

**„BEVOR DIE SACHE VERJÄHRT, SCHICKE ICH IHNEN MIT
HERZLICHEM DANK IHRE DIAS ZURÜCK.“
DER BONNER BESTAND DES DOKUMENTATIONS-AUFTRAGS
„MONUMENTALMALEREI“ 1943-45**

Rolf Sachsse

Der kurze, handgeschriebene Brief des Marburger Archivars Lutz Heusinger von Waldegg an die Bonner Bibliotheksleiterin Gisela Mühlens-Matthes aus dem Jahr 2002 ist die letzte schriftlich überlieferte Notiz zum Gebrauch eines Bildbestands, der nach seiner Digitalisierung materiell dem Vergessen anheimzufallen droht und nun auf eine neue Art wiederentdeckt wird.¹ Weiter schreibt Heusinger: „Da es sich um 43.000 Stück handelt, die verarbeitet sein wollen, hat sich das Ganze doch in die Länge gezogen.“ Damit hat er bei aller Übertreibung – am Ende waren es rund ein Drittel weniger – die beiden wesentlichen Elemente dieses Bildbestands beschrieben: Es handelt sich um viele Diapositive, und der Umgang mit diesen vielen Bildern ist alles andere als einfach, selbst wenn – oder gerade weil – es sich um Reproduktionen handelt. Im Folgenden soll es genau um diesen Umgang gehen, mit einem Schwerpunkt auf jenem Bestand und seiner Geschichte, der in dieser Ausstellung verhandelt wird: den Diapositiven, die im Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn

¹ Bonn, Archiv des Kunsthistorischen Instituts der Universität Bonn, Karton 7 (Einsicht am 10.8.2023)

² Rolf Sachsse, „Die größte Bewährungsprobe für den Kleinfarbenfilm“, *Der Führerauftrag zur Dokumentation wertvoller Wand- und Deckenmalereien in historischen Bauwerken*, in: Dom. Tempel. Skulptur. Architektur- und Fotografien von Walter Hege (Kat. Ausst. Römisch-Germanisches Museum, Köln), hg. von Bodo von Dewitz, Köln 1993, 68-72; Rolf Sachsse, *Die Erziehung zum Wegsehen, Photographie im NS-Staat*, o.O. (Dresden) 2003, 203-206; Rolf Sachsse, „Schutz am Phantom“ – Zur

aufbewahrt werden. Dabei kann sowohl auf eigene Forschungen² als auf die Ergebnisse einer Tagung zum gesamten Bestand des Dokumentationsauftrags zurückgegriffen werden.³

Die Anfänge dieses Archivs und des dahinterstehenden Unterfangens liegen im Dunkeln. Die heute allgemein übliche Datierung beginnt mit einem Brief des Ministerialrats im Propagandaministerium Werner Naumann an den Leiter der Abteilung Bildende Kunst Rolf Hetsch vom 6. April 1943, in dem bereits von einem „Führerauftrag“ zur Dokumentation „von sämtlichen wertvollen Deckengemälden“ in Gebäuden, die vom Luftkrieg bedroht seien, die Rede ist.⁴ Nur drei Tage später ergeht eine Weisung durch den Konservator der Kunstdenkmäler Preußens, den Ministerialrat Robert Hiecke, dass eine groß aufgezogene Kampagne zur farbfotografischen Erfassung „historisch wichtiger Wand- und Deckengemälde“ geplant sei, dem einen Tag später eine kostenbedingte Einschränkung folgt, die eine Reihe von Gauen und Provinzen ausschließt.⁵ Die erste Finanzplanung des Unternehmens folgt am 13. Mai 1943, deren Korrektur am 22. Juni, und am 23. Juli desselben Jahres kursiert bereits eine erste Liste mit Namen von Fotograf*innen, die an diesem Auftrag zu beteiligen seien – die Crème de la crème der deutschen Farbfotografie jener Jahre.⁶ Das Unternehmen nimmt

Photogeschichte des „Führerbefehls“ der Dokumentation ortsfester Kunstwerke, in: Fuhrmeister et al. 2006 (Anm. 3), 19-26.

³ Christian Fuhrmeister – Stephan Klingen – Iris Lauterbach – Ralf Peters (Hgg.), „Führerauftrag Monumentalmalerei“. *Eine Fotokampagne 1943-1945*, Köln – Weimar – Wien 2006.

⁴ Ebenda, 243.

⁵ Ebenda, 244-245.

⁶ Ebenda, 246-251.

seinen Lauf, die Geschichte ist oft genug beschrieben worden.⁷ Wird die Nachkriegsgeschichte des tatsächlich angefertigten Bildbestandes hinzugenommen,⁸ so sind einige Parallelen zum heutigen Geschehen in der Ukraine nicht zu übersehen – auch hier werden bereits Bildbestände zusammengetragen, um die von russischen Truppen zerstörten Kulturgüter dereinst wieder aufbauen zu können. Vermutlich werden russische Konservator*innen vor Ort ebensolche Bildarchive anlegen, womit die politische Ausgangslage wiederhergestellt ist: Die Täter und Mitläufer eines Kriegs machen sich mit dieser Arbeit zu wohlfeilen Opfern, die ihre restaurierende Kulturarbeit von der Schuld des (Mit-)Machens abkoppeln.⁹

Technisch kann die Geschichte dieser Diapositive als ein Drama der Kriegswirtschaft gesehen werden, als ein weiteres Beispiel für den realitätsfernen Größenwahn eines diktatorischen Auftrags: Die Herstellung von rund fünf Millionen Farbfotografien unter Maßgabe einer kunstgeschichtlich fundierten Motivwahl während einer angestrebten Arbeitszeit von drei Jahren samt einer Auswertung durch große Bildbände und Vortragsreihen ist angesichts täglicher Bombenangriffe und Beschuss-Erwartungen schlicht nicht machbar gewesen. So lesen sich die heute verfügbaren Archivalien zu dieser Aktion wie ein dauerhafter Kampf zwischen den ministeriellen Auftraggebern, den Material liefernden Firmen – nicht nur der Filmfabrik Agfa, sondern auch der Hersteller von Leuchten, Lampen, Stativen und Gerüsten – und den

⁷ Ralf Peters, *Farbe im Fokus. Verlauf, Ergebnisse und Bedeutung des „Führerauftrags Monumentalmalerei“*, in: Fuhrmeister et al. 2006 (Anm. 3), 83-105.

⁸ Stephan Klingens, *Die Überlieferungsgeschichte des Farbdiaabestandes aus dem „Führerauftrag“ nach 1943 bis zur Digitalisierung*, in: Fuhrmeister et al. 2006 (Anm. 3), 63-81.

Fotograf*innen, die immer wieder einmal durch üppig ausgestattete Tagungen, bei denen der Auftrag als „Göttergeschenk an die deutsche Wissenschaft“ gerühmt wurde, ruhig gestellt werden.¹⁰ Um die Motive gibt es weniger Debatten: Größere Ansichten einer ganzen Wand oder Decke werden besser bezahlt als die Details – und sind im Nachhinein auch besser vermarktbar als die kleineren Detailfotografien, nette Putten und schöne Menschen ausgenommen. Den Fotograf*innen wird zudem erlaubt, über die abzuliefernden Diapositive hinaus auch eigene Exemplare der Bilder zu behalten und später zu verwerten; kein Wunder, dass bis in die 2000er-Jahre hinein immer wieder einzelne Farbbilder aus diesem Auftrag in Nachlässen und auf Flohmärkten auftauchen. Die Auswahl der Motive soll von Mitarbeiter*innen der örtlichen Denkmalpflege vorgenommen und später auch überprüft werden; de facto sind die meisten Fotograf*innen in dieser Hinsicht eigenverantwortlich unterwegs. Insofern ist die Vorauswahl der zu beauftragenden Fotograf*innen wichtig: Hans Cürdis und Carl Lamb sind promovierte Kunsthistoriker; Eva Bollert ist Schülerin des durch kunsthistorische Bildbände ausgewiesenen Walter Hege, der sich auch selbst mit wenigen Aufnahmen am Auftrag beteiligt; Helga Glassner hat bereits einige Bücher zu Kunstdenkmälern publiziert; Firmen wie Wolff & Tritzschler oder Rex-Film haben diverse Produkte im Bereich der Kunstvermittlung hergestellt. Wer sich früh genug im Propagandaministerium meldet, kann sich sogar die

⁹ Ewa Manikowska, *Building the Cultural Heritage of a Nation: The Photo Archive of the Society for the Protection of Ancient Monuments at the Twilight of the Russian Empire*, in: Constanza Caraffa (Hg.), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, *Kunsthistorisches Institut in Florenz*, München – Berlin 2011, 279-288.

¹⁰ Sachsse 2003 (Anm. 2), 205, Anm. 569.

Objekte der eigenen Arbeit aussuchen, wie Eva Bollert schildert.¹¹ Im Herbst 1943 läuft die Aktion großflächig an, und bis zum Herbst 1944 sind ebenso umfangreiche wie regelmäßige Lieferungen durch die Fotograf*innen zu verzeichnen. Danach ebbt das Engagement ab, wird jedoch gegenüber der Staatsführung aufrechterhalten: Die letzte Vorführung von Diapositiven findet im Berliner Führerbunker am 19. April 1945, elf Tage vor Hitlers Selbstmord, statt und wird laut Aktennotiz mit großem Lob quittiert.¹² Bis dahin sind 39.300 Fotografien von 485 Bauwerken an 305 Orten entstanden, ein veritables, in seiner Form einzigartiges Bildarchiv, das seit 2006 durch das Zentralinstitut für Kunstgeschichte im Internet vollständig freigeschaltet ist.¹³ Für dieses Angebot sind sehr diverse Bestände zusammengeführt, teilweise auch ergänzt worden – wird die geforderte Ablieferung von je fünf Diapositiven pro Motiv zugrunde gelegt, ist nach dem Zweiten Weltkrieg ein Archiv von rund 200.000 Bildern durch die Republik marodiert und mühsam in einigen Instituten zusammengefasst worden, woraus schließlich die Digitalisierung bestritten werden konnte. Stephan Klingen hat diesen komplexen Vorgang mustergültig beschrieben.¹⁴

Hier soll es um den Bestand des Bonner Kunsthistorischen Instituts gehen. Er umfasst nach einer von Gisela Mühlhens-Matthes und dem Autor dieser Zeilen erstellten Liste 22.144 Diapositive. Der Sollbestand wären 26.951 Diapositive gewesen, 4.807 Diapositive haben im September 1993 gefehlt. Die seinerzeit vorliegenden Listen umfassen 293 Objekte, sind also keineswegs

¹¹ Eva Bollert, *Der Zauberkasten. Schilderung meines Berufslebens, Erinnerungen von Walter Hege's Schülerin und Assistentin*, in: Dom. Tempel. Skulptur. Architektur Fotografien von Walter Hege (Kat. Ausst. Römisch-Germanisches Museum, Köln), hg. von Bodo von Dewitz, Köln 1993, 93-100, 94.

vollständig und oftmals nachträglich entstanden, also nicht mit den 1943-45 erstellten Objektbeschreibungen identisch. Wie aus einer Korrespondenz im Archiv des Zentralinstituts für Kunstgeschichte hervorgeht, ist dieser Bestand mit zwei Lieferungen im August und Dezember 1960 nach Bonn gekommen, ausdrücklich als „Zweitsatz des Farbdia-Archivs deutscher Wand- und Deckenmalerei“ gekennzeichnet. Genau diese Bezeichnung charakterisiert das Bonner Konvolut: Es ist nach dem Bestand im Zentralinstitut das umfassendste, zwar nicht originär wie die Bestände in Freiburg, Mainz oder Marburg, dafür aber breiter aufgestellt und immerhin zwei Drittel des heute bekannten Gesamtbestands enthaltend. Die Vorgeschichte dieser Übernahme beginnt – in Bonn.

Dort findet am 17. Januar 1956 unter Federführung des Bundesministeriums des Inneren – das für alle Sachfragen alliiert konfiszierten Besitzes zuständig ist – eine Besprechung „über die weitere Verwendung und die Aufbewahrung der Farbdias nach deutschen Wand- und Deckengemälden“ statt. Diese Besprechung ist protokolliert und unter dem 22. Februar 1956 an alle Teilnehmer versandt worden.¹⁵ Geleitet wird sie einerseits vom Ministerialrat Carl Gussone und andererseits von vom Kölner Kunsthistoriker Hans Kauffmann, der zudem Rektor der dortigen Universität ist. Neben dem Leiter des Zentralinstituts für Kunstgeschichte Ludwig H. Heydenreich sind einige Ministerialbeamte anwesend, dazu der Karlsruher

¹² Sachsse 1993 (Anm. 2), S.70.

¹³ Peters 2006 (Anm. 7), S.85.

¹⁴ Klingen 2006 (Anm. 8).

¹⁵ Fuhrmeister et al. 2006 (Anm.3), 257-262.

Museumdirektor Kurt Martin¹⁶ und der Bonner Ordinarius für Kunstgeschichte Herbert von Einem – im Protokoll fälschlicherweise als Kölner Professor geführt. Genau werden die bislang aufgefundenen Bestände der Diapositive protokolliert und es werden drei Punkte der Verwendung beschlossen: ein Originalsatz an das Zentralinstitut in München, ebenso ein Duplikatsatz dorthin, und für alle Objekte aus der damals so bezeichneten Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) sowie der polnischen Orte (hier als „Oder-Neiße-Gebiete“ angegeben) ein Satz an das Landesdenkmalamt Berlin. Auf dem Protokoll ist allerdings vor dem Absatz mit den Münchner Doubletten handschriftlich hinzugefügt: „1961 kompletter Satz an Bonn gegeben“.¹⁷

Kein Zweifel: Hinter diesem Coup steckt niemand anderes als Herbert von Einem; er hat dafür gesorgt, dass der Doublettensatz nach Bonn kommt. In einem Brief vom 2. Februar 1960 bestätigt Ludwig H. Heydenreich die Vereinbarung zwischen seinem Haus und dem Bundesinnenministerium, dass die Bilder nach Bonn kommen können; im Lauf des Jahres werden sie geliefert, und die handschriftliche Notiz auf dem Protokoll bestätigt nur noch den Abschluss des Transfers. Über von Einems Motivation kann hier nur spekuliert werden: Vielleicht ist es ganz einfach die Freude darüber, „in die Leitung des größten und schönsten kunsthistorischen

Universitätsinstituts Deutschlands berufen“ worden zu sein.¹⁸ Möglicherweise kennt von Einem aber auch die Geschichte der Farbdia-Aktion aus seiner Greifswalder Zeit, die mit der Aktion nahezu zeitgleich ist. Zum einen ist das Greifswalder Institut mit einem sehr guten Foto-Archiv ausgestattet gewesen, was ihm die Arbeit mit Reproduktion-Archiven nahegelegt hat.¹⁹ Zum anderen mag er von der Einlagerung der Diapositive im nahegelegenen Güstrow während des Winters 1944/45 erfahren haben und dadurch auf die Bedeutung dieses Unterfangens hingewiesen worden sein.²⁰ Schließlich mögen ihn seine internationalen Kontakte und die Vorbereitung des großen Kunsthistoriker-Kongresses an der Bonner Universität 1964 dazu bewogen haben, in diesem Institut mit einer einzigartigen Diathek als Service für die Fachvorträge aufwarten zu können – diese Motivation erscheint neben der lokalen Konkurrenz zu Mainz²¹ als die wahrscheinlichste, zumal die Biografien von Einems in der Sache nichts hergeben.²²

Der Schwund von 18 %, den Gisela Mühlens-Matthes und ich bei der Recherche 1993 festgestellt haben, erscheint prima vista hoch, deutet aber sowohl auf den Gebrauch wie auf die Materialität des Bestandes hin. Diapositive sind grundlegender Bestandteil jedweder kunsthistorischer Lehre jenseits der Arbeit vor

¹⁶ Tessa Friederike Rosebrock, Kurt Martin und „50.000 Dias“. Die Inventarisierung der Farbdias des „Führerauftrags“ beim Landesamt für Museen, Sammlungen und Ausstellungen in Freiburg/Breisgau 1952-55, in: Fuhrmeister et al. 2006 (Anm. 3), 141-151.

¹⁷ Fuhrmeister et al. 2006 (Anm. 3), 261.

¹⁸ Roland Kanz (Hg.), *Herbert von Einem Erinnerungen* (Opaion. Schriften aus dem Kunsthistorischen Institut Bonn, 4), Berlin – München 2020, 57.

¹⁹ Kilian Heck, *Herbert von Einem in Greifswald und Caspar David Friedrich in Angers*, in: Ulrike Kern – Marlen Schneider (Hgg.),

Imitatio – Aemulatio – Superatio, Bildpolitiken in transkultureller Perspektive. Thomas Kirchner zum 65. Geburtstag, Merzhausen 2019, 193-210, 206.

²⁰ Klingen 2006 (Anm. 8), 67.

²¹ Rosebrock 2006 (Anm. 16), 146.

²² Roland Kanz, *Herbert von Einem. Ein Gelehrtenleben zwischen Kaiserreich und Bundesrepublik*, in: ders. (Hg.), *Das Kunsthistorische Institut in Bonn. Geschichte und Gelehrte*, Berlin – München 2018, 193-219; Roland Kanz, *Herbert von Einems „Erinnerungen“*, in: von Einem 2020 (Anm. 18), 87-92.

Originalen.²³ Doch die Diapositive selbst sind in diesem Prozess reines Arbeitsmaterial, dessen eigene Struktur im Diskursraum kaum bemerkenswert erscheint.²⁴ 4.807 Diapositive, die nach einer Vorlesung, Präsentation, Seminararbeit oder Druckvorlage nicht wieder in die Diathek zurück gegeben werden – sie werden vergessen, sind nicht wichtig genug, um entsprechend durch Ausleihscheine oder spezielle Diakästen administrativ erhalten zu werden. Immerhin vermerken alle Korrespondenzen, die aus der Zeit zwischen 1961 und 1993 erhalten sind, jeweils die Rückgabe von nach außerhalb verliehener Bilder. Ausschuss und Verlust mögen aber auch auf andere Art entstanden sein: Die Materialität der Diapositive ist zunehmend fragil, mindestens für einen Teil. Und das hängt einmal mehr mit der Entstehungsgeschichte des Bonner Bestands zusammen. Die Richtlinien vom 2. Dezember 1943 des NS-Propagandaministeriums legen exakt fest, wie die Diapositive geliefert werden sollen: Je zwei Rahmen sind in Aluminium und Glas zu fassen – es sind die beiden Dias für Ministerium und Reichskanzlei, also Hitler selbst –, die drei anderen sollen in einfache Papprahmen gefasst werden.²⁵ Die Aluminiumrahmen, meist von der Firma Carl Neithold in Frankfurt am Main (Cenei), sind zu Kriegszeiten sowohl schwer zu bekommen als oft von minderer Qualität, also stark anfällig für Schimmel und Oxidationsprozesse. Die Papprahmen sind für die Aufbewahrung in Holzkästen leichter, dafür allerdings für Wasserschäden empfänglich – und sie müssen zur

²³ Heinrich Dilly, *Die Bildwerfer. 121 Jahre kunstwissenschaftliche Dia-Projektion*, in: Kai-Uwe Hemken (Hg.), *Im Bann der Medien: Texte zur virtuellen Ästhetik in Kunst und Kultur*, Weimar 1997, 134-164.

²⁴ Rolf Sachsse, *Leuchtende Farben. Frühe Lichtbildreihen zu Krupp* (Essay und Archiv. Schriftenreihe des Historischen Archivs Krupp, 5), Münster 2022.

Verwendung für Vorträge extra eingeglast sowie erneut (oder erstmalig) beschriftet werden.²⁶ Der Bonner Bestand spiegelt genau dies wieder: Die ursprünglichen Papprahmen sind weitgehend ersetzt worden, damit beim Einglasen der Diapositive – für die Benutzung in den sehr heiß werdenden Diaprojektoren für eine konstante Bildschärfe unbedingt notwendig – auch die Beschriftung auf kleinen Pappstreifen erneuert werden kann. Zudem sind bereits während der 1950er-Jahre zahlreiche Diapositive, von denen es nur ein Exemplar gab, in Agfa-Labors kopiert worden, und diese sind heute fast vollständig farblich unbrauchbar, wie die Beurteilungen von 1993 zeigen, die auf einer einfachen Normlicht-Leuchtplatte vorgenommen worden sind. Gisela Mühlens-Matthes und ich haben damals überlegt, ob wir diese Dias bereits aus dem Bestand entnehmen; in einer vagen Vorahnung auf kommende Digitalisierungen mit entsprechender Farbkorrektur haben wir die Bilder lieber im Bestand belassen. Heute sind derlei Korrekturen im Digitalisierungsprozess einfach möglich, müssen allerdings angesichts vieler Algorithmen im Bildentstehungsprozess genauer am Original überprüft werden denn jemals zuvor.²⁷

Bleibt die Frage nach dem heutigen Gebrauch und Wert dieses Bildbestands. Für den wissenschaftlichen Nutzen sind nostalgische Erwägungen – wie in der Vinyl-Renaissance oder im Spaß an analogen Fototechniken – sicher nicht in Betracht zu ziehen, allerdings muss auch die Haltbarkeit von digitalen Archiven durchaus kritisch

²⁵ Fuhrmeister et al. 2006 (Anm. 3), 254-255.

²⁶ Rosebrock 2006 (Anm. 16), 145-146.

²⁷ Rudolf Gschwind, *Farbfotografie – ein verlorenes Kulturgut?*, in: Fuhrmeister et al. 2006 (Anm. 3), 173-188.

betrachtet werden und ist dort nur durch konstante Transfers von Medien, Softwares und Servern zu bewerkstelligen, was wiederum hohe Kosten für die Infrastruktur nach sich zieht; in der Musikwissenschaft gibt es dazu bereits bemerkenswerte Ansätze.²⁸ Für die Kunstgeschichte und ihre bildwissenschaftlichen Filiationen sollte hier das gelten, was durch Constanza Caraffa dankenswerterweise 2009 in der *Florence Declaration* festgehalten worden ist: Mediale Produkte wie Fotografien, Negative, Diapositive, Filme, Collagen und dergleichen sind vollständig zu erhalten, weil es keine langfristige Alternative zur materiellen Archivierung gibt.²⁹ Das gilt auch für diesen Bestand im Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn.³⁰

[6]

²⁸ Kyle Devine, *Decomposed. The political ecology of music*, Cambridge MA 2019.

²⁹ Constanza Caraffa, *Foreword*, in: dies., Tiziana Serena (Hgg.), *Photo Archives and the Idea of Nation*, Berlin - München - Boston 2015, VII-VIII.

³⁰ Der Autor dankt Hilja Droste und Gernot Mayer für die Anregung zu diesen Ausführungen. Dank für zusätzliche Archiv-Auskünfte geht an Constanze Keilholz und Stephan Klingen. Der Text ist dem Andenken an Gisela Mühlens-Matthes (1940-2011) gewidmet.