Flaggeldruch)	() 1 (13)
- Vorführung von sorbischen Hochzeiten	() 1 (14)
- Programme der Konzert- und Gastspiel-direction	(x) 1 (15)
- Sportveranstaltungen	(x) 1 (16)
- Auftritte sorbischer Kulturgruppen	(x) 1 (17)
- Kinderbelustigungen	(x) 1 (18)
- Ausstellungen (z. B. kinematographisches Volks- schaffen, Ortsgeschichte)	() 1 (19)
- anderes; nämlich	() 1 (20)
- ich weiß nicht	() 1 (21)

01.3. Waren Sie im letzten Jahr in einer Filmvorführung oder Theateraufführung?

	Film	Theater
- nein	() 1 (22)	(x) 1 (23)
- ja, einmal	() 2	() 2
- ja, zwei- oder dreimal	() 3	() 3
- ja, mehr als dreimal	(x) 4	() 4

01.4. Wo sehen Sie sich Theaterstücke lieber an?

- im Theater	(x) 1 (24)
- im Saal Ihrer (benachbarten) Gemeinde	() 2
- das ist mir egal	() 3
- ich gehe nicht ins Theater	() 4

01.5. Besuchen Sie sorbische Theateraufführungen?

- ja, von Berufsaktoriern des Deutsch-Sorbischen Volkstheaters Bautzen	() 1 (25)
- ja, von Volkaktoriern der Laientheater	() 1 (26)
- nein	(x) 1 (27)

01.6. Welche sorbischen Bräuche kennen Sie? Schreiben Sie bitte alle auf, die Ihnen einfallen (nicht mehr als 5)!

.....	(3) (28)
.....	
.....	
.....	
.....	

Kommen wir zu einem zweiten Komplex: In der Lausitz leben und arbeiten DDR-Bürger deutscher und sorbischer Nationalität gemeinsam. Uns interessiert Ihre Meinung über die Beziehungen zwischen Deutschen und Sorben. Dazu einige Fragen:

02.1. Welcher Nationalität sind Ihre nächsten Nachbarn?

- vorwiegend deutsch	() 1 (29)
- vorwiegend sorbisch	() 2
- beide annähernd gleich	(x) 3
- ich weiß nicht genau	() 4

Abbildung 1: Ausgefüllter Fragebogen aus der „Komplexforschung“ von 1987 (Quelle: Sorbisches Kulturarchiv am Sorbischen Institut, Bautzen).

bemüht zu sein braucht. *Penetrante Geheimniskrämerei schafft nämlich nicht jenes langfristig aufzubauende kollektive Vertrauen, das für die Fragebogenaktion unerlässlich ist.*⁷

Komplexforschungen

„Komplexforschungen“ sollten gesellschaftliche Veränderungen in den Dörfern seit 1945 sowie die Auswirkungen des wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Wandels im Dorf feststellen und darüber hinaus die Folgen der Einrichtung landwirtschaftlicher Produktionsgenossenschaften mit der Maßgabe beobachten, „Vorschläge für die Verbesserung der ländlichen Verhältnisse und die Entwicklung der neuen Dorfkultur“ zu erarbeiten. Unter „Komplexforschungen“ werden im

7 Sorbisches Kulturarchiv am Sorbischen Institut,
Signatur ISL IX.

sorbischen Kontext sowohl die Dorfforschungen als thematisch/disziplinär breit aufgestellte Studien mit geografischer Engführung als auch jene thematisch/disziplinär eingegrenzten Datenerhebungen und Analysen in größeren geografischen Räumen verstanden.

Nach der Fragebogenaktion (Abbildung 1) war eine mehrmonatige *abschließende (gezielte) Beobachtung* vorgesehen, die ‚offen‘ durchgeführt werden sollte. Dieses Vorgehen war eng an eine Foto- und Zeitungsdokumentation gekoppelt. Damit sollte eine *erforderliche Beobachtungsschärfe* erreicht werden: *Das inhaltliche Ziel der Beobachtung ist es, komplementär zu den durch Befragung und Dokumentenanalyse gewonnenen Resultaten auf wichtigen Teilgebieten der angeführten Problemkreise stärker in die Tiefe zu dringen, um vor allem das reale Funktionieren der betreffenden Subsysteme zu erfassen und in Form von Ergänzungsstudien und Exkursen zu analysieren, deren wissenschaftliche und praktische (kulturpolitische) Bedeutung sicher nicht gering zu veranschlagen ist.*⁸ Zwischen Januar und März 1987 wurden die Daten mittels der entwickelten Fragebögen erhoben. Den Protokollen ist zu entnehmen, dass für die Zeitungsdokumentation der Volkskundler Albrecht Lange zuständig war. Lotar Balke, ebenfalls Volkskundler am Institut, oblag die Fotodokumentation. Die Ergebnisse dieser in den Protokollen als *Observationen* bezeichneten Vorhaben waren auf Januar 1988 terminiert.

„Das inhaltliche Ziel der Beobachtung ist es, [...] stärker in die Tiefe zu dringen, um vor allem das reale Funktionieren der betreffenden Subsysteme zu erfassen und in Form von Ergänzungsstudien und Exkursen zu analysieren, deren wissenschaftliche und praktische (kulturpolitische) Bedeutung sicher nicht gering zu veranschlagen ist.“⁹

Mit der politischen Wende von 1989 und 1990 wurde die Auswertung der Erhebungen der „Komplexforschung“ nahezu vollständig eingestellt. Durch die Neustrukturierung des Instituts in dieser Zeit wurde das Forschungsprojekt nicht weiterbearbeitet. Materialien und Teilergebnisse der damaligen Recherchen und Forschungen sind heute in verschiedenen Formen und an verschiedenen Orten zugänglich: Materialien und technische Auswertungen der quantitativen Erhebungen wie Fragebogen, Variablenliste und Datensätze sind als elektronische Ressource im GESIS-Datenarchiv¹⁰ hinterlegt. Einige original ausgefüllte Fragebögen, Protokolle, Entwürfe und Beschlüsse und anderes liegen im Sorbischen Kulturarchiv. Hier finden sich zum Teil auch unveröffentlichte Manuskripte damaliger Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter. Ausgewählte Ergebnisse der „Komplexforschung“ vor allem aus dem kulturellen Bereich publizierte Ludwig Elle 1992 in der Monografie „Sorbische Kultur und ihre Rezipienten“.¹¹

8 Sorbisches Kulturarchiv am Sorbischen Institut, Signatur ISL IX.

9 Sorbisches Kulturarchiv am Sorbischen Institut, Signatur ISL IX.

10 Siehe Institut für Sorbische Volksforschung: *Lebensweise in der Lausitz*.

11 Siehe Elle: *Sorbische Kultur*.

Sorbisches Kulturarchiv am Sorbischen Institut in Bautzen

Das Sorbische Kulturarchiv ist das einzige öffentliche Archiv für sorbisches und sorabistisches Archiv- und Sammelgut. Zu den wichtigsten Beständen zählen die Nachlässe sorbischer Persönlichkeiten aus Politik, Wissenschaft und den Künsten. Einen besonderen Platz unter den Beständen nehmen Fotosammlung, Fotografennachlässe, Ton- und Filmdokumente ein.¹²

Die Fotodokumentation von Lotar Balke

Der 2017 in der Abteilung Kulturwissenschaften des Sorbischen Instituts neu gebildete Forschungsschwerpunkt „Lebensweisen in der Lausitz im 21. Jahrhundert“ verfolgt das Ziel, den mit dem Strukturwandel in der Lausitz einhergehenden Veränderungen in ihren vielfältigen Ausprägungen nachzugehen.¹³ Die Materialien der Komplexforschung aus den 1980er-Jahren bieten sich dafür als Vergleichsfolie geradezu an. Da diese jedoch in der Mehrzahl bis heute nicht aufgearbeitet worden sind, waren zunächst umfangreiche Recherchen notwendig. Mehrfach war in den Quellen zur „Komplexforschung“ von einer Fotodokumentation die

Rede, von der bislang jede Spur fehlte.¹⁴ (siehe Abbildung 3) Es stellte sich generell die Frage, ob die Fotos überhaupt erhalten geblieben sind oder wo sie sich inzwischen befinden. Wurde die Dokumentation vielleicht auseinandergerissen? Sind eventuell einzelne Bilder als Teil der „Komplexforschung“ identifizierbar? Wie lässt sich das Wissen um diese Sammlung erhalten und weiterhin zugänglich machen? Und welche Bedeutung hat das für die Minderheitenforschung? Unsere Recherche setzte bei den seinerzeit in die „Komplexforschung“ involvierten Forschenden, Akteurinnen und Akteuren an. In der Abteilung Volkskunde arbeiteten in den 1980er-Jahren neben dem Abteilungsleiter Frank Förster fünf weitere Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler: Siegmund Musiat, der 1984 das Institut verließ; Hanka Faßke (sorbisch: Fascyna), die 1982 die Leitung des Sorbischen Museums in Bautzen übernahm; Ernst Schmidt (sorbisch: Arnošt Kowar); Albrecht Lange (sorbisch: Langa); und Lotar Balke. Lange und Balke wirkten an der Fragebogenaktion in drei Ortschaften mit. Wie bereits festgestellt, war Lange darüber hinaus für die Zeitungs- und Medienrecherchen zuständig, Balke für die Fotodokumentation.

Um die Auswahl von Balkes Motiven (siehe Abbildungen 4 bis 8) und damit sein Forschungsinteresse nachzuvollziehen, ist ein Blick auf seine wissenschaftliche Entwicklung hilfreich.¹⁵ Lotar Balke, geboren 1928 in Petershain, war ein volkskundlicher Quereinsteiger aus der Niederlausitz. Bis 1969 arbeitete er als Materialbuchhalter und Archivar im VEB Braunkohlenwerk Greifenhain. Parallel dazu absolvierte er eine

12 Siehe auch den Beitrag von Annett Bresan in diesem Band.

13 Siehe <https://www.serbiski-institut.de/de/Forschungsschwerpunkt-Lebensweisen/>.

14 Keller/Jacobs: Fotodokumentation.

15 Siehe Keller: K wosomdžesaćinam.

Fachschulausbildung im Archivwesen und ein Fernstudium an der Bergingenieurschule Senftenberg, wo er sich zum Meister für Bergbautechnik qualifizierte. Von 1963 bis 1967 besuchte er die Spezialschule für künstlerisches Volksschaffen am Haus für sorbische Volkskunst in Bautzen. Seit 1966 studierte er im Fernstudium an der Humboldt-Universität Berlin und beendete das Studium 1970 als Diplomethnograf. Balke kam 1969 zum Institut für sorbische Volksforschung. Sein Interesse galt zunächst vor allem sorbischen Trachten, später auch der Bau- und Lebensweise sowie den Bräuchen, die er oft vor Ort fotografisch dokumentierte. 1992, ein Jahr vor seinem Eintritt in den Ruhestand, schloss er seine Dissertation über den Wandel der dörflichen Baukultur in der Lausitzer Heide und dem Spreewald ab. (Abbildung 2) Er starb 2008 in Drebkau.¹⁶



Abbildung 2: Lotar Balke im Feld, Ort und Jahr der Aufnahme sind unbekannt, vermutlich Ende der 1970er-Jahre (Quelle: Sorbisches Kulturarchiv am Sorbischen Institut, Bautzen).

Im Rahmen der „Komplexforschung“ hat Balke etwa 300 Aufnahmen angefertigt.¹⁷ 40 Bilder publizierte er 1989 in einem Aufsatz.¹⁸ Wir vermuteten, dass die anderen 260 Aufnahmen in seinem Privatbesitz verblieben. Zwar waren 2004 bereits Materialien aus Balkes Forschungen als Vorlass in den Besitz des Sorbischen Kulturarchivs übergegangen, aus der „Komplexforschung“ waren jedoch keine Dokumente dabei. Nach seinem Tod 2008 übernahm das Sorbische Kulturarchiv seinen wissenschaftlichen Nachlass. Er besteht aus Manuskripten, Diapositiven und Abzügen auf Papier. Die daraus bisher digitalisierten Bildmaterialien lassen sich drei Themenschwerpunkten zuordnen, die Balkes Forschungsinteressen entsprachen: Trachten (382 Objekte), Bräuche (53 Objekte) und Architektur (95 Objekte) (siehe Abbildung 10).

Ein Zufall half schlussendlich, die bislang verschollen geglaubten Aufnahmen Balkes aus der Komplexforschung wiederzufinden.

Da Balke selbst auf dem Material nicht vermerkt hatte, ob ein Foto aus der „Komplexforschung“ stammte oder nicht (siehe Abbildung 7), erwies sich die (Re-)Kontextualisierung der Fotografien als schwierig. Bei der Digitalisierung im Archiv wurden alle Aufnahmen mit folgenden Metadaten versehen:

- Signatur des Sorbischen Kulturarchivs,
- Name des Fotografen,
- Titel in sorbischer Sprache,

¹⁶ Siehe Balke: Vom Wandel.

¹⁷ Siehe Balke: Zu gegenwärtigen Veränderungen, S. 1.

¹⁸ Siehe Balke: Zu gegenwärtigen Veränderungen.



Abbildung 3: Die wiederentdeckte Fotosammlung Lotar Balkes im Sorbischen Kulturarchiv am Sorbischen Institut, Bautzen; Fotos: Ines Keller.



Abbildung 4: Lotar Balke: Aufnahme aus Malschwitz/ Malešecy für die „Komplexforschung“, 1986 (Quelle: Sorbisches Kulturarchiv am Sorbischen Institut, Bautzen).



Abbildung 5: Lotar Balke: Aufnahme aus Zeißig/Čisk für die „Komplexforschung“, 1986 (Quelle: Sorbisches Kulturarchiv am Sorbischen Institut, Bautzen).



Abbildung 6: Lotar Balke: Aufnahme aus Rosenthal/ Róžant für die „Komplexforschung“, 1986 (Quelle: Sorbisches Kulturarchiv am Sorbischen Institut, Bautzen).



Abbildung 7: Lotar Balke: Aufnahme aus Trebendorf/ Trjebin für die „Komplexforschung“, 1986; (Quelle: Sorbisches Kulturarchiv am Sorbischen Institut, Bautzen).



Abbildung 8: Lotar Balke: Aufnahme aus Turnow/Turnow für die „Komplexforschung“, 1986 (Quelle: Sorbisches Kulturarchiv am Sorbischen Institut, Bautzen).

- Markierung, das heißt Verschlagwortung auf Deutsch,
- technische Daten, das heißt Abmessungen und Datengröße,
- Jahr der Erstellung, das heißt in diesem Fall Jahr der Digitalisierung.

Damit wurden wesentliche Basisinformationen erfasst. Andere, für die Forschung wichtige Informationen, fehlten jedoch: das Datum der Aufnahme oder der konkrete Forschungsbezug. Sie waren in den vorliegenden Aufzeichnungen nicht vorhanden. Aufgrund unseres Wissens aus dem Lëtöpis-Aufsatz konnten wir lediglich die 40 veröffentlichten Aufnahmen identifizieren und zuordnen. Ein Zufall half schließlich, die bislang verschollen geglaubten Aufnahmen Balkes wiederzufinden. (Abbildung 3) Während eines ausführlicheren Gesprächs mit den Archivmitarbeiterinnen und -mitarbeitern des Sorbischen Kulturarchivs fiel der im Rahmen der „Komplexforschung“ verwendete Begriff der Observation, der uns in den Protokollen begegnet war.

Eine Mitarbeiterin des Fotoarchivs wurde hellhörig und präsentierte uns eine Reihe Fotoschachteln, die bislang mangels genauerer Angaben keinem Fotografen zugeordnet werden konnten und daher bei der Erschließung und Digitalisierung noch nicht berücksichtigt worden waren. Sie tragen die Aufschrift *1 Fotos Observation Turnow* (45 Aufnahmen), *2 Fotos Observation Trebendorf* (47 Aufnahmen), *3 Fotos Observation Zeißen* (47 Aufnahmen), *4 Observation Rosenthal* (104 Aufnahmen) und *5 Fotos Observation Malschwitz* (17 Aufnahmen). Nach Einsichtnahme stellte sich heraus, dass es sich um die gesuchten Fotografien von Lotar Balke handelte, die seinem Nachlass bisher nicht zugeordnet werden konnten. (Abbildungen 4 bis 8)



Abbildung 9: Lotar Balke: Auszug zum Hahnrupfen in Turnow/Turnow 1986 (Quelle: Sorbisches Kulturarchiv am Sorbischen Institut, Bautzen).

Rekontextualisierung: Das Beispiel Hahnrupfen

Die in unserem Fall unvollständigen Angaben aufgrund mangelnder Informationen und unterbrochener Dokumentationen können neben der Ausblendung von Forschungszusammenhängen (hier der fehlende Bezug zur volkskundlichen Forschung der 1980er-Jahre) auch weitere folgenreiche Auswirkungen auf Zu- und Einordnungen haben. Welche konkreten Folgen fehlende Informationen oder Ungenauigkeiten in der Kontextualisierung nach sich ziehen können, veranschaulicht das folgende Beispiel. Unter Balkes 2008 übernommenen Nachlassaufnahmen befand sich unter anderem ein Foto, auf dem junge Frauen in sorbischer Tracht zu erkennen sind, die paarweise auf einer Straße gehen und von Pferden mit Reitern sowie offensichtlich von einer Kapelle begleitet werden, von der lediglich ein Trommler erkennbar ist. Augenscheinlich entstand die Aufnahme in Ausübung eines Brauchs. (Abbildung 9)

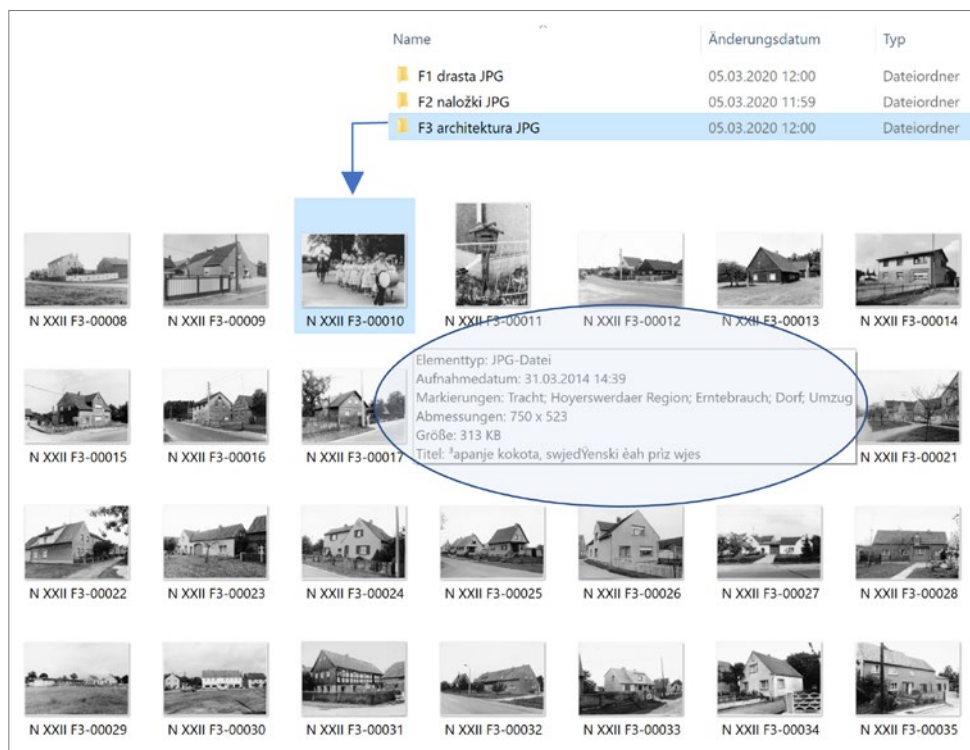


Abbildung 10: Ordnerstruktur der Fotos aus dem Nachlass Lotar Balkes nach ihrer Digitalisierung 2014 (Visualisierung: Ines Keller/Theresa Jacobs).

Bei der Digitalisierung 2014 wurde sie mit folgenden Bilddaten versehen (Abbildung 10):

- der Titel wurde vom beschrifteten Diapositiv übernommen: Łapanje kokota, swjedʼyŋski ɛah pʼrez wjes (deutsch: Hahnrupfen, Festumzug durch das Dorf);
- neue Markierungen während der Digitalisierung: Trachten, Hoyerswerdaer Region, Erntebruch, Dorf, Umzug.

Im bereits genannten Lëtöpis-Aufsatz von 1989 hatte Balke ebenfalls diese Aufnahme verwendet und untertitelt. Seine Bildunterschrift lautete „Turnow, Ausmarsch zum Hahnrupfen 1986“.¹⁹ Beim Vergleich der Bildunterschrift von 1989 und der Digitalisatinformation von 2014 zeigen sich markante Unterschiede: Dass es sich auf

¹⁹ Siehe Balke: Zu gegenwärtigen Veränderungen, Bildanhang o. S.

der Abbildung um den Brauch des Hahnrupfens²⁰ handelt, der in der Niederlausitz weit verbreitet ist, lässt sich daran erkennen, dass die Mädchenpaare von Pferden mit Reitern begleitet werden. Ebenfalls zu erkennen ist, dass der eigentliche Brauch erst noch begangen wird, weil die Sieger des Hahnrupfens Kränze erhalten und auf dem Bild keiner der Reiter damit geschmückt ist. Das Jahr der Aufnahme ist während des Digitalisierungsprozesses nicht verzeichnet worden, weil es nicht bekannt war. Ebenso blieb die geografische Lokalisierung ungenau. Anhand der regionalen Trachtenvariante wurde eine grobe regionale Zuordnung vorgenommen. Direkt aus dem Bild lässt sich die Ortschaft nämlich nicht erschließen. Offensichtlich lagen der oder dem Bearbeitenden zum Zeitpunkt der Digitalisierung keine weiteren Vermerke oder andere Findmittel vor. Solche (Neu-)Zuschreibungen können sich im Nachgang als problematisch erweisen: Aufgrund der Annahme, dass es sich um eine sorbische Tracht aus der Hoyerswerdaer Region in der mittleren Lausitz handelt und die niedersorbische Tracht aus der Niederlausitz hingegen unerkannt blieb, erfolgte über die Zuordnung der Kleidung auch eine Zuordnung der Region. Mit dieser falschen regionalen Beschreibung

wird gleichzeitig impliziert, dass der Brauch des Hahnrupfens überregional gepflegt wird, also auch außerhalb des herkömmlichen Brauchgebiets in der Niederlausitz. Obgleich die voranschreitende Digitalisierung also überhaupt erst einen Zugriff auf die Aufnahmen ermöglichte, wurden mit den (Neu-)Zuordnungen auch wesentliche und grundlegende Inhalte verändert beziehungsweise falsch ausgewiesen. Erklären lässt sich das einerseits durch einen Mangel an kontextualisierenden Informationen und Quellen. Andererseits ist in manchen Fällen über die allgemeine Kenntnis in Bezug auf die Tracht hinaus Detailwissen notwendig.

Die unsererseits vorgenommene nachträgliche Rekontextualisierung erfolgte auch über die Kenntnis des Bildanhangs zu Lotar Balkes Textbeitrag im „Lëtopsis“ von 1989. Darin fand sich neben dem Foto auch die originale Bildunterschrift. Somit konnte die Aufnahme aus dem Nachlass wieder Balke, der Komplexforschung aus den 1980er-Jahren, dem Ort Turnow in der Niederlausitz und dem Jahr 1986 zugeordnet werden.

Das Beispiel zeigt, wie Informationen und Wissen unbeabsichtigt verloren gehen, unwissentlich verändert werden oder durch (Neu-)Zuordnungen gar unsichtbar werden können. Für den vorliegenden Fall sind die konkrete Zuweisung von Ort, Jahr und Fotograf beispielsweise wichtige Indikatoren für die Auseinandersetzung in der Beratungstätigkeit zu Bräuchen und Festen der Lausitzer Sorben, die 2013 in das Bundesweite Verzeichnis des Immateriellen Kulturerbes aufgenommen wurden, sowie für aktuelle Überlegungen der Domowina als dem Dachverband sorbischer Vereine und Vereinigungen um eine

20 Das Hahnrupfen (sorbisch: łapanje kokota) ist ein Erntebrauch. An den Querbalken einer eigens dazu errichteten und mit Laub umwundenen Pforte wird kopfüber ein toter Hahn angebunden. Die jungen Männer galoppieren nacheinander durch die Pforte und versuchen, dem Hahn den Kopf abzureißen. Wem das gelingt, wird erster König (sorbisch: kral). Diejenigen, die die Flügel erhaschen, werden zweiter und dritter König. Die Könige erhalten große Siegerkränze aus Eichenlaub und wählen sich aus dem Kreis der Mädchen, die die Tanztracht angelegt haben, ihre Partnerinnen für die Tanztranzrunde aus. Siehe Hose/Noack: Erntebrauche.

Bewerbung für die weltweite Liste des Immateriellen Kulturerbes der UNESCO.²¹

Neuordnungen und Digitalisierung können somit direkten Einfluss auf Zuordnungen und Rekontextualisierungen haben. Digitalisierungen von (Foto-)Objekten gestatten zwar unkomplizierte, zügige und nutzungsfreundliche Verfügbarkeiten, sie können jedoch auch mit Informationsverlusten und Umdeutungen einhergehen. Für die Forschung relevantes Wissen kann somit verschüttet sein und muss mühevoll neu erschlossen werden.²² Beispielsweise lässt sich aus dem überlieferten Material von Balke nicht mehr schlussfolgern, wie er konkret vorgegangen ist und nach welchen Kriterien er Motive ausgewählt hat. Auffällig ist aber, dass das Material in der Regel Dorfansichten, Gebäude, Gärten und Straßen zeigt, aber kaum Menschen.

Was erzählen solche Bildsammlungen heute? Ein Fazit

Der Wert von Bildsammlungen wie der von Lotar Balke zur „Komplexforschung“ aus den 1980er-Jahren liegt vor allem in ihrer Aussagekraft für eine Vielzahl aktueller Forschungsfragen. Balkes Fotosammlung gestattet Einblicke in konkrete forschungsgeschichtliche Zusammenhänge, ebenso in Fach- und Institutionengeschichte sowie in konkrete Lebensweisen in der Lausitz. Damit werden diese Bildsammlungen (wieder) zu einer Grundlage für aktuelle Forschungen

am Sorbischen Institut, die sich mit den Auswirkungen der politischen Wende 1989/90 und dem Strukturwandel im ländlichen Raum beschäftigen.²³ Sammlungsgeschichte ist somit ein wichtiger Bestandteil von Wissens- und Wissenschaftsgeschichte.²⁴ Während des Versuchs, das Fotomaterial zur Komplexforschung aufzuspüren und über die Rekontextualisierung wieder zusammenzuführen, ergeben sich daher immer auch Fragen zu den verschiedenen Transformationen von analog zu digital, einer adäquaten Kontextualisierung sowie dem Einfluss und den Konsequenzen für die aktuelle Forschungspraxis.

Die Geschichte von Lotar Balkes Vor- und Nachlass sowie die lange Zeit nicht zuzuordnende Bildsammlung zeigen, wie bedeutend die wissenschaftliche Begleitung und Kontextualisierung mit Archivbeständen bei der Erschließung und Digitalisierung von Bildern ist. Erst durch aufwendige Rekontextualisierung war es möglich, den Bestand für die derzeitige Forschung wieder zusammenzuführen und überhaupt nutzbar zu machen. Für den Minderheitenkontext ergeben sich darüber hinaus zusätzliche Herausforderungen vor allem durch fehlende Grundlagenforschung und Hintergrundinformationen. Durch institutionelle Umstrukturierungen sowie Personalwechsel, Neuordnungen und Digitalisierung verwischen immer mehr Spuren, die für die Kulturwissenschaften wichtigen

21 Siehe Jacobs/Jacobs/Keller: Immaterielles Kulturerbe; Jacobsowa/Kellerowa: Wjetša widžomnosć Serbow.

22 Siehe u.a. Bauer: Bildarchive, S. 29.

23 Siehe z.B. Jacobs/Häfner/Laschewski: Strukturentwicklung; Laschewski/Jacobs: Diesseits und jenseits; Jacobs/Jacobs: Das Dorf braucht Menschen; Keller: Menschen; Jacobs/Nowak: Creating added value; Kellerowa: K slědženjam; Jacobs/Nowak: Mehrwerte; Jacobs/Jacobs: Ein Dorf braucht Kümmere.

24 Siehe Spieker: Bilder – Welten – Erfassen.

Aussagewert besitzen. Der erste Informationsverlust ist im beschriebenen Fall auf institutionelle Transformationen um 1989/90 zurückzuführen. Es folgte der Wechsel von analog auf digital. Dabei wird deutlich, wie wichtig es ist, Techniken kollaborativen Arbeitens immer wieder neu zu denken und flexibel in Anwendung zu bringen. Das geht im Idealfall einher mit beständigem Austausch zwischen Archivarinnen und Archivaren, Forscherinnen und Forschern unter Einbeziehung des breiten Wissens von Citizen Scientists.²⁵

Linksammlung

Zugriff am 15.9.2020.

<https://www.serbski-institut.de/de/>
Forschungsschwerpunkt-Lebensweisen/

Archivquellen

Sorbisches Kulturarchiv am Sorbischen Institut, Bautzen

Volkskundliches Beobachtungsprogramm der Abteilung Volkskunde, 18.02.1985, Signatur ISL IX

Literatur

Lotar Balke: Zu gegenwärtigen Veränderungen des baulichen Erscheinungsbildes ausgewählter Gemeinden der Ober- und Niederlausitz, in: *Lëtopis C* 32 (1989), S. 1-19.

Lotar Balke: Vom Wandel der Dörfer in Heide und Spree-wald, Bautzen 1994.

Elke Bauer: Bildarchive im digitalen Wandel: Chancen und Herausforderungen, in: Irene Ziehe (Hg.): *Fotografie und Film im Archiv: Sammeln, Bewahren, Erforschen*, Münster 2013, S. 27-38.

Elke Bauer: Chancen und Probleme der Onlinebereitstellung von Bildarchiven, in: Caroline Y. Robertson von Trotha/Ralf H. Schneider (Hg.): *Digitales Kulturerbe. Bewahrung und Zugänglichkeit in der wissenschaftlichen Praxis*, Karlsruhe 2015, S. 51-59.

Ludwig Elle: Sorbische Kultur und ihre Rezipienten. Ergebnisse einer ethno-soziologischen Befragung, Bautzen 1992.

Susanne Hose/Martina Noack: Erntebräuche, in: *Sorbisches Kulturlexikon digital*, URL: https://www.sorabicon.de/kulturlexikon/artikel/prov_mcn_gk4_2mb.

Institut für Sorbische Volksforschung an der Akademie der Wissenschaften der DDR: Lebensweise in der Lausitz 1987, in: *GESIS Datenarchiv (Köln): ZA6329 Datenfile Version 1.0.0*, DOI: <https://doi.org/10.4232/1.11390>.

Fabian Jacobs/Daniel Häfner/Lutz Laschewski: Strukturentwicklung in der Lausitz. Empfehlungen für einen Aktionsplan im Bereich Sorben/Wenden. Abschlussbericht des Projektes „Ausarbeitung qualifizierter Projektideen im Rahmen der Lausitzstrategie der Landesregierung im sorbischen/wendischen Minderheitenbereich“, 31.12.2018, URL: https://www.serbski-institut.de/mat/dnlarchiv/Endbericht-Strukturentwicklung-uyc4_V4_final.pdf.

Fabian Jacobs/Theresa Jacobs/Ines Keller: Immaterielles Kulturerbe und die Sorben – Die Chance auf einen neuen Umgang mit kulturellem Erbe, in: Fabian Jacobs Ines Keller (Hg.): *Einheit in Verschiedenheit. Kulturelle Diversität und gesellschaftliche Teilhabe*, Münster u.a. 2015, S. 87-101.

Fabian Jacobs/Měto Nowak: Mehrwerte schaffen. Wie der Strukturwandel in der Lausitz von der sorbisch-deutschen Mehrsprachigkeit profitieren kann, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* (2020), H. 6/7, S. 40-47, URL: <https://www.bpb.de/apuz/304338/wie-der-strukturwandel-in-der-lausitz-von-der-sorbisch-deutschen-mehrsprachigkeit-profitieren-kann>.

Fabian Jacobs/Měto Nowak: Creating added value. How the structural change in Lusatia can benefit from Sorbian-German multilingualism, in: *Europäisches Journal für Minderheitenfragen* 13 (2020), H. 3/4, S. 236-247.

²⁵ Siehe Bauer: Chancen und Probleme, S. 57.

Theresa Jacobs/Fabian Jacobs: „Das Dorf braucht Menschen, die sich um das Dorf kümmern, den typischen Kümmerer.“ Reflexionen des Bürgermeisters von Njebjelčicy/Nebelschütz zu drei Jahrzehnten ‚enkeltauglicher‘ Gemeindeentwicklung, in: Ira Spieker (Hg.): Umbrüche. Erfahrungen gesellschaftlichen Wandels nach 1989, Dresden 2019, S. 46-55.

Theresa Jacobs/Fabian Jacobs: Ein Dorf braucht Kümmerer. Der Bürgermeister von Njebjelčicy/Nebelschütz fördert seit drei Jahrzehnten eine ‚enkeltaugliche‘ Gemeindeentwicklung, in: Johannes Staemmler (Hg.): Wir machen das schon. Lausitz im Wandel, Berlin 2021, S. 61-72.

Theresa Jacobs/Ines Keller: Die „Komplexforschung“ des Instituts für sorbische Volksforschung in der DDR. Versuch einer Rekonstruktion, in: Katrin Bauer/Dagmar Hänel/Thomas Leßmann (Hg.): Alltag sammeln. Perspektiven und Potentiale volkskundlicher Sammlungsbestände, Münster/New York 2020, S. 119-144.

Theresa Jacobsowa/Ines Kellerowa: Wjeťša widožnosć Serbow? Imaterielne kulturne herbstwo a Serbja: refleksije, wužadanja a perspektiwy, in: Lětopis 68 (2021), H. 1, S. 21-33.

Ines Keller: K wosomdžesaćinam dr. Lotara Balka, in: Rozhlad 58 (2008), H. 4, S. 150-151.

Ines Keller: Die sorbische Volkskunde zwischen 1945 und 1970. Auf der Suche nach neuen Methoden und Konzepten, in: Johannes Moser/Irene Götz/Moritz Ege (Hg.): Zur Situation der Volkskunde 1945–1970. Orientierungen einer Wissenschaft zur Zeit des Kalten Krieges, Münster u.a. 2015, S. 279-296.

Ines Keller: „Menschen aus dem alten und dem neuen Dorf [...] zusammenzuführen“. Der Ort Zeižig bei Hoyerswerda. Zu Forschungen im ländlichen Raum des sorbischen Siedlungsgebietes, in: Volkskunde in Sachsen 31 (2019), S. 263-271.

Ines Kellerowa: K slědženjam w nakrajnych kónčinach serbskeho sydłenskeho ruma, in: Rozhlad 70 (2020), H. 4, S. 6-12.

Ines Keller/Theresa Jacobs: „Komplexforschung“: Fotodokumentation eines wissenschaftlichen Großprojekts am Institut für sorbische Volksforschung wiederentdeckt, in: Lausitz - Łužica – Łužyca, 23.09.2020, URL: <https://lausitz.hypothesen.org/1455>.

Lutz Laschewski/Fabian Jacobs: Diesseits und jenseits der Insel. Über die räumliche Konstitution sorbischer Kultur, in: Lětopis 65 (2018), H. 2, S. 122-151.

Ute Mohrmann: Volkskunde in der DDR während der 50er und 60er Jahre – Ein Überblick, in: Ute Mohrmann/Wolfgang Jacobeit (Hg.): Beiträge zur Geschichte der Volkskunde. Eine Wissenschaft im Widerspruch zwischen Leistung und Versagen, Berlin 1991, S. 103-120.

Siegfried Musiat: Einige Grundprobleme der sorbischen Volksforschung bei komplexen Gegenwartsuntersuchungen, in: Lětopis Reihe C 14 (1971), S. 9-24.

Friedrich Pollack: Rückblick 1951–2016. Sechs Jahrzehnte sorabistisches Forschungsinstitut, in: Sorbisches Institut: Zur Tätigkeit des Sorbischen Instituts 2015–2016, Bautzen 2017, S. 43-56, URL: <https://www.serbski-institut.de/en/dn/archiv/Taetigkeitsbericht-SI-2015-16.109.pdf>.

Barbara Schier: Forschungsstand, in: Barbara Schier: Alltagsleben im „sozialistischen Dorf“. Merxleben und seine LPG im Spannungsfeld der SED-Agrarpolitik 1945–1990, Münster u.a. 2001, S. 27-32.

Ira Spieker: Bilder – Welten – Erfassen. Bildsammlungen als Transformationsraum analoger und digitaler Formate, in: Volkskunde in Sachsen 31 (2019), S. 195-210.

„nicht dilettantenhaft, sondern wissenschaftlich ...“

Die Bildwerdung des ruralen Schwarzwalds am Beispiel der Materialsammlungen Oskar Spiegelhalders (1864–1925)

Christina Ludwig

Das Sammeln von Gegenständen und Zeugnissen der ländlichen Alltagskultur war um 1900 ein weit verbreitetes Phänomen. In einigen Regionen taten sich Sammler besonders hervor, wie beispielsweise der ‚Volksüberlieferungen‘ zusammentragende Lehrer Richard Wossidlo (1859–1939)¹ in Mecklenburg und der für das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg ländliche Kleidung sammelnde Zoologe Oskar Kling (1851–1926) aus Frankfurt am Main.² Während diese zwei Akteure schon über längere Zeit in den Fokus der Forschung gerückt wurden, erschien erst vor einigen Jahren ein Zeitgenosse

aus dem ehemaligen Großherzogtum Baden auf der Bildfläche aktueller Überlegungen. Dieser Beitrag ist ein Ergebnis der seit 2012 überregional intensivierten Forschung über den volkskundlichen Wissenschaftsamateur und Uhrenindustriellen Oskar Spiegelhalter, der um 1900 im Umfeld des badischen Schwarzwalds, aber auch im gesamten Deutschen Kaiserreich agierte. Sein Sammeleifer produzierte sowohl eine facettenreiche Selbstmusealisierung seiner Persönlichkeit auf der einen, aber zeitgleich auch die Musealisierung einer vorindustriellen Region durch verschiedenste kulturhistorische Relikte und ergänzende Dokumentationsformen auf der

1 Zur Bedeutung Wossidlos für das Fach siehe die zahlreichen Publikationen der Wossidlo-Forschungsstelle an der Universität Rostock: <https://www.wossidlo.uni-rostock.de/wossidlo-forschungsstelle/forschung/forschung/publikationen/>.

2 Siehe Selheim: Die Entdeckung der Tracht.

anderen Seite.³ Von 2012 bis 2015 widmete sich ein Forschungsprojekt der Technischen Universität Dortmund und des Franziskanermuseums in Villingen-Schwenningen den nicht unerheblichen Materialmassen.⁴

Der Wissenschaftsamateur

Oskar Spiegelhalter oszillierte als Akteur um 1900 in verschiedenen Grenzbereichen, da die Volkskunde als Disziplin noch nicht existierte und gerade in einem dynamischen Prozess geformt wurde.⁵ (Abbildung 1) In diesen Aktionsräumen konkurrierten die Akteure aus dem bürgerlichen Milieu um Bestimmungshierarchien. Es ging um nichts Geringeres als das ‚richtige‘ Sammeln und Präsentieren einer ‚authentischen‘ ruralen Lebenswelt und um die Kontrolle des so angehäuften Wissens. Die zusammengetragenen und arrangierten Ensembles mit möglichst vollständig eingerichteten Wohnräumen und Werkstätten wollten dokumentieren und vermitteln. Sie waren das Sprachrohr der Sammler, deren Gedanken und Ideen in ihnen bis heute materialisiert sind. Unter welchen Rahmenbedingungen und Verflechtungen diese Arrangements und Sammlungen entstanden sind,

ist jedoch in den meisten Fällen nur sehr spärlich überliefert. Über die genauen Praktiken der volkskundlichen Laiensammler um die Jahrhundertwende – vor allem der Einzelakteure ohne enge Anbindung an einen Verein⁶ – sind aufgrund fehlender Quellen selten Details bekannt. Der Bestand von Oskar Spiegelhalter stellt dabei eine quantitative und in den Details auch qualitative Ausnahme dar. Der Fabrikant dokumentierte neben seiner eigenen Sozialisation auch den Prozess der Wissensaneignung, der Ordnung des Wissens und den praktischen Sammlungsprozess. Er erfasste eine Region und stellte sie gleichzeitig her. Forscherinnen und Forscher sind aufgrund des umfangreichen und in seiner Heterogenität außergewöhnlichen Quellenmaterials heute in der privilegierten Lage, seine Praktiken nachvollziehen zu können.



Abbildung 1: Paul Stritt: Oskar Spiegelhalter mit seiner Frau Hermine, geborene Jägler, 1906 (Quelle: Stadtarchiv Villingen-Schwenningen, Bestand 2.42.1, Nummer 42).

3 Zur Rezeption bis 2012 siehe Adamczyk: Oskar Spiegelhalter; Auer/Krämer: Mit den Augen des Sammlers; Heck: Badische Volkskunde; Heck: Alter Krust.

4 Das Forschungsprojekt wurde von der Volkswagen-Stiftung im Schwerpunktprogramm „Forschung in Museen“ gefördert. Zu den Projektergebnissen siehe Haibl u.a.: Die Leidenschaften; Ludwig: Vom Halm zum Strohzyliner; Ludwig: Die Signatur des Schwarzwalds.

5 Siehe Cantauw u.a.: Figurationen des Laien.

6 Siehe Imeri: Wissenschaft in Netzwerken.

Archive und Museen sorgen für die Speicherung und (immer wieder neu zu reflektierende) Nutzbarmachung von unterschiedlichen Quellen. Diese funktionale Besonderheit führt dazu, dass die theoretischen Zugänge zum vorgehaltenen Material unter ähnlichen Gesichtspunkten betrachtet werden können. Spiegelhalder hinterließ sowohl ein Bild- und Dokumentenarchiv als auch eine umfangreiche gegenständliche Sammlung. Seine Person und der Sammlungsbestand eignen sich daher perfekt für eine Analyse. Seit den 2000er-Jahren floriert die Erforschung der materiellen Kultur und liefert wesentliche Impulse für die Analyse von Dingen, die der Mensch aus einem bestimmten Anlass und für einen gewissen Zweck hergestellt und benutzt hat.⁷ Wir wissen inzwischen, dass sich die Aussagekraft der heute in anderer Funktion in Museen oder Archiven verwahrten Objekte nicht nur aus ihrem ästhetischen Wert ergibt. Archivierung ist ebenso wie Musealisierung ein mehrstufiger Transformationsprozess, der „interpretationswürdige“ Dinge produziert.⁸ Das Ergebnis solcher Interpretationen sind immer polyvalente Bedeutungen, was am Beispiel der Postkartenserie „Schwarzwälder Hausfleiss und Hausindustrie im hohen Schwarzwald“ aus dem Jahr 1899 aufgezeigt werden kann. Sie wurde von Oskar Spiegelhalder konzipiert und ist Teil seines Bildarchivs. Das von Spiegelhalder gerettete, aufbewahrte und nachträglich erstellte Material zur eigenen Biografie ist vielfältig und ermöglicht tiefere Einblicke in biografische Details. Oskar Spiegelhalder wurde 1864 in Lenzkirch im Breisgau

geboren. Nach einer Totgeburt war er das erste von insgesamt drei Kindern. 1866 wurde seine Schwester Hedwig Chlotilde geboren, 1869 sein jüngerer Bruder Ernst Josef. Die Familie war seit mehreren Generationen eng mit der Region verbunden. Sein Vater Josef (1837–1901) war ein ehrgeiziger, nach gesellschaftlichem Aufstieg strebender Geschäftsmann. Er entschied sich nach seiner dreijährigen kaufmännischen Lehre in Basel gegen einen vorreservierten Platz bei der Elsassträgercompagnie (ein Handelsverband) und unterbrach damit eine lange Familienlinie. Vor allem in Oskar Spiegelhalders ersten Lebensjahren hatten die Eltern mit ökonomischen Problemen zu kämpfen. Der älteste Sohn wuchs daher zunächst bei der Großmutter auf. Josef Spiegelhalder konnte allerdings dank der prosperierenden Industrialisierung und mittels erheblicher Aktienanlagen ab 1860 ein finanzielles Polster schaffen und stieg vom Buchhalter zum kaufmännischen Direktor auf. Sodann steuerte er die Ausbildung seines Sohnes akribisch. Oskar Spiegelhalder erhielt während seiner Volksschulausbildung Privatunterricht in Französisch und nahm Klavierstunden. Außerdem ermöglichte der Vater seinem Sohn umfangreiche Bücherkäufe, das belegen erhaltene Quittungen. Nach dem Besuch der Höheren Handelsschule 1879 bis 1881 in Stuttgart absolvierte er mehrere Lehrjahre in Paris und war anschließend Volontär in einem Londoner Warenhaus. Nach seiner Rückkehr nach Lenzkirch 1886 ergab sich die Möglichkeit, eine feste Stelle in einer der damals führenden deutschen Uhrenfabriken anzutreten: die 1851 gegründete Aktiengesellschaft für Uhrenfabrikation in Lenzkirch, auch AGUL genannt. Spiegelhalder stieg in den Außendienst ein und wurde Handelsreisender

7 Siehe exemplarisch König: Das Veto der Dinge; Hilgert: Ambivalenz der Dinge.

8 Fliedl: Testamentskultur, S. 171.

35. Frühjahrsreise 1906

St.	Ort	Frühjahr	Reise	Tag	Wetter
1	Villingen	1. April	1. Tag	1. Tag	1. Tag
2	Villingen	2. April	2. Tag	2. Tag	2. Tag
3	Villingen	3. April	3. Tag	3. Tag	3. Tag
4	Villingen	4. April	4. Tag	4. Tag	4. Tag
5	Villingen	5. April	5. Tag	5. Tag	5. Tag
6	Villingen	6. April	6. Tag	6. Tag	6. Tag
7	Villingen	7. April	7. Tag	7. Tag	7. Tag
8	Villingen	8. April	8. Tag	8. Tag	8. Tag
9	Villingen	9. April	9. Tag	9. Tag	9. Tag
10	Villingen	10. April	10. Tag	10. Tag	10. Tag
11	Villingen	11. April	11. Tag	11. Tag	11. Tag
12	Villingen	12. April	12. Tag	12. Tag	12. Tag
13	Villingen	13. April	13. Tag	13. Tag	13. Tag
14	Villingen	14. April	14. Tag	14. Tag	14. Tag
15	Villingen	15. April	15. Tag	15. Tag	15. Tag
16	Villingen	16. April	16. Tag	16. Tag	16. Tag
17	Villingen	17. April	17. Tag	17. Tag	17. Tag
18	Villingen	18. April	18. Tag	18. Tag	18. Tag
19	Villingen	19. April	19. Tag	19. Tag	19. Tag
20	Villingen	20. April	20. Tag	20. Tag	20. Tag
21	Villingen	21. April	21. Tag	21. Tag	21. Tag
22	Villingen	22. April	22. Tag	22. Tag	22. Tag
23	Villingen	23. April	23. Tag	23. Tag	23. Tag
24	Villingen	24. April	24. Tag	24. Tag	24. Tag
25	Villingen	25. April	25. Tag	25. Tag	25. Tag
26	Villingen	26. April	26. Tag	26. Tag	26. Tag
27	Villingen	27. April	27. Tag	27. Tag	27. Tag
28	Villingen	28. April	28. Tag	28. Tag	28. Tag
29	Villingen	29. April	29. Tag	29. Tag	29. Tag
30	Villingen	30. April	30. Tag	30. Tag	30. Tag
31	Villingen	1. Mai	1. Tag	1. Tag	1. Tag
32	Villingen	2. Mai	2. Tag	2. Tag	2. Tag
33	Villingen	3. Mai	3. Tag	3. Tag	3. Tag
34	Villingen	4. Mai	4. Tag	4. Tag	4. Tag
35	Villingen	5. Mai	5. Tag	5. Tag	5. Tag
36	Villingen	6. Mai	6. Tag	6. Tag	6. Tag
37	Villingen	7. Mai	7. Tag	7. Tag	7. Tag
38	Villingen	8. Mai	8. Tag	8. Tag	8. Tag
39	Villingen	9. Mai	9. Tag	9. Tag	9. Tag
40	Villingen	10. Mai	10. Tag	10. Tag	10. Tag
41	Villingen	11. Mai	11. Tag	11. Tag	11. Tag
42	Villingen	12. Mai	12. Tag	12. Tag	12. Tag
43	Villingen	13. Mai	13. Tag	13. Tag	13. Tag
44	Villingen	14. Mai	14. Tag	14. Tag	14. Tag
45	Villingen	15. Mai	15. Tag	15. Tag	15. Tag
46	Villingen	16. Mai	16. Tag	16. Tag	16. Tag
47	Villingen	17. Mai	17. Tag	17. Tag	17. Tag
48	Villingen	18. Mai	18. Tag	18. Tag	18. Tag
49	Villingen	19. Mai	19. Tag	19. Tag	19. Tag
50	Villingen	20. Mai	20. Tag	20. Tag	20. Tag
51	Villingen	21. Mai	21. Tag	21. Tag	21. Tag
52	Villingen	22. Mai	22. Tag	22. Tag	22. Tag
53	Villingen	23. Mai	23. Tag	23. Tag	23. Tag
54	Villingen	24. Mai	24. Tag	24. Tag	24. Tag
55	Villingen	25. Mai	25. Tag	25. Tag	25. Tag
56	Villingen	26. Mai	26. Tag	26. Tag	26. Tag
57	Villingen	27. Mai	27. Tag	27. Tag	27. Tag
58	Villingen	28. Mai	28. Tag	28. Tag	28. Tag
59	Villingen	29. Mai	29. Tag	29. Tag	29. Tag
60	Villingen	30. Mai	30. Tag	30. Tag	30. Tag
61	Villingen	31. Mai	31. Tag	31. Tag	31. Tag
62	Villingen	1. Juni	1. Tag	1. Tag	1. Tag
63	Villingen	2. Juni	2. Tag	2. Tag	2. Tag
64	Villingen	3. Juni	3. Tag	3. Tag	3. Tag
65	Villingen	4. Juni	4. Tag	4. Tag	4. Tag
66	Villingen	5. Juni	5. Tag	5. Tag	5. Tag
67	Villingen	6. Juni	6. Tag	6. Tag	6. Tag
68	Villingen	7. Juni	7. Tag	7. Tag	7. Tag
69	Villingen	8. Juni	8. Tag	8. Tag	8. Tag
70	Villingen	9. Juni	9. Tag	9. Tag	9. Tag
71	Villingen	10. Juni	10. Tag	10. Tag	10. Tag
72	Villingen	11. Juni	11. Tag	11. Tag	11. Tag
73	Villingen	12. Juni	12. Tag	12. Tag	12. Tag
74	Villingen	13. Juni	13. Tag	13. Tag	13. Tag
75	Villingen	14. Juni	14. Tag	14. Tag	14. Tag
76	Villingen	15. Juni	15. Tag	15. Tag	15. Tag
77	Villingen	16. Juni	16. Tag	16. Tag	16. Tag
78	Villingen	17. Juni	17. Tag	17. Tag	17. Tag
79	Villingen	18. Juni	18. Tag	18. Tag	18. Tag
80	Villingen	19. Juni	19. Tag	19. Tag	19. Tag
81	Villingen	20. Juni	20. Tag	20. Tag	20. Tag
82	Villingen	21. Juni	21. Tag	21. Tag	21. Tag
83	Villingen	22. Juni	22. Tag	22. Tag	22. Tag
84	Villingen	23. Juni	23. Tag	23. Tag	23. Tag
85	Villingen	24. Juni	24. Tag	24. Tag	24. Tag
86	Villingen	25. Juni	25. Tag	25. Tag	25. Tag
87	Villingen	26. Juni	26. Tag	26. Tag	26. Tag
88	Villingen	27. Juni	27. Tag	27. Tag	27. Tag
89	Villingen	28. Juni	28. Tag	28. Tag	28. Tag
90	Villingen	29. Juni	29. Tag	29. Tag	29. Tag
91	Villingen	30. Juni	30. Tag	30. Tag	30. Tag
92	Villingen	1. Juli	1. Tag	1. Tag	1. Tag
93	Villingen	2. Juli	2. Tag	2. Tag	2. Tag
94	Villingen	3. Juli	3. Tag	3. Tag	3. Tag
95	Villingen	4. Juli	4. Tag	4. Tag	4. Tag
96	Villingen	5. Juli	5. Tag	5. Tag	5. Tag
97	Villingen	6. Juli	6. Tag	6. Tag	6. Tag
98	Villingen	7. Juli	7. Tag	7. Tag	7. Tag
99	Villingen	8. Juli	8. Tag	8. Tag	8. Tag
100	Villingen	9. Juli	9. Tag	9. Tag	9. Tag
101	Villingen	10. Juli	10. Tag	10. Tag	10. Tag
102	Villingen	11. Juli	11. Tag	11. Tag	11. Tag
103	Villingen	12. Juli	12. Tag	12. Tag	12. Tag
104	Villingen	13. Juli	13. Tag	13. Tag	13. Tag
105	Villingen	14. Juli	14. Tag	14. Tag	14. Tag
106	Villingen	15. Juli	15. Tag	15. Tag	15. Tag
107	Villingen	16. Juli	16. Tag	16. Tag	16. Tag
108	Villingen	17. Juli	17. Tag	17. Tag	17. Tag
109	Villingen	18. Juli	18. Tag	18. Tag	18. Tag
110	Villingen	19. Juli	19. Tag	19. Tag	19. Tag
111	Villingen	20. Juli	20. Tag	20. Tag	20. Tag
112	Villingen	21. Juli	21. Tag	21. Tag	21. Tag
113	Villingen	22. Juli	22. Tag	22. Tag	22. Tag
114	Villingen	23. Juli	23. Tag	23. Tag	23. Tag
115	Villingen	24. Juli	24. Tag	24. Tag	24. Tag
116	Villingen	25. Juli	25. Tag	25. Tag	25. Tag
117	Villingen	26. Juli	26. Tag	26. Tag	26. Tag
118	Villingen	27. Juli	27. Tag	27. Tag	27. Tag
119	Villingen	28. Juli	28. Tag	28. Tag	28. Tag
120	Villingen	29. Juli	29. Tag	29. Tag	29. Tag
121	Villingen	30. Juli	30. Tag	30. Tag	30. Tag
122	Villingen	31. Juli	31. Tag	31. Tag	31. Tag
123	Villingen	1. August	1. Tag	1. Tag	1. Tag
124	Villingen	2. August	2. Tag	2. Tag	2. Tag
125	Villingen	3. August	3. Tag	3. Tag	3. Tag
126	Villingen	4. August	4. Tag	4. Tag	4. Tag
127	Villingen	5. August	5. Tag	5. Tag	5. Tag
128	Villingen	6. August	6. Tag	6. Tag	6. Tag
129	Villingen	7. August	7. Tag	7. Tag	7. Tag
130	Villingen	8. August	8. Tag	8. Tag	8. Tag
131	Villingen	9. August	9. Tag	9. Tag	9. Tag
132	Villingen	10. August	10. Tag	10. Tag	10. Tag
133	Villingen	11. August	11. Tag	11. Tag	11. Tag
134	Villingen	12. August	12. Tag	12. Tag	12. Tag
135	Villingen	13. August	13. Tag	13. Tag	13. Tag
136	Villingen	14. August	14. Tag	14. Tag	14. Tag
137	Villingen	15. August	15. Tag	15. Tag	15. Tag
138	Villingen	16. August	16. Tag	16. Tag	16. Tag
139	Villingen	17. August	17. Tag	17. Tag	17. Tag
140	Villingen	18. August	18. Tag	18. Tag	18. Tag
141	Villingen	19. August	19. Tag	19. Tag	19. Tag
142	Villingen	20. August	20. Tag	20. Tag	20. Tag
143	Villingen	21. August	21. Tag	21. Tag	21. Tag
144	Villingen	22. August	22. Tag	22. Tag	22. Tag
145	Villingen	23. August	23. Tag	23. Tag	23. Tag
146	Villingen	24. August	24. Tag	24. Tag	24. Tag
147	Villingen	25. August	25. Tag	25. Tag	25. Tag
148	Villingen	26. August	26. Tag	26. Tag	26. Tag
149	Villingen	27. August	27. Tag	27. Tag	27. Tag
150	Villingen	28. August	28. Tag	28. Tag	28. Tag
151	Villingen	29. August	29. Tag	29. Tag	29. Tag
152	Villingen	30. August	30. Tag	30. Tag	30. Tag
153	Villingen	31. August	31. Tag	31. Tag	31. Tag
154	Villingen	1. September	1. Tag	1. Tag	1. Tag
155	Villingen	2. September	2. Tag	2. Tag	2. Tag
156	Villingen	3. September	3. Tag	3. Tag	3. Tag
157	Villingen	4. September	4. Tag	4. Tag	4. Tag
158	Villingen	5. September	5. Tag	5. Tag	5. Tag
159	Villingen	6. September	6. Tag	6. Tag	6. Tag
160	Villingen	7. September	7. Tag	7. Tag	7. Tag
161	Villingen	8. September	8. Tag	8. Tag	8. Tag
162	Villingen	9. September	9. Tag	9. Tag	9. Tag
163	Villingen	10. September	10. Tag	10. Tag	10. Tag
164	Villingen	11. September	11. Tag	11. Tag	11. Tag
165	Villingen	12. September	12. Tag	12. Tag	12. Tag
166	Villingen	13. September	13. Tag	13. Tag	13. Tag
167	Villingen	14. September	14. Tag	14. Tag	14. Tag
168	Villingen	15. September	15. Tag	15. Tag	15. Tag
169	Villingen	16. September	16. Tag	16. Tag	16. Tag
170	Villingen	17. September	17. Tag	17. Tag	17. Tag
171	Villingen	18. September	18. Tag	18. Tag	18. Tag
172	Villingen	19. September	19. Tag	19. Tag	19. Tag
173	Villingen	20. September	20. Tag	20. Tag	20. Tag
174	Villingen	21. September	21. Tag	21. Tag	21. Tag
175	Villingen	22. September	22. Tag	22. Tag	22. Tag
176	Villingen	23. September	23. Tag	23. Tag	23. Tag
177	Villingen	24. September	24. Tag	24. Tag	24. Tag
178	Villingen	25. September	25. Tag	25. Tag	25. Tag
179	Villingen	26. September	26. Tag	26. Tag	26. Tag
180	Villingen	27. September	27. Tag	27. Tag	27. Tag
181	Villingen	28. September	28. Tag	28. Tag	28. Tag
182	Villingen	29. September	29. Tag	29. Tag	29. Tag
183	Villingen	30. September	30. Tag	30. Tag	30. Tag
184	Villingen	1. Oktober	1. Tag	1. Tag	1. Tag
185	Villingen	2. Oktober	2. Tag	2. Tag	2. Tag
186	Villingen	3. Oktober	3. Tag	3. Tag	3. Tag
187	Villingen	4. Oktober	4. Tag	4. Tag	4. Tag
188	Villingen	5. Oktober	5. Tag	5. Tag	5. Tag
189	Villingen	6. Oktober	6. Tag	6. Tag	6. Tag
190	Villingen	7. Oktober	7. Tag	7. Tag	7. Tag
191	Villingen	8. Oktober	8. Tag	8. Tag	8. Tag
192	Villingen	9. Oktober	9. Tag	9. Tag	9. Tag
193	Villingen	10. Oktober	10. Tag	10. Tag	10. Tag
194	Villingen	11. Oktober	11. Tag	11. Tag	11. Tag
195	Villingen	12. Oktober	12. Tag	12. Tag	12. Tag
196	Villingen	13. Oktober	13. Tag	13. Tag	13. Tag
197	Villingen	14. Oktober	1		

übertrag er im Folgenden auch auf sein Privatleben, sodass unzählige Collagen mit Eintritts- und Ansichtskarten sowie Prospekten entstanden. (Abbildung 3) Der Reisende konsumierte in kürzester Zeit sehr viele Kulturangebote und ver-netzte sich rasend schnell. Es ist daher nicht verwunderlich, dass seine intrinsische Motivation, selbst ein Akteur dieser agilen Kultur- und Museumslandschaft zu werden, immer mehr zunahm.

Spiegelhalter begann parallel zu seinen intensiven Reisen mit dem zunächst zufälligen und spontanen (Objekte aus dem Familien- und Bekanntenkreis), später systematischen Sammeln (Beauftragung von Agentinnen und Agenten für bestimmte Regionen). Er orientierte sich dabei an museologischen Standards, die zu dieser Zeit noch an keiner Stelle publiziert waren. Exemplarisch wird das an seinen Inventarisierungs- und Katalogisierungsmodi deutlich. Er vergab fortlaufende Inventarnummern und verwendete standardisierte Klebeetiketten. Diese brachte er – entsprechend noch heute gültiger museologischer Konventionen – auf zunächst unsichtbaren Stellen wie Rück- und Unterseiten der Objekte auf. Ähnlich wie seine Etiketten ließ Spiegelhalter auch Inventarkarten in hoher Auflage seriell produzieren. Die losen Blätter bestehen aus kariertem Papier und enthalten Angaben zur Provenienz, zum Erwerbsdatum und -ort sowie zur Beteiligung von ‚Gewährspersonen‘.

Spiegelhalter sammelte von etwa 1890 bis 1920 Alltagsgegenstände aus dem Kultur- und Landschaftsraum Schwarzwald. Zu seinen größten Teilsammlungen gehören Trachten, Wohnungseinrichtungen, Hafnerarbeiten und verschiedene Hausindustrien (Strohflechterei, Glasmacherei, Uhrmacherei, Hinterglasmalerei, Löffelmacherei,

Schnefflerei). Zwei Mal verkaufte er eine seiner zusammengetragenen Sammlungen: 1896 an die Stadt Freiburg und 1909 an den Badischen Staat. Beide Sammlungen enthielten Objekte im vierstelligen Bereich, wurden aber durch den Zweiten Weltkrieg dezimiert. Sie sind heute nur mehr in einigen hundert Deponaten und einigen Exponaten im Badischen Landesmuseum Karlsruhe sowie im Augustinermuseum Freiburg im Breisgau vorhanden. Die dritte Sammlung, bestehend aus Restbeständen vor 1909 und neu erworbener Dingen, konnte Spiegelhalter nicht mehr selbst veräußern. Nach seinem Tod gelang der Witwe Hermine 1929 der Verkauf an die Stadt Villingen. Heute existiert im Franziskanermuseum Villingen-Schwenningen die einzige Dauerausstellung einer noch fast vollständig erhaltenen Spiegelhalter-Teilsammlung mit mehr als 2.500 Einzelobjekten.

Zur Sammlungsverwaltung vergab Spiegelhalter zwischen 1889 und 1920 über 5.000 Inventarnummern. Um den funktionslosen Dingen wieder altes und auch neues Leben einzuhauchen, gab er unter anderem Datensammlungen im Feld in Auftrag oder führte sie selbst durch. Im Nachlass befinden sich mehrere Mappen mit handschriftlichen Manuskripten, gedruckten und transkribierten Quellen und Korrespondenzen, die Spiegelhalters Interesse an empirischen Herangehensweisen aufzeigen. Besonders sind seine Fragenkataloge zu den Hausindustrien. In diesen stellte er konkrete Fragen zu Herstellungsbedingungen, Produktionschronologien und dem Alltagsleben der Familien. Über die Gewährspersonen wurden die Auskünfte an verschiedenen Orten eingeholt und schriftlich dokumentiert. Mit diesem Engagement trug er – um es mit den Worten des damaligen Freiburger

Museumsleiters Max Wingenroth zu sagen – *ein vollkommenes Archiv der Volkskunde des Schwarzwaldes, wie es zu einer öffentlichen Sammlung dazugehört*¹⁰ – zusammen.

Ein Schwarzwaldbild wird hergestellt

Um die geretteten Objekte zu kontextualisieren und um deren Gebrauch in der Vergangenheit zu rekonstruieren, suchte Spiegelhalter nach illustrierendem Bildmaterial. In dem von Spiegelhalter zusammengestellten Bildarchiv existieren Einzelbilder, die in Beziehung zueinander gesetzt werden können. Sie zeigen, wie sehr sie den oft auf bestimmte Bilder reduzierten Blick (vielleicht bis heute) auf den Schwarzwald des 18. und 19. Jahrhunderts beeinfluss(t)en und lenk(t)en. Spiegelhalters persönlicher Ausgangspunkt seiner Medienaktivitäten waren die Dinge selbst, zum Beispiel Spinnräder, mit denen die Frauen Garn für die Textilherstellung verspannen. Um 1900 florierte dieser Industriezweig und es waren neben den großen Fabriken auch immer noch tausende Personen in Heimarbeit beschäftigt. Dies betraf vor allem die Baumwoll- und Seidenspinnerei. Die Produktionsbedingungen waren hier allerdings ebenso schwierig wie in den Fabriken. Vom Schwarzwaldidyll der vor dem Kachelofen tätigen Frauen war nichts zu spüren. Auch Spiegelhalter war als Uhrenfabrikant in dieses Räderwerk eingespannt und sorgte für

die fortwährende Verdrängung der heimindustriellen Uhrenherstellung.

Die sich um 1900 rasant entwickelnde Fotografie schien ihm als besonders geeignet. Allerdings stieß er mit zunehmendem Wissen und dem Drang nach einer publikumswirksamen Veröffentlichung seiner Objektzusammenstellungen an die Grenzen der dokumentarischen Fotografie. Die ursprünglichen Herstellung- und Verwendungszusammenhänge fand er als Fotoobjekt nicht mehr vor, die Objekte hatten ausgedient. Daher mussten die fehlenden Elemente künstlich hinzugefügt werden. Für seine intermedialen Experimente griff er daher auf Schwarzwaldkünstler¹¹ des 19. Jahrhunderts zurück. Ein exemplarisches Beispiel ist das Genregemälde „Liebespaar am Ofen“ von Carl Heine (1842–1882), das Spiegelhalter für seine Sammlung erwarb. (Abbildung 4) Seine Wahl fiel auf dieses Werk, weil der Sammlungsgegenstand (Spinnrad) durch die Interaktion mit dem Menschen ‚belebt‘ wurde.

Spiegelhalter schrieb während der Verkaufsverhandlungen 1896 an die Stadt Freiburg, dass er *nicht dilettantenhaft, sondern wissenschaftlich sammle*¹¹. Ein wichtiger Beleg dieser Expertise war authentisch wirkendes Bildmaterial, das unmittelbar mit den gesammelten Alltagsgegenständen korrespondierte. Auf seiner Suche nach diesem musste er bemerkt haben, dass die Quellen spärlich waren. Es fiel der Entschluss, selbst zum Produzenten zu werden. Spiegelhalter

10 Schreiben von Max Wingenroth an den Freiburger Stadtrat, 7.6.1911, in: Stadtarchiv Freiburg, C3/237/01.

11 Auszug aus dem handschriftlichen Exposé zur dritten Schwarzwaldsammlung, erarbeitet von Oskar Spiegelhalter für die Verkaufsverhandlungen mit der Stadt Freiburg, in: Stadtarchiv Freiburg, C3/237/01.



Abbildung 4: Carl Heine: „Liebespaar am Ofen“, Fotografie des Gemäldes in der Bildsammlung von Oskar Spiegelhalter (Quelle: Stadtarchiv Villingen-Schwenningen, Bestand 2.42.1, Nummer 2).

schuf etwas Neues mit explizitem und sichtbarem Rückgriff auf Vergangenes.

Ausgehend von Gemälden und Grafiken stellte Spiegelhalter – wie für die Musealisierung um 1900 typisch – Raumensembles zusammen. Diese wurden nicht nur fotografiert, sondern auch für die Öffentlichkeit ab 1903 im Wohnhaus Spiegelhalters exponiert. Darunter zählten neben vollvertäfelten und möblierten Wohn- und Schlafstuben auch Werkstätten. Diese begehbaren Inszenierungen nutzte Spiegelhalter als Fotoatelier. Um 1898 entstand die Idee, eine Postkartenserie zu den vorindustriellen Schwarzwälder Hausgewerben umzusetzen: zu Spinnerei, Stickerei, Strohflechtere,



Abbildung 5: Ludwig Sigwarth: „Spinnstube“, um 1915 (Quelle: Stadtarchiv Villingen-Schwenningen, Bestand 2.42.1, Nummer 13).

Schneflerei, Uhrmacherei und Uhrenschildmalerei. Für dieses Vorhaben wählte er passende Objekte aus seiner Sammlung aus und fragte Bekannte, ob sie Modell stehen mochten. Für das Projekt konnte er den Künstler Ludwig Sigwarth (1875–1909) gewinnen, der familiär mit dem Schwarzwald verbunden war und damals in München lebte. Sigwarth fertigte hunderte Fotos für Spiegelhalters Sammlungsdokumentation und für intermediale Experimente. Ausgangspunkt waren beispielsweise Grafiken namhafter Künstler, die in Fotografien übertragen und anschließend wieder in Aquarelle ‚übersetzt‘ wurden.

An der Komposition der Spinnstube mit zwei Frauen in Tracht an den fußbetriebenen Flügelrädern und dem Mann mit der Tabakpfeife in der Hand links auf der Bank wird Spiegelhalters Gemäldevorbild von Carl Heine deutlich. (Abbildung 5) Der Hintergrund scheint zunächst ungewöhnlich, denn es handelt sich nicht um eine Wohnstube mit Kachelofen, sondern vielmehr um eine relativ gut erkennbare Holzattrappe, in der die drei



Abbildung 6: Übermalte und retuschierte Fotografie „Spinnstube“ von Ludwig Sigwarth
(Quelle: Stadtarchiv Villingen-Schwenningen, Bestand 2.42.1, Nummer 13).

Personen sitzen. Eine umlaufende Holzbank gab es nicht, denn der Mann saß auf einem Brettstuhl, wie das Stuhlbein in der linken Bildhälfte verrät. Hier nun wird erkennbar, dass Sigwarth nicht nur Fotograf, sondern – im Auftrag und nach Anweisung Spiegelhalters – auch Künstler war. Er schnitt die Fotografie aus, klebte sie auf einen Untergrund und fügte weitere Details hinzu (Abbildung 6): Aus dem Brettverslag wurde der repräsentative Kachelofen; aus dem künstlichen Fotostudio eine dunkle Stube mit kleinen Fenstern, die nur mit einem Kienspanhalter beleuchtet war. Der Konstruktionscharakter wird zudem an den noch sichtbaren Konturen

der Fotoränder links und rechts des vermeintlichen Kachelofens besonders deutlich. Die Transformation der Inszenierung war aber hier noch nicht abgeschlossen, denn anschließend entstand eine Chromolithografie. Schließlich wurde daraus das Motiv für die Postkartenserie „Hausfleiss und Hausindustrie im hohen Schwarzwald“. (Abbildung 7) Nicht nur die Entstehung war außergewöhnlich, sondern auch die Bewerbung: *Als hübsches kleines Geschenkchen empfehle [sic!] meine Serie colorierter Ansichtspostkarten [...] Se. Majestät der deutsche*



Abbildung 7: Postkarte „Spinnstube“ nach einem Aquarell von Ludwig Sigwarth, Chromolithografie, um 1899 (Quelle: Stadtarchiv Villingen-Schwenningen, Bestand 2.42.1, Nummer 13).

*Kaiser rühmte in Karlsruhe die Originale der Karte [...] Neu! Gediegen! Originell!*¹²

Die Besonderheit liegt in der geschickten Verbindung der Genreszenen mit Einzelobjekten, die als Aquarell der jeweiligen Karte hinzugefügt wurden. Ausgangspunkt für Sigwarth war wiederum die Objektfotografie. In diesem Fall wurde dem Stubenmotiv eine vierarmige Drehhaspel hinzugefügt, die die Wolle als Endprodukt für die Textilherstellung symbolisierte. Die Postkartenserie verband somit real existierende

Sammlungsgegenstände mit fiktiven Raumsituationen und war polydimensional konzipiert. Es handelte sich bei den kreierten Postkarten sowohl um Raum- als auch um Objektinszenierungen, daher werden verschiedene Kontexte sichtbar.

Noch deutlicher wird die Zirkulation der Dinge am Beispiel der Holzarbeiter aus den Dörfern Bernau und Menzenschwand, auch Schnefler genannt. (Abbildung 8) Das Motiv „Schneflerei“ zeigt einen Handwerker auf einer Werkbank, daneben steht eine ältere Frau mit Holzkübel in der Hand. An der Wand der Werkstatt hängen arrangierte Werkzeuge wie Schraubzwingen und

12 Stadtarchiv Villingen-Schwenningen, Bestand 2.42.1, Nummer 39.



Abbildung 8: Postkarte „Schneflerei“, Chromolithografie, um 1899 (Quelle: Stadtarchiv Villingen-Schwenningen, Bestand 2.42.1, Nummer 14).

verschiedene Sägen. Auch für diese Chromolithografie gibt es Fotovorlagen. Der Konstruktionscharakter offenbart sich in den addierten Sammlungsobjekten. Die fertige Postkarte bildet ein bunt bemaltes Holzkästchen, ein sogenanntes Trögle, und eine Spanschachtel mit dem Spruch „Gedenke mein“ ab. Als Vorlage diente eine Schwarzweißfotografie, die Spiegelhalter als „Produkte des Schneflers“ in diversen Medien lancierte. (Abbildung 9) Sein Dokumentationsmaterial zeigt jedoch auch, dass er das Ensemble je nach Belieben (de)montierte. Die Objekte zirkulierten.

Der Sammler Oskar Spiegelhalter war bereit, neue Wege zu gehen, und probierte sich fortwährend in innovativen Techniken aus, um mit der Öffentlichkeit direkt oder indirekt in Kontakt zu treten. Sein Hauptanliegen war die ‚Belebung‘ seiner gesammelten Dinge. Mit den medialen Inszenierungen versuchte er die nach der Sammlung verlorenen Kontexte wieder sichtbar zu machen. Dies war beispielsweise durch nicht zusammengehörige Gegenstände wie Raumausstattungen aus verschiedenen Regionen



Abbildung 9: Illustration mit Sammlungsgegenständen; Zeitungsausschnitt (Quelle: Stadtarchiv Villingen-Schwenningen, Bestand 2.42.1, Nummer 14).

nicht immer authentisch, aber dennoch wirksam. Spiegelhalters Medienproduktion war vielfältig und flexibel. Er versuchte sich als Person, aber auch als Sammler auf verschiedenen Ebenen zu profilieren. Daher begegnen sich Kommerzialisierung, Dokumentation und Ästhetisierung in seinem Bildarchiv auf Augenhöhe.

Die Postkarten Spiegelhalters zeigen, was schon Susan Sontag attestierte: Auch Fotografien sind neben Gemälden und Zeichnungen Interpretationen der Welt.¹³ Sie zeigen immer nur Bruchstücke, die durch handelnde Personen geformt wurden. Das trifft auch auf die hier behandelten Postkarten zu. Spiegelhalters inszenierte Hausgewerbe sagen mehr über den Sammler selbst und seine Zeit aus als über das

13 Sontag: In Platons Höhle, S. 12.

eigentliche Motiv. Die Vergangenheit ist aus der Gegenwart immer konstruiert und rekonstruiert zugleich, was im Übrigen auf jede museale Inszenierung zutrifft. Spiegelhalter erschuf Surrogate und Hyperrealitäten, die nur so taten, als bildeten sie die Vergangenheit des Schwarzwalds authentisch ab. Spiegelhalter handelte mit dem Wissen um die große Bedeutung der Konstruktionen für die Vermarktung einer Region. Die intersubjektiven Zusammenstellungen sind ein wahrer Schatz für die Betrachtung der Vergangenheit.

Linksammlung

Zugriff am 16.3.2021.

<https://www.wossidlo.uni-rostock.de/wossidlo-forschungsstelle/forschung/forschung/publikationen/>

Archivquellen

Stadtarchiv Freiburg

C3/237/01: Akten der städtischen Hauptverwaltung, 1890–1920. Gemeindeanstalten, Sammlungen, Schwarzwaldsammlung 1910–1919

Stadtarchiv Villingen-Schwenningen

Bestand 2.42.1: Nachlass Oskar Spiegelhalter:

Nr. 42: Reiseübersicht aller Geschäftsreisen zwischen 1887 und 1908

Nr. 39: Annonce Postkartenserie „Hausfleiss und Hausindustrie“, ausgeschnitten und aufgeklebt

Literatur

Raimund Adamczyk: Oskar Spiegelhalter 1864–1925, Villingen-Schwenningen 1989.

Anita Auer/Reinhold Krämer: Mit den Augen des Sammlers. Die Schwarzwaldsammlung Oskar Spiegelhalters, Villingen-Schwenningen 2000.

Christiane Cantauw/Michael Kamp/Elisabeth Timm (Hg.): Figurationen des Laien zwischen Forschung, Leidenschaft und politischer Mobilisierung, Münster/New York 2017.

Gottfried Fliedl: Testamentskultur. Musealisierung und Kompensation, in: Wolfgang Zacharias (Hg.): Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung, Essen 1990, S. 166–179.

Michaela Haibl u.a. (Hg.): Die Leidenschaften des Sammlers. Oskar Spiegelhalter als Wissenschaftsamateur, Villingen-Schwenningen 2015.

Brigitte Heck: Badische Volkskunde im 19. Jahrhundert. Die Sammlungen Tuttné, Eckert, Spiegelhalter. Broschüre zur Ausstellung im Ministerium für Wissenschaft und Kunst Baden-Württemberg 1991/92, Gaggenau 1991.

Brigitte Heck: „Alter Krust und wertloser Kram“. Wie vor 100 Jahren die „Sammlung Spiegelhalter“ die Karlsruher Museumsszene beeindruckte, in: Badische Heimat 89 (2009), H. 4, S. 615–622.

Markus Hilgert: Von der „Ambivalenz der Dinge“ zur Objekt-Politik. Objekt-epistemologien im Spannungsfeld von Wissenschaft, Gesellschaft und Politik, in: Markus Hilgert/Kerstin P. Hoffmann/Henrike Simon (Hg.): Objekt-epistemologien. Zur Vermessung eines transdisziplinären Forschungsraumes, Berlin 2018, S. 9–34.

Sabine Imeri: Wissenschaft in Netzwerken. Volkskundliche Arbeit in Berlin um 1900, Berlin 2019.

Gudrun M. König: Das Veto der Dinge. Zur Analyse materieller Kultur, in: Karin Priem/Gudrun M. König/Rita Casale (Hg.): Die Materialität der Erziehung. Kulturelle und soziale Aspekte pädagogischer Objekte, Weinheim u.a. 2012, S. 14–31.

Christina Ludwig: Vom Halm zum Strohzyylinder. Wie sich das historische Handwerk der Strohflechtere in musealen Dingen materialisiert, in: Schriften des Vereins für Geschichte und Naturgeschichte der Baar 58 (2015), S. 73-94.

Christina Ludwig: Die Signatur des Schwarzwalds. Volkskundliches Sammeln um 1900 am Beispiel des Wissenschaftsamateurs Oskar Spiegelhalter (1864–1925), Münster 2021.

Claudia Selheim: Die Entdeckung der Tracht um 1900. Die Sammlung Oskar Kling zur ländlichen Kleidung im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 2005.

Susan Sonntag: In Platos Höhle, in: Susan Sonntag: Über Fotografie, München/Wien 1989, S. S. 9-28.

Das Lackalbum als Erinnerungsmedium

Koloniale Identitätskonstruktionen in der „Musterkolonie“ Kiautschou

Gisela Parak

Unter Leitung Graf Friedrich zu Eulenburgs (1815–1881) führte die erste preußische Ostasien-Expedition 1859 bis 1862 eine Reihe von Wissenschaftlern unter anderem nach China. Die anschließend publizierten Reiseberichte mit ihren zeichnerischen Illustrationen prägten eine visuelle Imagination des Ostens.¹ Der österreichische Fotograf Wilhelm Burger (1844–1920) dokumentierte die Expedition, seine Lichtbilder blieben jedoch weitestgehend unbekannt.² Als einer der ersten Fotografen im Wilhelminischen Kaiserreich trotzte der Marine-Zahlmeister Gustav Adolph Riemer (Lebensdaten unbekannt) den technischen Anforderungen zur See und stellte sich von 1874 bis 1877 mit seiner schweren Plattenkamera an Bord der SMS HERTHA

den Elementen Wind und Wasser entgegen. Riemers Aufnahmen an der Schnittstelle einer Dokumentation des seemännischen Alltags und der sich anbahnenden Kolonialgeschichte sind in vielerlei Hinsicht bemerkenswert. An Bord der SMS HERTHA wurde 1876 der Freundschaftsvertrag zwischen dem Deutschen Reich und Tonga abgeschlossen. Auf den polynesischen und melanesischen Südseeinseln fertigte Riemer zudem eine Reihe fotografischer Aufnahmen der indigenen Bevölkerung an, die als frühe Beispiele einer ethnografisch ausgerichteten Fotografie gelten können. Im Gegensatz zu den Aufnahmen späterer Jahre weisen diese eine noch vergleichsweise ‚unbelastete‘ Bildsprache auf: Die einschlägigen visuellen Bildklischees der ‚Südseeromantik‘ formierten sich erst ab den

1 Vgl. Jianjun Zhu: Nationalism and Pragmatism, S.190.

2 Rosenberg: Wilhelm Burger.

1880er-Jahren.³ Eine weitere Reise in den Jahren 1881 bis 1883 führte Riemer an Bord der SMS STOSCH nach China und Japan. Seine beiden aus diesen Fahrten resultierenden Bildbände, als „See- und Schiffsbilder“⁴ betitelt, verdeutlichen den Reiz der seemännischen Welterkundung, führen aber zugleich die ökonomisch-militärische Agenda der ‚Erschließung‘ des ‚Fernen Ostens‘ vor Augen. In Riemers Reisebildern artikuliert sich das Fernweh der Kaiserzeit ebenso wie ihr imperiales Expansionsstreben. Obwohl der dritte, vierte und fünfte Band der „See- und Schiffsbilder“ anscheinend nie erschienen sind,⁵ verweist ihre Ankündigung mit Fokus auf die darin versammelten „Landschafts-Bilder und Volkstypen“⁶ auf das gewaltige Interesse der wilhelminischen Öffentlichkeit an fremden Kulturen.

Als selbstbeauftragter Beobachter fertigte Riemer mittels Kamera ethnografische Studien fremder Kulturen an.⁷ Das ehrgeizige Projekt einer fünfbändigen Reihe kann als Indiz gewertet werden, dass Riemer eine wissenschaftliche Systematisierung seiner Beobachtungen

im Sinn hatte. In einer Zeit, in der die Ethnologie als akademische Disziplin noch in der Findungsphase begriffen war, entwickelte Riemer als Mann der ersten Stunde eine fotografische Praxis, in der sich die Reisefotografie mit ethnografischen Studien vermischte. Die indifferente Ausrichtung dieser fotografischen Studien kann als charakteristisch für die ethnografische Fotografie dieser Zeit angenommen werden. Riemers Blick auf das Fremde verdeutlicht das stilistische fotografische Sammelsurium der Zeit, in dem sich die Neugier der Reisenden mit einem wissenschaftlichen Anspruch der Aufzeichnung verband. In den Expeditionsreisen fusionierten die Ansätze unterschiedlicher wissenschaftlicher Disziplinen. Das Interesse der Geografen führte die Ausrichtung der Völker- und Länderkunde zusammen. Das 1892 in Leipzig gegründete Museum für vergleichende Länderkunde eröffnete 1896 mit der auf den Geografen Alphons Stübel (1853–1904) zurückgehenden Sammlung eine Abteilung für Länderkunde, die 1907 selbständig wurde. Stübels eigene umfassende Bildersammlung enthielt neben Fotografien erdwissenschaftlicher Ausrichtung auch völkerkundlich inspirierte Aufnahmen und führte Gesammeltes mit eigenen Aufnahmen zusammen.⁸

Riemers Fotografie führt vor Augen, dass die Unterscheidung zwischen professionellen, das heißt methodisch versierten ‚Wissenschaftlern‘ und ambitionierten Privatiers oder ‚Amateuren‘ und der Ausbildung einer methodisch reflektierten ‚ethnografisch‘ ausgerichteten Fotografie für diese Zeit nicht beziehungsweise nur

3 Mit einer steigenden Anzahl internationaler Fotografen bildete sich auf den pazifischen Südseeinseln ab 1884 ein populärer Darstellungskanon heraus, der das Leben in der Südsee imaginierte. Vgl. Nordström: Populäre Fotografie, S. 24.

4 Riemer: S.M.S. STOSCH; Riemer: S.M.S. HERTHA.

5 Anmerkung im Bibliothekskatalog der Staatsbibliothek zu Berlin, zuletzt abgerufen am 19. August 2021. Für eine Publikation aller Bände spricht jedoch, dass das in Band 1 abgedruckte Inhaltsverzeichnis auch eine inhaltliche Gliederung sowie konkrete Bildtitel für die Bände 3 bis 5 ausweist.

6 Vgl. Riemer: S.M.S. STOSCH. Photokopie der Bände I und II des Originalalbums in: DSM Archiv, III A 00044 GL, o.S.

7 Vgl. Lüthje: Tagebuch-Auszug; Riemer: S.M.S. HERTHA.

8 Vgl. Brogiato: Mit Zeichenblock und Kamera.

sehr schwer zu treffen ist. Der Zahlmeister war sicherlich kein studierter ‚Wissenschaftler‘. Jedoch war seine in den Bildbänden angestrebte Auswertung der Fotografien nicht weniger zielgerichtet als die einiger anderer reisender ‚Wissenschaftler‘.⁹ Um diese Ambivalenz in der Entstehungsgeschichte völkerkundlicher und ethnografischer visueller Bildpraxen sichtbar zu machen, spricht der folgende Beitrag der Fotografie der reisenden Seeleute eine Intention der Erkundung fremder Welten und deren Deutungen zu. Diese Vorgehensweise zieht weitere in diesem Zusammenhang nicht abschließend geklärte Fragen nach sich. Zugleich will der Beitrag deutlich machen, dass das Medium ‚Reise- und Erinnerungsalbum‘ als aktive Konstruktion von Geschichte zu verstehen ist, in der die Seeleute vorgefertigte Sichtweisen auf die Musterkolonie Kiautschou projizierten.

Mit der Besetzung der Bucht von Kiautschou 1897 erhob das Deutsche Kaiserreich erstmals Territorialansprüche in China. Ziel war der Ausbau des Handels in Ostasien. Mit dem Bau der Shangtun-Eisenbahn und der Gründung der Shangtun-Bergbaugesellschaft 1899 wurde die Infrastruktur für den geplanten Abbau geologischer Ressourcen angelegt.¹⁰ Während der Widerstand der chinesischen Bevölkerung gegen die Besetzung Chinas durch Fremdmächte im sogenannten Boxerkrieg von 1900 bis 1901 eskalierte, baute das Reichsmarineamt mit der „Musterkolonie Kiautschou“ bis zum Ersten Weltkrieg eine moderne Infrastruktur für seine wirtschaftspolitischen Interessen auf. Aktuelle

Forschungsansätze haben die Besetzung Kiautschous als fragilen Balanceakt unterschiedlichster politischer Interessen beschrieben und dabei ausgeführt, wie chinesische Reformisten und Revolutionäre die Effizienz und Ordnung der deutschen Kolonialisten als positives Lernbeispiel für eine Modernisierung Chinas sowie die Absicht des Sturzes der Qing-Dynastie zu nutzen versuchten.¹¹

Nicht nur Riemers fotografische Bildbände, sondern vor allem auch die seemännischen Lackalben als Massenprodukte und Erinnerungsmedien des frühen 20. Jahrhunderts sind zunächst als Ausdruck der allgemeinen Chinafaszination dieser Zeit zu verstehen. In ihnen vermischen sich selbst angefertigte Aufnahmen der Matrosen, kommerziell vertriebene Ansichten und Reisebilder sowie ethnografisch-anthropologische Ansätze als wildes Nebeneinander unterschiedlichster Betrachtungsperspektiven.

Die Bestände des Deutschen Schifffahrtsmuseums Bremerhaven/Leibniz-Institut für Maritime Geschichte verwahren einige Lackalben aus dem Besitz wilhelminischer Matrosen,¹² deren prachtvolle Schmuckeinbände bereits über ihre äußere Form einen Eindruck von Exotik vermitteln. Auf Dutzenden von heute auf Militaria spezialisierten Verkaufsbörsen und Auktionshäusern zeigt sich die gewaltige Verbreitung von Lackalben, die als Memorabilia zur Erinnerung bestimmter Lebensereignisse dienten. Aufgrund

9 Parak/Bauer: Empirik des Blicks.

10 Ratenhof: Die Chinapolitik, S. 155; Weicker: Kiautschou.

11 Vgl. Jianjun Zhu: Nationalism and Pragmatism, S.190.

12 In der Sammlung des Deutschen Schifffahrtsmuseums Bremerhaven befinden sich sechs solcher Alben: DSM Archiv, III A 00196 GL, III A 00197 GL, III A 00198 GL, III A 03796, III A 03904, III A 03907; inhaltlich korrespondierend: DSM Archiv, III A 00062, III A 00138.

der Problematik, ihre große motivische Bandbreite, ihre individuelle Ausrichtung und die oftmals anonymen Urheberschaften der eingearbeiteten Fotografien methodisch zu fassen, waren die Lackalben bislang noch nicht Gegenstand einer umfassenden Forschung zur Geschichte alltagskultureller Bilder und visueller Formen der Erinnerungskultur der wilhelminischen Marine. Fotografierte Matrosen und Matrosen als Bildersammler brachten über die Lackalben Eindrücke und Impressionen von China mit nach Hause, wobei die Bilder je nach Intention der Sammler zwischen den geläufigen Stereotypen, dem ideologisch determinierten kolonialistischen Blick und den Aufzeichnungen ‚neuer‘ Eindrücke changieren.

Die in der Sammlung des Deutschen Schifffahrtsmuseums bewahrten Lackalben stammen aus der Phase der Verwaltung Kiautschous durch das Reichsmarineamt.¹³ Die meisten dieser Alben datieren aus der Zeit von etwa 1907 bis 1910 und wurden von Besatzungsmitgliedern der Kreuzer des Ostasiengeschwaders, das heißt der SMS SCHARNHORST, der SMS GNEISENAU oder der SMS LEIPZIG sowie den Mannschaften der beiden Begleitkreuzer EMDEN und NÜRNBERG angelegt. 1909 wurde die SMS SCHARNHORST als Flaggschiff des Geschwaders mit ihrem Schwesterschiff, der SMS GNEISENAU, nach Tsingtau entsandt. Mit den fotografischen Lackalben prägten die auf den Schiffen des Ostasiengeschwaders diensthabenden Soldaten eine eigene Erinnerungsform und Geschichtsdeutung der deutschen Kolonialgeschichte in Nordostchina.

Historischer Hintergrund und bildliche Vorläufer

Die koloniale Expansion, der Boxerkrieg von 1900 bis 1901 und der Einsatz deutscher Truppen in Nordostchina inspirierte die pathetisch aufgeladene Historienmalerei des 19. Jahrhunderts. Der Maler Hermann Knackfuß (1848–1915) präsentierte den militärischen Feldzug des Kaiserreichs in Form der Allegorie eines Kreuzzugs der westlichen Zivilisation gegen die ‚gelbe Gefahr‘ und personifizierte den Osten mit der Figur eines Buddhas. Die Verabschiedung des deutschen Ostasien-Expeditionscorps im Juli 1900 in Bremerhaven, bei der Kaiser Wilhelm II. (1859–1941) in seiner berühmten „Hunnenrede“ die Chinesen als unzivilisiertes, barbarisches Volk diffamierte,¹⁴ wurde von fotografischen Pressebildern begleitet. Der Maler Carl Röchling (1855–1920) heroisierte die (erfolglose) Seymour-Expedition¹⁵ in Form eines Schlachtengemäldes, für dessen Titel er die zeitgenössische Parole „The Germans to the front“ aufgriff. Der Düsseldorfer Historienmaler Theodor Rocholl (1854–1933) verewigte den Einzug Graf Alfred von Waldersees (1832–1904) in Peking im Jahr

14 Fürst von Bülow: Denkwürdigkeiten.

15 Im Juni 1900 rief der britische Minister in China, Sir Claude Maxwell MacDonald, den britischen Vizeadmiral Edward Seymour (1840–1929) mit seinen Truppen zur Unterstützung gegen die „Boxer-rebellion“ nach Peking. Unter der Leitung Seymours versuchten internationale Truppen der europäischen Kolonialstaaten von Tientsin aus Peking zu erreichen. Die militärische Unterstützung durch das Kolonialheer des Deutschen Kaiserreichs war hier aus Perspektive der Kolonialisten zunächst erfolgreich und wurde im genannten Gemälde heroisiert. Der Vorstoß der Seymour-Expedition wurde jedoch sowohl von den Widerständen der Boxer als auch der chinesischen Regierungstruppen gebrochen.

13 Herold: Deutsche Kolonial- und Wirtschaftspolitik.

1900. Malerisch überhöhte Darstellungen politischer Ereignisse korrespondierten so mit einem imperialen Weltbild und brachten das Bestreben einer Etablierung des Deutschen Reichs als See- und Weltmacht zum Ausdruck.¹⁶ Diese Historienbilder repräsentieren das politische Weltbild, das mittels medialisierender bildlicher Darstellungen in der wilhelminischen Gesellschaft verbreitet und von einem Großteil der Bürgerinnen und Bürger geteilt wurde. Die gesellschaftliche Verhandlung der Rolle des Kaiserreichs artikuliert sich neben den Verlautbarungen der politischen Repräsentanten, den zeitgenössischen Zeitschriften und den Werken der Bildenden Kunst oder der Populärliteratur, aber auch in einer Vielzahl von Reiseberichten aus der Feder von Handlungsreisenden, in den Kolonien tätigen Unternehmern, entsandten Beamten oder Reiseschriftstellern sowie der Matrosen der Kaiserlichen Marine. Sandra Scherreiks konstatiert bei einer Vielzahl der während des Einsatzes in Nordostchina verfassten Tagebücher eine regelrechte Schreibwut der Soldaten.¹⁷ Dietlind Wünsche hat in ihrer Studie zu Feldpostbriefen aus China vorherrschende Stereotype in Bezug auf die Wahrnehmung der Chinesen sowie rhetorische Figuren herausgearbeitet, die immer wieder auf deren angeblich besondere Grausamkeit zu sprechen kamen und diese im Rückgriff auf die „Hunnenrede“ als Ausdruck einer vermeintlichen Unzivilisiertheit der chinesischen Kultur interpretierten.¹⁸ Trotz aller

Gefahren bargen Arbeit und Einsatz als Soldat auf einem der Schiffe der Kriegsmarine aber auch das Abenteuer und Versprechen, etwas von der Welt zu sehen. Das Selbstbewusstsein als kosmopolitischer Weltenbummler trug sein Übriges zur Vielzahl der schriftlichen und bildlichen Überlieferungen bei.

In den westlichen Nationalstaaten bildete sich eine differierende China-Rezeption heraus, die unterschiedliche Phasen durchlebte. Einen frühen, systematisierten Versuch der bildlichen Beschreibung des chinesischen Volkes unternahm der Schotte John Thomson (1837–1921), später bekannt geworden als Sozialdokumentarist des von Industrialisierung und Kapitalismus hervorgerufenen Elends in den Londoner Armenvierteln.¹⁹ Thomsons fünfteiliger Bildband „Illustrations of China and its People“ von 1873 und 1874 zeugt von einer humanistischen Grundhaltung des Fotografen.²⁰ Der Fotohistoriker Thomas Theye führt in seiner Besprechung aus, wie Thomson, eingeschriebenen Vorstellungen entgegen, mit seinen Fotografien kleine Veränderungen innerhalb des Landes wahrnahm, die dem Bild des ‚ewigen Stillstands‘ widersprachen und mittels derer Thomson „die Hoffnung auf eine allmähliche Reform Chinas und die Wiedererlangung einstiger Größe äußert.“²¹ In seinen „Illustrationen“ hielt Thomson auch die fotografischen Anzeichen einer allmählichen Industrialisierung Chinas fest, die andeuteten, dass sich das ‚Reich der Mitte‘ auf dem Weg der Modernisierung befand. Die den Bildwerken beigegeführten

16 Hier ist auf die zahlreichen Schlachtenbilder der Kolonialkriege durch die Hand der Marinemaler zu verweisen.

17 Scherreiks: „mit Hilfe eines photographischen Apparates zu verewigen“, S. 25.

18 Wünsche: Feldpostbriefe aus China, S. 284.

19 Thomson/Smith: Street-life in London.

20 Thomson: Illustrations of China and its people.

21 Theye: Und über allem blüht der Kirschbaumzweig, S. 420.

Erläuterungen führten soziale, politische und wirtschaftliche Hintergründe aus und machen die Fotografien zur frühen Form einer soziologisch inspirierten Bildreportage.

Ab den 1860er-Jahren artikuliert sich das koloniale Interesse der westlichen Großmächte an China unter anderem in einer Blüte des fotografischen Bildermarkts. Welche deutschen fotografischen Unternehmer oder Agenturen im Einzelnen in China operierten, ist bislang nicht näher erforscht. Bekannt ist hingegen, dass seit diesem Zeitpunkt französische, britische und amerikanische Fotografen im Land agierten.²² Hier ist insbesondere an Felice Beatos (1832–1909) berühmte Berichterstattung des Opiumkriegs zu erinnern. Die Erschließung der fotografischen Märkte erfolgte ab 1857 über die großen Hafenstädte Hong Kong oder Kanton, in denen sich kommerzielle Studios etablierten.²³ Neben Fotografen aus westlichen Nationen waren in diesen Hafenstädten zunehmend auch chinesische Fotografen tätig.²⁴ Die vorwiegend Stereoskopien vertreibende amerikanische Bildagentur Underwood & Underwood führte Bilder über den Boxerkrieg im Angebot.²⁵ Die Reproduktionen der Illustrationen des Schlachtenmalers Theodor Rocholl in der 1902 verlegten Propagandaschrift „Deutschland in China“ verweisen mit dem Copyrightvermerk „Brend'Amour, Simhart & Co“ auf eine in München gegründete Verlagsanstalt.²⁶

Thomas Hahn weist die Aufnahmen des Zivilrichters und Heimatforschers Friedrich Behme

(1870–nach 1945) als „erste photographische Dokumentation Tsingtaus“ aus. In den Jahren 1903 und 1904 war Behme am Aufbau des Justizwesens in Tsingtau beteiligt und erkundete wie bereits zuvor in seiner Heimatstadt Goslar auch seine neue Umgebung fotografisch.²⁷ Seine Beobachtungen fügte er zum 1904 herausgegebenen Reiseführer „Führer zu Tsingtau und Umgebung“ zusammen,²⁸ dem 1905 eine zweite und 1906 eine dritte, jeweils erweiterte Ausgabe, folgten.²⁹ Die vierte und letzte Ausgabe von 1910 wurde sogar ins Englische übersetzt.³⁰ Behmes illustrierter Reiseführer stellt kein grundsätzliches verlegerisches Novum dar, nimmt jedoch eine einschlägige mediale Popularisierung der „Musterkolonie“ vor. Georg Franzius' „Kiautschou. Deutschlands Erwerbungen in Ostasien“, 1898 bereits in der dritten Auflage verlegt, hatte dem deutschen Publikum eine visuelle Imagination vorgelegt, die aber lediglich auf Holzstichen beruhte. Neben Reproduktionen fotografischer Porträts gab der Band hier vor allem Landschaftsansichten wieder. Die Anmutung der Holzstiche legt jedoch die Vermutung nahe, dass fotografische Aufnahmen als Vorlagen gedient haben. Während der Bildteil bei Franzius vorwiegend chinesische ‚Typen‘ und die Besatzung der Kriegsschiffe zeigt, führt Behmes „Reiseführer“ dem Betrachter die touristischen Sehenswürdigkeiten Tsingtaus vor Augen. Hier zeigt der Fotograf die gebaute Architektur

22 Lau: *Picturing the Chinese*, S. 12.

23 Lau: *Picturing the Chinese*, S. 93.

24 Lau: *Picturing the Chinese*, S. 94.

25 Lau: *Picturing the Chinese*, S. 138.

26 Obst: *Deutschland in China*.

27 Hahn: Die erste photographische Dokumentation Tsingtaus, S. 159.

28 Behme/Krieger: *Führer durch Tsingtau*.

29 Hahn: Die erste photographische Dokumentation Tsingtaus, S. 161.

30 Hahn: Die erste photographische Dokumentation Tsingtaus, S. 162.

und Infrastruktur der deutschen Besatzungsmacht und vermittelt einen Eindruck von ‚Moderne‘, wobei die Fotografien die zu dieser Zeit übliche eklektizistische Bauweise des Historismus wiedergeben. Behmes Reiseführer präsentiert des Weiteren Ausflugsorte der näheren Umgebung, zu denen beispielsweise die Gedächtnisorte der deutschen Besatzungsmacht wie der Diederichsstein zur Erinnerung an die Erstbesetzung von Kiautschou durch den deutschen Admiral Otto von Diederichs im November 1897 zählten, aber auch – und das ist bemerkenswert – Kultstätten und Gedenkorte der chinesischen Kultur. Der Bestand von 600 Aufnahmen, den heute das Deutsche Historische Museum Berlin bewahrt, zeigt, dass Behme aber auch für den Alltag der chinesischen Bevölkerung in der Musterkolonie aufgeschlossen war und diesbezügliche Aufnahmen anfertigte. Thomas Hahn gesteht dem Fotografen sogar zu, in einer „ethnographisch-anthropologische[n] Version von Photographie“ vergleichsweise vorbehaltlos Beispiele der chinesischen Kultur wie „Grabhügel, Tempel, traditionelle chinesische Straßenzüge mit heute allenthalben abgetragenen Ehrenbögen, Marktszenen und Märkte“ dokumentiert zu haben.³¹ Zumindest in die erste Auflage seines Reiseführers fanden diese Bildwelten jedoch keinen oder nur in sehr beschränktem Umfang Eingang.

Die Betrachtung von weiteren bildlichen Darstellungen Kiautschous im Zeitraum von etwa 1900 bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs zeigt, dass stereotype bildliche Darstellungsmuster der chinesischen Bevölkerung in einer Vielzahl

individueller fotografischer Betrachtungen ergänzt und diversifiziert wurden. Diese Modifikationen des China-Bildes lösten klischeehafte Vorstellungen sicherlich nicht in Gänze ab, jedoch erweiterte die zunehmende Masse reisender Europäerinnen und Europäer über die schiere Menge an Fotografien auch in qualitativer Hinsicht den Blick auf das Land. Die China-Reisenden hielten mit Vorliebe charakteristische Marktszenen sowie örtliche Kuriositäten und Bräuche fest. Vielen dieser Aufnahmen liegt eine ganz andere Aufnahmesituation und ein veränderter fotografischer Zugang zugrunde als bei Behme, der aus einem distanzierten und versteckten Betrachtungsstandpunkt heraus agierte. Einige der Reisenden beobachteten nicht heimlich, sondern interagierten inmitten des Geschehens mit den Betrachteten, die sie über die Blickachsen in die Kompositionen einbezogen. Die fotografischen Subjekte interagieren in diesen Aufnahmen und entsprechen nicht mehr den Konventionen des kolonialistischen Blicks, der sie vermaß und zu Objekten degradierte.

Eine Erinnerungsschrift des Marinepfarrers Hans Weicker (Lebensdaten unbekannt) präsentiert neben ländlichen Szenen fotografische Typendarstellungen, die glaubten, das Bildnis einer einzelnen Person führe exemplarisch die Besonderheiten einer Kultur oder eines ganzen ‚Volkes‘ vor Augen.³² Seine Schilderung von Land und Leuten bleibt jedoch vergleichsweise farblos. Die Briefe des Arztes Georg Perthes (1869–1927) hingegen, der das Ostasiatische Expeditionskorps begleitete, gingen in der

31 Hahn: Die erste photographische Dokumentation Tsingtaus, S. 164.

32 Weicker: Kiautschou.

Beschreibung von Beobachtungen im chinesischen Hinterland weit über den üblichen Rahmen hinaus. Perthes bot medizinische Sprechstunden für einheimische Patientinnen und Patienten an und erkundete zusammen mit einem Dolmetscher Alltag und Leben der ansässigen Bevölkerung, wozu ihm sein Begleiter einen viel unmittelbaren Zugang verschaffen konnte.³³ Dietlind Wünsche verweist auf Perthes explizites Interesse an lokalen Arbeitsweisen.³⁴ Jedoch sind leider keine die Briefe ergänzenden Fotografien des Arztes bekannt, die auf der visuellen Ebene Perthes außergewöhnliches Einlassen auf die chinesische Kultur begleitet hätten.³⁵ Viele der zeitgenössischen Berichte über Tsingtau und Kiautschou repräsentieren die ökonomischen Interessen der Kolonialmacht. Eine in den Jahren von 1900 bis 1908 herausgegebene Denkschrift informiert über die wirtschaftliche Entwicklung der Region. Wie zur Beweisführung sind der Schrift auch zahlreiche Ansichten der technischen Infrastrukturen beigelegt, zum Beispiel Bilder der Anlage des Fang tse-Bergwerks.³⁶ Ein weiteres Fotoalbum enthält Ansichten aus der Maschinenhalle der aufgebauten Werft.³⁷ Eine darin enthaltene Hafenansicht ist mit dem Bildautor „Takahashi“ ausgewiesen und belegt, dass ein japanischer Fotograf Bilder aus Tsingtau in seinem Portfolio vertrieb.

Materialisierte Identitätskonstruktionen

Das Lackalbum bildet ein eigenes materielles Format, das fotografische Bilder aus Ostasien unter dem Gestaltungsmerkmal eines charakteristischen Schutz- und Schmuckeinbands zusammenführte. Als Massenprodukt war das Lackalbum Ende des 19. Jahrhunderts Ausdruck der allgemeinen ‚Chinamode‘. Die Motive der Umschläge evozierten bereits in ihrer äußeren Form den exotischen Eindruck der Bildersammlungen. Jedoch konnte bislang nicht abschließend geklärt werden, ob diese kunstvoll gestalteten Einbände ausschließlich von asiatischen Handwerkern oder auch in europäischen Werkstätten gefertigt oder ob sie zumindest von diesen im Sinne einer Kommissionsware zum Verkauf angeboten wurden. Die Motivwiederholungen der Lackalben lassen zudem die Herausbildung unspezifischer Klischeebilder für den westlichen Markt erahnen.

Dem aktuellen Forschungsstand nach ist von parallel existierenden Möglichkeiten des Vertriebs auszugehen. Jedes einzelne Album erzählt eine eigene, nicht zu generalisierende Produktions-, Distributions- und Sammlungsgeschichte und ist als Ausdruck eines individuellen biografischen Zugriffs auf das Material zu verstehen. Materialkundliche Details irritieren die eindeutige Zuschreibung einer ausschließlich asiatischen Produktionsgeschichte und regen dazu an, generalisierte Annahmen zu hinterfragen. Das Versatzblatt eines Reisealbums des Deutschen Schifffahrtsmuseums ist beispielsweise mit einem Muster des deutschen Reichsadlers bedruckt. Es belegt die Integration standardisierter Papiere des kaiserzeitlichen Büchermarkts

33 Wünsche: Feldpostbriefe aus China, S. 302.

34 Wünsche: Feldpostbriefe aus China, S. 302.

35 Perthes: Briefe aus China.

36 NN: Denkschrift.

37 NN: Album von Tsingtau.

und legt nahe, dass ein inländischer Buchbin-
der an der Herstellung des Albums beteiligt war.
Ob die leeren Alben vor Abreise bereits in deut-
schen Häfen oder erst in den Fotoateliers und
Souvenirständen asiatischer Häfen erworben
wurden, ob sie nach der Rückkehr mit Prints und
Versatzstücken zu einem ‚Erinnerungsalbum‘
zusammengefügt wurden, bleibt offen. Es ist
auch möglich, dass die Lackplatten nachträg-
lich als von der Asienreise mitgebrachtes Sou-
venir als Einbanddeckel an präkonfektionierte
Alben angebracht wurden. Für den Kontext der
für die Marine spezifizierten Seidenstickereien
mit integrierten fotografischen Mannschafts-
und Schiffsansichten konnten analoge Fragen
eines arbeitsteiligen Herstellungsprozesses die-
ser Form der Erinnerungsbilder nicht abschlie-
ßend geklärt werden.³⁸ Motivwiederholungen
der Lackalben lassen jedoch darauf schließen,
dass es sich bei den Arbeiten um ein manufak-
turell hergestelltes Serienprodukt und nicht um
individuelle Einzelanfertigungen gehandelt hat.
Die Lackalben als Produkte sind Ausdruck
eines gewaltigen globalen Bilder- und Souve-
nirmarkts unter Beteiligung von Fotostudios
in allen wichtigen Knotenpunkten entlang der
Schifffahrtsrouten. Eine Vielzahl von Buchbin-
dern und Fotostudios lebten davon, die Rohlin-
ge und das Füllmaterial für die Alben zu vertre-
iben. Eine zweijährige Reise in die „deutsche“
Südsee mit der SMS BUSSARD von 1895 bis
1897 dokumentieren beispielsweise fünf ver-
schiedene ‚Versionen‘ eines Albums oder einer
Bildersammlung in ganz unterschiedlichen Aus-
stattungen, die aber auf ein und dieselbe Reise

und Schiffsmannschaft zurückgehen.³⁹ Auch
die Frage, ob Fotografien während der Reise in
ein Album eingearbeitet und beschriftet wur-
den oder erst im Nachhinein, lässt sich nicht
eindeutig klären. Hier könnte eine Kontextuali-
sierung mit zeitgleich entstandenen Ego-Doku-
menten Abhilfe schaffen, die den Reiseverlauf
und die Erwerbs- oder Entstehungsgeschichte
der Aufnahmen erläutern. Für den Bestand am
Deutschen Schifffahrtsmuseum existieren in
den meisten Fällen keine begleitenden textlichen
Überlieferungen. Nur in einigen Fällen sind die
Besitzer der Alben bekannt. Die Möglichkeiten
reichen hier vom Kapitän und Oberoffizier bis
zum Zahlmeister, Arzt und Koch.

Die Alben folgen nur vereinzelt einem einheitli-
chen und stringenten Ordnungsmuster wie dem
Reiseplan der Schiffsroute. Als Bildersammlung
unterschiedlicher und zumeist anonymer Au-
torenschaft formieren sie oftmals eine diffuse,
nicht rückstandlos dechiffrierbare Erzählung.
Jedoch bringen die Alben militärischer Herkunft
Erinnerungsmuster der kaiserzeitlichen Mari-
ne zum Ausdruck. Die prominent bebilderten
Kriegsschiffe des Ostasiengeschwaders ver-
deutlichen den Anlass und Zweck der Reisen.
Sie artikulierten mit dem Stolz der Soldaten, auf
den Ozeanriesen dem Vaterland Dienst zu erwei-
sen, ein grundlegendes Identifikationsmuster.
Das Medium des fotografischen Reise- und Er-
innerungsalbums suggeriert individuelle und
persönliche Erinnerungen. In der Praxis erwei-
sen sich die ‚Erinnerungen‘ jedoch als überaus
dehnbar.

38 Scherreiks: Zur Erinnerung an meine Dienstzeit in
China.

39 Parak: Ships as Communication Vessels.

Neben eigenen Aufnahmen der Seeleute sind in den Alben zahlreiche Agenturbilder enthalten, oftmals zu erkennen an einer eingravierten Inventarnummer, die auf ‚Schlüsselmomente‘ der Besetzung Kiautschous oder des Boxerkriegs verweisen. In den Lackalben des Zeitraums von 1907 bis 1910 sind hierbei Agenturbilder früherer militärischer Auseinandersetzungen eingebunden, die von den Matrosen als allgemeiner bildlicher Kanon der Besatzung Nordostchinas gesammelt wurden, jedoch nicht selbst erlebt worden waren. Hier kommt zugleich ein anderes Verständnis des ‚dokumentarischen‘ Wahrheitsgehalts der ‚berichtserstattenden‘ Fotografie des 19. Jahrhunderts zum Ausdruck: Kriegsschauplätze und -handlungen wurden im 19. Jahrhundert oftmals nicht direkt während des Geschehens aufgenommen, sondern inszenierten im Nachhinein einen Eindruck von den Geschehnissen wie anhand Robert Fentons (1819–1869) Fotografien des Krimkriegs oder Timothy O’Sullivans (1840–1882) aus dem Amerikanischen Bürgerkrieg besprochen.⁴⁰ Auch die in die Lackalben eingearbeiteten Agenturbilder sind nicht als Ausdruck einer unmittelbaren Zeugenschaft und Teilnahme der Soldaten an den Ereignissen zu verstehen. Sie erinnern an die vergangenen Gefechte der Kameraden, binden die eigene Anwesenheit in das übergeordnete Narrativ der kolonialen Eroberung ein und trugen so zur Ausbildung einer „imagined community“ bei,⁴¹ welche

die Erlebnisse anderer militärischer Einheiten in ihre eigenen Erzählungen aufnahm.

Fotografische Erinnerungslandschaften

Wie die Lackalben aus dem Kontext der Marine zeigen, erwies sich die Fotografie im Akt des Sammelns und der Produktion identitätsstiftender Narrative als soziale Praxis. Fotografische Reise- und Erinnerungsalben fixierten persönliche Geschichten. Sie formierten und authentifizierten aber zugleich auch ein kollektives Gedenken, wofür die Erinnerungsbilder nicht selbst erlebte Momente wiedergaben. So konnten gerade Agenturbilder anderer Ereignisse und früherer Datierung Bestandteil der eigenen (Bild-) Erzählung werden. Als Quellenkorpus belegen die Lackalben diese bildlich tradierten Identifikationsmuster und Identitätskonstruktionen der kaiserzeitlichen Marine.

In der Sammlung des Deutschen Schifffahrtsmuseums sind nur einige wenige Beispiele von Aufzeichnungen unmittelbarer Ereignisse des Boxerkriegs von 1900 und 1901 überliefert.⁴² Jedoch finden sich auch in den herangezogenen Alben des Zeitraums von 1907 bis 1910 zahlreiche, mitunter gestellte Ansichten von Strafexpeditionen, Exekutionen und Kriegshandlungen. Die in einem Album enthaltene Aufnahme einer Enthauptung (Abbildung 1) ist im Erinnerungsalbum der SMS LEIPZIG mit dem Jahresdatum

40 Vgl. Paul: Bilder des Krieges, S. 63. Vgl. auch Timothy O’Sullivans „Reportagen“ aus dem Amerikanischen Bürgerkrieg oder Felice Beatos Fotografien des Opiumkrieges. Zur Inszenierung von Kriegsschauplätzen in Beatos Fotografien vgl. Lau: Picturing the Chinese, S. 38.

41 Anderson: Imagined Communities.

42 Das Album DSM Archiv, III A 00038 GL verdient in der Zukunft nähere Betrachtung wie auch das Tagebuch eines teilnehmenden Offiziers des Boxerkriegs: DSM Archiv, III A 00923-050.

1913 einem Aufstand des Kuomintang-Flügels unter Sun Yat-sen (1866–1925) zugewiesen. Dieselbe Aufnahme, die auch als kolorierte Postkarte vertrieben wurde, ist an anderer Stelle als Exekution von ‚Piraten‘ dem Jahre 1891 zugeordnet.⁴³ Die widersprüchliche Datierung der Fotografie zeigt, dass es für die Funktion im Erinnerungsalbum letztlich nicht darauf ankam, was die Aufnahme als ‚Abbild der Wirklichkeit‘ tatsächlich zeigte. Vielmehr fand das Motiv nur als generalisierter Allgemeinplatz Eingang in das Erinnerungsalbum, nicht jedoch aufgrund eines persönlichen Bezugs zum Ereignis oder aufgrund seiner spezifischen politischen Bedeutung für den Sammler. Der britische Kontext der Datierung von 1891 wurde auf ein späteres Ereignis übertragen. Mit dem Jahresdatum 1913 wird auf die Konflikte nach Ausrufung der Republik China 1912 unter dem Revolutionsführer Sun Yat-sen als Ablösung der Mandschu-Regierung angespielt. Während die Fotografie mit dem Bildtitel und der Datierung von 1891 auf eine Auseinandersetzung widerständiger Piraten mit der britischen Kolonialmacht verweist, wird ihr mit dem Kontext von 1913 eine Aussage über den innerchinesischen Führungsstreit um die Präsidentschaft Yuan Shikais (1859–1916) und sein Verbot der von Sun Yat-sen gegründeten Nationalen Volkspartei China zugewiesen, die ihn ins Amt gehoben hatte. Ob den deutschen Marinesoldaten die Feinheiten dieses Ringens um die nationale Selbstbestimmung bekannt waren, ist fraglich. Innerhalb der Narration des Albums entfaltet die Fotografie dennoch eine neue Bedeutung als Illustration und vermeintlicher Beleg

für die Notwendigkeit politischer Ordnung der chinesischen Verhältnisse durch die europäischen Großmächte.



Abbildung 1: „1913 Missglückter Aufstand des linken Kuomintang-Flügels unter Sun-Yat-sen; Opfer der ‚Säuberung‘ des Yuan-Shi-kai“, unbekannter Fotograf (Quelle: Archiv Deutsches Schifffahrtsmuseum Bremerhaven, Inventarnummer III A 00138).

Gerade weil die Mannschaften des Ostasiatischen Expeditionskorps von 1908 bis 1910 nicht mehr selbst an den ‚blutigsten‘ Aktionen teilnehmen mussten, konnte sich in den von ihnen zusammengestellten Lackalben eine kollektive Erinnerung des Kolonialkriegs formieren. Neben den brutalen Bildern der Enthauptungen memorierten Ansichten militärischer Trümmerlandschaften die Manöver in morbider Ruinenromantik. Die Bildersammler griffen hier unter anderem auf das Angebot eines Fotografen zurück (Abbildung 2), der den Russisch-Japanischen Krieg von 1904 bis 1905 und den Angriff auf Port Arthur von japanischer Seite aus begleitet hatte. Die Fotografien sind sowohl mit englischen als auch mit japanischen Bildunterschriften versehen. Ihre Mehrsprachigkeit verweist auf einen sich transnational etablierenden kommerziellen Bildermarkt, dem sich spezifische nationale Sichtweisen und

43 Dieser Bezug und die Datierung ist übernommen aus Lau: *Picturing the Chinese*, S. 81.



Abbildung 2: „Zerstörtes Fort(s) bei Port Arthur“, unbekannter Fotograf (Quelle: Archiv Deutsches Schifffahrtsmuseum Bremerhaven, Inventarnummer III A 00198 GL).

Erinnerungsmuster unterordneten. Aus diesem globalen Fundus bedienten sich die deutschen Soldaten, wohl aber auch ihre russischen, japanischen und britischen Kollegen. Die Mehrdeutigkeit dieser global zirkulierten Ansichten ist von Interesse, widerspricht sie doch grundsätzlich der Aneignung der Bilder im Rahmen nationalstaatlicher Erinnerungsmuster. In den Alben, Denkschriften und Reiseführern formiert sich ein Kanon kolonialer Gedächtnisorte der wilhelminischen Marine. Illustrierte

Reiseführer weisen in diesem Zusammenhang dezidiert auf Denkmale und Gedächtnisorte hin. Der Diederichsstein zum Gedenken an die Erstbesetzung der Kiautschou-Bucht wurde dabei in unterschiedlichen Reisealben und -berichten mit derselben Aufnahme unterlegt. Das Iltis-Denkmal in Shanghai zur Erinnerung an das 1896 gesunkene Kanonenboot zählt zu den beliebtesten Motiven. (Abbildung 3)



Abbildung 3: „Ilitis-Denkmal in Shanghai“, unbekannter Fotograf (Quelle: Archiv Deutsches Schifffahrtsmuseum Bremerhaven, Inventarnummer III A 03796).

Im Rahmen der Reisealben weisen diese Aufnahmen von Denkmälern kollektive *lieux de mémoire* (Pierre Nora) der deutschen Besatzungsmacht aus und dokumentieren die Besuche der Soldaten an diesen Erinnerungsorten. Weitere

Besuche von Kulturstätten der chinesischen Kultur verweisen vermutlich eher auf die Neugier, den Möglichkeiten entsprechend ‚Land und Leute‘ kennenzulernen. Karl Straßburger (Lebensdaten unbekannt) als Besitzer eines Lackalbums hat in diesem Zusammenhang eine interessante Kontrastierung der Bilder vorgenommen, welche die gebaute Architektur und Erinnerungsformen der chinesischen Kultur und der Besatzungsmacht formal und inhaltlich nebeneinanderstellte. (Abbildung 4) Ein personenorientierter Analyseansatz könnte anhand dieses Albums, das gegenüber den anderen Alben der Sammlung ungewöhnlich viele Aufnahmen über den chinesischen Alltag enthält, individuelle Motive und die spezifische interessensgeleitete Perspektive der Aufnahmen untersuchen. Die unzureichende Dokumentation biografischer Hintergründe erschwert einen entsprechenden Zugriff jedoch erheblich.



Abbildung 4: Ohne Beschriftung, unbekannter Fotograf (Quelle: Archiv Deutsches Schifffahrtsmuseum Bremerhaven, Inventarnummer III A 03796).

Der Matrose als ‚Anthropologe‘?

Aus den für diese Untersuchung herangezogenen Alben entsteht der Eindruck, dass die Besatzungen des Ostasiengeschwaders nur wenig Zeit und Muße hatten, das Landesinnere sowie das alltägliche Leben und die Traditionen Chinas kennenzulernen, zu erkunden oder gar im wissenschaftlichen Sinne zu ‚studieren‘. Die Ausflüge orientierten sich am üblichen touristischen Programm und griffen Vorschläge einschlägiger Reiseführer auf. Die fotografischen Beobachtungen der Matrosen weisen somit die Tendenz einer Repetition des Bekannten auf. Ihnen kam vorrangig eine gemeinschaftsstiftende Funktion zu, da sie Ereignisse memorierten, die mit der wilhelminischen Kolonialgeschichte und militärischen Aktionen der entsandten Truppen in Einklang standen.

Die Alben enthalten jedoch auch zahlreiche Fotografien von Straßenszenen. Eine Reihe von Aufnahmen aus den Lackalben wie dem von Karl Straßburger „aus seiner Zeit in Tsingtau“ legen hier nahe, dass die Matrosen dennoch in eingeschränktem Ausmaß die Lebensumstände der örtlichen Lokalbevölkerung zu erkunden und zu beobachten begannen und sich hierbei vor allem für fremdartig erscheinende Alltäglichkeiten und Bräuche interessierten. Das generelle Interesse an ‚Land und Leuten‘ täuscht jedoch nicht über die unterschwelligen Rassismen hinweg, die hierbei mitschwangen und die innerhalb der Alben vor allem in den handschriftlich ausgeführten Bildbeschriftungen offensichtlich werden. In der oftmals abwertenden Terminologie dieser Beschriftungen spiegeln sich die von Kaiser Wilhelm II. ausgegebenen Sichtweisen als Einfluss auf die Wahrnehmung der chinesischen Kultur

durch die Soldaten wider. Enthaltene Darstellungen von „Bettlern“ und „bettelnden Kindern“ (Abbildung 5) stellen Armut und Verwahrlosung mit der angeblich generellen Unzivilisiertheit des chinesischen ‚Volkes‘ gleich und korrespondieren mit den verbreiteten Stereotypen der Zeit. Darstellungen von Tagelöhnern und Obdachlosen als bildlicher Ausdruck des Pittoresken florierten zeitgleich auch in Europa. Für den chinesischen Kontext schienen so ausgerichtete Aufnahmen hingegen die Annahme eines generell rückständigen Systems zu bestätigen und nährten das Narrativ vom Stillstand und der Ohnmacht chinesischer Kultur.



Abbildung 5: „Chinesischer Bettler“, unbekannter Fotograf (Quelle: Archiv Deutsches Schifffahrtsmuseum Bremerhaven, Inventarnummer III A 00197 GL).

Die in den Lackalben festgehaltenen Reiseimpressionen der Seefahrer greifen die Form anthropologischer Untersuchungen auf, sollten aber treffender als ‚Gestus länder- und völkerkundlicher Betrachtungen‘ beschrieben werden, um zu markieren, dass ihnen keine wissenschaftliche Ausbildung vorausging. Hierbei ist wie eingangs beschrieben noch einmal festzuhalten, dass weder die länder- und völkerkundliche, noch die sich ausbildende ethnografische oder anthropologische Fotografie in dieser Zeit über feststehende Methoden oder gar eine Selbstreflexion ihrer wissenschaftlichen Zugangsweisen verfügte. Aufgrund fehlender Abgrenzungen und sprachlicher Definitionen sind Zuordnungen wie ‚ethnografisch‘, ‚anthropologisch‘ und auch ‚länder- und völkerkundlich‘ für den Zeitraum von etwa 1870 bis 1914 als offene, unscharfe Arbeitsbegriffe zu verstehen.

Gerade die in den Reise- und Erinnerungsalben der Matrosen enthaltenen Fotografien spiegeln in dieser Hinsicht jedoch das große und indifferente Sammelsurium fotografischer Zugriffe wider, in der sich die ästhetischen Anmutungen der Fotografien unterschiedlichster Akteure wie wissenschaftlicher Forschungsreisenden und Seeleuten sehr nahekomen konnten. Neben Riemer stellt der Schiffsarzt Augustin Krämer (1865–1941), ab 1889 im Sanitäts-Corps der Kaiserlichen Marine tätig, ein weiteres bekanntes Beispiel für diese beruflichen Interessens berlagerungen dar. An Bord der SMS BUSSARD bereiste Krämer die Südsee und wurde hierbei auch fotografisch tätig. Die wissenschaftliche Karriere des Arztes als Ethnologe begründete ein zweibändiges Werk über seine Beobachtungen auf den Samoa-Inseln, das zugleich auch einige ausgewählte Fotografien im Sinne einer

visuellen Feldforschung in seine Forschung einband.⁴⁴

Eine akteurszentrierte Analyse von Einzelbeispielen lässt zugleich jedoch erhebliche Unterschiede in Qualität und vor allem Intensität der fotografischen ‚Studien‘ erkennen: John Thomson agierte überaus zielgerichtet und entwickelte seine eigene, den heutigen Ansätzen der Soziologie nahekommende fotografische Methodik, die er zudem sprachlich begleitete und reflektierte. Auch Gustav Adolph Riemers Ansatz verfolgte eine gewisse wissenschaftliche Systematik, auch wenn eine nachträglich vertiefende und seine Perspektive erläuternde Auswertung der Fotografien ausblieb. Friedrich Behme, der sich als Justizbeamter länger in der „Musterkolonie“ Kiautschou aufhielt, war bereits in seiner Heimatstadt Goslar als Fotograf tätig und übertrug seine Praxis einer heimatkundlich ausgerichteten Fotografie auf den chinesischen Kontext. Auch eine weiterführende vertiefende Analyse der Lackalben der Matrosen wird qualitative und individuelle Unterschiede sichtbar machen. Während sich die fotografierenden Expeditionsreisenden intensiv auf ihre Reisen vorbereiteten, fehlten den Seeleuten der Marine in der Regel vertiefte ‚wissenschaftliche‘ Kenntnisse der Völker- und Länderkunde oder der Anthropologie. Jedoch gleichen die den Lackalben wilhelminischer Matrosen enthaltenen Bildwelten in der Indifferenz der in ihnen festgehaltenen ‚Exotik‘ fremder Lebenswelten den ebenfalls vagen wissenschaftlichen Bildstudien ausgewiesener ‚Wissenschaftler‘. Beide reichen oftmals nicht über die ästhetische Anmutung ‚pittoresker‘

44 Krämer: Die Samoa-Inseln.



Abbildung 6: Ohne Beschriftung, unbekannter Fotograf (Quelle: Archiv Deutsches Schiffahrtsmuseum Bremerhaven, Inventarnummer III A 03796).

Bildbeobachtungen hinaus, wie beispielsweise die hier abgebildete Straßenszene aus Tsingtau und dörfliche Impressionen. (Abbildungen 6, 7) Auch die Naturforscher der vielfältigen Expeditionsreisen des 19. Jahrhunderts waren Universalisten. Erst ab den 1850er-Jahren vollzog sich eine Differenzierung der wissenschaftlichen Disziplinen. Ende des 19. Jahrhunderts beschrieben Ethnologie und Anthropologie eine sammelnde, beobachtende Praxis. Michael Wiener verweist in diesem Zusammenhang auf die begriffliche



Abbildung 7: Ohne Beschriftung, unbekannter Fotograf (Quelle: Archiv Deutsches Schiffahrtsmuseum Bremerhaven, Inventarnummer III A 03796).

Trennung ‚anthropologischer‘ und ‚ethnologischer‘ Aufnahmen in den Ausführungen Gustav Fritschs (1838–1927) aus dem Jahr 1875, der eine auf den Menschen bezogene (das heißt: anthropologisch) und eine auf den Menschen in dessen Umfeld bezogene Fotografie (das heißt: ethnologisch) zu unterscheiden begann.⁴⁵ Zu Fritschs Zeit setzten sich seine sprachlichen Unterscheidungen jedoch nicht durch. Die Fachliteratur spricht bis in die 1990er-Jahre meist von ‚ethnografischen‘ Aufnahmen.⁴⁶

Dieser Ansatz eines universellen Zugriffs auf die Welt findet sich auch bei allen fotografierenden Reisenden und charakterisiert die Offenheit oder auch Ambivalenz der Fotografie des ausgehenden 19. Jahrhunderts in der Schnittmenge fotografischer Reisebilder und anthropologisch-ethnologischer Studien. Bei den seemännischen Fotografien der Marktszenen (Abbildung 6) handelt es sich weder um die Darstellung eines

⁴⁵ Wiener: *Ikonographie des Wilden*, S. 11.

⁴⁶ Vgl. Schindlbeck: *Die ethnografische Linse*.



Abbildung 8: „Chinesische Bauern“, unbekannter Fotograf (Quelle: Archiv Deutsches Schiffahrtsmuseum Bremerhaven, Inventarnummer III A 00138).

einzelnen Menschen als ‚Typus‘, noch um dessen Einbindung in sein ‚Habitat‘, sondern um ein diffuses Gesamtambiente, das vom Lokalkolorit der Szenerie lebt. Gegenüber Fotografen wie Thomson und Riemer blitzen Darstellungen chinesischer Personen in den Reisealben der Marinesoldaten nur sporadisch und schnappschussartig auf. Die hier eingeklebten Aufnahmen spiegeln oftmals allgemeine Stereotype und Bildklischees wider, die von den Fotografen

unbewusst reproduziert wurden, denen aber auch die ‚Wissenschaftler‘ aufsaßen.

Der Akt der fotografischen Aufzeichnung und die Betätigung der technischen Apparatur der Fotokamera als westliche Technik vollzog sich parallel mit der Eroberung der Welt durch Expeditionsreisende und die westlichen Kolonialmächte. Arielle Azoula hat in diesem Zusammenhang noch einmal explizit darauf verwiesen, dass die Fotografie im Zeitalter des Imperialismus

immer auch als Ausdruck der übergeordneten kolonialen Besitzergreifung („seizure“) zu verstehen ist.⁴⁷ Das Stichwort der ‚Reisefotografie‘ und die Annahme eines ‚touristischen‘ Blicks verharmlost diesen Hintergrund. Aufgrund ihres realitätsabbildenden, indexikalischen Charakters wurde die Fotografie Ende des 19. Jahrhunderts zudem als epistemisches Hilfsmittel der Wissenschaft und Anschauungsmedium verstanden und sogar selbst als wissenschaftliche Tätigkeit betrachtet. Wie beschrieben vermischen sich in den fotografischen Bildersammlungen oftmals touristische Reisebilder, bildgewordene Klischees, eigene Beobachtungen und systematische Studien. Nicht nur der Akt des Fotografierens, sondern auch der Akt des Reisens und der wissenschaftlich anmutenden Betrachtung anderer Kulturen ist als Ausdruck und Begleitumstand des kolonialen Denkens zu verstehen. Ein ‚touristischer‘ Blick findet sich sowohl in den Aufnahmen der Seeleute wie auch in denen der Wissenschaftler, zugleich aber auch Beispiele für beobachtende Studien. Die Ideologie des Kolonialismus durchdrang die Bildsprache beider Gruppen gleichermaßen. Die Annahme einer generellen Trennung der fotografischen Akteure in seemännische Amateurfotografen versus anthropologische Wissenschaftler greift hier zu kurz, insbesondere, wenn man sich die Biografien der beteiligten Akteure in Erinnerung ruft. Hier lohnt das Nachdenken über Unterschiede und Gemeinsamkeiten, auch wenn begriffliche Abgrenzungen schwerfallen. Anders als Riemer oder Krämer verspürten die meisten der Seeleute keine Intention,

wissenschaftlich zu publizieren. Dennoch sind ihre zu Alben zusammengestellten Fotografien mehr als touristische Reiseerinnerungen. Wie die vielfach überlieferten schriftlich fixierten Reiseberichte beinhalten sie einen gewaltigen Drang zur ‚Welterklärung‘, in dem sich der Reisende im Sinne eines auktorialen Erzählers über den Gegenstand seiner Beobachtungen erhebt und sich anmaßt, allgemeingültige Aussagen über die ihm fremde Kultur zu liefern. Unabhängig von spezifischen Fachkenntnissen galt hier der Tatbestand des Reisens als eine übergeordnete Kompetenz, welche die Deutungen der Reisenden legitimierten und seine Sicht auf die vorgefundenen Lebenswelten in den Status einer vermeintlich wissenschaftlichen Erklärung erhoben. Gegenüberstellungen und Kontrastierungen unterschiedlicher Aufnahmen (zum Beispiel in Abbildung 8), in denen der seemännische Bildersammler seine aus der Ferne mitgebrachten Bilder zu Tafelbildern gruppierte, verdeutlichen so das Selbstbild des Seemanns als Interpret und Connaissanceur fremder Völker.

Fazit

Die Lackalben der deutschen Marineangehörigen aus Nordostchina und die darin enthaltenen Bildwelten belegen eine Eroberung und Aneignung der Welt mittels Fotografie. Der amateurfotografische, reisende Seemann fixierte hierin als Connaissanceur sein vermeintliches Wissen über andere Kulturen. Als Ausdruck einer kolonialen Weltansicht wohnt den touristischen Reisebildern die Assoziation einer wissenschaftlichen Erkundung der Fremde inne, die den Fotografen oder Bildersammler als einen reisenden Gelehrten

47 Azoulay: Potential History, S. 9.

erscheinen ließ. Die wilhelminischen Matrosen verstanden ihre gesammelten Impressionen nicht als einfache Reiseerinnerungen, sondern als Aussagen und Erklärungen über die fremden Kulturen. In diesem Sinne lassen sich die in Abbildung 8 zusammengestellten Reisebilder als mehr denn zufällige Collage unterschiedlicher Impressionen verstehen. Der Fotografien sammelnde und kontrastierende Matrose nahm hier eine dem Anthropologen vergleichbare Interpretation vorgefundener Phänomene vor.

Die Bildersammlungen der Lackalben boten demzufolge zwei unterschiedliche Ebenen für visuelle Identitätskonstruktionen an: Einerseits konsolidierten sie Erinnerungsmuster und -narrative der wilhelminischen Marine und ihren kolonialgeschichtlichen Einsatz in Nordostchina. Andererseits manifestierte sich in ihnen das Selbstbild der Matrosen als Weltenbummler und ‚Gelehrte‘, die sich aufgrund ihrer persönlichen Reiseerfahrungen in den fernen Ländern selbst eine Kompetenz zur Deutung dieser Kulturen zusprachen. Die Lackalben sind so nicht als aufzeichnende Dokumentationen und Erinnerungen einer Reise und ihrer Erlebnisse zu verstehen, sondern als Medium einer aktiven Deutung von Geschichte und Konstruktion kollektiver Geschichtsbilder.

Archivquellen

Archiv Deutsches Schifffahrtsmuseum Bremerhaven (DSM Archiv)

III A 00038 GL: Fotoalbum Gefangenenlager Boxeraufstand, 1900–1907

III A 00044 GL: Fotoalbum von Gustav Adolph Riemer zur Reise der S.M.S. STOSCH nach China und Japan (Kopie des Originals)

III A 00062: Fotoalbum Kaiserliche Marine. Erinnerungsalbum des Korvettenkapitäns Hermann Brunswig

III A 00138: Fotoalbum S.M.S. Kleiner Kreuzer LEIPZIG (1), 1906–1914

III A 00196 GL: Fotoalbum mit Postkarten von jap. Städten und Landschaften, um 1900

III A 00197 GL: Fotoalbum Reisen auf Schiffen der Kaiserlichen Marine nach China und Japan, 1908–1910

III A 00198 GL: Fotoalbum Reisen auf Schiffen der Kaiserlichen Marine nach China und Japan, 1908–1910

III A 00923-050: Tagebuch eines teilnehmenden Offiziers des Boxerkriegs

III A 03796: Fotoalbum von Karl Straßburger aus seiner Zeit in Tsingtau (China)

III A 03904: Fotoalbum Ostasienreise S.M.S. Gneisenau, 1909–1914

III A 03907: Fotoalbum Torpedoboot TAKU, Überführung des Bootes von Bremerhaven nach Ostasien

Literatur

Benedict Anderson: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London 1989.

Ariella Azoulay: *Potential History. Unlearning Imperialism*, London 2019.

Friedrich Behme/Maximilian Krieger: *Führer durch Tsingtau und Umgebung*, Wolfenbüttel 1904.

Heinz Peter Brogiato: Mit Zeichenblock und Kamera unterwegs. „Geographen“ auf Forschungsreise im 19. Jahrhundert, in: Gisela Parak/Elke Bauer (Hg.): *Die Empirik des Blicks. Bedeutungszuweisungen wissenschaftlicher Expeditionsfotografie*, Halle 2021.

Bernard Fürst von Bülow: *Denkwürdigkeiten. Vom Staatssekretariat bis zur Marokko-Krise*, hrsg. v. Franz von Stockhamern, Band 1, Berlin 1930.

Isobel Crombie: China, 1860: A photographic album by Felice Beato, in: History of Photography, 11 (1987), S. 25-37, DOI: 10.1080/03087298.1987.10443765.

Sebastian Dobson und Sven Saaler (Hg.): Unter den Augen des Preußen-Adlers. Lithographien, Zeichnungen und Photographien der Teilnehmer der Eulenburg-Expedition in Japan, 1860–61, München 2011.

Sebastian Dobson: Photography and the Prussian Expedition to Japan, 1860–61, in: History of Photography 33 (2009), S. 112-131, DOI: 10.1080/03087290902767893.

Georg Franzius: Kiautschou. Deutschlands Erwerbungen in Ostasien, Berlin 1898.

Thomas H. Hahn: Die erste photographische Dokumentation Tsingtaus: Dr. Behme und seine Bilder, in: Hans-Martin Hinz/Christoph Lind (Hg.): Tsingtau. Ein Kapitel deutscher Kolonialgeschichte in China 1897–1914, Berlin 1998, S. 159-164.

Heike Herold: Deutsche Kolonial- und Wirtschaftspolitik in China 1840–1914: unter besonderer Berücksichtigung der Marinekolonie Kiautschou, Köln 2006.

Hans-Martin Hinz/Christoph Lind (Hg.): Tsingtau: ein Kapitel deutscher Kolonialgeschichte in China 1897–1914, Berlin 1998.

Jianjun Zhu: Nationalism and Pragmatism: The Revolutionists in German Qingdao (1897–1914), in: Nina Berman/Klaus Mühlhahn/Patrice Nganang (Hg.): German Colonialism Revisited. African, Asian, and Oceanic Experiences, Ann Arbor 2017, S. 179-194.

Thoralf Klein: Strafzug im Namen der Zivilisation: Der Boxerkrieg in China (1900–1901), in: Thoralf Klein/Frank Schumacher (Hg.): Kolonialkriege. Militärische Gewalt im Zeichen des Imperialismus, Hamburg 2006, S. 145-182.

Thoralf Klein: Der Boxeraufstand als interkultureller Konflikt: zur Relevanz eines Deutungsmusters, in: Susanne Kuß/Bernd Martin (Hg.): Das Deutsche Reich und der Boxeraufstand, München 2002, S. 35-58.

Augustin Krämer: Die Samoa-Inseln. Band 1: Verfassung, Stammbäume und Überlieferungen, Stuttgart 1902.

Augustin Krämer: Die Samoa-Inseln. Band 2: Ethnographie: Nebst e. bes. Anhang: Die wichtigsten Hautkrankheiten der Südsee, Stuttgart 1903.

Grace Lau: Picturing the Chinese. Early Western Photographers and Postcards of China, San Francisco 2008.

Mechthild Leutner/Klaus Mühlhahn (Hg.): „Musterkolonie Kiautschou“: die Expansion des Deutschen Reiches in China; deutsch-chinesische Beziehungen 1897 bis 1914; eine Quellensammlung, Berlin 1997.

Uwe Lütjhe: Tagebuchs-Auszug betreffend die Reise S.M.S. HERTHA nach Ost-Asien und den Südsee-Inseln 1874–1877 im Museum für Völkerkunde der Universität Kiel, in: Uwe Ulrich Jäschke (Hg.): 15 Jahre „Koloniales Bildarchiv“ an der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Dresden 2004, S. 55-60, URL: <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/896>.

Klaus Mühlhahn: Herrschaft und Widerstand in der „Musterkolonie“ Kiautschou. Interaktionen zwischen China und Deutschland, 1897–1914, Berlin/Boston 2000.

NN: Album von Tsingtau, Tsingtau um 1900, URL: http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00103672/image_1.

NN: Denkschrift betreffend die Entwicklung des Kiautschou-Gebiets in der Zeit von Oktober 1905 bis Oktober 1906, Berlin 1907, URL: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000DDD400000000>.

NN: Die preußische Expedition nach Ost-Asien: nach amtlichen Quellen, Band 4, Berlin 1873, URL: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00004AA800040000>.

Alison Devine Nordström: Populäre Fotografie aus Samoa in der westlichen Welt – Herstellung, Verbreitung und Gebrauch, in: Jutta Beate Engelhard/Peter Mesenhöller (Hg.): Bilder aus dem Paradies. Koloniale Fotografien aus Samoa 1987–1925, Marburg 1995, S. 13-40.

Adolph Obst: Deutschland in China 1900–1901, Düsseldorf 1902.

Gisela Parak/Elke Bauer (Hg.): Die Empirik des Blicks. Bedeutungszuweisungen wissenschaftlicher Expeditionsfotografie, Halle 2021.

Gisela Parak: Ships as Communication Vessels: Photographic Travels into the Polynesian Sea, in: William O'Reilly/Nadia Al-Bagdadi (Hg.): Stuck in Migration, Budapest (im Erscheinen, vorauss. 2022).

Gerhard Paul: Bilder des Krieges. Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges, München 2004.

Georg Perthes: Briefe aus China, Gotha 1903, URL: https://dwb.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/ufb_derivate_00010904.

Udo Ratenhof: Die Chinapolitik des Deutschen Reiches 1871 bis 1945, Boppard am Rhein 1987.

Adolph Gustav Riemer: Reise S.M.S. HERTHA nach Ost-Asien und den Südsee-Inseln 1874–1877, Teplitz 1878.

Gustav Adolph Riemer: Reise S.M.S. Stosch nach China und Japan 1881–1883, Leipzig 1884.

Gert Rosenberg: Wilhelm Burger: Ein Welt- und Forschungsreisender mit der Kamera, Wien 1984.

Sandra Scherreiks: „mit Hilfe eines photographischen Apparates zu verewigen“. Alben im Bestand des Kieler Stadt- und Schifffahrtsmuseums und des Stadtarchivs Kiel, in: Sandra Scherreiks (Hg.): Chinafahrt. Koloniale Bilder und Souvenirs der kaiserlichen Marine aus der Sammlung des Kieler Stadt- und Schifffahrtsmuseums, Kiel 2017, S. 21-79.

Sandra Scherreiks: Zur Erinnerung an meine Dienstzeit in China. Maritime Seidenstickerbilder, in: Sandra Scherreiks (Hg.): Chinafahrt. Koloniale Bilder und Souvenirs der kaiserlichen Marine aus der Sammlung des Kieler Stadt- und Schifffahrtsmuseums, Kiel 2017, S. 81-92.

Markus Schindlbeck (Hg.): Die ethnografische Linse. Photographien aus dem Museum für Völkerkunde Berlin, Berlin 1989.

Thomas Theye: Und über allem blüht der Kirschbaumzweig – Fotografien aus China und Japan, in: Thomas Theye (Hg.): Der Geraubte Schatten. Die Photographie als ethnographisches Dokument, München 1989, S. 380-400.

John Thomson/Adolphe Smith: Street-life in London, eine Fotoreportage aus dem Jahre 1876, Harenberg 1981.

John Thomson: Illustrations of China and its people 1873–74, London 1874, URL: <https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3440998>.

Hans Weicker: Kiautschou. Das deutsche Schutzgebiet in Ostasien, Berlin 1908.

Michael Wiener: Ikonographie des Wilden. Menschen-Bilder in Ethnographie und Photographie zwischen 1850 und 1918, München 1990.

Dietlind Wünsche: Feldpostbriefe aus China. Wahrnehmungs- und Deutungsmuster deutscher Soldaten zur Zeit des Boxeraufstandes 1900/1901, Berlin 2008.

Strategien und Praktiken des Sammelns

Bildarchiv der Landesstelle für Volkskunde Stuttgart

Ein Werkstattbericht

Angelika Merk & Sabine Zinn-Thomas

Die Landesstelle für Volkskunde in Stuttgart sichert, dokumentiert und analysiert das immaterielle Kulturgut Württembergs.¹ Dazu gehört auch das Bildarchiv mit seinem seit Mitte der 1920er-Jahre gewachsenen Bestand, der bisher kaum erforscht und nur teilweise verzeichnet ist. Er umfasst etwa 22.800 Fotografien als Negative und Positive auf Glas, Papier und Kunststoffen, rund 12.800 Dias sowie 150 Grafiken. Das dazugehörige Schlagwortverzeichnis orientiert sich an den Themen des traditionellen volkskundlichen Kanons, wie er sich bis in die 1970er-Jahre hinein dargestellt hat und bildet entsprechend überwiegend Trachten, ländliche Arbeitswelten und Bräuche im Jahreslauf ab.

Die meisten der 4.500 Positive sind Schwarzweißaufnahmen, davon sind circa 700 auf Karteikartons im DIN A5-Format geklebte Originalabzüge in verschiedenen Formaten, die aus den 1920er- bis 1940er-Jahren stammen. Bei den übrigen Positiven handelt es sich um Reproduktionen von originalen Bildvorlagen oder um spätere Vintage Prints. Die Bilder stammen vor allem von ehrenamtlich Mitarbeitenden (oft Pfarrer und Lehrer), professionellen Fotografen und Wissenschaftlern des Fachs Volkskunde. Eine große Zahl der Aufnahmen besitzt jedoch keinen Vermerk über die Urheberschaft.

Zu den meisten Papierbildern existieren Negative im Kleinbild-, Mittel- und Großformat sowie Glasplatten. Bei etwa 100 Glasnegativen in unterschiedlichen Formaten sind keine Positive bekannt. Darüber hinaus befinden sich in der Sammlung rund 200 Großdias sowie circa 7.700

¹ Vgl. <https://www.landesmuseum-stuttgart.de/museum/landesstelle-fuer-volkskunde/>.

Kleinbilddias aus den 1950er- und 1960er-Jahren, die größtenteils unverzeichnet sind. Sie stammen aus der Sammlung des Rundfunkredakteurs Wilhelm Kutter (1905–1980) und thematisieren vor allem Fastnacht und Brauch in Baden-Württemberg. Weiterhin werden rund 120 Diapositive dem Volksschulrektor und Heimatforscher Jonas Köpf (Blaubeuren, 1902–1966) zugeschrieben. 960 Diapositive sind mit „Nachlass Frank“ bezeichnet und zeigen christliche Symbole, Eckpfosten von Hohenloher Bauernhäusern sowie Wirtshausschilder und Stuttgarter Brunnen. Weitere Teile der Diasammlung, circa 2.800 Stück, stammen von Helmut Dölker (1904–1992), dem vormaligen Leiter der Landesstelle.

Eine Besonderheit bildet der Bestand von etwa 1.000 Aufnahmen des Lehrers Max Lohss (1888–1981), die er auf Forschungsreisen durch Württemberg zwischen 1910 und 1935 angefertigt hatte. Die großformatigen Dias, Negative und Papierabzüge wurden 1985 erworben und 1991 im Rahmen einer Magisterarbeit an der Universität Tübingen aufbereitet und dokumentiert.²

Insgesamt ist der Bestand des Bildarchivs der Landesstelle für Volkskunde sowohl durch materielle Heterogenität als auch durch unterschiedliche Provenienzen gekennzeichnet. Sammlungen wie die von Max Lohss und des Trachtenmalers Theodor Lauxmann (1865–1920) sind bereits digitalisiert und werden derzeit in die Bilddatenbank des Landesmuseums Württemberg übertragen. Völlig unerschlossen hingegen sind die Negativsammlung, die Diasammlung, Kleinbildpositive in Ordnern sowie der diverse Bestand der Württembergischen Versicherung.

Aufbau und Sammlungspraxis in den 1920er- und 1930er-Jahren

Gute Netzwerkarbeit zahlt sich aus

Einen ersten aufschlussreichen Hinweis zur Geschichte des Bildbestands der Landesstelle liefert ein Schriftstück aus deren Archiv. In einem Brief an seinen Nachfolger berichtet August Lämmle (1876–1962), der erste Leiter der Landesstelle, aus der Anfangszeit. Damals gehörte diese als „Abteilung Volkskunde“, wenig später umbenannt in „Abteilung Volkstum“, noch zum Württembergischen Landesamt für Denkmalpflege.³ Im Schreiben äußert sich Lämmle über den ursprünglichen Nutzungszweck der Bildsammlung und darüber, wie die ersten Fotos in seine Sammlung gelangten. Er gibt an, die Fotos *zusammengetragen* zu haben, wie sie ihm *in die Hände kamen nicht für das Amt, sondern für die Monatsschrift. Das meiste davon [...] waren [sic!] mein persönliches Eigentum. Einige Reihen [...] wurden soviel ich weiß, von Geldern des Landesamtes angeschafft. Ich selbst habe nicht photographiert.*⁴ Bei der „Monatsschrift“ handelt es sich um die Zeitschrift „Württemberg. Monatsschrift in den Diensten von Volk und Heimat“, für die Lämmle ab 1929 – parallel zu seiner Aufgabe als Abteilungsleiter – als Herausgeber und Schriftleiter tätig war. In dieser publizistischen Funktion stand er in Kontakt mit diversen Autorinnen und Autoren, deren Textbeiträge häufig illustriert wurden. Dass einige dieser Verfasserinnen und

2 Vgl. Rexer: Die Photosammlung.

3 Zur Geschichte der Landesstelle vgl. Zinn-Thomas: Die Landesstelle.

4 Landesstelle für Volkskunde Stuttgart, Nachlassarchiv, NA 29 Altregistratur B/6.

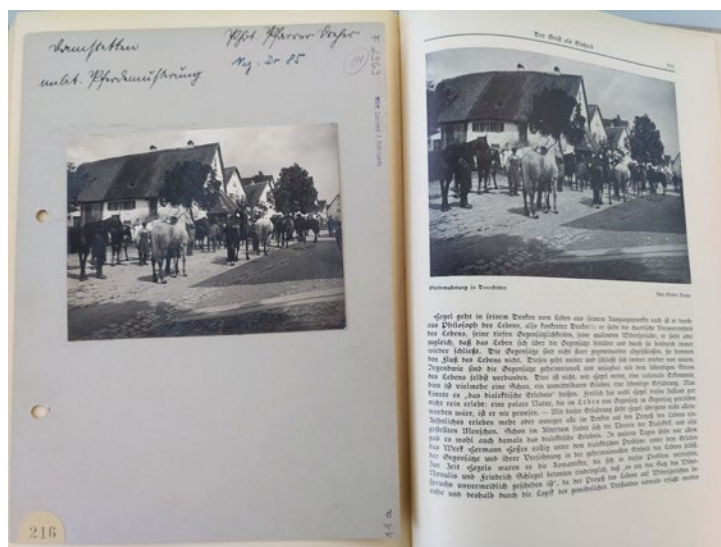


Abbildung 1: links: Fotoabzug aus dem Bildarchiv der Landesstelle für Volkskunde, Fotograf: Pfarrer Dreher (Kirchheim/Teck) (Quelle: Landesstelle für Volkskunde Stuttgart, Inventarnummer F 2969); rechts: Beitrag von Pfarrer Dreher mit der Illustration einer militärischen Pferdedemonstration aus Donnstetten (Quelle: Württemberg. Monatsschrift im Dienst von Volk und Heimat, Jahrgang 1929, Seite 511).

Verfasser neben den Texten selbst auch Bildmaterial einreichen, lässt sich durch einen Abgleich der publizierten Fotografien in der Monatsschrift mit dem Landesstellenbestand rekonstruieren. Neben Lämmles Angaben sind auch die im Bildarchiv überlieferten Fotografien selbst Beleg für diese Sammlungspraxis über das Autorennetzwerk der Monatsschrift". (Abbildung 1) Dieses Bildmaterial bildete den Grundstock für die Abteilungsammlung, die Lämmle weiter ausbaute.

Neben dem Netzwerk der Zeitschrift speiste sich das entstehende Bildarchiv aus Angeboten anderer Institutionen, die Fotografien an die „Abteilung Volkstum“ entweder abgaben oder zum Kauf anboten. Dabei erwies sich die institutionelle Einbindung in das Landesamt für Denkmalpflege als fruchtbar, da die Denkmalpflege eine eigene Fotoabteilung besaß, die ihre Bilder

einbrachte. Eine andere behördliche Quelle war die Landesbildstelle, Vorläufer des heutigen Landesmedienzentrums Baden-Württemberg. Aber nicht nur durch Behörden und das Autorennetzwerk wuchs das Bildarchiv, auch Vereine wie der Württembergische Trachtenverein fungierten als fotografische ‚Fundgruben‘. Zudem erwarb Lämmle in seiner Funktion als Abteilungsleiter auch Fotobestände aus privater Hand. Dabei handelte es sich um Nachlässe und Sammlungen volkskundlich interessierter Laien, die der Abteilung angeboten wurden oder um deren Erwerb sich Lämmle aktiv bemühte. Auch hier half ihm ein Netzwerk aus Bekannten und Kollegen, das ihm Informationen zutrug. Nach eigener Aussage galt sein Augenmerk dabei *guten Aufnahmen aus dem Arbeits- und*

<u>Photo - Bestand</u>	
der Abteilung Volkstum beim Landesamt für Denkmalpflege	
Nr.	
1 - 121	Wirtshaussebilder (phot. G.Müller, Mergentheim)
122-124	Ofenplatten " " "
125-257	Photos aus Dornstetten (Ort und Umgegend, Leben der Bauern) von Pfarrer Dreher, Kirchheim/T.
258-283	Photos aus ausländisch-bischofen Gemeinden in Ungarn (einschließl. Sath- von Hugo Moser mergen- biet.
284-341	Photos der Württ.Bildstelle aus Calw, Daugendorf, Egelfingen, Gmünd, Ilshofen, Marbach, Murrhardt, Ravensburg, Remstal, Rottweil, Schorn- dorf, Vellberg, Weilderstadt, Wilflingen, Winterbach. Ferner Trachten aus Ereitenholz, Rehterdingen, Jettenburg, Pflaum- loch, Trossingen
342-411	Photos aus Türkheim (Ort und Umgegend, Leben der Bauern) von Pfarrer Dreher, Kirchheim/T.
412-430	Landschaftsaufnahmen (phot.Schwenkel usw.)
431-442	Öfen, Ofenwände und -platten (phot.Helbling, Zipper usw.)
443-445	Wirtshaussebilder (phot.Köhler usw.)
446-449	Trachtenschmuck (phot.Württ.Bildstelle usw.)
450-459	Volkskunst (Schmiedeeisen; Wandbemalung usw.) phot.Landesamt für Denkmalpflege usw.
460-474	Bauern bei der Arbeit auf dem Feld (phot.Helbling, Zipper usw.)

Abbildung 2: Auszug aus dem Bilderinventar der „Abteilung Volkstum“, Übersicht nach Inventarnummern (Quelle: Landesstelle für Volkskunde Stuttgart).

*Volksleben*⁵. Aus Lämmles Briefen geht hervor, dass er nicht wahllos sammelte, sondern nach bestimmten Motiven suchte, nach *volkskundlichen Dingen [...], Ofenplättchen, Volkstrachten, Stuben, Geräten usw.*⁶

Motive und ein erstes Ordnungsschema

Über die von Lämmle gesuchten Motive gibt das „Bilderinventar der Abteilung Volkstum“, das

vermutlich in den 1930er-Jahren⁷ entstanden ist, näher Auskunft. Es ist das älteste der erhaltenen Inventarbücher und funktioniert wie ein Register. Es enthält zwei miteinander korrespondierende Gliederungen nach Suchkriterien und Motivgruppen. Jede Fotografie besitzt zudem eine eindeutige, fortlaufende Inventarnummer. Die erste Gliederung bietet eine Übersicht, geordnet nach laufender Nummer unter Angabe von Sujets und Provenienzen. (Abbildung 2)

5 Landesstelle für Volkskunde Stuttgart, Altregistratur, Signatur 39.4.: Lämmle an Helbling, 1931.
6 Landesstelle für Volkskunde Stuttgart, Altregistratur der Landesstelle für Volkskunde, Signatur 39.4.: Lämmle an Ziegler, 19[2]5.

7 Das Inventar ist nicht datiert, weist aber Lämmles Handschrift auf und da Lämmle erst seit 1929 für die Monatsschrift tätig war und im Oktober 1937 in den Ruhestand versetzt wurde, muss es in diesem Zeitraum entstanden sein.

Die zweite Gliederung ordnet die Fotos nach inhaltlichen Kriterien. Insgesamt gibt es sieben große Motiveinheiten, jeweils ausdifferenziert in Untergruppen:

Motiveinheiten aus dem Bildinventar der „Abteilung Volkstum“

1. Personenaufnahmen: männliche und weibliche Einzelporträts, Paare und Gruppen;
2. Natur und Landschaft;
3. Siedlung: differenziert nach Stadt und Dorf, Einzelbauwerken sowie Friedhöfen;
4. Handwerkliches und Kunstgewerbliches, Kunst: bürgerliche und kirchliche Einrichtungsgegenstände, Wirtshausschilder, Trachtenteile sowie Inschriften;
5. Arbeit: differenziert nach Feldarbeit und Handwerk sowie Schäfer;
6. Bewegtes Volksleben: Volksfeste, Spiele, Tänze, Fasnacht, Volksbräuche sowie Jagd;
7. Nichtschwäbisches (einschließlich Ungar-Schwaben).

Zum praktischen Umgang mit den Fotos – Spurensuche am Material

Heute werden die Fotoabzüge stehend in Foto-schrankschubladen aufbewahrt. Dies hat den Vorteil, dass sehr viele Objekte platzsparend untergebracht werden können. Spuren am Material lassen jedoch Rückschlüsse auf frühere Aufbewahrungsmethoden sowie auf den Umgang mit den Fotografien im Archiv zu. So finden sich auch einige Abzüge, die auf Kartons aufgezogen wurden, in den Schubladen. Dabei handelt es sich um den von Lämmle angelegten Kernbestand, der über das Autorennetzwerk der Monatsschrift in die Landesstelle gelangte. Wahrscheinlich im Zuge der Erfassung der

Fotografien im Bildinventar wurden die Positive auf Kartons aufgezogen und mit Kurzangaben zu Provenienz, Motiv sowie Inventar- und Negativnummern versehen (siehe Abbildung 1). Die Kartons sind außerdem gelocht, was auf eine Aufbewahrung mittels Ringmechanik, vielleicht in Ordnern, schließen lässt. Später wurden die Kartons an den Rändern beschnitten. Die Vermutung liegt nahe, dass die Fotografien derart für eine Archivierung aufbereitet wurden und damit dem Nutzungszweck einer visuellen Dokumentation dienten.

Als August Lämmle im November 1937 in den Ruhestand⁸ ging, führte ein Mitarbeiter des Landesamts für Denkmalpflege die Geschäfte der Abteilung interimswise weiter. Zum Schutz vor Zerstörung durch Bomben wurden die Bestände bei Ausbruch des Zweiten Weltkriegs in das Schiller-Nationalmuseum nach Marbach ausgelagert.⁹ Zu diesem Zeitpunkt war die Fotosammlung bereits auf über 1.000 Einheiten angewachsen. Sie überdauerte den Krieg fast unbeschadet.

Nachkriegsjahre

Neuanfang und ein größeres Ganzes im Blick

Nachdem die Stelle des Abteilungsleiters bis Kriegsende interimswise besetzt war, lagen die Aufgaben der neuen Leitung zunächst in der Sichtung der Bestände und deren mengenmäßiger

8 Vgl. Landesarchiv Baden-Württemberg, Signatur StAL EL 203 Bü 768.

9 Vgl. Keller-Drescher: Vom Wissen zur Wissenschaft, S. 205.



Abbildung 3: Aufbewahrung und systematische Aufstellung der historischen Fotosammlung im Bildarchiv der Landesstelle (Quelle: Landesstelle für Volkskunde Stuttgart).



Abbildung 4: Aufbewahrung und systematische Aufstellung der historischen Fotosammlung im Bildarchiv der Landesstelle (Quelle: Landesstelle für Volkskunde Stuttgart).

Erfassung. Mit seinem Dienstantritt als neuer Abteilungsleiter am 1. Juli 1947 übernahm Helmut Dölker auch den umfangreichen fotografischen Bestand. Offenbar war er jedoch mit dem Ordnungsschema des Bildinventars nicht zufrieden, denn er löste die alte Gliederung auf und ordnete das Bildarchiv von Grund auf neu. Dabei benutzte er eine andere Systematik, die zwar ebenfalls von seinem Vorgänger erarbeitet worden war, die Lämmle aber für die geordnete Ablage der Akten in der Registratur der „Abteilung Volkstum“ verwendet hatte. Größtenteils folgte Dölker dabei Lämmles Registraturordnung, die bereits 37 Ordnungspunkte oder Hauptgruppen aufwies, nur vereinzelt benannte er diese um. Vor allem aber erweiterte er die Systematik um drei neue Hauptgruppen und differenzierte diese in diverse Unterpunkte. Dölkers erste Ordnungssystematik aus dem Jahr 1947 umfasste 40 Hauptgruppen, in denen sich die damals gängigen Themenkreise der volkskundlichen

Forschung, wie etwa „Sitte und Brauch“ oder „Volkstracht“, wiederfinden. Zur weiteren Gliederung im Bildarchiv wurde innerhalb der Hauptgruppen regional unterschieden und nach Orten sortiert. (Abbildungen 3 und 4)

Die wirkliche Neuerung bestand jedoch in der praktischen Anwendung dieser Systematik, die nicht mehr nur zur Ordnung eines singulären Bestands diente, sondern auch Grundlage für den Aufbau eines Pressearchivs wurde, nebst der fortgeführten Verwendung in der Registratur. Die übrigen Bestände der Landesstelle – die Konferenz- und Sprachaufsätze, die Liedsammlung, das empirische Material vom Atlas der deutschen Volkskunde und das Flurnamenarchiv – blieben allerdings außen vor, da deren Katalogisierung 1947 entweder bereits abgeschlossen oder weit fortgeschritten war; vor allem aber weil deren Materialordnungen anderen Sammlungsinteressen und -logiken folgten. Aus dem Ordnungsschema für die Schriftgutverwaltung

entwickelte Dölker eine neue Systematik, die Grundlage wurde für die Dokumentation von Zeitgeschehen und Zeitgeschichte nach volkskundlichen Themenkreisen im Spiegel von Presse und Fotografie. Diese Dokumentationssystematik wurde an der Landesstelle über mehr als fünf Jahrzehnte hinweg angewandt.

Sammlungspraktiken – alte und neue Netzwerke

Im Laufe seiner Amtszeit baute Helmut Dölker das Bildarchiv sowie die fotografische Dokumentation der Landesstelle weiter aktiv aus, indem er multiple Quellen nutzte. Wie bereits zu Zeiten seines Vorgängers geschehen, wandten sich Privatleute an die Abteilung und boten ihre Sammlungen als Schenkung oder zum Kauf an. Außerdem lassen sich in den Akten gezielte Ankäufe bei Bildberichterstatern nachverfolgen. Weiterhin blieben Informations- sowie Akteursnetzwerke wichtig für die Erweiterung der Sammlung. Neben den Kolleginnen und Kollegen aus der Denkmalpflege, denen auf ihren Inventarisierungsfahrten bisweilen Fotosammlungen begegneten, spielten vor allem die ehrenamtlich Mitarbeitenden eine wichtige Rolle. Sie traten als Kontaktpersonen vor Ort auf, gaben Informationen an die Landesstelle weiter und steuerten oft auch selbst Fotografien für die Sammlung bei.

Im Gegensatz zu seinem Vorgänger wurden Dölker und seine Mitarbeitenden selbst mit dem Fotoapparat aktiv – zum Teil ganz spontan in der Freizeit¹⁰, wenn sie etwas Interessantes sahen. Neu waren außerdem Versuche,

kooperative Projekte mit anderen Behörden umzusetzen. So unterstützte die Landesstelle in den Jahren 1957 bis 1958 das Institut für Auslandsbeziehungen in Stuttgart bei der Motivauswahl für eine Bildreihe mit dem Titel „Volkstümliches Leben in Deutschland“¹¹ und 1952 wurde zusammen mit der württembergischen Landesbildstelle sowie der Fotografin Theodora Layer (1896–1969) ein Dokumentationsprojekt zum „Menschen in Württemberg“ exemplarisch in Neuhengstett¹² umgesetzt.

Im Bildarchiv der Landesstelle wurden die Fotografien systematisch aufgestellt und mit einem Datenblatt versehen, das Inventar- und Systematiknummer, Datierung, Aufnahmeort und Fotograf oder Fotografin nennt. Ausnahmen bilden umfangreiche und geschlossene Konvolute wie die Nachlässe von Max Lohss aus Schorndorf und von Wilhelm Kutter mit jeweils über 1.000 Einheiten. Sie wurden zwar aufgenommen, aber nicht in die Systematik integriert. Ähnlich verfahren wurde auch mit dem sehr großen Bildbestand der Württembergischen Versicherung, der ab 1949 bis Ende der 1990er-Jahre entstanden und an die Landesstelle abgegeben worden ist. Ab etwa 1950 ist eine Veränderung in der Materialität der Bildträger zu beobachten, da ab dieser Zeit bevorzugt Dias gesammelt wurden. Einer der Gründe könnte darin gelegen haben, Dias neben dem Zweck der Dokumentation auch zur Illustration von volkskundlichen Vorträgen

10 Landesstelle für Volkskunde Stuttgart, Altregistratur, Signatur 39.1.

11 Landesstelle für Volkskunde Stuttgart, Altregistratur, Signatur 25.9.

12 Landesstelle für Volkskunde Stuttgart, Altregistratur, Signatur 39.4.: Von dem ursprünglich angedachten Fotoprojekt konnten nur die Aufnahmen in Neuhengstett umgesetzt werden. Dieser Ort wurde aufgrund seiner Geschichte als waldensischer Siedlungsort ausgewählt.



Abbildung 5: Diakoffer I mit thematisch geordneten Dia-
zusammenstellungen für Vorträge, circa 1960er-Jahre
(Quelle: Landesstelle für Volkskunde Stuttgart).



Abbildung 6: Inhalt von Diakoffer I: Diaboxen in einzelnen Fächern, circa 1960er-Jahre (Quelle: Landesstelle für Volkskunde Stuttgart).

verwenden zu können. So finden sich im Bildarchiv fünf Diakoffer für den Transport der Lichtbilder zu Vorträgen. In den Koffern sind die thematischen Zusammenstellungen anhand der Beschriftungen an den Diaboxen noch sichtbar. (Abbildungen 5 und 6)

Fazit und Ausblick

In der Rückschau auf die Geschichte des Bildarchivs der Landesstelle für Volkskunde in Stuttgart zeigt sich die Bedeutung beruflicher und persönlicher Netzwerke für die Entwicklung des Bestands. Unterschiedliche Akteurinnen und Akteure trugen dazu bei und integrierten in die Sammlung, was als „volkskundlich wertvoll“ erachtet wurde und deswegen als sammlungswürdig galt. Zwar wurden Teile des Bestands von Helmut Dölker in die Dokumentationssystematik der Landesstelle integriert,

von einer reflektierten Sammlungskonzeption kann jedoch keine Rede sein. Vielmehr war die Auswahl dessen, was übernommen wurde, bestimmt von persönlichen Vorlieben, Vorstellungen und Gelegenheiten.

Daher stellen sich heute neben Fragen der Sicherung und Nutzbarmachung vor allem solche nach der Zukunft eines solchen Bestands. Was unterscheidet ihn von anderen Beständen mit ähnlichen Sujets? Wie kann er ergänzt oder gar in die Gegenwart und Zukunft hinein erweitert werden? Möglichkeiten und Formen seiner Erforschung gilt es auch in Hinblick auf Forschungs Kooperationen zu diskutieren. Schließlich bleibt die Frage, wie das Bildarchiv einer interessierten Öffentlichkeit zur Verfügung gestellt werden kann und was seine (digitalen) Nutzungspotenziale sind.

Die Sichtung des Bildbestands steht noch am Anfang eines Prozesses, der mit der Neukonzeptionierung der Landesstelle für Volkskunde

insgesamt einhergeht. In Zukunft wird es im Umgang mit dem Bildarchiv vor allem darum gehen, Nutzungsmöglichkeiten, Forschungs- und Sammlungspotenziale miteinander abzuwägen und sich auf wesentliche Themen zu fokussieren.

Linkliste

Zugriff am 29.4.2021.

<https://www.landesmuseum-stuttgart.de/museum/landesstelle-fuer-volkskunde/>

Martin Rexer: Die Photosammlung Max Lohss. Eine quellenkritische Analyse volkskundlicher Bilder, Masterarbeit Universität Tübingen 1991.

Sabine Zinn-Thomas: Die Landesstelle für Volkskunde, Stuttgart, in: Sönke Friedreich/Ira Spieker (Hg.): Alltag | Kultur | Wissenschaft. Die volkskundlich-kulturanthropologischen Institute und Landesstellen, Dresden 2021, S. 248-254.

Archivalien

Landesarchiv Baden-Württemberg

Signatur StAL EL 203 Bü 768: Lehrpersonalakte August Lämmle (1876–1962)

Landesstelle für Volkskunde Stuttgart

Altregistratur, Signatur 25.9.: Bildreihe „Volkstümliches Leben in Deutschland“, 1957/1958

Altregistratur, Signatur 39.1.: Notiz Dölkers zur spontanen fotografischen Dokumentation einer Trachtengruppe in seiner Freizeit, 1950

Altregistratur, Signatur 39.4.: Brief August Lämmles an den Pfarrer Ludwig Helbling (Ostelsheim), 12.6.1931

Altregistratur, Signatur 39.4.: Brief August Lämmles an Herrn Photograph Ziegler (Rötenbach/Calw), 7.11.19[2]5

Nachlassarchiv, NA 29 Altregistratur B/6: Brief August Lämmles an seinen Nachfolger Helmut Dölker, 3.2.1947

Literatur

Lioba Keller-Drescher: Vom Wissen zur Wissenschaft. Ressourcen und Strategien regionaler Ethnografie (1820–1950), Stuttgart 2017.

Bildarchiv online aus der Erfahrung eines local players

Die Fotobestände im Sorbischen Kulturarchiv in Bautzen

Annett Bresan

Das Sorbische Kulturarchiv (SKA)¹ am Sorbischen Institut (sorbisch: Serbski institut)² in Bautzen ist ein Sammlungsarchiv.³ Es übernimmt und erschließt Dokumente, die nicht in den Zuständigkeitsbereich anderer Archivträger fallen. Das sind zum Beispiel Nachlässe, Schriftgut sorbischer Institutionen und Vereine oder thematische Sammlungen. Darüber hinaus gibt es unter dem Sammlungsprofil ‚Sorben‘ Bestände, die sich in erster Linie über das Medium definieren: Plakate, Tonträger, Filme, Zeitungsausschnitte und Fotografien, die in diesem Beitrag im Mittelpunkt stehen. Das SKA

ist ein öffentliches Archiv. Der Lesesaal und die Magazinräume sind im Hauptgebäude des Sorbischen Instituts in Bautzen untergebracht. Die Existenz der Einrichtung geht auf die Tätigkeit der 1847 gegründeten wissenschaftlichen Gesellschaft Maćica Serbska⁴ zurück, die sich der Herausgabe sorbischer Bücher sowie der sorabistischen Forschung widmete. Einige Mitglieder übereigneten der Maćica ihre Nachlässe oder Sammlungen. Waren es Bilder und Fotografien, wurden diese dem Wendischen Museum zugeordnet. Diese Objekte bewahrt das heutige Sorbische Museum⁵ in Bautzen auf.

1 Siehe Bresan: Sorbisches Kulturarchiv; https://www.sorabicon.de/kulturlexikon/artikel/prov_vxk_nsj_f3b/.

2 Siehe Scholze: Sorbisches Institut; https://www.sorabicon.de/kulturlexikon/artikel/prov_ubh_1vj_r3b/.

3 Siehe <https://www.serbski-institut.de/de/Archiv/>.

4 Siehe Völkel/Pernak: Maćica Serbska; https://www.sorabicon.de/kulturlexikon/artikel/prov_n2f_kjn_23b/.

5 Siehe <https://sorbisches-museum.de/>.



Abbildung 1: Fotoatelier Thiem und Heppert: Hochzeit im Kirchspiel Schleife, um 1930 (Quelle: Sorbisches Kulturarchiv in Bautzen, Aufnahmenummer bz_si_0057091).

Bestände des Bildarchivs

Aus den Bücher- und Handschriftenbeständen der Maćica Serbska entstanden 1951 das Archiv und die Bibliothek⁶ des neu gegründeten Instituts für sorbische Volksforschung (sorbisch: Institut za serbski ludospyt),⁷ in gewissem Sinne Nachfolger der Maćica Serbska. Das Bildarchiv

des SKA entstand als eigenständiger Sammlungsbereich innerhalb des Archivs erst nach der Neugründung des Sorbischen Instituts 1991 durch die Zusammenführung mehrerer in den Abteilungen im Haus schon vorhandener Einzelbestände.

Dazu gehören vor allem das Fotoarchiv des Sorbischen Kultur- und Volksbildungsamts,⁸ das in den 1960er-Jahren übernommen wurde, ein Teilnachlass des Pressefotografen Kurt Heine

6 Schön: Bibliothek der Maćica Serbska; https://www.sorabicon.de/kulturlexikon/artikel/prov_cgx_ly4_c3b/; Schön: Sorbische Zentralbibliothek; https://www.sorabicon.de/kulturlexikon/artikel/prov_as5_mrj_f3b/.

7 Siehe Scholze: Sorbisches Institut; https://www.sorabicon.de/kulturlexikon/artikel/prov_ubh_1vj_r3b/.

8 Siehe Schurmann: Sorbisches Kultur- und Volksbildungsamt; https://www.sorabicon.de/kulturlexikon/artikel/prov_dky_pxr_kmb/.



Abbildung 2: Wendisches Haus in Bautzen, vor 1945, unbekannter Fotograf (Quelle: Sorbisches Kulturarchiv in Bautzen).



Abbildung 3: Kurt Heine: Slawischer Burgwall in Loga, um 1960 (Quelle: Sorbisches Kulturarchiv in Bautzen, Aufnahme Nummer bz_si-a_0000442).

(1906–1986),⁹ die Fotosammlungen der Abteilungen Volkskunde und Geschichte des Instituts für sorbische Volksforschung, eine historische landeskundliche Sammlung sowie eine Porträt-sammlung. Der zeitliche Schwerpunkt liegt in den 1950er- und 1960er-Jahren. Bei älteren oder jüngeren Bildern handelt es sich meistens um kleinere Konvolute, Alben oder Einzelstücke. (Abbildungen 1 bis 4)

Aufschlussreich ist insbesondere die Entstehung der Sammlung des Sorbischen Kultur- und Volksbildungsamts. Das Amt selbst wurde 1948 gegründet und sollte auf Grundlage des vom Sächsischen Landtag im März 1948

angenommenen Gesetzes zur Wahrung der Rechte der sorbischen Bevölkerung das sorbische Kulturleben lenken und fördern. Bei den Fotografien dieser Provenienz handelt sich um Auftragswerke mit zeitgenössischen beziehungsweise historisch relevanten landes- und volkskundlichen Motiven. Fotografiert wurden der Aufbau der Nachkriegsgesellschaft und des Sozialismus, Feste, Bräuche, Trachten, Burgwälle und Architektur zur volkskundlich-historischen Dokumentation, aber auch Porträts. Damit sollte das Sorbische Volksbildungsamt als Bildagentur den Bedarf an Abbildungen für sorbische und andere Printmedien und Werbeaktionen bedienen, um die Deutungshoheit über ‚sorbische‘ Motive zu erlangen.¹⁰

Die volkskundliche Bildsammlung des Instituts für sorbische Volksforschung entstand im Zusammenhang mit verschiedenen Projekten,

9 Der Hauptteil von Kurt Heines fotografischem Nachlass befindet sich seit 1986 in der Deutschen Fotothek Dresden. Er umfasst rund 10.000 Mittelformat- und 50.000 Kleinbildaufnahmen. Einen Teilbestand von etwa 500 Mittelformat- und 1.100 Kleinbildnegativen verwahrt das Sorbische Kulturarchiv. Zudem besitzen das Zeitgeschichtliche Forum Leipzig, das Museum Bautzen, das Sorbische Museum Bautzen, das Stadtarchiv Bautzen sowie das Bildarchiv des Bundesarchivs in Koblenz kleinere Konvolute. Zum fotografischen Werk von Heine siehe Matschie: Kurt Heine.

10 Erster Leiter dieser Behörde war der spätere Volkskunde-Professor Pawoł Nedo (1908–1984). Schon als junger Lehrer hatte er das Wendische Museum in Bautzen betreut und als Vorsitzender der Domowina 1935/36 einen Fotowettbewerb initiiert.



Abbildung 4: Kurt Heine: Grundsteinlegung des Kombinats Schwarze Pumpe, 1955 (Quelle: Sorbisches Kulturarchiv in Bautzen, Aufnahmenummer bz_hei-kb_0031679).

darunter eine Dokumentation der sorbischen Trachtenvarianten¹¹ sowie eines später devastierten Dorfs.¹² Die damaligen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter sammelten auch selbst historische Fotografien, griffen zum Fotoapparat oder zur Acht-Millimeter-Kamera.¹³ Ein Umstand, der erst durch die Liste der Fotografennamen bei der Bearbeitung des Bestands richtig bewusst wurde, da die meisten in erster Linie als Autorinnen und Autoren bekannt sind. Sogar eine Fotolaborantin war damals am Institut beschäftigt. Die Fotografien wurden nach Kategorien geordnet, auf Bildkarten geklebt oder in Umschläge gesteckt und beschriftet. (Abbildung 5)

052089 Karteikarte		Eintragsnummer	Eintragsdatum
II. 1. 20		II. 1. 20	
1. a. 1. 20		N. 135/6	
Bjedašcy 1960			
Bjedašcy 1960			
Bjedašcy 1960			
Institut za serbski ludospyt w Budyšinje (Dr. S. Nowotny)			
Wobrazowy archiw Instituta za serbski ludospyt w Budyšinje			



Abbildung 5: Eine Karteikarte aus der volkskundlichen Bildsammlung. Es handelt sich um Klappkarten: Auf der Vorderseite befinden sich die Erschließungsinformationen, innen wurde das Bild montiert. (Quelle: Sorbisches Kulturarchiv in Bautzen).

Sie waren damit eine intern durchaus gut nutzbare Quelle. Alles in allem zeugt die Behandlung von einer hohen Wertschätzung dieses Mediums.

In den letzten Jahren wurde der Gesamtbestand stetig erweitert – weniger durch aktuelle Projekte, sondern insbesondere durch Ankäufe oder Schenkungen. Dazu zählen beispielsweise die Nachlässe des als Arbeiterfotografen bekannten, aus der Niederlausitz stammenden Erich

- 11 Siehe Institut für sorbische Volksforschung: Sorbische Volkstrachten.
- 12 Siehe Nowotny: Groß Partwitz.
- 13 Diese Filme sind im Rahmen des Landesprogramms „Sicherung des audio-visuellen Erbes in Sachsen“ digitalisiert worden und in der Mediathek der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek als Kollektion „Filme aus dem Sorbischen Institut Bautzen“ verfügbar, siehe http://mediathek.slub-dresden.de/db/apsisa.dll/ete?action=queryList&index=web_area&desc=%22Film%20sorbisches%20institut.

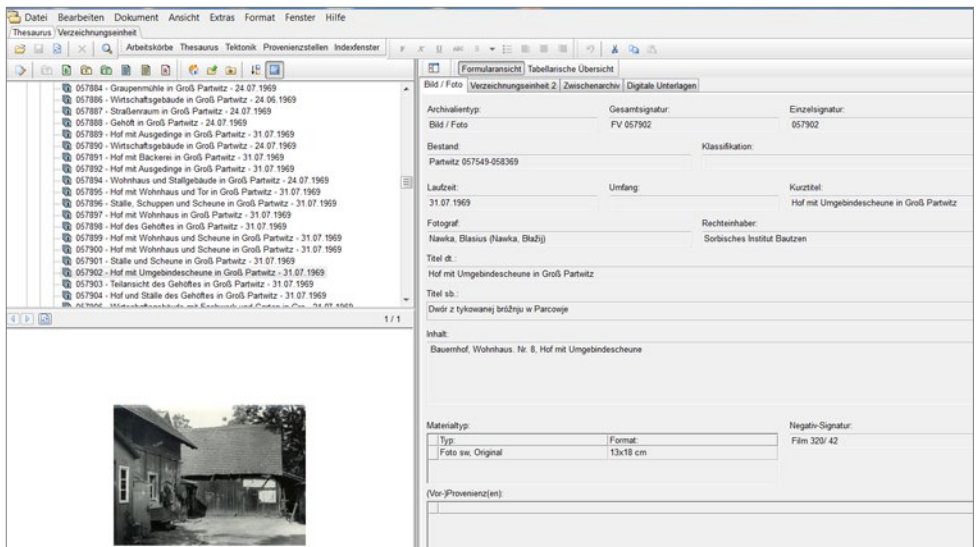


Abbildung 6: Erfassungsmaske für visuelle Medien im Archivprogramm ACTApro (Quelle: Sorbisches Kulturarchiv in Bautzen).

Rinka (1902–1983)¹⁴ und des Trachten- und Volksarchitekturforschers Lotar Balke (1928–2008)¹⁵. Die Nachlässe von Jurij Kubaš (1902–1983) und von Pawoł Rota (geboren 1932)¹⁶ bieten historische Motive und Abbildungen zur Alltagskultur. Auch Kleinserien vermitteln interessante Einblicke. Übernommen wurde auch ein umfangreicher Bestand aus der Provenienz der Domowina, des Dachverbands sorbischer Vereine und Vereinigungen, darunter zumeist Diapositive, die als Unterhaltungs- und Propagandamaterial genutzt wurden.

Digitalisierung und Zugänglichkeit

Die Aufzählung zeigt eines der Probleme, vor dem ein Sammlungsarchiv steht: Nach welchem Prinzip werden die Bestände geordnet? Nach ihrer Provenienz, also ihrer Herkunft, oder nach Pertinenz, dem Sachbetreff? Aus arbeitspraktischen Gründen wird am SKA eine Ordnung verfolgt, die an das Provenienzprinzip angelehnt ist. Konkret heißt das, dass der Entstehungszusammenhang möglichst bewahrt bleibt. Dies kann ein Fotograf, eine Fotografin oder ein wissenschaftliches Projekt sein. Diese Herangehensweise macht es jedoch erforderlich, die Metadaten besonders sorgfältig erstellen zu müssen: Titel mit möglichst eindeutigen Begriffen ohne Variationen, eventuell Bildbeschreibung, Ort und

14 Siehe Matschie/Kliem: Erich Rinka.

15 Zum Nachlass von Lotar Balke siehe den Beitrag von Theresa Jacobs und Ines Keller in diesem Band.

16 Siehe Matschie: Pawoł Rota.

Schlagwörter. Die digitale Speicherung bietet auf relativ einfache Weise die Möglichkeit, für oft nachgefragte Themen eine alternative, virtuelle Ordnung einzurichten.

Während im Institut für sorbische Volksforschung das Bildarchiv in erster Linie dem internen Gebrauch für Forschung und Publikationen diente, hat sich das Bildarchiv am SKA in den letzten zwei Jahrzehnten immer mehr in Richtung Bildagentur geöffnet. Eine fest angestellte Mitarbeiterin ist ausschließlich für das Fotoarchiv zuständig. Die entsprechenden Kenntnisse beim Scannen, der Bildbearbeitung und -archivierung als auch zu den Bildinhalten oder zu rechtlichen Fragen hat sich die Mitarbeiterin selbst erarbeitet. Weiterbildungsangebote sind eher selten. Seit fünf Jahren wird im SKA für die Erfassung der Archivalien das Programm ACTApro genutzt. (Abbildung 6) Es bietet unter anderem eine Erfassungsmaske für Fotografien und erlaubt die Nutzung einer gemeinsamen Datenbank für Dokumente wie auch für andere Medien.

Der Bildservice des SKA wird vor allem von sorbischen Printmedien und für Buchpublikationen in Anspruch genommen. Im Angebot sind allerdings meistens nur historische Aufnahmen. Interessierte mussten sich bis vor einigen Jahren auf eine mündliche oder schriftliche Auskunft verlassen, da die Abbildungen im Netz nicht einzusehen waren. Digitalisiert wurde damals noch nicht systematisch, sondern in erster Linie nur angefragte Bilder oder kleinere Serien.

Das Bildarchiv des SKA ist ein Beispiel dafür, die Möglichkeiten der Online-Präsentation von Beständen zu nutzen, ohne einen eigenen webbasierten Zugang anzubieten. Die im Internet verfügbaren Fotografien aus dem SKA befinden

sich nämlich nicht direkt auf dem Portal des Sorbischen Instituts, sondern in der Deutschen Fotothek¹⁷ und parallel in der Deutschen Digitalen Bibliothek. Eine erste systematische Digitalisierung von Bildbeständen konnte von 1998 bis 2001 am Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde (ISGV) durchgeführt werden. Die VolkswagenStiftung finanzierte den Aufbau eines digitalen Fotoarchivs sowie die Erschließung und Digitalisierung von ca. 80.000 Bildern.¹⁸ Dem Sorbischen Institut wurde angeboten, ausgewählte Bestände in dieses Projekt aufzunehmen, denn sorbisches ist zweifellos auch sächsisches Kulturerbe. Ganz nebenbei profitiert auch das Land Brandenburg, da im SKA die Motive nicht nach Ländergrenzen geordnet sind. Ungefähr 9.000 Aufnahmen aus drei Beständen wurden für dieses Projekt ausgewählt:

- die Projektsammlung „Lausitzer Volks- und Landeskunde 1954–1956“ von Ernst Tschernik (1910–1988),
- der Teilnachlass des Pressefotografen Kurt Heine (1906–1986) sowie
- die volkskundliche Bildsammlung des ehemaligen Instituts für sorbische Volksforschung.

Das Projekt schloss die Beschreibung der Digitalisate durch Metadaten sowie die Präsentation im digitalen Bildarchiv des ISGV ein.¹⁹ Unterschiedliche Standpunkte gab es damals zu Kostenfragen. Das ISGV plante und realisierte eine großzügige kostenlose Nutzung der präsentierten Bestände. Das SKA konnte sich dem nicht

17 Siehe <http://www.deutschefotothek.de/cms/sorben.xml>.

18 Siehe Martin: Bildarchiv.

19 Siehe Piatza: Bildquellen.

anschließen. Zudem gab es seitens des SKA Unsicherheiten hinsichtlich der Nutzungsrechte. Es fanden sich Kompromisse: Von einem Teil der SKA-Bilder waren nur die Metadaten recherchierbar. Aber allein schon die hochwertige Beschreibung überzeugte uns von den Vorteilen des digitalen Bildarchivs bei der Erschließung und bei der Recherche.²⁰

Die Chance für eine zweite systematische Digitalisierung ergab sich einige Jahre später im Rahmen des Landesdigitalisierungsprogramms des Freistaates Sachsen (LDP), organisiert von der Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek (SLUB). In erster Linie betrifft diese Maßnahme bibliografisch erfasste Printmedien. Dieses Angebot hat das Sorbische Institut seit 2015 intensiv genutzt.²¹ Die zur Teilnahme aufgerufenen Einrichtungen konnten sich aber auch um die Digitalisierung von Handschriften und Fotobeständen unter der Voraussetzung bewerben, dass es sich um bis dahin noch nicht digitalisierte Bildwerke handelt, die gemeinfrei sind oder an denen die Geberinstitution die Nutzungsrechte besitzt.

Drei Fotobestände wurden aufgenommen, bei denen eine Digitalisierung der Negative durch eine von der Fotothek beauftragten Firma erfolgte:

- eine Überarbeitung des Teilnachlasses von Kurt Heine, der mit dem umfangreicheren

Nachlassteil der Fotothek zusammengeführt wurde,

- die Bildsammlung des Sorbischen Kultur- und Volksbildungsamts sowie
- der Nachlass von Erich Rinka.

Die Erstellung der Metadaten oblag und obliegt hierbei dem Sorbischen Institut. Drei Bestände, davon zwei aus dem ehemaligen ISGV-Projekt, bei denen internetfähige Digitalisate vorlagen, wurden auch außerhalb des LDP in die Präsentation der Fotothek übernommen.²² Sie sind zusammen mit Bildern aus der Fotothek in der Kollektion „Sorbische Kultur“ zusammengefasst. Circa 11.800 davon stammen aus dem Sorbischen Institut.²³ Die damalige Bewerbungsfrist für das LDP war relativ kurz, und so wurden erst anschließend Überlegungen zu den damit verbundenen Problemfeldern angestellt sowie Pro und Contra der Teilnahme diskutiert. Ausgangspunkt war, dass eine Präsentation der Bestände des SKA über die Website des Sorbischen Instituts nicht abzusehen war und der Zugang ausschließlich über das Portal der Fotothek beziehungsweise über Sachsen.digital²⁴ erfolgt. Die Bedenken richteten sich darauf, ob das Sorbische Institut dadurch das SKA-Bildarchiv ‚verkaufen‘ und überflüssig machen würde. Gelangt das sorbische Erbe in fremde Hände? Immerhin muss ein solcher Entschluss auch in der sorbischen Öffentlichkeit als gerechtfertigt angesehen werden. Diese Öffentlichkeit ist bei den

20 Siehe <https://bild.isgv.de/bilder/standort/sorbisches>.

21 Die in diesem Programm digitalisierten Werke sind über die Kollektion „Sammlungen des Sorbischen Instituts“ im Portal „Sachsen.digital“ zugänglich. Siehe <https://sachsen.digital/sammlungen/sammlungen-des-sorbischen-instituts-bautzen>.

22 Neben dem Projekt Tschernik und dem Bestand Volkskunde handelt es sich um die Carte-de-Visite-Sammlung von Jan Meškank (1905–1972) mit Porträts von Personen aus der sorbischen katholischen Region, besonders Frauen in Tracht.

23 Siehe <http://www.deutschefotothek.de/cms/sorben.xml>.

24 Siehe <https://sachsen.digital/>.



Abbildung 7: Kollektionsbild des Bildarchivs des Sorbischen Instituts Bautzen im Portal Sachsen.digital (Quelle: Portal sachsen.digital).

Sorben sehr nah und oft persönlich. Die Sorge um die Abgabe kultureller Hoheit ist historisch bedingt stark ausgeprägt.

Die Entscheidung für eine Teilnahme am LDP beeinflusste sowohl die Finanzierung als auch das Selbstverständnis als kulturvermittelnde Einrichtung. Durch das LDP wurden sowohl die Scanarbeiten gefördert als auch die Langzeitarchivierung der Masterdigitalisate auf den Servern der SLUB sichergestellt. Die damit verbundenen Kosten hätte das Sorbische Institut in diesem Umfang nur über Drittmittel und mit weitaus größerem organisatorischen Aufwand bereitstellen können. Neben dem Kostenfaktor trug ebenfalls die Auffassung zur Entscheidung

bei, sich lediglich als Verwalter und Bewahrer der jeweiligen kulturellen Objekte – soweit gemeinfrei – zu verstehen und diese unkompliziert zur Verfügung zu stellen. Nur so können sie ihre Wirkung als Kulturerbe entfalten, so die Überlegungen. Diese Einstellung zu verinnerlichen, war auch im Sorbischen Kulturarchiv ein Lernprozess.

Vorteile des local players

Mit der Bearbeitung der im LDP aufgenommenen Bestände wird das Sorbische Kulturarchiv noch einige Zeit beschäftigt sein. Die

Herstellung von Images wird von hierauf spezialisierten Firmen relativ schnell erledigt. Die eigentliche Herausforderung ist die Erstellung der Metadaten. Für kleine Einrichtungen wie das SKA ist das einerseits vor allem eine zeitliche und personelle Frage. Andererseits sind die hier vorhandenen inhaltlichen Kenntnisse und Recherchemöglichkeiten ein Vorteil für die Qualität der Beschreibung. Im Sorbischen Institut stehen volkskundliche, historische, lexikografische Primär- und Sekundärliteratur zur Verfügung, im besten Fall schon als Digitalisat zur Nutzung durch die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter. Als besonders wichtig wurde die exakte Verwendung von Begriffen ohne Varianten erkannt, die am besten im Vorfeld oder im Laufe der Verzeichnung dokumentiert werden sollten. So muss sich auf eine einheitliche Bezeichnung für Institutionen geeinigt werden, zum Beispiel Institut für sorbische Lehrerbildung, Sorbisches Lehrerbildungsinstitut oder Sorbisches Institut für Lehrerbildung, oder bei Motiven: Gebetskreuz oder Wegkreuz. Bei allgemeinen Schlagworten wird immer häufiger auf die Vorschläge der Gemeinsamen Normdatei (GND) zurückgegriffen, soweit das für eine Bildbeschreibung möglich ist. Bei der Verschlagwortung zeigt sich auch die unterschiedliche Spezifik der Einrichtungen. Das SKA entschloss sich daher, parallel zu den im ISGV-Projekt erstellten, eher allgemeinen Schlagwörtern, eine auf das sorbische Kulturleben ausgerichtete Verschlagwortung durchzuführen. Die beispielsweise durch das ISGV vergebenen Schlagwörter „Mann“, „Nutztier“ sind im SKA mit „Osterreiter“ verschlagwortet. Die Einheitlichkeit gilt auch für die adäquate sorbische Übersetzung wie „statok“ oder „burski dom“ (Bauernhof), „cyrkej w Bukecach“ oder

„Bukečanska cyrkej“ (Kirche in Hochkirch). Die Anwendung der Sprache stellt sich als Problem dar, die auf Bildern mit sorbischer Thematik in den wenigsten Fällen auf den ersten Blick zu sehen ist. Die Verwendung der sorbischen Sprache bei der Verzeichnung gehört zum Selbstverständnis im SKA, auch im Hinblick auf den Nutzungskreis. Es wird immer ein deutscher und ein sorbischer Bildtitel vergeben. Zugleich werden die Orts- und gegebenenfalls die Personennamen zweisprachig erfasst. Für eine institutseigene Online-Präsentation, die weiterhin angestrebt wird, sind auch zweisprachige Schlagwörter vorgesehen. Die Deutsche Fotothek ist diskussionslos bereit, die sorbischen Titel zu übernehmen. Das ist zugegebenermaßen ein spezifisches Minderheitenproblem. Sämtliche andere Fragen, die sich während und nach der Digitalisierung stellen, können unseres Erachtens unter den Schlagwörtern ‚Keine Erwartung an Perfektion‘ (natürlich nur da, wo es nicht in der Verantwortung des SKA liegt) und ‚Notwendigkeit von Kommunikation‘ gefasst werden. Natürlich ist es ärgerlich, wenn die Datenbank gnadenlos Rechtschreibfehler oder Inkonsistenzen bei den Schlagwörtern in die Präsentation überführt, wenn in der Kollektion „Sorbische Kultur“ 183 Bilder zur Kampfgruppe der DDR angeboten werden, oder wenn die automatische Zuordnung von Orten durch Google den Aufbau der Neustadt von Hoyerswerda nach Bayern versetzt. Jedes Präsentationsprogramm bietet unterschiedliche Möglichkeiten für Recherche und Anzeige und befriedigt nicht immer alle Erwartungen – aber Gespräche darüber sind möglich, um zu einer akzeptablen Lösung zu kommen. Wichtig ist eine Ansprechperson, die mit den spezifischen Fragen des Projekts vertraut ist.

Konkrete Fehler lassen sich in der Datenbank relativ problemlos beheben. Anders als auf einer Karteikarte sind solche Korrekturen später nicht mehr sichtbar. Viele technische oder arbeitsorganisatorische Aspekte, die zu Beginn nicht absehbar waren, müssen wohl auch positiv als Lernprozess verstanden werden, dessen Ergebnisse bei neuen Projekten oder bei einer künftigen Präsentation im Portal des Sorbischen Instituts in die Planung einbezogen werden können. Abschließend ein paar Worte zu den Nutzerinnen und Nutzern. Interessenten aus der sorbischen Öffentlichkeit wenden sich mit Wünschen zuerst eher an unser Archiv und werden dann gegebenenfalls an die Deutsche Fotothek verwiesen. Presse und Kultureinrichtungen sind mittlerweile mit dieser neuen Recherchemöglichkeit vertraut. Die überregionale Präsentation bringt zudem Anfragen, in denen nicht nach spezifisch sorbischen Motiven gesucht wird und die ansonsten nie im Sorbischen Kulturarchiv gelandet wären – seien es ‚Exoten‘ wie die Fernsehredaktion der Sendung „Wer weiß denn so was?“, ein Krimiautor auf der Suche nach einer Illustration für sein Buchcover oder Anfragen von Ausstellungskuratoren sowie Lokal- und Regionalhistorikern. Wir gehen davon aus, dass dieser Effekt in erster Linie auf die Onlinestellung in größeren Portalen wie der Fotothek und der Deutschen Digitalen Bibliothek zurückzuführen ist. Der ‚weiten Welt‘ wollen wir auch weiterhin gern eine lokale Perspektive bieten.

Linksammlung

Alle Zugriffe am 3.6.2021.

http://mediathek.slub-dresden.de/db/apsisa.dll/ete?action=queryList&index=web_area&desc=%22Film%20sorbisches%20institut

<http://www.deutschefotothek.de/cms/sorben.xml>

<https://bild.isgv.de/bilder/standort/sorbisches>

<https://sachsen.digital/>

<https://sachsen.digital/sammlungen/sammlungen-des-sorbischen-instituts-bautzen>

<https://sorbisches-museum.de/>

<https://www.serbski-institut.de/de/Archiv/>

https://www.sorabicon.de/kulturlexikon/artikel/prov_dky_pxr_kmb/

https://www.sorabicon.de/kulturlexikon/artikel/prov_vxk_nsj_f3b/

https://www.sorabicon.de/kulturlexikon/artikel/prov_n2f_kjn_23b/

https://www.sorabicon.de/kulturlexikon/artikel/prov_ubh_1vj_r3b/

https://www.sorabicon.de/kulturlexikon/artikel/prov_cgx_ly4_c3b/

https://www.sorabicon.de/kulturlexikon/artikel/prov_as5_mrj_f3b/

Literatur

Annett Bresan: Sorbisches Kulturarchiv/Serbski kulturny arhiv, in: Franz Schön/Dietrich Scholze (Hg.): Sorbisches Kulturlexikon, Bautzen 2014, S. 380-381.

Institut für sorbische Volksforschung (Hg.): Sorbische Volkstrachten/Serbske narodne drasty. Elf Bände, Bautzen 1954–1991.

Andreas Martin: Das digitale Bildarchiv am ISGV, in: Andreas Martin (Hg.): Digitale Bilderwelten. Zur elektronischen Erschließung von Bildsammlungen, Dresden 2003, S. 161-174.

Jürgen Matschie (Hg.): Kurt Heine – Bildchronist, Bautzen 2013.

Jürgen Matschie (Hg.): Pawoł Rota: Delany. Erinnerung in Bildern, Bautzen 2011.

Jürgen Matschie/Christina Kliem (Bearb.): Erich Rinka – Fotograf, Bautzen 2007.

Paul Nowotny u.a.: Groß Partwitz. Wandlungen eines Lausitzer Heidedorfes, Bautzen 1976.

Roswitha Piatza: Bildquellen des Kulturarchivs am Sorbischen Institut e.V. (Bautzen) in der Bilddatenbank des ISGV, in: Andreas Martin (Hg.): Digitale Bilderwelten. Zur elektronischen Erschließung von Bildsammlungen, Dresden 2003, S. 229-232.

Franz Schön: Bibliothek der Maćica Serbska, in: Franz Schön/Dietrich Scholze (Hg.): Sorbisches Kulturlexikon, Bautzen 2014, S. 41-42.

Franz Schön: Sorbische Zentralbibliothek/Serbska centralna biblioteka, in: Franz Schön/Dietrich Scholze (Hg.): Sorbisches Kulturlexikon, Bautzen 2014, S. 377-378.

Dietrich Scholze: Sorbisches Institut/Serbski institut, in: Franz Schön/Dietrich Scholze (Hg.): Sorbisches Kulturlexikon, Bautzen 2014, S. 378-380.

Peter Schurmann: Sorbisches Kultur- und Volksbildungsamt/Serbski zarjad, in: Franz Schön/Dietrich Scholze (Hg.): Sorbisches Kulturlexikon, Bautzen 2014, S. 381-382.

Měrćin Völkel/Měto Pernak: Maćica Serbska, in: Franz Schön/Dietrich Scholze (Hg.): Sorbisches Kulturlexikon, Bautzen 2014, S. 237-241.

Historische Bilddokumente in LAGIS

Genese, Stand und Entwicklungsperspektiven

Sarah Griwatz & Lutz Vogel

Digitale Bildarchive sind inzwischen wichtige Bestandteile fast aller großen deutschen „Regionalportale“, den Internetplattformen zur Landesgeschichte und Landeskunde.¹ Die gleichwohl unterschiedlich umfangreichen und auf verschiedene Art und in unterschiedlicher Tiefe erschlossenen und präsentierten Bildarchive speisen sich dabei in der Regel aus zumeist in institutionellen Kontexten entstandenen Sammlungen. Diese wurden oft über Jahrzehnte angelegt und erschlossen sowie schließlich in den vergangenen rund 15 Jahren für die Präsentation im Netz digitalisiert.

Im baden-württembergischen Internetportal Leo-BW² finden sich beispielsweise als Themenmodul in der „Südwestdeutschen Archivalienkunde“ umfangreiche Einführungen zu Fotografien, Postkarten und Stadtansichten.³ Im bayerischen Bavarikon⁴ gibt es einen 17 Millionen Informationseinheiten umfassenden Bestand an Fotografien aus dem Bildarchiv der Bayerischen Staatsbibliothek.⁵ Und schließlich stellt das Anfang 2021 modernisierte Digitale Bildarchiv⁶ des Instituts für Sächsische Geschichte und Volkskunde in Dresden ein Beispiel einer solchen medialen Präsentation von Bildsammlungen

1 Siehe die Arbeitsgemeinschaft deutschsprachiger Portale zur Regionalgeschichte und Landeskunde (AG Regionalportale), URL: <http://www.ag-regional-portale.de/>.

2 Siehe <https://www.leo-bw.de/>.

3 Siehe Eberlein: Fotografie; Spiesberger: Postkarten.

4 Siehe <https://www.bavarikon.de/>.

5 Siehe <https://www.bavarikon.de/object/bav:BSB-CMS-0000000000000622?lang=de>.

6 Siehe <https://bild.isgv.de/>.

mit oft längerer Vorgeschichte, zum Teil unterschiedlichen Provenienzen – sei es aus institutionellen Sammlungen mit thematischem Schwerpunkt oder zum Beispiel aus Personennachlässen – oder auch ganz verschiedenen Sammlungskontexten dar, die zu einer Präsentation im Netz zusammengeführt wurden.

Die hier vorzustellenden „Historischen Bilddokumente“ als Teil des Landesgeschichtlichen Informationssystems Hessen (LAGIS)⁷ sind ihrer Entstehung sowie ihrer Präsentation im Netz nach deutlich jünger. Im Gegensatz zu vielen anderen, ähnlich gelagerten Projekten, die heute online einsehbar sind, ist das Vorhaben nicht aus einer älteren, zunächst physisch angelegten Bildersammlung erwachsen. Es entstand vielmehr von vornherein als digitales Projekt erst in den 2000er-Jahren – explizit ohne das Ziel, parallel eine analoge Bildersammlung aufzubauen. Räumliche wie lagerungstechnische Beschränkungen einerseits, andererseits aber auch die Vermeidung der Vorhaltung ‚doppelter Infrastrukturen‘, wenn man an die umfangreichen Bildersammlungen des Deutschen Dokumentationszentrums für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg sowie des Hessischen Landesarchivs – Staatsarchiv Marburg denkt, waren hierfür ausschlaggebend.

Der folgende Beitrag erläutert die Grundideen und die Genese der „Historischen Bilddokumente“, skizziert den Status quo sowie aktuelle Arbeiten und Herausforderungen und umreißt schließlich einige Entwicklungsperspektiven, die zukünftig in Angriff genommen werden könnten.

Das Landesgeschichtliche Informationssystem Hessen (LAGIS)

Das Landesgeschichtliche Informationssystem Hessen ist das digitale Informationsangebot des Hessischen Landesamts für geschichtliche Landeskunde (HLGL).⁸ Sein Ziel ist es, wissenschaftlich gesicherte Informationen zur Geschichte und geschichtlichen Landeskunde für einen breiten Nutzerkreis, unterschiedliche Fragestellungen sowie Nutzungsbedürfnisse bereitzustellen. Dazu werden digitale Texte, Karten und Bilder im HLGL oder zusammen mit Kooperationspartnern erarbeitet. LAGIS blickt inzwischen auf eine mehr als fünfzehnjährige Geschichte zurück.⁹ Maßgeblich vorangebracht durch Otto Volk, ehemals Akademischer Oberrat am HLGL, ging eine erste Version im Dezember 2004 online.¹⁰ Zur Zeit der Onlinestellung bestand LAGIS aus sieben projektbezogenen Modulen, unter anderem dem aus seiner analogen Vorlage überführten „Historischen Ortslexikon“,¹¹ einem Angebot zu historischen Ortsansichten¹² und dem in Zusammenarbeit mit der Historischen Kommission für Hessen erarbeiteten Online-Angebot zu den Landgrafen-Regesten.¹³

Seit dieser Zeit ist das Informationsangebot von LAGIS erheblich gewachsen. Heute stellt das in aktuell über 30 Module gegliederte Informationssystem unterschiedlichste Angebote zu

7 Siehe <https://www.lagis-hessen.de/>.

8 Siehe <https://hlgl.hessen.de/>.

9 Siehe N.N.: Landesgeschichte online.

10 Siehe Braasch-Schwersmann: Bericht 2004, S. 499.

11 Siehe <https://www.lagis-hessen.de/de/subjects/index/sn/ol>.

12 Siehe <https://www.lagis-hessen.de/de/subjects/index/sn/oa>.

13 Siehe <https://www.lagis-hessen.de/de/subjects/index/sn/lgr>.

Quellen, Materialien und Themen bereit. Jedes Modul verfügt über ein individuelles, den Anforderungen des zu vermittelnden Gegenstandes entsprechendes Datenmodell, das jeweils in enger Abstimmung mit der jeweiligen Fachwissenschaft entwickelt wird, die für das Modul verantwortlich zeichnet. Zu unterscheiden sind dabei abgeschlossene Einheiten wie das Modul „Jüdische Wohlfahrtspflege 1932/33“¹⁴ und Vorhaben, die kontinuierlich weiterbearbeitet werden. Hierzu gehört das „Historische Ortslexikon“, das als ‚raumbezogener Kern‘ von nahezu allen anderen LAGIS-Modulen referenziert wird und – durch hinterlegte Geodaten – die Basis einer zukünftig stärker zu entwickelnden Visualisierung von Suchergebnissen im Kartenbild in allen Informationsangeboten darstellt. Die in Zusammenarbeit mit dem Institut für Personengeschichte in Bensheim entwickelte „Hessische Biografie“¹⁵ bietet Informationen zu mehr als 17.000 Personen, die in Hessen gelebt und gewirkt haben. Sie ist durch die systematische Aufnahme von Personengruppen zugleich Nukleus für die Entwicklung neuer Module und auch Produkte jenseits von LAGIS.¹⁶

Durch die Einbindung in die akademische Lehre bietet LAGIS auch Studierenden die Möglichkeit, kleinere Projektarbeiten zu veröffentlichen, was beispielsweise im Rahmen einer Lehrveranstaltung zur hessischen Presse im Ersten Weltkrieg und dem Modul „Zeitgeschichte in Hessen“

geschehen ist.¹⁷ Schließlich dient LAGIS in Fällen wie dem Hessen-Nassauischen Wörterbuch (HNWb)¹⁸ als Redaktionssystem und Arbeitsinstrument für zusätzliche Ausgabeformen. So konnte etwa die abschließende Lieferung des vierten Bandes, dessen Lemmastrecke formulargestützt in LAGIS bearbeitet wurde, direkt aus der zugrundeliegenden Datenbank heraus exportiert und für den Druck vorbereitet werden. Die erforderlichen Nachbearbeitungsschritte ließen sich dabei nahezu vollständig automatisieren.¹⁹ Als jüngstes Modul wurde im Dezember 2019 ein in Kooperation mit dem Hessischen Landesarchiv entwickeltes Angebot zur Geschichte der Auswanderung aus Hessen²⁰ veröffentlicht, das 2020 weiter ausgebaut werden konnte.²¹ Für die nähere Zukunft ist die Veröffentlichung mehrerer Informationsangebote zur jüdischen Geschichte Hessens geplant, die in Zusammenarbeit mit und durch Förderung der Kommission für die Geschichte der Juden in Hessen erarbeitet werden.

Die „Historischen Bilddokumente“ als Teil von LAGIS

Das LAGIS-Modul „Historische Bilddokumente“ hat zum Ziel, die Geschichte und geschichtliche Landeskunde Hessens in seinen heutigen

14 Siehe <https://www.lagis-hessen.de/de/subjects/index/sn/jgv>.

15 Siehe <https://www.lagis-hessen.de/de/subjects/index/sn/bio>.

16 Siehe Aumann/Vogel: Landesgeschichte, S. 247-253.

17 Siehe Berens/Vogel: Der Erste Weltkrieg, S. 142-144; Theml: Novemberrevolution / Rätebildung.

18 Siehe <https://www.lagis-hessen.de/de/subjects/index/sn/hnwb>.

19 Siehe Werth/Vielsmeier/Aumann: Hessen-Nassauisches Wörterbuch, S. 215-217.

20 Siehe <https://www.lagis-hessen.de/de/subjects/intro/sn/ha>.

21 Siehe Aumann: Neuer Service.

Grenzen von der Zeit seit der Erfindung des Mediums bis zur Gegenwart in exemplarischen Fotografien zu dokumentieren und sowohl für wissenschaftliche als auch nichtwissenschaftliche Nutzungen zugänglich zu machen.

Seit Dezember 2008 sind die „Historischen Bilddokumente“ als Bestandteil von LAGIS online nutzbar.²² Wenngleich sie mit gut 8.600 Bildern hier zu den eher kleineren Informationsangeboten gehören, finden sie vergleichsweise großes Interesse bei Nutzerinnen und Nutzern. Pro Monat konnten im Jahr 2020 knapp 7.700 Zugriffe verzeichnet werden. Unter den aktuell online verfügbaren LAGIS-Modulen rangiert es damit stets auf den vorderen Plätzen.

Neben den reinen Zugriffsdaten zeugen auch regelmäßige Anfragen vom Interesse an den „Historischen Bilddokumenten“. Neben der Nachnutzung einzelner Bilder, zum Beispiel für Publikations- und Ausstellungsvorhaben, lässt sich die Kommunikation mit den Nutzerinnen und Nutzern grob in vier Kategorien einteilen.

- Erstens gibt es immer wieder Nachfragen, wenn eigene (oder geerbte) Fotobestände gesichtet und beispielsweise räumliche Zusammenhänge zwischen privat vorhandenen und den in LAGIS veröffentlichten Abbildungen überprüft werden sollen.
- Zweitens erhalten wir konkrete Hinweise oder Korrekturen, in der Mehrzahl mit Bezug auf eine zeitliche oder räumliche Einordnung einzelner Bilder.
- Drittens erhalten wir Nachfragen zu Fotografinnen und Fotografen, die beim

heimischen ‚Stöbern‘ auf eigenen Bildern entdeckt wurden.

- Schließlich erhalten wir viertens immer wieder konkrete Angebote zur Übernahme von Bildmaterial. Letzterem können wir derzeit nur vereinzelt und in geringem Umfang entsprechen, da die zum Beginn des Projekts vorhanden gewesenen personellen Ressourcen (zum Beispiel die Unterstützung durch studentische Hilfskräfte) derzeit nicht verfügbar sind.

Konzeption und Umsetzung

Die Sammlung, die den „Historischen Bilddokumenten“ zugrunde liegt, ist mit etwa 15 Jahren vergleichsweise jung. Das gesamte Vorhaben resultiert aus der Überlegung, Bildmaterial und das Wissen darum, also die Metadaten, mit Bezug zum Territorium des heutigen Landes Hessen sowohl aus privaten als auch aus öffentlichen Überlieferungen wie Archiven, Museen und Bibliotheken zugänglich zu machen. Fotosammlungen, wie sie unter anderem bei der Abfassung von Ortsgeschichten oder zu anderen Anlässen oft mit viel Mühe angelegt werden, bleiben nach ihrer Publikation zum Beispiel als Ortschronik oder Jubiläumsschrift vielfach ohne weitere Nutzung. Landeskundlich interessantes Bildmaterial in privatem Besitz wiederum befindet sich latent in Gefahr: zum einen, da Fotografinnen und Fotografen, aber auch andere Personen, die Auskunft über die Bildinhalte geben können, versterben;

²² Siehe Braasch-Schwersmann: Bericht 2008, S. 344.

zum anderen, da dem Material bisweilen schlicht die Entsorgung droht. Relevante Bestände aus Geschichts- und Heimatvereinen zu sichern, aber auch vorhandenes Fotomaterial aus privatem Kontext sprichwörtlich ‚vor dem Container‘ zu retten, war Antrieb, dieses Vorhaben anzugehen. Die Sammlung entstand durch Aufrufe an die Öffentlichkeit, durch lokale Multiplikatoren wie Geschichts- und Heimatvereine, teilweise auch durch Bürgermeisterinnen und Bürgermeister, und durch die Zusammenarbeit mit öffentlichen Institutionen wie dem Hessischen Landessarchiv, Kommunalarchiven, Regionalmuseen sowie der Philipps-Universität Marburg. Für zum Teil ehrenamtlich betriebene Gemeindearchive war dies praktisch die einzige Möglichkeit zur digitalen Sicherung ihrer Bildbestände, da gewöhnlich die technische Infrastruktur hierfür fehlt. Aber auch professioneller aufgestellte Stadtarchive in Bensheim, Frankenberg, Gelnhausen, Korbach und Wiesbaden stellten Teile ihrer Fotosammlungen für das Projekt zur Verfügung. Darüber hinaus wurde ihre Expertise für die notwendige Identifizierung, Beschreibung und zeitliche Einordnung der Bildinhalte in die Kooperation eingebracht.

Die Bestände von Privatpersonen wurden bei ihren Besitzerinnen und Besitzern vor Ort gesichtet, eine im Folgenden noch näher zu erläuternde Auswahl getroffen, gescannt und im Gespräch mit den Zeitzeuginnen und Zeitzeugen die Metadaten erhoben. Ähnlich wurde auch bei institutionalisierten Partnern vorgegangen.

Metadaten werden mittels IPTC-Standard²³ in den Bilddateien hinterlegt. Archiviert werden die Scans der Bildvorlagen im TIFF-Format.²⁴ Für die Online-Präsentation werden sie auf eine Größe von maximal 1.024 Pixel Breite oder Höhe reduziert.

Zur Erschließung der Bilder – zu der zu Beginn des Projekts auch studentische Hilfskräfte herangezogen werden konnten – beinhaltet die Datenbank folgende Felder (Abbildung 1):

- die Vorlage, die zur Verfügung stand, beispielsweise Originalabzug, Postkarte, Digitalfoto, Diapositiv;
- Datum und der Ort der Aufnahme;
- Fotograf oder Fotografin;
- ein von den Bearbeitenden zu vergebender Bildtitel;
- die originale Bildunterschrift, soweit sie vorhanden ist;
- eine von den Bearbeitenden anzulegende kurze Bildbeschreibung;
- der Rechtenachweis und eventuelle Drucknachweise;
- Motivgruppe: Porträt, Landschaft, Topografie, Sport oder ähnliches;
- Indizes für Personen und Sachbegriffe.

23 IPTC steht für International Press Telecommunications Council, dem Weltverband der Nachrichtenagenturen und Zeitungen, der für die technische Normierung des Nachrichtenaustauschs zuständig ist. Zum IPTC-Metadaten-Standard siehe <https://iptc.org/standards/photo-metadata/iptc-standard/>.

24 TIFF steht für Tagged Image File Format, ein Dateiformat zur hochauflösenden und verlustfreien Speicherung von Bilddateien.

Formal

Vorlage *

Datum *

Farbe ☐

Basisdaten

Titel *

Ort

Okt

Fotograf

Original_bildunterschrift

Beschreibung

Rechte *

Drucknachweis

Metainfo *

Index

Personen

Suchbegriffe

Abbildung 1: Screenshot der Eingabemaske der „Historischen Bilddokumente“ in LAGIS (Stand: 6.5.2021).

Von der Konzeption her nahmen die „Historischen Bilddokumente“ in etwa das vorweg, was seit einiger Zeit die sogenannten Topotheken – mit großem Erfolg insbesondere in Österreich – auf kommerzieller Basis und mit Anbindung an regionale Geschichts- und Heimatvereine anbieten.²⁵

Bis auf wenige Ausnahmen zeigen die Abbildungen das historisch öffentliche und private Leben aus Hessen in seinen heutigen Ausmaßen seit den 1840er-Jahren. Aufnahmen, die außerhalb dieser Regionen gemacht wurden, werden

in Einzelfällen aufgenommen, wenn sie Personen aus Hessen betreffen. Beispielsweise trifft das auf hessische Kriegsteilnehmer der beiden Weltkriege oder Kolonialsoldaten im chinesischen Tsingtau zu.²⁶ In diesen und ähnlichen Fällen sind Fotografien sowie ihr Entstehungs- und Überlieferungszusammenhang im Hinblick auf die Frage interessant, wie Erfahrungen und Erlebnisse in der ‚Fremde‘ über Fotografien in der ‚Heimat‘ vermittelt wurden.²⁷

25 Siehe <https://www.topothek.at/de/>.

26 Zu kolonialen Fotografien aus China siehe auch den Beitrag von Gisela Parak in diesem Band.

27 Siehe Volk: Historische Bilddokumente, S. 12.



Abbildung 2: Familie aus Buchenau während einer Pause bei der Ernte, um 1915, unbekannter Fotograf (Quelle: LAGIS, <https://www.lagis-hessen.de/de/subjects/idrec/sn/bd/id/28-040>; Bildrechte: Eckhard Hofmann und Jürgen Homberger).

Für den Ausbau der „Historischen Bilddokumente“ werden Darstellungen unterschiedlicher Provenienz herangezogen, um eine möglichst große Themenvielfalt anbieten zu können. Durch die Berücksichtigung von Bildern privater Herkunft soll auch gezeigt werden, wie sich Geschichte in Bildern jenseits einer ‚offiziellen‘ Sicht oder auf Berufsfotografien darstellt: Wie erlebten die Protagonistinnen und Protagonisten selbst ihren Alltag, besondere Ereignisse? Was hielten sie selbst für so wichtig, dass es im Bild bewahrt werden sollte?²⁸ Dies ist – bei all den Problemen, die diese Art der Sammlung mit sich bringt – zugleich der Wert dieses Ansatzes. Durch die Provenienz erklären sich sowohl regionale als auch inhaltliche Schwerpunkte. Die mittelhessische Stadt Marburg erzielt die größte Trefferquote unter den Ortsangaben. Gleich danach folgt das dem Landkreis Marburg-Biedenkopf zugehörige Dorf Hachborn. Ein umfangreicher

Bildbestand konnte hier vom ehemaligen Kurhessischen Landesamt für Volkskunde, dem Heimatverein Hachborn sowie von Privatpersonen übernommen werden. Neben Schwerpunkten in Nordhessen finden sich im Bestand auch viele Fotografien aus der Stadt Gelnhausen (Main-Kinzig-Kreis) sowie Waldsolms-Brandobendorf (Lahn-Dill-Kreis). Im Verhältnis zum Bestand der letztgenannten beiden kleinen Gemeinden stammt nur ein Viertel dessen aus der heutigen Landeshauptstadt Wiesbaden oder aus dem historisch bedeutsamen Darmstadt. Inhaltliche Schwerpunkte liegen auf der Darstellung von Einzelpersonen, Familien, Nachbarn und Verwandten, die ihren Alltag fotografisch festgehalten haben. Zentrale Lebensabschnitte wie Kindheit, Schulbesuch oder Hochzeiten werden präsentiert. Wirtschaftliche Tätigkeiten in der Landwirtschaft ebenso wie im Handwerk sind zahlreich abgebildet, genauso wie das Militärwesen, Kriegsereignisse und deren Folgen. (Abbildung 2)

²⁸ Siehe Volk: Historische Bilddokumente, S. 11.



Abbildung 3: Heinz Metz: Zwei Kinder in Schwälmer Tracht, um 1930 (Quelle: LAGIS: <https://www.lagis-hessen.de/de/subjects/idrec/sn/bd/id/216-015>; Bildrechte: Günter Schaub).

Da etliche Fotografien aus dem frühen und aus der Mitte des 20. Jahrhunderts stammen, zeigt ein Großteil die Vielfalt regionaler hessischer Trachten. (Abbildung 3) Mit den Schwälmer, Marburger und Hinterländer Trachten wird primär Kleidung aus Nord- und Mittelhessen repräsentiert. Darüber hinaus werden die Bereiche Mechanisierung und Industrialisierung, Kirche und religiöses Leben, jüdische Kultur, Freizeit, Sport, Vereine, Politik, Demonstrationen und Kundgebungen sowie die Nachkriegszeit

abgebildet.²⁹ Quantitativ ausbaufähig sind Themen wie beispielsweise die deutsche Teilung und die Wiedervereinigung.

Ausgewählt wurde der digitale Bildbestand nach verschiedenen Kriterien. Die technische Qualität der Bilder spielt dabei natürlich eine wichtige Rolle, wobei gelegentlich eine Abwägung zwischen einer eingeschränkten Bildqualität und dem Aussagewert eines Bildmotivs getroffen werden muss. Dies trifft zum Beispiel dann zu, wenn die Aufnahme sehr alt, das Motiv selten ist oder ungewöhnliche Ausnahmeumstände zugrunde liegen. Zudem müssen Überlieferungs- und Hintergrundinformationen vorhanden und eine zumindest grobe Einordnung in Raum und Zeit möglich sein. Dazu kommt der repräsentative oder auch der besonders illustrative Charakter des Bildes unter sachlichen, räumlichen und zeitlichen Aspekten – wobei hier natürlich der subjektive Einfluss der Bearbeitenden sehr deutlich wird.

Eine aktive Akquise von neuem Bildmaterial kann derzeit aus Mangel an personellen Ressourcen nicht geleistet werden. Wie bereits erwähnt, gibt es nach wie vor zahlreiche Nachfragen zu den angebotenen Inhalten. Manchmal senden Nutzerinnen oder Nutzer auch ungefragt durchaus größere Mengen von Bildern zu. Hier fehlen dann oft die Metadaten, also Kenntnisse der Einsenderinnen und Einsender über das Bildkonvolut und einzelne Aufnahmen, weshalb derartige Sendungen nach einer Sichtung meist zurück an die Absender gehen müssen. Ein ungewöhnlicher Fall ereignete sich im Herbst 2019, als sich ein Leser der Oberhessischen Presse

²⁹ Siehe <https://www.lagis-hessen.de/de/subjects/intro/sn/bd>.

nach einem dort veröffentlichten Artikel, der mit dem Foto eines hessischen Soldaten im Ersten Weltkrieg illustriert war, im HLGL meldete. Er hatte seinen Vater auf diesem Bild erkannt. Das für den Artikel genutzte Foto stammte zwar nicht aus den Beständen der „Historischen Bilddokumente“, durch den Kontakt gelang es aber, neue Abbildungen zum Thema hessischer Soldaten im Kriegseinsatz im Ersten Weltkrieg zu gewinnen. Durch die Erinnerungen des weit über neunzigjährigen Sohnes, die Beschriftung der Fotografien auf der Rückseite sowie dank der Aushändigung einer Kopie des Wehrpasses des Vaters konnten die Fotos aus verschiedenen Orten der Westfront zeitlich recht gut verortet werden.

Umgang mit Urheberrechten

Mit der Digitalisierung, Aufbereitung und Online-Publikation historischer Bilddokumente ergibt sich unweigerlich auch die Frage zum Umgang mit Bild- und Urheberrechten. Die Mehrzahl historischer Abbildungen aus dem 20. Jahrhundert sind urheberrechtlich geschützt und bleiben dies bis 70 Jahre nach dem Tod der Werksschaffenden. Bei den „Historischen Bilddokumenten“ betrifft das die große Mehrheit, da von insgesamt etwa 8.600 Bildern gut 1.400 vor das Jahr 1900 zu datieren sind, über 7.000 entstanden nach der Jahrhundertwende. Das Urheberrecht kann an Einrichtungen nicht übertragen werden, wenngleich der Fotograf oder die Fotografin in unterschiedlichem Maße Nutzungsrechte an dem Medium einräumen kann.

Ziel des HLGL ist es, bei der Bereitstellung von Inhalten in LAGIS eine Open-Access-Strategie

anzuwenden. Damit orientiert es sich an der Berliner Erklärung von 2003, in der deutsche und internationale Forschungsgemeinschaften sich für einen freien Zugang von wissenschaftlichem Wissen ausgesprochen haben, was das kulturelle Erbe gleichfalls miteinbezieht.³⁰ Eingeschlossen werden dabei auch Quellentexte oder Metadaten. Für das HLGL stellte die Klärung von Nutzungsrechten insofern einen wichtigen und umfassenden Prozess dar, als die Institution kaum eigenes Bildmaterial besitzt und mit den Leihgeberinnen und Leihgebern individuelle Lösungen finden muss. Eine Vereinbarung ist nicht an vorgegebene Formalien gebunden und geschieht, indem sich die Parteien verbindlich auf ein bestimmtes Verfahren einigen.³¹ Sind bei den Abbildungen Rechte Dritter betroffen, wirbt das HLGL bei den Leihgeberinnen und Leihgebern um eine Vergabe von freien Lizenzen nach dem international akzeptierten Creative-Commons-Standard. Damit soll es Kulturinstitutionen möglich sein, über verschiedene Organisationen, Verbünde und Ländergrenzen hinweg interoperabel Digitalisate rechtssicher zu verarbeiten und weiterzugeben.³² Grundlage für das Lizenzmodell des HLGL sind die von der Anwaltskanzlei iRights.Law herausgegebenen Publikationen, die Empfehlungen für den Umgang mit kulturellem Erbe beinhalten.³³ Herausforderungen ergeben sich hinsichtlich zweier unterschiedlicher Punkte: Zum einen bereitet der Umgang mit sogenannten verwaisten Werken Schwierigkeiten. Gemeint sind hierbei

30 Siehe Berliner Erklärung.

31 Siehe Klimpel: Kulturelles Erbe digital, S. 12-13.

32 Siehe Klimpel: Kulturelles Erbe digital, S. 45.

33 Siehe Djordjević/Klimpel: Bewegungsgeschichte; Klimpel: Kulturelles Erbe digital.

Werke, bei denen nicht alle Inhaberinnen und Inhaber der Urheberrechte bekannt oder auffindbar sind. Nach Paragraph 61 des Urheberrechtsgesetzes dürfen Museen, Bibliotheken und Archive diese öffentlich zugänglich machen, „wenn selbst nach sorgfältiger Suche nicht alle Rechtsinhaber festgestellt oder ausfindig gemacht werden konnten, aber von den bekannten Rechtsinhabern die Erlaubnis zur Nutzung eingeholt worden ist“ und „sofern nach Treu und Glauben anzunehmen ist, dass der Rechtsinhaber in die Nutzung [...] einwilligen würde“.³⁴ Im Bestand der „Historischen Bilddokumente“ befinden sich einige Bilder, deren Fotografinnen oder Fotografen unbekannt sind. Als Beispiel seien Digitalisate aus älteren Druckwerken genannt, in denen die Herkunft der Darstellungen nicht oder nur unzureichend gekennzeichnet wurde. Die „sorgfältige Suche“,³⁵ ihre Dokumentation und die offizielle Meldung des Werkes als verwaist bedeuten in der Praxis einen erheblichen Zeit- und Personalaufwand, der nur bei sicher gestellter Finanzierung dauerhaft zu leisten ist. Ein zweiter Punkt betrifft die Frage, bei welcher Art der Digitalisierung neue Rechte entstehen. Steht ein Werk unter urheberrechtlichem Schutz, so setzt sich dieser auch je nach Reproduktionstechnik in seinem Digitalisat fort. Bei der Nachproduktion erhalten abfotografierte Werke einen neuen urheberrechtlichen Schutz, während gescannte Bilder als Ergebnisse eines technischen Reproduktionsverfahrens keine neuen

Rechte begründen.³⁶ Ausschlaggebend ist hierbei, dass bei einem Scanvorgang keine eigene „schöpferische Leistung“ erbracht wird, während bei einer fotografischen Nachbildung Bildausschnitt, Blickwinkel oder Perspektive beliebig gewählt und damit das Original verändert werden kann. Besondere Aufmerksamkeit erhält diese Fragestellung bei bereits gemeinfreien Bildern – eben jenem Material, welches nach Ablauf der Schutzfrist seine Urheberrechte verliert und damit für Jedermann nutzbar wird – sowie die Überlegung, ob eine Reproduktion erneute Urheberrechte für sich beanspruchen darf. In den „Historischen Bilddokumenten“ wird dies dadurch transparent gemacht, indem für jede Abbildung angegeben wird, welche Vorlage für die Präsentation in LAGIS zur Verfügung stand, zum Beispiel ein Originalabzug, ein Bildscan oder ein Digitalfoto.

Um Lösungen für alle offenen Fragen bezüglich der digitalen Verfügbarkeit zu finden, konstituierte sich im November 2020 eine durch das Hessische Ministerium für Wissenschaft und Kunst geförderte Arbeitsgruppe zu einem gemeinsamen Open Access-Policy-Projekt, in dem Kultureinrichtungen des Landes Hessen unter Führung des Deutschen Dokumentationszentrums für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg an einem einheitlichen Vorgehen zu diesen Fragestellungen arbeiten.³⁷ Dabei soll eine Handlungsempfehlung entstehen, wie nach Maßgabe aktueller Anforderungen von Wissenschaft und Forschung sowie der Zivilgesellschaft digitales

34 <https://dejure.org/gesetze/UrhG/61.html>.

35 Einen Leitfaden, wie diese umfangreiche Suche nach Rechteinhaberinnen und Rechteinhabern gestaltet werden kann, ist zu finden bei Djordjević/Kimpel: *Bewegungsgeschichte*, S. 63-64.

36 Siehe Djordjević/Kimpel: *Bewegungsgeschichte*, S. 55.

37 Siehe https://www.uni-marburg.de/de/fotomarburg/forschung/laufende/open_access.

Erbe der jeweiligen hessischen Kulturinstitutionen nach den Prinzipien der Auffindbarkeit, Zugänglichkeit, Interoperabilität und der Nutzbarkeit – den sogenannten FAIR Data Principles³⁸ – gefördert werden kann.

Entwicklungsperspektiven

Die abschließenden Ausführungen sollen einige denkbare Entwicklungsmöglichkeiten für das vorgestellte Webangebot umreißen. Zu unterteilen sind diese Perspektiven in gestalterische, inhaltliche sowie strategische Ansätze, die sich teilweise gegenseitig bedingen und beeinflussen. Zuallererst ist zu erwähnen, dass der gesamte Webauftritt von LAGIS demnächst grundlegend erneuert und modernisiert wird. Neben einer Anpassung an derzeit aktuelle Gestaltungsprinzipien und der Implementierung von responsiven Ansichten für die Nutzung auf mobilen Endgeräten werden sich auch die inhaltliche Struktur von LAGIS sowie die Suchmöglichkeiten ändern. Eine übergreifende Suche in allen über 30 Modulen, die eine facettable Ergebnisliste liefert, ist konstitutiver Bestandteil des künftigen Webauftritts. Als neue Gliederungsebene werden „Themen“ eingeführt, in denen verschiedene Module – beispielsweise alle mit Bezug zur jüdischen Geschichte Hessens – zusammengefasst und einzeln recherchierbar werden. Ein neues solches Thema wird die prominent platzierte „Bildersuche“ sein, in der auf alle Bildinhalte in LAGIS zugegriffen werden kann, zu der neben den „Historischen

Bilddokumenten“ auch die Module „Historische Ortsansichten“ und „Mittelalterliche Glasmalereien in Hessen“ zählen. Ebenfalls inhaltlicher Natur sind Überlegungen zur stärkeren Vernetzung der in den „Historischen Bilddokumenten“ hinterlegten Daten. Hier könnten durch die Verwendung von Normdaten für Personen und Geografika automatisierte Verknüpfungen innerhalb von LAGIS realisiert werden, beispielsweise zur „Hessischen Biografie“ oder zum „Historischen Ortslexikon“, aber auch zu externen Angeboten. So könnte im „Historischen Ortslexikon“ bei Orten, zu denen Bildmaterial vorhanden ist, eine Vorschau auf diese Bilder angezeigt werden, wie dies im „Historischen Ortsverzeichnis“ des Instituts für Sächsische Geschichte und Volkskunde bereits umgesetzt wurde.³⁹

Darüber hinaus wurde im HLGL im Jahr 2020 mit dem Aufbau eines neuen Kartendienstes „HLGL Maps“, begonnen, womit zukünftig die räumliche Lokalisierung der Bilddokumente auch in einem layerbasierten Karteninterface möglich sein wird. Die Ergebnisse einer Suchabfrage in den „Bilddokumenten“ werden so auch in einem dynamischen Kartenbild darstellbar, was beispielsweise zur Untersuchung räumlicher Gemeinsamkeiten und Unterschiede bei der „Inszenierung“ von Bildern von Familienfesten wie zum Beispiel Hochzeiten einen deutlich besseren Überblick verschafft und wesentliche Vorteile im Vergleich zur derzeitigen statischen Kartenansicht bietet. Hinzu kommen weitere inhaltliche Aufgaben wie eine Überprüfung und Konsolidierung der Sach-, Personen- und Ortsregister oder notwendige inhaltliche

38 Siehe <https://www.go-fair.org/fair-principles/>.

39 Siehe <https://hov.isgv.de/Annaberg-Buchholz>.

Nachrecherchen zur Lokalisierung und zeitlichen Einordnung von Bildern.

Neben diesen, eventuell mittelfristig über Haushaltsmittel zu finanzierenden, Überarbeitungen gibt es auch verschiedene Ideen zur strategischen Weiterentwicklung des Bildbestands, die nur mit der erfolgreichen Einwerbung von Drittmitteln zu bewältigen sein werden. Im Zuge der gemeinsam mit den hessischen Studienseminaren und der Archivpädagogik begonnenen Entwicklung eines Konzepts für „LAGIS in der Schule“, wodurch die bisweilen gerade für Schüler und Schülerinnen schwer auffindbaren Informationen für verschiedene Themen aufbereitet und mit Quellen sowie konkreten Aufgabenstellungen versehen angeboten werden, sollen auch die Bilddokumente mit in dieses Konzept einbezogen werden. Denn das „Lesen“ einer Fotografie oder die Frage, was man anhand eines Bildes eigentlich alles zeigen kann, sollen integraler Bestandteil werden. Die „Historischen Bilddokumente“ könnten so beispielsweise auch zur Plattform für Schulprojekte werden, deren Ergebnisse wiederum direkt in das Angebot zurückfließen. Ähnliches ist in Bezug auf die Heimat- und Geschichtsvereine zu überlegen, zumal das Interesse an historischen Fotografien – das zeigte nicht zuletzt die 2019 im Staatsarchiv Marburg gezeigte Ausstellung zu historischen Farbglasdias von Georg Mylius (1884–1979)⁴⁰ – ungebrochen groß ist.

Zu denken wäre zudem an eine inhaltliche Vertiefung des Bestands. Wurde anfangs in großer thematischer Breite gesammelt, was in privaten Haushalten, Geschichts- und Heimatvereinen

an landeskundlich relevantem Bildmaterial vorgefunden wurde, wäre nun eine systematische Recherche nach Bildbeständen zu definierten Schwerpunkten eine Möglichkeit der Weiterentwicklung. Mit der Wahl spezifischer Themen könnte gerade ‚Hessenspezifisches‘ in den Blick genommen werden, beispielsweise in Bezug auf die „soziale Aufrüstung des Dorfes“ ab Mitte der 1950er-Jahre, mit der die sozialdemokratisch geführte Landesregierung die Lebensbedingungen auf dem Land verbessern wollte.⁴¹ Die flächendeckende Errichtung von sogenannten Dorfgemeinschaftshäusern, unter anderem ausgestattet mit Bädern, Waschmaschinen, Kühl- oder Gesellschaftsräumen, zum Teil sogar mit Fernsehgeräten, waren Kernbestandteil des „Hessenplans“ der Landesregierung. Jenseits der reich bebilderten ministerialen Publikationen,⁴² zahlreichen und teilweise bebilderten Presseberichten⁴³ sowie einigen kleineren Schriften⁴⁴ sind nur wenige Bilder hierzu dokumentiert und überliefert.

Ein anderes Thema, das sich für ein solches Vorgehen anbietet, ist die Protestgeschichte des 20. Jahrhunderts am Beispiel Hessens, so die studentischen Proteste rund um das Jahr 1968, die Anti-Atomkraft-Bewegung oder die langjährigen Auseinandersetzungen um die „Startbahn West“ des Frankfurter Flughafens.⁴⁵

40 Siehe Marx-Jaskulski: Ausstellung; N.N.: Begleitband; Kulbe: Rezension.

41 Siehe Hessischer Minister für Arbeit, Wirtschaft und Verkehr: Bericht.

42 Siehe Fischer: Dorfgemeinschaftshaus.

43 Siehe N.N.: Die Dorfgemeinschaftshäuser; N.N.: Gesellige Mitte.

44 Siehe Einweihung des ersten im Kreis Wetzlar erbauten Dorfgemeinschaftshauses; Dorfgemeinschaftshaus Niedersaspe.

45 Siehe <https://www.moerfelden-walldorf.de/de/ratshaus/verwaltung/stadtarchiv/startbahn-west/>.

Abschließend seien zwei eher strategische Gedanken zur Positionierung von LAGIS allgemein und dem Modul „Historische Bilddokumente“ im Besonderen formuliert. In den vergangenen Jahren konnten in unterschiedlichen Projekten Erfahrungen damit gesammelt werden, einzelne LAGIS-Module als Forschungs- oder Daten-Hub zur Verfügung zu stellen. Damit werden zwei Dinge erreicht: Einerseits kann auf diese Weise zum Beispiel im Rahmen eines Forschungsprojekts generiertes Wissen sehr schnell sichtbar gemacht werden. Umgesetzt wurde dies bereits in Zusammenarbeit mit der Professur für Mittlere und Neuere Kunstgeschichte an der Universität Kassel bei Projekten zur Prosopografie der Schüler- und Lehrerschaft des „Collegium Carolinum“ und der Kunstakademie in Kassel.⁴⁶ Im Rahmen der Forschungen ermittelte biografische Daten wurden direkt in die LAGIS-Datenbank eingespeist und damit ohne langen Publikationsprozess öffentlich sichtbar. Andererseits wird momentan erprobt, LAGIS zur langfristigen Sicherung von Forschungsergebnissen, die aus zeitlich begrenzten Projekten stammen, einzusetzen. So werden aktuell biografische Teilergebnisse des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Projekts „Architekturzeichnungen des Hessischen Staatsarchivs Marburg“ im Bildindex der Kunst und Architektur des Deutschen Dokumentationszentrums für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg⁴⁷ in die „Hessische Biografie“ eingepflegt. Bereits

vorhandene Datensätze wurden hierbei um die Ergebnisse dieses Projektes ergänzt und zugleich mit den im Projekt erzeugten Digitalisaten verlinkt. Die Daten zahlreicher bislang nicht in der „Hessischen Biografie“ verzeichneter Architekten, Baumeister und Zeichner können dank des Projekts außerdem dem Datenbestand hinzugefügt werden. Wertvolle Informationen, die bei der Bearbeitung erhoben wurden, aber nicht im Zentrum der Präsentation der Ergebnisse stehen, können damit dauerhaft gesichert und öffentlich zugänglich gemacht werden.

Aus den Erfahrungen der letzten Jahre wäre auch für die „Historischen Bilddokumente“ eine ähnliche Nutzung als Plattform zur Sichtbarmachung und zur langfristigen Sicherung von Forschungsergebnissen denkbar. Denn das Interesse an historischen Fotografien, an Aufnahmen eines Ortes zu einer bestimmten Zeit wird sicherlich nicht weniger werden, gerade wenn es um die Zeitgeschichte gewordene jüngere Vergangenheit geht, in der die Digitalfotografie Einzug gehalten hat.

Linksammlung

Alle Zugriffe vom 25.1.2021 bis 6.5.2021.

<http://www.ag-regionalportale.de/>

<https://bild.isgv.de/>

<https://dejure.org/gesetze/UrhG/61.html>

<https://hlgl.hessen.de/>

<https://hov.isgv.de/Annaberg-Buchholz>

<https://iptc.org/standards/photo-metadata/iptc-standard/>

<https://matomo.org/>

<https://www.bavariikon.de/>

⁴⁶ Siehe <https://www.lagis-hessen.de/de/subjects/drec/mode/projects/projectId/cc/sn/bio>; <https://www.lagis-hessen.de/de/subjects/drec/mode/projects/projectId/kka/sn/bio>.

⁴⁷ Siehe <https://www.bildindex.de/cms/homepage/architekturzeichnungen-des-HStAM/>.

<https://www.bavarikon.de/object/bav:BSB-CMS-0000000000000622?lang=de>

<https://www.bildindex.de/cms/homepage/architekturzeichnungen-des-HStAM/>

<https://www.go-fair.org/fair-principles/>

<https://www.lagis-hessen.de/>

<https://www.lagis-hessen.de/de/subjects/drec/mode/projects/projectId/cc/sn/bio>

<https://www.lagis-hessen.de/de/subjects/drec/mode/projects/projectId/kka/sn/bio>

<https://www.lagis-hessen.de/de/subjects/idrec/sn/bd/id/28-040>

<https://www.lagis-hessen.de/de/subjects/idrec/sn/bd/id/216-015>

<https://www.lagis-hessen.de/de/subjects/index/sn/bio>

<https://www.lagis-hessen.de/de/subjects/index/sn/hnwb>

<https://www.lagis-hessen.de/de/subjects/index/sn/jgv>

<https://www.lagis-hessen.de/de/subjects/index/sn/lgr>

<https://www.lagis-hessen.de/de/subjects/index/sn/oa>

<https://www.lagis-hessen.de/de/subjects/index/sn/ol>

<https://www.lagis-hessen.de/de/subjects/intro/sn/bd>

<https://www.leo-bw.de/>

<https://www.moerfelden-walldorf.de/de/rathaus/verwaltung/stadtarchiv/startbahn-west/>

<https://www.topothek.at/de/>

https://www.uni-marburg.de/de/fotomarburg/forschung/laufende/open_access

Literatur

Stefan Aumann: Neuer Service für die Forschung. Auswanderer-Datenbanken des Hessischen Landesarchivs in LAGIS, in: Archivnachrichten aus Hessen 19 (2019), H. 2, S. 24-26, URL: <https://landesarchiv.hessen.de/sites/>

landesarchiv.hessen.de/files/Archivnachrichten%20aus%20Hessen%20Nr.19_2.2019_0.pdf.

Stefan Aumann/Lutz Vogel: Landesgeschichte im elektronischen Zeitalter, in: Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte 70 (2020), S. 223-254.

Isabelle Berens/Lutz Vogel: Der Erste Weltkrieg als Medienereignis in der Region. Ein Kooperationsprojekt des Hessischen Bibliotheksverbundes und des Hessischen Landesamts für geschichtliche Landeskunde, in: Jens Klingner/Merve Lühr (Hg.): Forschungsdesign 4.0. Datengenerierung und Wissenstransfer in interdisziplinärer Perspektive, Dresden 2019, S. 125-148, DOI: <https://doi.org/10.25366/2019.04>.

Berliner Erklärung über den offenen Zugang zu wissenschaftlichem Wissen, Stand: Oktober 2003, URL: <https://www.cbs.mpg.de/329920/Berliner-Erklärung-ueber-den-offenen-Zugang-zu-wissenschaftlichem-Wissen.pdf>.

Ursula Braasch-Schwersmann: Bericht des Hessischen Landesamtes für geschichtliche Landeskunde in Marburg für das Jahr 2004, in: Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte 54 (2004), S. 497-500.

Ursula Braasch-Schwersmann: Bericht des Hessischen Landesamtes für geschichtliche Landeskunde in Marburg für das Jahr 2008, in: Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte 58 (2008), S. 341-344.

Valje Djordjević/Paul Klimpel: Bewegungsgeschichte digitalisieren. Praxistipps zur Rechtklärung, Berlin 2020.

Dorfgemeinschaftshaus Niederasphe 1955. Festschrift zur Einweihung am 9. Oktober 1955, Marburg 1955.

Miriam Eberlein: Fotografie, in: Leo-BW, o.D., URL: <https://www.leo-bw.de/web/guest/themenmodul/sudwest-deutsche-archivalienkunde/archivaliengattungen/bilder/fotos>.

Einweihung des ersten im Kreis Wetzlar erbauten Dorfgemeinschaftshauses. Groß-Rechtenbach 28.-29. August 1954, Wetzlar 1954.

Heinrich Fischer: Das hessische Dorfgemeinschaftshaus. Ein Weg zur Schaffung sozialer Einrichtungen in Landgemeinden, Wiesbaden 1954.

Hessischer Minister für Arbeit, Wirtschaft und Verkehr:

Bericht über die finanzielle Planung von Maßnahmen innerhalb des Programms „Soziale Aufrüstung des Dorfes“ (Dorfgemeinschaftshaus-Programm), Wiesbaden 1954.

Paul Klimpel: Kulturelles Erbe digital. Eine kleine Rechtsfibel, Berlin 2020, DOI: <https://doi.org/10.12752/2.0.004.0>.

Nadine Kulbe: Rezension zu Karl Murk (Hg.): „Etwas sensationell Neues“. Marburg um 1910 in Farbfotografien von Georg Mylius. Begleitband zur gleichnamigen Ausstellung im Hessischen Staatsarchiv Marburg, in: Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte 70 (2020), S. 404-405, DOI: <http://dx.doi.org/10.15463/rec.reg.563947220>.

Katrin Marx-Jaskulski: Ausstellung: „Etwas sensationell Neues“ – Marburg um 1910 in Farbfotografien von Georg Mylius. 27. Juni 2019 bis 5. Februar 2020, URL: https://landesarchiv.hessen.de/ausstellung_mylius-fotografien.

N.N.: Begleitband zur Ausstellung „Etwas sensationell Neues. Marburg um 1910 in Farbfotografien von Georg Mylius“, URL: <https://landesarchiv.hessen.de/neuerscheinung-georg-mylius>.

N.N.: Die Dorfgemeinschaftshäuser. Ein Zwischenbericht aus Hessen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 25.8.1954, S. 5.

N.N.: Gesellige Mitte für hessische Dörfer. Das 100. Dorfgemeinschaftshaus eingeweiht / Kegelbahnen und Kindergärten, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 12.6.1958, S. 5.

N.N.: Landesgeschichte online. Hessen digitalisiert die Historie, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2.12.2004, S. 55.

Anna Spiesberger: Postkarten, in: Leo-BW, o.D., URL: <https://www.leo-bw.de/themenmodul/sudwestdeutsche-archivalienkunde/archivaliengattungen/bilder/postkarten>.

Nora Theml: Novemberrevolution/Rätebildung, in: Landesgeschichtliches Informationssystem Hessen / Zeitgeschichte in Hessen – Daten, Fakten, Hintergründe, URL: <https://www.lagis-hessen.de/de/subjects/drec/sn/edb/mode/catchwords/lemma/Novemberrevolution%2B%252F%2BR%25C3%25A4tebildung/current/0>.

Otto Volk: Historische Bilddokumente aus Hessen. Ein neues Modul im Landesgeschichtlichen Informationssystem Hessen (LAGIS), in: ARCHIVnachrichten aus Hessen 9 (2009), H. 2, S. 12, URL: https://landesarchiv.hessen.de/sites/landesarchiv.hessen.de/files/content-downloads/Archivnachrichten_9_2_Dez_2009_Internet_col.pdf.

Alexander Werth/Bernd Vielsmeier/Stefan Aumann:

Hessen-Nassauisches Wörterbuch, in: Alexandra N. Lenz/Philipp Stöckle (Hg.): Germanistische Dialektlexikographie zu Beginn des 21. Jahrhunderts, Stuttgart 2020, S. 201-221.

Der Diabestand der Sammlung für Bergbaukunde („Treptow“-Sammlung) der TU Bergakademie Freiberg

Andreas Benz, Karl Klemm & Gisela Parak

Diapositive spielten innerhalb der Sammlungen der TU Bergakademie Freiberg nur eine untergeordnete Rolle. Auch sind derartige Bestände bisher nicht für die breite Öffentlichkeit oder gar die fotografische Fachwelt in Erscheinung getreten, weshalb es zunächst einer Einordnung bedarf: Bei den Objekten, über die nachfolgend berichtet wird, handelt es sich um knapp 800 Glasdiapositive, die einen Teilbestand der Sammlung für Bergbaukunde bilden. Diese ist wiederum eine von insgesamt 33 wissenschaftlichen Sammlungen, die seit 2014 im Rahmen einer Sammlungsordnung rechtsverbindlich als Kulturgut definiert sind.¹ Ein Dutzend dieser Sammlungen befindet sich in der Obhut der Kustodie der TU Bergakademie.

Die Kustodie wurde 1985 gegründet und gehört seit Anfang der 1990er-Jahre zum Institut für Industriearchäologie, Wissenschafts- und Technikgeschichte (IWTG). Das IWTG, seit 1997 unter Leitung von Helmuth Albrecht, umfasst darüber hinaus auch das Universitätsmuseum („Historicum“) und organisiert das Studium generale der Universität. Durch diese Verzahnung besteht die Möglichkeit, die in den Sammlungen befindlichen Hinterlassenschaften als historische Sachquellen in den universitären Lehrbetrieb zu integrieren. Mit Einführung der Studiengänge Industriearchäologie (Bachelor) und Industriekultur (Master) wurde dieses Angebot weiter ausgebaut.

Das thematische Spektrum der Kustodie-Sammlungen ist ebenso vielfältig wie deren Objektstruktur. So finden sich neben allgemeinen Konvoluten zur Universitätsgeschichte

¹ Rektor der TU Bergakademie Freiberg: Ordnung für die Sammlungen.

beispielsweise mathematische Modelle, physikalische Geräte und ein Bestand historischer Eisengussplatten.² Die wohl bedeutendste Sammlung ist allerdings die Sammlung für Bergbaukunde.

Der Diabestand als Teil der „Sammlung für Bergbaukunde“

Das Herzstück der Sammlung für Bergbaukunde bilden rund 200 historische Modelle.³ Diese veranschaulichen die verschiedenen Arbeitsprozesse des traditionellen Erzbergbaus vom Tiefbohren über Grubenausbau, Förderung und Wasserhaltung bis hin zur Aufbereitung. Neben Antriebsmodellen wie Hand- und Pferdegöpel, Wasser- und Kehrrädern, Wassersäulen- und Dampfmaschinen sowie Modellen zur Steinkohlegewinnung und -aufbereitung ist der eigenständige Teilbereich der Hüttenmodelle hervorzuheben.⁴

Den quantitativ größten Teil der Sammlung bilden rund 2.000 Originalobjekte, die einen umfassenden Einblick in die Geschichte des Bergbaus vermitteln. Sie umfassen vielfältige Konvolute wie Grubenlampen, Pumpenkolben oder Stahlseilproben von Förderseilen und bilden den Stand der Technik des Bergbaus von der Antike bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts ab.⁵

Damit ist bereits auf die enorme thematische Breite und Objektvielfalt hingewiesen, welche die Sammlung bis heute auszeichnet. Denn neben

den Modellen und Artefakten gibt es auch ein kleineres Konvolut an Zeichnungen und Fotografien – darunter einen vor über 100 Jahren von Emil Treptow (1854–1935) für Lehrveranstaltungen angelegten Bestand an Diapositiven. Bevor dieser ausführlicher vorgestellt wird, noch einige Anmerkungen zu den Rahmenbedingungen der bergbaukundlichen Sammlung.

Entstehung und Entwicklung der Sammlung im 18. und 19. Jahrhundert

Die ältesten Modelle stammen aus der Gründungszeit der Bergakademie um 1765. Leider lässt sich von den erhaltenen Stücken keines nachweisen, das auf diesen Anfangsbestand zurückzuführen ist.⁶ Modelle spielten damals eine zentrale Rolle, um den technischen Wissensstand der Zeit zu vermitteln. Sie gaben als maßstabsgerechte Muster natürlicher Objekte den Sachverhalt eines Originals in vereinfachter Form wider und dienten so als Mittler zwischen Theorie und Praxis. Für den Bereich des Montanwesens traf dies in besonderer Weise zu. Originale Maschinen aus dem Bergbau oder den Hüttenanlagen konnten vor Ort in ihrer Funktion häufig nur schwer nachvollzogen werden, sei es durch die Enge der Grubenbaue oder den von außen nicht sichtbaren Produktionsablauf. Daher waren diese Anlagen oft nur im verkleinerten Maßstab für die Lehre nutzbar. Für die Vermittlung technologischer Zusammenhänge galten stattdessen Modellensammlungen lange Zeit als besonders geeignetes didaktisches Hilfsmittel.

2 Benz: Die Sammlungen der TU Bergakademie Freiberg.

3 Zaun: Die Sammlung historischer Modelle.

4 Wobbe: Sammlung der Hüttenmännischen Modelle.

5 Zaun: Die Sammlung für Bergbaukunde.

6 Zaun: Die Sammlung historischer Modelle, S. 20.



Abbildung 1: Modellwerkstatt der Bergakademie Freiberg, um 1900, unbekannter Fotograf (Quelle: TU Bergakademie Freiberg/Medienzentrum).

Die stetige Erweiterung und Erneuerung ergab sich vor allem aus dem Vorsatz, dass sich die Modelle am Stand der Technik realer Anlagen zu orientieren hatten. Die Bestellung eines Modells ging von den Hochschullehrern der Bergakademie aus, die ihre Wünsche äußerten. Zunächst erfolgte der Bau der Modelle durch Privatpersonen. Nachdem 1826 im nahen Halsbrücke eine Maschinenbauwerkstatt gegründet worden war, bezog die Bergakademie in den folgenden zwei Jahrzehnten einen Großteil ihrer Modelle von dort. Mit der Erweiterung des Hauptgebäudes der Bergakademie im Jahr 1839 bot sich die Gelegenheit, den steigenden Bedarf dauerhaft durch das

Einrichten einer eigenen Modellwerkstatt zu decken.⁷ (Abbildung 1)

Erweiterung der Sammlung unter Emil Treptow

Durch Moritz Ferdinand Gätzschnann (1800–1895), seit 1836 Professor für Bergbau- und Aufbereitungskunde, erfuhr die Sammlung eine Neuaufstellung. Gätzschnann führte ein Inventar ein, dessen Systematik sich nach Anwendung der Maschinen, dem Arbeitsprozess – Gewinnungstechnik, Grubenausbau, Fördertechnik und so weiter – richtete. Neben den Modellen griff Gätzschnann in der Lehre auch auf historische Maschinenteile und originale Arbeitsmittel

⁷ Jentsch: Erfahrungen aus 200 Jahren Modellbau, S. 30.

wie Grubenlampen, Pumpenkolben und Förderseilproben zurück. Systematisch in die Sammlung aufgenommen wurden derartige Objekte aber erst unter Emil Treptow, der 1891 Professor für Bergbaukunde und später auch Rektor der Bergakademie wurde. (Abbildung 2) Treptow ordnete die Objekte neu und erweiterte den Bestand kontinuierlich. Darüber hinaus befasste er sich intensiv mit Bergbaugeschichte. Neben den Arbeitsmitteln aus heimischen Gruben kamen nun auch Grafiken, archäologische und ethnologische Funde und Belegstücke aus antik-römischem, dem frühen südamerikanischen und japanischen Bergbau hinzu, oftmals in Form von Geschenken seiner ehemaligen Schüler.⁸ Um 1900 erfolgte die Umbenennung in „Sammlung für Bergbaukunde, Aufbereitung und Geschichte des Bergbaus“. In diesem Zusammenhang kam es auch zu einer umfassenden Neuinventarisierung mit einer zweckmäßigen Systematik nach Objektgruppen und einer Bezugnahme auf die Gliederung der Lehrveranstaltungen: die bis heute gültigen Treptowschen Signaturen, bestehend aus römischen Zahlen von I für Lagerstätten bis XVIII für Möbel.⁹ Vom quantitativen Umfang wie auch vom wissenschaftlichen Potenzial her ragt der Bereich XIII zur Geschichte des Bergbaus besonders heraus.



Abbildung 2: Porträt von Emil Treptow (1854–1935), unbekannter Fotograf (Quelle: TU Bergakademie Freiberg/Medienzentrum).

In die gleiche Zeit fällt die Ergänzung der Sammlung durch Lehrmaterialien, darunter zahlreiche Diapositive, die die Treptowsche Signatur XV erhielten. Von vermutlich mindestens 2.000 Glasdias sind 777 Exemplare erhalten geblieben. Sie sind Gegenstand des nachfolgenden Berichts. Zunächst sei noch der weitere Werdegang der Sammlung in den vergangenen 100 Jahren nach der Pensionierung Treptows skizziert.

Transformation vom klassischen Lehrobjekt zur dreidimensionalen historischen Quelle

Kennzeichnend für die bergbaukundliche Sammlung im 20. Jahrhundert ist ein zunächst schleichend, dann abrupt verlaufender Transformationsprozess vom in fachlicher Ausbildung

⁸ Zaun: Die Sammlung für Bergbaukunde, S. 30.

⁹ Jentsch: Begegnungen mit fast vergessenen Kostbarkeiten, S. 12 f.

genutzten Lehrmittel zum wissenschaftshistorischen Kulturgut. Mit der Emeritierung Treptows endete 1923 sowohl die aktive Nutzung als auch die Zeit des Bestandsaufbaus. Die Auflösung der Modellwerkstatt zwei Jahre später bedeutete für die Sammlung den Weg in die Bedeutungslosigkeit. Was den Nicht-Modellteil betrifft, wurden in den 1930er-Jahren zahlreiche Objekte als Leihgaben an Museen übergeben. Ein größerer Teil der Stücke kam in das heutige Stadt- und Bergbaumuseum Freiberg. Deren Rückkehr an die Universität stand auch nach dem Zweiten Weltkrieg zunächst nicht auf dem Plan. Vielmehr verloren historische Sachzeugnisse im Zuge des rasanten wissenschaftlich-technischen Fortschritts weiter an Bedeutung. Der historisch-kulturelle Wert wurde kaum erkannt, vielmehr kam es in zahlreichen Fällen zu Aussonderungen. Dies änderte sich erst mit Gründung von Kustodie und Traditionskabinett in den 1980er-Jahren. Die Bergbausammlung wurde wieder zusammengetragen und die Modelle sukzessive restauriert. Damit war zugleich die Grundlage zur Musealisierung des Bestands gelegt.¹⁰ Eine auf Musealisierung ausgerichtete Sammlungsarbeit kann jedoch nicht das Ziel universitärer Sammlungen sein. Deren vorrangige Aufgabe besteht vielmehr darin, Objekte für die Kernbereiche Forschung und Lehre bereitzustellen. Gleichwohl tragen die Bestände nicht unwesentlich zum lebendigen Geschichtsbild der Hochschule bei. Dies kann auch in Form öffentlicher Präsentation geschehen. So wirken nicht zuletzt die historischen Modelle in zahlreichen Ausstellungen, unter anderem auch für

zeitgenössische Kunst, als Botschafter der Montanregion Freiberg unter anderem auf der letzten documenta in Kassel.

Was die Lehre betrifft, bietet die Angliederung der Kustodie an das IWTG die Möglichkeit, die Sammlungen in vielfältiger Weise in museologische Lehrveranstaltungen einzubeziehen. Dies umfasst sowohl klassische Ausstellungsprojekte als auch Seminare, bei denen Fragen zur materiellen Kultur im Vordergrund stehen.¹¹

Eine Untersuchung der Diasammlung von Emil Treptow war Teil des von der VolkswagenStiftung geförderten Forschungsprojekts „Bergbaukultur im Medienwandel – Fotografische Deutungen von Arbeit, Technik und Alltag im Freiburger Raum“ (2016–2019). Das Gesamtprojekt in Kooperation mit dem Stadt- und Bergbaumuseum Freiberg nahm eine systematische Untersuchung der starken Prägung der Region durch den jahrhundertlang betriebenen Erzbergbau unter kultur- und bildhistorischen Aspekten vor. Es analysierte Entwicklungen und Verschiebungen montangeschichtlich relevanter fotografischer Repräsentationsmuster. Hierbei bildeten Bergarbeit und Alltagsleben einen Schwerpunkt. Als Projektleiterin oblag Gisela Parak¹² auch die Konzeption einer Bestandserschließung der Diasammlung. Die Umsetzung erfolgte durch Karl Klemm, der im Projekt als wissenschaftliche Hilfskraft beschäftigt war und im Rahmen des Projekts seine Masterarbeit¹³ verfasste. Andreas Benz übernahm im April 2016 die Leitung der Kustodie, welche die Dias als Teil der

10 Jentsch: Begegnungen mit fast vergessenen Kostbarkeiten, S. 23 f.

11 Benz: Von der Eisenplatte zum Hochbaumodell.

12 Parak: Freiburger Bergbau um 1900.

13 Klemm: Konstruktion, Distribution und Rezeption des Visuellen.

Treptow-Sammlung bewahrt.¹⁴ Im Rahmen des Projekts wurden unter anderem die 777 Treptow-Dias digitalisiert. Die bereits existierende Grundinventarisierung wurde erweitert und professionalisiert. Der Restaurator der Kustodie, Hendrik Naumann, unterstützte die Digitalisierung. Die erste von zwei Sonderausstellungen im Rahmen des Forschungsprojekts widmete sich im Sommer 2018 unter dem Titel „Silberblick(e) – Historische Bergbaufotografien von Heinrich Börner im Kontext“ dem Werk des Freiburger Fotografen Heinrich Börner (1864–1943). Teile der Treptow-Dias, von denen 37 auf Motive Börners zurückgehen, wurden in Form digitaler Reproduktionen erstmals öffentlich präsentiert. Die Ausstellung führte dem interessierten Publikum unter anderem den Dialog zwischen bergbaulichen Lehr- und Anschauungsobjekten der Treptow-Sammlung und der Verwendung fotografischer ‚Illustrationen‘ in einschlägigen Lehrbüchern der Bergbau- und Hüttenkunde der Jahrhundertwende vor Augen. (Abbildung 3) Anlässlich der Tagung „Bilder aus den Bergwerks- und Hüttenbetrieben. Auftragskontexte fotografischer Repräsentationsalben (1890–1920)“ im Mai 2018 und dem daraus resultierenden Sammelband erörterte Parak den Einfluss der Professoren der Bergakademie auf die lokalen fotografischen Bildproduzenten und den Einsatz von Fotografien in der montanhistorischen Lehre.¹⁵



Abbildung 3: Bohrhämmer-Modell in der Ausstellung SilberBlick(e), Freiberg 2018 (Quelle: TU Bergakademie Freiberg/Kustodie, Foto: Andreas Benz).

Der heutige Diabestand und die Bearbeitung im Rahmen des Forschungsprojekts „Bergbaukultur im Medienwandel“

Die Erschließung der Diasammlung legte zugleich die Grundlage für eine mögliche spätere inhaltliche Arbeit, etwa über den fotografisch angeleiteten Wissenstransfer zwischen bergbaulicher Ingenieurwissenschaft und der Visualisierung von Technik. Im Rahmen des Forschungsprojekts wurde jedoch nur die Systematisierung der Erschließung der Diasammlung umgesetzt. Die offensichtlich werdende Bedeutung visueller Technikdarstellungen begründet den Stellenwert der Treptow-Sammlung im Kontext einer Lehrsammlung.

Die im Rahmen des Arbeitsplans vorgegebenen Konvolute für die Digitalisierung sahen eine inhaltliche Bewertung des Bestands nach bergbaukundlichen Aspekten nicht vor. Stattdessen strebte die Erschließung eine

14 Benz: Die Sammlungen der TU Bergakademie Freiberg, S. 29.

15 Parak: Heinrich Börner und Emil Treptow.

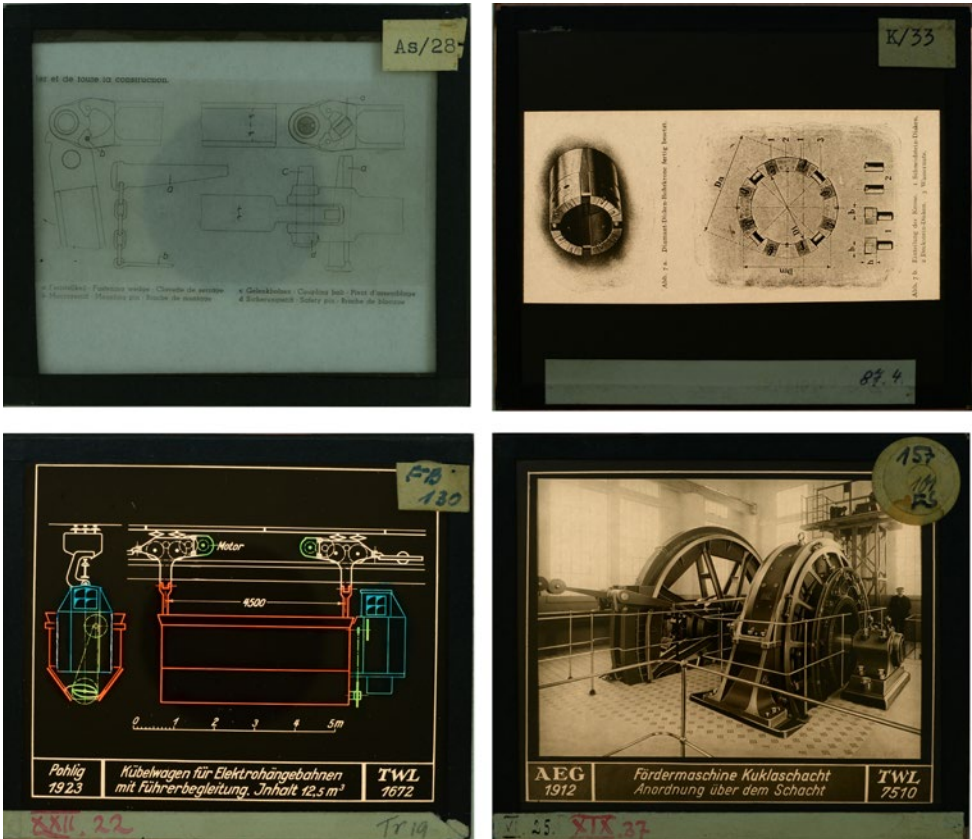


Abbildung 4: Vier Dias der Treptow-Sammlung, bergbaukundlich erschlossen durch Etiketten (oben rechts), 2017 (Quelle: TU Bergakademie Freiberg/Kustodie, Fotos: Karl Klemm).

Professionalisierung der bereits vorgenommenen Grundinventarisierung an. Näher betrachtet wurden hier zunächst die unterschiedlichen auf den Dias aufgetragenen Inventarnummern und Kürzel, da diese Aufschluss über die Verwendung im Rahmen der Lehre und über eine Zuordnung zu Sachgruppen der Berg- und Hüttenkunde versprochen. Hier sollte gezielt ein

Bezug zwischen der von Emil Treptow verfeinerten Bergbau-Systematik und den Signaturen der Lehrdias geschaffen werden. Sämtliche auf den Dias aufgetragenen Beschriftungen wurden daher bei der Erschließung erfasst und dokumentiert.

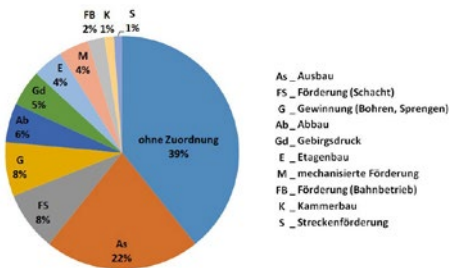


Abbildung 5: Prozentuale Verteilung des Diabestands auf zehn Abteilungen der Bergbaukunde (Quelle: eigene Zusammenstellung auf Basis der Bestandsauswertung).

Bestandsbeschreibung

Die folgenden Aussagen zur thematischen Verteilung der Motive orientieren sich an demjenigen Nummernsystem, das in etwa 60 Prozent der Fälle am häufigsten auf den Dias zu finden war. Denn zu dieser Kombination – Buchstaben-kürzel für die Systematik und laufender Nummer, voneinander getrennt durch Schrägstrich – existieren Aufzeichnungen, die die Kürzel zehn Teilgebieten der Bergbaukunde zuweisen. (Abbildungen 4 und 5)

Aus Abbildung 5 geht hervor, dass Motive aus der Abteilung „Ausbau“ am häufigsten vertreten sind. Die wenigsten Dias sind der Abteilung „Streckenförderung“ zugeordnet. Auffällig ist die ungleichmäßige Verteilung der Dias innerhalb der Teilgebiete, die zwischen neun und 176 Stück variiert. Darüber hinaus lässt sich anhand des Nummernsystems ein ursprünglicher Umfang der Sammlung ermitteln, der mindestens zweieinhalb Mal größer gewesen sein muss als der des heutigen Bestands. Diese theoretische Zahl ergibt sich, indem man die jeweils höchste, noch vorhandene laufende Nummer jeder Abteilung aufsummiert, was zu einem Wert von 1.944 führt (siehe Tabelle 1). Aus dieser Überlegung leitet

sich gleichzeitig die Frage nach dem Verbleib des beachtlichen Rests des ehemaligen Konvoluts ab. Dieses bestandsgeschichtliche Desiderat konnte bislang nur registriert, jedoch noch nicht bearbeitet werden.

Abteilung	Anzahl vorhandener Dias	Höchste vorhandene Nummer
Abbau (Ab)	42	179 (Ab/179)
Ausbau (As)	167	293 (As/293)
Etagenbau (E)	33	113 (E/113)
Förderung/Bahnbetrieb (FB)	18	132 (FB/132)
Förderung/Schacht (FS)	64	223 (FS/223)
Gewinnung (G)	58	175 (G/175)
Gebirgsdruck (Gd)	39	503 (Gd/503)
Kammerbau (K)	10	157 (K/157)
mechanisierte Förderung (M)	32	136 (M/136)
Streckenförderung (S)	9	33 (S/33)
Zwischensumme	472	1.944
ohne Zuordnung	305	—
gesamt	777	≥ 1.944

Tabelle 1: Umfang des überlieferten und Hochrechnung des ursprünglichen Diabestands.

Unabhängig von der bergbaukundlichen Zuordnung wurde der Versuch unternommen, die Motive der Dias für einen schnellen Überblick in ‚technische Darstellungen‘, beispielsweise Reproduktionen von grafischen Darstellungen aus Lehrbüchern, sowie ‚Aufnahmen nach der Natur‘, das heißt gegenständlich-figürliche Originalaufnahmen, zu unterscheiden. (Abbildung 6) Beide Sujets sind mengenmäßig in etwa gleichstark

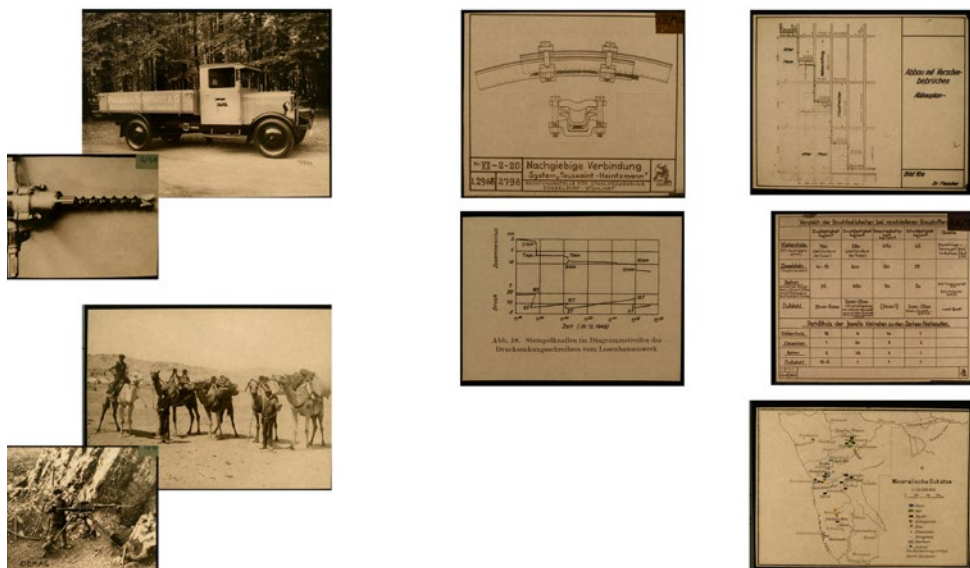


Abbildung 6: Beispiele für gegenständlich-figürliche Motive („Aufnahmen nach der Natur“) und „technische Darstellungen“ aus der Treptow-Sammlung, 2017 (Quelle: TU Bergakademie Freiberg/Kustodie, Fotos: Karl Klemm).

vertreten. Unter den technischen Darstellungen befinden sich circa 85 Prozent Schemata und Pläne, zehn Prozent Diagramme und jeweils rund zwei Prozent Tabellen und geografische Karten. Bei der Bezeichnung der Klassifikationsebene „Aufnahme nach der Natur“ handelt es sich um einen temporären, projektinternen Arbeitsbegriff. Die Bezeichnung „nach der Natur“ wurde in der Fotografie des 19. Jahrhunderts für Aufnahmen verwendet, die der Fotograf vor Ort, in der Natur stehend, aufgenommen hat. Die Aufnahme verbürgt somit die unmittelbare Präsenz des Fotografen am Ort der Abbildung. Die Bezeichnung „nach der Natur“ stellt somit das gedankliche Pendant zur Reprofotografie bildlicher Artefakte dar, in der der Fotograf Vorlagen anderer Bildproduzenten kopierend vervielfältigte. Bei den

gegenständlich-figürlichen Motiven der Glasplattenpositive der Treptow-Sammlung handelt es sich fast ausschließlich um Reproaufnahmen, die von anderen Fotografen aufgenommene Darstellungen kopierten.¹⁶

Hervorzuheben ist außerdem die hohe Anzahl weiterer Nummernsysteme, die sich in Form

16 Dieser Erläuterung hätte es im Falle einer abschließenden Evaluierung möglicherweise nicht bedurft, da die Spalte dann wahrscheinlich gelöscht und somit nicht im Rahmen dieses Beitrags veröffentlicht worden wäre. Zugleich ist dies ein exemplarisches Beispiel für Schwierigkeiten und Missverständnisse, die ein zeitlich befristetes Forschungsprojekt mit sich bringt. So steht etwa auch die von der Projektleiterin vorgeschlagene sachdienliche Unterscheidung von Reproaufnahmen und fotografischen Originalen in der Datenbank der Fotothek des Stadt- und Bergbaumuseums Freiberg noch aus.



Abbildung 7: Unterschiedliche Nummernsysteme auf den Diarahmen, 2017 (Quelle: TU Bergakademie Freiberg/Kustodie, Fotos: Karl Klemm).

unterschiedlichster materieller oder gestalterischer Spuren auf den Dias zeigt. Diese lassen auf veränderte Wissensordnungen und auf mehrfache Umstellungen der thematischen Zusammenstellung der Sammlung im Verlauf ihrer Nutzung schließen. Im Gegensatz zum Rest der wahrscheinlich schon seit 1923 nicht mehr für die Lehre verwendeten Bergbaukundesammlung wurde der Diabestand nachweislich bis mindestens Mitte des 20. Jahrhunderts erweitert und genutzt, wie die auf den Dias aufgetragenen Datierungen verraten.

Bei einer Reihe von Dias konnten die handschriftlichen Aufschriften als jene von Emil Treptow identifiziert werden. Jedoch tragen die Dias auch andere Handschriften, was auf einen weiteren Personenkreis der Benutzung

oder zumindest der Anfertigung der Lehrdias schließen lässt. Auffällig ist auch, dass die auf den Dias angebrachten systematischen Nummern nicht dem Schema der römischen Nummern entsprechen, welches Treptow eingeführt hatte. Es gibt allerdings auf wenigen Dias Inventarnummern, die sie eindeutig dem Bereich „XIV Zeichnungen, Fotografien“ zuweisen. Darunter führte Treptow auch Karten und Risse. Generell werfen die verschiedenen Signaturen vermeintlich gleicher Datierung und Handschrift Fragen zu deren Funktionen auf, die neben der thematischen Zuordnung auch mit der Angabe von Standorten und Lagerungssystemen zusammenhängen könnten. (Abbildung 7)

Zur Beantwortung der Herkunftsfrage der Dias liefern die Objekte selbst Hinweise, denen

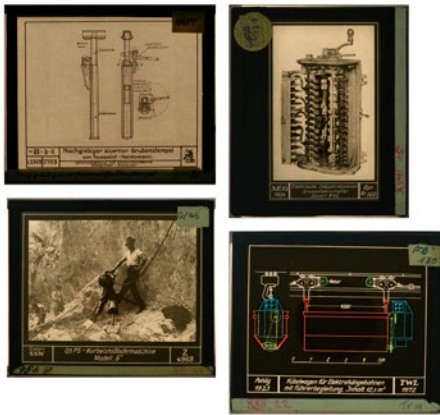


Abbildung 8: Dias professioneller Bildstellen, 2017 (Quelle: TU Bergakademie Freiberg/Kustodie, Fotos: Karl Klemm).



Abbildung 9: Dias mit Hinweisen auf Freiburger Fotoateliers, 2017 (Quelle: TU Bergakademie Freiberg/Kustodie, Fotos: Karl Klemm).

während der Erschließung jedoch nur sporadisch nachgegangen werden konnte. Das heterogene Bildmaterial unterschiedlicher Bildakteure und Verlage kam über diffuse Wege in die Lehrbildsammlung. Aufgrund der entsprechenden Kennzeichnungen lassen sich mehr als zehn Prozent des Bestands auf professionelle Bildstellen oder (Lehrmittel-)Verlage zurückführen. (Abbildung 8) Bei etwa einem Drittel handelt es sich hingegen um Reproduktionen aus Publikationen, was vor allem an Abbildungsnummern oder -titeln in den Motiven, aber auch an Literaturangaben auf den Diarahmen deutlich wird. Innerhalb dieser Gruppe ließ sich in einigen wenigen Fällen anhand der auf den Dias aufgebrachten Stempelungen oder Etiketten die Herstellung in zeitgenössischen Freiburger Fotoateliers, namentlich denen von Arno Heinicke (1871–1945) sowie Karl Heinrich Reimann (Vater, 1841–1915) und Karl August Reimann (auch Karl August Reymann, Sohn, 1879–1945), ausmachen. Die Reproduktionen wurden vermutlich

persönlich von Treptow in Auftrag gegeben. (Abbildung 9) Bekannt ist zudem, dass Treptow die bergakademischen Sammlungen durch zahlreiche Schenkungen ergänzte. Er erhielt sie von aktiven oder ehemaligen Studenten, wie auch Kollegen und Freunden, vor allem für den Bereich „Bergbaugeschichte“, aber auch für andere Teilgebiete der Sammlung wie etwa fotografische Objekte mit bergbautechnischen Motiven. Dokumentiert sind entsprechende Schenkungen von Abzügen, Stereokopien und Dias im Zeitraum zwischen 1885 und circa 1920, unter anderem im Verzeichnis der Geschenke der Bergakademie Freiberg. Zu den Schenkern gehört beispielsweise der Markscheider, Bergingenieur und Bergbaufotograf Paul Schulz (1882–1967).¹⁷ Auch in der Objektdatenbank der Kustodie lassen sich auf diese Weise in die bergakademischen Sammlungen gelangte Fotografien

¹⁷ Königlich Sächsische Bergakademie: Programm, S. 73.



Abbildung 10: Karl August Reymann (oben links) und unbekannter Fotograf (oben rechts): Aufgezogene und beschriftete Fotografien mit Hinweisen auf eine Überlieferung in der Diasammlung, um 1900, und motivgleiche Dias, 2017 (Quelle: Universitätsstadt Freiberg/Stadt- und Bergbaumuseum/Fotothek, M3207 (oben links) und A75-8 (oben rechts) und TU Bergakademie Freiberg/Kustodie (unten), Fotos: Karl Klemm).

finden.¹⁸ Inwiefern solche Bestände zur Herstellung der Lehrdias dienten, konnte bisher noch nicht ermittelt werden. Über den Bildtransfer zwischen den Bergbaulehrten der Jahrhundertwende bietet die im Archiv des Deutschen Museums in München verwahrte Teilkorrespondenz zwischen Oskar von Miller (1855–1934) und Emil Treptow Einblicke. Sie dokumentiert den aktiven Tausch von Fotografien zwischen den beiden Wissenschaftlern.¹⁹ Der institutionsübergreifende Vergleich der korrespondierenden fotografischen Bestände der Freiburger Bergbaufotografie an den verschiedenen Standorten half in einzelnen Fällen, konkrete Zusammenhänge für den Aufbau der Diasammlung nachvollziehen. So haben sich auf einigen

Objekten, deren Bezug zur Bergbaukundesammlung anhand aufgebrachter Inventarnummern dokumentiert ist, die von Treptow durchgeführten Auswahlprozesse für die Diaherstellung unmittelbar niedergeschlagen. Beispielsweise befindet sich auf zehn der 20 ganzseitigen Abbildungen des Albums „Richard-Schacht Brück“, das heute in der Fotothek des Stadt- und Bergbaumuseums Freiberg verwahrt wird, der handschriftliche Vermerk *Dia*. Die Titelseite dieses Albums trägt die Notiz *Sammlung für Bergbaukunde* sowie die Inventarnummer *XIV.B.Σ.20*. Das Motiv *Im Tagebau vor der Sprengung* auf einem dieser Fotoabzüge ist auch in der Diasammlung enthalten. Ebenso ist die Kennzeichnung *Dia* neben der Inventarnummer *XIV.B.Σ.34.h* auf dem Trägerkarton der Mittelformatfotografie *Ortsbetrieb mit Bohrhämmer* notiert, die sich ebenfalls im Stadt- und Bergbaumuseum Freiberg erhalten hat. Das entsprechende Motiv ist wiederum Bestandteil der Diasammlung. (Abbildung 10)

18 Beispiele des Fotografen Reimann finden sich unter den Inventarnummern XIV.B.IV.37.a-b. (zwei Fotografien von Altenberg im Erzgebirge unter Glas und Rahmen) und XIV.B.IV.39 (zwei Fotografien *Zerschossene Schächte bei Levin*).

19 Parak: Heinrich Börner und Emil Treptow, S. 85.

Die Vermerke können als Hinweise interpretiert werden, dass Treptow das „Brüx-Album“ kannte und daraus gezielt Dias anfertigen ließ, um sie in der Lehre einzusetzen. Solche Spuren, die als Indizien eine Zirkulation montanhistorisch relevanter Fotografien unter den Freiburger Montanhistorikern nahelegen, stellen jedoch die Ausnahme dar. Neun Motive aus dem oben genannten Album weisen zwar den Vermerk *Dia* auf, eine Überlieferung in der Diasammlung fehlt jedoch. Auch unter dem montierten Abzug mit dem Motiv *Manganerzlager in Tschiahuri (Transkaukasien)*, der sich in der „Sammlung Richard Beck“ an der Universitätsbibliothek der Bergakademie Freiberg erhalten hat, sind eine entsprechende Inventarnummer und der handschriftliche Vermerk *Dia* vorhanden.²⁰ Ein Dia mit diesem Motiv ist im Bestand jedoch nicht (mehr) fassbar. Den Ansatz des fotografisch begleiteten Wissenstransfers aufgreifend,²¹ wird deutlich, dass sich ein tieferer Blick in verschiedene fotografische Bestände in Freiberg lohnt. Das Stadt- und Bergbaumuseum beherbergt mehrere tausend Bildmedien mit Bergbaubezug.²² In der Universitätsbibliothek der Bergakademie befinden sich weitere 15.000 Bilddokumente.²³ Im Rahmen der Förderung durch die VolkswagenStiftung standen die Bildsammlungen des Stadt- und Bergbaumuseums Freiberg im Fokus des Projekts „Bergbaukultur im Medienwandel“, sodass die offensichtlichen Schnittmengen zwischen den drei historisch eng verzahnten Institutionen

Universität, Museum und Bergarchiv (Sächsisches Staatsarchiv) nicht näher untersucht werden konnten. Mit der Treptowschen Diasammlung steht aufgrund ihrer relativ geschlossenen Überlieferung eine vielversprechende Quelle zur Verfügung. Allerdings sind Ego-Dokumente Treptows, wie beispielsweise seine Vortragsmanuskripte, nicht mehr vorhanden. Doch ohne zusätzliche schriftliche Quellen ist kein weiterer Erkenntnisgewinn über die Beziehung zwischen Ausrichtung der universitären Curricula und der Lehrbildsammlung zu erwarten.

Weiterführende Projektziele: Bestandssicherung, Steigerung der Verfügbarkeit und Vertiefung des Erschließungsgrads

Die im Zuge des Teilprojekts „Diasammlung“ durchgeführten Maßnahmen verfolgten drei Ziele:

- die physische Bestandssicherung;
- die Verbesserung der Zugriffsmöglichkeiten auf den Bestand und die Erhöhung seiner Sichtbarkeit, nicht nur für die Kustodie und die breitere Wissenschaft, sondern auch für die allgemeine Öffentlichkeit;
- die Erhöhung und Verbesserung von Erschließungsgrad und -tiefe als Datengrundlage für das Forschungsprojekt an sich wie auch für die Kustodie und jedwede weiterführende wissenschaftliche Arbeit.

Nahezu jedes der 777 Glasdias mit den Abmessungen 8,5 mal 10 Zentimeter setzt sich aus der Diapositiv- oder Trägerplatte, auf der das Motiv fixiert ist, und der Deckscheibe oder Schutzplatte zusammen. Mittels eines Rahmens aus Fixierpapier oder Klebestreifen wurden die Platten ursprünglich zu einer Einheit montiert. Beim

20 Kugler-Kießling: Vergessene Kostbarkeiten, S. 171, obere Abb.

21 Parak: Heinrich Börner und Emil Treptow, S. 89.

22 Parak: Der Freiburger Bergbau um 1900, S. 8, insbes. Anm. 3.

23 Kugler-Kießling: Vergessene Kostbarkeiten, S. 171.



Abbildung 11: Neupackung der Dias, 2017
(Quelle: TU Bergakademie
Freiberg/Kustodie, Fotos:
Karl Klemm).

überwiegenden Teil des Bestandes erfüllen diese zusammengefügt Komponenten noch immer ihren Zweck. Der Gesamtzustand des Konvoluts ist gut, obwohl eine Zunahme der Anzahl von Beschädigungen seit der letzten Schadensdokumentation feststellbar ist. Dieser Zuwachs erklärt sich nicht allein dadurch, dass bei der Erfassung 2016 und 2017 eine breitere Palette von Schadensbildern dokumentiert wurde als bei der früheren Revision. Er ist vielmehr auch der nicht zufriedenstellenden Aufbewahrung zuzuschreiben. Dementsprechend bot sich im Zuge des Projekts die Neuverpackung der Dias nicht nur an, sie erschien zwingend geboten. Die Unterbringung des Bestands sah bis dahin folgendermaßen aus: Die Dias waren einzeln in Pergaminhüllen und gruppiert in Foto- oder Glasplattenboxen verpackt und wiederum in zwei Bananenkisten gestapelt. Nicht jede Box war mit der optimalen Anzahl von neun oder zehn Dias gefüllt. Die Themenblöcke der Motivsystematik schlugen sich in der Unterbrechung der Befüllung der Boxen nieder. War die Menge der spannungsfrei unterzubringenden Dias pro Box

überschritten oder waren aber die Boxen nicht ausreichend besetzt worden, drohten Schäden durch einen zu hohen Druck, Aneinanderschlagen oder Umkippen innerhalb der Verpackung. Dass die gefüllten Boxen selbst zum Kippen neigten und zum Aufrechtstehen nicht geeignet waren, verstärkte diese Risiken und führte in der Vergangenheit teilweise zur liegenden Lagerung einzelner Boxen. Vor allem diese Umstände schienen zu einer Zunahme der Glasbruchschäden geführt zu haben, dem häufigsten Schadensbild im Bestand.

Das neue Konzept sah die Verpackung der Dias in Klappumschlägen vor. Seither lagern je 60 eingeschlagene Platten aufrechtstehend in Archivboxen, die als herausziehbare Schubfächer ausgeführt und jeweils in vier Abteilungen untergliedert sind. Mit der Umsetzung dieser Maßnahmen werden die konservatorischen Mindestanforderungen erfüllt sowie ein praktikablerer Zugriff auf die Dias ermöglicht. (Abbildung 11) Die Steigerung der Verfügbarkeit und Sichtbarkeit sollte mit Hilfe einer grundlegenden (Retro-)Digitalisierung des Bestands erreicht werden und



Abbildung 12: Arbeitsplatz zur Retrodigitalisierung, 2017 (Quelle: TU Bergakademie Freiberg/Kustodie, Foto: Karl Klemm).

erfolgte durch fotografische Aufnahmen der Einzeldias mittels einer über einem Leuchtpult montierten digitalen Spiegelreflexkamera. (Abbildung 12)

Von jedem Dia wurden drei hochauflösende Aufnahmen angefertigt: das möglichst seitenrichtig wiedergegebene Motiv bei eingeschaltetem Leuchtpult sowie die Diarahmen mit ihren umfangreichen Informationen vorder- und rückseitig bei Raumlicht ohne Inbetriebnahme des Leuchtpultes. (Abbildung 13)

In der tabellarischen Erfassung wurde dann eine heruntergerechnete Variante der hinterleuchteten Motivaufnahme eingestellt. Eine bestandschonende Verfügbarkeit konnte auf diese Weise gewährleistet werden und hat sich für das Projekt und die Arbeit der Kustodie bisher

bewährt. Erfahrungen zur Erhöhung der Sichtbarkeit der Sammlung stehen noch aus. Eine Veröffentlichung des Gesamtbestands über das neue Online-Portal der Universität TUBAF-media wird derzeit vorbereitet. Das Ziel der Erhöhung und Verbesserung des Erschließungsgrads und der Erschließungstiefe wurde durch die Erfassung zusätzlicher Darstellungsinhalte der Motive und der Informationen auf den Dias erreicht. Die Erfassung der Daten erfolgte während der konservatorischen Begutachtung und Neuverpackung, größtenteils aber anhand der Digitalisate. Sie umfasste zunächst die Überprüfung der bereits dokumentierten Daten, die es gegebenenfalls zu korrigieren galt. Darüber hinaus wurden generelle oder projektbezogene Angaben ergänzt, zum Beispiel zu Fotografien



Abbildung 13: Beispiele für die dreiteilige Aufnahmereihe jedes Dias, 2017 (Quelle: TU Bergakademie Freiberg/ Kustodie, Fotos: Karl Klemm).

beziehungsweise Fotografen oder zum Sujet. Erfasst wurden darüber hinaus Signaturen, Publikationsbezüge und natürlich Schadensbilder. Diese Erfassungstätigkeiten führten maßgeblich zur Datengrundlage, anhand derer die bereits geschilderten Auswertungen im Anschluss vorgenommen wurden.

Trotz des Zuwachses an Informationen über den Gesamtbestand ließen sich Kontexte zu einzelnen Dias nur selten und kaum vollumfänglich rekonstruieren. Aufgrund fehlender Anhaltspunkte konnte beispielsweise lediglich ein Bruchteil der gegenständlich-figurativen Motive einem Fotoatelier, einer Fotografin oder einem Fotografen zugeordnet werden. Mit 37 Motiven, die überwiegend untertägige Bergarbeit wiedergeben, sind Aufnahmen von Heinrich Börner in

der Diasammlung häufig vertreten. Quantitativ ist der Freiburger Fotograf damit unter den wenigen bekannt gewordenen Urhebern bislang am besten fassbar. Entnommen sind die Motive Börners Fotoserien aus dem sächsischen Erz- und Steinkohlenbergbau sowie dem anhaltinischen Kali- und Steinsalzbergbau aus den 1890er-Jahren. Treptow nutzte aus diesem ‚visuellen Schatz‘ insgesamt 17 Börner-Motive in seiner populärwissenschaftlichen und seine Lehre an der Bergakademie flankierenden Publikation „Bergbau einschließlich Steinbruchbetrieb und Edelsteingewinnung“ aus dem Jahr 1900.²⁴ Von diesen sind sieben im Diabestand vertreten.

²⁴ Treptow: Bergbau einschließlich Steinbruchbetrieb.

Einige Aufnahmen konnten darüber hinaus dem in Oberschlesien agierenden Fotografen Max Steckel (1870–1947) zugeordnet werden.

Auch für Motive anderer Urheberinnen und Urheber sind Beispiele parallelen Bildgebrauchs in Diasammlung und Druckschrift bekannt. Das Verhältnis zwischen Bildproduzent (Börner) und Bildnutzer (Treptow) ließ sich exemplarisch jedoch nur anhand dieser beiden lokalen Akteure im Forschungsprojekt vertiefen. So konnten einige biografische und fachliche Berührungspunkte definiert werden, die neben anderen Erkenntnissen aus dem Projekt dazu beitrugen, Emil Treptow als Vermittler der visuellen Darstellung von Montantechnik und Bergarbeit an der Schwelle vom 19. zum 20. Jahrhundert zu charakterisieren.

Fazit und Ausblick

Bei dem vorgestellten Diabestand handelt es sich um den Teil einer universitären Sammlung. Universitäts Sammlungen sind jedoch nicht zuvorderst museale Bestände. Sie sollen zunächst einmal Forschung und Lehre unterstützen und dienen nur ergänzend der öffentlichen Präsentation. Die Freiburger Bergbausammlung verlor ihre Funktion als Lehrsammlung bereits mit der Emeritierung Emil Treptows 1923. Erst Jahrzehnte später wurde sie wieder genutzt. Aus den vormaligen Lehrmitteln wurden nun musealisierte Objekte. In den letzten 20 Jahren fanden diese neuerliche Berücksichtigung in der universitären Lehre, jedoch nicht mehr im ursprünglichen Fachbereich „Bergbaukunde“, sondern im Rahmen museologischer Lehrveranstaltungen des IWTG. Außer im Rahmen von studentischen

Projekten treten die Objekte heute vor allem für externe Ausstellungen als Leihgaben in Erscheinung. Einzelne Sammlungsobjekte dienten und dienen überdies interdisziplinärer Forschung. Letzteres trifft auch auf die Treptow-Dias zu. Der Bestand wurde im Rahmen des Projekts „Bergbaukultur im Medienwandel“ digital erfasst. Aspekte seiner historischen Verwendung ließen sich dabei konturieren. Damit wurden wichtige Schritte eingeleitet, die Vorbildcharakter für die übrigen Diabestände der Kustodie besitzen. Im Rahmen des Projekts konnte erstmals eine umfangreiche Bestands- und Zustandsrevision der überlieferten Diasammlung durchgeführt werden. Zugleich war es möglich, Kontexte und Sammlungsbezüge aufzudecken. Es stellte sich heraus, dass ein Großteil der ursprünglichen Sammlung in der Vergangenheit verloren gegangen oder an andere universitäre und außeruniversitäre Institutionen übergegangen ist. Der heute in der Kustodie befindliche Diabestand Treptows stellt also nur das Fragment eines weitaus größeren Bildarchivs dar. Diese und weitere Erkenntnisse wären im ‚Tagesgeschäft‘ der Kustodie weder in dieser Qualität noch in diesem Umfang erreichbar gewesen. Allerdings gibt es zu dem hier vorgestellten Bestand weiterhin eine Reihe offener Fragen und Probleme: Neben inhaltlichen Unklarheiten in Bezug auf den Verbleib der vermeintlich verloren gegangenen Objekte sowie die Provenienz der vorhandenen Stücke, die durch eine systematische Suche in den Beständen des Stadt- und Bergbaumuseums und der Universitätsbibliothek zumindest in Teilen behoben werden konnten, sind es vor allem strukturelle Defizite. Einerseits fehlt es der Kustodie an fotohistorischer Expertise. Andererseits mangelt es auch

an geeigneten Lagerkapazitäten. Derzeit sind die Dias gemeinsam mit anderen Objekten der Bergbausammlung im Hauptdepot der Kustodie untergebracht, was zwangsläufig eine Reihe konservatorischer fragwürdiger Kompromisse beinhaltet.

Es ist allerdings vorgesehen, sie im Zuge des Neubaus der Freiburger Universitätsbibliothek gemeinsam mit den übrigen Diabeständen der Universität fachgerecht zu lagern. Dies ist aus konservatorischer Sicht eine äußerst wünschenswerte Verbesserung. Eine solche Zentralisierung könnte jedoch eine zukünftige Nutzung der Dias unter Umständen auch erschweren. Umso wichtiger ist es, dass der Einlagerung der Bestände eine digitale Erfassung vorausgeht, um künftig auch ortsunabhängig auf die Informationen zurückgreifen zu können. Die im Projekt erstellten digitalen Objektbilder sind dabei eine große Hilfe. Zugleich handelt es sich aber nur um einen ersten Schritt, befinden sich doch in den übrigen Sammlungen der Kustodie noch mehrere tausend nicht erfasste Diapositive.

Bedeutsam im Zuge der geplanten Zentralisierung ist ferner die Stärkung der öffentlichen Wahrnehmung durch die zwischenzeitlich eingerichtete Fotodatenbank TUBAFmedia. Unter Federführung der Universitätsbibliothek sollen in den nächsten Jahren sämtliche Bildbestände der TU Bergakademie Freiberg digitalisiert und in das Portal eingespeist werden. Neben Bibliothek, Archiv, Medienzentrum und Pressestelle sind auch die wissenschaftlichen Sammlungen involviert. Als ersten Teilbestand der Kustodie wurden die im Projekt digitalisierten Dias aus der Treptow-Sammlung in das Programm eingespielt. Sie werden in Kürze öffentlich zugänglich sein.

Literatur

Andreas Benz: Von der Eisenplatte anno 1636 zum Hochbaumodell des Jahres 1986 – Arbeit mit Objekten in der museologischen Lehre an der TU Bergakademie Freiberg, in: Sebastian Barsch/Jörg van Norden (Hg.): Historisches Lernen und Materielle Kultur – Von den Dingen und Objekten in der Geschichtsdidaktik, Bielefeld 2020, S. 165-184.

Andreas Benz (Hg.): Die Sammlungen der TU Bergakademie Freiberg – Ein Überblick, Freiberg 2019.

Frieder Jentsch: Erfahrungen aus 200 Jahren Modellbau in der Region Freiberg, in: Sächsische Landesstelle für Museumswesen (Hg.): Technische Modelle als Museumsbestand – Berichte und Erfahrungen, Chemnitz 1999, S. 25-36.

Frieder Jentsch: Begegnungen mit fast vergessenen Kostbarkeiten – Ein Beitrag zum zehnjährigen Bestehen der Kustodie an der Technischen Universität Bergakademie Freiberg 1985–1995, Freiberg 1995.

Karl Klemm: Konstruktion, Distribution und Rezeption des Visuellen – Aspekte zwischen Entstehung und Gebrauchsweise bergmännischer Arbeitsdarstellungen am Beispiel der Montanfotografie um 1900, Masterarbeit TU Bergakademie Freiberg 2017.

Königlich Sächsische Bergakademie zu Freiberg (Hg.): Programm der Königlich Sächsischen Bergakademie zu Freiberg für das 153. Studienjahr (1918/19), Freiberg 1918.

Angela Kugler-Kießling: Vergessene Kostbarkeiten – Die Fotosammlung der Universitätsbibliothek der TU Bergakademie Freiberg, in: BIS – Das Magazin der Bibliotheken in Sachsen (2016), H. 3, S. 170f.

Gisela Parak: Der Freiburger Bergbau um 1900: Arbeit, Alltag und Technik im Spiegel der Fotografie, Münster 2019.

Gisela Parak: Heinrich Börner und Emil Treptow: Fotografie als Wissenstransfer, in: Gisela Parak (Hg.): Bilder aus den Bergwerks- und Hüttenbetrieben: Auftragskontexte fotografischer Repräsentationsalben (1890–1920), Halle an der Saale 2019, S. 71-89.

Rektor der TU Bergakademie Freiberg (Hg.): Ordnung für die Sammlungen der TU Bergakademie Freiberg – Amtliche Bekanntmachungen Nr. 5 vom 4. Juni 2014 (nicht-öffentliches Dokument), Freiberg 2014.

Emil Treptow: Bergbau einschließlich Steinbruchbetrieb und Edelsteingewinnung – Geschichte des Bergbaues, Vorkommen und Abbau der nutzbaren Mineralien in den wichtigsten Bergbaubezirken aller Länder, Leipzig 1900.

Corinna Wobbe: Sammlung der Hüttenmännischen Modelle an der Bergakademie Freiberg, Berlin 2013.

Jörg Zaun: Die Sammlung historischer Modelle des Bergbaus und der Hüttenkunde, in: Jörg Zaun (Hg.): Bergakademische Schätze – Die Sammlungen der TU Bergakademie Freiberg, Chemnitz 2015, S. 20-31.

Jörg Zaun: Die Sammlung Bergbaukunde/Treptow-Sammlung, in: Jörg Zaun (Hg.): Bergakademische Schätze – Die Sammlungen der Technischen Universität Bergakademie Freiberg, Chemnitz 2015, S. 32-39.

Bildarchive digital und online

ISGV-Bildarchiv revisited

Neue Zugänge – neue Fragestellungen

Marsina Noll

Das Bildarchiv ist das älteste Online-Projekt des Instituts für Sächsische Geschichte und Volkskunde (ISGV) und präsentiert seit nunmehr zwanzig Jahren Bildquellen unterschiedlichster Inhalte und Provenienzen im Internet. Im Jahr 2020 wurde die Website komplett überarbeitet. Die neue Version ist seit dem 1. März 2021 verfügbar.¹ Während des Relaunchs ging es neben der technischen und gestalterischen Umsetzung sowie dem Urheberrecht vor allem auch darum, sich von anderen, häufig deutlich umfangreicheren Bilddatenbanken abzugrenzen und dabei gleichzeitig die Besonderheiten einer volkscundlich-kulturanthropologischen Sammlung in den Fokus zu rücken.

Das ISGV-Bildarchiv: Sammlungsbestände und Ausgangssituation

Die Bildsammlung des ISGV umfasst rund 200.000 Objekte und enthält unter anderem Fotografien, Zeichnungen, Drucke und Postkarten. Ein Großteil der Bilddokumente wurde dem Institut nach seiner Gründung 1997 von den Vorgängereinrichtungen übertragen. Dazu gehören auch eine in den 1920er-Jahren angelegte wissenschaftliche Fotodokumentation sowie ältere Grafikbestände des Vereins für Sächsische Volkskunde. (Abbildungen 1 und 2)

¹ <https://bild.isgv.de/>.

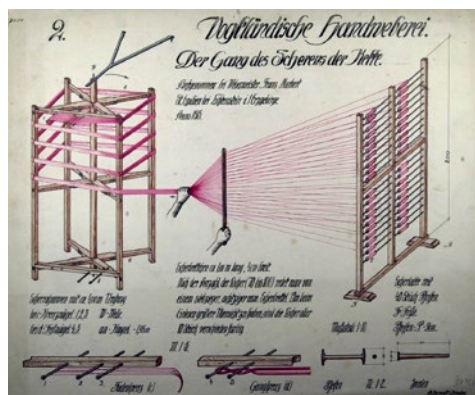


Abbildung 1: A. Harnaldt: Vogtländische Handweberei, undatiert (Quelle: ISGV/Bildarchiv, Bildsammelnummer 063526).



Abbildung 2: Große Plaunsche Straße in Dresden, unbekannter Fotograf, um 1900 (Quelle: ISGV/Bildarchiv, Bildsammelnummer 169818).

Aufgrund der unterschiedlichen Erschließungstiefe der einzelnen Teilbestände waren die Bildquellen für die wissenschaftliche Forschung zu diesem Zeitpunkt jedoch kaum zu verwenden. Es galt, ein System zu entwickeln, das die Erfassung der Bestände ermöglichte und zugleich die alten Ordnungsprinzipien als Teil der Wissenschaftsgeschichte beibehielt. Dies sollte durch die Digitalisierung der visuellen Quellen und ihre Erschließung auf elektronischem

Weg gewährleistet werden. Mit Fördermitteln der VolkswagenStiftung konnten bis 2001 große Teile der Sammlung digitalisiert und über eine Website zugänglich gemacht werden.²

Seit 2001 haben sich jedoch die Ansprüche an digitale Datenbanken und ihre Präsentation im Web stark gewandelt. Mittlerweile sind vor allem Zugänglichkeit und Nutzbarkeit von Quellenmaterial zentrale Themenkomplexe bei der Online-Darstellung von Bildarchiven und anderen kulturbewahrenden Einrichtungen. Damit verbunden sind Qualitätsstandards, die die Digitalisate erfüllen müssen. Dies betrifft zum Beispiel ihre Größe und Auflösung. Auch hinsichtlich kontextualisierender Metadaten bestehen inzwischen hohe Anforderungen. Zudem sollen Bilder auch außerhalb der eigenen Einrichtung nutzbar sein, was wiederum Fragen bezüglich des Urheber- und Persönlichkeitsrechts aufwirft.³

Im Gegensatz zu den großen Einrichtungen mit umfangreichen Datenbanken, die in der Regel bereits über eine funktionierende digitale Infrastruktur verfügen, müssen kleinere Institutionen zunächst einmal entscheiden, ob sich der personelle und finanzielle Mehraufwand einer eigenen Webpräsenz lohnt. Gleichzeitig ist aber der Internetauftritt die Voraussetzung dafür, wahrgenommen zu werden.⁴

Mit der neuen Website versucht das ISGV-Bildarchiv, diesem Spannungsfeld zu begegnen, indem neben einem neuen Design mit verbesserten Suchfunktionen auch sogenannte kuratierte Projekte präsentiert werden: An

² Martin: Das digitale Bildarchiv, S. 161.

³ Imeri: Open Data, S. 45.

⁴ Volk: Ein Bildarchiv geht online, S. 57-58.



Abbildung 3: Jörg Hennersdorf: Schulbus in Daubitz, 25.9.1993 (Quelle: ISGV/Bildarchiv, Bildsammelnummer 008777).

ausgewählten Beständen werden Entstehung, Transformation und Interpretation von visuellen Quellen sowie deren Einbindung in den Forschungsprozess thematisiert. Gerade eine überschaubare Materialmenge gestattet, was große Datenbanken aufgrund ihres Umfangs nicht leisten können: einen Einblick in die Sammlungszusammenhänge eines Forschungsarchivs und die Entwicklung eines Bewusstseins dafür, inwieweit sich der Aussagewert visueller Quellen verändern kann, wenn diese – zum Teil sogar mehrmals – in unterschiedliche Bezugsrahmen gesetzt werden.

Theoretische Vorüberlegungen und Konzeption

Das Themenspektrum des ISGV-Bildarchivs ist breit gefächert und bildet vor allem alltagskulturelle Phänomene ab. Dorfansichten, Hausbau und Handwerk, Märkte, Volksfeste und Bräuche wurden ebenso dokumentiert wie Vereinsaktivitäten oder private Urlaubserlebnisse. Die ältesten Exemplare der umfangreichen Postkartensammlung lassen sich auf das Jahr 1898 datieren. Weiterhin sind Bestände zum Bergbau vorhanden sowie Landschaftsporträts, die vom Strukturwandel in Sachsen zeugen. Einige Dokumentationen beschäftigen sich mit

den Veränderungen von Siedlungsstrukturen, so beispielsweise im „sozialistischen Dorf“ der 1960er-Jahre. Eine andere Serie von Fotografien, zwischen 1994 und 1996 entstanden, stellt die regionalen und lokalen Folgen des politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Umbruchs nach der ‚Friedlichen Revolution‘ dar. Hinzu kommen Grafiken und Fotografien aus wissenschaftlichen Nachlässen. Besonders hervorzuheben ist der Nachlass Adolf Spamers (1883–1953), dessen Sammlung ein außerordentlich breites Objektspektrum abdeckt: von kleinen Andachtsbildern über Glückwunschkarten bis hin zu einem Vorlagealbum eines Hamburger Tätowierers aus dem Jahr 1927. (Abbildungen 3 und 4)

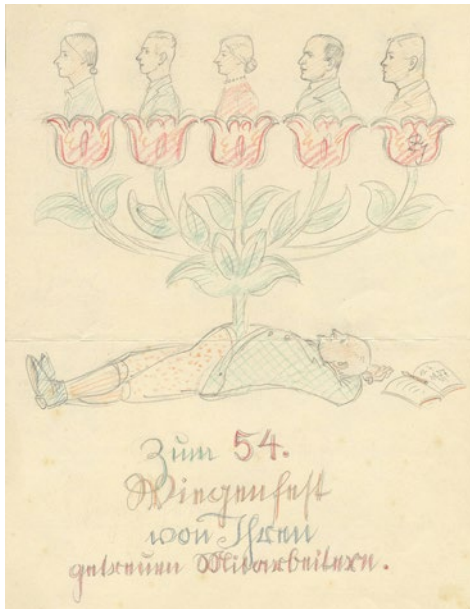


Abbildung 4: Glückwunschsreiben von Else-Marie Wunderlich, Herbert Bellmann und anderen an Adolf Spamer, 10.4.1937 (Quelle: ISGV/Bildarchiv, Bildsammelnummer 080348).

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts dienten Fotografien vor allem der Dokumentation und dem visuellen Erhalt von Objekten oder Handlungen. Inzwischen hat sich das Fotografieren selbst zu einer ethnografischen Methode entwickelt, die zum einen Lebensformen und Entwicklungsprozesse beschreibt und analysiert, zum anderen aber auch Forschungsergebnisse fotografisch vermittelt.⁵ Dieser Wandel lässt sich an den Bildbeständen des ISGV nachvollziehen: Durch ihren fachspezifischen Hintergrund steht die Sammlung in engem Zusammenhang mit der wachsenden und sich verändernden Bedeutung von Bildquellen in der volkskundlich-kulturanthropologischen Forschung. Die meisten älteren Fotografien, Grafiken, Postkarten und weiteres Quellmaterial wurden demnach unter bestimmten Gesichtspunkten gesammelt und erstellt, vor allem aber im Rahmen von Forschungsprojekten, die das ISGV sowie seine Vorgängereinrichtungen durchgeführt haben. Die erste Phase der Digitalisierung zwischen 1997 und 2001 und die damit verbundene Neuorganisation der Materialien hatte diese Rahmung jedoch zunehmend aufgelöst.⁶ Ein Gutteil der vor 1997 entstandenen Bilder war auf Karton geklebt und mit schriftlichen Ergänzungen versehen worden. Die technischen Möglichkeiten der späten 1990er-Jahre, das Ziel einer vereinheitlichenden digitalen Darstellung und nicht zuletzt auch die subjektiven Bewertungen relevanter Informationen durch Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter führten bei der elektronischen Erschließung zu einer Auflösung der analogen Informationssysteme. Die Trägerkartons mit

5 Martin: Digitale Bilderwelten, S. 14.

6 Martin: Editorial, S. 9.





DIGITALES
BILDARCHIV

Bildarchiv Projekte Bilder Fragen Hinweise Kontakt


Login

Sie sind hier: [Bildarchiv](#) > [Projekte](#)

Projekte

Die „kuratierten Projekte“ stellen eine wichtige Neuerung dieser Website dar. Sie präsentieren unterschiedliche Lesarten von Bildmaterialien und zeigen, wie sich Bildaussagen verändern können, wenn sie in unterschiedliche Zusammenhänge gebracht werden.

Die Fotografien, Grafiken und Postkarten des ISGV-Bildarchivs wurden unter bestimmten Gesichtspunkten gesammelt und erstellt, vor allem im Rahmen institutsinterner Forschungsprojekte. Die Digitalisierung und die damit einhergehende Neuorganisation der Materialien löste diese Rahmung jedoch zunehmend auf. Die „kuratierten Projekte“ möchten sozusagen den „Urzustand“ zeigen, indem das Bildmaterial in denjenigen Forschungszusammenhang eingebunden wird, in dem es entstanden ist. Ein Beispiel hierfür ist das Projekt [Museumsdokumentation](#): Der zugehörige Text erklärt, wie und warum die Bilder entstanden, welche Probleme damit verbunden waren und wie das Material heute genutzt werden kann.

Solche Kontexte können den Aussagegehalt von Fotografien aber auch verändern, das heißt ein Bildinhalt kann in anderen Zusammenhängen neu interpretiert und gedeutet werden. Das Projekt [Urlaub in der DDR](#) zum Beispiel zeigt anhand von Fotografien und Postkarten die verschiedenen Reiseziele und Freizeitbeschäftigungen während der DDR-Zeit auf. Die einzelnen Bilder stammen jedoch aus je verschiedenen Beständen, d. h. von unterschiedlichen Personen. In diesem neuen Kontext zeigt ein Bild also nicht nur die Erlebnisse einer einzelnen Person, sondern ermöglicht in der Zusammenschau einen Einblick in die Möglichkeitsräume und das Freizeitverhalten von DDR-Bürgerinnen und DDR-Bürgern.

Die „kuratierten Projekte“ möchten darüber hinaus einen Einblick in die Sammlungszusammenhänge eines (Forschungs-)Archivs bieten. Denn das Bildmaterial wird nicht nur bewahrt und katalogisiert, sondern mit den Beständen wird auch aktiv gearbeitet. Durch die Arbeit mit Bildern und über Bilder kann ein visueller Zugang zur (Wissenschafts-)Geschichte eröffnet und Forschung sichtbar gemacht werden.



Alte Bauten im neuen Dorf
Der ländliche Raum der DDR im Bild



Dresdner Kinokultur vor und nach 1918
Zur Kulturgeschichte des frühen Kinos in der Kinometropole Dresden



Kleines Andachtsbild
Kleine Andachtsbilder aus dem Nachlass Adolf Spamers



Körperbilder
Postkarten von tätowierten Menschen, Schaustellerinnen und Schaustellern



Künstlersteinzeichnungen
Farbige Originalithographien als Wandschmuck für Haus und Schule um 1900



Museumsdokumentation
Ein Erfassungsprojekt materieller Kultur in Museen und Privatbesitz



Urlaub in der DDR
Bilder zwischen staatlichem Blick und Freizeitfotografie

Abbildung 5: Screenshot der Website des Bildarchivs (Quelle: <https://bild.isgv.de/projekte>).

den ergänzenden Angaben wurden in der Regel nicht mitdigitalisiert. Umfangreiche Texte wurden bestenfalls stark verkürzt in die Metadaten übernommen.⁷

Die Grundidee für die Gestaltung der neuen Website war daher, die Bildquellen durch Rückbindung an die Forschungsprojekte, in denen sie gesammelt oder produziert worden waren, zu rekontextualisieren und damit einerseits der Institutsgeschichte Rechnung zu tragen, andererseits die Vielfalt kulturwissenschaftlicher Themenbezüge hervorzuheben.

Mit der Einbettung der Bilder in die ‚kuratierten Projekte‘ ermöglicht das ISGV-Bildarchiv seinen Nutzerinnen und Nutzern einen (wissenschaftsgeschichtlichen) Einblick in die Sammlungszusammenhänge eines Archivs sowie in die Transformation visueller Quellen, die in unterschiedliche Kontexte gebracht ihren Aussagewert verändern.⁸

Kuratierte Projekte

Die ‚kuratierten Projekte‘ werden jeweils mit einem erläuternden Text vorgestellt. In diesen Texten können weiterführende Informationen integriert werden, beispielsweise durch Verlinkungen auf andere Websites, GND-Daten, Literaturhinweise und so weiter. Der Projektzusammenhang soll hergestellt werden, indem Fragen zur Projektentstehung, Leitideen und Forschungsergebnisse diskutiert werden. Diese Kontextualisierung ermöglicht verschiedene Lesarten der Bildquellen, schränkt ihre relative

Bedeutungs Offenheit aber gleichzeitig ein. Daher wird auch die Provenienz der Bilder stärker in den Fokus gerückt, um einer vorgefertigten Bildinterpretation zumindest ein Stück weit zu entgehen. (Abbildung 5)

Die Bilder des jeweiligen Projekts werden in Untergruppen kategorisiert. Diese Strukturierung dient der Übersichtlichkeit und vereinfachten Zugänglichkeit. In Verbindung mit den vorangestellten Texten zeigt sie den Nutzerinnen und Nutzern zudem eine mögliche Lesart der Bilder, ohne jedoch ihre Deutung von vornherein festzuschreiben.⁹

Projekt „Museumsdokumentation“

Einige ‚kuratierte Projekte‘ sollen an den Gedanken der Rekontextualisierung anknüpfen, indem das Bildmaterial an denjenigen Forschungszusammenhang rückgebunden wird, in dem es entstanden ist. Ein Beispiel hierfür ist das Projekt „Museumsdokumentation“. Dabei handelt es sich um ein fotografisches Erfassungsprojekt materieller Kultur. Ab Mitte der 1930er-Jahre fotografierten Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Dresdner Instituts für Volkskunde bis in die 1960er-Jahre hinein Alltagsgegenstände in Museen, Heimatstuben, volkskundlichen Sammlungen und auch in privaten Haushalten.¹⁰ Anhand von etwa hundert ausgewählten Bildern und einem begleitenden Text zeigt das Projekt, wie das Material im Rahmen der Sachkulturforschung genutzt werden kann. Darüber hinaus wird deutlich, wie die Bildquellen Aufschluss über die Wissenschaftsgeschichte des

7 Spieker: Bilder – Welten – Erfassen, S. 205-206.

8 Spieker: Bilder – Welten – Erfassen, S. 197.

9 <https://bild.isgv.de/projekte>.

10 Schlosser: Museumsdokumentation, S. 175 und 183.



Abbildung 6: Else-Marie Wunderlich: Totenkrone aus dem ehemaligen Heimatmuseum Neustadt, 1937 (Quelle: ISGV/Bildarchiv, Bildsammelnummer 023601).

Fachs Volkskunde zwischen 1936 und 1970 bieten können.¹¹ (Abbildung 6)

Projekt „Urlaub in der DDR“

Es gilt jedoch nicht nur, die Rückbindung des Materials an seinen historischen, politischen oder kulturellen Entstehungskontext und die Einbeziehung der beteiligten Akteurinnen und Akteure zu thematisieren. Es geht auch darum zu



Abbildung 7: Hans-Jürgen Arndt: Eine Frau und ein Kind beim Haarewaschen am Elbufer, 1964 (Quelle: ISGV/Bildarchiv, Bildsammelnummer 183039).

zeigen, wie solche Kontexte den Aussagegehalt von Fotografien verändern. Ein Bild kann in andere Zusammenhänge gebracht, neu interpretiert und gedeutet werden. Das Projekt „Urlaub in der DDR“ zeigt anhand von Fotografien und Postkarten die verschiedenen Reiseziele und Freizeitbeschäftigungen während der DDR-Zeit auf. Die einzelnen Bilder stammen aus unterschiedlichen Teilsammlungen des Bildarchivs und wurden im Rahmen dieses Projekts zusammengeführt. Im neuen, wissenschaftlichen Kontext präsentieren sie nicht nur die Erlebnisse und Erinnerungen einzelner Person, sondern ermöglichen darüber hinaus vertiefende Einblicke in das Freizeitverhalten von DDR-Bürgerinnen und DDR-Bürgern.¹² (Abbildung 7)

¹¹ <https://bild.isgv.de/projekte/7>; Becker: Das Bildarchiv, S. 238.

¹² <https://bild.isgv.de/projekte/5>.

Projekt „Körperbilder“

Die ‚kuratierten Projekte‘ bieten auch die Möglichkeit, problematische Bildinhalte kritisch zu reflektieren. Das Projekt „Körperbilder“ thematisiert Postkarten, die tätowierte Menschen, Schaustellerinnen und Schausteller zeigen. Sie stammen aus dem Nachlass des Volkskundlers Adolf Spamer. Die Bilder sind zeitgenössische Darstellungen von Devianz und Andersartigkeit und aus ethischen Gründen problematisch. Der Bestand verdeutlicht nicht nur den Umgang mit körperlichen Besonderheiten zu Beginn des 20. Jahrhunderts, sondern ermöglicht auch eine kritische und kontextualisierende Perspektive auf prekäre Motive.¹³ (Abbildung 8)

Ausblick

Für einige der eingangs thematisierten Probleme konnte auch im ISGV noch keine abschließende Lösung gefunden werden. Das gilt insbesondere für Fragen des Urheberrechts bei unklaren Provenienzen oder bezüglich der Vergabe von Nutzungslicenzen. Es gibt die Möglichkeit, die Nutzungsrechte für einzelne Bilder zu beantragen, allerdings war es bisher noch nicht möglich, umfassend Lizenzen zur freien Verwendung ganzer Teilbestände zu vergeben.

Doch haben die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter von kleineren Archiven und Sammlungen mit regionalem Bezug wie das ISGV oder das Sorbische Institut | Serbski institut¹⁴ den entscheidenden Vorteil, ihr Material gut zu kennen. Ihnen ist die Geschichte einzelner Bildquellen bekannt



Abbildung 8: „Raja, die Germania vom Rhein“, Vorderseite einer Postkarte, 1908 (Quelle: ISGV/Bildarchiv, Bildsammelnummer 139212).

oder sie können sie aufgrund einer guten Quellenlage rekonstruieren¹⁵; sie wissen, auf welche Besonderheiten und (kulturellen oder wissenschaftsgeschichtlichen) Phänomene sie

¹³ <https://bild.isgv.de/projekte/9>.

¹⁴ Vgl. den Beitrag von Annett Bresan in diesem Band.

¹⁵ Vgl. den Beitrag von Theresa Jacobs und Ines Keller in diesem Band.

verweisen oder sie verfügen über zusätzliches (kontextualisierendes) Material, das über eine reine Bildbeschreibung hinaus geht.¹⁶ Eben dieses Wissen gilt es öffentlich zugänglich und vor allem nutzbar zu machen.

Linksammlung

Alle Zugriffe am 29.10.2021.

<https://bild.isgv.de/>

<https://bild.isgv.de/projekte>

<https://bild.isgv.de/projekte/5>

<https://bild.isgv.de/projekte/7>

<https://bild.isgv.de/projekte/9>

Literatur

Karin Becker: Das Bildarchiv und die Konstruktion von Kultur, in: Zeitschrift für Volkskunde 93 (1997), S. 235-254.

Sabine Imeri: ‚Open Data‘ in den ethnologischen Fächern. Möglichkeiten und Grenzen eines Konzepts, in: Jens Klinger/Merve Lühr (Hg.): Forschungsdesign 4.0. Datengenerierung und Wissenstransfer in interdisziplinärer Perspektive, Dresden 2019, S.45-59.

Andreas Martin: Editorial, in: Andreas Martin (Hg.): Digitale Bilderwelten. Zur elektronischen Erschließung von Bildsammlungen, Dresden 2003, S. 9-11.

Andreas Martin: „Digitale Bilderwelten.“ Historische Sammlungen auf elektronischen Pfaden, in: Andreas Martin (Hg.): Digitale Bilderwelten. Zur elektronischen Erschließung von Bildsammlungen, Dresden 2003, S. 13-22.

Andreas Martin: Das digitale Bildarchiv am ISGV, in: Andreas Martin (Hg.): Digitale Bilderwelten. Zur elektronischen Erschließung von Bildsammlungen, Dresden 2003, S. 161-174.

Ulrike Schlosser: Eine historische Museumsdokumentation, in: Andreas Martin (Hg.): Digitale Bilderwelten. Zur elektronischen Erschließung von Bildsammlungen, Dresden 2003, S. 175-183.

Ira Spieker: Bilder – Welten – Erfassen. Bildsammlungen als Transformationsraum analoger und digitaler Formate, in: Volkskunde in Sachsen 31 (2019), S. 195-210.

Teresa Volk: Ein Bildarchiv geht online. Das neue Datenbankprojekt des Johannes-Künzig-Instituts für ostdeutsche Volkskunde, in: Elisabeth Fendl u.a. (Hg.): Schwerpunkt Blickpunkte I. Fotografien als Quelle zur Erforschung der Kultur der Deutschen im und aus dem östlichen Europa, Münster 2011, S. 41-60.

16 Volk: Ein Bildarchiv geht online, S. 56.

Digitale Bilderfluten

Vom Nutzen virtueller Plattformen für Bildarchive

Sophie Rölle

Das Kultur- und Wissensportal Deutsche Digitale Bibliothek (DDB)¹ weist bereits über 35 Millionen Objekte aus den deutschlandweit teilnehmenden Kultur- und Forschungseinrichtungen anhand ihrer Metadaten nach. Davon bieten knapp elf Millionen zusätzlich einen digitalen Repräsentanten, sei es ein Text-, Bild-, Audio- oder Videodokument. (Abbildung 1 und Tabelle 1)

Bildmedien, insbesondere fotografische Aufnahmen, sind für diese Plattform von fundamentalem Interesse. Daher unterhält die DDB an der Deutschen Fotothek in Dresden ihre Fachstelle Bildmedien – Fotografie als zentrale Anlaufstelle für Institutionen und Sammlungen.

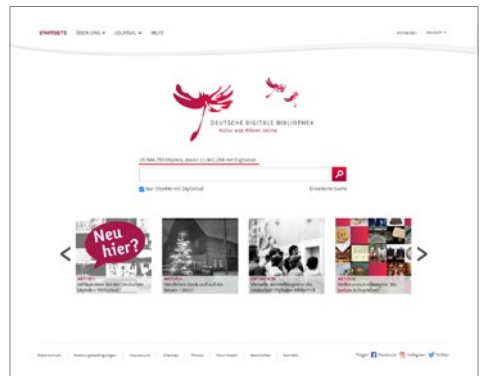


Abbildung 1: Startseite des Portals Deutsche Digitale Bibliothek, Stand: Januar 2021 (Quelle: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de>).

¹ Vgl. <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de>.

Medientyp in der DDB	Anzahl
Text	7.321.303
Bild	4.192.269
Audio	40.478
Video	7.836

Tabelle 1: Verteilung der Medientypen der digitalen Objekte in der DDB (Stand: Januar 2021) (Quelle: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de>).

Neben der Berücksichtigung spezifischer historischer und medienbedingter Besonderheiten obliegt der Fachstelle die Steigerung digital verfügbarer Objekte in der DDB sowie der Austausch und die Vernetzung digitaler Angebote. Dabei ist es eine besondere Herausforderung, dass die Datenbereitstellung und -aufbereitung sowie die Formatmodellierung für das Portal trotz der Vielzahligen Varianten innerhalb des Digitalisierungsworkflows, der eingesetzten Software und unterschiedlicher Dokumentationsweisen in den einzelnen Partnereinrichtungen gelingt.

Daten zur Deutschen Digitalen Bibliothek

Die Deutsche Digitale Bibliothek verfolgt das Ziel, das kulturelle Erbe Deutschlands in digitaler Form frei zugänglich zu machen. Sie versteht sich als zentrales Portal zu digitalen Objekten aus Kultur und Wissenschaft und schließt daher interdisziplinär und spartenübergreifend Daten aus Archiven, Bibliotheken, Museen und Mediatheken aus Denkmalpflege, Wissenschaft und Forschung ein.

Deutsche Digitale Bibliothek

Die Deutsche Digitale Bibliothek entstand in Kooperation von Bund, Ländern und Kommunen. Sie wird durch die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM) sowie die Bundesländer gefördert. Gesteuert wird das Portal vom ‚Kompetenznetzwerk Deutsche Digitale Bibliothek‘, einem Zusammenschluss von derzeit 14 von Bund, Ländern und Kommunen getragenen Kultur- und Wissens Einrichtungen (unter anderem Bundesarchiv, Bayerische Staatsbibliothek, Stiftung Preußischer Kulturbesitz). Die DDB nahm 2012 den Beta-Betrieb auf, ist seit 2014 in Vollversion online und seit 2019 in der aktuellen Systemarchitektur verfügbar.

Die DDB übernimmt im europäischen Kontext die Funktion eines nationalen Datenaggregators² für das europäische Portal Europeana.³ Das heißt, sie übernimmt die Aufgabe, Objektinformationen aus verschiedenen Quellen zu bündeln und weiterzuvermitteln. Um dieser anspruchsvollen Integrationsleistung gerecht zu werden, arbeitet die DDB in einem kooperativen Netzwerk von Kultur- und Wissenschaftseinrichtungen in Deutschland und fördert auch den Austausch zwischen einzelnen Partnerinstitutionen. Nicht zuletzt stellt die DDB eine Plattform für Daten und Dienste dar, sei es

2 Aggregation meint im Portalkontext einen Service, der digitale Medieninhalte sammelt, aufbereitet und weitervermittelt.

3 Vgl. <https://www.europeana.eu/de>.

Linked Open Data,⁴ das Angebot offener Schnittstellen⁵ oder die Datenanreicherung. Auf den Portalseiten sind bereits zahlreiche Einrichtungen registriert, die in einer Deutschlandkarte in Mengenanteilen visualisiert sind und jeweils aufgerufen werden können, um Detailinformationen zu erhalten. (Abbildung 2)



Abbildung 2: Kulturlandkarte im DDB-Portal (Quelle: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/about-us/institutions#map>).

Die Zahl der Partnereinrichtungen, die bereits Daten liefern, beläuft sich aktuell auf knapp zwölf Prozent der insgesamt registrierten Einrichtungen. (Tabelle 2)

Sparten der DDB	Registrierte Einrichtungen	Aktive Daten-partner
[alle]	4.512	550
Archiv	2.598	186
Bibliothek	712	47
Denkmalpflege	17	5
Forschung	224	66
Mediathek	22	16
Museum	825	217
Sonstige	114	13

Tabelle 2: Anzahl der registrierten und aktiven Partner der DDB (Stand: Januar 2021) (Quelle: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/about-us/institutions#map>).

Wem zum Nutzen?

Die Sammlungsbestrebungen der Online-Nachweise der digitalen Metadaten und nach Möglichkeit auch der digitalen Objekte wollen vor allem folgende Zielgruppen erreichen:

- allgemeine Öffentlichkeit,
- Wissenschaft,
- Bildung,
- Kultureinrichtungen.

Um diese Aufgabe erfüllen zu können, werden in Zusammenarbeit mit einschlägigen Einrichtungen, die über digital erschlossene und eventuell sogar online präsentierte Sammlungsbestände verfügen, diese in unserem DDB-Portal nachgewiesen und auf die Herkunftsinstanzen zurückverlinkt. Dazu zählen einerseits große Bildarchive sowie Foto- oder Mediatheken, die zum Teil auch Fremdbestände aufnehmen oder mitverwalten und an uns weitergeben können: unter

4 Gemeint sind verknüpfte, öffentlich zugängliche Daten nach den Design-Prinzipien von Tim Berners-Lee. Vgl. Bizer: Linked Data.
5 Für Informationen zum Application Programming Interface (RESTful API) der DDB vgl. <https://labs.ddb.de/app/ddbapi>.

anderem das Rheinische Bildarchiv in Köln,⁶ das Deutsche Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg⁷ und in Zukunft auch das prometheus Bildarchiv⁸. Weiterhin handelt es sich um eigenständig teilnehmende Portalpartner wie das Leibniz-Institut für Länderkunde in Leipzig,⁹ das Sorbische Institut in Bautzen¹⁰ und die Staatlichen Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen¹¹.

Die DDB ist aber nicht nur dem Sammeln und Vernetzen von Daten unterschiedlicher Kultur- und Wissenschaftseinrichtungen verpflichtet, sondern auch der Sharing-Kultur, also dem Teilen von Kulturdaten. Diese werden unter anderem fachspezifischen Portalen wie dem Archivportal-D mit seinem Themenportal zur Weimarer Republik¹² und dem in Entstehung begriffenen Zeitungsportal der DDB¹³ zur Verfügung gestellt. Auf Wunsch des Datenpartners werden Daten auch an das Europeana-Portal weitergegeben.

Europeana

Als virtuelle Plattform stellt Europeana.eu das wissenschaftliche und kulturelle Erbe Europas in Form von Bild-, Text-, Ton- und Videodaten zentral zur Verfügung. Seit

2008 versammelt das Projekt digitalisierte Kulturgüter aus allen Mitgliedstaaten der Europäischen Union und will damit ein europäisches kulturelles Gedächtnis schaffen. Das Portal weist mittlerweile mehr als 58 Millionen Digitalisate von rund 4.000 Kultur- und Wissenschaftsinstitutionen aus ganz Europa nach. Als nationalen Datenaggregator beschloss die Bundesregierung 2009 die Schaffung der Deutschen Digitalen Bibliothek.

DDB-Fachstelle Mediathek – Fotografie

Aufgrund der spezifischen Dokumentationsweisen sowie dem Einsatz von Datenbankprogrammen und der Verbreitung von Austauschformaten in diversen Sparten, die kulturelle Objekte sammeln und verwalten, war es schon in den Anfängen der DDB erforderlich, fachlich versierte Ansprechpartnerinnen und Ansprechpartner für die unterschiedlichen Einrichtungen und Medieneinheiten zu etablieren. Es wurden daher sogenannte DDB-Fachstellen für Archive, Bibliotheken, Museen, Mediatheken und die Denkmalpflege geschaffen. Die Fachstelle für fotografische Bestände in der DDB ist bei der Deutschen Fotothek in Dresden angegliedert.¹⁴ Sie ist eines der größten Bildarchive in Deutschland und Mitglied in der Arbeitsgemeinschaft kunsthistorischer Bildarchive und Fototheken (AKBF).¹⁵

6 Vgl. <https://www.stadt-koeln.de/leben-in-koeln/kultur/rheinisches-bildarchiv>.

7 Vgl. <https://www.uni-marburg.de/de/fotomarburg>.

8 Vgl. <https://www.prometheus-bildarchiv.de>.

9 Vgl. <https://leibniz-iftl.de>.

10 Vgl. <https://www.serbischi-institut.de/de/home>.

11 Vgl. <https://www.schloesserland-sachsen.de>.

12 Vgl. <https://www.archivportal-d.de/themenportale/weimarer-republik>.

13 Zu diesem von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Projekt vgl. https://www.dnb.de/DE/Professionell/ProjekteKooperationen/Projekte/DDB-Zeitungsportal/DDB-Zeitungsportal_node.html.

14 Vgl. <http://www.deutschefotothek.de>.

15 Vgl. <https://www.arthistoricum.net/netzwerke/akbf>.

Deutsche Fotothek

Die Deutsche Fotothek verfügt als Teileinrichtung der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden über fünf Millionen Bilddokumente aus einem vielfältigen kulturgeschichtlichen Themenspektrum. Ihr Ziel ist es, Forschung, Lehre, Presse und Verlagen im Verbund mit institutionellen Partnern umfangreiches und fundiert aufbereitetes Bildmaterial bereitzustellen. Ihre Sammelschwerpunkte liegen in den Bereichen Fotografieggeschichte, Kunst, Architektur und Technikgeschichte.

Über Fachverbünde wie die AKBf kommen potenzielle Datengeber mit den DDB-Fachstellen ebenso in Kontakt wie über einschlägige Veranstaltungen und Tagungen. Bei generellem Interesse von Kultureinrichtungen an einer Teilnahme an der DDB finden sich erste Informationen auf den Seiten von DDBpro, dem Portal für Datenpartner der DDB.¹⁶ Auf DDBpro werden Vorteile und Kriterien einer Beteiligung thematisiert und es wird auf die einschlägigen Ansprechpartnerinnen und Ansprechpartner, in der Regel bei den Fachstellen, weiterverwiesen.

Die DDB-Fachstellen sind dabei für folgende Aufgaben zuständig:

- eine fachgerechte Beratung und Unterstützung von sammelnden Kultureinrichtungen;
- die Konzeption von Datenfeld-Mappings und das sogenannte Datenclearing der

Lieferdaten; gelieferte Daten werden analysiert und falls notwendig in die DDB-Datenlieferformate¹⁷ überführt;

- die jeweilige Fachperspektive in die Weiterentwicklung der DDB einzubringen;
- den Bekanntheitsgrad der DDB in der einschlägigen Community und die Kooperationsbereitschaft zu erhöhen.

Potenziale des DDB-Portals

Worin liegen nun aber die grundlegenden Mehrwerte und Motivationen für sammlungsverwaltende Organisationen, ihre Bildmaterialien mit der DDB zu teilen und in deren Datenpool zu vernetzen? Generell ist es das Ziel von Portalen, dezentrale Angebote zentral von einer Ausgangsumgebung aus nachzuweisen, um deren Auffindbarkeit zu erhöhen. Dabei verzichtet die DDB bewusst auf einen regionalen, thematischen oder spartenspezifischen Bezug, um ein möglichst umfassendes Nachschlagewerk für das in Deutschland verfügbare kulturelle und wissenschaftliche Erbe anzubieten. Neue Zielgruppen werden auf die Webangebote der teilnehmenden Institutionen aufmerksam und erhöhen deren Zugriffszahlen. Sie verhelfen diesen Informationsquellen zu mehr Bekanntheit. Dieses Zusammenspiel hat auch zur Folge, dass Wissen und Ressourcen niederschwelliger und

17 Die DDB-Fachstelle Mediathek-Fotografie verwendet das Metadaten austauschformat LIDO. Mehr Informationen dazu unter: <http://cidoc.mini.icom.museum/working-groups/lido/what-is-lido/>. Allgemeine Informationen zu den DDB-Lieferformaten unter: <https://pro.deutsche-digitale-bibliothek.de/glossar/lieferformat>.

16 Vgl. <https://pro.deutsche-digitale-bibliothek.de>.

einer breiteren Nutzerschicht zugänglich sind. Damit leistet die DDB einen Beitrag zur Demokratisierung von Wissen und Ressourcen. Deshalb ist die Verwendung der DDB ebenso kostenfrei wie die Beteiligung als Datenpartner.

Durch das Netzwerk aus Kompetenzpartnern, Datenlieferanten und Fachcommunities sind Kontakte und Austausch möglich. Verschiedene Veranstaltungen bieten zudem Raum für direkte Diskussionen über Bedarfe und Erwartungen sowie inhaltliche und technische Perspektiven und Lösungen. Beispielhaft zu nennen wären etwa das DDBforum 2018 in Berlin oder der Europeana National Workshop 2019 in Frankfurt. Sobald Objekte als Datensätze Teil des DDB-Datenpools sind, erhalten sie einen eindeutigen und permanenten Identifikator, sodass sie jeweils per Web-Verlinkung dauerhaft referenziert werden können.

Zwei sehr publikumswirksame Aspekte seien an dieser Stelle besonders herausgestellt: Zum einen besteht für die Datenpartner die Möglichkeit, gegebenenfalls gemeinsam mit weiteren Partnern, kostenfrei virtuelle Ausstellungen zu realisieren. Das Hosting übernimmt in solchen Fällen die DDB. Diese Option gibt es schon länger, doch seit 2019 steht die komfortable Software DDBstudio bereit.¹⁸ Dieses Tool basiert auf der Open-Source-Anwendung Omeka¹⁹ und ermöglicht es, ansprechende und intuitiv erfahrbare virtuelle Ausstellungen unter Verwendung unterschiedlicher Medien selbstständig zu kuratieren. Unterstützung erhalten Interessierte bei Kontaktaufnahme direkt mit der DDB sowie

durch ein frei zugängliches Handbuch.²⁰ Mittlerweile sind fast 70 virtuelle Ausstellungen entstanden, davon allein 62 in den Jahren 2019 und 2020. (Abbildung 3)

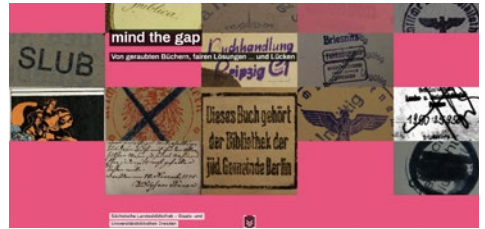


Abbildung 3: Startseite der virtuellen Ausstellung „mind the gap“ der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (Quelle: <https://ausstellungen.deutsche-digitale-bibliothek.de/mind-the-gap/>).

Zum anderen können Metadaten durch ihre Weitergabe über eine Schnittstelle auch in innovative Projekte integriert werden. Eine offene Datenbasis schafft Neues, das helfen kann, Bestände in neuen Vermittlungskontexten und für neue Interessensgruppen zu aktivieren. Eine Möglichkeit ist zum Beispiel der Kultur-Hackathon Coding da Vinci,²¹ den die DDB gemeinsam mit Wikimedia Deutschland,²² dem Forschungs- und Kompetenzzentrum Digitalisierung Berlin

18 Vgl. <https://pro.deutsche-digitale-bibliothek.de/ddbstudio>.

19 Vgl. <https://omeka.org>.

20 Vgl. <https://deutsche-digitale-bibliothek.github.io/ddb-virtualexhibitions-docs-litfass>.

21 Es handelt sich um den ersten deutschen Hackathon für offene Kulturdaten, bei dem innovative Anwendungen entwickelt wurden, die das Potenzial unseres kulturellen Erbes entfalten helfen sollten. Vgl. <https://codingdavinci.de/>.

22 Der gemeinnützige Verein setzt sich seit 2004 für die Förderung von freiem Wissen ein. Vgl. <https://www.wikimedia.de>.

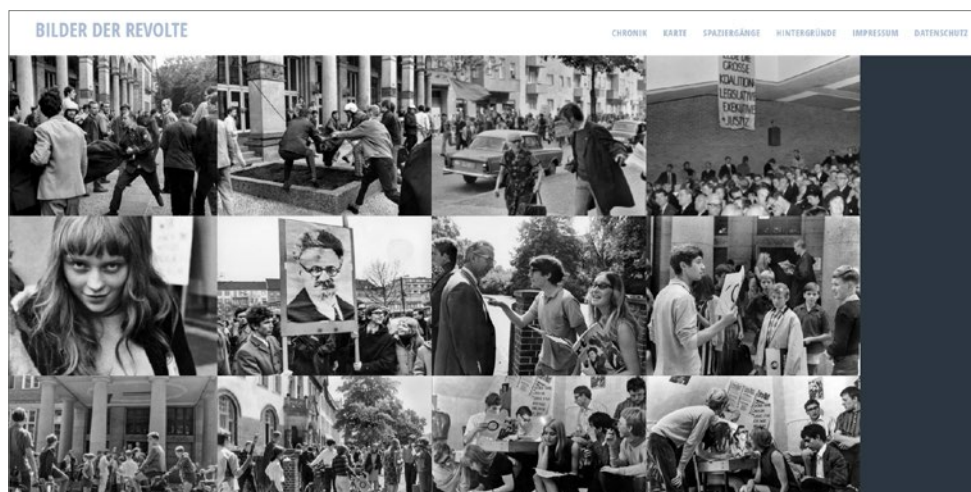


Abbildung 4: Einstiegsseite des Projekts „Bilder der Revolte“, das bei einem Coding da Vinci-Hackathon 2015 entstanden ist (Quelle: <http://bilder-der-revolte.de/>).

(digiS)²³ und der Open Knowledge Foundation²⁴ ins Leben gerufen hat. Das Format hat sich seit 2014 erfolgreich und teilweise mit bis zu zwei Durchläufen pro Jahr etabliert. Die Grundidee von Coding da Vinci ist, dass technikaffine und kulturbegleitete Personen aus einem Spektrum offener Kulturdaten auf spielerische Art und Weise im Laufe weniger Wochen neue Prototypen für digitale Anwendungen entwickeln. Im Folgenden seien einige jüngere Software-Beispiele genannt, die sich vordergründig auf fotografisches Material stützen. Mit den Internetseiten

zu „Bildern der Revolte“²⁵ wurde die fotografische Inszenierung der 1968er Studentenbewegung in Berlin durch den Fotojournalisten Ludwig Binder (1928–1980) multimedial aufbereitet. Datengrundlage war der Fotografennachlass im Haus der Geschichte in Berlin. Die Umnutzung der Metadaten schuf eine chronologische und geografische Strukturierung des Bildmaterials der Studentenbewegung und erlaubt zugleich Motivvergleiche. (Abbildung 4)

Ein interaktives Quiz ist mit der Website „Damals in Leipzig“²⁶ entstanden, bei dem die Positionen

23 Das digiS ist eine Einrichtung zur spartenübergreifenden Beratung, Unterstützung und Koordination von Digitalisierungsprojekten mit Sitz in Berlin. Vgl. <https://www.digis-berlin.de>.

24 Seit 2011 setzt sich der Verein für die Verbreitung von freiem und offen zugänglichem Wissen in der Gesellschaft ein. Vgl. <https://okfn.de>.

25 Vgl. <http://bilder-der-revolte.de>. Die Seite entstand beim Coding da Vinci-Event Berlin 2015. Vgl. auch <https://codingdavinci.de/de/projekte/bilder-der-revolte>.

26 Vgl. <https://damals.in/leipzig/>. Die Seite entstand im Zuge von Coding da Vinci Ost 2018. Vgl. auch <https://codingdavinci.de/de/projekte/damals>.

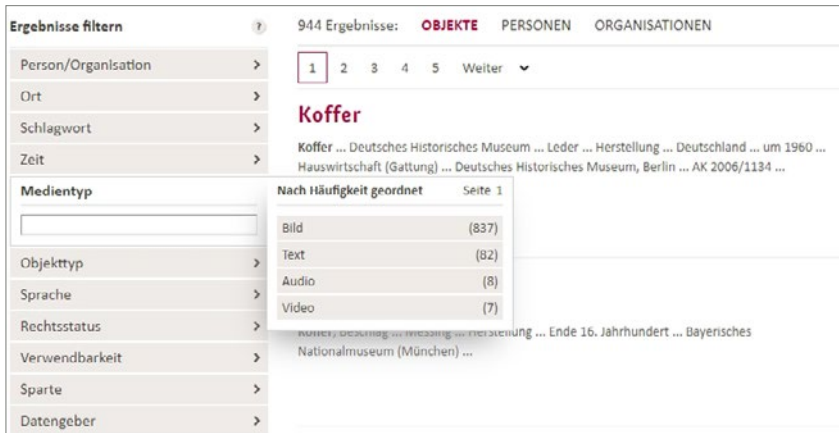


Abbildung 5: Aktuelle Filteroptionen bei der Ergebnissicht in der DDB (Quelle: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/>).

historischer Bauten und die entsprechenden Informationen zu den Gebäuden erraten werden müssen. Basis sind die Fotothek von Hermann Vogel (1824–1904), ein Bestand des Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig, sowie Fotografien von Hermann Walter (1838–1909) aus dem Stadtarchiv Leipzig.

Mit „Linked Stage Graph“²⁷ ist schließlich ein Wissensgraph entstanden, der Aufführungsdaten und Fotografien des Stuttgarter Staatstheaters kombiniert und visualisiert. Die Daten hat das Landesarchiv Baden-Württembergs bereitgestellt. Über 7.000 Schwarzweißfotografien zeigen Momente auf und hinter der Bühne zwischen den 1890er- und 1940er-Jahren. Sie können unter anderem automatisiert nachkoloriert werden.

Fotografien in der DDB. Ein Problem-aufriß

Obwohl oder gerade weil die DDB über eine stattliche Zahl an fotografischem Bildmaterial verfügt, gibt es Schwierigkeiten bei der Standardisierung von Importformaten, der Informationswiedergabe sowie der gezielten Recherchierbarkeit. Zielt das Interesse der Nutzenden auf historische Fotografien oder Fotografie als eigene Kunstform, ist es in der DDB kaum möglich, entsprechendes Material spezifisch abzufragen oder einzugrenzen. Wie die meisten wissenschaftlichen oder auch kommerziellen Portale bietet die DDB Filter und Facetten zur konkreteren Eingrenzung von Suchanfragen. (Abbildung 5)

Es besteht zum Beispiel die Möglichkeit, Suchergebnisse nach Datengeber, Medientyp oder Sparte einzugrenzen. Das hilft leider nur begrenzt, Suchanfragen zu konkretisieren, da neben Media- und Fototheken auch zahlreiche

²⁷ Vgl. <http://slod.fiz-karlsruhe.de/>. Das Projekt ist bei Coding da Vinci Süd 2019 entwickelt worden. Vgl. auch <https://codingdavinci.de/de/projekte/linked-stage-graph>.

Frauenkirche

Objektbezeichnung: Kirche

Objektbeschreibung: Nürnberg. Frauenkirche. Westgiebel. Blick über den Wochenmarkt aus Kunststoff in color, quadratisch

Material/Technik: Kunststoff, Diapositiv

Ereignis: Aufnahme
{wer}: Hildebrand, Gustav (Fotograf)
{wann}: 1970

Bezug (was): Architektur
Frauenkirche

Bezug (wo): Nürnberg (Standort)

Klassifikation: Architektur (Gattung)

Standort: Deutsche Fotothek

Weitere Nummer(n): 90014112 (Dokumentnummer)
df_hi_0000274_b_006a (Aufnahmenummer)

Rechtsstatus: Rechte vorbehalten - Freier Zugang



Vorschau

Deutsche Fotothek
Foto: SLUB / Deutsche Fotothek
© SLUB / Deutsche Fotothek

Abbildung 6: Datensatz in der DDB von einer Fotografie der Frauenkirche in Nürnberg (Quelle: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/4C76JNMOVSM3TRSOB6224HMQDXLRLZ7>).

Bibliotheken, Museen oder Archive sowie Forschungseinrichtungen über fotografische Bestände verfügen und diese gleichsam mit unserem Portal teilen.

Auch die Facettierung auf den Medientyp „Bild“ ist momentan nicht hilfreich, da die Fotografie als analoge wie auch digitale Reproduktionstechnik schlicht häufig die Funktion der Dokumentationsfotografie übernimmt. Sie stellt dann einen rein visuellen Repräsentanten dar, der die im Fokus stehenden Kunstwerke, Denkmäler oder Bauten abbildet. Die Fotografie ist dann Mittel zum Zweck und nicht vordergründiger Gegenstand der Digitalisierung des Kulturgutträgers.

Mit welchem Fokus oder mit welchem Zweck fotografische Sammlungen entstanden sind, ist auch ausschlaggebend für die Ausgestaltung

der deskriptiven Metadaten.²⁸ In der Regel lässt sich zwischen foto- und objektorientiertem Erschließen von Bildmaterial unterscheiden. Die Frage dabei ist, was die erfassten Informationen beschreiben sollen: das Foto als Werk oder das abgebildete Objekt? Aus diesem Grund ist für die Nutzenden häufig nicht ohne Weiteres ersichtlich, warum Abbildungen desselben Gegenstandes einmal am Schaffensakt der Fotografie mit Angaben zu Fotografen, Standort, Aufnahmezeitpunkt, analoger Vorlage in Positiv oder Negativ und deren Farbigkeit orientiert sind. (Abbildung 6)

²⁸ Unter deskriptiven Metadaten in Sammlungen von Kulturobjekten werden Erschließungsinformationen verstanden, die den Gegenstand identifizieren und beschreiben. Dazu zählen u.a. Angaben zu Titel, Material/Technik, Maße, Herstellung oder Schlagworte. Diese Informationen werden unterschieden von bspw. administrativen oder strukturellen Metadaten.

Frauenkirche

Alternativer Titel:	Katholische Stadtpfarrkirche Unserer Lieben Frau
Objektbezeichnung:	Kirche
Material/Technik:	Sandstein Quadermauerwerk
Ereignis:	Herstellung
(wer):	▲ Parler, Peter, 1330-1399 ▲ Kraft, Adam
(wann):	1350/1352
Ereignis:	Restaurierung
(wer):	▲ Essenwein, August Ottmar von, 1831-1892 (Architekt)
Ereignis:	Auftrag
(wer):	▲ Karl (Heiliges Römisches Reich, Kaiser, 4), 1316-1378
Ereignis:	Gebrauch
(wann):	1355
Ereignis:	Herstellung
(wann):	1358
Ereignis:	Bearbeitung
(wann):	1506-1508
Ereignis:	Restaurierung
(wann):	1878/1881
Ereignis:	Zerstörung
(wann):	1945
Ereignis:	Bearbeitung
(wann):	bis 1955
Klassifikation:	Architektur
Standort:	Nürnberg, Hauptmarkt
Rechtsstatus:	© Rechte vorbehalten - Freier Zugang



Blick über den Hauptmarkt zur Westfassade, von Westen
Foto: Schröder, Walter (1960/1970)
© Bildarchiv Foto Marburg

Bilder (95)



Abbildung 7: Datensatz in der DDB zur Frauenkirche in Nürnberg des Bildarchivs Foto Marburg (Quelle: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/FV65BY5SDMC4MVDVJECVMEHI5GHSBS4>).

Ein anderes Mal sind die Angaben eines weiteren Datensatzes an der Herstellung der abgebildeten Kirche ausgerichtet. Sie enthalten dann umfangreiche Informationen zu Architekten, Bauzeit, Material oder Umbaumaßnahmen. (Abbildung 7)

Es kann zu Irritationen bei der Ergebnisdurchsicht durch ‚vermeintliche‘ Dubletten kommen. Zur Demonstration kann die Trefferansicht zum Gemälde „Die Heilige Nacht“ von Antonio da Correggio (1498–1534) dienen. (Abbildung 8) Auf den ersten Blick scheinen die Bildinformationen identisch, die Bilder liegen lediglich in unterschiedlicher Qualität vor. Erst in den Detailansichten der einzelnen Treffer zeigt sich

deutlicher, dass die Daten dieser Dokumente sehr unterschiedlich sind. Ein Datensatz beschreibt das Originalgemälde als Kunstwerk, bei anderen handelt es sich um Schwarzweißaufnahmen unterschiedlicher Qualität und Aufnahmezeitpunkt, oder es handelt sich um reproduzierte Nachdrucke aus Publikationen, Miniatur-exemplare des Gemäldes oder auch um eine Kunstpostkarte.

Ein weiterer erschwerender Faktor für die Suche ist, dass bei der Bandbreite an Dateiformaten, die genutzt werden, keine eindeutigen Schlüsse auf den Medientyp gezogen werden können. Beispielsweise werden im JPG-Format gescannte Buchseiten als Bild gewertet, obwohl sie als

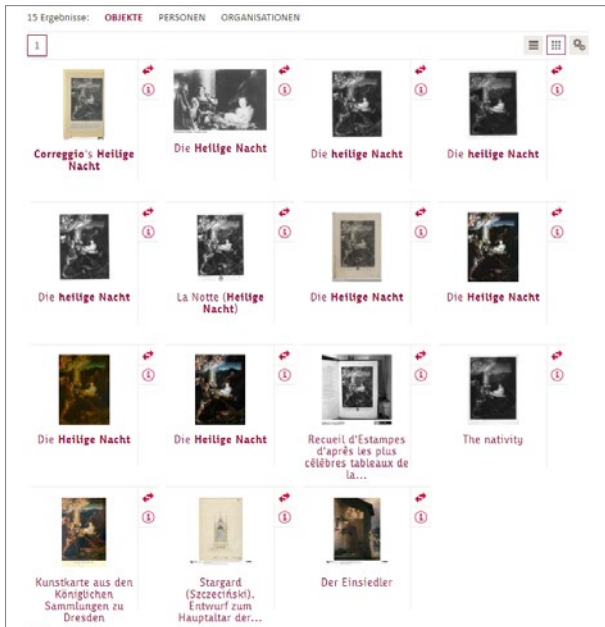


Abbildung 8: Galerieansicht der Treffer zur Suchanfrage „Heilige Nacht Correggio“ (Quelle: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de>).

Textmedium definiert sind. Auch gibt es Fälle, in denen fotografisches Material als PDF bereitgestellt wird, technisch dann aber nicht als Bild erkannt und eingeordnet werden kann.

Ein weiteres Problem wird durch Abbildung 7 verdeutlicht: In der Ergebnisübersicht wird lediglich ein Vorschau-Bild angezeigt und leider nicht signalisiert, dass unter Umständen weitere Abbildungen bei einem Treffer-Datensatz vorhanden sind. Bei der Detailansicht der Frauenkirche in Nürnberg sind jedoch fast 100 weitere Abbildungen aufrufbar. Solche Fotogruppen beziehungsweise -konvolute sind nicht selten in Lieferungen von fotografischem Bildmaterial enthalten, werden aber aufgrund der technischen

Bedingungen in ihrem Variantenreichtum kaum wahrgenommen.

Bezüglich mangelnder Differenzierbarkeit des digitalen Fotomaterials in der DDB wird aktuell an Lösungen gearbeitet, um das ziellose Browsen sowie die gezielte Recherche im Datenangebot intuitiver und ergebnisorientierter zu gestalten. Schwierigkeiten in der Datenkategorisierung und -präsentation sowie der Anwenderfreundlichkeit des Portalangebots offenbaren sich oftmals erst bei einer breiteren Anwendung durch die Nutzenden. Ideen oder Verbesserungsoptionen aus dem Kreis Rezipierender und Datengeber können über Evaluierungen und Feedback-Gespräche eingebracht werden. Das ist ein wichtiger

Bestandteil des Austauschs im DDB-Kompetenznetzwerk und hilft, das Portal weiter zu optimieren, nah an technischen Innovationen weiterzuentwickeln und optimale Nutzungsbedingungen zu gewährleisten.

Drei Bestrebungen werden diesen Anliegen des DDB-Portals in den kommenden Jahren wichtige Impulse geben und helfen, das Angebot zu erweitern und zu schärfen. Zentral für Bildmaterial ist dabei zunächst die Auseinandersetzung mit der sogenannten IIF-Technologie (sprich Triple-I-F).²⁹ Das International Image Interoperability Framework entwickelt sich seit 2011 auf Initiative mehrerer kulturbewahrender Einrichtungen. Es reagiert mit einer einheitlichen, global einsetzbaren Lösung zur Darstellung von Digitalisaten im Web, ohne auf spezifische Viewer, deren Funktionalitäten und Besonderheiten angewiesen zu sein. Der neue Standard dient der Vereinheitlichung von Datenbereitstellung und einer Verbesserung der Nutzungsfreundlichkeit. Er vereinfacht zudem den Datenaustausch und die internationale Zusammenarbeit in der Forschung. Es ist damit unter anderem möglich, mehrere Objekte gleichzeitig in einem unterteilbaren, webbasierten Workspace zu betrachten. Es können Digitalisate aus unterschiedlichen Repositorien und Institutionen innerhalb einer Anwendung eingebunden und bearbeitet werden. Spezielle Viewer erlauben das stufenlose Zoomen bei hochaufgelösten Bildern ebenso wie das Annotieren.

Intensiviert werden sollen weiterhin die Erweiterung und Pflege der DDB-Netzwerke. Viele der Datenpartner sind in das Projekt „NFDI4Culture“

involviert.³⁰ Es handelt sich dabei um ein Konsortium für Forschungsdaten zu materiellen und immateriellen Kulturgütern, das bis 2025 von der Nationalen Forschungsdateninfrastruktur (NFDI) gefördert wird. Ziel ist eine nutzungszentrierte und forschungsgeleitete Infrastruktur auf der Basis digitaler Erfassung aus möglichst vielen Disziplinen der Geistes- und Kulturwissenschaften. Aus diesen Entwicklungen werden in naher Zukunft wichtige Impulse und Anforderungen für die Community der Kulturerbe-Institutionen entstehen, die durch die DDB begleitet werden sollen.

Schließlich werden auch DDB-intern konkrete Maßnahmen eingeleitet. Im Projekt zur „Verbesserung der Qualität der Metadaten und der Prozesse der Verarbeitung in der DDB“³¹ werden Optimierungsoptionen erhoben und Instrumente zur Umsetzung ermittelt. Dabei sind auch die Erfahrungswerte und Arbeitsweisen der einzelnen DDB-Fachstellen gefragt. Des Weiteren stimmen diese mit den konzeptionellen und technischen Entwicklerinnen und Entwicklern in sogenannten Taskforces wichtige Aspekte zur verbesserten Nutzbarkeit der DDB ab. Einen Schwerpunkt bilden zurzeit die georeferenzierte Kartendarstellung von Suchergebnissen, die Abbildung von Objektbeziehungen sowie die Entwicklung einer Bewertungsmatrix zur Qualität der Metadaten. Neue Erfahrungswerte für operative Digitalisierungsvorhaben und deren nachhaltige und möglichst offene Verwendbarkeit generiert sicher

29 Vgl. <https://iiif.io>.

30 Vgl. <https://nfdi4culture.de>.

31 Vgl. <https://pro.deutsche-digitale-bibliothek.de/metadatenqualitaet>.

auch das Programm „Neustart Kultur“,³² das aufgrund der Corona-Pandemie 2020 durch die deutsche Bundesregierung eingerichtet wurde. Durch die Zuwendungen aus den bereitgestellten Fördermitteln wird die DDB³³ erstmalig und einmalig befähigt sein, Digitalisierungsprojekte finanziell zu fördern und fachlich zu begleiten. Bislang war die reine Datenintegration externer Erschließungsleistungen Hauptaufgabe des DDB-Portals. Diese neue Aufgabe, Objektdigitalisierung mitzuverantworten und praktisch auch in der Metadatenerhebung und -strukturierung zu betreuen, wird zur Erweiterung von Perspektiven beitragen, die sich auf die bisherigen Workflows positiv auswirken können. Das DDB-Portal ist sicher nicht nur an der Qualität und Quantität der Objektdaten zu messen, sondern auch an der stetigen Verbesserung in den Bereichen der Nutzungsorientierung, standardisierten Formatmodellierung und dem Einsatz moderner Technologien und Prozesse.

Linksammlung

Alle Zugriffe am 11.1.2021.

<http://bilder-der-revolte.de/>

<http://cidoc.mini.icom.museum/working-groups/lido/what-is-lido/>

<http://slod.fiz-karlsruhe.de/>

<http://www.deutschefotothek.de/>

<https://ausstellungen.deutsche-digitale-bibliothek.de/mind-the-gap/>

<https://cms.deutsche-digitale-bibliothek.de/sites/default/files/media/document/2020-09/PM%20Neustart%20Kultur%20-%20Deutsche%20Digitale%20Bibliothek.pdf>

<https://codingdavinci.de/>

<https://codingdavinci.de/de/projekte/bilder-der-revolte>

<https://codingdavinci.de/de/projekte/damals>

<https://codingdavinci.de/de/projekte/linked-stage-graph>

<https://damals.in/leipzig/>

<https://deutsche-digitale-bibliothek.github.io/ddb-virtualexhibitions-docs-litfass/>

<https://iiif.io/>

<https://labs.ddb.de/app/ddbapi>

<https://leibniz-ifl.de>

<https://neustartkultur.de/>

<https://nfdi4culture.de/>

<https://okfn.de/>

<https://omeka.org/>

<https://pro.deutsche-digitale-bibliothek.de/>

<https://pro.deutsche-digitale-bibliothek.de/ddbstudio>

<https://pro.deutsche-digitale-bibliothek.de/glossar/lieferformat>

<https://pro.deutsche-digitale-bibliothek.de/metadatenqualitaet>

<https://www.archivportal-d.de/themenportale/weimarer-republik>

<https://www.arthistoricum.net/netzwerke/akbf>

<https://www.bundesregierung.de/breg-de/bundesregierung/staatsministerin-fuer-kultur-und-medien/neustart-kultur-startet-1767056>

32 Vgl. <https://neustartkultur.de/>. Für Informationen zum Investitionsprogramm für den Kultur- und Medienbereich vgl. <https://www.bundesregierung.de/breg-de/bundesregierung/staatsministerin-fuer-kultur-und-medien/neustart-kultur-startet-1767056>.

33 Die DDB-Pressemitteilung dazu ist hier abrufbar: <https://cms.deutsche-digitale-bibliothek.de/sites/default/files/media/document/2020-09/PM%20Neustart%20Kultur%20-%20Deutsche%20Digitale%20Bibliothek.pdf>.

<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/>

<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/about-us/institutions#map>

<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/4C76JNMOVSM3TRSOB6224HMQDXLRSLZ7>

<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/FV65BY5SDMC4MVDVJECCVMEHI5GHSBS4>

<https://www.digis-berlin.de/>

https://www.dnb.de/DE/Professionell/ProjekteKooperationen/Projekte/DDB-Zeitungsportal/DDB-Zeitungsportal_node.html

<https://www.europeana.eu/de>

<https://www.prometheus-bildarchiv.de>

<https://www.schloesserland-sachsen.de>

<https://www.serbski-institut.de/de/home>

<https://www.stadt-koeln.de/leben-in-koeln/kultur/rheinisches-bildarchiv>

<https://www.uni-marburg.de/de/fotomarburg>

<https://www.wikimedia.de/>

Literatur

Christian Bizer u.a., Linked Data: Principles and State of the Art. Vortrag bei der 17th International World Wide Web Conference, Beijing (China), 23./24. April 2008, URL: <https://www.w3.org/2008/Talks/WWW2008-W3CTrack-LOD.pdf>.

Linked Data für Bildrepositorien

Structured Data on Wikimedia Commons

Christian Erlinger & Jens Bemme

Das Wiki*Versum

Der Begriff Wiki*Versum (oder Wikiversum) hat sich als definierende Klammer etabliert, um die Vielzahl der Wiki-Projekte abzubilden, die auf Basis der MediaWiki-Software unter Patronanz der Wikimedia Foundation von einer global verteilten, multilingualen sowie freiwillig und ehrenamtlich engagierten Community entwickelt, betrieben sowie gefördert und die allen Personen kosten- und möglichst barrierefrei zugänglich gemacht werden. Die freie Enzyklopädie Wikipedia stellt dabei das älteste, wohl bekannteste und am weitesten verbreitete Projekt dar. Daneben bestehen ähnlich strukturierte Seiten wie beispielsweise Wikisource, das als freie Sammlung gemeinfreier Volltexte fungiert, oder Wikiversity, eine Plattform für offene Bildungsmaterialien (sogenannte Open

Educational Resources). Zwei weitere Projekte sind für die in diesem Beitrag diskutierten Überlegungen zu Linked Data für Bildrepositorien von Bedeutung: das zentrale Medienrepositorium Wikimedia Commons¹ und der multilinguale Knowledge-Graph Wikidata. Im Gegensatz zu den meisten anderen Wiki-Projekten zeichnet Commons und Wikidata² aus, dass es zentrale Projekte sind, die nicht in unterschiedlichen Sprachversionen auftreten. Während die Mehrsprachigkeit in Commons durch den Einsatz von Übersetzungen in den Beschreibungsfeldern gewährleistet wird oder durch unterschiedlich dominierende Sprachen (beispielsweise Englisch als lingua franca im Commons-Kategoriensystem) geprägt ist, ist Wikidata als multilinguale

1 Siehe <https://commons.wikimedia.org>.

2 Siehe <https://www.wikidata.org>.

Datenbank angelegt und zeigt den Benutzern je nach Einstellung oder Abfrageparameter die gespeicherten Datenwerte in der jeweiligen Sprache an. Die Zentralität der beiden Projekte zeichnet sich darüber hinaus dadurch aus, dass die anderen Wikimedia-Projekte, wie beispielsweise Wikipedia, ihre Inhalte und Daten nutzen können. Während die Nutzung von Bildmaterialien aus Commons in allen Projekten mittlerweile Standard ist, zeigen sich hinsichtlich der Übernahme von Daten aus Wikidata in den einzelnen Wikimedia-Communities teilweise noch Vorbehalte und unterschiedliche Diffusionsgeschwindigkeiten für neue Funktionalitäten.

Wikimedia Commons

Wikimedia Commons ist seit 2004 das zentrale Medienrepositorium für alle Wikimedia-Projekte und durch die Vielzahl an offen lizenzierten Medien auch ein offen nutzbares Medienverzeichnis. Mit mehr als 70 Millionen Medieneinheiten³ bei gegenwärtig monatlich circa 13.000 aktiv Beitragenden und 854 Millionen Zugriffen⁴ hat die Plattform eine respektable Größe. Fotografien stellen den Großteil der gespeicherten Medien dar; es werden aber auch Videos, Audiodateien, Textdokumente, Tabellen oder geografische Dateien gespeichert. Durch das Hinterlegen von Bildmaterialien in Wikimedia Commons ist es jeder Wikipedia gleich welcher Sprachversion möglich, dieselbe Illustration für einen bestimmten Artikel zu verwenden, ohne dass diese Datei mehrfach abgespeichert werden muss. Werden Medien

korrigiert oder geändert, sind die Änderungen an jeder Stelle im Wiki*Versum, an der die Datei eingebunden ist, unmittelbar wirksam.⁵

Die Beschreibung der eingebundenen Dateien erfolgt in Wikimedia Commons bislang mit den im MediaWiki zur Verfügung stehenden technischen Methoden. Diese sind in erster Linie streng textbasiert. Jede Datei in Commons stellt eine eigene Seite in der MediaWiki-Instanz für Wikimedia Commons dar und ist somit einem Artikel in Wikipedia technisch gleichgestellt. Damit aber eindeutig festgestellt ist, dass es sich bei der jeweiligen MediaWiki-Seite um eine Datei handelt, ist dem jeweiligen Seitennamen das Präfix „File:“ vorangestellt. Der Seitentitel einer im MediaWiki eingebundenen Datei – völlig unabhängig davon, ob es sich um eine Bilddatei, ein Video oder ein Textdokument handelt –, setzt sich aus dem Präfix „File:“ und dem Dateinamen, einem trennenden Punkt „.“ sowie der Dateierweiterung zusammen. Dadurch erkennt die MediaWiki-Software, dass der entsprechende Eintrag mit einem originären File mit entsprechender Benennung am Server verknüpft ist. Je nach Dateityp wird in der Seitenansicht die Datei in unterschiedlichem Vorschaumodus präsentiert. Bilder werden in einer komprimierten Version angezeigt, mehrseitige Dokumente wie PDFs oder PowerPoint-Präsentationen werden mit Navigationsleiste eingebunden, Videos mit einer Abspielleiste und so weiter.

Die Metadaten der jeweiligen Datei sind klassisch im Wiki-Text der Seite notiert. Neben dem Dateinamen zählen hierzu eine Benennung und Verlinkung der Quelle, die Urheberschaft, eine Beschreibung und ein Rechtevermerk. Neben der

3 Siehe <https://commons.wikimedia.org/wiki/Special:Statistics>.

4 Siehe <https://stats.wikimedia.org/#/commons.wikimedia.org>.

5 Siehe Vaidya u.a.: DBpedia Commons.

bevorzugten Verwendung von Creative Commons Lizenzen, mit Präferenz auf CC BY-SA⁶ oder einer freieren Lizenz, sind auch Dateien mit unterschiedlichen freien (wie MIT oder Apache-Lizenzen) sowie restriktiven Copyrights und eingeschränkter Nutzungserlaubnis in Wikimedia Commons integriert. Das Auffinden einer Datei in Wikimedia Commons bedeutet also nicht zwingend, dass jede Datei völlig frei genutzt werden kann. Die Angaben im Rechtevermerk sind in jedem Fall zu beachten. Die inhaltliche Beschreibung einer Datei erfolgt neben einer textuellen Beschreibung durch Integration der Datei in ein Kategoriensystem, das neben inhaltlichen Merkmalen auch formale Kriterien wie Medienformate und Rechte abbildet.

Der folgende Code-Ausschnitt (Quellcode 1) zeigt den gesamten Wiki-Quelltext für das originär digitale Foto eines Wegkreuzes in Niederösterreich⁷ und ergibt im Frontend die in Abbildung 1 gezeigte Darstellung. Die beiden durch doppelte Gleichheitszeichen getrennten Abschnitte bilden in Wikimedia Commons die Abschnitte für die Dateibeschreibung und für die Lizenz ab. Am Ende befinden sich in doppelten eckigen Klammern, der Syntax für Links innerhalb des Wikis, die inhaltliche Zuordnung des Bildes zum Kategoriensystem, das vorrangig auf Englisch geführt wird. Inhalt in doppelt geschwungener Klammer, wie beispielsweise die beiden Abschnittsüberschriften, weisen im Wiki-Text daraufhin, dass hier eine sogenannte Vorlage eingesetzt wird. Es wird im Endergebnis nicht der eingegebene Text

ausgewiesen, sondern ein Hilfsprogramm, die sogenannte Vorlage oder das Template, das erst auf Basis der innerhalb der geschwungenen Klammer angegebenen Werte den entsprechenden Ausgabebetext erstellt. Da Commons eine multilinguale Plattform ist, muss der Mehrsprachigkeit ebenfalls Rechnung getragen werden: Dies geschieht bei den Abschnittsüberschriften durch Vorlagen, wonach im Ergebnis jener Wert ausgegeben wird, der durch die Spracheinstellung der Benutzenden abgefragt wird.

```
=={{int:filedesc}}==
{{Denkmalgeschütztes Objekt
Österreich|1=77534}}
{{Information
|description={{de|1=Deißenbergerkreuz
auf der Braunsdorferstraße in Egelsee bei
Krems an der Donau}}
|date=2020-04-08 14:45:34
|source={{own}}
|author=[[User:Mfchris84|Mfchris84]]
|permission=
|other versions=
}}

=={{int:license-header}}==
{{self|cc-zero}}

[[Category:Egelsee (Krems)]]
[[Category:Wayside shrines in Krems an
der Donau]]
[[Category:Built in Austria in 1704]]
[[Category:Cultural heritage monuments in
Krems an der Donau]]
```

Quellcode 1: Wiki-Text einer Bildbeschreibung auf Wikimedia Commons.

6 CC steht für Creative Commons, BY für die Nennung des Urhebers/der Urheberin, SA für die Weitergabe des Werks unter gleichen Bedingungen (share alike).
7 Siehe [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Deissenbergerkreuz_Egelsee_\(Krems\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Deissenbergerkreuz_Egelsee_(Krems).jpg).

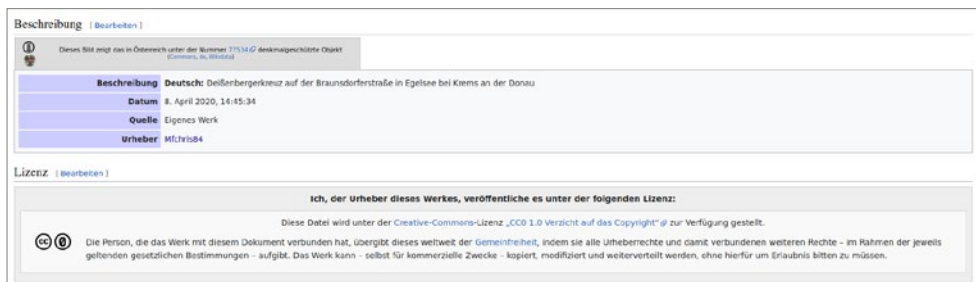


Abbildung 1: Anzeige der Dateibeschreibung und der Lizenzinformation aus Quellcode 1 im Frontend von Wikimedia Commons (Quelle: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Deissenbergerkreuz_Egelsee_\(Krems\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Deissenbergerkreuz_Egelsee_(Krems).jpg)).

Die unterschiedlichen hier zur Beschreibung eines Bildes verwendeten Vorlagen dienen in erster Linie dazu, immer wiederkehrende Formatangaben zentral verfügbar zu haben, um weniger Quellcode auf den Einzelseiten zu benötigen, die Darstellung möglichst einheitlich zu gestalten und dabei relativ einfach zu verwalten. Die im gezeigten Beispiel eingebundene Vorlage „Denkmalgeschütztes Objekt Österreich“ erlaubt die Verknüpfung eines Elements mit einer externen Ressource: in diesem Fall über die ID der Datenbank des Bundesdenkmalamts Österreich. Die Recherchierbarkeit der Medien in Commons erfolgt bislang durch eine textbasierte Suche mit der MediaWiki-eigenen CirrusSearch-Engine. Diese Technologie ermöglicht eine sehr rasche und effektive Suche auch in großen Textkorpora. Dadurch wird den textuellen Beschreibungen der Medien große Bedeutung zuteil. Je nach Suchsprache können nur Medien gefunden werden, die in dieser Sprache auch entsprechende Begrifflichkeiten beinhalten. Das ist für eine im Wiki*Versum zentrale und somit per se

multilinguale Plattform ein wenig zufriedenstellender Status.

Wikidata

Wikidata ist eine seit Oktober 2012 bestehende zentrale und multilinguale Graph-Datenbank zur Speicherung und Verlinkung von strukturierten Daten, die für jeden und jede sowohl zur Bearbeitung als auch zur Abfrage offensteht.⁸ Bearbeitbar ist sowohl der Inhalt als auch die Struktur des Graphen. Wikidata ist durch die graphische Bedienoberfläche in einer MediaWiki-Instanz für Menschen lesbar. Durch die strukturierte Datenerfassung ist sie aber auch maschinenlesbar. Die Datenbank und deren Inhalte sind unter CC0 lizenziert.⁹

Die Daten in einer Graph-Datenbank wie Wikidata werden in Form von sogenannten RDF-Tripeln

- 8 Graph meint in diesem Zusammenhang die Strukturierung von Daten in einer speziellen Datenbank. Eine Graph-Datenbank bildet die einzelnen Datensätze nicht in einem vordefinierten tabellarischen Raster ab, sondern speichert je Datensatz auch die jeweilige Beziehung (Eigenschaft) zwischen den bestehenden Datenobjekten ab. Dies ermöglicht in einem sehr flachen Erfassungssystem auch komplizierte Hierarchien zwischen den Datenobjekten abzubilden und abzufragen.
- 9 Siehe Vrandečić/Krötzsch: Wikidata.

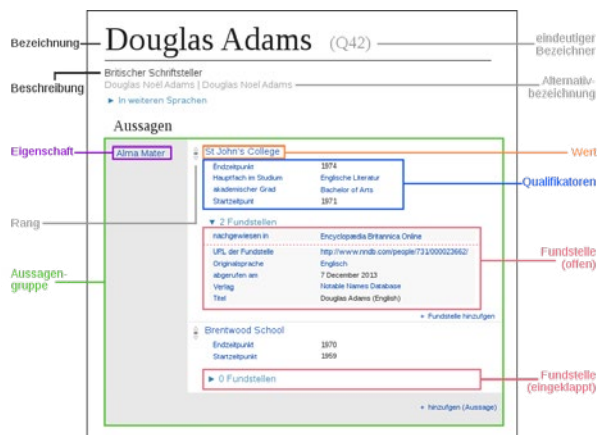


Abbildung 2: Datenmodell von Wikidata, dargestellt am Beispiel des britischen Schriftstellers Douglas Adams (Quelle: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Data-model_in_Wikidata_de.svg).

gespeichert.¹⁰ Tripel sind vereinfacht gesagt Aussagen in der Form Subjekt – Prädikat – Objekt. In Abbildung 2 ist das Datenmodell von Wikidata dargestellt. Jeder Datensatz ist mit einem eindeutigen Identifier („Q-ID“) versehen. Neben den Q-Elementen, die im Graph wahlweise Subjekte und Objekte darstellen können, gibt es die sogenannten Properties („P-ID“), die die Eigenschaften im Graphen darstellen. Das abgebildete Datenmodell zeigt beispielhaft, dass das Datensubjekt Q42 („Douglas Adams“) eine Eigenschaft „Alma Mater“ (die „besuchte Bildungseinrichtung“ P69) mit dem Objekt „St. John's College“ (Q691283) besitzt. Im Frontend werden dann die entsprechenden Klarbezeichnungen der jeweiligen Objekte und Prädikate der Verlinkung aus Q42 (Subjekt), P69 (Prädikat) und Q691283 (Objekt) angezeigt. Die einzelnen Textbeschreibungen sind selbst wiederum Tripel.

Wie in Abbildung 2 gezeigt, können die Grundaussagen, die in Wikidata Statements genannt werden, durch Qualifikatoren näher spezifiziert werden. Qualifikatoren können als Nebensätze zu den Hauptsätzen aus Subjekt, Prädikat und Objekt verstanden werden. Dabei tritt das Statement des Hauptsatzes als Subjekt in ein vertiefendes Tripel ein. Beispielsweise wird die Aussage, dass Douglas Adams das St. John's College besucht hat, um die Eigenschaften ergänzt, dass seine dortige Ausbildung 1971 begann und 1974 endete, welchen Abschluss er machte und welches Fach er absolvierte.

In Wikidata werden neben Links zwischen Objekten in Wikidata oder externen Ressourcen, wie beispielsweise die Verlinkung mit der Gemeinsamen Normdatei, noch weitere Datentypen gespeichert: Dazu zählt Text, der zum Beispiel in den Bezeichnungs- und Beschreibungsfeldern erfasst wird, oder auch die Speicherung von Datums- oder Zahlwerten sowie Geokoordinaten.

¹⁰ RDF bedeutet Resource Description Framework und bezeichnet eine technische Methode zur logischen Beschreibung von Objekten.

Mitte April 2021 existierten in Wikidata über 93 Millionen Datensätze¹¹ und mehr als 8.700¹² unterschiedliche Eigenschaften, mit denen die Datensätze strukturiert werden. Diese Werte sind allerdings hoch dynamisch. Laufend werden neue Datenobjekte in Wikidata angelegt. Properties werden ebenso regelmäßig neu geschaffen, unterliegen aber strengeren Kriterien. So muss jede potenzielle neue Property in der Community vorgeschlagen werden. Dabei muss skizziert werden, welchen (semantischen) Zweck diese Eigenschaft erfüllt, welche Datenbestände mit externen Quellen verknüpft werden oder ob durch diese Verbindung wertvolle neue Daten in Wikidata verfügbar gemacht werden können. Von den 8.700 Eigenschaften sind mehr als 1.600 Eigenschaften Verlinkungen in externe Normdateien¹³ wie die Gemeinsame Normdatei (GND) oder kleinere lokale Verzeichnisse wie das Historische Ortsverzeichnis von Sachsen (HOV).

Die Synthese: Structured Data on Commons

Mit Structured Data on Commons wurde 2017 ein Entwicklungsprojekt in der Wikimedia Foundation initiiert, das helfen soll, mit dem mittlerweile ansehnlich angewachsenen Datenbestand von Wikidata Mediendateien in Commons strukturiert zu beschreiben und umgekehrt einfacher in mehreren Sprachen recherchierbar zu machen.¹⁴ Warum sollte jedes Foto, das einen Apfel abbildet, mit allen möglichen Übersetzungen des Wortes Apfel im Wiki-Text in Commons extra beschrieben werden, wenn bereits ein Wikidata-Item für Apfel

besteht, das Bezeichnungen und Beschreibungen dieses Objekts in unzähligen Sprachen bereithält? Durch die Verlinkung der Datei in Commons mit einem eindeutigen Wikidata-Objekt werden alle im Wikidata-Item gespeicherten Informationen auch für die Recherche der Mediendatei nutzbar gemacht – und zwar gleich in strukturierter Form. Denn an der Mediendatei wird klar ausgezeichnet, dass beispielsweise auf einem Bild ein Apfel „abgebildet ist“ und nicht, dass der Fotograf des Bildes zufällig den Namen Apfel trägt.

Structured Data on Commons ist somit die Synthese des zentralen Medienrepositoriums und einer zentralen Datenbank und dadurch auch das erste große Projekt innerhalb des Wiki*Versums, bei dem Wikidata wesentlich in Beschreibung und Strukturierung externer Daten Verwendung findet.

Structured Data on Commons (SDC)

In der ersten Entwicklungsstufe von Structured Data on Commons wurde die Möglichkeit zur strukturierten Erfassung von Beschreibungstexten eingefügt. Das heißt, dass Beschreibungen nicht nur textuell mit einem Sprachbaustein wie bisher (siehe Quellcode 1) versehen sind, sondern dass nach Beschreibungen einer spezifischen Sprache exakt recherchiert werden kann.

Abbildung 3 zeigt eine Aufnahme der Ortschaft Krippen an der Elbe in Wikimedia Commons mit der strukturierten mehrsprachigen Beschreibung und der klassischen Infobox. Im Frontend sieht das völlig gleichwertig aus, doch technologisch ist der Unterschied fundamental. SDC erzeugt im

11 Siehe <https://www.wikidata.org/wiki/Wikidata:Statistics/de>.

12 Siehe <https://w.wiki/3Bi7>.

13 Siehe <https://w.wiki/8CV>.

14 Siehe Peterzell: Structured Data on Commons.

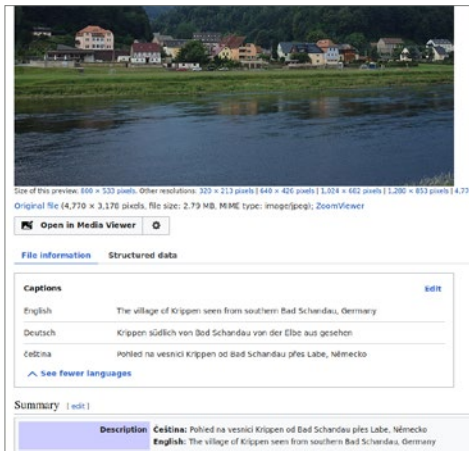


Abbildung 3: Ansicht der Datei „Bad Schandau, pohled na Krippen.jpg“ mit strukturierter Beschreibung und klassischer Infobox (Quelle: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bad_Schandau,_pohled_na_Krippen.jpg).

Hintergrund einen in JSON¹⁵ oder XML¹⁶ verfügbaren, standardisierten und vor allem maschinenlesbaren Code (Quellcode 2), der den Zugriff auf die Beschreibungstexte der jeweiligen Illustration erlaubt. Wenngleich der Wiki-Text für die Bildbeschreibung auch nach einem strukturierten Code aussieht (Quellcode 3), so kann dieser ausschließlich von der MediaWiki-Software, nicht jedoch von

anderen Programmen, ausgelesen und im Frontend dargestellt werden.¹⁷

```

“entities”:{
“M60879895”:{
“title”:"File:Bad Schandau, pohled na
Krippen.jpg",
“modified”:"2020-09-30T08:29:51Z",
“type”:"mediainfo",
„id”:"M60879895",
„labels”:{
„de”:{
„language”:"de",
„value”:"Krippen s\u00fcdlich von Bad
Schandau von der Elbe aus gesehen"
},
“cs”:{
“language”:"cs",
“value”:"Pohled na vesnici Krippen od Bad
Schandau p\u0159es Labe, N\u011bmecko"
},
“en”:{
“language”:"en",
“value”:"The village of Krippen seen from
southern Bad Schandau, Germany"
}
},
},

```

Quellcode 2: Ausschnitt der Datenansicht der mehrsprachigen Beschreibung von Abbildung 3 im Format JSON (Quelle: <https://commons.wikimedia.org/w/api.php?action=wbgetentities&ids=M60879895&format=json>).

15 Siehe <https://commons.wikimedia.org/w/api.php?action=wbgetentities&ids=M60879895&format=json>. JSON bedeutet JavaScript Object Notation. Das Datenformat dient, da es aus einem für Maschinen einfach zu lesenden Text besteht, dem Datenaustausch zwischen unterschiedlichen Anwendungen.

16 Siehe <https://commons.wikimedia.org/w/api.php?action=wbgetentities&ids=M60879895&format=xml>. XML bedeutet Extensible Markup Language. Die Daten werden hierbei hierarchisch strukturiert in einer Textdatei ausgegeben. Auch sie wird für den Datenaustausch genutzt.

17 Gleichwohl sind im Laufe der Jahre zahlreiche teils
elaborierte Programmierbibliotheken entstanden,
die das maschinelle Auswerten von Wiki-Texten in
gewissen Grenzen erleichtern bzw. ermöglichen.
Dazu zählt beispielsweise die Python-Library Wiki-
text-Parser. Siehe [https://pypi.org/project/wikitext-
parser/](https://pypi.org/project/wikitext-parser/).

```
=={{int:filedesc}}==
{{Information
|description = {{cs|Pohled na vesni-
ci Krippen od Bad Schandau přes Labe,
Německo}} {{en|The village of Krippen
seen from southern Bad Schandau, Germa-
ny}}
}}
```

Quellcode 3: Wiki-Text der mehrsprachigen Dateibe-
schreibung von Abbildung 4 (Quelle: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Bad_Schandau,_pohled_na_Krippen.jpg&action=edit).

Die zweite Implementierungsstufe von SDC um-
fasst die Beschreibung der Mediendateien durch
RDF-Tripel nach dem Vorbild von Wikidata (Ab-
bildung 5). Dabei steht Wikidata nicht nur hin-
sichtlich der technischen Implementierung in-
nerhalb der MediaWiki-Software als Vorbild Pate,
sondern ist mit sämtlichen Eigenschaften und
verlinkten Entitäten unmittelbar mit Commons
verbunden. Das RDF-Tripel, bestehend aus Sub-
jekt, Prädikat und Objekt, setzt in SDC die jewei-
lige Datei als Subjekt an. Mit den Properties aus
Wikidata steht eine Vielzahl von Eigenschaften
zur Beschreibung im Tripel zur Verfügung, wo-
bei der Großteil der Wikidata-Properties nicht
für einen unmittelbaren Einsatz in SDC vorge-
sehen ist. Beispielsweise werden Mediendateien
nicht mit einer Unmenge externer Ressourcen
vernetzt, es sei denn, es handelt sich um eine
ID, die die Datei direkt beschreibt, wie den Digi-
tal Object Identifier (DOI) oder den Uniform Re-
source Name (URN).



Abbildung 4: Strukturierte Daten der Datei „Bad Schan-
dau, pohled na Krippen.jpg“ (Quelle: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bad_Schandau,_pohled_na_Krippen.jpg).

Datenmodell(e)

Während in der 20-jährigen Geschichte der Me-
diaWiki-Software auf Basis der jedem Objekt an-
haftenden Textdatei zahlreiche strukturelle Ab-
fragen und Verlinkungsmöglichkeiten entstan-
den sind, so hat mit Wikibase eine Erweiterung
in die MediaWiki-Software Einzug gehalten, die
es erlaubt, ein exaktes und semantisches Daten-
modell aufzubauen.
Abbildung 5 zeigt ein vereinfachtes Daten-
modell mit ausgewählten Eigenschaften, um

insbesondere das Zusammenspiel zwischen Wikimedia Commons und Wikidata darzustellen. Die aus Abbildung 4 bekannte Beispieldatei ist eine originär digitale Aufnahme. Im Bereich der SDC (unterhalb der oberen grünen Trennlinie dargestellt) wird diese Mediendatei mit der ID M60879895 durch zwei Titel in deutscher und tschechischer Sprache beschrieben. Dass es sich bei den Werten um entsprechende Beschreibungstexte in den jeweiligen Sprachen handelt, wird im RDF-Tripel durch das Prädikat „label“ mit einem Zusatzattribut für die Sprache definiert. In diesem Fall ist das Objekt des Tripels der in Commons hinterlegte Textwert der Beschreibung. Die zweite in Abbildung 5 im SDC-Bereich dargestellte Aussage ist mit der Wikidata-Property P180 verbunden. Hier wird der Bildinhalt durch Verlinkung mit Entitäten in Wikidata beschrieben. Das Bild zeigt eine Aufnahme des Ortes Krippen an der Elbe. Es werden daher zwei Aussagen angelegt: der Ort Krippen sowie der Fluss Elbe, jeweils als Motiv. Diese Aussagen lassen sich als vollständig verlinkte RDF-Tripel darstellen.

Wenngleich für die Verlinkung ausschließlich Wikidata-Entitäten verwendet werden, so findet die Speicherung der SDC-Aussagen in der Mediendatei von Wikimedia Commons statt. Durch die Hinterlegung der URL aus Wikidata stehen aber zur Analyse und Darstellung der Mediendatei sämtliche in Wikidata für die verlinkten Entitäten (Elbe, Krippen) vorhandenen Werte zur Verfügung. Ausgewählte Eigenschaften für die beiden Entitäten sind in Abbildung 6 (unterhalb der zweiten grünen Trennlinie) dargestellt. Hierzu zählen textuelle Beschreibungen („rdfs:label“) in unterschiedlichen Sprachen und Wikidata-Properties: beispielsweise die ontologische

Zuordnung von P31 („ist ein“) und die Verlinkung zu den entsprechenden Entitäten wie „Fluss“ für die Elbe oder „Dorf“ für Krippen. Externe Identifikatoren, wie das Historische Ortsverzeichnis von Sachsen (HOV-ID), können Entitäten wie Krippen mit externen Datenbeständen verlinken. Solche externen Datenbestände können durch ihre Implementierung in Wikidata auch für die Recherche von Mediendateien in Commons genutzt werden, ohne dass die Werte selbst gepflegt werden müssen.

Bei originär digitalen Aufnahmen ist auch die Angabe der Urheberschaft im SDC-Abschnitt angesiedelt. Die Beispieldatei von Krippen kann nicht mit einem Wikidata-Item für einen Urheber verknüpft werden, allerdings wurde der Benutzer, der diese Datei hochgeladen hat, als Urheber festgelegt.

Etwas anders stellt sich das Datenmodell bei digitalisierten, also originär analogen Bildmaterialien dar, wie Abbildung 6 visualisiert.¹⁸ Wenngleich das Modell zur Beschreibung der Aufnahme dem für digitale Materialien gleicht, so unterscheidet sich die Vorgehensweise gerade in der Benennung der Urheberschaft, weil es mehrere Urheberinnen oder Urheber des Objekts gibt: die oder den des analogen Mediums, die oder den des Digitalisats. Das Medium wird daher über die Property P6243 („digitales Abbild“) mit einem Wikidata-Item verknüpft, das als „Werk-Entität“ das originale Werk mit all seinen Merkmalen wie Titel, Entstehungsdatum und Urheber beschreibt. Somit umgeht man auch das semantische Problem, dass beispielsweise das Digitalisat der im Beispiel gezeigten Postkarte

18 Siehe Fauconnier: Connecting the work.

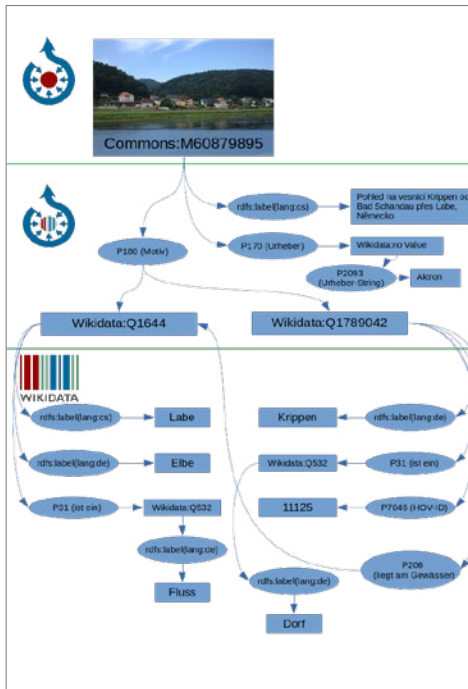


Abbildung 5: Datenmodell eines Digitalbildes mit ausgewählten Eigenschaften im Zusammenspiel Commons – Structured Data on Commons – Wikidata (Quelle: eigene Zusammenstellung).

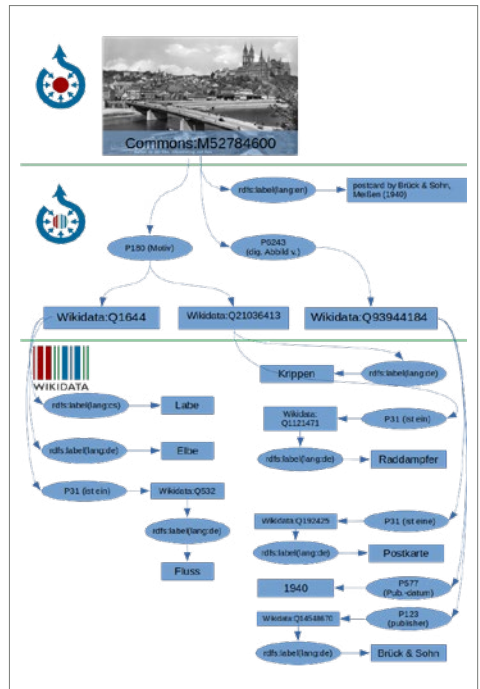


Abbildung 6: Datenmodell einer gescannten Postkarte mit ausgewählten Eigenschaften im Zusammenspiel Commons – Structured Data on Commons – Wikidata (Quelle: eigene Zusammenstellung).

aus dem Jahr 1940 das Entstehungsdatum 1940 zugewiesen bekommt, wiewohl der Scan im 21. Jahrhundert die richtige Angabe wäre. Gleichzeitig wird durch den Verweis auf das Original sichergestellt, dass es sich nicht um eine Postkarte aus dem 21. Jahrhundert handelt. Das Beispiel in Abbildung 6 zeigt im direkten Vergleich mit Abbildung 5 auch noch einen weiteren enormen Vorteil der verlinkten Beschreibung der Mediendateien im Gegensatz zur klassischen und rein textbasierten Erschließung.

Während auf der zuvor beschriebenen Abbildung 5 der Ort Krippen dargestellt ist, ist auf der Abbildung 6 der Raddampfer Krippen zu sehen. Bei einer Textsuche nach „Krippen“ kommen natürlich beide Medien in die Ergebnismenge, bei einer auf Basis der exakten semantischen Entität durchgeführten Recherche, beispielsweise nur nach dem Schiff, ist die Ortsaufnahme nicht mehr Teil der Ergebnisse.

Abbildung 7:
Hochlade-Assistent von
Commons mit dem For-
mular zur Bildbeschrei-
bung (Quelle: [https://com-
mons.wikimedia.org/wiki/
Special:UploadWizard](https://commons.wikimedia.org/wiki/Special:UploadWizard)).

Dateninput – Hands on!

Die Erfassung strukturierter Daten von bereits in Wikimedia Commons hochgeladenen Dateien ist gleich den Prinzipien von Wikidata auf dreierlei Art und Weise möglich: Manuell können einzelne Aussagen im Web-Frontend von Wikimedia Commons angelegt werden (Upload). Semi-automatisch können tabellarische Listen hochgeladen werden. Vollständig automatisiert sind Bots und die Datenlieferung über die Media-Wiki-Schnittstelle. Aktuell bleiben in Wikimedia Commons beide Erschließungsverfahren – die klassische auf Wiki-Text basierende Beschreibung (siehe Quellcode 3) und die strukturierte Erfassung (siehe Quellcode 2) – nebeneinander bestehen. Dies bedeutet teilweise eine redundante Erfassung von Metadaten, einen gewissen Mehraufwand bei Veränderungen an diesen Werten und vor allem neue Herausforderungen in der Qualitätssicherung der Daten. Zugleich setzt der Gesamtveränderungsprozess in der Erschließung von Materialien in Wikimedia Commons einen entsprechenden Konsens

in der Community voraus, der wohl für eine alleinige Erschließung durch strukturierte und verlinkte Daten anstelle der textbasierten Vorgehensweise zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch nicht besteht.

Beim manuellen Upload von Mediendateien mit dem Hochlade-Assistenten¹⁹ werden Daten in die strukturierten Felder eines Formulars eingetragen. Abbildung 7 zeigt die Erfassungsmaske der grundlegenden Bildbeschreibungsinformationen. Das Feld „Medienlegende“ erstellt das Structured Data on Commons-Statement „Label“. Das Beschreibungsfeld setzt im Wiki-Text den beschreibenden Abschnitt mithilfe der Vorlage `{{filedesc}}`. Im vorletzten Schritt des Assistenten (Abbildung 8) können weitere Statements erzeugt werden. Vorausgewählt ist die Anlage der Aussage P180 (Motiv) zur inhaltlichen Beschreibung mittels passender Wikidata-Entitäten.

¹⁹ Siehe <https://commons.wikimedia.org/wiki/Special:UploadWizard>.

Metadaten hinzufügen ⓘ

"Südafrikanisches Ochsengespann." Illustration in: Die Gartenlaube (1895), S. 44
 Die_Gartenlaube_(1895)_b_044.jpg

In dieser Datei abgebildete Objekte

Motiv	von Wikidata	
Gespann	Als prominent markieren	+
Qualifikator hinzufügen		
Ochse	Als prominent markieren	+
Qualifikator hinzufügen		

Abbildung 8: Hochlade-Assistent von Commons mit dem Formular zur Erfassung weiterer strukturierter Aussagen, beispielhaft am Statement P180 (Motiv) (Quelle: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Special:UploadWizard>).

Für das semi-automatische Anlegen strukturierter Daten in Wikimedia Commons stehen unterschiedliche Werkzeuge zur Verfügung, die teilweise auch einen spielerischen Zugang ermöglichen.

- Mit dem Tool ISA²⁰ können für ausgewählte Dateien, beispielsweise für ganze Commons-Kategorien, „Kampagnen“ erstellt werden, bei denen die Benutzerinnen und Benutzer in einem einfachen Formular strukturierte Aussagen (Beschreibungstexte, beliebige Statements) für die

vorgegebenen Bilder anlegen. Der Kampagnencharakter wird durch entsprechende Bearbeitungsstatistiken unterstützt, was den liziden Charakter beispielsweise in Form von Bearbeitungswettbewerben erhöht.

- Mit dem Image-Positioning-Tool lassen sich Details und ihre Position im Bild durch Festlegung eines rechteckigen Rahmens auf der Bilddatei punktgenau noch exakter beschreiben.²¹ Abbildung 9 zeigt für die Postkarte aus Meißen die Positionierung der in der Karte abgebildeten Elemente der Albrechtsburg und des Raddampfers „Krippen“.
- Das Skript AC/DC²² erlaubt die einfache Übertragung einer Kategorie in das Motiv-Statement. Wobei hier im Vorfeld immer überlegt werden muss, ob tatsächlich alle Bilder einer Kategorie den entsprechenden Hauptwert einer Kategorie abbilden oder ob beispielsweise Detailaufnahmen eines Kirchenfensters zwar sehr gut in eine Kategorie des Gebäudes passen, aber die Kirche selbst gar nicht darstellen.
- Mit Quick-Statements²³ können tabellarisch aufbereitete Daten für die Erzeugung von SDC-Aussagen eingespielt werden. Eine Tabelle enthält in Anlehnung an die RDF-Struktur die ID-Werte (Media-ID, Property-ID, Object-ID, Wert). Tabelle 1 zeigt den Aufbau für die strukturierte Beschreibung einer Illustration aus der

21 Siehe Erlinger: Beschreiben wir Bilder punktgenau.

22 Siehe <https://commons.wikimedia.org/wiki/Help:Gadget-ACDC>.

23 Siehe https://www.wikidata.org/wiki/Help:QuickStatements#Using_QuickStatements_version_2.

20 Siehe <https://isa.toolforge.org/>.

Media-ID	Property	Object-ID	Qualifier			
M48383643	P180 (Motiv)	Q8331 (Fuchs)				
M48383643	P180 (Motiv)	Q9394 (Kaninchen)				
M48383643	P1433 (publiziert in)	Q655617 (Die Gartenlaube)	P304 (Seite)	„635“	P577 (Veröffentlichungsdatum)	+1886-00-00T00:00:00Z/9
M48383643	P1433 (publiziert in)	Q62615961 (Der Raub in der Thierwelt I)				

Tabelle 1: Datenaufbau einer Tabelle für den Datenimport mit Quick-Statements.

Zeitschrift „Die Gartenlaube“.²⁴ Die ersten beiden Zeilen fügen die Motiv-Aussagen für Fuchs und Kaninchen hinzu. Die nachfolgende Zeile ergänzt die bibliographische Angabe, dass die Illustration in der Zeitschrift „Gartenlaube“ mit Verweis auf Seite und Jahr erschienen ist. Das letzte Statement enthält den Verweis auf den exakten Artikel, in den die Illustration eingebunden ist. Diese Tabellenwerte werden in Quick-Statements eingefügt. Sofern die Syntax korrekt ist, werden vor dem Einspielen die in Abbildung 10 gezeigten Werte mit ihren Verlinkungen angezeigt, wodurch eine stichprobenhafte Korrektur möglich ist. Nach dem Upload sind die strukturierten Daten sofort in Commons zu sehen. (Abbildung 11)



Abbildung 9: Positionsangaben für Teilmotive mit dem Image-Positioning-Tool (Quelle: <https://commons.wikimedia.org/entity/M52784600>).

24 Siehe [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Die_Gartenlaube_\(1886\)_b_635.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Die_Gartenlaube_(1886)_b_635.jpg).

1	init	M48383643 [M48383643]	ADD	Statement	depicts [P180] : fox [Q6831]
2	init	M48383643 [M48383643]	ADD	Statement	depicts [P180] : rabbit [Q9394]
3	init	M48383643 [M48383643]	ADD	Statement	published in [P1433] : Die Gartenlaube [Q655617]
4	init	M48383643 [M48383643]	ADD	Qualifier to	published in [P1433] : Die Gartenlaube [Q655617] page(s) [P304] : "635"
5	init	M48383643 [M48383643]	ADD	Qualifier to	published in [P1433] : Die Gartenlaube [Q655617] publication date [P577] : 1886
6	init	M48383643 [M48383643]	ADD	Statement	published in [P1433] : Der Raub in der Thierwelt I [Q62615961]

Erste

Seite 1

Letzte

Start

Start (im Hintergrund)

Abbildung 10: Datenimport mit Quick-Statements vor dem Hochladen (Quelle: Eigene Zusammenstellung, <https://quickstatements.toolforge.org/>).

Datellinformationen	Strukturierte Daten
In dieser Datei abgebildete Objekte	
Motiv	Bearbeiten
Q Zum Hinzufügen von Objekten suchen	von Wikidata ...
Fuchs	Als prominent markieren
Kaninchen	Als prominent markieren
veröffentlicht in	
Die Gartenlaube	Als prominent markieren
Seite(n): 635	
Veröffentlichungsdatum: 1886	
Der Raub in der Thierwelt I	Als prominent markieren

Abbildung 11: Daten in Commons nach dem Hochladen mittels Quick-Statements (Quelle: Eigene Zusammenstellung).

Recherche und Abfragen

Die Stärke von Structured Data on Commons erschließt sich aber erst in der Darstellung der dadurch entstehenden Recherchemöglichkeiten. Durch die strukturierte Hinterlegung sämtlicher Werte kann eine indexierte Recherche durchgeführt werden. Wenngleich, wie zu Beginn gezeigt, im Wiki-Text Dateibesreibungen mit einem Sprachbaustein in der Vorlage ausgezeichnet werden, so war bislang die exakte Recherche in den Beschreibungstexten einer bestimmten Sprache nicht möglich, da diese Vorlage nur für die Darstellung im Frontend

verantwortlich war. Nun ist eine solche exakte Suche möglich. Mit entsprechenden Angaben der zu durchsuchenden Index-Felder, das heißt der speziellen Wikibase/SDC-Felder einer Datei, wird die Recherche auf die jeweiligen Aussagen reduziert. Für die Recherche in deutschsprachigen Bildbeschreibungen nach dem Begriff „Krippen“ wird im Commons-Suchfeld zusätzlich zum Suchbegriff noch der Wert „hascaption:de“ eingefügt, wonach der Suchbegriff nur in deutschsprachigen Aussagen recherchiert wird.²⁵ Diese beispielhafte Abfrage bringt ein überschaubares Ergebnis, zeigt aber Aufnahmen des Ortes und des Raddampfers. Möchte man Abbildungen des Schiffs erhalten, so wäre eine strukturierte Abfrage über das Wikidata-Item in einer Motiv-Aussage die vielversprechendste Herangehensweise: „haswbstatement:P180“ ist die entsprechende Indexfeld-Angabe für die normale MediaWiki-Recherche um SDC-Elemente erweitert. Als Ergänzung wird die Wikidata-ID des Schiffes

25 Recherche nach dem Begriff „Krippen“ in deutschsprachigen Beschreibungstexten: <https://w.wiki/3G3m>. Zum Abfragezeitpunkt im April 2021 ergab dies weniger als 10 Medien gegenüber mehr als 800 Ergebnissen bei einer Begriffssuche ohne Angabe des Indexfelds.

angefügt: „haswbstatement:P180=Q21036413“.²⁶ Eine derartige Recherche ist für uneingeweihte Benutzerinnen und Benutzer gegenwärtig natürlich keine einfache und intuitive Herangehensweise. Sie zeigt aber die Möglichkeiten auf, wie Fremdsysteme oder die MediaWiki-Software selbst konkrete und erweiterte Suchfunktionen einsetzen können. Als Vorzeigebeispiel hierfür kann das von Wikimedia-Benutzer Hay entwickelte Tool „Structured Search“ genannt werden.²⁷ Recherchevorgänge durch direkte Angabe der Wikibase-Indexfelder sind sowohl für die Recherche im Frontend, aber auch für die Abfrage von Dateien über die MediaWiki-Schnittstelle die bevorzugte Vorgehensweise.

Die im Datenmodell in den Abbildungen 6 und 7 gezeigten Erweiterungen und Verlinkungen der Einträge in SDC mit den Werten aus Wikidata werden für die Recherche der Medien in Commons durch SPARQL-Abfragen verfügbar.²⁸ Dadurch wird es beispielsweise möglich, jene Bilder abzufragen, die den Ort Krippen abbilden, der über die ID 11125 im Historischen Ortsverzeichnis von Sachsen verfügt, obwohl dieser Wert oder diese Verlinkung in Commons selbst gar nicht angelegt sind.

```
#defaultView:ImageGrid{„hide“:[„?img2“]}
select ?img2 ?imgDesc
with {
  select * {
# SELECT Orte einer gegebenen HOV-ID
```

```
service <https://query.wikidata.org/
sparql> {
  ?ort wdt:P7046 ?hovID.
  FILTER (?hovID = “11125”).
}
} as %items
where {
  include %items .
#Abfrage aller Medien, die Orte mit der
zuvor gegebenen HOV-ID abbilden.
?file wdt:P180 ?ort.
?file schema:contentUrl ?img.
OPTIONAL {
  ?file rdfs:label ?imgDesc.
  FILTER((LANG(?imgDesc)) = „de“)
}
BIND(IRI(CONCAT(„http://commons.
wikimedia.org/wiki/Special:FilePath/“,
wikibase:decodeUri(SUBSTR(STR(?img), 53
)))) AS ?img2)
}
```

Quellcode 4: SPARQL-Abfrage nach Illustrationen, die den Ort mit der HOV-ID 11125 darstellen. Ausführbar über https://commons.wikimedia.org/wiki/User:Mfchris84/SDC_HOV_SPARQL.

SPARQL-Recherchen setzen selbstverständlich das nötige Wissen zum Aufbau einer solchen Abfrage voraus. Die Abfrage aus Quellcode 4 fügt zwei Abfragen in zwei unterschiedlichen Wissensgraphen – Wikidata und Wikimedia Commons – durch die existierenden Verlinkungen zusammen. Derartige Abfragen, auch Federation genannt,²⁹ sind naturgemäß länger und aufwändiger in der Erstellung und auch in der Abfrage selbst. Das Beispiel führt allerdings

26 Recherche nach Illustrationen, die das Schiff „Krippen“ abbilden und durch das SDC-Statement P180 verlinkt sind: <https://w.wiki/3G3p>.

27 <https://hay.toolforge.org/sdsearch/>.

28 SPARQL steht für SPARQL Protocol and RDF Query Language und meint eine Abfragesprache für Graph-Datenbanken.

29 Siehe Fauconnier: Structured Data on Commons and GLAM.

vor, welche Potenziale in einer genauen und vor allem durch eine global agierende Gemeinschaft durchgeführten Kuratierung von Daten in Wikidata liegen. Der SPARQL-Endpoint in Wikimedia Commons ist gegenwärtig noch im Beta-Modus. Die Daten werden nur in einem wöchentlichen Rhythmus aktualisiert. Es ist allerdings zu erwarten, dass die Wiki-Gemeinschaft hier in den kommenden Jahren wesentliche Fortschritte erzielen wird, um die Attraktivität für Nutzung und Einbettung weiterer Materialien – auch ganzer wissenschaftlicher Korpora – und durch die Analyse- und Erschließungsmöglichkeiten von SDC weiter zu steigern.

Zusammenfassung

Structured Data on Commons beschreibt die Möglichkeiten, auf Basis der Graphentechnologie und mit Rückgriff auf den stetig wachsenden Datenbestand von Wikidata Medien auf der Plattform Wikimedia Commons strukturiert, verlinkt und hochgradig exakt zu erschließen und abfragbar zu machen.

Für regionale (wissenschaftliche) Bildarchive wird durch diese Erweiterung der MediaWiki-Software das Hochladen eigener Bestände, zumal unter einer freien Lizenz, zunehmend interessanter. Umgekehrt wird dadurch MediaWiki selbst in den nächsten Jahren zu einer immer attraktiveren freien Software zum Aufbau lokaler Medienrepositorien:

- Structured Data on Commons erleichtert und ermöglicht ein Mapping und den Austausch lokaler Erschließungsdaten mit anderen Beschreibungsformaten.

- Structured Data on Commons erlaubt in Beschreibung und Recherche durch Rückgriff auf den beständig wachsenden Datenbestand in Wikidata eine Vielzahl an Verlinkungen und Anreicherungen mit externen Normdateien und Datenbanken.
- Structured Data on Commons erlaubt eine semantische Abfragbarkeit der Medien auch mit Werten, die gar nicht in Commons hinterlegt sind.
- Die Erschließung von Medien in Wikimedia Commons mit Structured Data on Commons erhöht deren Auffindbarkeit und vor allem deren Nachnutzung.
- Das Erschließen von Medien in Wikimedia Commons mit Structured Data on Commons erlaubt mit vielfältigen Methoden die inhaltliche und formale Erschließung der Medien sowie eine beständige Verbesserung ihrer Metadaten.

Linksammlung

Alle Zugriffe vom 15. bis 30.4.2021.

<https://commons.wikimedia.org>

<https://commons.wikimedia.org/entity/M60879895>

<https://commons.wikimedia.org/w/api.php?action=wbgetentities&ids=M60879895&format=json>

<https://commons.wikimedia.org/w/api.php?action=wbgetentities&ids=M60879895&format=xml>

https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Bad_Schandau_pohled_na_Krippen.jpg&action=edit

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bad_Schandau_pohled_na_Krippen.jpg

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Datamodel_in_Wikidata_de.svg

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Deissenberger-kreuz_Egelsee_\(Krems\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Deissenberger-kreuz_Egelsee_(Krems).jpg)

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Die_Gartenlaube_\(1886\)_b.635.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Die_Gartenlaube_(1886)_b.635.jpg)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wikimedia_Logo_family_complete-2013.svg

<https://commons.wikimedia.org/wiki/Help:Gadget-ACDC>

<https://commons.wikimedia.org/wiki/Special:Statistics>

<https://commons.wikimedia.org/wiki/Special:UploadWizard>

https://commons.wikimedia.org/wiki/User:Mfchris84/SDC_HOV_SPARQL

<https://hay.toolforge.org/sdsearch/>

<https://isa.toolforge.org/>

<https://pypi.org/project/wikitextparser/>

<https://pypi.org/project/wikitextparser/>

<https://quickstatements.toolforge.org/>

<https://stats.wikimedia.org/#/commons.wikimedia.org>

<https://w.wiki/3Bi7>

<https://w.wiki/3G3m>

<https://w.wiki/3G3p>

<https://w.wiki/8CV>

<https://www.wikidata.org/>

https://www.wikidata.org/wiki/Help:QuickStatements#Using_QuickStatements_version_2

<https://www.wikidata.org/wiki/Special:EntityPage/P180>

<https://www.wikidata.org/wiki/Special:EntityPage/Q1644>

<https://www.wikidata.org/wiki/Special:EntityPage/Q1789042>

<https://www.wikidata.org/wiki/Wikidata:Statistics/de>

Literatur

Christian Erlinger: Beschreiben wir Bilder punktgenau!, in: diedatenlaube.github.io, 12.5.2020, URL: https://diedatenlaube.github.io/beschreiben_wir_bilder_punktgenau.html.

Sandra Fauconnier: Connecting the work of three generations of decorative artists, with structured data, in: Wikimedia Space, 1.2.2020, URL: <https://discuss-space.wmflabs.org/t/connecting-the-work-of-three-generations-of-decorative-artists-with-structured-data/3226>.

Sandra Fauconnier: Structured Data on Commons and GLAM: open questions and fresh challenges, in: Wikimedia Space, 1.3.2020, URL: <https://discuss-space.wmflabs.org/t/structured-data-on-commons-and-glam-open-questions-and-fresh-challenges/3231>.

Keegan Peterzell: Structured Data on Commons – A Blog Series, in: Wikimedia Space, 25.7.2019, URL: <https://space.wmflabs.org/2019/07/25/structured-data-on-commons-a-blog-series/>.

Gaurav Vaidya u.a.: DBpedia Commons: Structured Multimedia Metadata from the Wikimedia Commons, in: Marcelo Arenas u.a. (Hg.): The Semantic Web – ISWC 2015, Cham 2015, S. 281-289.

Denny Vrandečić/Markus Krötzsch: Wikidata: a free collaborative knowledgebase, in: Communications of the ACM 57 (2014), H. 10, S. 78-85.

Kleidung im Bild

Kontextualisierung und Verzahnung als Methode der vestimentären Forschung

Sabine de Günther

Im Zentrum des Forschungs- und Digitalisierungsprojektes „Restaging Fashion“¹ an der Fachhochschule Potsdam stehen die Ende des 19. Jahrhunderts von dem Berliner Verlegerehepaar Franz (1838–1906) und Frieda von Lipperheide (1840–1896) zusammengetragenen vestimentären Sammlungsgegenstände. Fokussiert werden dabei bildliche Darstellungen, schriftliche Quellen und textile Artefakte

zu den Aspekten Mode und Gewandung, Kostüm und Tracht, ihre Verortung in der Geschichte sowie ihre Zeichenhaftigkeit und Symbolik. Auch die Themen Tanz und Theater, Sport und Spiel, Festlichkeiten und Zeremoniell finden sich in der Sammlung.

Im Folgenden werden die Lipperheideschen Konvolute, speziell die Gemäldesammlung, außerdem die kollaborative Forschungsinfrastruktur Pina, die in einem Vorläuferprojekt am Exzellenzcluster „Bild Wissen Gestaltung“ der Humboldt Universität zu Berlin entwickelt wurde, sowie die inhaltliche Erschließung der Sammlung, die Indexierung und Klassifizierung von Bildinhalten, vorgestellt. Das aktuelle Projekt „Restaging Fashion“ hat zum Ziel, diese Forschungsinfrastruktur um semantische Kontexte, Linked Open Data und Vergleichswerke externer Sammlungen zu erweitern. Als Wissensorganisationssystem wird eine technische Infrastruktur, erstellt

1 Ausgangspunkt der Beschäftigung mit der Lipperheideschen Sammlung war das Projekt „Interdisziplinäre Sammlungserschließung“ (Laufzeit: 2013 bis 2016): <https://www.interdisciplinary-laboratory.hu-berlin.de/de/content/sammlungserschliessung/index.html>. Aktuell werden die Forschungen methodisch und inhaltlich in dem Projekt „Restaging Fashion“ am Urban Complexity Lab der Fachhochschule Potsdam (Laufzeit: 2020 bis 2023) fortgeführt: <https://uclab.fh-potsdam.de/projects/restaging-fashion/>.

in Omeka-S² und strukturiert in der Ontologie CIDOC-CRM³, verwendet. Die Erforschung der Einzelobjekte beinhaltet dabei zum einen eine Quellenkritik beziehungsweise eine kritische Quellenlektüre, zum anderen die digitale Verzahnung der Quellentrias Bild, Text und Realie, um die Einzelobjekte zu kontextualisieren, neue Erkenntnisse und eine methodische Erweiterung für die vestimentäre Wissenschaft zu erarbeiten.

Die Lipperheidesche kleiderwissenschaftliche Sammlung

Die in diesem Beitrag vorgestellte Sammlung ist in ihrem Umfang und ihrer Ausrichtung einzigartig: Die kostüm- und kleiderwissenschaftliche Sammlung des Ehepaars von Lipperheide umfasst einen großen Bestand an Textilien, Text- und Bildquellen, darunter über 600 Gemälde, Miniaturen und Reliefplastiken, frühneuzeitliche Kostüm- und Reisebücher, Journale, Almanache, Sekundärliteratur, Grafiken, Handzeichnungen und eine große Zahl von Modezeitungen. Sie wurde als Schenkung im Jahr 1899 dem Kunstgewerbemuseum Berlin übergeben.⁴ Dafür hatte

Franz von Lipperheide bereits seit 1890 über die Schenkungsmodalitäten verhandelt, Ziele und Inhalte formuliert und erbeten, die Sammlung als öffentlich zugängliche Präsenzbibliothek – welche im November 1905 als Lipperheidesche Kostümbibliothek eröffnete – zu verstetigen und an das Kunstgewerbemuseum Berlin anzugliedern.⁵ Dazu hatte er am 7. März 1890 an Kaiser Wilhelm II. formuliert: *Der gehorsamst Unterzeichnete nimmt sich hiermit die Freiheit, Eure Exzellenz die nachstehenden Mitteilungen ganz ergebenst zu unterbreiten. Ich bin Besitzer einer kostümwissenschaftlichen Sammlung, welche zur Zeit nachfolgende Bestände aufweist: 675 Oel und andere Gemälde; 115 Miniaturen nebst Porträts in Wachs etc., 1250 Blätter Handzeichnungen; 14.918 Blätter Kupferstiche etc.; 1378 Photographien; Bücher: 2997 Werke mit 4428 Bänden; 101 Kalender und Almanache mit 569 Jahrgängen; 144 Modezeitungen mit 1551 Jahrgängen; 59 Kostüm-Figuren.*⁶ Die Schenkung umfasste demnach Bild- und Textquellen. Die vornehmlich von Frieda von Lipperheide gesammelten Textilien sowie weitere Gemälde, historische Alltagsgegenstände und Militaria dagegen wurden auf Auktionen in den Jahren 1909 und 1910 sowie 1933 über das

2 Omeka ist ein Open Source Content-Management-System für digitale Online-Sammlungen. Siehe <https://omeka.org/s/>.

3 CIDOC CRM steht für CIDOC Conceptual Reference Model und meint ein Datenmodell zur Vereinheitlichung von Datenformaten in der Museumsdokumentation.

4 Siehe Evers: *Kunst in der Bibliothek*; Rasche: *Kultur der Kleider*; de Günther: *Bildkosmos*. Seit 1924 sind die Lipperheideschen Konvolute im Besitz der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek: <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/kunstabibliothek/bibliotheken/lipperheidesche-kostuembibliothek/>.

5 In der neueren Forschung ist der im 19. Jahrhundert verwendete Terminus Kostümkunde durch die Oberbegriffe Kleiderwissenschaften, vestimentäre Wissenschaften oder gelegentlich auch Modewissenschaften abgelöst worden. Sie gehört zu den sogenannten kleinen Fächern: https://www.kleinefaecher.de/kartierung/kleine-faecher-von-a-z.html?tx_dmdb_monitoring%5BdisciplineTaxonomy%5D=119&cHash=5ceeba5e23ec08602e39873aa63b11e8.

6 Abschrift eines Briefes vom 7. März 1890, in: Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Rep. 151C Nr. 8251, fol 68v.

Auktionshaus Hugo Helbing in München veräußert.⁷ Das Sammlungskonvolut beinhaltet damit Objekte in einer größtmöglichen Vielfalt und Dichte, angelegt in typologischen Reihen, um zunächst für die Verlagstätigkeit der Eheleute und später als Vorlagen- und Forschungsammlung in Form der Lipperheideschen Kostümbibliothek einen kulturhistorischen Überblick über Kleidung zu geben. (Abbildung 1)



Abbildung 1: Einblick in das Depot der Lipperheideschen Gemäldesammlung (Quelle: Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Foto: Sabine de Günther, 2016).

Von den ursprünglich 790 Gemälden, Miniaturen und Reliefplastiken der Schenkung, die den Lesesaal der Kostümbibliothek auskleideten, sind heute noch 347 Gemälde, 231 Miniaturen und 28

Reliefplastiken erhalten. Sie sind seit 1924 Eigentum der Kunstbibliothek Berlin, erlebten während der Teilung Deutschlands eine wechselvolle Geschichte und sind heute als Fremdbesitz im Depot der Gemäldegalerie Berlin gelagert. Die Darstellungen in der Lipperheideschen Gemäldesammlung umspannen viereinhalb Jahrhunderte: Die früheste Tafel stammt von etwa 1430, das jüngste Gemälde kann auf den Zeitraum um 1900 datiert werden.

Zuvorderst sammelte das Verlegerpaar Bildnisse als relevante Quellen. Darstellungen von Hybrid- oder Phantasiekleidung wurden weitgehend ausgeschlossen. Die Porträts stellen zu gleichen Teilen Frauen und Männer dar. Mehr als 30 Kinderbildnisse und eine kleine Gruppe außereuropäischer Bildnisse ergänzen den Porträtbestand. Besonders vielfältig vertreten sind Darstellungen der europäischen Kleiderkultur des 16. bis 18. Jahrhunderts. Das Interesse an Tracht bezeugt eine Reihe von Gemälden mit Spezifika weiblicher Bekleidung aus dem Süden Deutschlands, aber auch aus Österreich und Norditalien. Dem steht eine kleine Gruppe mittelalterlicher Bildtafeln, Historien, einige Genrebilder, Trachtendokumentationen und eine Groteske gegenüber. Die Gattungen Landschaftsmalerei, Stillleben, Seestücke und Tiermalerei sind, gemäß der Sammlungsausrichtung, nicht vertreten.

Das Motiv der ‚Fünf Sinne‘ ist gleich mehrfach in der Sammlung enthalten. Es handelt sich hier um mehrere Einzeldarstellungen sowie um ein Familienbildnis in zeitgenössischer oder stilisierter Kleidung. Als Beispiel mag das Werk „Bildnis der fünf Kinder Graf Philipp Ernsts zu Hohenlohe-Langenburg als Allegorie der Fünf Sinne“ dienen: Abgebildet sind Eva Christina, Anna Magdalena, Maria Juliana, Heinrich Friedrich und Joachim

⁷ Siehe die Übersicht der Kataloge: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/helbing1909_10_25. Siehe auch den Getty Provenance Index: <http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb?path=pi/pi.web>, sowie die Datenbank der Universität Heidelberg: <http://artsales.uni-hd.de>.



Abbildung 2: Joachim Georg Creutzfelder (1622–1702): Bildnis der fünf Kinder Graf Philipp Ernsts zu Hohenlohe-Langenburg als Allegorie der Fünf Sinne: Eva Christina, Anna Magdalena, Maria Juliana, Heinrich Friedrich, Joachim Albrecht, um 1647; vermutlich Öl auf Bleizinnlegierung, 54,5 Zentimeter hoch, 66,5 Zentimeter breit (Quelle: Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, Lipperheidesche Kostümbibliothek – Sammlung Modebild, Inventarnummer G_172_412).

Albrecht⁸ ausgeführt von dem Hofmaler Joachim Georg Creutzfelder. (Abbildung 2)

Dargestellt sind drei junge Frauen mit unterschiedlichen Attributen links im Bild und unter

einem Baum rechts im Bild stehend zwei junge Männer. Beide tragen ärmellose Lederkoller⁹ mit weit ausgestelltem Schoß und weit geschnittene, am seitlichen Hosenbein mit goldfarbener Stickerei dekorierte Kniehosen. Ihre Becher- oder Stulpenstiefel mit weitem Schaft fallen in weichen Knitterfalten, an der Stiefelschlaufe sind Sporen befestigt. Das Ensemble wird komplettiert durch schmückende Accessoires, ein Wehrgehänge und Schnallen. Ihre Hüte mit hohen

8 Joachim Georg Creutzfelder (1622–1702), um 1647, vermutlich Öl auf Bleizinnlegierung, 54,5 Zentimeter hoch, 66,5 Zentimeter breit (Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, Lipperheidesche Kostümbibliothek – Sammlung Modebild, Inventarnummer G_172_412). Siehe dazu das Gemälde „Bildnis von Heinrich Friedrich zu Hohenlohe Langenburg“ von Joachim Georg Creutzfelder, 1647, Öl auf silberfarbenem Metall, 18,4 Zentimeter hoch, 14,2 Zentimeter breit (Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, Lipperheidesche Kostümbibliothek – Sammlung Modebild, Inventarnummer M_013_442).

9 Bei einem Koller handelt es sich um einen Teil einer Uniform: ein textiles oder ledernes Kleidungsstück für den Oberkörper. Das Wort stammt aus dem Lateinischen (collum für Hals) beziehungsweise aus dem Französischen (collet für Kragen).

steifen Kopfteilen und schmaler Krempe halten sie jeweils in einer auf die Hüfte gestützten Hand. Die drei jungen Frauen tragen bodenlange Kleider aus reich und vollflächig besticktem Textil mit bauchig weit geschnittenen und gepufften Ärmeln. Die Taillen ihrer Gewänder sind sehr weit nach oben gerückt, die Schneppe¹⁰ mäßig tief, und die Dekolletés werden von flachen, breiten Spitzenkragen eingefasst. Das vorliegende Gemälde entstand in der Übergangszeit zwischen Frühbarock und Hochbarock. War in der Renaissance die Kleidung noch regional sehr unterschiedlich, so wurde ab 1630 ein immer größerer Teil Europas von einem einheitlichen Stil erfasst. Während des Dreißigjährigen Kriegs (1618–1648) waren die Gewänder der Männer stark durch militärische Kleidung geprägt, die sich wiederum aus den Elementen der bäuerlichen Tracht zusammensetzte und den Bedürfnissen des Trägers entsprechend angepasst wurden. Die Grundelemente bestanden aus einem Filzhut, einem weichen Überrock, dem Lederkoller über dem Wams, dem Baudrier,¹¹ der Degen oder Schwert hielt, sowie bequemen Kniehosen und Becherstiefeln, auch Stulpenstiefel genannt. Die schmückenden Accessoires des Mannes waren Hut, spitzenbesetzte Ärmelmanschetten, Spitzenkragen und

die Ausschmückung der Becherstiefel durch Canons,¹² Stiefelstrümpfe mit Spitzenrändern, metallene Verschlüsse, Schnallen und Sporen. Die jungen Männer in der vorliegenden allegorischen Darstellung sind demnach zeitgemäß gekleidet und in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges zu verorten.

Vestimentäre Codes

Die hier eingenommene Perspektive auf die Gemäldesammlung widmet sich der Darstellung von Kleidung im Bild und versteht Kleidung als Kommunikationsmittel, als Distinktionsmittel und als Bildargumentation. Deutlich lässt sich dies an dem „Bildnis von Anna, Königin von England“¹³ ablesen. (Abbildung 3) Die im Oval dargestellte Anna (1574–1619), Prinzessin von Dänemark und durch Heirat Königin von England, verweist mit dem am Stecker befestigten und hier geschlossenen Medaillon, das ein Bildnis ihres Mannes Jakob I. (1566–1625) enthielt, und mit ihrem Kleidungsstil, der an den Elisabeth I. angelehnt ist, nach England. Die am Spitzenkragen befestigten Monogrammjuwelen in Form von C4 und S deuten hingegen auf ihren Bruder Christian IV. und ihre Mutter Sophie und damit auf ihre auch nach der Hochzeit noch starke Verbindung zum dänischen Königshaus. (Abbildung 4) Das überlieferte Schmuck- und Kleiderinventar von Königin

10 Die Schneppe oder Schnebbentaile bezeichnete vom 16. bis 19. Jahrhundert den Teil des Kleidoberteils, welcher vorne tief und spitz in den Rock hineinkragt. Als Schnebbe, Schniepe oder Schnibbe wird auch eine enganliegende Kopfbedeckung bezeichnet, die spitz in das Gesicht hineinragt.

11 Der Baudrier (französisch: Wehrgehänge) ist ein quer von der rechten Schulter zur linken Hüfte umgelegtes Degenband, welches im 17. Jahrhundert zur Ausstattung aristokratischer Kleidung gehörte.

12 Canons bezeichnen lange Strumpfbänder oder Hosenbeine und waren Teil der Herrenkleidung seit dem späten 16. Jahrhundert.

13 Anonym, nach 1617, Öl auf Leinwand, 105,3 Zentimeter hoch, 85,4 Zentimeter breit (Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, Lipperheidesche Kostümbibliothek – Sammlung Modebild, Inventarnummer G_134_209).



Abbildung 3: Anonym: Bildnis von Anna, Königin von England, nach 1617; Öl auf Leinwand, 105,3 Zentimeter hoch, 85,4 Zentimeter breit (Quelle: Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, Lipperheidesche Kostümbibliothek – Sammlung Modebild, Inventarnummer G_134_209; Foto: Volker Schneider).



Abbildung 4: Details des Bildnisses von Anna, Königin von England; siehe Abbildung 3 (Quelle: Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, Lipperheidesche Kostümbibliothek – Sammlung Modebild, Inventarnummer G_134_209; Visualisierung: Sabine de Günther).

Anna gibt Auskunft darüber, dass das hier dargestellte Monogrammwiesel C4 ein Geschenk ihres Bruders aus dem Jahr 1611 war.¹⁴

Dies macht deutlich, dass Kleidung ihre Wirkung erst vor dem Hintergrund materieller oder visueller Kenntnisse entfaltet. Ihre Deutung in Bildzeugnissen jedoch setzt voraus, dass die dargestellte Person und ihre Kleidung identifiziert, benannt und historisch verortet, ikonographisch klassifiziert und ikonologisch eingeordnet werden kann.

Die Forschungsinfrastruktur Pina

Im Rahmen des interdisziplinären Projekts am Exzellenzcluster „Bild Wissen Gestaltung“ der Humboldt-Universität zu Berlin entwarf das Team die webbasierte Forschungsinfrastruktur Pina. (Abbildung 5) Um eine multidisziplinäre Perspektive auf den Forschungsgegenstand einnehmen zu können, wurden Werkzeuge integriert, die die disziplinären Bedürfnisse der beteiligten Disziplinen berücksichtigen, kollaboratives Arbeiten ermöglichen und einen Austausch befördern. Dabei entstanden ein Dashboard, die Möglichkeit eines Medien-Uploads mit eigenen

14 Das Schmuckinventar wurde erstmals von Diana Scarisbrick 1991 transkribiert und publiziert, siehe Scarisbrick: Anne of Denmark's Jewellery Inventory.

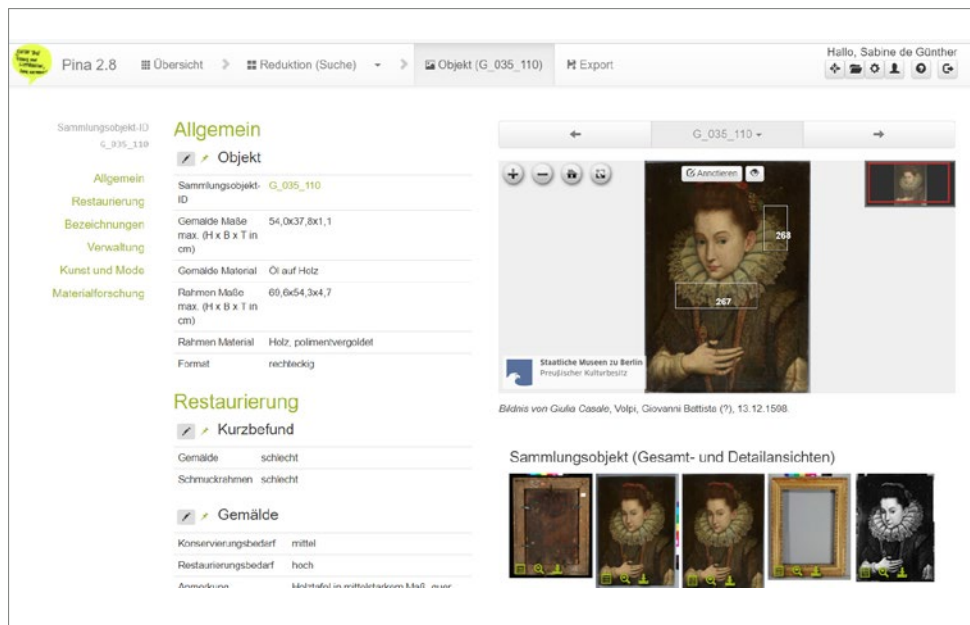


Abbildung 5: Die Forschungsumgebung Pina.

Metadatenfeldern und die Möglichkeit, Auswahllisten anzulegen sowie bildgebundene Diskussionen mittels eines Annotationstools und eines webbasierten Texteditors (Etherpad) zu führen. In die Forschungsumgebung wurde die quelloffene Annotationssoftware Annotorious integriert, die um eine polygonale Funktion erweitert wurde.¹⁵ Das Werkzeug ermöglicht es, im Digitalisat Bildbereiche genau zu definieren und mit einem Kommentar zu versehen. Für das Open-Science-Projekt „Annotate Lipperheide“ wurden aus der Datenbank 100 Werke ausgekoppelt, Interessierten zugänglich gemacht und so die

Möglichkeit des Austauschs mittels des Annotationswerkzeugs gegeben. Es entstand eine rege Diskussion am Objekt mit Trachtenberaterinnen und -beratern aus Süddeutschland und weiteren Kleiderexpertinnen und -experten.¹⁶ Diese Form einer bildgebundenen Annotation könnte in Verbindung mit einem Thesaurus, so die hier vertretene These, zu einem neuen bildbasierten Kleiderthesaurus entwickelt werden. (Abbildung 6)

¹⁵ Siehe <https://annotorious.github.io>.

¹⁶ Federführend war die Autorin, unterstützt von Linda Freyberg.



Abbildung 6: Vision eines bildbasierten Kleiderthesaurus auf einer Zeitleiste (Visualisierung: Sabine de Günther).

Ein besonderer Fokus lag auf den Möglichkeiten und Grenzen des Digitalisats. Die beteiligten Disziplinen Material- und Restaurierungswissenschaften, Kunst- und Kleiderwissenschaften, Interfacedesign und Informatik untersuchten dazu vielfältige bildgebende Verfahren. Disziplinäre Anforderungen waren hinsichtlich des Aufwands, des Nutzens und der Darstellbarkeit im Web abzuwägen. Die Virtualisierung der Objektbestände beschränkte sich nicht allein auf die kunsthistorischen Praktiken, zum Beispiel auf die Erstellung von Repro- oder hochauflösender Fotografie, sondern schloss auch die bildgebenden Verfahren aus dem Bereich der Materialwissenschaften und Restaurierung ein. Dazu gehören Röntgenfluoreszenz-Analysen,

RTI-Fotografien¹⁷, digitale Radiografien, Infrarot-Reflektografien und weitere. Ganz im Gegensatz zur Reproduktionsfotografie beispielsweise zeichnen die materialwissenschaftlichen Verfahren Bild- und Trägermaterial als Messpunkte oder eine Fläche von Messpunkten im Bild auf. So werden in den Materialwissenschaften chemische Elemente in einem Bild nur an Punkten und nicht flächendeckend erfasst. Diese Punkte müssen im Bild verortet werden. Dazu gibt es unterschiedliche Kartierungstools.¹⁸ Auch sind Messergebnisse, seien es in Graphen dargestellte Elementverteilungen oder auch Radiographien, nicht ohne weiteres les- und interpretierbar, sondern müssen zunächst beschrieben werden, um hinsichtlich einer Forschungsfrage, beispielsweise zur Datierung oder zur Verwendung von Farben oder Malgründen, aussagekräftig zu sein.¹⁹

Wissensmorphologien

In dieser Projektphase entstand also eine multidisziplinäre und exemplarische

17 RTI steht für Reflectance Transformation Imaging. Es handelt sich um ein computergestütztes bildgebendes Verfahren, dass die Oberfläche eines Motivs aus verschiedenen Lichtpositionen erfasst. In der Betrachtungsansicht auf dem Computerbildschirm ist eine interaktive Beleuchtung des Motivs möglich. So können Oberflächeninformationen von beispielsweise stark gefirnissierten und daher stark reflektierenden Maloberflächen sichtbar gemacht werden.

18 Ein solches wurde im Rahmen des Projekts entwickelt, konnte jedoch aus Zeitgründen über eine erste Testphase hinaus nicht weiterverfolgt werden.

19 Siehe auch die Beschreibung der bildgebenden Verfahren im Laborbuch des Projekts Sammlungserschließung: de Günther und andere: Laborbuch, besonders S. 23ff.

Forschungsinfrastruktur, die die fachspezifischen Zugänge zu einer geeigneten interdisziplinären Plattform dokumentierte. Im Anschluss an die Projektlaufzeit wurde diese von mir genutzt, um einen umfangreichen Sammlungskatalog aufzubauen und als digitales Sammlungsmanagement meine Forschungsarbeit „Bildkosmos der Moden: Die Gemäldesammlung des Franz von Lipperheide“²⁰ maßgeblich zu unterstützen. Eine ausführliche inhaltliche Beschreibung der Objekte und ihrer hochauflösenden, multiperspektivischen oder kunsttechnologischen Digitalisate bildet hierbei die Datenbasis in Form einer SQL-Datenbank.²¹ Die Objekte wurden auf Metadatenebene strukturell kontextualisiert und bilden somit Wissensmorphologien, auf die mittels Schlagwortsuche und kontrollierter Vokabulare zugegriffen werden kann. Die Beschreibung der Objekte folgte dabei der kunstwissenschaftlichen Methodik Erwin Panofskys, die von drei auf zwei Schritte reduziert wurde: auf die vorikonographische Beschreibung und die ikonographische Analyse.²² Bei der Erfassung kamen darüber hinaus kontrollierte Vokabulare zum Einsatz: für die Namensansetzung der Katalog der Deutschen Nationalbibliothek,²³ der Getty Art and Architecture Thesaurus,²⁴ für die Indexierung der Bildinhalte das Notationsschema ICONCLASS als mehrsprachiges, erweiterbares und strukturiertes

Vokabular,²⁵ für geografische Namen der Getty Thesaurus of Geographic Names.²⁶ In der Objektbeschreibung, besonders der Kleiderbeschreibung, habe ich auf „Reclams Mode- und Kostümlexikon“ zurückgegriffen.²⁷

In der Phase der vorikonografischen Kleiderbeschreibung, in der auch oft die Authentizität der bildlichen Darstellung und die Bildquelle kritisch auf ihren Bezug zur Realität der Zeit zu überprüfen ist, stellt sich besonders die Frage nach einer geeigneten Fachterminologie und wirft hierbei eine methodische Problemstellung der vestimentären Wissenschaft auf. Die Kleidergeschichte ist keine lineare Entwicklung, sondern vielschichtig, interpretationsbedürftig und auch terminologisch mit Fallstricken behaftet. Bestehende strukturierte Vokabulare für den Aspekt der Kleider-, Mode- und Kostümbeschreibung sind von Museen und internationalen Forschungsgruppen entwickelt worden, stellten sich jedoch als nicht differenziert genug dar oder behandelten nur spezifische Vokabulare,²⁸ um die im Bild dargestellte Kleiderkultur aus vier Jahrhunderten adäquat und eindeutig zu beschreiben.

Ein allgemeingültiger Thesaurus für die vestimentäre Wissenschaft besteht daher weder in Printform noch digital. Eine Fachterminologie jedoch, die beispielsweise unter dem Begriff ‚Kostüm‘ zum einen ein Konzept und zum anderen ein Kleiderensemble fasst, oder in der ein Terminus in einem Jahrhundert ein Kleidungselement

20 Siehe de Günther: Bildkosmos.

21 SQL, gesprochen Sequel, ist eine Datenbanksprache zur Definition von Datenstrukturen in relationalen Datenbanken.

22 Siehe Panofsky: Ikonographie.

23 Siehe <https://www.dnb.de>.

24 Siehe <https://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat>.

25 Siehe <http://www.iconclass.org>.

26 Siehe <https://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/tgn>.

27 Siehe Loschek/Wolter 2011.

28 Damit ist beispielsweise der vom Spitzenmuseum Plauen entwickelte Spitzenthesaurus gemeint.

für einen weiblichen Körper und in einem anderen Jahrhundert ein anders geschnittenes Kleidungsselement für einen männlichen Körper beschreibt, ist schwer zu erstellen. Zunächst stellt die Vielsprachigkeit in der Kleiderterminologie ein Problem dar. Begriffe und Kleiderformen wandeln sich, die Fachterminologie für historische Kleidung und Tracht beinhaltet regionen- und zeitspezifische sowie teils unpräzise Begriffe. Hinzu kommt für die Verschlagwortung die Problematik einer relativ ‚flachen‘ Erschließungsmöglichkeit mittels ICONCLASS. Die vestimentäre Terminologie in ICONCLASS wird aktuell erweitert, ist jedoch weniger umfassend als beispielsweise die christliche Terminologie. Damit steht nun zwar eine strukturierte und vielsprachige Terminologie zur Verfügung, die in diesem Kontext sehr detailliert eingesetzt wurde, jedoch die bestehende Problematik einer Kleiderfachterminologie nicht löst.

Kontextualisierung als Methode: Restaging Fashion

Eine grundsätzliche methodische Herausforderung der vestimentären Wissenschaften besteht nicht nur in der Deutung von Bildquellen, sondern auch von Schriftquellen und textilen Artefakten. Die Informationswerte der Einzelquellen müssen zusammengeführt werden, um zu einer belastbaren Aussage zu kommen.²⁹ Die meisten Überblickswerke zur Kleiderkultur basieren oft auf nur einer Quellenart, selten ist ein

‚Cross-Reading‘ der Quellenlektüre Bestandteil der Publikation.

Um Kleidergeschichte darzustellen und daraus folgend auch die Symbol- und Zeichenhaftigkeit abzuleiten, würde ein digitaler Thesaurus der vestimentären Wissenschaft hilfreiche Dienste leisten. Der ‚ideale‘ Thesaurus enthielte auf einer Zeitleiste georeferenzierte Bild- und Textquellen sowie historische Kleiderensembles in einer 360-Grad-Ansicht, darüber hinaus unterschiedliche Ansetzungen und Schreibweisen und verschiedene stilistische und regionale Ausformungen von Kleiderelementen. Je mehr Bildquellen, Textquellen und Realia ein Kleidungsselement dokumentieren, desto präziser formt sich das Bild der historischen Kleidung. Hierfür kann ICONCLASS in einer erweiterten Form genutzt werden, ebenso die bildgebundene Annotation, um Details eines Kleidungsensemble eindeutig identifizieren zu können: Wo zum Beispiel beginnt eine Kopfbedeckung? Welche Schleifen sind Teil der Haube und nicht Teil des Kleides? In dem Ende 2020 gestarteten Forschungs- und Digitalisierungsprojekt „Restaging Fashion“³⁰ werden die Visionen – Quellenverzahnung, dreidimensionale Bildgebung und semantische Kontextualisierung – umgesetzt. Die Bildquellen der Lipperheideschen Kostümbibliothek werden mit ausgewählten textilen Artefakten

29 Zur Verzahnung von Bild, Text und Realie siehe de Günther/Zitzlsperger: Signs and Symbols, S.1-6.

30 Das vom Bundesministerium für Bildung und Forschung mit einer Laufzeit von drei Jahren geförderte Projekt ist unter der Leitung von Prof. Marian Dörk am Urban Complexity Lab der Fachhochschule Potsdam angesiedelt und wird von Sabine de Günther (Kunst- und Kleiderwissenschaften), Linda Freyberg (Informationswissenschaften) und Giacomo Nanni (Informationsvisualisierung) umgesetzt.

des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg³¹ im Digitalen zusammengeführt. Im Ergebnis wird der oben beschriebene Gemäldebestand mit weiteren Grafiken und Handzeichnungen aus dem Lipperheideschen Bestand, mit Open-Source-Textquellen wie etwa Luxusgesetzen, Spottschriften, Anleitungen, Benimmungsbüchern oder Kleiderinventaren sowie mit textilen Objekten als dreidimensionale Digitalisate³² in der Forschungsinfrastruktur Pina.O zusammengeführt. In einer neu zu entwickelnden webbasierten Forschungs- und Präsentationsplattform, die Visualisierung als Erkenntnismittel nutzt, werden die Elemente anschließend verfügbar gemacht. Die bereits zusammengetragenen Daten, Strukturen und Erkenntnisse zur Geschichte der Gemäldesammlung und zu den Einzelobjekten fließen ein und bilden die Forschungsbasis. Die inhaltliche Erschließung der Lipperheideschen Sammlung wird durch eine semantische Kontextualisierung und Datenanreicherung erweitert. Die einzelnen Objekte werden mit Beständen weiterer Institutionen verknüpft, um die Vergleichbarkeit auch über lokale Grenzen hinaus zu ermöglichen. Dazu werden geeignete Online-Sammlungen, etwa von Hochschulen, Bibliotheken oder Museen, die ihre Daten mit standardisierter inhaltlicher Beschreibung als offene Daten und somit interoperabel zur Verfügung stellen, verknüpft. Solche Datengeber visualisiert das Diagramm „Linked

Open Data Cloud“, das mit Stand Mai 2020 1.301 Datensets mit 16.283 Verknüpfungen aufwies.³³ Als Erkenntnismittel während des Erschließungsprozesses und als Präsentationsform wird die Datenvisualisierung als Instrument herangezogen. Visualisierungen sind gängige Werkzeuge zur Annäherung und Analyse umfassender und komplexer Datensätze.³⁴ Die Einzelwerke werden dabei in einem Gesamtkontext und in semantischer Relation zu anderen Objekten dargestellt. Diese Abstrahierung der Objekte in übergeordnete Dimensionen erlaubt es, konkrete Forschungsfragen zu beantworten. So ordneten und visualisierten Lev Manovich und sein Lab mit Hilfe der Principal Component Analysis (PCA) 6.000 Gemälde französischer Impressionisten nach ihren Haupteigenschaften, etwa nach Farbigkeit und Helligkeit.³⁵ Das sogenannte *distant reading*, ein von Franco Moretti für die Literaturwissenschaften eingeführter Begriff,³⁶ zeigt große Datenbestände aus der Vogelperspektive und kann Muster aufzeigen, auch wenn das Einzelwerk nicht im Detail erkennbar ist. Für kunsthistorische Anwendungen im Bereich der Digital Humanities greift der Begriff des *distant viewing*, eine Methode, die das Prinzip des *distant reading* auf die Kunstgeschichte überträgt und beispielsweise Muster und Tendenzen in einer Epoche im Gesamtkontext aufzeigt.³⁷ Geisteswissenschaftliche

31 Siehe <https://www.gnm.de/sammlungen/sammlung-a-z/textilien-%20kleidung-und-schmuck/>.

32 Für den 3D-Scan wird das photogrammetrische Verfahren *Structure from Light* verwendet und ein Workflow zur Digitalisierung von Textilien entwickelt. Siehe https://www.factumfoundation.org/pag_fa/1345/photogrammetry.

33 Siehe <https://lod-cloud.net>.

34 Siehe Glinka/Dörk: *Zwischen Repräsentation und Rezeption*; Drucker *Humanities Approaches*.

35 Siehe Manovich/Douglass: *Visualizing Change*; <http://manovich.net/index.php/exhibitions>.

36 Siehe Moretti: *Conjectures*.

37 Siehe Arnold/Tilton: *Distant viewing*; Bender: *Distant viewing*; Douglass/Huber/Manovich: *Understanding scanlation*.

Forschungsfragen verknüpfen oft Einzelinformationen, kontextualisieren Thesen in einem komplexen Informationsfeld und leiten daraus Schlüsse ab. Für diese Vielzahl an Dimensionen, übertragen in Algorithmen, ist das von Johanna Drucker vorgeschlagene Konzept der Tiefenvisualisierung angemessen.³⁸ Für den kunsthistorischen Diskurs ist es daher notwendig, große Datenbestände mit einer kombinierten Anwendung des close und des distant reading darzustellen und zu analysieren.³⁹ Auch die Visualisierung auf einer Zeitleiste ist eine gängige Form der Darstellung, die ihre eigenen Darstellungsfragen aufwirft, wenn beispielsweise Zeiträume, unsichere oder alternative Datierungen visualisiert werden müssen.⁴⁰

Der Ausarbeitung von Bildlichkeit als Erkenntnismittel hat sich das Urban Complexity Lab (UCLAB), eine Forschergruppe im Bereich der Informationsvisualisierung an der Fachhochschule Potsdam, verschrieben. Hier wurde bereits eine Reihe von dynamischen Beispielen für die Visualisierung von Kulturdaten geschaffen, programmiert und inhaltlich kuratiert. Unter anderem wurden Präsentationsformen für dreidimensionale Materialarten entwickelt: So zeigt die Visualisierung „Coins“ in einer interaktiven Web-Umgebung Münzbestände mit Zugriff über eine Vielzahl materieller und inhaltlicher Dimensionen.⁴¹

Die in das Projekt „Restaging Fashion“ überführten und neu generierten Daten werden in verschiedenen visuellen Granularitäten präsentiert.⁴² Für die Webpräsentation werden wir den am UCLAB entwickelten VIKUS-Viewer⁴³, einen Prototyp zur visuellen Exploration kultureller Sammlungen, nutzen und um den Aspekt dreidimensionaler Darstellungen erweitern. In dieser Form kann die Aussagekraft von Kleidung im Bild um den Informationsgehalt der Facetten Materialität, Volumen und Schnitt präzisiert und erweitert werden. So etwa zeigt ein Wams mit Schlitzmuster aus dem Germanischen Nationalmuseum einen Stehkragen, der im Gemälde verdeckt ist. Auch für das Bildnis der Nürnberger Bürgerfrau Clara Katharina Endter aus der Sammlung Lipperheide weist das Germanische Nationalmuseum eine entsprechende Flinderhaube auf, die beispielsweise zeigt, dass die an der Haube einzeln befestigten Metallplättchen beweglich waren, Licht reflektierten und auch einen klanglichen Eindruck hinterließen. (Abbildung 7)

38 Siehe Drucker: Performative materiality.

39 Pauline Junginger und andere vereinen in der Datenvisualisierung von Glasplattennegativen beide Ansätze: siehe Junginger und andere: Close-up Cloud; <https://uclab.fh-potsdam.de/projects/close-up-cloud/>.

40 Siehe Kräutli: Visualising Cultural Data; Vane: Timeline design.

41 Siehe Gortana u.a.: Off the Grid.

42 Windhager und andere unterscheiden vier Visualisierungsschritte: die „single object previews“, die „multi-object previews“, die „collection overviews utilizing discrete surrogates“ und die „collection overviews utilizing abstractions“. Siehe Windhager und andere: Visualization of Cultural Heritage, S. 6. Siehe auch Dörk und andere: One view.

43 Siehe <https://vikusviewer.fh-potsdam.de/>.



Abbildung 7: Quellenvergleiche von Gemälden und Objekten. **Oben:** Wolfgang Ludwig Hopfer (1648–1698): Bildnis von Clara Katharina Endter, 1698 (Quelle: Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, Lipperheidesche Kostümbibliothek – Sammlung Modebild, Inventarnummer G_084_158); Goldhaube einer Nürnberger Patrizierin, sogenannte Flinderhaube (Quelle: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inventarnummer T35); **Unten:** evtl. Johann Christian Sperling (Umfeld von): Bildnis von Karl Wilhelm Friedrich, Markgraf von Brandenburg-Ansbach, um 1725 (Quelle: Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, Lipperheidesche Kostümbibliothek – Sammlung Modebild, Inventarnummer G_277_352); Männerrock, sogenannter Justaucorps, um 1695 (Quelle: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inventarnummer T1660).

Fazit

Den Ausgangspunkt der Betrachtung bilden die einzigartigen und bislang unpublizierten Bildquellen zur Geschichte von Kleidung, Mode und Kostüm in der Lipperheideschen Gemäldesammlung. Die dazu im Rahmen des Disserationsprojekts „Bildkosmos der Moden“ durchgeführten Forschungen samt ihren Datensätzen und Digitalisaten werden im Projekt „Restaging Fashion“ erweitert, kontextualisiert und erstmalig für die weitere geisteswissenschaftliche Forschung zur Verfügung gestellt. Neue hochauflösende Digitalisate werden erzeugt, neue Verknüpfungen zu grafischen und Textquellen erstellt, ein Workflow für die dreidimensionale Digitalisierung historischer Kleiderensembles erarbeitet, im Digitalen zusammengeführt und open access bereitgestellt. Verschiedene Medienformen als Ergebnisse von bildgebenden Verfahren werden aufgezeigt mit dem Ziel, die Kleidung wieder in Annäherung ihrer ursprünglichen Materialität in 3D und in Panoramaaufnahmen zu präsentieren, also eine Neuaufstellung, ein ‚Restaging‘ der vestimentären und kunsthistorischen Forschung. Die semantische Beschreibung, die Verknüpfung der Daten und Quellenarten erlaubt eine Quellenkontextualisierung. Die Anreicherung durch externe Datenquellen wie Museumsbestände, deren Daten als Linked Open Data publiziert sind, gewährleistet deren Vergleichbarkeit. In der Visualisierung werden darüber hinaus multiperspektivische Zugänge unterschiedlicher visueller Granularitäten auf die Kulturobjekte ermöglicht und Visualisierung als Erkenntnismittel bereits während des Erschließungsprozesses eingesetzt. Digitale Bilder können konkret als Erkenntnismittel der

vestmentären und kunsthistorischen Forschung dienen, fungieren aber auch selbst in einem medienwissenschaftlichen Kontext als Mittel der Wissensvermittlung und Kommunikation.

Linksammlung

Alle Zugriffe am 1.3.2021.

<http://artsales.uni-hd.de>

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/helbing1909_10_25

<http://manovich.net/index.php/exhibitions>

<http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb?path=pi/pi.web>

<http://www.cidoc-crm.org>

<http://www.iconclass.org>

<https://annotorious.github.io>

<https://lod-cloud.net>

<https://omeka.org/s/>

<https://uclab.fh-potsdam.de/projects/close-up-cloud/>

<https://uclab.fh-potsdam.de/projects/restaging-fashion/>

<https://vikusviewer.fh-potsdam.de/>

<https://www.dnb.de>

https://www.factumfoundation.org/pag_fa/1345/photogrammetry

<https://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat>

<https://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/tgn>

<https://www.gnm.de/sammlungen/sammlungen-a-z/textilien-%20kleidung-und-schmuck/>

<https://www.interdisciplinary-laboratory.hu-berlin.de/de/content/sammlungserschliessung/index.html>

https://www.kleinefaecher.de/kartierung/kleine-faecher-von-a-z.html?tx_dmb_monitoring%5BdisciplineTaxonomy%5D=119&cHash=5ceebe5e23ec08602e39873aa-63b11e8

<https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/kunstabibliothek/bibliotheken/lipperheidesche-kostuembibliothek/>

Archivquellen

Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin

Rep. 151C Nr. 8251

Literatur

Kerstin Bender: Distant viewing in art history. A case study of artistic productivity, in: *International Journal for Digital Art History* (2015), DOI: <https://dx.doi.org/10.11588/dah.2015.1.21639>.

Sabine de Günther/Philipp Zitzlsperger (Hg.): Signs and Symbols. Dress at the intersection between image and realia, Berlin 2018.

Sabine de Günther: Bildkosmos der Moden: Die Gemäldesammlung des Franz von Lipperheide. Dissertation: Humboldt-Universität zu Berlin 2020.

Sabine de Günther/Lena Bonsiepen/Stefan Ullrich/Christian Ricardo Kühne/Rebecca Lauer/Anne Leicht/Emilia Sleczeck/Sonja Krug/Lisa Dannebaum: Laborbuch. Sammlungserschließung, 2016, URL: <https://doi.org/10.5281/zenodo.3898491>.

Marian Dörk/Christopher Pietsch/Gabriel Credico: One view is not enough. High-level visualizations of a large cultural collection, in: *Information Design Journal*, 23 (2017), S. 39-47, DOI: <https://doi.org/10.1075/ijdj.23.1.06dor>.

Jeremy Douglass/William Huber/Lev Manovich: Understanding scanlation: how to read one million fan-translated manga pages, in: *Image and Narrative*, Winter 2011.

Johanna Drucker: Humanities Approaches to Graphical Display, in: *Digital Humanities Quarterly* 5 (2011), URL: <http://www.digitalhumanities.org/dhqdev/vol/5/1/000091/000091.html>.

Johanna Drucker: Performative materiality and theoretical approaches to interface, in: *Digital Humanities*

Quarterly 7 (2013), URL: <http://www.digitalhumanities.org/dhqdev/vol/7/1/000143/000143.html>.

Bernd Evers (Hg.): Kunst in der Bibliothek: Zur Geschichte der Kunstbibliothek und ihrer Sammlungen, Berlin 1994.

Katrin Glinka/Marian Dörk: Zwischen Repräsentation und Rezeption – Visualisierung als Facette von Analyse und Argumentation in der Kunstgeschichte, in: Piotr Kuroczyński/Peter Bell/Lisa Dieckmann (Hg.): Computing Art Reader: Einführung in die digitale Kunstgeschichte, Heidelberg 2018, S. 234-250, DOI: <https://doi.org/10.11588/arhistoricum.413.c5825>.

Flavio Gortana/Franziska von Tenspolde/Daniela Guhlmann/Marian Dörk: Off the grid: Visualizing a numismatic collection as dynamic piles and streams in: Open Library of Humanities (Remaking Collections) 4 (2018), DOI: <https://dx.doi.org/10.16995/olh.280>.

Pauline Junginger u.a.: The Close-up Cloud. Visualizing Details of Image Collections in Dynamic Overviews, in: International Journal for Digital Art History (5) 2020, DOI: <https://doi.org/10.11588/dah.2020.5.72039>.

Florian Kräutli: Visualising Cultural Data, Dissertation: Royal College of Art London 2016, URL: researchonline.rca.ac.uk/1774/.

Ingrid Loschek/Gundula Wolter: Reclams Mode- und Kostümllexikon, Stuttgart 2011.

Lev Manovich/Jeremy Douglass: Visualizing Change. Computer Graphics as a Research Method, in: Oliver Grau (Hg.): Imagery in the 21st Century, Cambridge/Mass. 2011, DOI: <https://doi.org/10.7551/mitpress/9780262015721.001.0001>.

Franco Moretti: Conjectures on World Literature, in: New Left Review (2000); URL: <https://newleftreview.org/issues/ii1/articles/franco-moretti-conjectures-on-world-literature>.

Erwin Panofsky: Ikonographie und Ikonologie. Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell, Köln 2006.

Adelheid Rasche (Hg.): Die Kultur der Kleider: zum hundertjährigen Bestehen der Lipperheideschen Kostümbibliothek, Berlin 1999.

Diana Scarisbrick: Anne of Denmark's Jewellery Inventory, in: Archaeologia or miscellaneous tracts relating to antiquity 109 (1991), S. 193-238.

Arnold Taylor/Lauren Tilton: Distant viewing: analyzing large visual corpora, in: Digital Scholarship in the Humanities (2019), DOI: <https://dx.doi.org/10.1093/digitalsh/fqz013>.

Olivia Vane: Timeline design for visualising cultural heritage data, Dissertation: Royal College of Art London 2019.

Florian Windhager u.a.: Visualization of Cultural Heritage Collection Data: State of the Art and Future Challenges, in: IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics 25 (2019), S. 2311-2330, DOI: [10.1109/TVCG.2018.2830759](https://doi.org/10.1109/TVCG.2018.2830759).

Experiment Online-Tagung

Erfahrungsbericht und Umfrageauswertung

Nathalie Knöhr

Mit dem Format der Online-Tagung hat sich das Organisationsteam,¹ das die Tagung „Bildarchive. Wissensordnungen | Arbeitspraktiken | Nutzungspotenziale“ im Namen der Gruppe der außeruniversitären Institute und Landesstellen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde (dgv) konzipierte, „Neuland“ erschlossen – nicht zuletzt aus diesem Grund fiel die Entscheidung, die Veranstaltung nach Abschluss zu evaluieren. Dabei begann sich im März 2020 erst vage abzuzeichnen, wie sehr in den kommenden Monaten in Forschung und Lehre, und auch sonst im

Alltag, alles digitaler werden würde. Absehbar war zu diesem Zeitpunkt allerdings, dass die für Mitte April desselben Jahres geplante Tagung aufgrund der Corona-Pandemie nicht als Präsenzveranstaltung in Dresden würde stattfinden können. Statt sie jedoch abzusagen oder auf einen Termin in naher, aber unsicherer Zukunft zu verschieben, entschied sich unser Team aus Mitarbeiterinnen des Instituts für Sächsische Geschichte und Volkskunde in Dresden (ISGV) und des Sorbischen Instituts (SI) in Bautzen kurzfristig für das Experiment einer Online-Tagung. Wie uns später klar wurde, war dies die erste Veranstaltung dieser Art in unserem Fachbereich im deutschsprachigen Raum. Dank des großen Engagements aller Beteiligten ging die Webseite, über die die Tagung besucht werden

¹ An der Planung, Organisation und Durchführung der Online-Tagung waren beteiligt: Ira Spieker, Marsina Noll, Nadine Kulbe, Nathalie Knöhr sowie Michael Schmidt (technischer Support) für das Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde; Theresa Jacobs und Ines Keller für das Sorbische Institut | Serbski institut; sowie Robert Matzke (grafische Gestaltung) vom Büro 5°sued.



Abbildung 1: Screenshot der Startseite der Online-Tagung „Bildarchive“ (Quelle: <https://bild-archive.isgv.de>, Stand: 10.7.2020; nicht mehr verfügbar).

konnte, Mitte Mai für rund acht Wochen online.² Anmeldungen waren über den gesamten Zeitraum möglich. Bis zum Abschluss der Veranstaltung konnten wir 330 Registrierungen verzeichnen. Zudem war das Feld der Teilnehmenden recht international. Neben Seitenaufrufen aus deutschsprachigen Ländern waren an den Nutzungsdaten der Wordpress-Seite auch

zahlreiche Aufrufe aus dem englischsprachigen Raum abzulesen. (Abbildung 1) Austausch und Vernetzung rund um die Veranstaltung ergaben sich auf unterschiedlichen Kommunikationswegen, sodass wir das Experiment der Online-Tagung „Bildarchive“ alles in allem als gelungen und als lehrreiche Erfahrung einschätzen dürfen. Waren die Ergebnisse der Evaluierung des Formats zunächst primär internen Planungszwecken zugeordnet – handelte es sich doch für die beteiligten Institutionen sowie für unsere Disziplin insgesamt um ein Pilotprojekt –, präsentieren wir hier nun einen

² Nach Abschluss der Tagung wurde die Webseite wieder vom Netz genommen, zuvor jedoch gesichert.

zusammenfassenden Kurzbericht.³ Möglicherweise sind die Lektionen, die wir aus den Resultaten der freiwillig und anonym durchgeführten Online-Umfrage ziehen konnten, auch für andere Fachvertreterinnen und Fachvertreter kultur- und geschichtswissenschaftlicher Fächer interessant, die vor ähnlichen Herausforderungen stehen.

Abgesagt, aber digital

Eine Online-Tagung organisieren ...

Die Suche nach Möglichkeiten, wie das Format einer Tagung in einem aus Nullen und Einsen zusammengesetzten digitalen Raum aussehen könnte, erforderte angesichts knapper zeitlicher, technischer, struktureller und personeller Ressourcen Einfallsreichtum und Kompromissbereitschaft. Nach eingehender Diskussion über Bedingungen und Machbarkeit der Umsetzung, entschieden wir uns, den Referentinnen und Referenten eine Variante mit vorproduzierten Videovorträgen vorzuschlagen: Für einen mehrwöchigen Zeitraum sollten Beiträge über eine Tagungs-Webseite verfügbar sein. Der Zugang zu den Videos war allerdings mit einem Passwort geschützt, das den Gästen erst nach Anmeldung mitgeteilt wurde. Über mögliche Optionen zur Diskussion der Tagungsinhalte tauschte sich unser Team ebenfalls eingehend aus. Wir entschieden uns für die pragmatische Lösung der Nutzung der eingebundenen Kommentarfunktion.

Auf dieses Konzept reagierten die Referentinnen und Referenten positiv und erklärten sich zur Mitwirkung bereit. Anschließend gingen Nadine Kulbe und Michael Schmidt daran, das Tagungsvorhaben in Form einer Wordpress-Seite Gestalt werden zu lassen. Unterstützt wurden sie dabei von Robert Matzke, der die Entwicklung grafischer Elemente übernahm.

Eine thematische Einleitung zur Tagung und Informationen zum Programm der unter den Panels

- Bildarchive und Nutzungen,
- Bildbestände und Kontextualisierung,
- Sammlungsstrategien,
- Sammlungspraktiken sowie
- Bilder und Digitalisierung

zusammengestellten Vorträge gehörten zu den in Textform präsentierten Informationen. Die Vortragenden wurden auf der jeweiligen Vortragsseite mit Angaben zu ihren Forschungsschwerpunkten und aktuellen Projekten vorgestellt. Ihre selbstproduzierten oder zum Teil mit Unterstützung von Marsina Noll montierten Videopräsentationen wurden auf einem Cloud-Server der Technischen Universität Dresden gesichert und auf der Tagungswebseite eingebettet. (Abbildung 2)

So richtig es war, zu diesem Zeitpunkt angesichts mangelnder Erfahrungen mit einer so großen Menge an Teilnehmenden nicht über Videokonferenz-Tools zusammenzukommen, umso ausbaufähiger stellen sich rückblickend die technischen Möglichkeiten zur Unterstützung digitaler Diskussionsdynamiken dar. Indem wir den Referierenden bei Veranstaltungsbeginn zunächst unsererseits Fragen stellten, um mehr über ihre Forschungserkenntnisse und Erschließungsprojekte zu erfahren, hofften wir, auch

3 Ich danke Nadine Kulbe für ihre wertvollen Hinweise und Kommentare.

„NIE OHNE KAMERA.“ DIE ANALOGEN BILDMASSEN DES HEINZ PIETSCH UND WIE MAN DAMIT UMGEHEN KANN



(26.02 min)

Ulrich Hägele (PD Dr.) hat Empirische Kulturwissenschaft und Kunstgeschichte in Tübingen studiert. Sein Forschungsschwerpunkt liegt im Bereich der visuellen Anthropologie und der Fotogeschichte. Er leitet die [dgv. Kommission Fotografie](#) gemeinsam mit Irene Ziohe (Berlin) und ist Mitherausgeber der Buchreihe „Visuelle Kultur. Studien und Materialien“. Seit 2006 arbeitet er am [Institut für Medienwissenschaft](#) der Universität Tübingen, seit 2014 mit dem eigenen Forschungs- und Lehrbereich „Visuelle Anthropologie und Medienkultur“ am Zentrum für Medienkompetenz. Seit 2010 leitet er den Campusfunk Micro-Europa, das Lehr- und Lernradio der Universität Tübingen [Micro-Europa](#).

9 Antworten auf „Ulrich Hägele“

Jens Klingner
11. JULI 2020 UM 15:01 UHR

Herrlichen Dank für die Vorstellung der Sammlung von Heinz Pietsch. Man bekommt bei der beeindruckenden Zahl von 100.000 Dias einen Einblick in die Umfangs dieser Sammlungen. Ich möchte nochmal kurz den Blick auf die Zusammensetzung des Bestands lenken. Mich interessieren Ordnungsstrategien seitens der Fotografinnen und die Dokumentation der Fotos, die bei dieser Zahl ebenfalls äußerst umfangreich ausgefallen zu sein scheint. Sie haben angesprochen, dass Pietsch seine Bilder mit Angaben versehen hat: Ort, Uhrzeit, Foto- und Filmmaterial. Hat er darüber hinaus die Bilder (jedes?) in den Heften kontextualisiert (bspw. Intention, Anlass, Aufbau)? Zudem wurden die Dias sicherlich durch die ihnen zugewiesene Signatur mit den Heften verknüpft. Könnten Sie anhand dieser Konkordanz heute nicht mehr vorhandene Fotos feststellen? Und lässt sich (trotz ihres kurzen Bearbeitungszeitraums) eine Ordnungsstrategie durch Pietsch feststellen?

Abbildung 2: Screenshot der Vortragsseite von Ulrich Hägele mit Videolink, Vorstellung des Referenten und Kommentaren (Quelle: <https://bildarchive.isgv.de/pannels/bildarchive-und-nutzungen/ulrich-haegele>, Stand: 10.7.2020; nicht mehr verfügbar).

weitere Tagungsgäste zu Fragen und Kommentaren anzuregen. Dass es allen Beteiligten dennoch gelang, auf diesem Wege eine Form des Austausches herzustellen, davon zeugten 57 Kommentare unterschiedlicher Länge. Dass es sich als Organisationsteam um der Zugänglichkeit, Lebendigkeit und der Multivokalität des Austausches willen lohnt, sich das nötige Know-how für die (auch kurzfristige) Implementierung alternativer Interaktions- und Diskussionsmöglichkeiten anzueignen, das belegen die mit der begleitenden Online-Umfrage zusammengetragenen Rückmeldungen. Der Wunsch nach vielfältigen Möglichkeiten der Interaktion und des Austausches wurde hier trotz genereller Zufriedenheit mehrfach formuliert.

... und evaluieren

Die anonyme Umfrage zur Evaluation der Veranstaltung wurde mit „LimeSurvey“, dem vom Bildungsportal Sachsen GmbH (BPS) angebotenen Umfragedienst für sächsische Hochschulen und Berufsakademien, durchgeführt.⁴ Sie enthielt 23 Fragen zur Beurteilung der Nutzungserfahrungen. Gefragt wurde nach verschiedenen Aspekten, die die Tagungsankündigung und den Support während der Tagung betrafen, vor allem aber, wie die Teilnehmenden die Strukturierung und die Nutzung der Tagungsinhalte beurteilten. In ihren teils recht disparat ausfallenden Urteilen waren die Rückmeldungen über die in der Umfrage enthaltenen Freitextfelder

4 Mehr Informationen unter <https://bildungsportal.sachsen.de/umfragen/>. Die anonyme Befragung erfolgte freiwillig und unterliegt dem geltenden Datenschutz, siehe dazu <https://www.isgv.de/datenschutz>, <https://bildungsportal.sachsen.de/umfragen/datenschutz.html>.

besonders aufschlussreich: Gefragt wurde hier nach Gesamturteil, Kritik und Anregungen.⁵ Zu jedem dieser drei Teilbereiche wurden mehrheitlich differenzierte Bewertungen, etwa zum Format, zu den Inhalten, aber auch zu deren Zugänglichkeit, abgegeben, darunter dankende Wertschätzung und Lob dafür, auf die Nichtdurchführbarkeit der als Präsenzveranstaltung geplanten Tagung in so kurzer Zeit mit der Umstellung auf das für viele ungewohnte Online-Format reagiert zu haben.⁶ Rückmeldungen, mit denen nicht selten Lob, Kritik und Anregungen gleichermaßen zum Ausdruck gebracht wurden, zeigen deutlich, dass Online-Tagungen zu diesem Zeitpunkt für viele eine neue Erfahrung waren. Mittlerweile dürften fast alle mit rezipierenden, präsentierenden wie diskutierenden Rollen bei Online-Tagungsformaten Erfahrungen gesammelt haben. Auch die Reflexion unserer eigenen Erfahrungen als Tagungsteam, die wir am ISGV im Rahmen eines internen Kolloquiums anhand einer ausführlichen Auswertung der Umfrageergebnisse diskutierten, ließ nachträglich vieles klarer erscheinen.⁷ Die von den Kolleginnen und Kollegen aufgeworfenen Fragen und interessierten Anmerkungen boten wertvolle Hinweise für die folgende Zusammenfassung.

Evaluation der Online-Tagung – Zusammenfassung

In den letzten beiden Veranstaltungswochen wurden die Tagungsteilnehmenden per E-Mail eingeladen, die Online-Umfrage zu beantworten. Von Marsina Noll und mir konzipiert, waren die Fragen und Antwortmöglichkeiten zunächst in einem Pretest auf Plausibilität geprüft und vor der Freischaltung der Umfrage überarbeitet worden. Um möglichst viele Tagungsteilnehmende zu erreichen, wurde einige Tage vor Schließung der Umfrage noch einmal an die Evaluation erinnert.

Nach Umfrageschluss wurden alle vollständigen Datensätze anonymisiert und anschließend für die maximale Dauer von fünf Jahren gespeichert. 60 verwertbare Datensätze verblieben, was bei einer Grundgesamtheit von 330 Tagungsbeteiligten einer für Online-Umfragen durchaus als hoch zu wertenden Rücklaufquote von circa 18 Prozent entspricht.⁸ Selbstverständlich ist zu beachten, dass auf Grundlage der Ergebnisse allenfalls vorsichtige Rückschlüsse auf die Nutzungserfahrungen aller Tagungsteilnehmenden gezogen werden können.

5 Gefragt wurde: *Halten Sie die Gestaltung der Tagung insgesamt für gelungen?* (Frage 5.1), *Was hat Ihnen an der Online-Tagung nicht gefallen?* (Frage 5.2), *Haben Sie zusätzliche Anregungen oder Empfehlungen?* (Frage 5.3).

6 Kommentar Nr. 40 (Frage 5.1).

7 Dieses fand am 5.11.2020 statt.

8 Von 60 gaben 48 Personen an, Teilnehmende zu sein; alle anderen waren Referierende.

Das Feld der Umfrageteilnehmenden

Das Feld derjenigen, die an der Umfrage teilnahmen, setzte sich zu einem Großteil aus der Altersgruppe der Dreißig- bis Fünfzigjährigen zusammen, wenig kleiner nur war der Anteil der Fünfzig- bis Sechzigjährigen. Mit etwa fünf Prozent war der Anteil der Unterdreißigjährigen, die an der Befragung teilnahmen, vergleichsweise gering.⁹

Die Berufsfelder waren mit absteigender Häufigkeit Universitäten und Hochschulen, Museen, Archive und Bibliotheken.¹⁰ Die Mehrzahl machte unter *Sonstiges* konkretere Angaben dazu. An einer außeruniversitären Forschungseinrichtung tätig zu sein oder eine wissenschaftliche Tätigkeit freiberuflich auszuüben, gehörte hierbei zu den häufigsten Antworten.¹¹ Zu erwarten war außerdem der hohe Anteil derjenigen, die sich dem Fach Volkskunde und/oder seinen Nachfolgedisziplinen zugehörig zählten, dicht gefolgt von zahlreichen Vertreterinnen und Vertretern geschichtswissenschaftlicher Disziplinen. (Tabelle 1)

Disziplin/Bereich	Anzahl Antworten
Kulturanthropologie/Europäische Ethnologie/Empirische Kulturwissenschaft/Volkskunde und verwandte	20
Geschichtswissenschaften	15
Kunstgeschichte	5
Archive und sonstige Sammlungen	5
Digitale Infrastrukturen	2
Fotografie, Fotografiegeschichte	2
Medienwissenschaft	2
Archäologie	1
Ingenieurwissenschaften	1
Literaturwissenschaft	1

Tabelle 1: Fachrichtungen der Umfrageteilnehmenden (Quelle: Fragebogen Online-Tagung Bildarchive. Wissensordnungen | Arbeitspraktiken | Nutzungspotenziale (15.5. bis 10.7.2020), Antworten auf Frage 1.2).

Feedbacks zur Online-Tagung

Die von den Tagungsteilnehmenden genutzten Informationskanäle waren vielfältig.¹² Während die meisten angaben, von der Veranstaltung via Mailingliste erfahren zu haben, war der Anteil derjenigen, die durch mündliche Empfehlungen davon Kenntnis erhalten hatte, nur wenig geringer, dicht gefolgt von Fachinformations- und

⁹ Alle Prozentangaben sind gerundet und berechnen sich soweit nicht anders angegeben von der Anzahl der Rückläufer (60 Datensätze).

¹⁰ *Universität/Hochschule* (circa 25 Prozent), *Museum* (circa 17 Prozent), *Archiv* (circa 15 Prozent), *Bibliothek* (circa 5 Prozent), *Sonstiges* (circa 30 Prozent).

¹¹ Vereinzelt wurde außerdem auch die Tätigkeit für eine öffentlich-rechtliche Stiftung, für die Presse, einen Verein oder in der freien Wirtschaft angegeben.

¹² Dazu liegen insgesamt Angaben von 48 Personen (80 Prozent) vor. Den Referierenden wurde diese Frage nicht gestellt (20 Prozent).

Newsletter-Diensten sowie Webseiten.¹³ Die wenigsten Umfrageteilnehmenden hatten ihre Informationen zur Tagung über Social-Media-Plattformen wie etwa die Twitter-Kanäle des ISGV und des SI, bezogen.¹⁴

Referierende, die an der Umfrage teilnahmen, gaben überwiegend an, sich im Vorfeld ausreichend über Form, Inhalt und Gestaltungsmöglichkeiten des digitalen Tagungsvorhabens informiert gefühlt zu haben. Mit den Tools für die Videoaufzeichnung waren über die Hälfte *gut* bis *eher gut* zurechtgekommen, drei Personen bewerteten sie neutral. Eine Person gab an, andere als die von uns vorgeschlagenen Mittel verwendet zu haben.¹⁵

Nutzung und Beurteilungen des Tagungsformats

Die meisten Nutzerinnen und Nutzer des Tagungsangebots scheinen keine oder nur geringfügige technische Probleme mit dem Zugriff auf die Inhalte gehabt zu haben. Die passwortgeschützte Anmeldung für den Zugang zu den Inhalten der Online-Tagung war in der

Regel problemlos möglich.¹⁶ Über die Freitextfelder wurde mehrfach das Lob geäußert, dass die Webseite technisch gut funktioniert habe und nutzerfreundlich eingerichtet sei. Auch für die Unterstützung bei der Teilnahme an der Online-Tagung gab es positives Feedback. Rückmeldungen auf weitere diesbezügliche Fragen waren ebenfalls überwiegend positiv, lediglich vereinzelte Berichte über technische Schwierigkeiten bei der Nutzung des Tagungsangebots erreichten uns über die Freitext-Optionen. Berichtet wurden verzögerte Ladezeiten beim Aufruf der Videopräsentationen, Schwierigkeiten beim Vor- und Zurückspulen und darüber, dass der Zugang nicht mit allen, insbesondere nicht mit älteren Computern möglich gewesen sei.

Die Dauer der Verfügbarkeit des Tagungsangebots fand knapp die Hälfte der Antwortenden mit acht Wochen *optimal* gewählt, für etwas mehr als 30 Prozent war der Zeitraum zu kurz, während 14 Prozent ihn als zu lang empfanden. 30 Prozent nutzten das Angebot über einen Zeitraum von weniger als einer Woche. Eine etwas geringere Anzahl von Personen gab an, es über einen Zeitraum von ein bis zwei Wochen rezipiert zu haben. Über zwei bis drei Wochen hinweg nahmen 18 Prozent der Befragten das Online-Tagungsangebot in Anspruch. Ein etwas kleinerer Anteil nutze es über einen Zeitraum von mehr als vier Wochen, und rund zehn Prozent gaben an, sich über genau vier Wochen hinweg mit den online zugänglichen Inhalten der Tagung auseinandergesetzt zu haben. Die

13 Etwas mehr als zehn Prozent machten unter *Sonstiges* konkretere Angaben zu genutzten Informationsquellen, darunter zum Beispiel der Fachinformationsdienst „Arthist.net“ und das „WILA Arbeitsmarkt“-Magazin. Außerdem gaben etwas weniger als zehn Prozent an, über eine Webseite von der Online-Tagung erfahren zu haben.

14 Unter https://twitter.com/isgv_dd, <https://twitter.com/serbskiinstitut> wurde von den Social Media-Beauftragten der Institute unter dem Hashtag *bildarchive* für die Tagung geworben.

15 Vom Tagungsteam vorgeschlagen wurden die online verfügbare Videoaufzeichnungssoftware Loom (mit Bereitstellung von Login-Daten) sowie Microsoft PowerPoint.

16 Etwas mehr als 95 Prozent (57 Personen) beantworteten die Frage danach mit *Ja*, weniger als zwei Prozent antworteten mit *Nein*. Etwa drei Prozent machten keine Angabe.

Abrufstatistiken lassen dabei eine seit Tagungsbeginn sukzessive leicht abnehmende Frequenzierung erkennen, die gegen Ende der Online-Tagung noch einmal kurzzeitig anstieg.

Zur Nutzung der Inhalte gaben die meisten weiterhin an, sich Video-Beiträge verschiedener Panels angesehen zu haben. Um die 20 Prozent hatten zwei oder mehr Panels besucht, etwas weniger als 20 Prozent hatten hingegen alle Beiträge angesehen. Die wenigsten jedoch besuchten lediglich eines der fünf Panels. Für das Interesse an einer Videopräsentation war dabei überwiegend der Titel des Vortrages ausschlaggebend. Nach dem Titel des Panels wählten 15 Prozent die Inhalte aus, die sie rezipieren wollten. Etwa acht Prozent gaben außerdem an, eher zufällig entschieden zu haben, welche Vorträge sie sich anschauten, und die wenigsten gingen nach dem Namen der Vortragenden Person.¹⁷ Die Länge von rund 15 bis 20 Minuten für die einzelnen Videopräsentationen wurde von den meisten Befragten als *genau richtig* beurteilt. Etwas mehr als die Hälfte befand die technische Qualität der Videopräsentationen als *zufriedenstellend* oder *eher zufriedenstellend*.¹⁸ In einigen Freitext-Rückmeldungen wurde außerdem bedauert, dass nicht weitere zusätzliche Informationen zu den Inhalten, wie zum Beispiel Abstracts, Handouts oder Präsentationsfolien, bereitgestellt worden waren. Vereinzelte Wünsche nach prägnanteren und verständlicheren

Vortragstiteln sowie nach einer abwechslungsreicheren Gestaltung der aufgezeichneten Vorträge wurden ebenfalls in den Freitexten notiert. Zukünftig lassen sich solche Aspekte bei entsprechendem zeitlichen Vorlauf sicherlich weiter optimieren.

Durch die Vorträge neue Inhalte und/oder neue Ansätze kennengelernt zu haben, gaben dennoch 80 Prozent an. Nachnutzungsmöglichkeiten, die über die Veranstaltung hinaus gehen, wurden von den Umfrageteilnehmenden mehrheitlich befürwortet, teils sogar erbeten. Das spricht klar für die inhaltliche Qualität der Tagungsbeiträge.¹⁹

Gegenüber dem nachvollziehbaren Wunsch manch teilnehmender Person, die Vortragenden in ihren Videopräsentationen nicht nur hören, sondern sie (zumindest als ‚talking heads‘) öfter auch sehen zu können, wurde in den Freitexten jedoch auch lobend hervorgehoben, dass die Referierenden ihre Beiträge weitgehend selbstbestimmt gestalten konnten. Damit verbunden war auch die Entscheidung, ob und in welcher Form sich Referierende selbst zeigen wollten. Weitere Rückmeldungen lobten umfänglich die stimmige Einteilung der Panels, die Vielfalt der spannenden Themen und anregenden Vorträge oder hoben die Beiträge hervor, die als *besonders gelungen* erachtet wurden.²⁰

17 Fünf Prozent machten keine Angaben zu ihren Auswahlkriterien.

18 Am häufigsten kritisiert wurde die schwankende Tonqualität der Videos. Um dies zukünftig zu vermeiden, wurden die Verwendung separater Mikrofone für die Aufnahme der Tonspur sowie strengere Qualitätsvorgaben durch die Veranstaltenden empfohlen.

19 Erwähnenswert ist zudem der in den Freitextantworten unterbreitete Vorschlag, zukünftig ein *Opt-In Verfahren*, nach dem Referierende bereits im Vorfeld einer Online-Tagung entscheiden können, ob sie ihre Beiträge unter offener Lizenz (Creative Commons) frei zugänglich machen wollen, in den Vorbereitungsprozess zu integrieren (Kommentar Nr. 88 (Frage 5.3)).

20 Kommentar Nr. 67 (Frage 5.1).

Auch der Umstand, für die Tagungsteilnahme nicht reisen zu müssen, wurde mehrmals lobend erwähnt. Zu den genannten Vorteilen der Teilnahme an einer Online-Tagung gehören vordergründig terminliche und finanzielle Gründe. Ausgaben für Reisekosten entfallen, Dienstreiseanträge müssen nicht gestellt werden; was auch die Teilnahme von Mitarbeitenden ein- und derselben Institution vereinfacht, wie aus einem der Freitexte hervorging.²¹ Dass auf diese Weise auch Personen eine Teilnahme ermöglicht wurde, die eine Präsenzveranstaltung aus diversen Gründen nicht hätten besuchen wollen oder können – so die Statusgruppe der Studierenden –, wurde ausdrücklich betont und mehrfach als positiv hervorgehoben.

Aufgrund des asynchronen Angebots der produzierten Videos und der langen Laufzeit flexible Rezeptionsmöglichkeiten zu haben, wurde gemischt bewertet. Einige befanden, dass sich die Rezeption von ein bis zwei Vorträgen zu selbstgewählten Uhrzeiten und Abständen gut in den akademischen Arbeitsalltag integrieren lassen. Andere gaben an, dass dies kaum möglich gewesen sei. Dass diese Erfahrungen damals mit der Annahme einhergingen, die Veranstaltung – weil sie online und asynchron zugänglich war – quasi ‚nebenbei‘ besuchen zu müssen und sich anders als bei in Echtzeit oder in Präsenz abgehaltenen Events erforderlich, eigens einen Termin dafür freizuhalten, war aus den entsprechenden Rückmeldungen ebenfalls ablesbar. Wenig überraschend gingen damit auch Berichte einher, dass eine konzentrierte Auseinandersetzung mit den Inhalten

unter diesen Umständen teils schwierig war. Unabhängig davon wurde der ganz besonders bei Präsenzveranstaltungen mögliche direkte und persönliche Austausch deutlich vermisst.

Diskussionsmöglichkeiten: ausbaufähig

Rückmeldungen zu den in Form von Kommentarspalten gebotenen und den weiterhin gewünschten Diskussions- und Interaktionsmöglichkeiten standen sich in den Umfrageergebnissen teils diametral gegenüber. Sie verdeutlichen unter anderem, wie sehr sich nicht nur die jeweiligen Beurteilungskriterien, sondern vor allem auch die Erwartungen an ein solches Online-Format als kurzfristiger ‚Ersatz‘ für eine Präsenzveranstaltung unterscheiden können. So fiel die im ersten Teil der Umfrage erbetene Beurteilung der Teilnehmenden zur Praktikabilität der Kommentarspalten als Diskussionsrahmen zwar bereits disparat, aber noch überwiegend positiv aus.²² Die Referierenden bestätigten zu etwas mehr als der Hälfte, dass sie auf die in den von uns täglich auf neue Diskussionsbeiträge geprüften Kommentarspalten unter ihrem Beitrag und die dort geposteten Fragen in angemessener Zeit hatten reagieren können, ein knappes Viertel der sich an der Umfrage beteiligenden Vortragenden verneinte dies jedoch.²³ Entsprechende Verbesserungsvorschläge, wie etwa eine automatische Benachrichtigungsfunktion in Echtzeit, zur Sicherstellung einer

21 Siehe Kommentar Nr. 49 (Frage 5.3) sowie Sladek: Online-Tagungen organisieren.

22 Immerhin 35 Prozent bewerteten dies positiv, etwa 17 Prozent *neutral* und insgesamt 16 Prozent als *kaum zutreffend* bis *unzutreffend*. Keine Angabe machten 12 Prozent.

23 Genauso viele gaben auf die fünfstufige Skalen-Frage (mit abgestuften Antwortoptionen von *trifft zu* bis *trifft nicht zu*) keine Antwort.

prompten Antwort, erreichten uns über die Freitextantworten.

Zur Nutzung und dem Erleben der Kommentarfunktionen erhielten wir differenzierte Rückmeldungen: Gelobt wurde vor allem die Ausführlichkeit, mit der die Referierenden Fragen beantworteten. Von deren Seite wiederum wurde die Möglichkeit, durch die zeitlich flexible und schriftliche Kommunikationsform Antworten inhaltlich unterfüttern zu können, positiv hervorgehoben. Deutlich kritisiert wurde hingegen, dass die Kommentarspalten wenig bis kaum zur Diskussion anregten und im weiteren Verlauf der Online-Tagung teils den Eindruck hinterließen, *dass nur sehr engagierte Teilnehmende tatsächlich kommentieren*.²⁴

Die außerordentliche Wertschätzung von Möglichkeiten des persönlichen Austauschs auch jenseits der Tagungsbeiträge und direkt sich anschließender Diskussionen kam in den insgesamt 120 Freitextantworten überdeutlich zum Ausdruck. Die Einbindung von ‚Live‘-Elementen, sei es in Form von Videokonferenzen, dem Streaming von Vorträgen und/oder Podiumsdiskussionen, und in Kombination mit moderierten Chats, wurde besonders häufig gewünscht und für Diskussionen als geeigneter beurteilt. Weiterhin wurde vorgeschlagen, vielfältigere Möglichkeiten für Chats, digitale Foren und sogenannte Pausen-Räume vorzuhalten. Auch von den Teilnehmenden selbstständig erweiterbare Linksammlungen oder Sammlungen von Literaturtipps böten bei zukünftigen Online-Veranstaltungen einen möglichen Anlass zu regerer Diskussionsbeteiligung. Diese vielfältigen

Anregungen spiegelten dabei das im ersten Teil der Umfrage erhobene Meinungsbild wider, welche kommunikativen und medialen Formen bei künftigen Online-Tagungen zusätzlich einzubeziehen seien. (Tabelle 2)

Format	Anzahl der Stimmen
Videokonferenz	35
Bereitstellung vorproduzierter Inhalte	32
Livestreaming	25
Keine. Ich bevorzuge Präsenzveranstaltungen.	12

Tabelle 2: Welche der folgenden technischen Modi würden Sie bei der nächsten Online-Tagung mit einbeziehen?“ (Quelle: Fragebogen Online-Tagung Bildarchive. Wissensordnungen | Arbeitspraktiken | Nutzungspotenziale (15.5. bis 10.7.2020), Antworten auf Frage 3.6 (Mehrfachnennungen waren möglich)).

Was die vielfältigen Empfehlungen und teils recht konkreten Beispielszenarien außerdem nahelegen, ist, dass viele der Befragten bis zum Ende des zweimonatigen Veranstaltungszeitraumes Gelegenheit hatten, verschiedene andere Online-Formate auszuprobieren – Erfahrungen, die in die differenzierte Beurteilung zum Ende der Tagung unverkennbar mit einfließen. Als Organisatorinnen ging es uns damit nicht anders. Zu diesem Zeitpunkt, und noch bevor uns die Umfrageergebnisse vorlagen, hätten auch wir die Veranstaltung sicherlich anders geplant: unter Hinzunahme der schließlich vielfach gewünschten Live-Diskussionen oder

24 Kommentar Nr. 41 (Frage 5.1).

möglicherweise gänzlich als Videokonferenz.²⁵ – Kurzum, wie uns im Verlauf der Organisation und der Durchführung eindrücklich vor Augen geführt wurde, werden für zukünftige Online-Tagungen oder -Konferenzen mehr und vielfältigere Interaktionsmöglichkeiten gewünscht. Außerdem wurde angeregt, Umsetzbarkeit sowie Vor- und Nachteile hybrider Formate, beispielsweise Mischungen aus Präsenzveranstaltung und medial vermittelten Partizipationsmöglichkeiten, ebenso zu erwägen. Über das E-Mail-Postfach des Tagungsbüros erreichte uns außerdem der Wunsch, zukünftige Angebote dieser Art mehrsprachig anzulegen.

Doing Academia Online. Ein Fazit

Mediale Vermittlungs- und Kommunikationsformen verlaufen auch in akademischen Kontexten nicht immer störungsfrei und auch hier ergeben sich dadurch Ein- und Ausschlüsse für soziale Interaktionen, wie mittlerweile in verschiedenen Beiträgen thematisiert wurde.²⁶ Sie machen deutlich, dass digitale Formen der wissenschaftlichen Kommunikation und der Wissenschaftskommunikation uns nicht nur herausfordern, sondern von uns auch erfordern, ihre Verwendung und die sich dadurch zeitigenden Effekte

im Sinne eines ‚Doing Academia‘²⁷ künftig medienreflexiv mitzudenken und weitergehend zu analysieren.

Durch die Evaluation wurde indes generell deutlich, dass auch bei online durchgeführten Tagungen Rahmungen, die vielfältigen Austausch und (idealerweise) multivokale Diskussionen nicht nur ermöglichen, sondern animieren, erwartet werden. Vielseitige Bedürfnisse und Vorschläge, was die Akzentuierung und graduelle Abstufung der Kommunikation im Zuge von Tagungen und deren Veröffentlichung anbelangt, spannten sich ganz im Sinne dessen auf, was Daniel Miller und andere als „scalable sociality“,²⁸ also als Aushandlungen sozialer Interaktion via online-basierter Medien zwischen traditionelleren Formen der Massenkommunikation und privaten Formen dyadischer Kommunikation, bezeichnen. Konkret gehören dazu einerseits Wünsche, über die Webseite der Tagung persönliche Nachrichten an Referierende schicken zu können, und Vorschläge für informelle, tagungsinterne ‚geschützte‘ Räume zur Diskussion von Ideen und Thesen. Tipps, wie durch das Bespielen verschiedener Social-Media-Kanäle beispielsweise noch mehr (fach-)öffentliche Sichtbarkeit für die Tagung hätte generiert werden können, sind dazu andererseits ebenso zu zählen.

25 Als ein Beispiel für die Konzeption, Organisation und Durchführung eines Online-Tagungsformaten, das asynchrone und synchrone Elemente kombiniert, sei auf die Berichte zur 7. Arbeitstagung der dgv-Kommission Digitalisierung im Alltag, die im Oktober 2020 zum Thema „Digital Truth-Making“ stattfand, verwiesen. Siehe Thanner u.a.: Digital Truth-Making; Sladek: Report.

26 Siehe Dang-Anh und andere: Medienpraktiken, sowie Näser-Lather: Digitale Leere.

27 Gemeint sind hier in einem den außeruniversitären Kontext einbeziehenden, erweiterten Sinne die konkreten Alltagspraktiken, Diskurse und Bedingungen akademischer Wissensproduktion, die Brigitta Schmidt-Lauber unter dem Begriff „Doing University“ zusammengefasst hat, siehe Schmidt-Lauber: Doing University. Dazu gehört, wie Christoph Bareither aufzeigt, mittlerweile auch die Verwendung berufsorientierter Social-Networking-Dienste wie Academia.edu oder Researchgate, siehe Bareither: Mehr Profil.

28 Miller u.a.: Social Media, S. 9.

Wenngleich die mangelnde Diskussionsdynamik mittels erhöhtem technischen wie personellen Aufwand sicherlich hätte angefacht werden können, so waren zuvörderst die Entscheidungen, die Durchführung als Online-Tagung zu wagen und die zeitlich flexible Rezeption der Inhalte zu ermöglichen, rückblickend die richtigen. Die im Frühjahr 2020 gewählten Lösungen, die Tagung kurzerhand über eine Webseite Gestalt annehmen zu lassen und die Diskussion mangels äquivalenter, technischer wie didaktischer Erfahrungen über die Kommentarfunktion zu ermöglichen, waren nicht zuletzt aufgrund fehlender und verlässlicher Erfahrungswerte und Vergleichsmöglichkeiten ein Experiment. Das Engagement und die Einsatzbereitschaft der Referierenden, sich kurzfristig mit uns auf einen solchen Versuch einzulassen und ganz wesentlich zu dessen Gelingen beizutragen, kann dabei nicht genug gelobt werden. Dafür sei an dieser Stelle allen herzlich gedankt!

Dem erfreulichen Interesse folgend, Vortragsvideos über die Tagung hinaus nachhaltig nutzen zu können, wurden mit dem Einverständnis einzelner Referierender einige der Beiträge mithilfe der Mediathek der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden online bereitgestellt.²⁹ Inzwischen konnten zudem sowohl weitere ISGV- als auch SI-Tagungen als digitale Live-Veranstaltungen durchgeführt und so weitere Erfahrungen gesammelt werden – eine Aufgabe, die sich Forschenden und Lehrenden nicht erst seit Corona stellt, ist Wissen(schaft)s-Kommunikation doch stets medial vermittelt und der Umgang

mit ihren Möglichkeiten und Erfordernissen wesentlicher Teil des Wissen-Schaffens. In diesem Sinne möchte ich mich als Verfasserin dieses Berichts dem Gesamturteil einer Teilnehmerin anschließen: Die Online-Tagung zum Thema Bildarchive war *ein guter Versuch und für das erste Mal gelungen*.³⁰

Linksammlung

Alle Zugriffe am 10.4.2021.

<https://bildungsportal.sachsen.de/umfragen/>

<https://bildungsportal.sachsen.de/umfragen/datenschutz.html>

<https://katalog.slub-dresden.de/id/0-1734529733/>

https://twitter.com/isgv_dd

<https://twitter.com/serbskiinstitut>

<https://www.isgv.de/datenschutz>

Literatur

Christoph Bareither: Mehr Profil!? Digitale Affordanzen der akademischen Social Networking Sites *Academia.edu* und *Researchgate*, in: Karl Braun u.a. (Hg.): *Wirtschaften. Kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Marburg 2019, S. 450-460, URL: <https://archiv.ub.uni-marburg.de/es/2019/0032/pdf/makufee-s-01.pdf>.

Mark Dang-Anh u.a.: Medienpraktiken. Situieren, erforschen, reflektieren. Eine Einleitung, in: *Navigationen* 17 (2017), H. 1, S. 7-36, URL: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:467-11282>.

Daniel Miller u.a.: *How the World Changed Social Media*, London 2016, URL: <https://www.uclpress.co.uk/products/83038>.

29 Sechs der Beiträge sind unter <https://katalog.slub-dresden.de/id/0-1734529733/> abrufbar.

30 Kommentar Nr. 65 (Frage 5.1).

Marion Näser-Lather: Digitale Leere? Präsenz im Online-Seminar (Digitale Lehre I), in: Digitalisierung im Alltag, 14.3.2021, URL: <https://www.goingdigital.de/digitale-leere-praesenz-im-online-seminar/>.

Brigitta Schmidt-Lauber (Hg.): Doing University. Reflexionen universitärer Alltagspraxis, Wien 2016.

Antonia Sladek: Online-Tagungen organisieren – Formate und Best Practices“, in: Hochschulforum Digitalisierung, 3.4.2020, URL: <https://hochschulforumdigitalisierung.de/de/blog/online-tagungen-organisieren>.

Antonia Sladek: Organizing a free mixed-format online conference. Report on the Digital Truth-Making Conference (October 2020, dgv/HU Berlin), Berlin 2021, URL: https://www2.hu-berlin.de/digitaltruthmaking/conference/wp-content/uploads/2021/02/Sladek-et-al-2021_Organizing-a-free-mixed-format-online-conference.pdf.

Sarah Thanner u.a.: Digital Truth-Making: Ethnographic Perspectives on Practices, Infrastructures and Affordances of Truth-Making in Digital Societies (Tagungsbericht zur 7. Arbeitstagung der dgv-Kommission „Digitalisierung im Alltag“, 7.-9. Oktober 2020), in: Zeitschrift für Volkskunde 117 (2021), H. 1, S. 93-96.

| Autorinnen und Autoren

Jens Bemme (Dipl.) studierte Verkehrswirtschaft und Lateinamerikastudien. Nach Stationen in der Öffentlichkeitsarbeit arbeitet er im Bereich Landeskunde und Citizen Science der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden im Referat Saxonia. Er forscht zu historischem Radfahrerwissen um 1900. Mit Christian Erlinger erschließt er im Projekt ‚Die Datenlaube‘ die gleichnamige Illustrierte und transkribiert sie in Wikisource mittels Wikidata.

Andreas Benz (Dr.) hat Politische Wissenschaften, Wirtschafts- und Sozialgeschichte/ Neueste Geschichte an der Universität Mannheim studiert. Anschließend war er am Lehrstuhl für Wirtschafts- und Sozialgeschichte an der Universität Siegen und am TECHNOSEUM – Landesmuseum für Technik und Arbeit in Mannheim

beschäftigt. Seit April 2016 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Industriearchäologie, Wissenschafts- und Technikgeschichte (IWTG) und Leiter der Kustodie der TU Bergakademie Freiberg.

Annett Bresan (Dr.) hat an der Humboldt-Universität zu Berlin Archivwissenschaft und Geschichte studiert. Seit 1993 forscht sie in Bautzen als Mitarbeiterin des Sorbischen Instituts zur sorbischen Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Dort ist sie für die Erschließung und Betreuung des Sorbischen Kulturarchivs (SKA) verantwortlich, das unter anderem auch Foto-sammlungen, Fotografennachlässe sowie Ton- und Filmdokumente umfasst.

Sabine de Günther studierte Kunstgeschichte, Romanischen Philologie und Medienwissenschaften in Marburg, London und Venedig. Im Rahmen des Exzellenzclusters „Bild Wissen Gestaltung“ an der Humboldt-Universität zu Berlin beschäftigte sie sich mit kollaborativen Forschungsstrukturen und der kleiderkundlichen Gemäldesammlung Franz und Frieda von Lipperheides, die auch Gegenstand ihrer 2020 abgeschlossenen Dissertationsschrift ist. Ihr Interesse an den Methoden und Werkzeugen der Digital Humanities, methodischen und multidisziplinären Fragestellungen bei der Rekonstruktion von Kleidung und deren Bedeutung führt sie im Projekt „Restaging Fashion. Digitale Kontextualisierung vestimentärer Quellen“ am UCLAB der Fachhochschule Potsdam weiter.

Christian Erlinger-Schiedlbauer (Dipl.-Ing. Mag. phil.) hat Raumplanung und Politikwissenschaft in Wien studiert und arbeitet seit 2013 als Bibliothekar, seit 2021 an der Zentral und Hochschulbibliothek Luzern. Er ist Wikidata-Enthusiast und arbeitet an Fragen zur Ausweitung der bibliothekarischen Tätigkeitsfelder im Semantic Web. Das Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde unterstützt er in der Verlinkung des Historischen Ortsverzeichnisses mit Wikidata.

Michael J. Greger (Dr.) hat das Studium der Volkskunde sowie der Geschichte, Germanistik und Pädagogik an der Universität Graz absolviert. Seit 2014 arbeitet er als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, das er seit April 2019 leitet. Seine Forschungsschwerpunkte sind Brauch- und Ritualforschung, Wissens- und

Institutionengeschichte der Europäischen Ethnologie/Empirischen Kulturwissenschaft/Volkskunde, Alltagskulturen und kulturtechnische Strategien der Zufallsvermeidung.

Sarah Griwatz (M.A.) hat Geschichte, Psychologie und Vergleichende Kultur- und Religionswissenschaften an der Philipps-Universität Marburg studiert. Seit 2019 ist sie mit diversen Arbeitsschwerpunkten als Projektmitarbeiterin im Hessischen Landesamt für geschichtliche Landeskunde tätig, zuletzt im Bereich Bearbeitung digitaler topographischer und Urkatasterkarten von Hessen.

Ulrich Hägele (PD Dr.) hat Empirische Kulturwissenschaft und Kunstgeschichte in Tübingen studiert. Sein Forschungsschwerpunkt liegt im Bereich der Visuellen Anthropologie und der Fotogeschichte. Er leitet die dgV-Kommission Fotografie gemeinsam mit Judith Schühle (Berlin) und ist Mitherausgeber der Buchreihe „Visuelle Kultur. Studien und Materialien“. Seit 2006 arbeitet er am Institut für Medienwissenschaft der Universität Tübingen, seit 2014 mit dem eigenen Forschungs- und Lehrbereich „Visuelle Anthropologie und Medienkultur“ am Zentrum für Medienkompetenz. Seit 2010 leitet er den Campusfunk Micro-Europa, das Lehr- und Lernradio der Universität Tübingen.

Elisabeth Haug (M.A.) hat Volkskunde, Soziologie, Neuere und Neueste Geschichte an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg studiert. Seit 1993 arbeitet sie an der Außenstelle Südbaden/Landesstelle für Volkskunde des Badischen Landesmuseums in Staufen im Breisgau, die sie seit 2014 leitet. Ihre Arbeitsschwerpunkte

sind die Sammlung und Dokumentation regionaler Fotografie sowie gemeinsame Studien-, Forschungs- und Ausstellungsprojekte mit den Kooperationspartnern des 2017 gegründeten „Forum Alltagskultur“.

Theresa Jacobs (Dr.) hat in Leipzig, Krakau und Bratislava Musik-, Kommunikations- und Medienwissenschaft sowie Germanistik studiert. Zu den Schwerpunkten ihrer Forschungsarbeit gehört neben der Musik- und Tanzwissenschaft auch die vergleichende Minderheitenforschung. Seit 2015 forscht sie am Sorbischen Institut | Serbski institut in Bautzen. Im Rahmen des vom Sächsischen Ministerium für Wissenschaft, Kultur und Tourismus geförderten interdisziplinären Verbundprojekts „Multiple Transformationen“ untersucht sie aktuell den Wandel sorbischer/wendischer Kultur- und Kreativwirtschaft.

Ines Keller (Dr.) hat an der Humboldt-Universität zu Berlin Ethnographie studiert. Seit 1992 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Sorbischen Institut | Serbski institut in Bautzen. Ihre Arbeitsschwerpunkte liegen in der Kleider-, Brauch- und Migrationsforschung. Derzeit arbeitet sie im Rahmen des Forschungsschwerpunkts „Lebensweisen in der Lausitz im 21. Jahrhundert“ zu alltagskulturellen Auswirkungen aktueller Transformationsprozesse am Beispiel des Vereinslebens in der zweisprachigen Lausitz.

Karl Klemm (M.Sc.) war während seines Master-Studiums der Industriearchäologie/Industriekultur an der TU Bergakademie Freiberg im Forschungsprojekt „Bergbaukultur im Medienwandel – Fotografische Deutungen von Arbeit, Technik und Alltag im Freiburger Raum“ tätig.

Zwischen 2018 und 2020 forschte er im Rahmen eines Stipendiums am Institut für Industriearchäologie, Wissenschafts- und Technikgeschichte (IWTG) der TU Bergakademie Freiberg zum Einfluss der sächsischen Bergbautradition auf die gesellschaftliche Wahrnehmung der Rohstoffgewinnung. Seit 2021 arbeitet er als freiberuflicher Museologe und Wissenschaftler.

Thekla Kluttig (Dr.) studierte Geschichte und Politische Wissenschaften in Bonn und Hamburg und absolvierte das Referendariat für den höheren Archivdienst. Seit 2008 war sie als Referatsleiterin im Sächsischen Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig für die Erschließung von Verlags- und Wirtschaftsbeständen verantwortlich. Seit 2020 leitet sie das Staatsarchiv Leipzig. Das Ehrenamt der stellvertretenden Vorsitzenden des Landesverbands Sachsen im Verband deutscher Archivarinnen und Archivare e.V. (VdA) bekleidete sie von 2013 bis 2021. Zu ihren Arbeitsschwerpunkten zählen die Bereiche Geschichtsforschung und Archive sowie die Verlagsgeschichte.

Nathalie Knöhr (M.A.) studierte in Göttingen Kulturanthropologie/Europäische Ethnologie und Religionswissenschaft und schloss dort 2021 ihre Promotion zur Arbeitskultur des Serienschreibens ab. Seit 2020 arbeitet sie am Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde im Rahmen des DFG-Projektes „BildSehen / BildHandeln. Die Freiburger Fotofreunde als Community of Visual Practice“ zur Geschichte und Praxis der Amateurfotografie. Zu ihren Forschungsinteressen gehören Arbeits- und Erzählkulturen, Medienproduktion, Populärkultur und Visuelle Anthropologie.

Nadine Kulbe (M.A.) hat Literatur- und Kommunikationswissenschaft in Dresden studiert. Seit 2010 ist sie in diversen Arbeitsvorhaben am Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde beschäftigt, zuletzt im Projekt „Erschließung und Digitalisierung des Nachlasses von Adolf Spamer“ und seit Januar 2020 im DFG-Projekt „Bildsehen // Bildhandeln. Die Freiburger Fotofreunde als Community of Visual Practice“. Ihre Arbeitsschwerpunkte liegen im Bereich der Visuellen Anthropologie sowie der Wissenschafts- und Wissensgeschichte.

Christina Ludwig (Dr.) studierte Volkskunde/Kulturgeschichte, Kunstgeschichte und Klassische Archäologie in Jena. Anschließend war sie im Rahmen eines Forschungsprojekts der VolkswagenStiftung bei den Städtischen Museen in Villingen-Schwenningen tätig. Die Promotion erfolgte 2020 an der TU Dortmund. Sie beschäftigt sich sowohl mit historischen als auch gegenwärtigen Fragen musealer Sammlungs- und Vermittlungspraktiken. Von 2015 bis 2020 leitete sie das Naturalienkabinett Waldenburg. Für die Neukonzeption erhielt das Museum 2019 den Sächsischen Museumspreis. Sie ist Absolventin der Museumsakademie Museion21 und des Mentoring-Programms „Frauen in Kultur & Medien“ des Deutschen Kulturrats. Seit April 2020 ist sie Direktorin des Stadtmuseums Dresden.

Agnes Matthias (Dr.) studierte Kunstwissenschaft, Kunstgeschichte und Empirische Kulturwissenschaft in Karlsruhe und Tübingen. Nach Tätigkeiten als freie Kunsthistorikerin arbeitete sie als Leiterin der Grafischen Sammlung am Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, als Kuratorin für Fotografie an den Staatlichen

Ethnographischen Sammlungen Sachsen im Verbund der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (SKD), wo sie unter anderem mit der Digitalisierung und Erschließung der dortigen Fotobestände betraut war, und als wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Abteilung Forschung und wissenschaftliche Kooperation der SKD. Seit Herbst 2021 ist sie Kuratorin für Fotografie an der Deutschen Fotothek/Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek.

Angelika Merk (Dr.) studierte Geschichte, Kunst- und Medienwissenschaften und Soziologie an der Universität Konstanz, an der sie 2015 auch promoviert wurde. Zwischen 2015 und 2018 arbeitete sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin bzw. Volontärin am Staatsarchiv Zürich und in der Museumsabteilung der Bayerischen Schlösserverwaltung. Anschließend war sie Abteilungsleiterin der Stadtgeschichte in Radolfzell am Bodensee. Seit September 2019 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Landesstelle für Volkskunde Stuttgart/Landesmuseum Württemberg.

Marsina Noll (M.A.) hat Kulturanthropologie/Europäische Ethnologie mit dem Schwerpunkt Curriculum Visuelle Anthropologie in Göttingen studiert. Seit 2020 arbeitet sie am Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde im Rahmen des Langzeitprojektes „Visuelle Quellen zur Volkskultur in Sachsen – Das digitale Bildarchiv.“ Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in der Visuellen Anthropologie, Erinnerungskultur sowie Populärkultur.

Gisela Parak (PD Dr.) hat Kultur- und Kunstgeschichte studiert. Ihr Forschungsschwerpunkt liegt im Bereich der Fotogeschichte. Sie leitete unter anderem das Museum für Photographie Braunschweig e.V. und das Forschungsprojekt „Bergbaukultur im Medienwandel – Fotografische Deutungen von Arbeit, Technik und Alltag im Freiburger Raum“ an der TU Bergakademie Freiberg. Von 2019 bis 2021 betreute sie den Forschungsbereich „Visual History“ am Deutschen Schiffahrtsmuseum Bremerhaven. Seit November 2021 ist sie Direktorin des Westpreußischen Landesmuseums in Warendorf.

Sophie Rölle (Dipl.Mus.) schloss 2011 das Studium der Museologie ab. Von 2012 bis 2017 folgte eine Anstellung für den MusIS-Verbund am Bibliotheksservice-Zentrum Baden-Württemberg für die digitale Bestanderschließung, Support bei Online-Präsentation für Sammlungsobjekte sowie Datenaufbereitungen für Portalanwendungen. Beim Deutschen Zentrum Kulturgutverluste oblag ihr 2017 die Software-Optimierung der Lost-Art-Datenbank. Seit 2018 betreut sie die Fachstelle Mediathek – Fotografie und Ton der Deutschen Digitalen Bibliothek an der Deutschen Fotothek (Dresden) und ist für die Datenaggregation und Datenbearbeitung sowie die Formatweiterentwicklung dieser Medien zuständig.

Ira Spieker (Prof. Dr.) studierte Volkskunde, Mittlere und Neuere Geschichte sowie Kommunikationswissenschaften in Göttingen. Berufliche Stationen im Westfälischen Freilichtmuseum (Detmold), am Seminar für Volkskunde (heute: Institut für Kulturanthropologie/Europäische Ethnologie) und am Institut für Rurale

Entwicklung in Göttingen sowie am Institut für Volkskunde/Kulturgeschichte in Jena schlossen sich an. Sie leitet seit 2014 den Bereich Volkskunde/Kulturanthropologie am ISGV in Dresden und ist apl. Professorin an der Friedrich-Schiller-Universität in Jena.

Lutz Vogel (Dr.) hat Neuere und Neueste Geschichte, Politikwissenschaft und Soziologie an der Technischen Universität Dresden studiert. Von 2007 bis 2016 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde in Dresden. Seit 2016 arbeitet er als Akademischer Rat am Hessischen Landesamt für geschichtliche Landeskunde und ist für die Betreuung und Entwicklung des Landesgeschichtlichen Informationssystems Hessen (LAGIS) zuständig. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der (Landes-)Zeit- sowie der Migrations- und Parlamentarismusgeschichte.

Sabine Zinn-Thomas (Prof. Dr.) promovierte 1997 in Frankfurt a.M. nach einem Studium der Kulturanthropologie/Europäischen Ethnologie, Germanistik und Kunstgeschichte. Im Anschluss übernahm sie unter anderem Gastdozenturen an der Universität Basel und der Tongji-Universität Shanghai und habilitierte sich 2009, woraufhin sie bis 2015 die Vertretung des Lehrstuhls für Europäische Ethnologie am Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie der Universität Freiburg innehatte. Seit September 2017 ist sie Leiterin der Landesstelle für Volkskunde Stuttgart/Landesmuseum Württemberg.

Institut für Sächsische Geschichte
und Volkskunde

Zellescher Weg 17
01069 Dresden
isgv@mailbox.tu-dresden.de
www.isgv.de