

**Zwischen Bilderlast und Bilderschatz.
Pressefotografie und Bildarchive im Zeitalter
der Digitalisierung**

Mirco Melone

eikones

Herausgegeben vom Nationalen Forschungsschwerpunkt
Bildkritik an der Universität Basel

Zwischen Bilderlast und Bilderschatz. Pressefotografie und Bildarchive im Zeitalter der Digitalisierung

Mirco Melone

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich im Frühjahrssemester 2016 auf Antrag der Promotionskommission Prof. Dr. Monika Dommann (hauptverantwortliche Betreuungsperson) und Prof. Dr. Bernd-Alexander Stiegler als Dissertation angenommen.

Schutzumschlag: »Der Ringier Dokumentalist Nawang Ghung beim Erfassen von Dias«, Diapositiv, Fotograf: Candid Lang, 1. 8. 1991, © StAAG/RBA13-RC04057-12_235. Montage: Mark Schönbächler.

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

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2018 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapur; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)
Internet: www.fink.de

eikones NFS Bildkritik, www.eikones.ch.
Die Nationalen Forschungsschwerpunkte (NFS) sind ein Förderinstrument des Schweizerischen Nationalfonds.

Lektorat: Aleksandar Zaric, Stephan E. Hauser
Gestaltungskonzept eikones Publikationsreihe: Michael Renner, Basel
Layout und Satz: Mark Schönbächler, Morphose, Basel
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6272-5

Inhalt

11 **Ein Augenschein**

15 **Einleitung: Digitalisierung und Geschichtswerdung**

20 Historische Ethnografie

23 Praxeologie der Fotografie

26 Perspektivenwandel und Geschichte ›machen‹

Erster Teil: Vom veralteten zum historischen Pressefotoarchiv

35 **Vom archivieren zum dokumentieren**

36 Die institutionelle Neuausrichtung

38 Neue »Ansprüche« an »Informations-Sammlungen«

41 Verknüpfungslogik, Archivtektonik und materielle Ablagen

44 Das eingeschlichene Provenienzprinzip

51 **Technische Kontraste**

52 Die computerisierte Bilddokumentationstelle

57 Alte und neue Materialitäten

59 Die Verknüpfungslogik der elektronischen Datenverarbeitung

63 Variable Bildzusammenstellungen

73 **Ein neuer Bildtyp**

74 Entwertung und Umwertung

78 Berufs- und Archivwissen

80 Historische Pressefotografie und historische Forschung

82 Die Emergenz der historischen Pressefotografie

93	Zwischen Kommerz und Kultur
94	Der medientechnische »Sprung«
98	Alterungserscheinungen
100	»Digitalisierung als Chance«
102	Der »kulturhistorische Wert« der Pressefotoarchive
106	Der historische Erkenntniswert von Pressebildern
111	Umwidmungen
112	Vom Wertspeicher zum »Bilderschatz«
117	Memopolitik und technischer Wandel
120	Geschichtskulturelle Positionierung

Zweiter Teil: Fotografische Geschichte ›machen‹

129 Vergangenheit (re)organisieren

130 Materielle Reorganisation

134 Zeitverwaltung im Fotoarchiv

136 Zwischen Dokument und Monument

139 Beschriftungstexte

143 Digitale (Re)Organisation

147 Die Korrekturen

149 Zeigen, wie es eigentlich gewesen ist

153 Fotogeschichte als Fotoarchivgeschichte

155 Dokumentalist versus Historiker

157 Geschichtsbilder

161 Neue Semantiken

165 »Die richtige Auswahl«

166 Die passende Bildauswahl

168 Selektionskriterien

170 Die Wirtschaftlichkeit historischer Bedeutung

175 Digitalisierung als soziotechnischer Vorgang

181	History in the Making
182	Archivierung als kulturpolitischer Akt
186	Bewertung
190	Die Evidenz der fotografischen Materialität
194	Archivische Materialität

201	Digitalisierung historisieren
-----	--------------------------------------

211	Vabanque-Spiel der Geschichte?
-----	---------------------------------------

Anhänge

219 **Dank**

225 **Endnoten**

263 **Bibliografie**

263 Literaturverzeichnis

280 Websites, Blogs, Online-Publikationen

282 Zeitungsartikel

283 Manuskripte, Typoskripte

283 Archivalien

288 Interviews

289 **Abbildungsverzeichnis**

Ein Augenschein

Dieses Buch handelt von Millionen von Bildern. Am Anfang stand jedoch ein gänzlich unspektakulärer Anblick: Auf Paletten gestapelt, türmten sich vor mir hunderte von weissen Umzugskartons neben sperrigen Holzschränken. In die Schränke waren bereits tausende von Hängeregistern voller Abzüge und Dias einsortiert worden. Das Staatsarchiv Aargau hatte gerade fast 2 000 Kartons mit ungefähr sieben Millionen Pressefotos nach Aarau in ein ehemaliges Papierdepot transportieren lassen. Das war im Frühjahr 2009. Ich hatte weder Ahnung von Archiven noch von Fotografie, aber vielleicht war mein erster Eindruck damals entscheidend für diese Geschichte. Er hat mich angeleitet, Fotografien zusammen mit ihrer Umgebung in den Blick zu nehmen, sie als kognitive – als sozial ›gemachte‹ – Artefakte zu betrachten.¹ Damit ist die *déformation professionnelle* benannt, die Halluzination des Historikers, der ständig Leben in den leblosen Überresten der Vergangenheit imaginiert.²

Und es werden zugleich die zeitgeschichtlichen Implikationen des Buches sichtbar. Denn als historische Überreste sind die hier untersuchten Pressefotos und -archive nicht nur Gegenstand einer Zeitgeschichtsschreibung. Auch ihre Geschichtswertung selbst, also ihre Transformation vom Gebrauchsgut zum historischen Archiv ist noch nicht abgeschlossen. Was mit den von öffentlichen Archiven, Museen und Bibliotheken übernommenen Pressefotoarchiven geschieht und wer langfristig die Lagerung und Aufbereitung finanziert, wird noch immer ausgehandelt. Die bei Historikern oft eingeforderte Distanz zum Gegenstand ist bei mir also nur bedingt gegeben.

»Leider gibt es keine historische Wahrheit, sondern nur mehr oder weniger wahrscheinliche Meinungen über Vergangenheit [...]. Die Geschichte ist eine Funktion – im mathematischen Sinne – aus der Ignoranz und den persönlichen Vorurteilen der Historiker.«³

Einleitung: Digitalisierung und Geschichtswerdung

»Nichts transportiert detailreicher und massenhafter Geschichte.«⁴ Man mag sich dieser etwas salopp konstatierten Feststellung in der Einleitung von Boris von Brauchitschs *Kleine Geschichte der Fotografie* nicht so richtig anschliessen. Sie zeigt aber den Kern jener Entwicklung an, deren Möglichkeitsbedingungen in diesem Buch ausgeleuchtet werden: der Geschichtswerdung von Pressefotoarchiven und der Emergenz der historischen Pressefotografie.⁵

Seit den 2000er-Jahren gingen zahlreiche Fotoarchive von kommerziellen Bildanbietern – von Bildagenturen, Medienverlagen, Zeitungs- und Zeitschriftenredaktionen – in die Hände öffentlicher Institutionen über.⁶ Exemplarisch dafür sind beispielsweise das über drei Millionen Fotografien umfassende Bildarchiv des Deutschen Nachrichtenmagazins *DER SPIEGEL*, das 2005 vom Haus der Photographie in Hamburg als Dauerleihgabe übernommen wurde, das sieben Millionen Bilder umfassende Fotoarchiv des Schweizer Medienunternehmens Ringier, das der Verlag 2009 an das Staatsarchiv Aargau übergab, oder das aus mehreren hunderttausend Abzügen und Dias bestehende Archiv der Fotografenagentur Magnum Photos, das Ende 2010 vom Gründer von Dell Computers, Michael Dell, aufgekauft und zur Aufbewahrung an das Harry Ransom Center der University of Texas in Austin weitergegeben wurde.

Die einstige »Gebrauchsfotografie« ist zum Gegenstand des historischen Interesses geworden.⁷ In den Archiven, so die gängige, in Medienberichten, Online-Newsportalen und Ausstellungskatalogen mit einer Vielzahl von Beispielen unterlegte Rhetorik [Abb. 1], schlummert ein schier unerschöpfliches Reservoir historischer Pressefotografien.

Im Hintergrund dieser Geschichtswertung stehen das Aufkommen der datenbankgestützten Bildverwaltung und der digitalen Fotografie. Sie sind die Spitze einer umfassenden, in ihren schummrigen Konturen nur bruchstückhaft fassbaren Digitalisierung innerhalb der »Bildwirtschaft«.⁸ Sie hat sämtliche Herstellungs- und Verarbeitungsschritte – und mittelfristig wohl auch die Konsumption – von Produkten der Medienbranche umgekrempelt. Damit ist zugleich ein gängiges und weitverbreitetes Narrativ benannt, das nicht nur für Pressefotoarchive in Anschlag gebracht wird: Die Digitalisierung von Medien führt zu ihrer Historisierung. Und als kulturelle Artefakte werden die Überreste vergangener Medientechniken nun zu neuen Kulturgütern, die es zu bewahren gelte.⁹

Digitalisierung geschieht also. Sie markiert die Transformation von Pressefotoarchiven und -fotografien vom Verkaufsgut zu historischen Überresten. Doch meist bleiben die Vorgänge eine undurchsichtige Black Box. Die vermeintliche Zäsur vom Kommerz- zum Kulturgut stellt keinen paradigmatischen Bruch dar. Dass Pressefotoarchive heute als historische Überreste gelten und die darin archivierten Bilder als historische Dokumente, ist ein bildwirtschaftliches und kulturpolitisches Konstrukt, dessen Entstehung im Rahmen der Digitalisierung erklärungsbedürftig ist. Es stellen sich daher eine ganze Reihe von scheinbar einfachen Fragen: Seit wann wird digitalisiert? Wer waren die beteiligten Akteure und welche Rolle spielten sie? Welche technischen, archivarischen, bildwirtschaftlichen und wissenshistorischen Prozesse liefen im Verlauf der Digitalisierung ab? Und warum werden Archivbestände und archivierte Fotografien deshalb zu historischen Überresten? Diesen Fragestellungen möchte ich nachspüren. In der Schneise des Übergangs von analog zu digital leuchtet dieses Buch daher nicht nur einen technologischen Wandel aus, sondern in gleicher Weise einen archiv-, medien- und wissenshistorischen Umbruch.

Es stimmt zwar, dass die Digitalisierung letztlich dazu geführt hat, dass die Fotoarchive für viele kommerzielle Anbieter zur Bilderlast geworden sind. Denn sie beanspruchten viel Lagerraum und personelle Ressourcen, warfen jedoch kaum mehr Erträge ab.¹⁰ Als Konsequenz dieses Wechsels von der analogen zur digitalen Fotografie, und damit auch von Fotoarchiven zu Bilddatenbanken, wurden die Archivbestände an öffentliche Institutionen abgegeben. Jene deklarieren sie nun ganz allgemein zum Bilderschatz, zu »[...] Kulturgut von hohem Rang [...]« und zu historischen Quellen, die es zu sichern gelte.¹¹ Damit ist Digitalisierung, wie auch Modernisierung oder Industrialisierung, zu einem makrohistorischen Allgemeinbegriff geworden.¹² Sie kommt als Erfolgs- und Modernisierungsgeschichte daher. Das kaschiert aber die Komplexität, die sich dahinter verbirgt. Denn mit Digitalisierung ist nicht nur im engeren Sinne ein technischer Begriff in Anschlag gebracht, sondern ein vielschichtiges technisches und soziales Phänomen thematisch.¹³ Je nachdem, ob die technische Funktionsweise von Programmen und Datenbanken, die damit aufkommenden Verwaltungstechniken für Informationen oder die damit einhergehenden wirtschaftlichen und kulturpolitischen Rhetoriken betrachtet werden, kommen unterschiedliche Aspekte von Digitalisierung ans Licht.¹⁴



1



2



3



4

1
Obst und Gemüsesammlung für kinderreiche Familien, Zürich 1939/45.

Collecte de légumes pour familles nombreuses, Zurich 1939/45.

Colletta di ortaggi per famiglie numerose, Zurigo 1939/45.

2
Irrtümliche Bombardierung Basels, 1945.

Bombardement par erreur de Bâle, 1945.

Basilea bombardata per errore, 1945.

3
Französische Internierte verteilen Süßigkeiten, Kandersteg 1940/41.

Internés français distribuant des sucreries, Kandersteg 1940/41.

Militari francesi internati distribuiscono dolciumi, Kandersteg 1940/41.

4
Rodungsarbeiten im Rhonetal im Rahmen der «Anbauschlacht», 1939/45.

Plan Wahlen: travaux de défrichement dans la vallée du Rhône, 1939/45.

Piano Wahlen: dissodamenti nella valle del Rodano, 1939/45.

5
Abmontierte Richtungsschilder im Strassenverkehr, Luzern um 1940.

Panneaux de signalisation démontés, Lucerne vers 1940.

Cartelli stradali smontati, Lucerna attorno al 1940.

34

1 »Alltag im Zweiten Weltkrieg«, Katalogseite.

Zudem ist Digitalisierung kein homogener, einmaliger Vorgang, sondern ein Bündel verschiedener Prozesse, die in den Fotoarchiven seit dem Ende der 1970er-Jahre bis heute andauern. Sie haben schon zu Beginn der 1980er-Jahre dazu beigetragen, dass alte Pressefotografien und ihre Archive zugleich zu historischen Überresten deklariert und archivarisches zu historischen Bildern und Beständen »gemacht« wurden – wobei es dabei anfänglich noch nicht um Überreste im geschichtswissenschaftlichen Sinne ging. Es gibt daher nicht *die* Digitalisierung, sondern vielfältige Digitalisierungsprozesse, an denen unterschiedliche Akteure beteiligt waren. Sie verliefen nicht linear und waren von Schüben und Brüchen gekennzeichnet. Diese Prozesse weisen im Verlauf der Zeit unterschiedliche Ausprägungen auf und lassen sich historisch periodisieren. Es ist also nicht ganz so einfach mit der Digitalisierung.

Die foto-, medien- und archivhistorischen Fragen nach den Zusammenhängen zwischen Digitalisierungsprozessen und der Geschichtswerdung von Pressefotoarchiven sind bisher jedoch noch nicht als Fragen der historischen Forschung wahrgenommen worden. Einzig ein Aufsatz zu den Transformationen der Gebrauchsfotografie aus dem Jahr 2011 befasste sich bisher mit den Neubewertungen von einst kommerziell genutzten Fotoarchiven als Kulturgüter, die sich seit einigen Jahren vollziehen.¹⁵ Dieses Buch setzt darum sowohl für die Fotografie- und Mediengeschichte, als auch für die Bildagentur- und Archivgeschichte eine Wegmarke.

In der sehr umfangreichen Fotogeschichtsschreibung zu Pressefotografie und Printmedien wiederfuhr den Fotoarchiven kommerzieller Bildanbieter bisher ganz allgemein nur wenig Beachtung. Der Fokus bisheriger Arbeiten lag überwiegend auf einzelnen Pressefotografen¹⁶ oder Publikationsmedien.¹⁷ Darüber hinaus liegen fundierte foto- und medienhistorische Untersuchungen zum Fotojournalismus und der Reportagefotografie¹⁸, sowie den Printmedien vor.¹⁹ Sie widmen sich den Interdependenzen der fotografischen Produktion und der Massenpresse, wobei die Gewichtung zumeist auf den Printpublikationen liegt.

Die Bildagenturen und ihre Fotoarchive entpuppen sich aber in zweifacher Hinsicht als blinder Fleck. Zum einen sind ihre Entstehungs- und Nutzungsgeschichten bisher nicht erforscht, obwohl bereits die Verlockungen der zukünftig möglichen historischen Forschung skizziert werden, die sie ermöglichen sollen.²⁰ Zum anderen sind die Pressefotoarchive im Verborgenen wirksame Infrastrukturen einer *Visual History* der Printmedien.²¹ Gerade für das Zeitalter der Digitalisierung schärfen die hier aufgeworfenen Fragen die Konturen dieser Schaltstellen zwischen Fotografen, Bildredakteuren und Leserschaft.

Damit ist dieses Buch auch Teil einer Geschichte der Bildagenturen. Es sind vor allem die herausragenden Beiträge von Matthias Bruhn, die das Thema Bildwirtschaft überhaupt erst zu einem eigenständigen wissenschaftlichen Gegenstand formiert haben.²² Dazu kommt eine Handvoll weiterer Beiträge, die ebenfalls die Geschichte der Pressebildherstellung thematisieren und sich mit der »Verfertigung massenmedialer Sichtbarkeit im Pressewesen« in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auseinandersetzen.²³ Damit rücken Produktion und Organisation sowie

Distribution und Archivierung von Pressebildern in den Fokus. Ebenfalls massgeblich für die wissenschaftliche Beschäftigung mit Fotoarchiven kommerzieller Bildanbieter waren kulturwissenschaftliche und kunsthistorische Studien zur *Stock Photography*, einer auf Vorrat produzierten Fotografie.²⁴ An der Schnittstelle zwischen Fallgeschichte und einer allgemeinen Geschichte fotografischer Archive ist die Arbeit von Estelle Blaschke einzuordnen.²⁵ Sie entwickelt frühere Untersuchungen zu Fotoarchiven und ihrer Rolle als Bedeutungsapparat weiter. Dabei kommen besonders die archivarischen Praktiken der kommerziellen Bildverwaltung und -verwertung in den Blick, die für die Geschichte der Pressefotoarchive grundlegend sind. Insbesondere Blaschkes Studien stehen im Kontext einer ganzen Serie von Arbeiten, die sich mit der Rolle von Fotoarchiven als materialisierte Ordnungen und Produktionsstätten von Wissen beschäftigen.²⁶ Auch hier stehen aber historische Analysen von Digitalisierungsprozessen in Archiven noch aus.

Für eine übergeordnete Geschichte von Fotoarchiven rücken schliesslich auch Nutzungsformen, Praktiken, Techniken und Werkzeuge in den Fokus, die unabhängig vom Archivtyp für seine Verwaltung und Bewirtschaftung – für die archivarischen Operationen – angewendet werden. Gerade auch im Hinblick auf die für dieses Buch zentralen archivarischen Praktiken haben besonders historische und verwaltungssoziologische Untersuchungen aus dem Feld der Wissensorganisation und -verwaltung überaus wertvolle Grundlagen geleistet.²⁷ Sie bieten einen Anknüpfungspunkt, um bei den archivarischen Operationen im Kontext von Fotoarchiven im Detail hinzusehen und zu Fragen, wie sie mit Digitalisierungsprozessen zusammenhängen.

Die mit diesem Buch abgearbeiteten Fragestellungen sind zugleich auch foto- und archivtheoretischer Art. Sie sind anschlussfähig an diejenigen Beiträge, die das Verhältnis von Fotografie und Vergangenheit aus konkreten historischen Gegenständen entwickelt und fruchtbar erörtert haben.²⁸ Hier haben insbesondere die Untersuchungen von Elizabeth Edwards neue Perspektiven eröffnet auf das der Fotografie zugeschriebene Vermögen, Geschichte darzubieten.²⁹ Die Geschichtswertung von Pressefotoarchiven zeigt hier auf, wie sich die Haltungen hinsichtlich des Verhältnisses von Fotografien zur Geschichte im Rahmen der vielfältigen Digitalisierungsprozesse gewandelt haben.

Die Fragestellungen dieses Buches sind letztlich auch Teil einer Archivgeschichte.³⁰ Jene steht in einer Linie mit jüngeren kultur- und wissenshistorischen Arbeiten zur Konstruktion und Organisation von Wissen, sowie der Rolle von Archiven und Archivaren für Verwaltungsinstitutionen, die Wissenschaft oder bestimmte soziale Gruppen innerhalb der Gesellschaft. Diese Beiträge heben sich von medienhistorischen und -theoretischen Arbeiten zum Archiv ab, die das Archiv als abstrakte Figur für Prozesse der Speicherung und Übertragung setzen, es aber nicht unbedingt als spezifisch institutionellen Aufbewahrungsort verstehen.³¹ Zentral für die kulturhistorisch orientierten Arbeiten ist, dass sie Archive sowohl als überlieferungsbildende und Dokumente verwaltende Institutionen, als auch als Bestände in den Blick nehmen, die Wissens- und Wertordnungen kreieren.³² Dadurch werden die jeweils untersuchten historischen Konstellationen sowie die

in Archiven tätigen Akteure und ihre Praktiken zu den zentralen Figuren in einer Geschichte der Archive.³³ Die Aufmerksamkeit ist also immer zugleich auf das Überlieferte und die Bedingungen seiner Überlieferung gerichtet. Hier gelangen nun erstmals Digitalisierungsprozesse und ihre Rolle für die historische Überlieferung in Fotoarchiven in den Blick.

Historische Ethnografie

Wie facettenreich die Digitalisierungsprozesse tatsächlich waren, wird unter der mikrohistorischen Lupe deutlich. Denn wie sie mit der Geschichtswertung von Pressefotoarchiven zusammenhängen vermag erst die Beschreibung eines historischen Falls und die daraus konturierte Analyse zu präzisieren. Die so gewonnene Fallgeschichte erlaubt schliesslich eine allgemeine Abstraktion auf den Allgemeinbegriff Digitalisierung, die auch angemessen geschärft ist.³⁴ Der einzelne Fall hat also für die übergeordnete Frage nach dem Zusammenhang von Digitalisierungsprozessen und der Geschichtswertung von Pressefotoarchiven ein narratives und epistemisches Potenzial.³⁵

Die in diesem Buch erzählte Fallgeschichte handelt vom ehemaligen Fotoarchiv des Ringier-Verlags. Das Schweizer Unternehmen, dessen Geschichte im 19. Jahrhundert in einer ländlichen Kleinstadt als familiärer Druckereibetrieb begann, ist heute ein global agierender Medienkonzern.³⁶ Seinen Aufstieg verdankt der Verlag auch zahlreichen illustrierten Zeitschriften und Boulevardzeitungen. Sie waren für die publizistische Tätigkeit des Unternehmens zentral. 2009 übergab Ringier sein Fotoarchiv schliesslich dem Staatsarchiv Aargau.

Dieser Archivbestand bietet sich aus mehreren Gründen als exemplarisches Fallbeispiel für die Geschichtswertung von Pressefotoarchiven an.³⁷ Denn Ringier war weder national, noch international ein Einzelfall, sowohl in Bezug auf Digitalisierungsprozesse, als auch hinsichtlich der Transformation des Archivs zum Kulturgut.³⁸ Das Verlags-Fotoarchiv beinhaltet zudem sowohl ein Verlags-, als auch mehrere Redaktions- und Agenturarchive.³⁹ 1962 kaufte der Verlag die Bildagentur ATP Bilderdienst auf und führte anschliessend selbst einen entsprechenden Dienst. Der Ringier Bilderdienst (RiBiDi) stellte auch spezifische Fotoreportagen für die hauseigenen Zeitschriften her. Ab 1979 wurden schliesslich mehrere Redaktionsarchive wie dasjenige der Boulevardzeitung *Blick* in die Bestände der Bildabteilung Ringier Dokumentation Bild (RDB) integriert, einer Abteilung des Ringier Dokumentationszentrums (RDZ). Zusätzlich erwarb der Verlag einige kleinere Fotoarchive von Fotografen und integrierte sie in sein Dokumentationszentrum. Das macht Ringiers Archiv zwar zur Besonderheit. Gleichzeitig hat es exemplarischen Charakter, weil es stellvertretend für eine ganze Reihe von kommerziell bewirtschafteten Fotoarchivtypen steht.

Trotz dieser exemplarischen Qualität ist das Verlags-Fotoarchiv ebenso ein Spezialfall. Das Medienunternehmen hatte bereits 1979, als die ersten industrietauglichen Bildverarbeitungssysteme überhaupt auf den Markt kamen, die elektronische Datenverarbeitung (EDV) für die Archivverwaltung eingeführt. Ringier hat also schon früh und zudem beträchtliche Summen in die Digitalisierung seiner

Fotobestände investiert. Zum Vergleich: Der Deutsche Verlag Ullstein AG, der dem Schweizer Unternehmen nicht unähnlich ist, begann erst 1986 mit der Nutzung von EDV. In der Schweiz war Ringier sogar der erste kommerzielle Bildanbieter überhaupt, der das Thema Digitalisierung auf seine Agenda setzte. Entsprechend vielfältig und auch deutlich sichtbar sind im Archiv die Spuren der Digitalisierungsprozesse im Material eingeschrieben.⁴⁰

Dem entspricht eine ungewöhnlich vielfältige Überlieferungssituation, die weit über das Fotoarchiv hinausgeht. Am einstigen Stammsitz in der Kleinstadt Zofingen pflegt der Ringier-Verlag ein umfangreiches Firmenarchiv.⁴¹ Die dort aufbewahrten Archivalien zum RiBiDi und zum RDZ beleuchten die institutionelle Geschichte des Verlags, seines Fotoarchivs und die damit zusammenhängenden Umbrüche.⁴² Sie sind aufschlussreich in Bezug auf unternehmensorganisatorische, mediengeschichtliche und technische Rahmenbedingungen der Digitalisierungsprozesse.⁴³ Zusätzlich bieten Unterlagen und Werbebroschüren aus den Schreibischen ehemaliger RDZ-Dokumentalisten eine intrinsische Sicht auf die Zusammenhänge von Digitalisierung und Geschichtswerdung von Ringiers Pressefotoarchiv. Da es eine Eigenheit der Bildwirtschaft ist, dass die archivarischen und redaktionellen Praktiken als implizites Wissen äusserst selten formalisiert sind, sind diese Unterlagen ein Glücksfall für die historische Überlieferung.⁴⁴ Sie sind mir zufällig im Laufe meiner Recherchen übergeben worden.⁴⁵ Als Überbleibsel der alltäglichen Arbeit der Dokumentalisten sind sie gerade wegen ihres informellen Status aufschlussreich im Hinblick auf die archivarischen Praktiken und Routinen im Fotoarchiv.⁴⁶ Ergänzend zu diesen informellen Schreibtischunterlagen bietet eine Reihe von Interviews mit ehemaligen Akteuren zusätzliche Erkenntnismöglichkeiten.⁴⁷ Die *Oral-History*-Überlieferung ist zum einen ein explorativ eingesetztes Hilfsmittel.⁴⁸ Denn der Interview-Korpus liefert grundlegende Informationen zum Gegenstand der Erinnerung, also den historischen Kontexten der Fotoarchive und der archivarischen Praktiken – wodurch das mitunter sperrige Material der Fotoarchive zum Sprechen gebracht werden kann.⁴⁹ Die Interviews bringen zum anderen aber auch die Archivarinnen und Dokumentalisten als Akteure mit ihren eigenen Perspektiven ein.⁵⁰ Zusätzlich zum explorativen Wert, bieten sie daher auch eine weitere, ergänzende und manchmal auch gegenläufige Stimme im Überlieferungskanon.⁵¹

Diese aussergewöhnliche Überlieferungssituation macht es möglich, sich nicht nur auf eine historiographische (Re)konstruktion von Archivpraktiken zu beschränken, indem sozusagen Schicht für Schicht der ›Staub‹ von den Archivalien abgetragen wird.⁵² Sie erlaubt es vielmehr, auch die institutionellen, bildwirtschaftlichen und technischen Rahmenbedingungen, sowie die wissenshistorischen Kontexte der Digitalisierungsprozesse in den Blick zu nehmen.⁵³

Die Überlieferungssituation allein ist jedoch noch keine ausreichende Möglichkeitsbedingung für die vorliegende Fallgeschichte. Denn sie ist nicht nur das Resultat einer intensiven historischen Forschungs- und Schreibearbeit, sondern speist sich ganz wesentlich auch aus Insiderwissen. Hätte ich nicht von Mai 2009 bis Dezember 2011 im Rahmen des Sicherungs- und Evaluationsprojekts Ringier Bildarchiv (RBA) für das Staatsarchiv Aargau gearbeitet, dann wäre dieses

Buch so nicht möglich geworden. Meine eigenen, über Jahre angeeigneten Archivkenntnisse und das in der alltäglichen Routine erworbene Wissen um Bildbeispiele hat überhaupt erst die Voraussetzungen dafür geschaffen, diese gigantische Materialfülle von sieben Millionen Pressefotografien als Fallgeschichte zu erzählen.

Trotz – oder gerade wegen – dieses Insiderwissens birgt die methodologische Reflexion für eine Materialauswahl aus dem Archiv gewisse Untiefen. Denn auch wenn eine Koryphäe der Geschichtswissenschaft wie Lucien Febvre gesagt haben soll, dass alles nachgeschlagen und entziffert zu haben nicht wesentlich sei, sondern die ausgreifende Geste und der Weitblick zähle, wird eine methodisch reflektierte Suchstrategie aus mehrerlei Gründen zum Problem.⁵⁴ Allein die Menge der archivierten Pressefotografien verunmöglicht ihre komplette Durchsicht. Die Fotoarchive kommerzieller Bildanbieter sind überdies nicht seriell und strukturell homogen organisierte Korpora, sondern heterogen gewachsene Bestände. Die Suche war daher nur soweit systematisch, als das ich sämtliche Teilbestände, angesichts der Masse an Fotografien jedoch nicht jeden Papierumschlag und jedes Hängeregister durchgesehen habe. Die gewählten Beispiele sind eher zufällige Funde. Dass sie für diese Fallgeschichte zu argumentativen Stützen werden, ist meiner Intuition als Historiker geschuldet. Es besteht kein Anspruch, damit die archivarischen Praktiken von kommerziellen Bildanbietern und öffentlichen Institutionen in ihrer ganzen Fülle zu veranschaulichen.

Die ausgewählten Beispiele stehen aber stellvertretend für diejenigen Fotografien, Verpackungen, Ordnungssysteme, Beschriftungen und Markierungen, die während den Archivrecherchen der monotonen Masse des Archivs entgegenstanden.⁵⁵ Dieser Masse korrespondiert eine gewisse Eintönigkeit der archivierten Fotografien. Ihre Kohärenz ergibt sich nicht aus den Motiven, sondern aus zusammenhängenden Praktiken und den rahmenden materiellen und symbolischen Ausprägungen des Fotoarchivs. Es umschließt gerade diese schlagende Vielfalt und stilistische Varianz der Bilder.⁵⁶

Die gewählten Beispiele lösten beim Stöbern durch die Fotobestände Irritation aus.⁵⁷ Ihre Besonderheiten verweisen in pointierter Form auf historische Umbrüche und neue archivarische Praktiken. Sie dienen mir als Indizien für den historischen Wandel und Einschnitte aller Art. Eine solche Vorgehensweise lässt sich mit methodischen Argumenten nur schwer abstützen. Sie stellt meinen persönlichen, über die archivarische und wissenschaftliche Arbeit gleichermaßen geformten Zugang zum Verlags-Fotoarchiv dar.⁵⁸

Damit ist zugleich die Frage nach der persönlichen Distanz zum Gegenstand benannt: Ich bin selbst ein Teil der Geschichte, die ich in diesem Buch erzähle. Mein Schreiben kämpft also nicht unerheblich mit der unabdingbaren »Befremdung« des ehemaligen Arbeitsplatzes und der Distanznahme zum Feld.⁵⁹ Und auch wenn diese Distanzierung über theoretische Reflexion und Quellenstudium künstlich herbeigeführt werden kann, so bleibt doch immer ein *tacit knowledge*, ein implizites Wissen bestehen.

Gerade diese besondere Konstellation macht den Fall Ringier zu einer einzigartigen Gelegenheit, um ein sehr dichtes »Fall-Wissen« zu generieren.⁶⁰

Sie eröffnet die Möglichkeit, die Geschichtswerdung von Pressefotoarchiven anhand einer materialgesättigten und mit Insiderwissen angereicherten Beschreibung von Praktiken, Akteuren und historischen Prozessen zu erzählen. Dieser mikrohistorische Ansatz gehört zu den Besonderheiten dieses Buches: Es liefert eine historische Ethnografie eines Falls.⁶¹ Das macht Digitalisierungsprozesse und ihre historischen Auswirkungen erst erzählbar und verdeutlicht, dass Digitalisierung nicht bloss als abstrakter Black Box-Prozess geschieht. Im historisch-ethnografischen *Close-Up* zeigen sich die Handlungs- und Gestaltungsmacht der beteiligten Dokumentalisten und Archivare, sowie die Vielfalt der Digitalisierungsprozesse, die eben keinesfalls gleichförmig und reibungslos verliefen.⁶²

Das Schreiben der Fallgeschichte erlaubt schliesslich das Verallgemeinern.⁶³ Das bedingt ein Changieren zwischen zwei Ebenen. Dieses Buch durchzieht daher zum einen eine übergeordnete, allgemeine Geschichte der Bild- und Medienwirtschaft. Zum anderen spielt es mehrheitlich auf einer Mikro-Ebene, die den Fall des Ringier-Fotoarchivs erzählt und ihn kursorisch mit anderen Fällen vergleicht, beispielsweise dem der Bildagentur Keystone Schweiz oder demjenigen der Westschweizer Fotoagentur ASL, deren Archiv sich im Sammlungszentrum des Schweizer Nationalmuseums befindet. Die Fallgeschichte kommt einer Collage gleich, in der verschiedene archiv- und technikhistorische Momente, archivarisches Praktiken sowie Akteure auftreten, die in der Geschichte der Digitalisierungsprozesse seit den späten 1970er-Jahren eine Rolle spielten.

Praxeologie der Fotografie

Die Fallgeschichte von Ringiers Verlags-Fotoarchiv zeigt, dass historische Pressefotografien nicht so sehr die Vergangenheit dokumentieren. Vielmehr legen sie die Aneignungs- und Nutzungskontexte offen, in denen sie mit spezifischen Absichten zu historischen Bildern ›gemacht‹ wurden.⁶⁴ Der präzise Blick auf die Archivmaterialien, denen die historischen Digitalisierungsprozesse und die damit zusammenhängende Geschichtswerdung eingeschrieben sind, öffnet daher zugleich die Tür für eine praxeologische Bestimmung der Fotografie.⁶⁵ Denn es ist eine Pointe dieses Buches aufzuzeigen, wie institutionelle und archivarisches Praktiken dafür sorgten, dass die alten Pressebilder und mitunter ganze Fotoarchivbestände seit den 1980er-Jahren zu historischen wurden, als sie in den Fotoarchiven der Bildanbieter als solche wahrgenommen und aufbereitet wurden.⁶⁶

Damit wird zugleich die einleitend zitierte Feststellung, dass Fotografien detailreich und massenhaft Geschichte transportieren, en passant zum fotografiethoretischen Ansatzpunkt. Denn das Beispiel Ringier zeigt, dass die Fragestellung, was Fotografien sind und was sie bedeuten, keinesfalls ontologisch und abschliessbar beantwortbar ist. Es sind die vielfältigen Praktiken sowie unterschiedliche Akteure, die Fotografien zu historischen Überresten machten und sie so als Geschichtsquellen in den Blick brachten. Im Fahrwasser des medien- und wissenshistorischen Umbruchs lassen sich daher auch auf einer bild- und fotografiethoretischen Ebene Einsichten gewinnen.

Der Fotografie ist ein besonderes Verhältnis zur Zeit eigen. Als bildgenerierendes Verfahren speichert die fotografische Aufzeichnung ein Abbild in der lichtempfindlichen Emulsion, die auf einem fotografischen Träger aufgebracht wurde.⁶⁷ Es zeigt den jeweils zu einem bestimmten Zeitpunkt vor der Kamera befindlichen Raum. Fotografien legen daher einen Schnitt durch ein Raum-Zeit-Kontinuum. Sie sind Spuren einer vergangenen Wirklichkeit, die sie nicht nur abbilden, sondern auch indexieren, also anzeigen.⁶⁸ Fotografische Verfahren sind also grundlegend charakterisiert durch ein Ineinanderfließen von zwei Zeitregimen: Die chemische, später auch die digitale Bildgenese bedingt eine zeitliche Differenz zwischen dem Moment der Aufnahme und dem Moment der Betrachtung eines fotografischen Bildes.⁶⁹

Als Spuren verweisen Fotografien kausal auf ein Geschehen, das sich in der Vergangenheit zutrug.⁷⁰ Darin liegt ihre Anziehungskraft in Bezug auf Vergangenheit und Geschichte. Es kann den Anschein erwecken, fotografische Bilder würden Geschichte speichern und zeigen.⁷¹ Ein zentrales Motiv ist hierbei ein schon im 19. Jahrhundert bei frühen Kommentatoren der Fotografie vorhandenes Bewusstsein für eine Eigenheit fotografischer Bilder, das auch im 20. Jahrhundert prominent vertreten wurde: Fotografien konservieren und bilden die Vergangenheit optisch-chemisch auf eine realitätstreue Weise ab, wodurch sie die abwesende Vergangenheit im Bild vermeintlich präsent halten.⁷² Die alten Pressefotografien bieten die fotochemische Gewissheit, dass das Abgebildete einst auch tatsächlich so vor der Kamera geschah und indexikalisch im Bild »haften«⁷³ blieb, wie es noch 1980 von Roland Barthes trefflich formuliert worden ist.⁷³ Eine der Pointen dieser historischen Ethnografie ist es, dass sie en détail aufzeigt, wie solche ontologischen Bestimmungen erst unter bestimmten Bedingungen und in konkreten historischen Konstellationen ihr Gewicht erlangten – ohne dass explizite Bezugnahmen der beteiligten Akteure auf theoretische Positionen stattfanden. Sie flossen implizit in die Perspektiven der Akteure ein, sind aber nie letztgültig und unterliegen einem historischen Wandel.

Wie für zahlreiche andere Verwendungsweisen, beispielsweise wissenschaftliche Dokumentationspraktiken, ist es die Gewissheit um die fotochemische Einschreibung und die apparative Herstellung von Pressebildern, die ihnen ihre Wirkmacht und vermeintliche Objektivität verleiht.⁷⁴ Das hat schon seit dem Aufkommen fotografischer Techniken um 1840 dazu geführt, dass Fotografie sowohl paradigmatisch als Aufzeichnungs- und Speichermedium wie auch als Dokumentationspraxis zusammen mit Archiv und Geschichte gedacht wurde.⁷⁵ Für die Geschichtswerdung der alten Pressefotografien war es entscheidend, dass sie in der Auffassung der Archivarinnen und Archivare als fotografisch aufgezeichnete Vergangenheit in den Blick gerieten.⁷⁶ Die im Bild aufgezeichnete und stillgestellte Zeit trat in Relation zu derjenigen einer nachträglichen Betrachtung.⁷⁷

Damit kommt eine Geschichtskultur unter den Bedingungen der Fotografie in den Blick.⁷⁸ Der Begriff subsummiert verschiedenste Erscheinungsformen von Geschichte, Geschichtserfahrung und -vermittlung im gesellschaftlichen Leben sowie den Umgang damit. Diese Geschichtskultur unter fotografischen

Bedingungen zu denken heisst, sie beispielsweise zur Reproduktionsfähigkeit, der Zirkulation der Bilder oder deren Indexikalität in Bezug zu setzen. »Das Photographische«, wie es die US-Amerikanische Kunstkritikerin Rosalind Krauss vorschlägt, zielt daher nicht auf die Fotografie als Untersuchungsobjekt, sondern gebraucht sie vielmehr als »theoretisches Objekt«.79 Von ihr ausgehend lässt sich auf andere Bereiche blicken.80 Das Fotografische bestimmt die Fotografie daher nicht ontologisch, sondern immer aus historischen Kontexten und Praktiken. Für die Fallgeschichte von Ringiers Fotoarchiv organisiert es daher eine analytische Folie, um die Gemengelage aus Bildern, archivarischen Praktiken und Akteuren zu durchleuchten.

Es geht mir also weniger um die Bilder selbst, als vielmehr um Praktiken, die diese Bilder an Geschichte knüpfen und ihnen damit historische Bedeutung verleihen und Verwendungsmöglichkeiten eröffnen. Und trotz den Eigentümlichkeiten des Falls Ringier und der Einschränkung auf Pressefotografien bleibt dieser praxeologische Versuch auch auf einer übergeordneten Ebene tragfähig. Denn er weist Praktiken aus, die in Bezug auf Digitalisierungsprozesse und den Bedeutungswandel von Fotografien als Operationen abstrahierbar sind: Reorganisieren, Beschriften, Sortieren, Klassieren, Selektieren, Bewerten. Es sind Begriffe, die sich am Beispiel Ringier aus der Archivpraxis ableiten und als Bausteine für eine praxeologische Bestimmung von Fotografien analytisch nutzen lassen.81 Die Fallgeschichte zeigt so ganz allgemein, in welchem Verhältnis Digitalisierungsprozesse und Fotografien stehen. Denn die Praktiken sind ein Feedback der Digitalisierung. Die Bedeutung der Bilder ergibt sich dabei aus den Archivoperationen – aus der »Gewalt der Archive«82 –, in die sie eingebunden sind. Und diese Operationen verändern sich, sie erfordern immer eine historische Einordnung. Entscheidend ist die Praxis, das ist die theoretische Positionierung, die in diesem Buch entfaltet wird.

Der historisch-ethnografische Blick ins Fotoarchiv und die praxeologische Definition von Bildbedeutung leuchten auch eine Vielzahl von beteiligten Akteuren aus. Denn Digitalisierung macht nicht einfach Praktiken, und Pressebilder sind nicht historisch geworden, ohne dass sie jemand zu historischen Bildern »gemacht« hätte. Darum übernehmen in dieser Fallgeschichte Archivarinnen, Historiker und insbesondere Dokumentalisten eine eminent wichtige Rolle.83

Das lässt ganz nebenbei immer wieder eine Sozialgeschichte der Mediendokumentalisten durchschimmern, die im Schlepptau von Digitalisierungsprozessen und Geschichtswerdung mitschwimmt. Das Berufsfeld Mediendokumentation, das sich um 1980 im Gleichschritt mit dem Aufkommen der EDV-gestützten Archivverwaltung formierte, war eine Reaktion auf neue Bedürfnisse von Medienunternehmen. Seine Entstehungsbedingungen waren die damals neuen Digitalisierungsprozesse, die es in Pressebild- und Textdokumentationen, Rundfunk- und TV-Archiven zu organisieren galt. Dass die Digitalisierung gleichermassen verantwortlich war für Aufstieg und Fall der Mediendokumentation und der Mediendokumentalisten, ist eine Ironie der Geschichte. Sie haben sich mit ihren neuen, digitalen Archivverwaltungsformen, dem forcierten »Machen« von historischen

Pressebildern – ganz allgemein mit der Geschichtswerdung der Pressefotoarchive – und schliesslich dem forcierten Abschluss der Digitalisierungsprozesse bei kommerziellen Bildanbietern selbst abgeschafft.

Perspektivenwandel und Geschichte ›machen‹

Zwei kurze Episoden veranschaulichen, wie die Geschichtswerdung der Pressefotoarchive auf zweifache, ineinandergreifende Weise organisiert war.⁸⁴ Hermann Stauder gilt als einer der ersten Pressefotografen der Schweiz. In der 1911 gegründeten und drei Jahre später auch mit Fotografien bebilderten *Schweizer Illustrierten Zeitung* des Ringier-Verlags publizierte er seit 1914 seine Aufnahmen als »Spezial-Photograph«.⁸⁵ Seine Pressefotografien würden heute wohl hohe wissenschaftliche Aufmerksamkeit geniessen, wäre sein Archiv nicht zerstört worden.⁸⁶ Als die Zeitschriften-Redaktion Ende der 1970er-Jahre den Standort wechselte, landeten seine Glasplatten-Negative vermutlich in einer Abfallmulde.⁸⁷ Sie entsprachen wahrscheinlich nicht mehr den damaligen Verwertungskriterien, denn der Ringier-Verlag produzierte und verlegte zu dieser Zeit überwiegend Bilder von »Aktualitäten«.⁸⁸ So bezeichneten Fotografen und Bildredakteure Nachrichten- und Reportagefotografien für Zeitungen und Zeitschriften, die ein aktuelles Geschehen zeigten, das in den Printmedien thematisiert wurde.⁸⁹ Bereits 1980 stellte der Leiter des ein Jahr zuvor neu gegründeten RDZ – ganz offensichtlich einem grundlegenden Sinneswandel folgend – eigens den Historiker Mario König an, der die alten Pressefotografien in den Fotobeständen des Dokumentationszentrums neu ordnen, klassieren und erschliessen sollte. Die Einschätzung, dass die einstigen Aktualitätsbilder so wie jene von Stauder keinen Verkaufswert mehr hätten, schien sich also innert kurzer Zeit geändert zu haben.

Ein zweites Verlust-Szenario trug sich im Jahr 2000 zu. Der Gründer der Fotoagentur ASL, Roland Schlaefli, hatte seinen Betrieb eingestellt. Er plante, das seit 1954 aufgebaute Pressefotoarchiv, in dem auch das ältere Archiv der 1937 gegründeten Agentur Presse Diffusion Lausanne (PDL) integriert ist, an eine öffentliche Institution zu verkaufen. Sein Plan funktionierte nicht auf Anhieb. Aus Kostengründen musste er das Archiv mehrere Male an einem neuen Standort unterbringen. Gleichzeitig begann die gewachsene Ordnung des Archivs auseinanderzubrechen, weil Schlaefli verschiedene Teilbestände aussortierte und veräusserte.⁹⁰ Gegenüber Verantwortlichen von Museen und Archiven, die er gerne als Käufer gesehen hätte, drohte er schliesslich mit einer Verzweiflungstat: Falls das ASL-Fotoarchiv nicht in seiner Ganzheit gesichert werden könne, würde er die Pressefotografien nach Bern auf den Bundesplatz karren und sie öffentlich verbrennen.⁹¹

2006 übernahm das Schweizerische Nationalmuseum Schlaeflis Pressefotoarchiv. Es sei, so ein in Diensten des Museums stehender Historiker damals, für »das historische Gedächtnis der Romandie und der Schweiz« von grosser Bedeutung.⁹² Auch der bekannte Mediävist Jean-François Bergier sowie Vertreter des Schweizer Bundesarchivs und des *Historischen Lexikons der Schweiz* schlugen in die gleiche Kerbe. Sie attestierten dem Bestand Wichtigkeit in Bezug auf die visuelle Dokumentation der Zeitgeschichte.⁹³ Bereits eine vom Institut Suisse pour la

Conservation de Photographie angefertigte Expertise aus dem Jahr 2000 hatte versucht, den Wert des Archivs für die Überlieferungsbildung zu untermauern: Ein Inventar der bestehenden Klassifikationen und der vorhandenen Trägermaterialien mitsamt konservatorischer Zustandsbeschreibung bekräftigte seine »richesse iconographique«.⁹⁴ Die Experten der historischen Überlieferungsbildung und der Geschichtsschreibung waren sich einig, dass hier zwingend ein Fundus historischer Pressefotografie gesichert werden müsse.

Was heute gemeinhin als historische Pressefotografie bezeichnet wird, resultierte aus diesem Perspektivenwandel, dem der erste Teil dieses Buches gewidmet ist. Er setzte bereits in den 1980er-Jahren in den Fotoarchiven von Agenturen, Verlagen und Redaktionen ein und dauert bis in unsere Gegenwart an. Dieser Wandel ist unauflöslich mit dem medienhistorischen Umbruch zwischen der analogen Bildaufbereitung und der digitalen Bildverarbeitung verbunden. Die ab den frühen 1980er-Jahren aufkommende neue Sicht auf alte Pressefotobestände ist Teil dessen, was ganz allgemein als Musealisierung und Kanonisierung von Fotografie seit den 1970er-Jahren stattfindet.⁹⁵ In dieser Zeit wurde die Fotografie zum Gegenstand wissenschaftlicher Auseinandersetzungen und fand Eingang in museale Sammlungen und Ausstellungen.⁹⁶ Bei Entscheidungsträgern in Archiven und Museen – und auch Bibliotheken⁹⁷ – setzte ein Wandel in der Sicht auf die Fotoarchive ein.⁹⁸ Es geht hier also um einen wissenshistorischen Wechsel der Perspektive in Bezug auf die Wahrnehmung der Fotoarchive und auch der darin archivierten Fotografien als historische Überreste.⁹⁹ Seine verschiedenen bildwirtschaftlichen, archivhistorischen, technischen und materiellen Rahmenbedingungen gilt es herauszustellen.¹⁰⁰

Walter Benjamin fragte einst: »Wird die Beschriftung nicht zum wesentlichsten Bestandteil der Aufnahme werden?«¹⁰¹ Für den Perspektivenwechsel soll Benjamins Beschriftung der Aufnahme nicht nur im wörtlichen Sinne einer Bildlegende oder Ähnlichem verstanden werden. Die Denkfigur der Beschriftung markiert ebenso eine mit spezifischen Nutzungsintentionen erfolgte Aneignung der alten Pressefotografien durch ihre Betrachter: Wie eine Leserin, die im Akt des Lesens Bedeutung generiert und gleichzeitig das Gelesene um- oder überschreibt, kurz: es beschriftet.¹⁰² Die Beschriftung der Aufnahme ist daher Ausdruck für unterschiedliche Zuschreibungen und Kontextualisierungen der Pressefotografien und ihrer Archive als historische Überreste, die ich hier untersuche.¹⁰³

Entscheidend für den Perspektivenwechsel war ein archivarischer Denkwandel. Denn Ende der 1970er-Jahre galten die kommerziellen Fotoarchive und ihre Verwaltungstechniken innerhalb der Medienbranche als veraltet. Künftig sollten Bilddokumentationen eine effiziente und den Bedürfnissen der Bildanbieter entsprechende Verwaltung von Pressefotografien gewährleisten. Damit stellt sich die Frage, inwiefern dieser Denkwandel – vom Archivieren zum Dokumentieren – die konkrete Verwaltung von Pressefotografien in den Archiven veränderte und wie sich dies auf die Betrachtung der alten Fotobestände als historische Überreste auswirkte. Eng verbunden mit der Vorstellung des Dokumentierens war die Nutzung der elektronischen Datenverarbeitung (EDV). Sie kontrastierte auf eigentümliche

Weise einen Unterschied zwischen alten und neuen Fotobeständen. Der erste Teil meiner Studie legt dar, weshalb die Verwaltung von Bildern mit Hilfe relationaler Datenbanken dazu führte, dass die alten Pressefotografien und Fotobestände von den Archivarinnen und Dokumentalisten zunehmend als historische Bilder und Bestände angesehen wurden.

Gegen Ende der 1990er-Jahre traten in den Fotoarchiven erstmals materielle Zerfallserscheinungen bei Negativen auf. Die archivierten Bilder wurden nun nicht mehr nur als kommerzieller Wert angesehen, sondern auch zu Kulturgütern erklärt, die vor dem Zerfall bewahrt werden sollten. Dieser Wandel bringt die Frage auf, inwiefern die Digitalisierung von Pressefotografien und der Einsatz von Bilddatenbanken diese einsetzende Umwertung vom Kommerz- zum Kulturgut beeinflusst haben. Denn obwohl die als Kulturgut deklarierten Archivbestände weiterhin kommerziell verwertet wurden, kam bei den Bildanbietern ein neues Bewusstsein für die historische Bedeutung der Pressefotoarchive auf, das später gleichermassen auch bei Archivarinnen, Museologen und Historikern ausserhalb der Bildwirtschaft aufkeimte.¹⁰⁴

Der Perspektivenwechsel ist Ausdruck eines Funktionswandels. Die alten Pressefotoarchive wurden von eigentlichen Gebrauchsbeständen und später dann Altregistraturen, sogenannten *archives courantes* und *archives intermédiaires*, zu Orten der Verwaltung historisch gewordener Fotografien – obwohl diese anfänglich weiterhin als kommerzielle Bestände genutzt wurden.¹⁰⁵ Das ist auch Ausdruck eines bildwirtschaftlichen Kalküls. Denn die mit verschiedenen archivarischen Praktiken aufbereiteten alten Pressefotografien sollten als historische Archivbestände – so die Erwartung – mit Hilfe der neuen Möglichkeiten der EDV kommerziell wieder verwertbar werden.¹⁰⁶ Die Bilder wurden zuerst als Bestandteil von Bildbänden und ab den 1990er-Jahren schliesslich auch zunehmend in Werbebroschüren explizit als ein neuer Bildtypus aktiv beworben. Das schuf ein spezifisches Angebot an historischen Pressefotografien. Den Perspektivenwechsel auszuleuchten heisst daher auch aufzuzeigen, in welcher Weise bestimmte bildwirtschaftliche und wissenschaftliche Entwicklungen, aber auch ein spezifisches Berufs- und Archivwissen von Archivarinnen und Dokumentalisten, die Entstehung dieses neuen Bildtypus begünstigten.

Mit dem Perspektivenwandel gingen archivarische Praktiken der Aufbereitung einher. Ihnen ist der zweite Teil dieser Studie gewidmet. Die Praktiken gewinnen Kontur in einer Aufzählung des Historikers König, der in den 1980er-Jahren als Dokumentalist im Verlags-Fotoarchiv von Ringier arbeitete: »Aufarbeiten, eine sinnvolle Ordnung schaffen, auch ein wenig ausmisten, verdünnen.«¹⁰⁷ Als sich die Sicht auf die alten Bestände änderte und die darin archivierten Pressefotografien als historische Überreste wahrgenommen wurden, wurde aus den Fotografien neues Rohmaterial. Erst nach ihrer archivarischen Aufbereitung zu einer fotografischen Geschichte entsprachen sie den kommerziellen Verwertungsinteressen der Bildanbieter und später den Standards einer professionellen archivwissenschaftlichen Überlieferungsbildung.¹⁰⁸

Um 1980 schätzten Ringiers Dokumentalisten das Verwertungspotenzial der alten Pressebilder zunehmend als eher gering bis überhaupt nicht mehr vorhanden ein.¹⁰⁹ Sie nahmen darum eine materielle Reorganisation des Fotoarchivs vor, indem sie bestehende Archivordnungen umsortierten, Bildbeschriftungen korrigierten und sowohl physisch als auch digital neue Fotobestände zusammenstellten. Aus den Eingriffen lässt sich ableiten, welche Nutzungsweisen den aufbereiteten Pressefotografien zugeordnet wurden und wie über die archivarischen Praktiken Vorstellungen von Geschichte in das Fotoarchiv eingeschrieben wurden. Als ab Mitte der 1990er-Jahre Pressefotografien digitalisiert und in eine Bilddatenbank integriert wurden, begannen die Dokumentalisten damit, anhand von spezifischen Selektionskriterien bestimmte Bilder auszufiltern und diese digital aufzubereiten. Damit sollten die alten Pressefotografien wieder zu profitabilem Bildmaterial werden.

Vor dem Hintergrund der kommerziellen Selektionskriterien gilt es auszuleuchten, welche Werte und Erwartungen die Bildanbieter in die historische Bedeutung projizierten. In den Händen des Staatsarchivs Aargau erfuhren wiederum bestimmte Pressefotografien eine konservatorische Umlagerung und archivarische Bewertung, um sie als historische Überreste langfristig zu sichern. Auch hier stellt sich die Frage, welche Auswahlkriterien massgeblich waren und wie dadurch die historische Überlieferungsbildung gestaltet wird.

All diese verschiedenen archivarischen Praktiken sind Bestandteil jener »Archivtechnik«, mit der in historischen Archiven Überreste aus der Vergangenheit organisiert und verwaltet werden.¹¹⁰ Erklärungsbedürftig ist dabei die »Gemengelage«, in der die alten Pressefotografien archivarisch zu historischem Bildmaterial »gemacht« wurden.¹¹¹ Diese konstruktivistische Gemachtheit von Geschichte ist immer eng mit Figuren verbunden, die im Archiv mit unterschiedlichen Intentionen historische Überreste in eine fotografische Geschichte strukturiert haben: Archivarinnen und Dokumentalisten kommerzieller Bildanbieter, Historiker, Archivwissenschaftler und Museologen in öffentlichen Institutionen.

Ihre archivarischen Aufbereitungen stellten jedoch keine praktische Umsetzung eines formalisierten Wissensbestandes dar.¹¹² Massgeblich war vielmehr ein Archiv- und Bildwissen der Archivarinnen und Dokumentalisten.¹¹³ Es handelte sich dabei auch um ein prozessuales Können, das sich erst in der ausgeübten Praxis implizit entfaltete und festigte.¹¹⁴ Das »Machen« von fotografischer Geschichte war darum eine im Fotoarchiv vollzogene Produktion von historischer Zeit.¹¹⁵ Als zentrale, dieser Studie zugrunde liegende Frage ist zu klären, warum und nach welchen Kriterien einige der alten Pressefotografien zu fotografischer Geschichte »gemacht« wurden, während andere dem Verstauben und Vergessen im Fotoarchiv anheimfielen.¹¹⁶

Archivarische Aufbereitung ist immer auch eine Aktualisierung.¹¹⁷ Sie stellt in gewisser Weise einen Akt der Geschichtsschreibung dar, von dem einmal gesagt wurde, es sei ein »Verfahren«, das »[...] der Gegenwart das Privileg einräumt, die Vergangenheit als eine Form des Wissens zu rekapitulieren.«¹¹⁸ Die Archivarinnen und Dokumentalisten »machten« fotografische Geschichte, indem sie Archivklassifikationen und -ordnungen, die Sortierung der Pressefotografien

sowie ihre Bildlegenden im Fotoarchiv aktualisierten. Dadurch rekapitulierten sie die fotografisch aufgezeichnete Vergangenheit und passten sie in gegenwärtige Geschichtsbilder ein.¹¹⁹ Das Fotoarchiv wird so zum Kommunikationsmedium, um die darin »gemachte« Geschichte für weitere Nutzungsweisen mitzuteilen.¹²⁰ Es gilt also zu klären, welche Bedeutungen den Pressefotografien mit welchen Mitteln eingeschrieben worden sind – denn letztlich liegen diese einst aktualisierten Aufbereitungen noch immer unseren gegenwärtigen Zugriffen auf die Pressefotografien zugrunde.