

FRANK M. BISCHOFF

Bildquellen im Fokus

Die Vermittlung fotografischer Sammlungen in Gedächtniseinrichtungen –
Eine Einführung

Mit dem Aufkommen und der Verbreitung der Fotografie seit dem 19. Jahrhundert werden Bildquellen zum Massenphänomen, das sukzessive alle Gesellschaftsschichten und Lebensbereiche durchdringt. Im 20. Jahrhundert entfaltet sich die Audio- und Videotechnik, die den Momentaufnahmen der Fotografie Töne und laufende Bilder zur Seite stellt. Die fast beliebige Verfügbarkeit der digitalen Fotografie sowie der audiovisuellen Digitaltechnik hat dieser Entwicklung im 21. Jahrhundert nochmals erheblichen Vor Schub geleistet. In einer vernetzten Welt werden Bilder, Filme und Töne beliebig und schnell verbreitet und für die Meinungsbildung genutzt.

Vor diesem Hintergrund kann die Bedeutung des fotografischen Kulturerbes heute kaum überschätzt werden. Das hat in jüngster Zeit einmal mehr die Diskussion um ein neu zu errichtendes Bundesinstitut für Fotografie verdeutlicht. Als »ein klares Signal der Bundesregierung, der Fotografie den Rang einzuräumen, der ihr gebührt«,¹ hatte eine Expertenkommission die Notwendigkeit der Einrichtung eines solchen Instituts in einem von Kulturstatsministerin Monika Grütters beauftragten Gutachten unterstrichen. Der sich anschließende Streit um Standort und Konzeption² und die Beauftragung einer Machbarkeitsstudie durch die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien³ heben den Stellenwert der Fotografie und des einzurichtenden Bundesinstituts nochmals nachdrücklich hervor. Zugleich deutet das vorgelegte Gutachten mit der unvollständigen, nur 104 Archive, Bibliotheken, Museen und sonstige Sammlungen umfassenden Liste fotografischer Vor- und Nachlässe bereits an, dass eine Vielzahl von qualitativ wie quantitativ bedeutenden Fotobeständen in deutschen Gedächtniseinrichtungen existiert.⁴

Das vorliegende Themenheft der Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie greift Anforderungen auf, die für die bewahrenden Institutionen mit dieser Überlieferung verknüpft sind. Dabei besteht das Ziel nicht darin, fotografische Sammlungen in Archiven, Bibliotheken, Museen, Gedenkstätten oder anderen Einrichtungen vorzustellen. Vielmehr wollen die Beiträge Entstehung, Aussage und Vermittlung von Fotografien kritisch reflektieren. Ohne einzelnen Fotografien oder Fotosammlungen eine künstlerische Dimension abzusprechen, geht es vor allem darum, Aspekte der Quellenkritik und des Kontextes, der Informationsvermittlung, aber auch der Informationsanreicherung zu beleuchten. Insofern steht die historische Dimension des Fotos oder des Fotonachlasses im Vordergrund.

Bilder sind wirkmächtig und können eine große Aussagekraft entfalten.⁵ Sie haben im Zuge des *Iconic Turn* seit dem ausgehenden 20. Jahrhundert eine bedeutende Aufwertung als Quelle erfahren und bilden für die *Visual History* innerhalb der heutigen Geschichtswissenschaft inzwischen ein eigenes Forschungsfeld.⁶ Manche Autorinnen und Autoren sprechen in diesem Zusammenhang sogar von einem Paradigmenwechsel in einer jüngeren Historikergeneration, in der die Dominanz der Schrift durch die Hegemonie der Bilder abgelöst erscheint,⁷ was sich auch in der Nachfrage nach Fotomaterialien bei den Archiven spiegelt.

Fotos stammen notwendig aus der Vergangenheit, verwandeln das von ihnen Erfasste im Augenblick ihres Zustandekommens in ein Gewesenes und Abwesendes.⁸ Sie dokumentieren historische Sachverhalte und sind doch Sichtweisen, mithin Interpretationen des historischen Geschehens durch den Bildautor, die sich nicht selbst erklären und mit Umsicht unter Einbeziehung

ihres Entstehungs- und Überlieferungskontextes bewertet⁹ und ausgewertet werden müssen.¹⁰ Fotografien können aber auch einen kanonischen Status erreichen und im Zuge ihrer medialen Rezeption als Symbole für Sachverhalte stehen, die eine verdichtete Aussagekraft über den ursprünglich abgelichteten Sachzusammenhang hinaus entwickeln. Hat sich hier bereits eine Bedeutung aufgeladen, die über die originär fotografisch erfasste Szene hinausreicht, trifft das in weit höherem Maße für Fotos zu, die inszenieren, propagieren, manipulieren oder – neutraler ausgedrückt – Veränderungen generieren wollen. Es geht hier nicht allein um den Bildautor, den Fotografen, seine Intentionen oder seinen Auftrag, der ihn zumindest eine Perspektive wählen lässt,¹¹ sondern auch um Hintermänner und Drahtzieher, die (Krisen-)Situationen provozieren, welche zwangsläufig Bilder mit breiter medialer Resonanz generieren.¹²

Auf die besondere Bedeutung einer Quellenkritik fotografischer Überlieferung verweist schließlich das Thema Bildfälschung. Die Streubreite dieses Phänomens ist groß und reicht von den schon angesprochenen inszenierten Bildern, über Manipulationen der Perspektive oder der Belichtung bei der Aufnahme durch den Bildautor bis zu den nachträglichen Veränderungen am Bild, die gemeinhin als Fälschungen bezeichnet werden. Fotos können lügen, nutzen den blinden Glauben ans Bild schamlos aus und führen das Publikum in die Irre, und womöglich geht es dabei immer um Macht.¹³ In der digitalen Welt ist es noch einfacher geworden, Fotos zu retuschieren und Personen zu schönen, zu eliminieren oder hinzuzufügen und die so manipulierten Bilder massenhaft zu verbreiten. Oft kann eine kritische Prüfung aber auch den aufgrund technischer oder inhaltlicher Merkmale genährten Verdacht gegen die Echtheit von Fotografien entkräften. Gerade der Entstehungskontext und die Überlieferungsgeschichte sind für die Beurteilung der Authentizität einer Bildquelle essenziell. Das überliefernde Archiv ist dabei jüngst noch als entscheidender Faktor hervorgehoben worden, weil es das fotografische Bild, seine Produktion, Reproduktion und Zirkulation in einen Kontext einbettet und ihm so Bedeutung verleiht.¹⁴ In diesem Zusammenhang ist schon vor mehr als 20 Jahren gefordert worden: »Historische Aufnahmen als eigenständige Quellen ernstzunehmen setzt voraus, daß eine neue hilfswissenschaftliche Disziplin, eine historische Quellenkunde für audiovisuelles Archivgut, weiter entwickelt und ausgebaut wird.«¹⁵

Die nachfolgenden Beiträge sind alle in der einen oder anderen Weise von dem Gedanken getragen, dass Gedenkeinrichtungen ihre wertvollen Fotobestände einem interessierten Publikum vermitteln sollten, um von Fotos ein vergangenes Geschehen nicht mehr bloß illustrieren, sondern erzählen zu lassen. Erfolgversprechend kann das nur sein, wenn zugleich ein kritischer Umgang mit dieser Quelle vermittelt und der Blick für

den Entstehungskontext und die Motive, die Bestands- und Rezeptionsgeschichte geschärft wird, damit dem Betrachter nicht »ein X für ein U« vorgemacht wird. In diesem Sinne sieht Simone Mergen in der kritischen Analyse der Geschichtsvermittlung durch Fotografien in historischen Ausstellungen unterschiedliche Fachrichtungen an den Schnittstellen von Geschichtsdidaktik, *Public* und *Visual History*, Ausstellungs-dramaturgie, Museums- und Medienpädagogik berührt. Das Haus der Geschichte in Bonn ist dabei nicht nur eine zeithistorische Ausstellungsmaschinerie, die ihre Räume mit Bildern aus der bundesdeutschen Geschichte in Szene setzt, sondern ein Lernort, der das Medium Fotografie nutzt, um Sach-, Deutungs-, Reflexions- und Methodenkompetenz zu fördern.

Für die Gedenkstättenarbeit kommt dem Bild gerade in der Vermittlung der NS-Verbrechen neben den historischen Stätten der Verfolgung und weiteren Sachüberresten als wichtigsten »Exponaten« eine große Bedeutung zu. Dirk Lukaßen verweist nicht allein auf ihre Gedächtnisfunktion, sondern unterstreicht auch die Bedeutung der Fotografie für die NS-Propaganda, die dem Regime den Charakter einer »visuellen Diktatur« verleiht. Raumbestimmende Großexponate sollen kontrastieren und kontextualisieren, aber auch die Machtinszenierung vorführen, um die Besucherinnen und Besucher zur kritischen Reflexion und einer Auseinandersetzung mit den gezeigten Sachverhalten anzuregen. Auch im Kölner NS-DOK-Zentrum werden der unmittelbare Dialog mit Besuchergruppen gesucht und museums-pädagogisch ausgerichtete Workshops für Schülerinnen und Schüler angeboten, die das methodische Vorgehen einer kritischen Bildanalyse anhand von fotografischen Quellen der NS-Zeit mit Kölner Bezügen vermitteln.

Wer eine Organisationseinheit der Wehrmacht als Propagandakompanie bezeichnet, will die Kamera als Waffe benutzen. Dass solche Intentionen keineswegs auf das NS-Regime begrenzt sind, hat 1991 der erste Golfkrieg mit seinem filmischen Spektakel auf grünen Bildschirmen von scheinbar präzisen Bombeneinschlägen in ausschließlich als militärische Einrichtungen deklarierte Ziele der Weltöffentlichkeit vor Augen geführt.¹⁶ Propaganda kann sich nach innen oder außen richten, will die jeweilige Zielgruppe überzeugen oder demoralisieren, will also in jedem Fall beeinflussen und Veränderungen herbeiführen und verzerrt dafür auch die Perspektive, mithin das historische Geschehen. Anhand von Beispielen aus der Fotoüberlieferung des Bundesarchivs bieten Kerstin Risse und Oliver Sander einen Eindruck von der Bandbreite der Bildpropaganda zwischen der Mitte des 19. und den 60er-Jahren des 20. Jahrhunderts mit Schwerpunkten im Deutschen Reich und der Deutschen Demokratischen Republik. Dabei werden für die Bildbericht der Propagandakompanien der Wehrmacht auch die Aufgaben, Propagandaanweisungen und Veröffentlichungsverfahren aufgezeigt.

Eine völlig andere Perspektive nimmt Jens Bove ein, indem er die Einbindung eines Fotografen in die nationalsozialistische Wirtschaftsprogrammatik, in die Werbewirtschaft der zeitgenössischen Industrie und insoweit in die Propaganda jener Jahre kontrastiert mit dessen fortschrittlichen, an die ausgehenden 1920er-Jahre anknüpfenden modernen Bildsprache, die in ihrer Sachlichkeit an die Ideenwelt des Werkbundes und die Formsprache des Bauhaus anknüpft. Die Erforschung der Person von Karl Theodor Gremmler (1909–1941), dessen Fotonachlass von der Deutschen Fotothek in Dresden übernommen wurde und aufbereitet wird, ist insofern eine unabdingbare Voraussetzung für das Verständnis seines Werkes, sowohl mit Blick auf seine künstlerische Entwicklung und gegebenenfalls deren Steuerung als auch hinsichtlich der Funktion und Bedeutung seiner Fotografien in der überwachten Öffentlichkeit des NS-Staates. Bove plädiert dafür, dass die Herausarbeitung der Hintergrundinformationen, die zum Verständnis des Werkes eines Bildautors unabdingbar sind, integraler Bestandteil der Aufgaben der Bildarchive sein und im Kontext ihrer Erschließungspraxis verortet werden muss. Um dem mehrschichtigen Bildbegriff der *Visual History* gerecht zu werden, ist zugleich ein Sammlungskonzept geboten, dass sowohl provenienz- als auch autorenorientiert arbeitet. Die Wechselwirkung zwischen fotografischem Handeln und dessen gesellschaftlicher Rezeption ist Bove nur in der Rückbesinnung auf die Fotografie als Medium gewährleistet.

Gibt es Fotoüberlieferung, die frei ist vom Verdacht der Manipulation? Liest man, dass Funktion, Entstehungs- und Nutzungszwecke von Luftbildern in der Länderkunde, Polarforschung, Landschaftsökologie, Agrargeografie, Geologie, Geomorphologie, Gewässerkunde, Vegetationskunde, Forstwirtschaft, Archäologie oder der tiergeografischen und jagdwirtschaftlichen Forschung liegen, könnte man der Luftbildfotografie diese Eigenschaft zusprechen wollen. In seinem quellenkundlichen Beitrag über Funktion und Rezeption von Luftbildern in den vergangenen 170 Jahren weist Matthias Meusch am Beispiel der umfangreichen Luftbildbestände des Landesarchivs Nordrhein-Westfalen aber auch darauf hin, dass zumindest Schrägluftbilder häufig für Werbezwecke aufgenommen wurden, somit ästhetische Aspekte in den Vordergrund stellen und ansprechende Perspektiven einnehmen. Und natürlich werden auch Luftbilder manipuliert, etwa wenn es darum geht, militärisch relevante Sachverhalte wie Anlagen, Bauwerke, Küstenlinien usw. zu verbergen. Gleichwohl ist die Intention von Luftbildern oft nüchtern, fast technokratisch. Sie dienen der Dokumentation, der ermittlungstechnischen Beweissicherung oder der Sicherheitsüberprüfung. Senkrechtluftaufnahmen sind überwiegend wissenschaftlich-militärischer Natur und bilden die Basis von Kartenwerken. Ihre technische Funktion steht zugleich in einem Spannungsverhältnis

zu der Faszination, die der Blick aus der Vogelperspektive ausübt. Die Aufnahmen der 1920er- und 1930er-Jahre ziehen historische Interessen auf sich, weil sie Orte und Landschaften zeigen, die heute nicht mehr existieren oder sich völlig verändert haben.

Am Beispiel der Ausstellung »MÜNCHEN. SCHAU her!« illustriert Paul Bräg die einzelnen Schritte, die von der Themenfindung und Konzeption, über die Prüfung und Schaffung der räumlichen und konservatorischen Voraussetzungen, den Aufbau der Ausstellung, bis schließlich hin zu den Maßnahmen der Öffentlichkeitsarbeit und der Erstellung eines Ausstellungskatalogs zu bewältigen waren. Am Anfang des Projekts stand der Wille, das der Bayerischen Staatsbibliothek als Schenkung übertragene Stern-Fotoarchiv nicht nur zur Benutzung bereit-, sondern in bedeutenden Einzelaufnahmen auch auszustellen und damit einer größeren Öffentlichkeit die dokumentarische Fotografie als wissenschaftliche Quelle zu vermitteln. Der Anspruch an die Umsetzung war nicht minder ehrgeizig und verschiebt den Fokus von der Sprache der Fotos und ihrer Autoren zum Sprechen der Bilder: Vor allem soll Geschichte visuell erzählt werden, sollen die Fotos ihre eigene Geschichte veranschaulichen und für den Betrachter weitgehend unabhängig von Begleittexten nachvollziehbar sein.

In seinem Plädoyer für eine Digitalisierung der fotografischen Überlieferung verweist Andreas Weber auf die Potenziale, die damit für die Metadatenanreicherung und daraus resultierend für die Zugänglichkeit von Fotografien sowohl für Forschung als auch für interessierte Laien verknüpft sind. Wenn mittels automatisierter oder teilautomatisierter Anwendungen Bildinhalte identifiziert, Motive geclustert und klassifiziert und Ähnlichkeiten erkannt werden, bieten sich für die Recherche und Auswertung von Bildbeständen bislang unerreichte Möglichkeiten. Anhand von Projekten des Landesarchivs Baden-Württemberg plädiert Weber zugleich für kollaborative Verfahren und eine Orientierung an technischen Standards, die eine interoperable Vernetzung und Weiternutzung gewährleisten. Nicht zuletzt ist eine Digitalisierung der Fotobestände Voraussetzung für eine Einbindung in soziale Medien, aber auch für die Realisierung großflächiger Crowdsourcing-Projekte.

In die gleiche Richtung zielen neue Angebote der Deutschen Digitalen Bibliothek (DDB). Julia Spohr und Lidia Westermann sind überzeugt, dass kulturelle Bildung und Vermittlung der Inhalte zum Portfolio der DDB gehören müssen. Sie sehen bei den Nutzerinnen und Nutzern die Erwartungshaltung, dass ihnen Objekte und Sammlungen in Narrative übersetzt, Inhalte mit partizipativen Elementen und vertiefenden Informationen bereitgestellt und Bestände kontextualisiert und erfahrbar gemacht werden. Mit DDBStudio hat die DDB eine neue, kostenfrei nutzbare Plattform geschaffen, die es den Partnereinrichtungen ermöglicht, virtuelle

Ausstellungen ohne technische Vorkenntnisse zu kuratieren. Die Nachfrage ist mit 60 Ausstellungsprojekten seit Start des Angebots im Herbst 2019 beträchtlich, vielleicht zusätzlich angetrieben durch die Einschränkungen für Präsenzveranstaltungen in Corona-Zeiten, die allen digitalen Anwendungen und Angeboten einen erheblichen Schub gegeben haben.

Der Anspruch der Kulturvermittlung und die Schaffung von Angeboten der kulturellen Bildung und Teilhabe ist mehrheitlich von den in diesem Band versammelten Vertreterinnen und Vertretern von Gedächtniseinrichtungen unterstrichen worden. Während diese Aufgaben zum Kerngeschäft von Museen und Gedenkstätten zählen, ist die kulturelle Bildung und Vermittlung für die klassischen *Stakeholder*, wie Archive und Bibliotheken, eher eine Kür, ein gern gesehenes Zusatzangebot. Es scheint sich abzuzeichnen, dass diese Aufgaben eine stärkere Gewichtung erfahren, aber nicht auf Kosten der klassischen Kernaufgaben gehen dürfen. Die sich daraus ergebenden Fragen liegen jedoch eindeutig jenseits des Horizonts dieses Themenheftes.

Außerhalb des Schwerpunkts finden Sie in diesem Heft den Beitrag »Diversifizierte Forschungsunterstützung statt Pfeifen im Walde – »SLUB 2025« und die Zukunft der Bibliotheken« von Achim Bonte.

Anmerkungen

- 1 Ute Eskildsen / Thomas W. Gaehtgens / Katrin Pietsch / Thomas Weski, Konzept für ein Bundesinstitut für Fotografie. Im Auftrag der Staatsministerin für Kultur und Medien Prof. Monika Grütters MdB überreicht am 10. März 2020, S. 3 u. 5. Verfügbar unter: <https://www.bundesregierung.de/resource/blob/973862/1729476/34fd6176823b63f10f94a24976b1fb0c/2020-03-10-konzept-bundesinstitut-fotografie-data.pdf?download=1>
- 2 Vgl. etwa Christiane Fricke, Bundesinstitut für Fotografie: Der Streit um das deutsche Fotozentrum ist neu entbrannt. Um Standort und Aufbau des geplanten Deutschen Fotoinstituts wird hart gerungen. Potenzielle Mitbewerber fühlen sich übergangen, in: Handelsblatt v. 11.6.2020. Verfügbar unter: https://www.handelsblatt.com/arts_und_style/kunstmarkt/bundesinstitut-fuer-fotografie-der-streit-um-das-deutsche-fotozentrum-ist-neu-entbrannt/25907572.html; Zu den Kontroversen vgl. auch die Rubrik »Lesenswert« des Netzwerkes Fotoarchive. Verfügbar unter: <https://www.netzwerkfotoarchive.de/lesenswert>
- 3 Machbarkeitsstudie für deutsches Foto-Institut startet. Pressemitteilung 206 vom 11. Juni 2020 des Presse- und Informationsamts der Bundesregierung (BPA). Verfügbar unter: <https://www.bundesregierung.de/breg-de/suche/machbarkeitsstudie-fuer-deutsches-foto-institut-startet-gruetters-kulturgut-fotografie-fuer-die-zukunft-sichern--1759256>

- 4 Auswahl fotografischer Vor- u. Nachlässe und größerer Konvolute in öffentlichen Museen, Sammlungen und Archiven sowie Privatbesitz in Deutschland nach Bundesländern, wie Anm. 1, S. 25–38.
- 5 Die Ausführungen dieses Absatzes z. T. nach Frank M. Bischoff, Zum Geleit, in: Der Rhein in alten Luftaufnahmen, T. 1: Der Mittelrhein von Eltville bis Bonn, hg. v. Matthias Meusch, Jünkerath 2019 (= Historische Bilder des Rheinlandes, Bd. 1,1), S. 6.
- 6 Vgl. dazu den Forschungsüberblick von Gerhard Paul, Vom Bild her denken. Visual History 2.0.1.6, in: Arbeit am Bild. Visual History als Praxis, hg. v. Jürgen Danyel, Gerhard Paul u. Annette Vowinkel, Göttingen 2017 (= Visual History: Bilder und Bildpraxen in der Geschichte, 3), S. 15–71.
- 7 Gerhard Paul, Visual History, Version 3.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 13.3.2014, S. 3. Verfügbar unter: <http://doi.org/10.14765/zzf.dok.2.558.v3>
- 8 So Valentin Groebner und Thomas Steinfeld im Editorial zu dem von ihnen herausgegebenen Themenheft »Kann man das wegwerfen? Fotografie, Gedächtnis, Ökonomie« in: Fotogeschichte 149 (2018) S. 3.
- 9 Die Bewertung im engeren archivischen Sinne, also die Auslese wertvoller und die Kassation der nicht dauerhaft zu erhaltenden Fotografien im Rahmen der Überlieferungsbildung böte Stoff für ein eigenes Themenheft und wird hier nicht behandelt. Zum Stellenwert von Provenienz, Überlieferungs- und Bestandsgeschichte für die Bewertung vgl. Michel Pfeiffer, Wie können Bildbestände bewertet werden? Auswahl-, Erhaltungs- und Vermittlungsstrategien im Rahmen von Digitalisierungsprojekten, in: Zeithistorische Forschungen 12 (2015) S. 317–325; zu archivischen Bewertungskriterien außerdem Axel Metz, Die archivische Bewertung von Fotobeständen – Ein Remedium gegen die Bilderflut, in: Archivpflege in Westfalen-Lippe 75 (2011) S. 28–32. Der Tagungsbericht von Sonja Feßel, Fotografien bewerten. Zum Workshop »Was bleibt vom Massenphänomen Fotografie? Auswahl – Abwehr – Akquise«, Köln, 10.–12. Oktober 2018, in: Rundbrief Fotografie 25 (2019) H. 4, S. 56–61, lässt bereits erahnen, von welchen Kontroversen dieses Aufgabengebiet zwischen den verschiedenen Disziplinen durchzogen ist.
- 10 Vgl. hier und im Folgenden Christoph Hamann, Fotografien im Geschichtsunterricht. Visual History als didaktisches Konzept, Frankfurt / M. 2019, S. 5 ff.
- 11 Hat Bundeskanzlerin Merkel den amerikanischen Präsident Trump auf dem G7-Gipfel am 9. Juni 2018 im kanadischen La Malbaie zur Rede gestellt, ihm gar die Leviten gelesen, wie es ein in der Presse breit rezipiertes Foto des deutschen Regierungsfotografen Jesco Denzel suggeriert? Oder war die Szene in Wirklichkeit ganz anders? Vgl. Ursula Scheer, Alles eine Frage der Perspektive. G7-Foto von Merkel und Trump, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 11.6.2018. Verfügbar unter: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/g7-foto-von-merkel-und-trump-alles-eine-frage-der-perspektive-15634656.html#void>
- 12 Vgl. etwa Marc Brost / Malin Schulz, Manipulierte Bilder. Ein Nachgeschmack aus Wut und Scham, in: Die Zeit 11/2020 vom 4.3.2020. Verfügbar unter: <https://www.zeit.de/2020/11/manipulierte-bilder-internet-fluechtlinge-aussengrenze>
- 13 So urteilt Nadine Olonetzky, Diese Bilder lügen, in: Neue Zürcher Zeitung vom 3.6.2017. Verfügbar unter: <https://nzzas.nzz.ch/notizen/diese-bilder-luegen-manipulierte-bilder-fotografie-ld.1298954>; vgl. auch Marc von Lüpke, Als die Fotos lügen lernten. Frühe Bildmanipulationen, in: Spiegel Geschichte vom 13.10.2014. Verfügbar unter: <https://www.spiegel.de/geschichte/bildmanipulation-falsche-fotos-vor->

der-digital-aera-a-996453.html und Jens Jäger, Bilder und »historische Wahrheit«, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 13/2017 S. 34–39, bes. 35 ff., für den die »Wahrhaftigkeit« eines Fotos aus dem Zusammenspiel zwischen der Glaubwürdigkeit von Fotograf, Verbreiter und Technik resultiert, was zugleich die Einsicht beinhaltet, dass die Authentizität von Bildern keineswegs mit Wertfreiheit gleichgesetzt werden darf.

- 14 Mirco Melone, Fotografische Geschichte: Index, Archiv und Zirkulation, in: Fotogeschichte 149 (2018) S. 29–37, hier S. 35.
- 15 Wolf Buchmann, »Woher kommt das Photo?« Zur Authentizität und Interpretation von historischen Photoaufnahmen in Archiven, in: Der Archivar 52 (1999) S. 296–306, hier S. 306; die Ausführungen zum Stellenwert des Entstehungszusammenhangs und der Überlieferungsgeschichte am Beispiel der Mogilew-Aufnahmen auf S. 303.
- 16 Auf die visuelle Antwort des Regimes aus Bagdad mit den veröffentlichten schmutzigen Nahaufnahmen der bei den Angriffen getöteten Zivilisten verweist Gerhard Paul, Kriegsbilder – Bilderkriege, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 31/2009 S. 39–46, hier S. 44 f.



Herausgeber dieses Heftes

Dr. Frank M. Bischoff, Präsident,
Landesarchiv Nordrhein-Westfalen,
Schifferstraße 30, 47059 Duisburg,
Telefon +49 203 98721-200,
frank.bischoff@lav.nrw.de

Foto: Friedhelm Krischer