

# Die Bedeutung von Fotografien als historische Quellen im Archiv

*Mit exemplarischem Themenfeld aus dem Archiv für Zeitgeschichte (AfZ) ETHZ: Die Alltagsfotografie*

Ilidkó Kovács

## Einleitung

Was ist das Besondere an Bildern für die historische Forschung? Die Bildanalyse unterscheidet sich nicht gänzlich von der Textanalyse, doch sind bild- und fotografiespezifische Merkmale zu berücksichtigen. *Medialität*, *Ikonizität* und *Materialität* dienen als Untersuchungsgrößen für die Interpretation von Bildern. Hervorzuheben sind hier die technischen Produktionsbedingungen der Bilder und ihre Weiterverarbeitung sowie der zeitspezifisch unterschiedliche Umgang mit den Bildtypen. Mit Bildern werden gesellschaftliche Normen vermittelt und insbesondere auch visualisiert, das heisst, dass ihnen gesellschaftliche, kulturelle und soziale Rollen zugeschrieben werden können, die sich in der Geschichte wandeln. Aufgabe der historischen Bildforschung ist es, diese Bedeutungen der Bilder in ihrer historischen Bedingtheit aufzudecken.<sup>1</sup> Damit Fotos im Archiv einen adäquaten Stellenwert bekommen, ist es wichtig, dass sich Archivarinnen und Archivare nicht nur mit technischen und konservatorischen Aspekten der Fotografie auseinandersetzen, sondern auch mit ihrer gesellschaftlichen Bedeutung, mit der sich auch die historische Bildforschung befasst. Dieses Wissen lässt sich schliesslich in der Bewertung, Erschließung und Vermittlung im Archiv fruchtbar umsetzen.<sup>2</sup>

## Fotografien – Illustration oder Quelle?

### Stellenwert von Fotografien in Archiven

Die archivische Bearbeitung audiovisuellen Materials bringt spezifische Herausforderungen mit sich, wie in dieser Arbeit aufgezeigt werden soll. Doch da es sich bei diesem Material zunächst einmal um Archivgut handelt, soll hier kurz der Frage nachgegangen werden, was die Archivtätigkeit von der Dokumentation unterscheidet.

1 Jäger, Jens: Fotografie und Geschichte, Frankfurt a. M. 2009, 7–18.

2 Dieser Aufsatz beruht auf Teilen der Masterarbeit der Autorin an der Universität Bern, 2012.

In ihrem Aufsatz *Archivierung oder Dokumentation. Terminologische Fallen in der archivischen Bewertung*<sup>3</sup> aus dem Jahr 1994 formuliert Angelika Menne-Haritz einen Appell, der die Wichtigkeit der Provenienz und Kontextualisierung von Archivmaterial, eben das Aufzeigen von Entstehungszusammenhängen, betont. Die Informationen, die in Akten enthalten sind, seien nämlich «aufgrund ihrer Entstehung immer zweckgerichtet». Sie wurden «subjektiv ausgewählt, gefiltert und zusammengestellt». Es gelte also, den «Zweck, der sie prägte, deutlich» zu machen. Das Ziel archivischer Bearbeitung müsse sein, «Zusammenhänge, Entstehungszwecke deutlich zu machen». Denn nur dadurch «werden die zum Zweck der Veränderung der Realität zusammengestellten Informationen aus der Banalität des allein Faktischen befreit und für das interpretierende Verständnis geöffnet». Durch die archivische Bearbeitung würden «Strukturen von Handlungen und Aufgabenwahrnehmungen» evident gemacht und auf diese Weise offengelegt.<sup>4</sup>

Die Fragestellungen, für die das Archivgut genutzt werden kann, sind nicht immer sogleich vorhersehbar, wie Menne-Haritz betont. Um zu Erkenntnissen zu gelangen, sei es wichtig, auch «zwischen den Zeilen zu lesen», denn vieles zeige sich nicht durch Worte, sondern «durch Layout, durch Kompositionsformen, durch marginale Anmerkungen und Abzeichnungen.»<sup>5</sup> Im erwähnten Aufsatz bezieht sich Menne-Haritz auf Textdokumente. Lassen sich aber ihre Aussagen – unter Berücksichtigung der spezifischen Fragestellungen – auch auf Audiovisuals übertragen? Ist ein Bild überhaupt als eigenständige Quelle zu betrachten, oder handelt es sich dabei nicht vielmehr um ein zusätzliches Element, mit dem eine schriftliche Quelle in ihrer Aussagekraft lediglich verstärkt, wenn nicht sogar bloss illustriert wird?

Um die Bilder richtig – das heisst als Quellen und nicht als Illustrationen – zu behandeln, sind gemäss Gianni Haver zwei Aspekte von entscheidender Bedeutung: Die Kontextualisierung visueller Dokumente und «la constitution de corpus, d'ensembles logiques».<sup>6</sup> Audiovisuals sind demnach durchaus als Quellen zu behandeln. Was heisst das nun aber in Hinblick auf die eingangs dieses Kapitels postulierten Anforderungen, die die archivische Bearbeitung von Archivgut zu erfüllen hat, um sich von einer blossen Dokumentation abzugrenzen?

Josef Zwicker, der ehemalige Staatsarchivar von Basel Stadt, betonte in seinem Aufsatz *Bilder als Dokumente. Bildmaterial als Archivmaterial und als histori-*

3 Menne-Haritz, Angelika: Archivierung oder Dokumentation. Terminologische Fallen in der archivischen Bewertung. In: Andrea Wettman (Hg.): Bilanz und Perspektiven archivischer Bewertung. Beiträge eines archiwissenschaftlichen Kolloquiums, Marburg 1994, 223–235.

4 Menne-Haritz, Archivierung oder Dokumentation, 230.

5 Menne-Haritz, Archivierung oder Dokumentation, 234.

6 Haver, Gianni: L'image et l'enseignement réquisitoire contre l'image-illustration. In: Colloque Memoriv Kolloquium 2007, Audiovisuelle Quellen machen Schule. Baden 2008, 15.

*sche Quelle*,<sup>7</sup> dass die «Natur und der potentielle Gebrauch archivischen Bildmaterials [...] nach einer spezifischen Art der Erschliessung [verlangen]». Für Zwicker ist eine «genetische Betrachtungsweise» des Archivmaterials unerlässlich. Neben den Fragen nach den Umständen der Entstehung – Wann? Wo? Wie? Auf wessen Veranlassung? Zu welchem Zweck? – und der Weiterverwendung – Wurde das Bild später wieder verwendet? In welchem Zusammenhang? – stellen sich zusätzlich auch die nach der ursprünglichen Erscheinung des Bildes. «Ist das Objekt, das mir als Betrachter/-in jetzt als Abbild erscheint, identisch mit dem Objekt, das bei der Aufnahme abgebildet wurde, oder hat jemand das Bild zwischen der Entstehung und dem Angeschautwerden modifiziert? Unter welchen Voraussetzungen kann man dies erkennen und unter welchen nicht?»<sup>8</sup>

Um diese «Ermittlungsarbeit» überhaupt durchführen zu können, ist es von zentraler Bedeutung, dass bei der Erschliessung der fotografischen Quellen bereits im Archiv das Maximum an Informationen zum Kontext der Bilder festgehalten wird. Genauso, wie Historiker vorzugsweise an schriftlichen Quellen im Original arbeiten, also nicht an übersetzten, kopierten oder «gesäuberten» Dokumenten, haben sie denselben Anspruch an visuelle Quellen. Sie dürfen keinen Aufwand scheuen, um einen Erstabzug, das Negativ oder idealerweise beides zu finden. Der Erstabzug ist wichtig, weil er in den meisten Fällen dem entspricht, was der Fotograf zeigen wollte. Zudem weist er auf seiner Rückseite oder auf einem begleitenden Dokument oft wertvolle Zusatzinformationen auf (z. B. über den Urheber, den Aufnahmeort, das Aufnahmedatum, den abgebildeten Gegenstand etc.). Und das Negativ ist aus zwei Gründen von Bedeutung: Erstens zeigt es das Bild in seinem Rohzustand, und zweitens sind auf der Filmrolle in der Regel weitere Aufnahmen zu finden, die dessen Lesart beeinflussen können. Ausgehend von dieser Quellenbasis muss die kritische Arbeit am Bild erfolgen.<sup>9</sup>

Um Desideraten in Archiven und anderen Institutionen im Umgang mit Fotografien zu begegnen, hat Memoriav seine Empfehlungen in einer hilfreichen Broschüre festgehalten. Neben konservatorischen Richtlinien finden sich darin auch Normen und Standards zur Erschliessung, die die Zugänglichkeit, das Auffinden der Fotografien gewährleisten und einen Austausch von Daten mit anderen Institutionen und einen Aufbau von gemeinsamen Datenbanken ermöglichen. SEPIADES (Sepia Data Element Set) ist ein solches mehrstufiges Modell, um Fotobestände zu beschreiben,

7 Zwicker, Josef: Bilder als Dokumente. Bildmaterial als Archivmaterial und als historische Quelle. In: Esther Baur Sarasin, Walter Dettweiler (Hg.): Bildgeschichten. Aus der Bildsammlung des Staatsarchivs Basel-Stadt 1899–1999. Basel 1999, 24–30.

8 Zwicker, Bilder als Dokumente, 30.

9 About, Ilsen; Chéroux, Clément: L'histoire par la photographie. In: Études Photographiques, 10, 2001. <http://etudesphotographiques.revues.org/index261.html>, Absatz 23, 25.7.2012.

und es lässt sich in Ergänzung zu einem bereits existierenden Beschreibungsmodell verwenden.<sup>10</sup> So kann SEPIADES zum Beispiel mit den Normen zur Verzeichnung von Archivgut ISAD (G) und den Normen zum Festhalten von Kontextinformationen über den Aktenbildner ISAAR (CPF) kombiniert werden.<sup>11</sup> Ausserdem haben Normand Charbonneau und Mario Robert das wegleitende Buch *La gestion des archives photographiques*<sup>12</sup> herausgegeben, das von der Akquisition bis zur Vermittlung von Fotografien die archivischen Tätigkeiten sowohl in theoretischer als auch in praktischer Hinsicht erläutert und einen kurzen Abriss zur Fotografiegeschichte beinhaltet.

### **Erkenntnistheoretische Ansätze der historischen Bildforschung**

Im Folgenden werden drei erkenntnistheoretische Ansätze für die historische Bildanalyse vorgestellt, wie sie Jäger in seinem Buch *Fotografie und Geschichte*<sup>13</sup> vorschlägt: *Realienkunde und sozialgeschichtliche Betrachtung*; *Ikonologie und Ikonographie*; *neuere kulturwissenschaftliche Ansätze*.

#### Realienkunde und sozialgeschichtliche Betrachtung

Die Beschäftigung mit Bildquellen ermöglicht es, Informationen zu ermitteln, «die sich sonst schwerlich über den Weg der schriftlichen Quellen erkunden lassen». Weil Fotografien eine hohe Abbildungsgenauigkeit aufweisen, werden sie, wie Jäger feststellt, «gerade für Untersuchungen interessant, bei denen Erkenntnisse über materielle Verhältnisse wichtig sind». Dies führte gemäss Jäger dazu, dass auf diesem Gebiet die realienkundliche Methode sehr weit verbreitet sei. Diese «versucht, den Bildautor und die abgebildeten Sachverhalte, Personen und Gegenstände zu identifizieren. Daneben wird die zeitliche und räumliche Zuordnung angestrebt, wobei die Frage nach der Authentizität des Bildes von grosser Bedeutung ist.» Diese Untersuchungsmethode biete Aufschlüsse über die «materielle Kultur und in Grenzen auch soziale Zustände».<sup>14</sup> Allerdings werfe der realienkundliche Ansatz bei der Analyse von fotografischen Quellen auch Probleme auf. Gerade aufgrund der Abbildungsgenauigkeit von Fotografien bestehe die Gefahr einer, so Heike Talkenberger,<sup>15</sup> «unzulässigen

10 Memoriav (Hg.): Empfehlungen Foto. Die Erhaltung von Fotografien. Bern 2007, 32.

11 Weitere Informationen zu den Normen und Standards finden sich auf der Website des Vereins Schweizerischer Archivarinnen und Archivare (VSA), Arbeitsgruppe Normen und Standards: «Katalog wichtiger, in der Schweiz angewandter archivischer Normen (Version 1.3., März 2012), [www.vsa-aas.org/uploads/media/Normenkatalog\\_Version1-3\\_201203.pdf](http://www.vsa-aas.org/uploads/media/Normenkatalog_Version1-3_201203.pdf), 30.7.2012.

12 Normand Charbonneau, Mario Robert (Hg.): *La Gestion des archives photographiques*. Québec 2003.

13 Jäger, *Fotografie und Geschichte*, 83–103.

14 Jäger, *Fotografie und Geschichte*, 83.

15 Talkenberger, Heike: Historische Erkenntnis der Bilder. Zur Methode und Praxis der Historischen Bildkunde. In: Hans-Jürgen Goertz (Hg.): *Geschichte. Ein Grundkurs*. Hamburg 1998, 84–86. Talkenberger bezieht sich in ihrem Aufsatz allgemein auf Bilder und nicht nur auf Fotografien.

Reduzierung des Sinn- und Bedeutungsangebots eines Bildes». Eine Fotografie biete nicht einfach einen «unverstellte[n] <Blick> in eine vergangene Epoche», sondern stelle ein Medium dar, das die historische Realität nicht nur abbilde, sondern einem ästhetischen Gestaltungsprozess unterziehe.<sup>16</sup> Gewisse Elemente, die aber für die Analyse eines Bildes wichtig seien, würden durch diesen Ansatz ausgeblendet, wie Heike Talkenberger bemerkt. Sie nennt insbesondere «die Produktionsbedingungen sowie die Distribution, das heisst die Vermarktung von Bildern, deren formale Strukturen, die Rezeptionsvorgaben der Komposition sowie die konkrete Bildaneignung durch den Betrachter». Bei der Analyse eines Bildes erfolge eine Beschränkung auf «Teile einer Bilddarstellung», während das «Bild in seiner Gesamtkomposition» nicht erfasst werde.<sup>17</sup> Erst durch die «Verbindung von realienkundlicher Analyse mit engeren sozial- und ereignisgeschichtlichen Untersuchungen» öffne sich allmählich ein anderer, umfassenderer Blick auf die fotografischen Quellen.

#### Ikonologie und Ikonographie

Einen anderen Zugang, um Bildquellen für die historische Analyse zu erschliessen, zeichnete in den 1980er-Jahren der Historiker Rainer Wohlfeil.<sup>18</sup> Er griff dabei auf die Arbeiten des bedeutenden Kunsthistorikers Erwin Panofsky<sup>19</sup> zur Ikonografie zurück. Dieser Rückgriff ist nicht abwegig, denn traditionell «gab und gibt es zahlreiche Berührungspunkte zwischen den Forschungsinteressen der Mediävisten und Frühneuzezeitforscher und jenen der Kunsthistoriker». Es sei daher für Historiker naheliegend, so Jäger, «die Methoden und Instrumentarien der Nachbardisziplin Kunstgeschichte nach Brauchbarem zu durchforsten».<sup>20</sup>

Wohlfeil stellte die Forderung auf, dass Historikerinnen und Historiker sich auch neuen Quellen zuwenden und sie mit entsprechenden Methoden analysieren sollen. Es gehöre nämlich zu «den zentralen Aufgaben der Geschichtswissenschaft [...], neue Quellen zu erschliessen und den methodischen Zugriff zu ihrem Material zu verfeinern. Beide Fälle ergeben sich im Bereich der Bilder – Bilder begriffen als eine <komplexe künstlerische Mitteilung an einen Betrachter oder eine Gruppe von Betrachtern unter bestimmten geschichts- und gegenstandabhängigen Bedingun-

16 Talkenberger, *Historische Erkenntnis der Bilder*, 85.

17 Talkenberger, *Historische Erkenntnis der Bilder*, 85f.

18 Wohlfeil, Rainer: *Das Bild als Geschichtsquelle*. In: *Historische Zeitschrift* 249, 1986, 91–100.

19 Im Folgenden sind die neueren Auflagen von Panofskys Werken aufgeführt: Erwin Panofsky: *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutungen von Werken der bildenden Kunst* [1932]. In: Ekkehard Kaemmerling (Hg.): *Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem*, Bd. I, 4. Aufl. Köln 1987, 185–206; ders.: *Ikonographie und Ikonologie* [1955]. In: Ekkehard Kaemmerling (Hg.): *Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem*, Bd. I, 4. Aufl. Köln 1987, 207–224.

20 Jäger, *Fotografie und Geschichte*, 86.

gen ›».<sup>21</sup> Wohlfeil konstatierte, dass Bilder nach wie vor (zu seiner Zeit) «in erheblich stärkerem Mass zur Illustration genutzt werden und damit vornehmlich mit der Absicht, Bücher verkaufsfördernd auszustatten, als im Sinne von Quellen». Mit klaren Worten kritisierte er den unreflektierten Umgang, dem wir in bebilderten historischen Büchern immer wieder begegnen. Diese böten nämlich keinerlei «‹ Lesehilfe › zu den Bildern». Oft sei die Verknüpfung von Bild und Text in diesen Bildern lose oder gar nicht vorhanden; Legenden seien unzureichend oder schlichtweg falsch; auch über die Urheber, über das Material und über die Fundstellen der Bilder seien die Nachweise oftmals unzulänglich, oder aber sie fehlten ganz. Diese und weitere Mängel seien inzwischen «zu einer modischen Erscheinung geworden, die wissenschaftlich unverantwortbar ist und gegen die sich sowohl Archivar und Historiker als auch die historisch interessierten Leser derartiger Druckerzeugnisse wehren sollten». Denn, so Wohlfeil weiter: «Auch die wissenschaftliche Nutzung von Bildern bedarf einer leitenden Fragestellung, die zugleich den Raster vermittelt, nach dem Bilder als Quellen ausgewählt und sowohl kunstgeschichtlich als auch historisch sachbezogen geordnet und befragt, d. h. analysiert, bestimmt, historisch erklärt und verstehend gedeutet werden.»<sup>22</sup>

Um diesen Ansprüchen gerecht zu werden, machte sich Wohlfeil wie oben erwähnt die Theorien Panofskys zunutze, namentlich seine Methode der Ikonologie und Ikonographie. Für diesen Ansatz, der die Analyse des Einzelbilds in den Vordergrund stellt, entwickelte Panofsky ein dreistufiges Interpretationsmodell. Dieses sieht die folgenden drei Stufen vor: Eine *vorikonographische Beschreibung*, anschliessend die *ikonographische Analyse* und schliesslich die *ikonologische Interpretation*.

Wie aber lässt sich ein so spezifisch kunstgeschichtlicher Ansatz auf die Behandlung von Bildquellen anwenden, denen der Kunstwerk-Charakter fehlt? In seinem Versuch, dies zu tun, behielt Wohlfeil das skizzierte dreistufige Interpretationsschema Panofskys bei. Auch bei ihm steht zu Beginn die vorikonographische Analyse. Dabei gilt es den Gegenstand des Bildes zu erkennen (z. B. eine Person, und zwar eine bestimmte Person). «Die folgende ikonographische Analyse ermittelt das Thema eines Bildes, identifiziert Allegorien und Anekdoten, die dargestellt werden: So ist es nicht damit getan, eine Person auf einem Bild als einen Heiligen zu identifizieren, sondern es ist ebenso notwendig zu ermitteln, welche Episode aus dem Heiligenleben dargestellt wird.» Besonders anspruchsvoll ist der dritte Schritt, bei dem es darum geht, «den historischen Dokumentensinn zu ermitteln, bei dem

21 Kaemmerling, Ekkehard: Die Grundlagenprobleme bei der ikonologischen Bedeutungsanalyse bildender Kunst. In: ders. (Hg.): Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Köln 1979, 487f., zit. nach: Wohlfeil, Das Bild als Geschichtsquelle, 91.

22 Wohlfeil, Das Bild als Geschichtsquelle, 91f.

historische Erkenntnisse in die Interpretation einfließen». Die Fragen, die sich dabei stellen, sind etwa, «warum und wie diese Szene dargestellt wurde und welche Bedeutung beispielsweise dieser spezifische Heilige in den zeitgenössischen gesellschaftlichen Zusammenhängen gehabt haben mag». Es geht also darum, «das Bild als Ausdruck einer Mentalität, eines grundsätzlichen Verhaltens zur zeitgenössischen erfahrenen Realität sowie als bewusster oder unbewusster Kommentar zur gesellschaftlichen Wirklichkeit» zu lesen.<sup>23</sup>

Panofskys Methode, die Wohlfeil für die historische Analyse nutzbar machen wollte, wirft indessen Fragen auf. Jäger erachtet es als problematisch, dass das «Kunstwerk [...] zum Ausdruck eines unwandelbaren Geistesprinzips» werde. So würden «die <Tendenzen des menschlichen Geistes> dem Gang der Geschichte entzogen [...]; nur die Ausdrucksformen dieser Tendenzen unterliegen wechselnden historischen Bedingungen.» Zudem werde «das Interpretationsergebnis [...] [ebenfalls] als zeitlich angesehen, wenn es den <Sinn> des Kunstwerks erfasst hat.»<sup>24</sup> Panofskys methodischer Ansatz richtet sich ausserdem, wie Jäger meiner Meinung nach richtig bemerkt, «sehr stark auf frühneuzeitliche (oder mittelalterliche) Bilder» aus und «beschreibt vor allem eine Vorgehensweise für die Analyse einzelner *Kunstwerke*. Ohne allegorische, symbolische oder anekdotische Bildelemente hängt die Analyse sozusagen <in der Luft>».<sup>25</sup>

Dass der Ansatz dennoch nicht einfach zu verwerfen sei, liege daran, dass er «die Aufmerksamkeit zunächst auf Bild, Bildform und Bildinhalt» lenke. «Gleichzeitig verdeutlicht er die Zeitgebundenheit eines jeden Bildwerkes und verweist somit auf die kulturellen und gesellschaftlichen Kontexte, die Bildern <Sinn> geben.» Er berücksichtige auch «die Produktions- und Rezeptionsbedingungen, die bei Fotografie bedeutsam sind, da diese ja andere sind als diejenigen der Bilder, die Panofsky im Sinn hatte und die Wohlfeil selbst mit Hilfe seines Instrumentariums analysierte».<sup>26</sup>

Eine Weiterentwicklung von Panofskys Modell erfolgte im Rahmen der Geschichtsdidaktik durch Hans-Jürgen Pandel.<sup>27</sup> Er ergänzte es namentlich durch eine weitere Analysestufe, «welche den <Erzähl>- oder <Zeitsinn> erschliessen soll». Ziel war es, «die postulierte <Zeitlosigkeit> der Bildquelle [...] analytisch im Sinne his-

23 Jäger, *Fotografie und Geschichte*, 87.

24 Talkenberger, *Historische Erkenntnis der Bilder*, 95. Talkenberger beruft sich hier auf Hans Fiebig: Die Geschichtlichkeit der Kunst und ihre Zeitlosigkeit. Eine historische Revision von Panofskys Philosophie der Kunstgeschichte. In: Roland Simon-Schaefer und Walther C. Zimmerli (Hg.): *Wissenschaftstheorie der Geschichtswissenschaften. Konzeptionen, Vorschläge, Entwürfe*. Hamburg 1975, 107–117.

25 Jäger, *Fotografie und Geschichte*, 88.

26 Jäger, *Fotografie und Geschichte*, 88f.

27 Pandel, Hans-Jürgen: *Bildinterpretation. Die Bildquelle im Geschichtsunterricht. Bildinterpretation I*. Schwalbach/Ts. 2008, 113–139.

torischer Erkenntnis» zu ergänzen. Michael Sauer<sup>28</sup> schliesslich stellte eine Bildinterpretation vor, die ebenfalls von einem ikonographischen Modell ausgeht, aber eine weitere sozial- und kulturgeschichtliche Einbettung erfährt.<sup>29</sup>

Serielle Verfahren zur Auswertung von Bildquellen, die in den 1970er-Jahren entwickelt wurden, versuchten «die Aussagen auf eine breitere Grundlage zu stellen». Denn bei den ikonographischen Ansätzen bestand das «Dilemma, einerseits Kunstwerke intuitiv als wichtige Quelle zu erkennen, andererseits aber aus dem einzelnen Bild nicht empirisch belastbare oder zu weitgehende Schlussfolgerungen abzuleiten». Diese seriell-ikonographischen Ansätze liefern für «eine Reihe von Fragestellungen im Rahmen von quantitativen, mentalitätsgeschichtlichen und wahrnehmungsspezifischen [...] eine gute Grundlage». Unerlässlich sei es aber bei solchen Untersuchungen, «sich genau über die möglichen Rezipientengruppen im Klaren zu sein. Werden Fotografien der 1850er- und 1860er-Jahre analysiert, können sich Schlussfolgerungen zunächst nur auf bürgerliche Schichten beziehungsweise die gesellschaftliche Elite beziehen.»<sup>30</sup>

#### Neuere kulturwissenschaftliche Ansätze

Wie oben mehrfach festgestellt wurde, ist die Fotografie nicht einfach als eine «Abbildung» der historischen Realität zu sehen. Sie ist vielmehr «eine soziale Praxis und als solche kulturell bestimmt. Sie findet stets in gesellschaftlichen Kontexten statt und gewinnt ihre Bedeutung daher nicht aus sich selbst heraus, sondern durch Zuschreibungen und Verwendungszusammenhänge.» Im Zuge der neueren kulturwissenschaftlichen Ansätze, die insbesondere seit den 1990er-Jahren in mitunter radikaler Weise «alle schandbaren Selbstverständlichkeiten und Prämissen kulturwissenschaftlicher Forschung einer teils radikalen Überprüfung unterzogen», rückte auch die Fotografie vermehrt in den Fokus. Neuere Forschungen zur Fotografie standen häufiger unter dem Einfluss «von philosophischen Analysestrategien, von Phänomenologie, Strukturanalyse, Semiotik sowie dem Instrumentarium von Psychoanalyse, Feminismus, Post-Strukturalismus, Marxismus und den entsprechenden Verzweigungen». Ins Wanken geriet somit nicht nur die «Annahme fester sozialer, gesellschaftlicher und geschlechtlicher Identitäten und damit folglich auch jener Repräsentationsformen, die solche Identitäten stützten beziehungsweise zu unterstellen schienen; darunter auch die Fotografie».<sup>31</sup> Auch die «Grenzen zwischen geschichts-

28 Sauer, Michael: Fotografie als historische Quelle, *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht*, 53, 2002, 570–593 sowie ders.: *Bilder im Geschichtsunterricht: Typen, Interpretationsmethoden, Unterrichtsverfahren*, 3. Auflage. Velber 2007.

29 Jäger, *Fotografie und Geschichte*, 88.

30 Jäger, *Fotografie und Geschichte*, 89. Vgl. dazu Heike Talkenberger: Von der Illustration zur Interpretation: Das Bild als historische Quelle, in: *Zeitschrift für Historische Forschung* 21, 1994, 297f.

31 Jäger, *Fotografie und Geschichte*, 91.



kultur- oder kunstwissenschaftlicher Forschung zur Fotografie (oder Bildern generell) [wurden] fließender als in der Vergangenheit». Weitere wichtige Impulse lieferten auch die archäologischen und genealogischen Ansätze Michel Foucaults. «Alle Formen der historischen Forschung, die dem Visuellen Beachtung schenken, sind mehr oder weniger stark von den <Turns> – *linguistic, cultural, pictorial/iconic/visual, spatial, performative* – beeinflusst, die das methodisch-theoretische Denken über Geschichtsschreibung befruchtet und erweitert haben.»<sup>32</sup>

Diese Ansätze betonen unisono, «dass Fotografie keinesfalls als Phänomen *sui generis*, sondern stets in Abhängigkeit zu den technischen, kulturellen und gesellschaftlichen Bedingungen ihres Gebrauchs und ihrer Rezeption betrachtet werden muss».<sup>33</sup> Als exemplarisch für ein interdisziplinäres Projekt «Bildgedächtnis des 20. Jahrhunderts» kann der Bilderatlas von Gerhard Paul<sup>34</sup> gelten, an dem Autorinnen und Autoren aus verschiedensten Disziplinen mitgewirkt haben. «Hier werden auch besonders Anregungen aus den Kulturwissenschaften übernommen, die durch ihre jeweiligen Perspektiven historische Fragestellungen befruchten.»<sup>35</sup>

In einem energischen Plädoyer setzt sich Gerhard Paul in seinem Aufsatz *Die (Zeit-)Historiker und die Bilder*<sup>36</sup> für eine «Visual History» ein. «Letztlich geht es darum, Bilder über ihre zeichenhafte Abbildhaftigkeit hinaus als Medien zu begreifen, die Schweisen konditionieren, Wahrnehmungsmuster prägen, historische Deutungsweisen transportieren und die ästhetische Beziehung historischer Subjekte zu ihrer sozialen politischen Wirklichkeit organisieren.» Paul stellt klar, dass es sich bei der Visual History nicht einfach um eine «additive Erweiterung des alten Quellenkanons der Geschichtswissenschaft oder die Geschichte der visuellen Medien» handle. Zentral ist hier der Aspekt der Interdisziplinarität: Diese Auffassung von Visual History «sprengt nicht nur die traditionellen Fächergrenzen in Richtung einer allgemeinen Bildwissenschaft, sie verbindet erstmals auch bislang oft nur getrennt voneinander agierende Bereiche wie die Geschichtswissenschaft und die Geschichtsdidaktik, indem der Bedeutung von Bildproduktionen und -medien für die Konstruktion von Geschichtsbildern und Formen des kollektiven Gedächtnisses nachgegangen wird und diese selbst wiederum als autonome Kräfte in der Geschichte ernstgenommen werden.»<sup>37</sup> Paul beruft sich auf den «eklektizistischen Methoden-Mix», wie Karin Hartewig das Verfahren bezeichnet, «das abhängig vom zu untersuchenden Gegenstand Methoden der Semiotik, der historischen Kontextualisierung und des

32 Jäger, *Fotografie und Geschichte*, 43.

33 Jäger, *Fotografie und Geschichte*, 43.

34 Paul, Gerhard (Hg.): *Das Jahrhundert der Bilder*, 2 Bde. Göttingen 2008.

35 Jäger, *Fotografie und Geschichte*, 44.

36 Paul, Gerhard: *Die (Zeit-)Historiker und die Bilder. Plädoyer für eine Visual History*. In: Saskia Handro, Bernd Schönemann (Hg.): *Visualität und Geschichte*. Berlin 2011, 7–21.

37 Paul, *Die (Zeit-)Historiker und die Bilder*, 21.

Vergleichs anwendet». Nur auf diese Weise dürfte es, so Paul, «in absehbarer Zeit möglich sein, den komplexen Zusammenhang von Bildstruktur, -produktion, -distribution, -rezeption und Traditionsbildung zu bearbeiten und [...] ungelösten Problemen der Geschichte seit Beginn der visuellen Revolution auf die Spur zu kommen».<sup>38</sup>

### **Exemplarisches Themenfeld mit Bildbeispielen aus dem Archiv für Zeitgeschichte: Die Alltagsfotografie und das Fotoalbum**

Während Bilder, die von professionellen Fotografen oder Künstlern produziert wurden, in der Forschung schon eine gewisse Beachtung gefunden haben, ist dies bei Fotografien, die im privaten Alltagsbereich entstanden sind, deutlich weniger der Fall. Dabei haben seit den Anfängen des Verfahrens auch Amateure immer wieder Fotografien angefertigt. Besonders im Verlauf des 20. Jahrhunderts wuchs die Menge an solchen Alltagsfotografien an, nicht zuletzt begünstigt durch «die Verbilligung und Vereinfachung der Verfahren sowie durch den gestiegenen Service seitens des Fotohandels, der die Dunkelkammerarbeiten übernahm und Abzüge herstellte».<sup>39</sup> Allerdings nimmt das wissenschaftliche Interesse an der Alltagsfotografie seit ein paar Jahren zu, wozu vor allem ethnologische (volkskundliche) und sozialwissenschaftliche Studien beitragen.

Was aber versteht man unter *Alltagsfotografie* denn eigentlich? Die Forschung gibt in dieser Beziehung keine eindeutige Antwort, im Gegenteil, es findet sich eine grosse Begriffsvielfalt, die nicht einfach zu überschauen ist. «Neben Amateur- und Alltagsfotografie finden sich Begriffe wie Familien-, Schnappschuss-, Knipser- und populäre Fotografie, die mehr oder weniger das Gleiche meinen, wobei Amateurfotografie häufig für die zeitaufwändige, vereinsmässig organisierte Fotografie steht, die ihren Weg in die Öffentlichkeit suchte und mitunter auch fand. Bei der Vielfalt der Praxis scheint seine saubere Begrifflichkeit aber problematisch zu sein.»<sup>40</sup> Timm Starl hat in seiner Forschungsarbeit aus dem Jahr 1995<sup>41</sup> den Ausdruck *Knipsen* gewählt, um eine Abgrenzung zwischen Berufs-, Kunst- und Amateurfotografie vorzunehmen. Die Anfänge der Geschichte der sogenannten «Knipserfotografie» für Deutschland und Österreich setzt er um 1880 an.<sup>42</sup> Jäger hingegen setzt den Fokus breiter an. Er schlägt vor, die obengenannten Begriffe unter der Bezeichnung «private Praxis» zu subsumieren, «da diese den Schnitt nicht bei der Professionalität

38 Paul, Die (Zeit-)Historiker und die Bilder, 18.

39 Jäger, Fotografie und Geschichte, 183.

40 Jäger, Fotografie und Geschichte, 183.

41 Starl, Timm: Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980, München/Berlin 1995.

42 Starl, Knipser, 10.

der aufnehmenden Person setzt, und den Gebrauch der Fotografie gleich welcher Provenienz im privaten Rahmen einschliesst.»<sup>43</sup> Ausserdem sei «im 19. Jahrhundert die Unterscheidung zwischen Amateur und Berufsfotograf fließend», aber auch im 20. Jahrhundert habe es «zahlreiche Amateure gegeben, die in ihrem Umfeld durchaus gegen Bezahlung (und sei es nur Kostenerstattung) fotografierten. Schliesslich können Erinnerungsbilder aus den verschiedensten Quellen stammen und es wird vermieden, den Bildern von vornherein eine bestimmte Funktion zuzuschreiben, da der Bedeutungsinhalt von <privat> zeit- und kulturabhängig schwankt.»<sup>44</sup>

Es finden sich auch unter den Fotografien privater Praxis Bilder, die zum Beispiel Aufschluss über Geschäfte und kleine Unternehmen geben können. Geschäftsinhaber liessen sich gerne mit Familienangehörigen und/oder Angestellten vor ihren Geschäften fotografieren. Solche Aufnahmen sind auch aus architektonischer Sicht nicht uninteressant.

Das Fotoalbum ist als Aufbewahrungsort von privaten Fotografien, «zumindest in den bürgerlichen Schichten, seit dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts weit verbreitet.»<sup>45</sup> Dabei bleibt allerdings oft «unklar, wer fotografiert hat, wer für die Aufbewahrung der Bilder und das Arrangement in Fotoalben verantwortlich war».<sup>46</sup> Aber nicht nur Fotografien finden sich in den Alben, sondern häufig auch weitere Erinnerungsstücke und schriftliche Hinweise, «die in ihrer Gesamtheit aus dem Album eine sehr komplexe Erzählung machen, die es angebracht erscheinen lässt, nicht das Einzelbild, sondern immer die Sammlung insgesamt zu analysieren [...]».<sup>47</sup>

Starl vergleicht das Fotoalbum mit dem Gedächtnis. Während dieses die imaginären Erinnerungen speichert, enthält jenes die bildlichen. Im Unterschied zum Gedächtnis ist aber dem Album «eine Ordnung zu eigen, die der *Knipser* [Hervorhebung durch Autorin] als die eigene erkennt, auch wenn er bei wiederholter Durchsicht nicht immer dieselben Spuren verfolgt. Aber er trifft auf Hinweise, die er wiedererkennt und die ihn durch das Labyrinth der Erinnerungen führen. Die Bildersammlung spiegelt die jeweilige Befindlichkeit ihres Schöpfers, in ihr sind die Fahrnisse seines Lebens aufgezeichnet. Ändern sich die Lebensumstände, so findet dies seinen Niederschlag, besonders wenn existenzielle Bedrohungen auftreten».<sup>48</sup>

Es liegt auf der Hand, dass private Fotografien auch dazu da sind, Erinnerungen festzuhalten. Gleichzeitig dienen sie – oder die Alben – als Kommunikations- und Präsentationsinstrument für das eigene Leben, wie Nora Mathys festhält, die

43 Jäger, *Fotografie und Geschichte*, 184.

44 Jäger, *Fotografie und Geschichte*, 184.

45 Jäger, *Fotografie und Geschichte*, 188.

46 Jäger, *Fotografie und Geschichte*, 188.

47 Jäger, *Fotografie und Geschichte*, 188f. Vgl. hierzu auch: Starl, *Knipser*, 152–157.

48 Starl, *Knipser*, 155.

aber auch sogleich betont, dass es keineswegs nur individuelle Bedürfnisse sind, die bestimmen, was auf welche Weise fotografiert werde. Beeinflusst wird die Praxis der privaten Fotografie «in einem weiteren Sinn von gesellschaftlichen Konventionen und technischen Möglichkeiten. Diese zugrundeliegenden gesellschaftlichen Konventionen sind es, die uns als Kulturwissenschaftler interessieren: Wir sprechen von einer kulturellen und visuellen Praxis, die geprägt ist von der historischen Situation und daher ein Produkt der Zeit und ihrer Codes. Fotos sind somit konstruierte visuelle Repräsentationen und als solche zu analysieren. Unter diesen Vorannahmen können uns private Fotos als Produkt einer kulturellen Praxis Einblicke in die <ikonographische Welt> des Fotografierens geben.»<sup>49</sup>

Bei der Interpretation von Fotografien stellt sich auch immer wieder die Frage, was für den Betrachter sichtbar ist und was unsichtbar bleibt. «Das Foto wird nicht nur von demjenigen gemacht, der auf den Auslöser drückt, sondern zu ungefähr gleichem Anteil auch von jenen, die vor der Kamera posieren.» Beim Abdrücken des Auslösers denken nämlich beide «auch an die möglichen späteren Betrachter». Mit anschaulichen Worten beschreibt Mathys den komplexen Vorgang sich mehrfach kreuzender Blicke, der sich bei der Anfertigung von Porträtfotografien abspielt: «Der Fotograf blickt durch die Kamera auf die Posierenden, in Gedanken schaut ihm dabei der Betrachter über die Schultern. Die Posierenden schauen den Fotografen durch die Kamera an und ihr Blick begegnet virtuell bereits demjenigen des späteren Betrachters. Der wiederum sieht vermeintlich mit dem Auge des Fotografen die Abgebildeten.»<sup>50</sup>

Dass in privaten Fotoalben sowie natürlich auch auf Einzelfotografien ebenfalls durchaus politisch brisante Themen dokumentiert wurden, wie zum Beispiel Internierungslager, zeigt sich an manchen Beständen des Archivs für Zeitgeschichte. So finden sich in den Nachlässen von verschiedenen Flüchtlingshelferinnen<sup>51</sup> wie Friedel Bohny-Reiter, Elisabeth Eidenbenz, Elsbeth Kasser, Annemarie-Imhof Piguet, Elsa Lüthi-Ruth, Emma Ott und Ruth von Wild Fotografien zu Lagern, in denen sie gewirkt haben. Daneben haben unter anderem auch die Pfarrer Paul Vogt und Ernst Kaul-Meier in Flüchtlingslagern agiert, was sich ebenfalls in ihren Fotoalben niederschlägt. Ähnliche Bilder finden sich in den Nachlässen von Beteiligten der Ärztemission an der Ostfront,<sup>52</sup> wie zum Beispiel in den (Teil-)Nachlässen von Susanne Montadon und ihrem späteren Ehemann Emil Hügi, Louis Nicod, Simone

49 Mathys, Nora: Ein Fotoalbum als visuelle Spur einer Lebensgeschichte, in: Schweizer Volkskunde. Korrespondenzblatt der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde 95, 2005, 89.

50 Mathys, Ein Fotoalbum als visuelle Spur einer Lebensgeschichte, 88f.

51 Siehe zu den Nachlässen von Flüchtlingshelferinnen auch: Archiv für Zeitgeschichte (Hg.): Jahresbericht 2011. Zürich 2012, 43–47.

52 Siehe zu den Nachlässen von Beteiligten der Ärztemission an der Ostfront auch: Archiv für Zeitgeschichte, Jahresbericht 2011, 47–52.

Zahn-von Wurstemberger und Anderen. Diese Fotos und Alben sind als Bilddokumente noch nicht eingehend untersucht worden, dabei gäbe es für Forschungsarbeiten auch spannende Vergleichsmöglichkeiten.

Aus dem Archiv für Zeitgeschichte sind im Folgenden zwei Beispielseiten aus Alben aufgeführt, die Szenen aus dem südfranzösischen Internierungslager in Gurs zeigen. Die eine Seite stammt aus einem Fotoalbum der Flüchtlingshelferin Elisabeth Eidenbenz,<sup>53</sup> die andere aus dem Tagebuch von Jacques-Kuba Bachrach,<sup>54</sup> eines Internierten des Lagers in Gurs. Auffällig ist, dass zwei Fotografien auf den beiden Albumseiten fast identisch sind, was darauf hinweisen könnte, dass diese beiden Fotoabzüge vom gleichen Fotografen stammen. Nicht nur die Historikerin und der Historiker, sondern auch die Archivarin oder der Archivar sollten bedenken, dass der Bestandsbildner nicht immer auch der Fotograf ist. Das lässt sich unter anderem an den privaten Alben und Fotografien der oben erwähnten Flüchtlingshelferinnen feststellen, in denen sich Fotografien des bekannten Schweizer Fotoreporters Paul Senn finden.<sup>55</sup> Dieser Umstand ist nicht nur für die Interpretation beziehungsweise die Erschliessung relevant, sondern auch urheberrechtlich, wenn die Fotografie publiziert werden soll.

Zuletzt sei noch darauf hingewiesen, dass die «Alltagsfotografie» nicht ausgestorben ist und daher der zeitgenössischen Praxis ein Forschungsinteresse innewohnt, zumal die technischen und gesellschaftlichen Entwicklungen auch in dieser Form der Erinnerungskultur ihre Spuren hinterlassen. «Besonders für die Praxis der *Knipser* [Hervorhebung durch Autorin] seit den 70er-Jahren kann man Veränderungen feststellen, deren Ursache und Stellenwert noch nicht abzuschätzen sind.» Gemäss Starl scheint manches «darauf hinzuweisen, dass das private Fotografieren seine identitätsstiftende Funktion verloren hat, und dass andere Erinnerungsbedürfnisse andere Bildwelten benötigen». Sollte dies aber tatsächlich der Fall sein, so Starl weiter, könnte «eine solche Entwicklung [...] einiges infrage stellen, was für die Geschichte der Knipserfotografie bereits als Gewissheit gilt». Ausgehend von der Hypothese, dass das Anfertigen von privaten Videofilmen an Bedeutung gewinnt, das Fotografieren aber umgekehrt nicht an Bedeutung verliert, wirft das für Starl die Frage auf: «weshalb werden die Abzüge dann weniger aufmerksam beschriftet und seltener in Alben eingeklebt, dagegen vielfach in den Hüllen der Fotogeschäfte belassen und so weggelegt? [...] Ist das private Fotografieren etwa zum Ritual erstarrt? Dient das

53 Die vier Alben (mit ca. 850 Aufnahmen) von Elisabeth Eidenbenz wurden von ihr der Stadt Elne für das im ehemaligen Gebäude der «Maternité Suisse» untergebrachte Museum geschenkt. Das AfZ hatte die Möglichkeit, die Alben zu digitalisieren. Sie stehen jetzt den Benutzenden im Lesesaal zur Verfügung.

54 Das Tagebuch, in dem sich Zeichnungen, Fotos und handschriftliche Texte befinden, gehört zur Sammlung Elisabeth Kasser (AfZ, BA Elisabeth Kasser/173), die dem AfZ von der Elisabeth Kasser-Stiftung als Depot übergeben wurde.

55 Archiv für Zeitgeschichte, Jahresbericht 2011, 46.



**Abb. 1: Internierungslager, Gurs, ca. 1940.**  
AfZ, NL Elisabeth Eidenbenz/24



**Abb. 2: Internierungslager, Gurs, ca. 1940.**  
AfZ, BA Elsbeth Kasser/173

fotografische Vermächtnis immer weniger dazu, Erinnerungen aufleben zu lassen, und stattdessen immer ausschliesslicher als ein Archiv des Vergessens? Benötigen wir andere Bilder, um uns erinnern zu können?»<sup>56</sup> Diese Frage zeigt deutlich, dass die historische Beschäftigung mit der privaten Fotografie «nicht losgelöst von ihren jeweiligen gesellschaftlichen wie individuellen Kontexten betrachtet werden» darf. «Fotografie ist Teil dieser Zusammenhänge, die ihre Bedeutung ebenso bestimmen, wie sie selbst an der Produktion dieser Zusammenhänge teilhat. Dabei sind die Spielregeln, um dies nochmals zu erwähnen, stets von der umgebenden Gesellschaft und Kultur bestimmt. Mit anderen Worten, was im deutschen Kaiserreich galt, musste keinesfalls im Frankreich der Dritten Republik (1871–1940) gelten und schon gar nicht in Gesellschaften ausserhalb Europas.»<sup>57</sup>

## Fazit und Ausblick

Fotografien sind weit mehr als nur Illustrationsmaterial für Textquellen. Sie gehören zu den wichtigsten Medien der zweiten Hälfte des 19. und des ganzen 20. Jahrhunderts. Die Gründe dafür, dass Fotografien in der Geschichtswissenschaft und in den

56 Starl, Knipser, 157.

57 Jäger, Fotografie und Geschichte, 193.

Archiven so lange der Status als Quellen verwehrt blieb, sind vielfältiger Natur. Ein wesentlicher Grund liegt in der Prädominanz schriftlicher (amtlicher) Dokumente, die lange Zeit als die eigentlichen Quellen angesehen wurden. Bilder dagegen galten gemeinhin als Metier der Kunstgeschichte. Dass sich die Geschichtswissenschaften und die Archive gegenüber den Bildquellen schliesslich öffneten, ist nicht zuletzt der vermehrten Interdisziplinarität im Bereich der Geisteswissenschaften sowie dem «Methodenmix», wie das auch Gerhard Paul und Karin Hartewig postulieren, zu verdanken. Mehr oder weniger nahe verwandte geisteswissenschaftliche Disziplinen befruchteten sich bei der Arbeit an Bildquellen gegenseitig ebenso sehr, wie die unterschiedlichen analytischen Ansätze das hermeneutische Feld öffneten. Die Wirkung geht aber nicht nur in eine Richtung. Durch eine sorgfältige und umfassende Erschliessung der Bildquellen dürfte ebenfalls das Forschungsinteresse an diesen befeuert werden.

Damit dieser Weg heute gegangen werden kann, war zuvor auch in den Archiven ein Umdenken erforderlich. Das fing zwar damit an, dass man Fotografien überhaupt erst als historische Quellen anerkennt und behandelt, hört aber damit nicht auf. Denn Bildquellen stellen für die Archivarbeit eine besondere Herausforderung dar. Bei der archivischen Bearbeitung dieser Quellen ist stets zu bedenken, dass sich durch die Methodenvielfalt und die Interdisziplinarität bei der Arbeit an ihnen Fragestellungen und Sichtweisen ergeben können, die zum Zeitpunkt der Bewertung und Erschliessung noch gar nicht absehbar sind. Es ist somit unerlässlich, das Maximum an verfügbaren Kontextinformationen aufzuzeichnen und zeitgenössischen wie späteren Forschern zugänglich zu machen. So kommt der Archivarin und dem Archivar eine wichtige Bedeutung bei der Bewertung, Erschliessung und Vermittlung von Fotografien zu. Die Bewertung fängt bereits bei der Akquisition von Beständen an. Schon hier ist es wichtig, Fotografien nicht nur als Illustrationsmaterial zu sehen, damit wichtige Kontextinformationen festgehalten werden können. So ist auch bei Fotografien das Wissen um die Provenienz von grosser Wichtigkeit. Wer ist der Bestandsbildner? Ist der Bestandsbildner mit dem Fotografen, gleich ob Berufsfotograf oder Amateur, identisch? In welchem Zusammenhang sind die Fotografien entstanden? Wie wurden sie verwendet? Oder aber es muss deklariert werden, wenn man das nicht eruieren konnte.

Die Bestandsinformationen müssen in den Archiven auch zugänglich gemacht werden, vereinheitlicht mit Standards und Normen wie SEPIADES, ISAD (G) und ISAAR (CPF). Damit wird auch ein Austausch von Daten mit anderen Institutionen und ein Aufbau von gemeinsamen Datenbanken ermöglicht. Fotografien erlangen die Bedeutung, die ihnen in einem Archiv gebührt, und so lassen sie sich dann von der Forschung und von einer breiten Öffentlichkeit adäquat als historische Quellen und nicht nur als Illustrationsmaterial nutzen.