

DER FOTORESTAURATOR

FOTOWERKSTATT

Erhalt durch
Reproduktion

ARCHIVIERUNG

Hinweise zur
Aufbewahrung

FEUILLETON

Postkarten aus
Neuruppin



2/94



EDITORIAL

Seite 3

Restaurieren oder rekonstruieren

**ANMERKUNGEN
DES HERAUSGEBERS**

Seite 4

Der Fotorestaurator und sein Institut

WERKSTATT

Seite 5

Auffrischen durch Reproduktion

INTERVIEW

Seite 8

Wie steht es in Deutschland
mit der Fotokonservierung?**REPRODUKTION**

Seite 10

Vorbereitung der Vorlagen
für die Reproduktion**FEUILLETON**

Seite 14

»Wie ein doppelter Fingerzeig nach oben
ragen diese beiden Türme«**GESCHICHTE**

Seite 19

Anmerkungen zur Postkarte

ARCHIVIERUNG

Seite 21

Arbeiten am Schütz-Nachlaß

Seite 22

Archivierung von Fotomaterialien 1. Teil



Restaurieren oder rekonstruieren?

Der Rotstift bedroht die kulturelle Landschaft. Einsparungen in bekannten Einrichtungen sorgen für Schlagzeilen. Eine vernachlässigte Fotosammlung dagegen steht eher im Abseits des öffentlichen Interesses. Viel schlimmer noch: Es gibt zahlreiche Fotoarchive mit einem hohen Restaurierungs- und Konservierungsbedarf. Fachpersonal und Technik sind nur selten vorhanden.

In der Nachwendezeit wurden in den neuen Bundesländern und den östlichen Stadtteilen Berlins zahlreiche an Archive angeschlossene Fotowerkstätten aufgelöst. Mitarbeiter wurden entlassen und die Geräte verschrottet. Verbliebene Kollegen sind verunsichert. Keiner weiß, ob demnächst eine neue Entlassungswelle ansteht, die die eigene Stelle betrifft. In diesem Klima ist an aufwendige Restaurierungsprogramme kaum zu denken.

Kürzlich wurde mir eine Sammlung alter s/w-Diapositive gezeigt. Zwischen den 9x12 großen Glasplatten sieht man die fotografische Beschichtung in einem sehr schlechten Zustand. Vom Rand ausgehend ist sie teilweise stark vergilbt und rissig. Dem Archivleiter bereitet dieser Zerstörungsprozeß große Sorgen. Der Bildbestand wird verlorengehen. Eine Restaurierung der ca. 3000 Diapositive ist undenkbar. Der Aufwand wäre immens.

Eine Möglichkeit, die Bildinformation zu sichern, ist die Reproduktion. Man kann von jeder Aufnahme ein Duplikat herstellen und es gegebenenfalls retuschieren. Bei sachge-

rechter Verarbeitung und Lagerung des Duplikatmaterials wird die Bildinformation über Jahrzehnte hinweg erhalten bleiben.

Hervorragende Möglichkeiten der Retusche bietet die elektronische Bildbearbeitung. Noch ist die Technik teuer, doch der Rückblick auf die bisherige Preis-Leistungsentwicklung in der Computertechnologie läßt vermuten, daß sie in wenigen Jahren auch für Einrichtungen mit einem kleinen Budget erschwinglich sein wird.

Dem Sammler originaler Aufnahmen kann dieser Weg nicht viel bedeuten. Das Original ist wichtig – der vom Fotografen selbst hergestellte und signierte Abzug. Das ist eine respektable Einstellung!

Jedes Fotomaterial hat eigene körperliche Qualitäten wie Papierstärke, Oberflächenbeschaffenheit, Tonung, Glasstärke etc. und steht in einem direkten Zusammenhang mit der Geschichte der Fotografie.

Keine computerbearbeitete Kopie kann das ersetzen. Das auf Papier oder ein Diapositiv gebannte Duplikat einer Daguerreotypie ist nicht derselbe Gegenstand. Das faszinierende Gefühl eine 150 Jahre alte, unter Glas geschützte, in ein kunstvolles Etui eingefaßte Daguerreotypie in der Hand zu halten, geht verloren.

Thomas Gade

Impressum:

DER FOTORESTAURATOR

Heft 2, Mai 1994

Herausgeber:

IABW, Institut für Arbeitsmarktforschung und berufliche Weiterbildung,
Schwedter Str. 34a,
10435 Berlin,
Tel: 030 / 448 18 54,
Telefax: 030 / 448 10 55

Redaktion:

Thomas Gade (verantwortl.)
Regina Franck,
Ulrike Eden

Entwurf und Layout:
Falko Mieth

Lithografie: Satzstudio
Media Soft GmbH

Druck: Jürgen-Wille-Druck
Berlin-Weißensee

ISSN: 0944-7040

Die Zeitschrift und alle in ihr enthaltenen Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Mit Ausnahme der gesetzlich zugelassenen Fälle ist eine Verwertung ohne Einwilligung des IABW strafbar. Die Redaktion behält sich die Kürzung von Beiträgen vor. Für unverlangt eingesandte Manuskripte, Fotos und Illustrationen übernimmt der Herausgeber und die Redaktion keine Haftung. Anspruch auf Ausfallhonorar, Archivgebühren und dergleichen bestehen nicht. Für den Inhalt namentlich gekennzeichnete Beiträge sind die Redaktion und der Herausgeber nicht verantwortlich.

DER FOTORESTAUATOR und sein Institut

Dr. Jürgen Meppiél
Farhad Sharafat Vaziri
Geschäftsführer im IABW

Das breite Echo auf die Herausgabe des »Fotorestaurators« veranlaßt uns, das Institut für Arbeitsmarktforschung und berufliche Weiterbildung e.V. – IABW – als Herausgeber vorzustellen.

Die Struktur des Instituts ist nach den fachlichen Schwerpunkten industrieorientierte Forschung, Medienarbeit, Arbeit mit Menschen mit Behinderung sowie mit Jugendlichen aufgebaut, woraus sich die vier Fachbereiche

- Forschung
- Medien/Kultur
- Soziale Programmatik
- Weiterbildung ergeben.

Der Fachbereich Forschung hat existentielle Bedeutung für die gesamte Arbeit. Hier ist gewissermaßen das geistige Herz des Instituts. Alle Projekte der anderen Fachbereiche haben ihre wissenschaftlichen Wurzeln in diesem Bereich, und so wird eine theoretisch fundierte Tätigkeit aller Mitarbeiter begründet.

Dieser Bereich hat als wesentlichen Schwerpunkt die Arbeitsmarktforschung und die daraus resultierenden Konsequenzen für die berufliche Weiterbildung. Die Entwicklung der Forschung erfolgt extentional. Ein Teil der beschäftigten Wissenschaftler betreibt Strukturanalyse von Biopolymeren in internationaler Kooperation und Softwareentwicklung.

Im Fachbereich »Soziale Programmatik« wird mit Jugendlichen und Menschen mit Behinderung gearbeitet.

Die Idee zur Herausgabe der Zeitschrift »Der Fotorestaurator« wurde im Fachbereich »Medien/Kultur« entwickelt. Dieser Fachbereich hat seine eigene Thematik in der Bild- und Filmkonservierung gefunden, die ihre Kriterien in der Erhaltung kulturhistorisch wertvoller Güter hat.

Arbeiten im Laborbereich und die Tätigkeit mehrerer Chemiker bzw. Fotochemiker ermöglichen unter an-

derem auch die Zuwendung zu speziellen Themen, wie der Gelstrukturen fotografischer Medien. Durch den Aufbau leistungsstarker Fotolabore und Reproanlagen konnten erfolgreiche bildkonservatorische Versuche unternommen werden. Zugleich gibt es interessante Ansätze aus der Softwareentwicklung für die elektronische Bildrestauration.

In relativ kurzer Zeit gelang es ehemaligen Fotolaboranten, befriedigende bis gute Arbeitsergebnisse auf restaurativem und konservatorischem Gebiet vorzulegen. Interessant ist die Breite des Herangehens, so daß auch historisch-kulturelle Fragen und Probleme der Archivierung von Bildträgern bearbeitet werden. Einige Mitarbeiter haben Arbeitsergebnisse in der ersten Ausgabe des »Fotorestaurators« vorgestellt. In Zukunft werden sicherlich weitere interessante Beiträge zu erwarten sein.

Wir sind überzeugt, daß die erste Ausgabe ein guter Start war. Das darf aber kein Grund zur Selbstzufriedenheit werden. »Der Fotorestaurator« soll ein kritisches und für seine Leser offenes Forum werden. Es sind alle eingeladen, sich und ihre Ideen vorzustellen, weil eine gute Zeitschrift nur durch und mit ihren »teilnehmenden Lesern« bestehen kann.



Auffrischen durch Reproduktion

Es war ein Glücksfall! Unter dem Flohmarkttisch stand ein Karton mit alten Fotografien aus der Zeit um die Jahrhundertwende. Für ein paar Mark wechselte sie den Besitzer. Sie enthielt einige hundert Fotografien einer Berliner Familie. Neben etlichen älteren Carte de Visite und Cabinet-Aufnahmen befanden sich viele Fotos im Postkartenformat in dem Karton. Auf der Rückseite befindet sich der entsprechende Aufdruck. Offenbar wurden etliche Abzüge zum Verschicken gemacht. Einige Motive wurden mehrfach abgezogen. Einen Zweig der Familie hatte es 1925 an die Nordsee auf die Insel Sylt verschlagen. Ein Urlaub wurde dort verbracht und man fotografierte fleißig. Die Kinder buddelten im Sand. Man badete. Die entsprechenden Aufnahmen zeigen Strand-szenen. Bei der Auswahl der geglückten Negative hat der Fotograf einen guten Geschmack bewiesen. Auffallend ist die Unbefangenheit der Menschen vor der Kamera.

Auf der Rückseite der Fotografien gibt es einen kleinen Aufdruck: Photo-Haus Wassermann, Westerland-Kampen (Sylt) Oberwiesenthal, (Erzgebirge). Vermuten wir einmal, daß die Bilder bei Wassermann vergrößert wurden. Es wurde schnell gearbeitet. Viele Bilder liegen doppelt oder gar dreifach vor. Alle Aufnahmen aus dieser Serie sind mehr oder weniger vergilbt und ausgebleicht. Möglicherweise arbeitete der Laborant ohne Zange. Einige Ab-

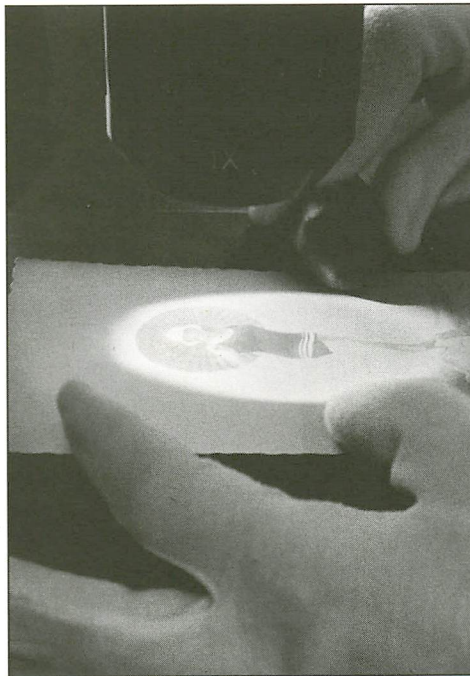
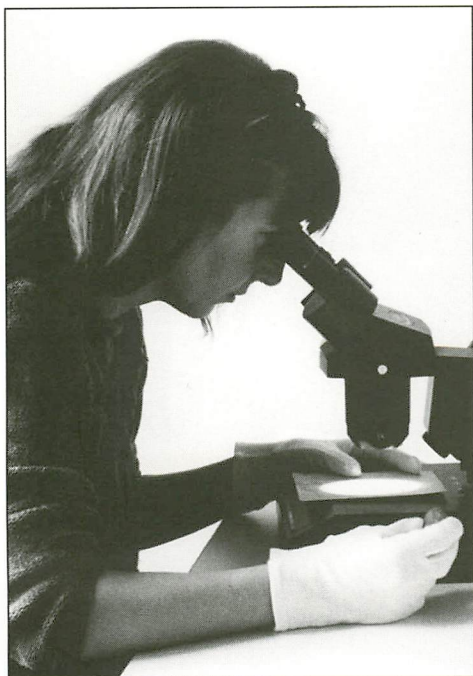
züge weisen an derselben Stelle Fingerabdruckspuren auf. Es stellte sich die Frage, ob man die besser erhaltenen Abzüge in alter Frische wieder herstellen könnte.

Eine relativ einfache Methode, ausgebleichte Fotografien wiederzubeleben, findet man in der Reproduktion. Hierbei lassen sich Farbfilter sinnvoll einsetzen. Die Verwendung ausgewählter Filme in Kombination mit einer angepaßten Entwicklung wirkt manchmal Wunder. Diese Methode bewirkt keine Veränderung des Originals. Es geht darum, ein Duplikat zu schaffen, das dem vermuteten ursprünglichen Zustand der Vorlage so weit wie möglich entspricht. Auf diesem Weg rekonstruiert man ein Bild; es wird nicht restauriert!

Eine Fotografie kann durch die Reproduktion verbessert werden. Dies gilt besonders für fleckige und ausgebleichte Aufnahmen. Grundsätzlich muß jede Fotografie, die chemisch oder physikalisch behandelt werden soll, im Vorwege reproduziert werden, um die Bildinformation zu sichern. Fehler bei der Behandlung des Originals haben schon viele Bilder zerstört. Eine brüchige Aufnahme wird durch die Restaurierung mechanisch stark belastet. Ein Duplikat kann dagegen gefahrlos behandelt werden. Dies gilt sowohl für die konventionelle Retusche als auch für die elektronische Bildbearbeitung. Im Flachbettscanner, mit dem das Bild in den

Thomas Gade

Projektleiter im IABW



1 2

Bild 1: Die Bildoberfläche wird unter einem Stereomikroskop bei 30-facher Vergrößerung untersucht.

Bild 2: Der Staub wird abgetupft.

Computer eingegeben wird, preßt ein Dekkel das Foto wie in einem Kopiergerät auf eine Glasscheibe. Es muß plan liegen, um scharf abgetastet zu werden. Kein Problem mit einem Duplikat, doch eine fragile wellige Vorlage wird bei dieser Behandlung abgesprungene Bild- und Papierteile auf der Glasplatte hinterlassen.

Vor der Reproduktion wurden die Aufnahmen von dem ihnen anhaftenden Schmutz befreit. Das war wichtig, da eine kontrasterhöhende Verarbeitung beabsichtigt war, die vorher kaum sichtbare Staubfahnen unangenehm betont hätte. Zur Reinigung wurde knetbarer ph-neutraler Papierreiniger aus reinem Gummi aus dem Zeichenbedarfshandel verwendet.¹ Die vorliegenden Aufnahmen wurden zunächst bei 30-facher Vergrößerung unter einem Stereomikroskop untersucht. Die Oberfläche wies keine Sprünge oder Risse auf. Sie war intakt und konnte gefahrlos mit dem Gummi abgetupft werden. Brüchige Oberflächen darf man keinesfalls so reinigen, da die Knetmasse Bildteile mit abheben würde.

Grundsätzlich ist es möglich, Postkarten ohne Detailverlust auf 35 mm Film zu kopieren. Niedrigempfindliche, hochauflösende Filme wie der Agfa APX 25 oder der Orwopan 25 sind gut dafür geeignet. Mit dem KODAK Technical Pan 2415 sind selbst wesentlich größere Vorlagen hervorragend reproduzierbar. In jedem Fall empfiehlt es sich aus wirtschaftlichen Gründen erste Erfahrungen mit 35 mm Film zu sammeln. Das Kleinbildformat ist jedoch unpraktisch, wenn das einzelne Negativ mit

der Vorlage archiviert werden soll. In dem Fall ist ein Planfilm vorzuziehen, der sich als Einzelnegativ besser anfassen läßt. Neben dem eher kleinen Format der Postkarte gibt es auch wesentlich größere ausgeblühte Vorlagen, die reproduziert werden müssen. Dazu zählen beispielsweise vergilbte Albuminpapiere, die als Direktkopie unter großen Glasnegativen belichtet wurden. Der verblüffende Detailreichtum dieser Bilder läßt sich mit der Kleinbildtechnik kaum wiedergeben.

Die Verwendung eines panchromatischen Films erlaubt den Gebrauch von Farbfiltern, um Flecken auf der Vorlage zu unterdrücken. Betrachtet man ein fleckiges Foto durch einen Filter mit derselben Farbe wie die Flecken, verschwinden diese im Idealfall. In der Regel sind die Flecken aber nicht streng monochrom, sondern enthalten verschiedene Farbtöne oder dunkle neutralgraue Partien. Daher bleiben sie mehr oder weniger stark sichtbar. In einigen Fällen sind spezielle Filme interessant. Beispielsweise findet man blaue Stempelfarbe auf Fotografien, die durch das Aufeinanderlegen bestempelter Aufnahmen auf die Bildseite übertragen wurde. Bei Verwendung orthochromatischer Emulsionen wird blaue Stempelfarbe stark unterdrückt.

Die vorliegenden Postkarten wiesen keine partiellen Verfärbungen auf. Daher war der Gebrauch eines Farbfilters zur Unterdrückung von Flecken überflüssig.

In der einschlägigen Literatur sowie in den Gebrauchsanweisungen der Filme und Fotochemikalien findet man etliche

¹ Monochrom Katalog, Kassel, 3 - 1993/94, S. 66

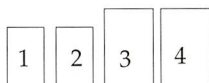
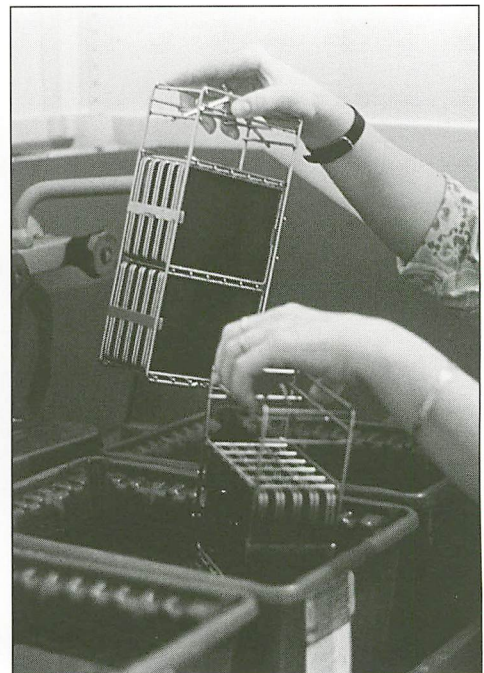
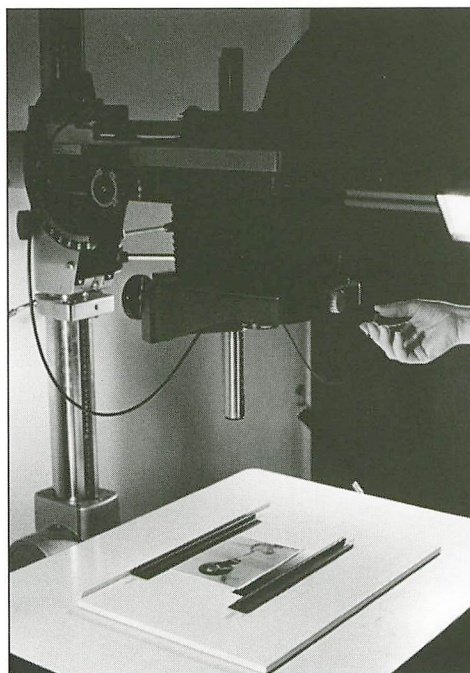


Bild 1: Reproduktion an der 9x12 Kamera

Bild 2: Filmentwicklung

Bild 3: Das Original ist bräunlich und stark verblichen. Einige Details lassen sich kaum erkennen.

Bild 4: Die Reproduktion hat einen stärkeren Kontrast und einen relativ normalen Tonverlauf.





Hinweise zur kontraststeuernden Entwicklung eines Films.² Wenn man auf einem Roll- oder Kleinbildfilm reproduziert, werden die Originale vorsortiert. Diejenigen mit niedrigem Kontrast werden von denen mit normalem Kontrast getrennt. Der Film mit den Niedrigkontrastmotiven muß entweder länger entwickelt werden als die Standardzeit oder man nimmt einen kräftigeren Entwickler, um gut kopierfähige Negative zu erhalten. Sämtliche Angaben zur Entwicklungszeit und Aufnahmedaten in der Literatur sind immer nur Anhaltspunkte für eigene Tests mit dem verwendeten Material und der Chemie. Unsere Fotowerkstatt reproduziert üblicherweise auf panchromatischem Agfa APX 100 Planfilm (9x12), der in Neotonal Tankentwickler entwickelt wird. Die Entwicklungszeit beträgt je nach Zustand der Chemie 6–8 Minuten bei 20° C, um Negative zu erhalten, die sich im Mischlichtvergrößerer gut vergrößern lassen.

Wir machten drei Aufnahmeserien auf Agfa APX 100 und eine vierte auf orthochromatischem Agfa N33 p. Zunächst

wurde mit unserer Standardeinstellung für Vorlagen in Postkartengröße ohne Verwendung eines Filters reproduziert und 8 Minuten entwickelt. Die Negative waren flau und ließen sich nicht zufriedenstellend vergrößern.

Analog zu der Empfehlung in der Kodak Publication F-40³ bei derartigen Vorlagen in Verbindung mit einem panchromatischen Film ein Blaufilter zu verwenden, wurde die zweite und dritte Serie mit einem B+W KB 20 Filter gemacht. Die zweite Serie wurde 12 Minuten in Neotonal und die dritte 12 Minuten in Microphen entwickelt. Sie wies noch keinen zufriedenstellenden Kontrast auf.

Die vierte Serie wurde auf Agfa N 33 p belichtet und in Neutol (Positiventwickler) 1:10 mit Wasser verdünnt 2 Minuten entwickelt. Diese Negative ließen sich sehr gut vergrößern. Die Duplikate der stark verblaßten Original, weisen eine deutliche Verbesserung des Tonwertumfangs auf.

² Hans Götze, *Over negativen*, Focus Elsevier B.V., 1977, Amsterdam/Brussel

³ Kodak, *Publication No. F-40, Conservation of Photographs*, 1985, Rochester, S. 114 - 117



Wie steht es in Deutschland mit der Fotokonservierung?

Thomas Gade sprach mit Bernd Weise, Geschäftsführer des Bundesverbands der Pressebild Agenturen und Bildarchive e.V.

Herr Weise, Sie kennen einige Sammlungen und Archive. Wie schätzen Sie das momentane Bewußtsein hinsichtlich einer konservatorisch einwandfreien Archivierung in den Fotosammlungen ein?

Grundsätzlich sehe ich den Gedanken der Erhaltung und des Schutzes der Fotos bei Archiven und Agenturen ausgeprägt. Die Fotografien sind das Kapital der Sammlungen und Archive. Man muß aber einen Unterschied zwischen Sammlungen in Museen und Bildagenturen machen, das sich aus dem Handling der Bilder ergibt.

Eine Bildagentur, die ihre Fotografien regelmäßig an Interessenten zur Auswahl und für den Abdruck versenden muß, wird diese in Materialien verpacken müssen, die für den Versand vernünftig sind. Hier werden vielfach Materialien verwendet, die aus dem Blickwinkel eines Fotokonservators eine Katastrophe bedeuten. Man muß aber bedenken, daß es sich hierbei oft um Bildmaterial handelt, das nur für einen bestimmten Zeitraum genutzt wird. Eine Agentur kann z.B. in einem werblichen Zusammenhang nicht die Skyline von Frankfurt anbieten, auf der verschiedene Hochhäuser fehlen. Das Material muß also immer weiter aktualisiert und ausgetauscht werden.

Anders ist es in Archiven, die über historisches Bildmaterial bzw. einen eigenen Fundus verfügen, der durch Ankäufe immer wieder erweitert wird. Sie werden zur Erhaltung ihres Bildmaterials einen anderen Aufwand betreiben. Sie machen von den Originalen Arbeitsabzüge und bringen nur diese in den Verkehr. Ihre Originale werden sie so schützen, wie dies die Fotosammlungen in Museen auch tun, die das Problem des permanenten Ausleihens nicht haben.

Können Sie die historische Entwicklung des Konservierungs- und Restaurierungsgedankens nachvollziehen?

Wir sprechen hier über die Situation in Deutschland. Im Ausland, insbesondere in Amerika und Frankreich, in Ländern, in denen die Fotografie im kulturellen Zusammenhang insgesamt einen etwas anderen Stand und Status hat, ist die Aufbewahrung der Fotografien wesentlich weiter und umfangreicher fortgeschritten. Erst im Zusammenhang mit der Veränderung des Bewußtseins über Fotografie in Deutschland hat sich auch hier der Gedanke des Restaurierens und Erhaltens fort-

entwickelt. Verdient gemacht hat sich insbesondere die Fotografische Sammlung in Essen, die seit Ende der 70er Jahre, aufbauend auf den Erfahrungen zur Aufbewahrung von Fotografien in Amerika, einen Standard gesetzt hat.

Bis vor kurzem gab es in Deutschland keine Lieferanten für spezielle Materialien, wie Papier, Karton u. dgl., die für die schonende Aufbewahrung der Fotos geeignet waren. In den USA gibt es dazu ein breites Angebot, z.B. von der Firma Light Impressions.

Erst seit ca. 3 Jahren bietet die Firma Monochrom in Kassel solche Produkte auch in Deutschland an.

Durch einige Museen, die in jüngster Zeit einige Veranstaltungen zu dem Thema Fotokonservierung durchgeführt haben, zu denen Referenten aus Dänemark (Koch), Kanada (Hendriks) und den USA eingeladen wurden, wurde das Know-how erst nach Deutschland hereingetragen. Erst dadurch wurden Sammlungen sensibilisiert, ihre fotografischen Bestände entsprechend aufzubewahren und zu behandeln.

Der Restaurierungs- und Konservierungsgedanke ist also in Deutschland erst seit den 70er Jahren langsam entstanden.

Gibt es heute in Deutschland eine Berufsgruppe, die den Bedarf an Restaurierungsarbeiten in Museen und Archiven decken kann?

Soweit mir bekannt ist, gibt es in Deutschland derzeit zwei Fotorestauratorinnen, die eine fundierte Ausbildung in den USA absolviert haben. Die Ausbildung von Fotorestauratoren ist in Deutschland erst im Entstehen. In Stuttgart ist jetzt ein Studiengang dafür eingerichtet worden.

Offenbar erfreuen sich alte Schwarzweißfotografien steigender Beliebtheit. Sammler zahlen für Originalabzüge bekannter Fotografen fünf- bis sechsstellige Summen. Wie erklären Sie sich diese Entwicklung?

Ich hatte eingangs die Wertschätzung der Fotografie angesprochen. Fotografie als Sammelobjekt ist in Deutschland bislang nicht soweit ausgeprägt wie in Frankreich und in den USA, wo sie einen ebenso hohen Ansehen genießt wie Grafik oder andere Kunstobjekte. Dies hat sich in



Deutschland ebenfalls erst im Laufe der 70er Jahre entwickelt. Es gab einen Boom an Fotogalerien, der inzwischen wieder zum Erliegen gekommen ist. Es war der Versuch, auch in Deutschland Fotografie zu verkaufen und als Kunst- und Sammelobjekt auf den Markt zu bringen. Trotz des Bemühens einiger Galerien um die Präsentation interessanter Fotoausstellungen mußten diese wegen des ausbleibenden wirtschaftlichen Erfolgs bis auf wenige Ausnahmen wieder aufgeben.

Wie kommt es, daß relativ einfache Laborexperimente von Lazlo Moholy Ngy teuer verkauft werden ?

Das sind stilbildende Klassiker der Fotografie, die zunächst ihre Wertschätzung auf dem amerikanischen Markt erfahren haben. Dort sind schon in den 70er und den 80er Jahren Preise gezahlt worden, bei denen deutsche Sammlungen kaum mithalten konnten. Für Bilder von Ansel Adams wurden z.B. ber 100.000 \$ gezahlt. Die Wertschätzung, die sich letztlich auch im Kaufpreis ausdrückt, liegt in den USA wesentlich höher als dies in Deutschland bisher jemals der Fall war.

Im Kulturbereich sind die Gelder knapp. Die Fotokonservierung und besonders die Restaurierung sind jedoch sehr aufwendig. Gibt es in der Kulturpolitik Ansätze zur Förderung entsprechender Maßnahmen ?

Die Kulturpolitik in Deutschland ist Sache der Bundesländer. Die Zuständigkeit zur Förderung öffentlicher Museen, Sammlungen usw. ist also Angelegenheit der Länder und Kommunen und damit abhängig von den jeweils zur Verfügung gestellten Haushalten. Eine Kulturpolitik in Sachen Fotografie gibt es nicht. Die meisten Sammlungen kämpfen jährlich um ihr Geld und können vielfach ihre Aktivitäten nur durch Sponsorengelder finanzieren. Sicher haben die Museen auch das Problem, nicht immer auf genügend Verständnis in den politischen Entscheidungsgremien zu treffen, daß erhebliche Mittel zur Erhaltung und Archivierung der sensiblen Fotografien aufzubringen sind.

Gerade bei Ankäufen ganzer Sammlungen oder vollständigen Nachlässen von Fotografen wird oft übersehen, welche enormen Kosten für die Aufarbeitung, die Konservierung und möglicherweise

sogar der Restaurierung zusätzlich entstehen. Sie können den Kaufpreis des Konvoluts weit übersteigen. Diese Mittel fehlen dann häufig. Es bleibt also eine Aufgabe, Überzeugungsarbeit zu leisten, daß Fotografie ebenso intensiver Pflege bedarf wie andere Kunstobjekte auch.

Die elektronische Bildbearbeitung ist auf dem Vormarsch. Sammlungen, die sich ein aufwendiges Restaurieren ihrer Bestände nicht leisten können, haben mit der EDV ein neues Instrument, um ihre Bilder zu retuschieren und zu rekonstruieren. Wie ist die derzeitige Akzeptanz in den öffentlichen Sammlungen ?

Soweit mir bekannt ist, haben die öffentlichen Sammlungen in dieser Richtung bislang kaum etwas investiert, wenn man davon absieht, daß reine Inventarisierungssysteme angeschafft worden sind. Im Sinne von Erhaltung durch das digitale Reproduzieren von Bildern passiert wenig. Es kann hierbei auch lediglich um die Erhaltung der reinen Bildinhalte gehen. Wenn am Ende wieder ein einwandfreies Bild vorliegt, hat dieses mit dem Original jedoch nichts zu tun. Die Unterschiede liegen sowohl im Material als auch in der Umwandlung von der analogen zur digitalen Darstellungsweise. Die Aura eines alten Albumabzuges oder anderer Techniken kann man dabei vergessen. Für fotografische Sammlungen, die ja gerade das Spezifische des Mediums in den Vordergrund stellen, wird die digitale Bildtechnik vorerst nicht die Bedeutung haben.

Man darf auch nicht verkennen, daß die digitale Bildtechnik einen enormen Kostenfaktor bedeutet. Für Museen liegt diese Technik damit sicher noch in der Zukunft.

Für bestimmte Bereiche ist diese Technik aber durchaus sinnvoll. Bei Bildagenturen oder Bildarchiven, deren Bildmaterial ständig in Bewegung ist, wo Bilder schnell zur Verfügung stehen müssen oder gestalterisch weiterverarbeitet werden, hat die digitale Bildtechnik bereits Einzug gehalten.

Vorbereitung der Vorlagen für die Reproduktion

Werner Wunderlich



Bild 1: Foto aus dem Jahre 1886 mit stark verschmutzter Oberfläche

Bild 2: Die gleiche Vorlage wie zu Bild 1 nach der Reinigung mit einer Knetmasse aus feinen Sägespänen und Tetrachlorethen

Bild 3: Aktbild aus dem 19. Jahrhundert mit Knickstellen und flächenhaften Zerstörungen der Schicht

Bild 4: Reproduktion der ausgebesserten Vorlage von Bild 3 (Schwefeltonung)

Werner Wunderlich erhielt 1929 als Zehnjähriger eine 9x12 Plattenkamera zum Geschenk. Fortan wurde die Fotografie mehr und mehr zu seinem Hobby. Dabei interessierten ihn vorrangig die Vorgänge in der Dunkelkammer. Mit der Zeit erwarb er ein profundes Wissen, das ihn befähigte, sich als Lektor und Fachschriftsteller für Fotografie selbständig zu machen. Aus seiner Feder stammen neben zahlreichen Zeitschriftenbeiträgen das bekannte »Tabellenbuch Fotografie« (Drei Auflagen mit je 10 000 Expl.) und »Finessen im Fotolabor« (Fünf Auflagen mit je 15 000 Exemplaren).

Ein weiteres Buchmanuskript »Reproduktion alter Fotos und Handschriften« wurde zwar vor der Wende gesetzt, jedoch nicht mehr gedruckt.

Wunderlich befaßte sich unter anderem auch mit der Ultraviolett- und Fluoreszenzphotografie. Ein umfangreicher Beitrag erschien im »Handbuch für Fototechnik« (Herausgeber Gerhard Teicher.)

Nach eigenen Angaben hat Wunderlich keine Zeile über etwas geschrieben, das er nicht selbst ausprobiert, gemessen und berechnet hat.

Bei vielen alten Fotos, die irgendwelche Schäden aufweisen, ist eine Korrektur des Originals durchaus möglich. Allerdings ist zweierlei zu beachten:

Erstens muß der Auftraggeber damit einverstanden sein. Das darf auf keinen Fall stillschweigend vorausgesetzt werden. Aus rechtlichen Gründen läßt man sich das Einverständnis zu Manipulationen am Original schriftlich bestätigen.

Zweitens sollte das Foto im vorliegenden Zustand reproduziert werden, bevor am Original etwas verändert wird. Am besten wird Reproduktion auf Farbumkehrfilm sein. Sie verbleibt im Besitz des Fotografen.

Je nach Art der Schäden der Vorlage können mechanische oder chemische Mittel zur Verbesserung eingesetzt werden. Die mechanischen Mittel sollen bevorzugt werden. Nur wenn man damit keinen Erfolg erzielt, können chemische Mittel benutzt werden.

Verschmutzungen der Oberfläche können durch Abtupfen mit handelsüblicher Reinigungsmasse für Graphit- und Kohlezeichnungen beseitigt werden. Ein sauberes Stück davon wird zunächst mit der Hand durchgeknetet, bis es nicht mehr bröckelig ist. Dann wird es mit sanftem Druck auf eine verschmutzte Stelle des Bildes getupft. Auf keinen Fall darf damit

gewischt werden. Beim Tupfen werden die Schmutzteile von der Oberfläche des Bildes abgehoben, während sie beim Wischen nur feiner verteilt werden. Nach jedem Tupfen wird die Reinigungsmasse erneut kurz geknetet. Eine noch mildere Reinigungsmasse als die handelsübliche ist eine Paste aus feinsten Sägespänen von Hartholz und Tetrachlorkohlenstoff (Tetrachlormethan), die man sich selbst herstellen kann. Den Sägespänen darf nur soviel Tetrachlorkohlenstoff zugegeben werden, daß eine feste, knetbare Masse entsteht. Sie wird unter leichtem Druck auf der Vorlage ausgerollt. Sobald der Tetrachlorkohlenstoff verdunstet ist, werden die Sägespäne mit einer sehr feinen Bürste oder mit einer Vogelfeder von der Bildoberfläche entfernt. Die Bilder 1 und 2 zeigen den Erfolg dieser Manipulation an einem Foto aus der Zeit um 1885 (Originalgröße 95 mm x 138 mm).

Radiergummi, auch die weichsten, dürfen nicht verwendet werden, weil ihnen die Bildoberfläche verletzt werden kann. Sie ist ja nur hauchdünn.

Feine Kratzer und Schrammen lassen sich durch Positiv-Retusche-Stifte in der Farbe der Vorlage unsichtbar machen. Man setzt mit einem solchen Stift Punkt neben Punkt. Die ersten Punkte werden - und sollen auch - nur sehr hell ausfallen. Durch wiederholtes Punktieren wird allmählich die Farbdichte der Umgebung erreicht.

Wenn Kratzer oder Schrammen die Schicht bis zum Papier hin aufgerissen haben, sind in vielen Fällen auch Landkartenstifte für die Retusche geeignet.

Flächenhafte Zerstörungen der Schicht für die Dauer der Reproduktion zu »heilen« ist nicht so schwer, wie es zunächst scheinen mag. Eine Mischung aus Reismehl und Zinkoxid im Verhältnis 1+2 wird mit Farbpulver so abgestimmt, daß der entstehende Puder der Farbe der Schicht entspricht. Die schadhafte Stellen des Fotos werden damit vorsichtig in sehr dünner Schicht überpudert. Angefangen wird mit den hellsten Stellen, bis durch entsprechende Zugabe des Farbpulvers die dunkelsten Stellen behandelt werden können. Überschüssiger Puder an Stellen, die nicht korrigiert werden sollen, kann leicht mit einer Pipette weggeblasen werden. Statt Farbpulver kann in manchen Fällen auch kolloidaler Schwefel zum Abtönen geeignet sein. Bei Schwarzweiß-Fotos läßt sich Graphitstaub verwenden.



Das bepuderte Bild darf nicht mit einer Glasscheibe abgedeckt werden, so daß nur eine Reproduktion mit senkrechter Anordnung der optischen Achse der Kamera möglich ist. Was mit dieser Methode erreicht werden kann, verdeutlichen die Bilder 3 und 4.

Bei Bild 3 handelt es sich um ein frühes Aktbild mit teilweise gebrochener und teilweise flächenhaft zerstörter Schicht. Das Original ist 65 mm x 91 mm groß. Das Foto besitzt eine relativ grobe Kornstruktur und ist etwas ausgebleichen und stark vergilbt mit einem merkwürdig dunklen Gelbton. Man darf vermuten, daß es sich bereits um eine Reproduktion handelt, die der Urheber lange Zeit in der Brieftasche mitgeführt hat.

Der durch den Mittelteil des Bildes verlaufende Knick wurde teilweise mit einem Positiv-Retusche-Stift ausgebessert. Die flächenhaften Schäden dagegen wurden mit einem mit Ockerfarbe unter Zugabe von etwas kolloidalem Schwefel abgetönten Puder nach obiger Vorschrift bestreut. Es waren einige Versuche nötig, bis die richtige Tönung des Puders gefunden war. Der Augeneindruck von dessen Farbe ist dabei nicht entscheidend. Maßgebend ist bei dieser Methode immer die Reflexionseigenschaft, die der Bildschicht in der Umgebung des ausgebesserten Teils des Bildes entsprechen muß.

Das ausgebesserte Original wurde schließlich auf mittelempfindlichen panchromatischen Film aufgenommen, der in einem Feinstkornentwickler zu einem Gamma von etwa 0,6 entwickelt wurde.

Für die Vergrößerung war eine Schwefeltonung das Mittel der Wahl. Das Ergebnis dieser etwas schwierig erscheinenden Arbeit zeigt Bild 4. Sie ist aber tatsächlich nicht schwer, wenn man einige Übung erlangt hat.

Schwarze oder farbige Flecke auf dem Foto kann man oft in der gleichen Weise wie flächenhafte Zerstörungen behandeln. Bei farbigen Flecken sollte aber erst geprüft werden, ob sie ohne Korrektur am Original allein durch Lichtfilter bei der Aufnahme zum Verschwinden zu bringen sind. Rote Flecken, gleich welchen Ursprungs, werden vielfach auch bei Aufnahmen auf unsensibilisierten oder orthochromatischen Filmen unsichtbar.

Stempelfarben und manche Druckfarben lassen sich meistens mit Propan-2-ol (nicht korrekt oft als Isopropanol bezeichnet) entfernen. Ein kleiner Wattebausch wird damit getränkt und auf dem beschmutzten Teil des Bildes unter leichtem Druck zum Bildrand hin geführt. Wird die Farbe gelöst, dann muß mit jeweils frischen, mit Propan-2-ol ge-

tränkten Wattebäuschen so lange gewischt werden, bis keine Farbe mehr zu sehen ist.

Propan-2-ol ist feuergefährlich. Die entsprechenden Brandschutzbestimmungen sind einzuhalten.

Die Bademode vom Sommer 1911 zeigt die Ansichtspostkarte aus Göhren auf Rügen (Bild 5). Leider hat jemand einen kräftigen, verwischten Fingerabdruck mit Stempelfarbe auf dem Foto hinterlassen. Die Postsachen wurden ja damals noch mit der Hand abgestempelt. Da konnte eine solche Verschmutzung schon einmal vorkommen.

Mit Propan-2-ol ließ sich die Stempelfarbe restlos beseitigen. Sie löste sich anfangs sehr schwer, später jedoch überraschend schnell. Bild 6 ist eine Reproduktion des gereinigten Bildes.

Die auf der Vorlage von Bild 7 zu sehende Verschmutzung ist rußschwarz. Das Foto stammt aus der Zeit um 1865 und ist ohne Karton 55 mm x 88 mm groß. Welcher Art die Verschmutzung war, konnte nicht festgestellt werden. Gewiß war nur, daß es sich um eine der Stempelfarbe sehr ähnliche Farbe handeln mußte. Um Versuche machen zu können, wurde zunächst der Kartonrand abgeschnitten. Teile dieser Randstreifen wurden dann für Versuche verwendet, die in solchen Fällen angezeigt sind.

1. Versuch:

Ein Probestück wurde in eine 2%ige Lösung von Kaliumpermanganat gelegt, nach zehn Minuten kurz gewässert und dann in einer 10%igen Lösung von Kaliumdisulfit das restliche Kaliumpermanganat und das daraus durch Oxidation entstandene Mangandioxid entfärbt. Danach wurde zehn Minuten lang gewässert.

Mit dieser Methode können manche Stempelfarben, Farbtinten u. ä. entfärbt werden. In diesem Fall war jedoch der Erfolg nicht ausreichend.

2. Versuch:

Ein Probestück wurde in einer 5%igen Lösung von Kaliumhydrogensulfit gebadet. Nach rund acht Minuten sahen nur die am stärksten verfärbten Stellen noch etwas grau aus. Anschließend wurde gewässert.

Danach wurde der Versuch mit dem Foto selbst durchgeführt. Das Ergebnis ist an Bild 8 zu erkennen. Ein schmaler Streifen am oberen Bildrand mit dem auf Bild 7 zu erkennenden Kratzer wurde bei der Aufnahme abgedeckt. Der Kratzer an der linken Bildecke kann noch mit einem Positiv-Retusche-Stift am Original beseitigt werden.



5

6

7 8

Bild 5: Postkarte aus dem Jahre 1911 mit Fingerabdruck von Stempelfarbe

Bild 6: Die Stempelfarbe auf der Vorlage von Bild 5 wurde vor der Reproduktion mit Propan-2-ol entfernt

Bild 7: Durch nicht identifizierte schwarze Farbe verschmutztes Foto aus der Zeit um 1865

Bild 8: Reproduktion der Vorlage von Bild 7 nach der im Text beschriebenen Behandlung



»Wie ein doppelter Fingerzeig nach oben ragen diese beiden Türme«

Ulrich Ebell
wiss. Mitarbeiter im IABW

Die Einweihungsfeier der Klosterkirchtürme in Neuruppin im Beisein des Kronprinzen Wilhelm wurde ausführlich in der »Märkischen Zeitung« vom 10. Juni 1908 beschrieben. In diesem Bericht sind auch Teile der Festpredigt von Superintendent Schmidt abgedruckt, aus der das Zitat aus der Überschrift stammt.

Auch die übrigen Zitate zu diesem Ereignis stammen aus diesem Bericht.

¹ Über den Besuch Friedrich Wilhelms IV. zur 600-Jahrfeier der Stadt Neuruppin vgl. Sondernummer der »Märkischen Zeitung« zur 700-Jahrfeier der Stadt Neuruppin vom 27. Mai 1939, S. 21

² Über den Besuch Kaiser Wilhelms I und seiner Begleitung in Neuruppin am 5.9.1871 berichtete der »Anzeiger für den Ruppiner Kreis und die Umgebung« am Mittwoch, dem 6. September 1871.

Nähert man sich der Stadt Neuruppin, dann grüßen alsbald freundlich die Türme der Klosterkirche über das flache brandenburgische Land oder den Ruppiner See herüber. Neuruppin, das ist auch die Klosterkirche mit ihren Türmen, ohne diese Türme mag man sich die Silhouette der Stadt kaum vorzustellen.

Doch die berühmten Söhne dieser Stadt, Schinkel, Fontane oder Gustav Kühn und die Büdner und Bauern der umliegenden Dörfer oder die wandernden Handwerksgesellen, deren Besuch in Neuruppin kein Chronist vermerkt hat, konnten diesen schönen Blick noch nicht genießen. (Abb. 1, 3)

Auch als Ferdinand von Quast, »der erste Konservator der preußischen Kunstdenkmäler« 1840 den beliebten Blick durch die Siechenstraße mit Siechenkapelle und Klosterkirche zeichnete, war die Kirche noch turmlos.

Ebenso sah Friedrich Wilhelm IV. am 9. März 1856 zur 600-Jahrfeier der Stadt die Kirche. Der Chronist vermerkt zu diesem Besuch, daß sich Friedrich Wilhelm IV. sehr bald auf sein Zimmer im

Zirbeckschen Gasthof zurückzog, um »einige Koteletts mit ein wenig Brot« zu sich zu nehmen.¹ Schade, möchte man sagen, daß es damals noch keine Pressefotografen gab, die diese Szene im Bilde festgehalten haben.

Und als am 5. September 1871 Ihre Kaiserlichen Hoheiten auf einer Spazierfahrt nach Rheinsberg in Neuruppin Halt machten und natürlich auch die Klosterkirche besuchten, sahen auch sie eine turmlose Kirche. Und wieder bedauern wir, daß es noch keine Bildberichterstattung gab, denn »einige ungezogene Buben hatten leider die Dreistigkeit, sich wiederholt an dem Reisewagen festzuhalten und diesem Umstand ist es zuzuschreiben, daß die Fahrt in ein schnelleres Tempo überging...«². Unser Bedauern mündet in dem Gedanken, wie amüsant, aber auch einträglich es wäre, gäbe es von diesen Ereignissen jeweils eine Postkarte.

Im Jahre 1908 stellte sich wiederum hoher Besuch ein. Die Stadtverordnetenversammlung hatte den Bau von Türmen für die Klosterkirche beschlossen, (Abb. 5) was mit Hilfe von Spenden schließlich in



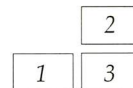


Bild 1: Die älteste (uns bekannte) Postkarte von Neuruppin, zeigt den Blick über den See und stammt aus dem Jahre 1870. Lith. C. W. Löwe, Leipzig, Verlag von Paul Howe, Neu-Ruppin, 1869. Der Turm der Klosterkirche zeigt Sturmschäden aus dem Jahre 1869. Die Schornsteine der Tuchfabriken schicken (in dieser Zeit noch) ihre Rauchfahnen in den Himmel.

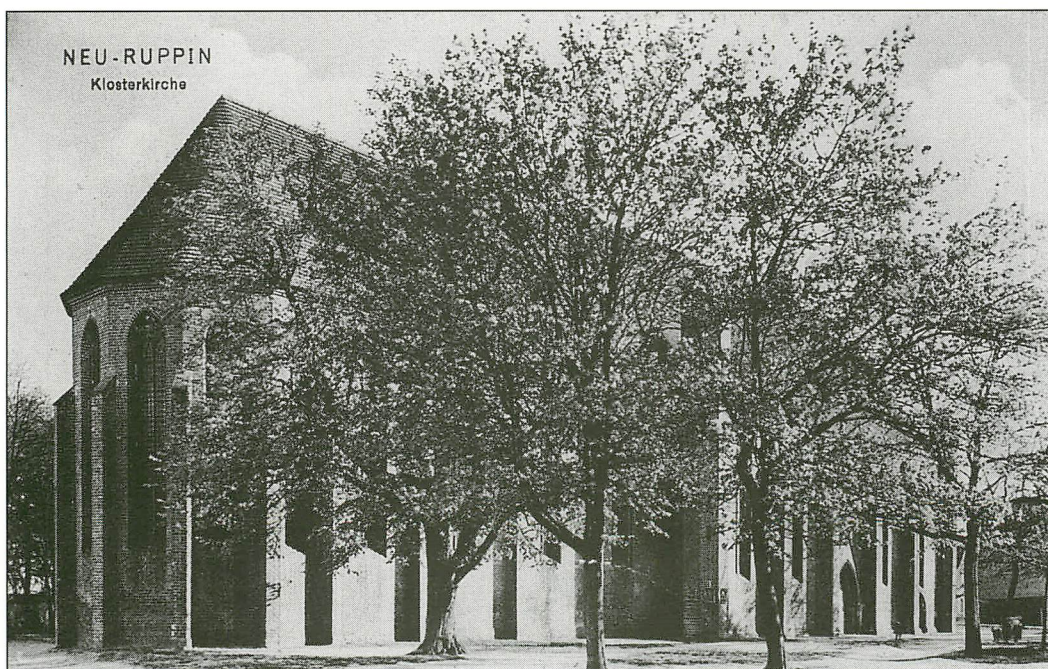


Bild 2: Neuruppin am See, Klosterkirche, Postkarte, nach 1908, Chromolithographie, Druck mit mehreren Platten. Die Aufnahme wurde gemacht, als die Bäume kahl waren. Das Grün der Bäume wurde - zwar unvollständig, doch das gibt der Ansicht einen malerischen Reiz - durch eine Platte unterlegt. Aufnahme und Verlag: Robert Badtke, Neuruppin

Bild 3: Die Klosterkirche in Neu-Ruppin, Postkarte, 1900. Lichtdruck nach einer Fotografie, Verlag: Carl Schmutzler, Neu-Ruppin, Fotograf unbekannt.

die Tat umgesetzt werden konnte. Im Jahre 1907 fand das Richtfest statt, ein Amateurfoto, entwickelt im Postkartenformat, gibt von diesem Ereignis frohe Kunde. (Abb. 6)

Und dann kam der Tag der feierlichen Einweihung im Jahre 1908. (Abb. 4) Da stehen die Ruppiner Herren geschniegelt und gebügelt. Von der Enttäuschung, daß der Kaiser nicht persönlich kam, sondern nur der 26-jährige Kronprinz, dessen Frauen- und Kasinoaffären sich sicher auch bis ins verschlafene Neuruppin herumgesprochen hatten, ist in den Gesichtern nichts zu sehen. Denn ursprünglich sollte gar nur Prinz Leopold an der Feier teilnehmen. Durch diese protokollarische Änderung mußte die Feier allerdings in aller Eile vom Freitag, dem 12. Juni auf Dienstag, den 9. Juni vorverlegt werden.

Mit würdevoller Haltung und ernsten Blicken ist man Zeuge eines für die Stadt wichtigen Augenblickes. Die Zylinder werden ehrfurchtsvoll gelüftet, die hinten Stehenden recken erwartungsfroh die Häuse. Sehen und gesehen werden, das mag auch damals die Parole gewesen sein. Die Damen sind – natürlich – in die zweite Reihe verbannt, dafür dürfen sie weiße Tücher zur Begrüßung schwenken. Einzig Frl. Sabine Schulze, die Tochter des Stadtverordnetenvorstehers, welche dem hohen Gast einen herrlichen Nelkenstrauß überreichen durfte, steht zwischen den

Herren des Festausschusses und den Vertretern der Behörden.

»Unser einstiger Herrscher«, durch den die Feier »eine ganz besonders festliche Weihe« erhielt, steht fast etwas verloren im Bilde. Die Begrüßungsszene rechts neben dem Auto lenkt zu sehr vom hohen Gast ab. Der Neuruppiner Fotograf Otto Müller, der die Begrüßung des Kronprinzen in der Poststraße neben der Klosterkirche im Bilde festhielt, war halt kein erfahrener Hoffotograf.

Aber das war wohl auch nicht so ganz wichtig. Viel wichtiger – zumindest für Müller – war der geschäftliche Aspekt. Nehmen wir an, von den ca. 200 Personen, die wir auf dieser Postkarte sehen, kaufte jeder 5 Stck., das sind 1000 Postkarten. Und wir wollen nicht die vergessen, die vom Paulinauer Bahnhof über die Fehrbelliner-, Friedrich-Wilhelm-, Kommandanten- und Poststraße Spalier standen. (Den »Beschuß« an der Klosterkirche »machten« die Kriegervereine) Mögen dort ca. 12 000 Menschen gestanden haben, die ihren Kronprinzen gesehen hatten. Wir ahnen, welch Geschäft sich daraus machen ließ.

Müller hatte von der Glasplatte sofort während des Festgottesdienstes und des gesamten Tages eine größere Anzahl von Postkarten auf lichtempfindliches Chlor- und Chromsilberpapier kopiert und verkauft. Für die Schnelle der Arbeit spricht

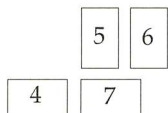


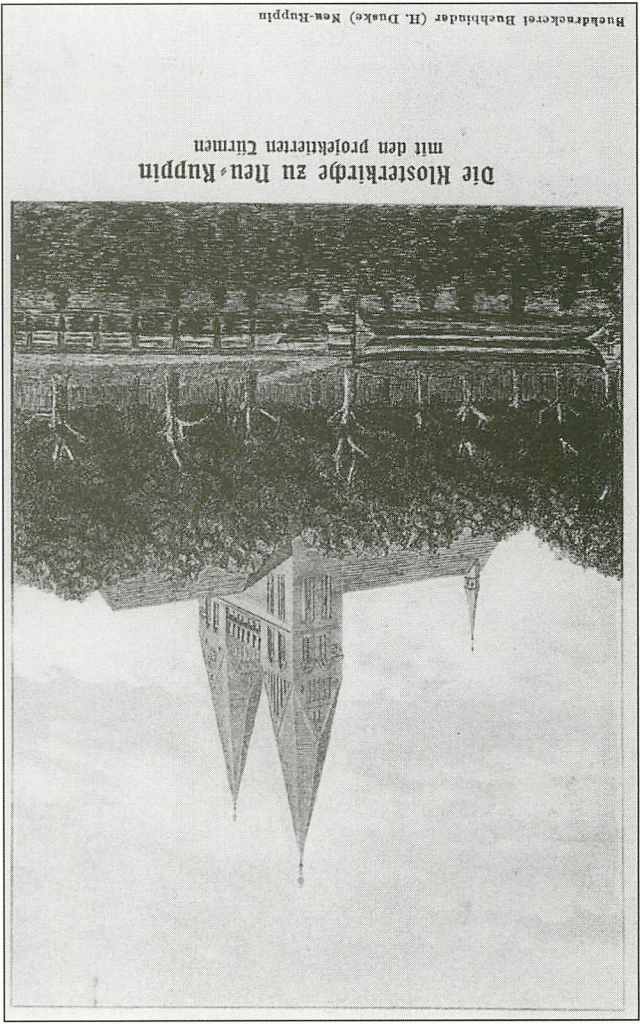
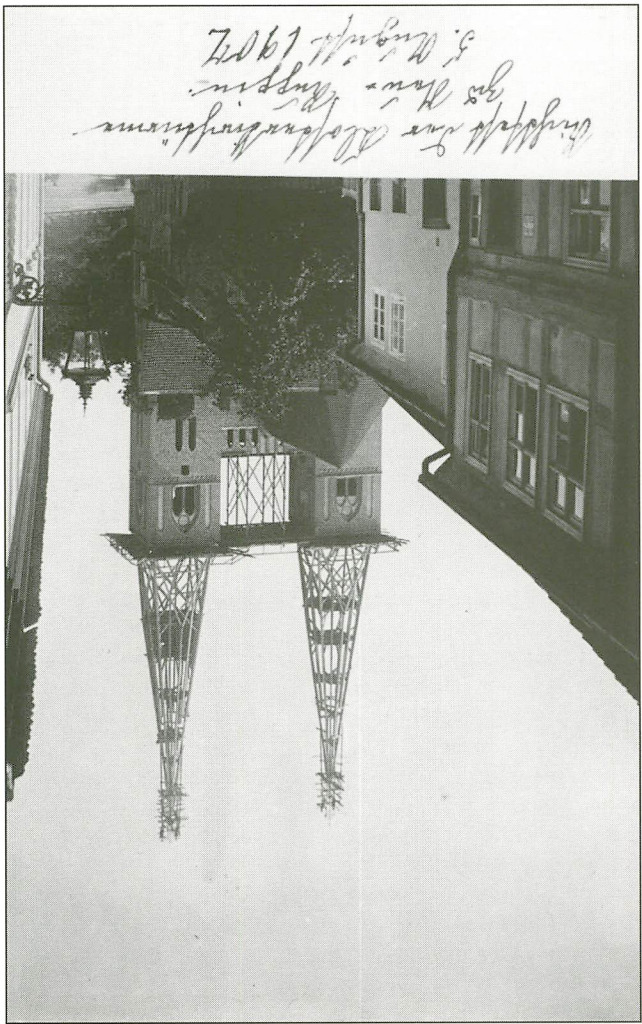
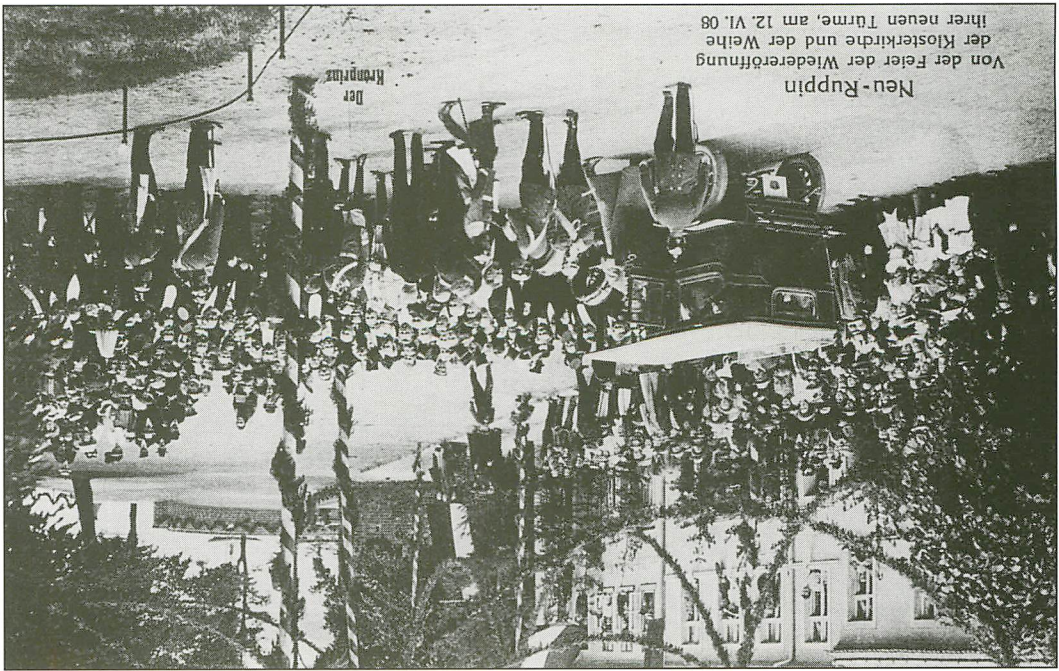
Bild 4: Begrüßung des Kronprinzen Wilhelm in der Poststraße in Neuruppin zur Einweihungsfeier der Klosterkirchtürme am 9. 6. 1908, Postkarte, 1908, Kontaktabzug in Serie, Fotograf: Otto Müller, Neuruppin

Bild 5: Die Klosterkirche zu Neu-Ruppin mit den projektierten Türmen, Postkarte, 1905, nach einer (recht dilettantischen) Lithographie, Buchdruckerei E. Buchbinder (H. Duske), Neu-Ruppin

Bild 6: Richtfest der Klosterkirchtürme zu Neuruppin, am 5. August 1907, Postkarte nach einem Amateurfoto, 1907

Bild 7: Begrüßung des Kronprinzen Wilhelm in der Poststraße in Neuruppin zur Einweihungsfeier der Klosterkirchtürme am 9. 6. 1908, der Aufdruck zeigt das ursprüngliche Datum für die Feier, Postkarte, 1908, Lichtdruck nach der Fotografie von Otto Müller, Verlag: Carl Schmutzler, Neu-Ruppin





³ Wir haben uns in Neuruppin den Nachlaß eines Fotografen angeschaut, dessen Großvater auch Vorlagen für Postkarten lieferte. Wir fanden nur noch wenige Glasplatten. Der Verbleib ist völlig ungewiß: Verkauf, Zerstörung durch Unachtsamkeit bei Umzügen, Aussonderung wegen Platzmangels, Verlust? Wer kann das nachvollziehen? Sowohl die Lagerung der wenigen noch vorhandenen Glasplatten, als auch die des zahlreichen Negativmaterials widersprach allen Regeln und Erkenntnissen einer sachgemäßen Archivierung.

⁴ vgl. Ludwig Hoerner, Zur Geschichte der fotografischen Ansichtspostkarte. FOTOGESCHICHTE; 7 (1987) 26, S. 29 – 44

die sehr unterschiedliche Qualität der uns vorliegenden Postkarten. Auf allen diesen Karten sind einige Stellen ausgesilbert. Einige Postkarten sind mit einem Prägestempel des Fotografen versehen.

Erst dann übergab Müller die Glasplatte an den Verlag Carl Schmutzler, der nun die Postkarte im Lichtdruck herausgab. (Abb. 7, S.17) Der Aufdruck auf dieser Postkarte zeigt fälschlicherweise als Datum der Einweihungsfeier den 12.VI.08, also den Tag, an dem ursprünglich diese Feier stattfinden sollte. Müller, der Fotograf, wird auf dieser Postkarte nicht mehr angegeben.

Uns liegen zwei weitere Postkarten von diesem Ereignis vor. Abbildung 8 zeigt die Honoratioren auf dem Weg zum Portal der zur Stadt gelegenen Turmes. Stadtverordnetenvorsteher Schulz, rechts hinter dem Kronprinzen, hält sein Manuskript in der Hand. Dann, vor dem Portal angelangt, wird er in seiner Eigenschaft als Vorsitzender des Bauausschusses einen Segensspruch verlesen und Superintendent Schmidt den Schlüssel zur Kirchentür überreichen. Diese beiden Aufnahmen stammen von E. Rolla aus Kyritz und wurden wie oben geschildert im Schnellverfahren zur Postkarte. Fast folgerichtig zeigen sie die gleichen Mängel. Einem Verlag wurden diese Motive nicht übereignet.

Die zahlreichen Postkarten, die ab 1908 mit Neuruppiner Motiven erschienen, zeigen nun gerne die beiden neuen Türme

der Klosterkirche, die »wie ein doppelter Fingerzeig« in den Himmel ragen. (Abb. 2)

Ein Fingerzeig waren sie gewiß auch für die Fotografen, Verleger, Buchhändler, Papierhandlungen, Buchdruckereien und Buchbinder, die sich das Geschäft teilten. Dabei fällt auf, daß in der Regel der Fotograf in der Namenlosigkeit versank. Bei den über 200 Postkarten, die uns zu unserem Motiv vorliegen, scheint nur in einem Falle der Verleger mit dem Fotografen identisch zu sein: »Aufnahme und Verlag Robert Badtke, Neuruppin«. In einem zweiten Falle muß der Aufdruck »Eigenthum und Verlag von Adolph Jaene, Papierhandlung« keineswegs ein Hinweis auf den Fotografen sein.

Wer aber waren die Fotografen? Und wo sind die Platten verblieben?⁵

Die keineswegs nur ortsansässigen Verleger kauften sie von den Fotografen auf oder beauftragten mit der Arbeit ihre Verlagsfotografen. Doch so wie es in Neuruppin die Werkstätten und Ateliers der damaligen Fotografen nicht mehr gibt, so haben auch die Verleger längst ihre Geschäfte geschlossen.

Die Techniken, in denen die Postkarten hergestellt wurden, sind so vielfältig, wie L. Hoerner sie beschreibt.⁶

Unsere Abbildungen zu diesem Beitrag können nur einen kleinen, schwarz-weißen Einblick in diese Vielfalt geben.

8

Bild 8: Kronprinz Wilhelm und Begleitung auf dem Weg zum Portal der Klosterkirche in Neuruppin anlässlich der Einweihungsfeier der Klosterkirchtürme am 9. 6. 1908, Postkarte, 1908, Kontaktabzug in Serie, Fotograf: E. Rolla, Kyritz

Alle Abbildungen wurden in Originalgröße reproduziert.





Anmerkungen zur Postkarte

Die erste Blütezeit der Bildpostkarte lag zwischen 1895 und 1914/18¹. Sie war eng verbunden mit der Entwicklung von Fotografie und Malerei. In ihr kam in besonderem Maße der Geschmack breiter Bevölkerungsguppen zum Ausdruck. Deren Sammelleidenschaft – gipfelnd in Postkartensammlervereinen und Postkartenausstellungen – bewirkte, daß die meisten der Fotografen sich diesem Medium nicht entziehen konnten und in vielen Städten Produktionsstätten für Lichtdrucke/Fotolithographie, Fotogravur und Postkartenalben entstanden.

Fotografie, Malerei und Postkarte

Hatte die Fotografie noch im 19. Jahrhundert nicht nur viele Maler und Graphiker ihrer Klientel beraubt und sie selbst zu Fotografen gemacht, um der große Nachfrage der bürgerlichen Schichten nach fotografischen Portraits zu entsprechen, so war sie bald ein wichtiger Quell der Inspiration und ein Werkzeug der Kunstrichtungen des 19. Jahrhunderts. Sie überlaschte durch ihre exakte wissenschaftliche Wiedergabe des Gesehenen und wurde dadurch selbst zur Vorlage für Künstler, die nach ihr malten. Über die Detailgenauigkeit hinaus faszinierte den Künstler das Phänomen des Augenblicks, der mittels der zum Ende des 19. Jahrhundert verbesserten fotografischen Technik (lichtstarke Linsen und kürzere Belichtungszeiten) festgehalten werden konnte. So entstanden Bilder, die sich die neue ausschnittshafte Bildwirkung von Fotografien – mit eingefrorener Bewegung der Dargestellten, zufälligen Überschneidungen und Detailgenauigkeit – zu Nutze machten und sie als neue Elemente in die Graphik und Malerei integrierten. Es gab aber ebenso die Bestrebung, die eigene Maltechnik weg vom realistisch-naturalistischen (fotografischen) zum malerisch-freien bis abstrakten Stil zu entwickeln, wobei nach und nach Abstand von Themen der Genre-, Bildnis- und Historienmalerei genommen wurde, um diese der Fotografie zu überlassen. Viele Fotografen ahmten aber auch gemalte Bilder mit fotografischen Mitteln nach. Der Bromöldruck und Gummidruck gab der Fotografie eine Unschärfe, mit deren Hilfe der Fotograf die Malweise des Impressionismus nachvollzog. »Mehr denn je war das Bestreben des Photographen dahin gerichtet, die Photo-

graphie der Malerei anzunähern, und diejenige Photographie erregte den höchsten Grad der Bewunderung, die einem Gemälde am ähnlichsten war«.²

Wie auch immer diese Tendenzen zu bewerten sein mögen, sie zeigen das Vorhandensein eines Dialoges zwischen den beiden Medien und weisen auf eine enge Verbindung und gegenseitige Befruchtung hin. Daß viele der Maler die Fotografie lediglich als unbeseelten Naturabklatsch begriffen und ihr eigenes Schaffen als Kunst-Handwerk, weist auf die nicht unproblematische, konkurrierende Koexistenz beider hin. Die in kürzester Zeit beliebt gewordene Ansichtspostkarte tritt in dem Moment als Objekt der Massenbegeisterung auf, wo sowohl die Qualität der meisten Malereien (»banal, imitativ und süßlich«), als auch die der Fotografien sich in einer Krise befanden.

»Den großen Zahlen ästhetisch anspruchsloser Gemälde können die zahllosen stereotypen Bildnisfotografien an die Seite gestellt werden...«³.

Die Postkarte wurde von eben diesen Tendenzen geprägt und bediente sich in marktorientierter Weise des Motivrepertoires sowohl der Malerei als auch der Fotografie. In kürzester Zeit löste sie die Carte-de-Visite-Mode bzw. die Sammelleidenschaft von Cabinet-Fotografien mit »Blumen-, Genre-, Landschafts- und Städttemotiven«⁴ ab und zwang die Fotografen, wollten sie wirtschaftlich überleben, zum Umdenken. Der Atelierfotograf, der die Postkartenherstellung zunächst als »lästiges Nebengeschäft«⁵ erachtete, sah sich bald gezwungen, sich überwiegend der Portraitpostkarte zu widmen. Es entstanden sogenannte Schnellfotoateliers, die in wenigen Minuten Portraits auf Bromsilberpapier herzustellen wußten, dazu eine Warenhausfotografie, die mit dem Atelier-Fotografen konkurrierte⁶. Immer gab es aber auch Bestrebungen der »kolossalen Quantität durch gediegene, künstlerische Qualität entgegenzuwirken«⁷. Kunstfotografen präsentierten und verkauften auf Ausstellungen in den Jahren 1897/98 ihre Postkarten mit Erfolg. Zu beachten bleibt aber, daß die Masse der Motive, derer sich die Postkarte bediente, dem Geschmack breiter Bevölkerungsguppen, die sie als Sammelobjekt entdeckt hatten, genügen wollte. Aber auch Kritiker meldeten sich zu Wort: »Heut verdirbt sie den Geschmack, verbreitet vorwiegend unnützes Zeug, was die Bildung

Ulrike Eden

wiss. Mitarbeiterin im IABW

QUELLEN

Freund, G., *Photographie und Gesellschaft, Hamburg: Jonas, 1979*

Kaufbold, E. *Bilder des Übergangs, Marburg, 1986*

Hoerner, L., *Zur Geschichte der fotografischen Ansichtspostkarte, FOTOGESCHICHTE, 7 (1987) 26, S.29-44*

Kaufmann, G. in: *Kunst und Postkarte (Ausstellungskatalog), Hamburg: Th. Dingwort & Sohn, 1970*

Jäger, G. *Bildgebende Fotografie, Köln: DuMont, 1988*

Loescher, in: »*Deutscher Camera-Almanach*« Bd. 4, 1908

¹ vgl. dazu Hoerner, S.36 ff und Kaufbold, S 168

³ Freund, S. 99

⁴ Kaufbold, S. 18

⁵ Hoerner, S. 32

⁶ vgl. dazu Hoerner, S.41 f und Freund, S. 98

⁷ Kaufbold, S. 168

⁸ Dt. Camera-Almanach, 1908, S. 196

⁹ Kaufmann, S. 10

¹⁰ Kaufbold, S. 238

¹¹ Kyrou zit. in Freund, S. 112f

nicht vertieft, sondern verflacht und über niederes Niveau ausbreitet, heute verdirbt sie den Menschen, statt ihn zu veredeln»⁸.

Zum Motiv- und Formenwandel der Ansicht-Postkarte

Zwar gibt es die Postkarte schon seit 1870 in Deutschland, knapp ein Jahr zuvor wurde sie in Österreich eingeführt, sie wird aber erst als Bildpostkarte wirklich populär. Bis auf einzelne Exemplare kam die Bildpostkarte seit der Mitte der 90er Jahre in den Umlauf, da sie bis dahin nicht von allen Postverwaltungen des Deutschen Reichs zugelassen worden war. Sie hatte zunächst die Größe 16,3 x 10,8 cm, ab 1872 die Maße 14,4 x 8,8 cm und schon ein Jahr später wurde sie im Format 14 x 9 cm als Correspondenzkarte bezeichnet. Es gab auf der Anschriftenseite einen Vordruck für die Empfängeranschrift, aber keinen Platz für Nachrichten. Das uns heute bei (Bild-) Postkarten bekannte linksseitig freie Feld für Mitteilungen wurde erst 1905 erlaubt. Seit dieser Zeit muß die Postkarte auch frankiert werden, was sich zuvor wegen der gedruckten Freimarke erübrigte.

Ansichtskarten im größeren Stil entstanden im Rahmen der Feldpost – genannt Feldpost-Correspondenzkarte (1870-71) – während des deutsch-französischen Krieges. Der Text wurde durch eine selbstgefertigte Zeichnung bzw. Skizze ergänzt. Die Ansichtspostkarte in Lichtdrucktechnik war bis zum Anfang der 90er Jahre noch nicht in bemerkenswerter Menge auf dem Markt. Man bediente sich der Lithografie, Xylographie und Stahlstichtchnik und bedruckte nur kleine Bereiche der Postkarte, um Raum für Text zu lassen. Die Themenwahl war breit gefächert und bewegte sich zwischen Landschafts- und Architekturansichten, aktuellen Ereignissen, Hochzeitspaaren, Glückwünschen, Vereinsgruppen, Prominenten bis hin zu Kindermotiven. Zahlreich waren die Reproduktionen beliebter Gemälde aus früheren Epochen, aber auch der zeitgenössischen Salon- und Historienmalerei.

»Die Themen, denen sich die Bildpostkartenhersteller zuwandten, unterlagen keinerlei Beschränkung, es gab eigentlich nichts, mit dem man Bildpostkarten nicht bedruckt hätte, und insbesondere die triviale Darstellung, der Kitsch – der sich als kulturgeschichtlich höchst aufschlußreich zeigt – feierte Triumphe.«⁹

Verbesserte Lichtbildtechnik und Urhebergesetzgebung

Allgemein wurde die Zahl der Motive durch die Verbesserung der Lichtbildtechnik und dem somit optimierten Einsatz von Fotografien (siehe auch U. Ebell, in dieser Ausgabe) noch erheblich vergrößert. Damit verbunden ergaben sich Problematiken, die im Zusammenhang mit der Urhebergesetzgebung standen (Fotografien waren nur 5 Jahre geschützt). Ältere fotografische Vorlagen, wurden von Postkartenverlegern verwendet, ohne daß der Fotograf davon profitieren konnte. So erging es vielen Fotografen, die noch zu Beginn der 90er Jahre Landschaftsaufnahmen oder Aufnahmen von Prominenten in herkömmlichen Formaten veröffentlicht hatten. Sie konnten ihre Fotografien als mehrfarbige Lithografie im Postkartenhandel wiederentdecken. Dagegen war auf gerichtlichem Wege nicht vorzugehen, da die Postkarte nicht als mechanische Nachbildung galt, sondern lediglich als ein Werk der Industrie, an dem »die Fotografen keine Rechte an ihren fotografischen Vorlagen hatten«¹⁰.

Dadurch, daß Anfang der 90er Jahre die lichtempfindliche Postkarte, lichtempfindliche Chlor, Chlorsilber- und Bromsilberpapiere auf den Markt kamen, ergab sich die Möglichkeit, Postkarten in geringerer Auflage für persönliche Motive (Portraits, Gruppenaufnahmen) aufzulegen, womit die Carte-de-Visite-Fotografie abgelöst wurde.

Bürgerliche Rezeption

War es vor dem Aufkommen der Postkarte nur kleinen Bevölkerungsschichten möglich zu reisen, so war es mittlerweile in breiteren Kreisen üblich. Das lag einerseits an den wirtschaftlichen Möglichkeiten des Bürgertums, andererseits auch an dem Zugewinn an Mobilität durch Eisenbahn und Auto. Die touristische Ansichtskarte ist im Zusammenhang mit dem Repräsentationsbedürfnis des reisenden Bürgers zu sehen. Aus aller Welt versandt, war sie ein begehrtes Sammelobjekt mit Erinnerungswert für diejenigen, die selbst jene touristischen Ziele heimsuchten. »Verschickt man eine Postkarte mit der Ansicht einer Landschaft, in der man sich befindet, dann hebt man damit hervor, daß man sich Reisen leisten kann; die Postkarte wird zum Statussymbol... Der Erfolg einer Postkarte gründet sich auf dem Wunsch, eine Erinnerung festzuhalten.«¹¹



Arbeiten am Schütz-Nachlaß

Der Nachlaß des Berliner Pressefotografen Gert Schütz, der von 1949 bis 1972 tätig war, besteht in der Hauptsache aus Schwarz-Weiß-Fotonegativen, in den Formaten 9 x 12 und 6 x 6 cm. Schütz hatte die Negative in Briefumschläge gesteckt, diese beschriftet und mit Datum versehen und chronologisch abgelegt. Dieser Nachlaß von ca. 150 000 Negativen wurde in Stahlschränken aufbewahrt. Er sollte nach konservatorischen und inhaltlichen Gesichtspunkten bearbeitet werden. Gleichzeitig sollte Material für eine Ausstellung zusammengetragen werden. Das Ziel der inhaltlichen Bearbeitung war die Erstellung einer Systematik, mit deren Hilfe der Nachlaß neu geordnet und aufgestellt werden konnte, um ihn thematisch zu erschließen. Die vorhandene Chronologie konnte hierbei nur noch teilweise gewahrt werden.

Eine konservatorische Bearbeitung des Schütz-Nachlasses mußte ausgehen vom Zustand des vorhandenen Materials. Die Negative steckten in vergilbten Pergamintüten. Diese befanden sich in braun gewordenen Briefumschlägen. Sowohl Pergaminhüllen als auch Briefumschläge waren mit Kugelschreiber beschriftet.

Beim Öffnen der Schubkästen der Stahlschränke war ein starker Essiggeruch zu bemerken. Die erste Vermutung ging dahin, daß Schütz im hektischen Pressefotografenalltag seine Bilder schlecht gewässert hatte. Verschiedenfarbige Stellkarten, in unterschiedlichen Handschriften beschrieben, zeugten von vorangegangenen unvollendeten Bearbeitungsversuchen.

Der erste Schritt der konservatorischen Bearbeitung war das Eintüten jedes einzelnen Negativs in eine neue Pergamintüte. Dabei wurden die dazugehörigen handschriftlichen Aufzeichnungen des Fotografen, nachdem das Papier auf ein Mindestmaß reduziert worden war, ebenfalls in Pergamintüten gesteckt. Die gelegentlich zu einem Konvolut von Negativen gehörenden Einladungen oder Programme erfuhren die gleiche Behandlung. Gleichzeitig mit dem Neueintüten erfolgte eine inhaltliche Sichtung und Grobsortierung, die Zusammenstellung nach Personen, politischen Ereignissen, gesellschaftlichen und kulturellen Ereignissen, Bauwerken, um nur einige inhaltliche Punkte zu nennen.

Im Verlauf dieser Arbeiten wurde zur Begutachtung des Erhaltungszustandes der Negative aus dem Schütz-Nachlaß der Fotorestaurator Herr J. L. Bigourdan hinzugezogen. Er kam zu dem Ergebnis, daß

ein Teil der Negative Zerfallserscheinungen aufweist, die sich aus der Beschaffenheit des Trägermaterials ergeben. Das Trägermaterial besteht aus Acetat. Es schrumpft und wird wellig. Als Folge davon wird die fotografische Schicht starken Spannungen ausgesetzt. Dies wiederum führt zu ihrer teilweisen Ablösung. Dieser Zerfallsvorgang setzt den erwähnten Essiggeruch frei, der nicht aus unzureichendem Wässern resultiert, wie zuerst angenommen.

Die einzige Möglichkeit, bereits befundene Negative zu ersetzen, ist die Anfertigung eines Duplikats.

Herr Bigourdan schlug als konservatorische Maßnahme vor, die Negative in gepuffertes Papier einzupacken und den Zerfallsprozeß halbjährlich zu kontrollieren. Durch das Einpacken in Papier, das mit Calciumcarbonat gepuffert und säurefrei, sulfatfrei und ligninfrei ist, kann der Zerfallsprozeß um maximal zehn Jahre hinausgezögert werden. Bei der halbjährlichen Kontrolle wird mit Hilfe eines pH-Meters der Säuregehalt des gepufferten Papiers gemessen.

Der zweite Schritt der konservatorischen Bearbeitung bestand im Ersetzen aller vorhandenen Stellkarten durch Karten aus gepuffertem Papier. Sie wurden mit Bleistift beschriftet. Hierbei war besonders zu beachten, daß sich beim Abschreiben der Texte und Daten keine Fehler einschleichen. Zusätzlich wurden in alle Konvolute, die auch Zeitungsausschnitte oder andere Texte enthielten, welche ihrerseits in Pergamintüten eingeschlossen waren, gepufferte Karten eingefügt, die als Trennwände zwischen Negativen und Texten dienen. Dies hatte zur Folge, daß der Stellplatz für die Negative nicht mehr ausreichte. Kurzfristig mußte ein weiterer Stahlschrank beschafft werden.

Parallel zu diesen konservatorischen Arbeiten wurden alle vorkommenden Personen alphabetisch geordnet und ein Personenregister erstellt. Die bereits nach Sachgruppen geordneten Negative wurden innerhalb der Sachgruppen nach Schlagwörtern zusammengestellt.

Wenn zu einem Schlagwort oder einer Person eine größere Anzahl von Negativen vorhanden war, so wurde diese chronologisch aufgestellt. Alle Sachgruppen und Schlagwörter wurden aufgelistet in der Reihenfolge ihrer Aufstellung, so daß es möglich ist, zuerst in diesen Registern zu recherchieren und erst danach die Negative zu bewegen und auch dann nur eine geringe Anzahl von ihnen.

Marianne Zillmann
wiss. Mitarbeiterin im IABW



Die Archivierung von Fotomaterialien 1. Teil

Regina Franck
wiss. Mitarbeiterin im IABW

¹ KODAK Publication
No. F-40; Rochester:
Conservation of
Photographs, 1985, S. 94

² Volker Jokschi,
Herr im Haus in Foto &
Labor 1/94, Stuttgart:
Vereinigte Motor-Verlage,
S. 30-31

³ KODAK Publication No.
F-40; a. a. o. S. 94-101

⁴ Volker Jokschi in Foto &
Labor 1/94, a. a. o., S. 30

Die Erhaltung und der Schutz fotografischer Sammlungen ist mit einem nicht unerheblichen Aufwand verbunden. Oft sind die erforderlichen Mittel jedoch knapp bemessen

Dabei sichert die Erfüllung minimaler Anforderungen an eine sachgerechte Lagerung der wertvollen Fotomaterialien die Bestände, verhindert Schäden oder wirkt wenigstens dem natürlichen Alterungsprozeß der Fotomaterialien entgegen.

Aspekte der Archivierung und Lagerung

Einige Aspekte der Archivierung und Lagerung von Fotomaterialien wollen wir Ihnen hiermit vorstellen.

Sichere Lagerung bedeutet, sowohl die besonderen Bedingungen des Materials als auch der Umgebung zu beachten. Negative, Diapositive und Abzüge müssen zum Schutz vor Staub, Licht und mechanischer Beanspruchung in Umschlägen, Hüllen, Mappen oder Alben aufbewahrt werden. Angefaßt wird das Material selbstverständlich nur am Rand. Jeder Kontakt der Haut mit den Fotografien ist zu vermeiden, da sonst die chemischen Stoffe, die sich im Schweiß befinden, an das reaktionsfreudige Gut gelangen.

Reinigen der Originale

Verwenden Sie Baumwollhandschuhe, sie verhindern die direkte Berührung des Materials. Aber achten Sie darauf, mit sauberen Handschuhen zu arbeiten, da sich schnell Schmutzteilchen im Stoffgewebe festsetzen, die das Material zerkratzen könnten.

Ein Nachlaß ist oft verstaubt. Man kann Negative, Dias, Glasplatten und Papierabzüge mit einem weichen Pinsel entstauben. Sehr effektiv ist Druckluft, achten Sie jedoch auf die Oberfläche der Fotografien. Ist sie rissig, entfällt diese Methode, da man sonst Schmutz in die Vertiefungen pinselt. Dabei kann er unter die Bildschicht geraten und bei weiterer mechanischer Belastung die Bilder zerstören. Kleinbild- und Rollfilme dürfen nicht eingerollt aufbewahrt werden. Nach längerer Zeit bekommt das Material einen starken Drall und läßt sich nicht mehr flach auslegen. Schneiden Sie die Filme in Streifen, jedoch möglichst nicht in Einzelnegative, da deren Handhabung sehr zeitaufwendig und teuer ist.

Nicht alle handelsüblichen Foto- und

Negativhüllen sind zur Archivierung geeignet. Einige Papiere und Kunststoffe sind brauchbar, sofern sich die Umgebungstemperatur und relative Feuchtigkeit innerhalb gewisser Grenzen bewegen. Geeignete Papiere sind chemisch stabil. Ihre Oberfläche ist vorzugsweise leicht angeraut, um ein Anhaften der Fotografie zu verhindern. Der günstige pH-Wert-Bereich liegt für s/w Fotografien zwischen 7,0 und 9,5. Farbmateriale erfordert einen schmalen Bereich zwischen 7,0 und 7,5. Weiterhin sollen die Papiere und Kartons mindestens 87 % Alpha-Zellulose enthalten.¹

Aufbewahrung in archivfestem Material

Albuminpapiere, Cyanotypien und Farbmateriale werden in ungepufferten Papieren verwahrt. Andere Fotografien werden in Papiere eingeschlagen, die mit etwa 2 % Calciumcarbonat gepuffert sind.

Neben Papier kann auch Kunststoff verwendet werden. Dies bietet sich zur Archivierung von Diapositiven und Negativen an, die gelegentlich betrachtet werden sollen. Auch Abzüge können in dieses Material gelagert werden. Nach dem derzeitigen Stand der Forschung gelten unbeschichtetes Polyester, Polyethylen und Polypropylen als unbedenklich.^{2/3}

Man muß beachten, daß die Fotografie noch ein relativ junges Medium ist, so daß wir besonders in Bezug auf Kunststoffe kaum Erfahrungen mit einer Langzeitarchivierung haben. Gewisse Einflüsse kann man in Tests simulieren, allerdings sind die Ergebnisse nicht ganz zuverlässig. In der Praxis sind verschiedene Lagerungsverfahren üblich. Die Deutsche Presse Agentur archiviert ihre Dias beispielsweise in PVC-Hüllen. Dabei gilt dieses Material als sehr schädlich.⁴

Die Firmen Anton Glaser (Stuttgart), Monochrom (Kassel), Dohm (Kusterdigen-Mähringen), Hama (Monheim) und andere bieten eine breite Palette geeigneter Hüllen aus Spezialpapier oder unschädlichen Kunststoffen an. Besonders die beiden erstgenannten Firmen haben ihre gesamte Produktreihe nach dem Stand der Forschung auf eine Langzeitarchivierung ausgerichtet.

Beschriften Sie die Hüllen mit Bleistift oder säurefreien Stiften, bevor die Fotografien eingetascht werden, verwenden Sie auf keinen Fall Stempel.



Reproduzieren

Von wertvollen Fotografien sollten Sie Duplikate anfertigen. Müssen dann Abzüge für Ausstellungen oder anderes gemacht werden, stehen Ihnen Arbeitsnegative zur Verfügung. Die Reproduktionen können dann Interessenten zugänglich gemacht werden, ohne unersetzliche Originale zu gefährden. Die Originale sollten so wenig wie möglich bewegt werden.

Fotografien, die sich chemisch verändern oder durch Pilzbefall beschädigt sind, sind auf jeden Fall auszusortieren, da Zersetzungsprozesse auf andere Materialien übergreifen können. Alte Taschen sind regelmäßig zu kontrollieren und gegebenenfalls gegen neues säurefreies Material auszutauschen. Im Ausnahmefall können Fotonegative sparsam mit wasserfester Tusche beschriftet werden.

Möbel und Klima

Die verpackten Fotografien müssen sicher gelagert werden. Dazu bieten sich natürlich Schränke an. Holzschränke, besonders aus Preßspanplatten, frisch gebeizt oder lackiert sind bedenklich. Sie gasen Stoffe aus, die mit dem Fotomaterial reagieren können. Einbrennlackierte Stahlschränke sind daher vorzuziehen.

Klimatische Bedingungen im Archiv beeinflussen die Geschwindigkeit und das Auftreten von Zerstörungsprozessen. Die relative Luftfeuchtigkeit sollte bei 40 % liegen. In der Heizperiode muß daher darauf geachtet werden, gegebenenfalls die Luft zu befeuchten. Befindet sich ein Archiv in tiefer gelegenen Räumen oder gar in kühlen Kellern, kann die relative Luftfeuchtigkeit bei 60 % oder höher liegen. In diesem Fall muß die Luft entfeuchtet werden. Dazu eignen sich elektrische Entfeuchtungsapparate, die durch einen Feuchtigkeitsmesser gesteuert werden.

Bei Transporten einer relativ kleinen Menge von Fotografien bietet sich übrigens die Verwendung von Silizium-Gel zur Entfeuchtung an.

Die Raumtemperatur sollte 21°C nicht übersteigen. Es gilt der Grundsatz: je kühler, desto besser, doch muß ein praktischer Kompromiß angestrebt werden, um den Mitarbeitern vernünftige Arbeitsbedingungen in den Räumen anbieten zu können. Größere Temperaturschwankungen sind zu vermeiden.^{5/6}

Interview

Es gibt etablierte und anerkannte Unternehmen, die Materialien zur Archivierung herstellen. Wir haben einige im nebenstehenden Artikel erwähnt. Vielleicht finden sie aber kleinere Firmen in Ihrer Region, die brauchbare und hochwertige Archivartikel nach Ihren Vorstellungen herstellen. Eine solche Firma gibt es auch in Berlin.

Wir sprachen mit Frau Lukoschus, der Inhaberin der Firma »Elfenbein« aus der Berliner Dircksenstraße.

Frau Lukoschus, wie alt ist die Firma und welche Produkte zur Archivierung bieten Sie an?

Unser Unternehmen wurde 1870 von F. Findeisen gegründet. In den 30er Jahren änderte sich ihr Namen aus familiären Gründen und wurde zu Findeisen/Elfenbein. Dank glücklicher Umstände konnte sie sich auch in der DDR in Privatbesitz halten. Frau Elfenbein lieferte an Museen und die Humboldt-Universität stabile, aber atmungsaktive Kästen zur Archivierung. Seit der Wende wurden überall die Mittel knapp, so daß viele Archive und Museen sich die Kartons nicht mehr leisten konnten. Trotzdem hoffen wir, mit unseren Produkten auf dem Markt zu bestehen. Wir sind spezialisiert auf Sonderanfertigungen aus Holz und/oder Pappe und können schnell und flexibel viele Wünsche unserer Kunden befriedigen.

Stellen Sie spezielle Produkte für die Langzeitarchivierung von Fotomaterialien her?

Im Standardprogramm haben wir keine speziellen Produkte, wir können jedoch sehr flexibel sein, unsere Produkte werden in Handarbeit hergestellt und wir sind damit maschinell unabhängig.

Wie stellen Sie sicher, daß Ihre Produkte das archivierte Gut nicht schädigen?

Unser Unternehmen produziert seit 124 Jahren Archivierungssysteme. Wir verwenden dabei nur ungebleichtes, ph-neutrales Papier, Knochenleim und säurefreie Pappe. Wir achten auf solide Verarbeitung und Langlebigkeit. Unsere hochqualitativen Produkte führten zu keinen Beanstandungen aus Fachkreisen.

In den kommenden Ausgaben unserer Zeitschrift werden wir das Thema Archivierung wieder aufgreifen. Für einige fotografische Materialien, beispielsweise auf Nitrozelluloseträgern, gelten abweichende Regeln, auf die wir eingehen werden. Wir sind auch an Ihren Erfahrungen zu diesem Thema interessiert.

⁵ KODAK Publication No. F-40, a. a. o., S. 102-103

⁶ T. Breuer, S. Patellis, G. Singer, Denkmalspflege Information, Ausgabe D Nr. 3/2, München, 1987

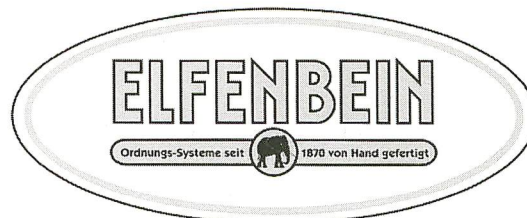
STELLENGESUCHE

- Fotolaborantin sucht ab sofort Stelle im Großraum Berlin. **SG 1**
- Fotowerkstattleiterin sucht neues festes Arbeitsverhältnis in einer Bildagentur. **SG 2**
- Archivarin sucht ab Juni`94 interessante Tätigkeit in einem Archiv, erfahren in Fotonachlaß-Bearbeitung. Raum Berlin/Brandenburg bevorzugt. **SG 3**

Anzeigen

Anzeigen in »Der Fotorestaurator« informieren Interessenten über Angebote aller Art im Bereich unserer Zeitschrift, die Sie auf diese Weise mitfinanzieren helfen.

Unsere Mediadata teilen wir Ihnen gern auf Anfrage mit.



Seit 124 Jahre Ordnungssysteme für Archive, Museen und für's Büro.

Herstellung von Sonderanfertigungen unter Verwendung von umweltgerechten Materialien wie Sperrholz, säurefreie Pappe, ph-neutralem und ungebleichtem Papier, sowie Baumwoll-Shirting.

Wir sind der Tradition des buchbinderischem Handwerks verpflichtet.

Auch heute fertigen wir unsere Produkte in Handarbeit im Berliner Scheunenviertel.

Elfenbein GmbH

Dirksenstr. 41, 10178 Berlin

Tel. 030/467 47 52 Fax: 030/ 467 47 53

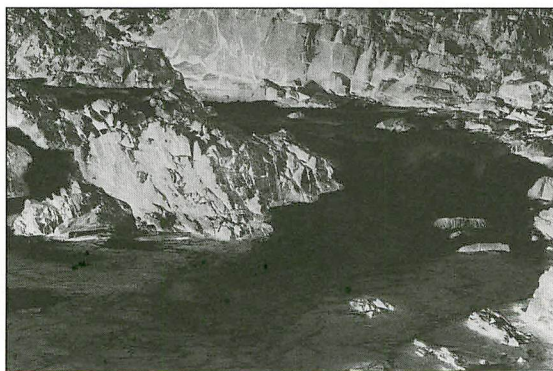
Verkauf: Rochstraße 3 Berlin-Mitte



Dichteverlust von Negativen im ANSI-IT 9.15/1992 18-Stunden Test

Abbildung oben: Dichteverlust von <3.09, archiviert in konventionellem Archivpapier

Abbildung unten: Keinerlei Dichteänderung, archiviert in "MicroChamber"-Papier



- Faltschachteln aus "MicroChamber"-Karton
- "MicroChamber"-Papiere
- Negativ-Archivsysteme
- Mylar-D-Folien
- Baumwollkartons
- "Silversafe"-Papiere
- Museumskassetten
- Ordnerkassetten
- Portfoliomappen
- Portfoliokoffer
- Passepartouts
- Passepartoutschneider
- Montageplatten
- UV-Schutzfilter



MONOCHROM

Präsentation, Archivierung und Konservierung von Photographie

Jetzt: Dörnbergstraße 24, D-34119 Kassel
Telephon 0561-16190 Telefax -107151
Katalog kostenlos!