

Private Fotoalben als historische Quelle

Cord Pagenstecher

„Lach über alles und vergiss es.“ Dieses Motto stellte der Holländer Aart M. an den Beginn eines Fotoalbums, das seine bildlichen Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg und den Einsatz als Zwangsarbeiter in Berlin festhält. Es zeigt die Widersprüchlichkeit privater Fotoalben: Werden die Bilder aufbewahrt, um zu erinnern oder zu vergessen? Hilft ein solches Album dem Besitzer dabei, über die Erfahrungen der Zwangsarbeit zu lachen? Und wie kann die Geschichtswissenschaft die oft so ‚fröhlich‘ wirkenden Fotoalben als historische Quellen interpretieren?

Private Fotoalben stellen den wohl umfangreichsten Quellenfundus zur Bildgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts dar. Von der professionellen Historiographie sind sie bisher aber wenig beachtet worden. Zwar formiert sich analog zur Oral History allmählich eine „Visual History“ als Forschungsrichtung.¹ Besonders die Arbeiten von Gerhard Paul haben die Analyse von Fotografien wesentlich vorangetrieben und popularisiert.² Dennoch ist in der Geschichtswissenschaft die Skepsis – oder Unsicherheit – gegenüber Bildquellen noch weit verbreitet. Dies gilt gerade für nicht-professionelle und nicht veröffentlichte Amateur- und Knipserfotografien. Das spezifische „Genre“ Fotoalbum schließlich ist als Quellengattung auch von Fotohistorikern noch kaum untersucht worden. In Archiven führen die Alben ein meist uninventarisiertes Schattendasein. Doch haben Timm Starl und weitere Autoren aus dem Umfeld der Zeitschrift „Fotogeschichte“ anregende Interpretationen vorgelegt.³

¹ Der Begriff stammt von Gerhard Jagschitz, Visual History, in: *Das audiovisuelle Archiv* 29/30 (1991), S. 23-51.

² Gerhard Paul (Hg.), *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen 2006; ders. (Hg.), *Das Jahrhundert der Bilder*, 2 Bde., Göttingen 2008/09; sowie nicht zuletzt seine Beiträge in dieser Zeitschrift. Ferner: Christoph Hamann, *Visual History und Geschichtsdidaktik. Bildkompetenz in der historisch-politischen Bildung*, Herbolzheim 2007.

³ Vgl. Timm Starl, *Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980. Katalog zur Ausstellung im Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum*, München 1995; ders., Die Bildwelt der Knipser. Eine empirische Untersuchung zur privaten Fotografie, in: *Fotogeschichte* 52 (1994), S. 59-68; ders., Zur Inventarisierung von Fotoalben, in: *Rundbrief Fotografie* N.F. 9 (1996), S. 29-33; Paul Hugger, Die Bedeutung der Photographie als Dokument des privaten Erinnerns, in: Brigitte Bönisch-Brednich/Rolf W. Brednich/Helge Gerndt (Hg.), *Erinnern und Vergessen. Vorträge des 27. Deutschen Volkskundekongresses Göttingen 1989*, Göttingen 1991, S. 235-242. Schon früher: Jürgen Steen, Fotoalbum und Lebensgeschichte, in: *Fotogeschichte* 10 (1983), S. 55-67; Andreas Haus, Fotografie und Wirklichkeit, in: *Fotogeschichte* 5 (1982), S. 5-11.

Ausstellungskataloge und die ethnologisch ausgerichtete Tourismusgeschichte haben ebenfalls wichtige Beiträge geliefert, die sich aber meist auf einzelne Alben oder Sammlungen beschränken.⁴ Mangels systematischerer Forschungen sind daher hier nur erste Vorschläge zur Analyse und Interpretation möglich. Nach einem historischen Überblick (1.) und methodischen Hinweisen (2.) möchte ich zwei Quellenbeispiele vorstellen, die sich einerseits auf die nationalsozialistischen Lager beziehen (3.), andererseits auf den bundesdeutschen Tourismus (4.).

1. Zur Geschichte des Fotoalbums

Fotoalben verbreiteten sich im 19. Jahrhundert, vor allem in der privaten bürgerlichen Welt. Sie entsprachen offenbar dem Akkumulationsdrang des aufstrebenden Bürgertums, das wirtschaftliches Kapital sammelte, spezialisiertes Faktenwissen anhäufte und geordnete Fotoalben anlegte.⁵ Neben privaten Alben gab es auch offizielle Produkt- und Prachtalben für die Firmendarstellung. Bei den aufwändigen und repräsentativ gestalteten Fotoalben der Industrielienfamilie Krupp etwa zeigt sich eine öffentlich-private Mischfunktion.⁶ Solche Alben waren Vorzeigestücke, die zur Präsentation für Besucher auf dem Salontisch bereitlagen. Dementsprechend standardisiert war die Gestaltung im Vergleich zu den früheren, selbst illustrierten Tagebüchern: In den neuen Einsteckalben wurden die Fotografien auf den fertigen Passepartout-Seiten nur noch platziert.

Im 20. Jahrhundert erlebte das Fotoalbum einen Funktionswandel. Das einst der familiären oder ständischen Repräsentation dienende Medium wurde zum individuell-biographischen „Dokument des eigenen Werdegangs“, das zunehmend private Schnappschüsse enthielt und daher eher in Schubladen als auf dem Wohnzimmertisch aufbewahrt wurde.⁷ Beibehalten wurden jedoch die mit Prägemarken versehenen Zwischenblätter, die vordergründig vor

⁴ Rudolf Herz, *Gesammelte Fotografien und fotografierte Erinnerungen. Eine Geschichte des Fotoalbums an Beispielen aus dem Krupp-Archiv*, in: Klaus Tenfelde (Hg.), *Bilder von Krupp. Fotografie und Geschichte im Industriezeitalter*, München 1994, S. 241-267; Konrad Köstlin, *Krieg als Reise*, in: Margit Berwing/Konrad Köstlin (Hg.), *Reise-Fieber. Begleitheft zur Ausstellung des Lehrstuhls für Volkskunde der Universität Regensburg*, Regensburg 1984, S. 100-114; Birgit Mandel, *Wunschbilder werden wahr gemacht. Aneignung von Urlaubswelt durch Fotosouvenirs am Beispiel deutscher Italiensreisender der 50er und 60er Jahre*, Frankfurt a.M. 1996; Cord Pagenstecher, *Der bundesdeutsche Tourismus. Ansätze zu einer Visual History: Urlaubsprospekte, Reiseführer, Fotoalben, 1950–1990*, Hamburg 2003.

⁵ So die pointierte These von Haus, *Fotografie* (Anm. 3), S. 8.

⁶ Herz, *Gesammelte Fotografien* (Anm. 4).

⁷ Hugger, *Bedeutung* (Anm. 3), S. 241.

Staub schützten, symbolisch aber als zusätzlicher Schleier vor dem Privatleben fungieren konnten.

In der Zwischenkriegszeit folgte die seriös gehaltene Anordnung der Bilder noch den traditionellen Mustern; das teure Fotografieren war ein wichtiger Akt, für den man sich entsprechend in Positur stellte. In immer größerem Umfang legten nun auch Firmen und öffentliche Dienststellen Fotoalben an, um ihre Produkte und sozialen oder organisatorischen Errungenschaften zu dokumentieren – teils für die eigenen Vorgesetzten, teils auch zur Stärkung der betrieblichen Gemeinschaft. Die Tabakfirma Reemtsma etwa erstellte 1938 ein Firmenalbum mit dem Titel „Bilder aus der Sozialarbeit“.⁸

Die oft erzwungenen Reisen des Zweiten Weltkriegs gaben vielen Menschen in Europa Anlass zum Fotografieren; deutsche Soldaten, Firmenvertreter oder KZ-Kommandanten legten ebenso Alben an wie holländische oder tschechische Zwangsarbeiter. Die Sammlung Starl im Münchener Fotomuseum enthält zahllose Fotoalben deutscher Soldaten.⁹ Führende Mitarbeiter von Reemtsma dokumentierten ihre Dienstreisen zu neuen Produktionsstätten in der besetzten Sowjetunion in einem „Krim-Album“.¹⁰

Gut erforscht sind inzwischen die Fotoalben der SS-Verwaltungen in den Konzentrationslagern. Diese inszenierten Bilder von Sauberkeit und Disziplin dienten nicht, wie manchmal angenommen, der öffentlichen Propaganda, sondern eher als Leistungsnachweis innerhalb der SS. In Ausstellungen und Publikationen immer wieder genutzt, prägen diese Fotos bis heute unser Bild der nationalsozialistischen Lager.¹¹ In den privaten Fotoalben des KZ-Personals dagegen verstört den heutigen Betrachter die Banalität von Ausflügen und Betriebsfeiern der SS-Leute.¹²

Nach dem Zweiten Weltkrieg fanden die Fotoalben noch größere Verbreitung; durch die Reisewelle des „Wirtschaftswunders“ entstanden in vielen Fa-

⁸ Stefan Rahner, Soziales, Freizeit, Kultur, online unter URL:

<http://www.fotoarchiv-reemtsma.de/Themen/08_Soziales/index.html>.

⁹ Vgl. Starl, *Knipser* (Anm. 3). Siehe auch Peter Jahn/Ulrike Schmiegelt (Hg.), *Foto-Feldpost. Geknipste Kriegserlebnisse 1939–1945. Ausstellungskatalog des Museums Berlin-Karlshorst*, Berlin 2000.

¹⁰ Reiner Fröbe/Alla Ehrlich, Reemtsma im Krieg: das Krim-Album, online unter URL:

<http://www.fotoarchiv-reemtsma.de/Themen/03_Kriminalalbum/index.html>.

¹¹ Israel Gutman/Bella Guttermann (Hg., im Auftrag der Gedenkstätte Yad Vashem), *Das Auschwitz-Album. Die Geschichte eines Transports*, Göttingen 2005; vgl.

<http://www1.yadvashem.org/exhibitions/album_auschwitz/index.html>;

Cornelia Brink, Klage und Anklage. Das „Auschwitz-Album“ als Beweismittel im Frankfurter Auschwitz-Prozess (1963–1965), in: *Fotogeschichte* 95 (2005), S. 15–28; Sigrid Jacobeit, Fotografien als historische Quellen zum Frauen-KZ Ravensbrück: Das Ravensbrücker „SS-Fotoalbum“, in: Insa Eschebach/Johanna Kootz (Hg.), *Das Frauenkonzentrationslager Ravensbrück. Quellenlage und Quellenkritik. Dokumentation der Fachtagung vom 29. – 30.5.1997*, Berlin 1997, S. 33–45; sowie allgemein Habbo Knoch, *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*, Hamburg 2001.

milien jedes Jahr mehrere neue Alben, die nun immer einfallsreicher gestaltet wurden. Collagen, Zeichnungen und launige Kommentare ergänzten die billig und farbig gewordenen Fotografien. In Menge, Umfang, Vielfalt und Kreativität erreichten die privaten Fotoalben in den 1950er- und 1960er-Jahren ihre Blütezeit. Über drei Viertel aller Bilder zeigten dabei Freizeit und Urlaub; die Familienalben wurden immer stärker zu Reisealben. Zunehmend begannen auch Familien aus der Arbeiterschaft zu fotografieren und Alben anzulegen.

Seit den 1970er- und 1980er-Jahren ist ein Niedergang des Fotoalbums festzustellen: Private Fotos wurden immer häufiger ungeordnet in Schuhkartons, Zigarrenschafteln oder den Papiertüten der Fotogeschäfte aufgehoben. Je mehr fotografiert wurde, desto weniger Zeit nahm man sich zum Sortieren, Einkleben und Beschriften. Die seit den 1960er-Jahren aufgekommenen Dias waren preiswert und entsprachen den am neuen Massenmedium Fernsehen orientierten Sehgewohnheiten. Die Dramaturgie eines Diaabends folgte freilich anderen Mustern als das Gestalten und Zeigen eines Albums.¹³

Nach den nur vorübergehend modernen Urlaubsvideos entstehen heute in immer größerer Zahl digitale Privatfotos, deren Sortierung vielen Knipsern Probleme bereitet. Weit verbreitet ist inzwischen ihre Präsentation auf Internet-Plattformen wie Flickr oder Facebook. Die seit 2002 entwickelte und 2005 von Yahoo übernommene Website Flickr (<http://www.flickr.com>) hat weltweit über 40 Millionen registrierte Benutzer mit über vier Milliarden Fotos und Videos. Als Ordnungsraster fungieren auch bei Googles Programm Picasa und anderen Webangeboten öffentliche oder private „Alben“, die freilich auf weitgehend automatisierte Weise und mit geringerem Gestaltungsanspruch angelegt werden. Die fotografische Qualität ist aber oft eindrucksvoll. Der bei öffentlich zugänglichen Bilderserien ausgeprägtere künstlerische Anspruch spiegelt sich auch im Wort „Galerie“, das sich im Internet für Bildersammlungen durchgesetzt hat. Die Grenzen zwischen privater und öffentlicher Sphäre verschwimmen dort zusehends.

¹² Günter Morsch (Hg.), *Von der Sachsenburg nach Sachsenhausen. Bilder aus dem Fotoalbum eines KZ-Kommandanten*, Berlin 2006,

<http://www.stiftung-bg.de/gums/de/ausstellungen/wechsel/sachsenburg>;

Album des SS-Obersturmführers Karl Höcker (Auschwitz, Herbst 1944), online unter URL:

<http://www.ushmm.org/museum/exhibit/online/ssalbum>;

Sandra Starke, „Papi macht Witzchen“. SS-Soldaten als Knipser, Vortrag im Rahmen der Tagung „Medienamateure. Wie verändern Laien unsere visuelle Kultur?“, Universität Siegen, 5. – 7.6.2008, online unter URL: <http://medienamateure.de/pdfs/StarkeSSalsKnipser.pdf>.

¹³ Interpretation einer Diaserie bei Mandel, *Wunschbilder* (Anm. 4), S. 205ff. Vgl. Elisabeth Fendl/Klara Löffler, Die Reise im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit: am Beispiel Diaabend, in: Christiane Cantauw (Hg.), *Arbeit, Freizeit, Reisen. Die feinen Unterschiede im Alltag*, Münster 1995, S. 55-68.

2. Interpretationsansätze und Methoden

Private Fotos sind eine in mehrfacher Hinsicht aufschlussreiche, aber schwierige Quellengattung. Während Bilder der staatlichen Erfassung und Kontrolle, der politischen Propaganda oder der unternehmerischen Konsumwerbung sich in der Regel mit einem mehr oder weniger klaren und dementsprechend analysierbaren Ziel an die Öffentlichkeit wenden, sperren sich die auf eine private Nutzung ausgerichteten Knipserbilder zunächst gegen eine wissenschaftliche Interpretation.

Statt die klischeehaften, oft verwackelten oder unscharfen Fotos in privaten Alben ästhetisch abzuqualifizieren, müssen wir ihren Produktions- und Aufbewahrungskontext berücksichtigen und nach ihren Funktionen fragen. Privatfotos dienen der persönlichen Erinnerung, der biographischen Selbstvergewisserung und der familiären Selbstdarstellung. Gerade auf Reisen strukturiert das Fotografieren die Vielfalt der neuen Eindrücke und ermöglicht eine selbstbestimmte Aneignung und Verarbeitung der Fremde. Später können die eigenen Erlebnisse kommuniziert werden; damit kann Prestige erworben werden. Das gemeinsame Betrachten der Bilder stärkt den familiären Zusammenhalt.¹⁴

Aufgrund ihrer privaten Funktionsbestimmung setzen die Alben eigentlich mündliche Erläuterungen des Besitzers voraus. „Isoliert überliefert, sind Fotoalben ziemlich kryptische Gebilde.“¹⁵ Die Rekonstruktion der beteiligten Personen, ihrer Verhältnisse zueinander, der Zeitpunkte und Orte der Handlung ist bei anonymen Alben ohne das familiäre Kontextwissen eine mühsame Detektivarbeit. Die Befragung der Besitzerinnen und Besitzer sollte allerdings, wenn sie überhaupt noch möglich ist, aus Gründen der Nachprüfbarkeit von der Bildanalyse methodisch getrennt werden.¹⁶

Bei der Analyse ist der zweifache Entstehungskontext aus Fotografieren und Albumgestaltung zu berücksichtigen: Wer die Abzüge auswählt, einklebt und beschriftet, muss nicht immer der Fotograf sein. Häufig scheint eine geschlechtsspezifische Arbeitsteilung vorzuliegen: Männer fotografieren, Frauen gestalten die Fotoalben. Dies entspricht der konventionellen Zuweisung technischer Tätigkeiten in den Männer-, aufbewahrender und kreativer Tätigkeiten in den Frauenbereich. Außerdem dienen die Alben der familiären Integration, einer traditionell weiblichen Domäne: „Die Frauen hüten das Feuer und die Fotoalben.“¹⁷

Die Entstehung von Fotos und Alben muss gesondert datiert werden. Wurde das Album sukzessive mit neuen Fotos gefüllt oder sind vorhandene Auf-

¹⁴ Pagenstecher, *Der bundesdeutsche Tourismus* (Anm. 4), S. 264ff.

¹⁵ Herz, *Gesammelte Fotografien* (Anm. 4), S. 242.

¹⁶ Nicht so: Mandel, *Wunschbilder* (Anm. 4).

¹⁷ Michael Rutschky, Schneider. Sieben Seiten Lektüre eines anonymen Fotoalbums, in: *Fotogeschichte* 27 (1988), S. 40-54.

nahmen – manchmal Jahrzehnte später – zusammengefasst worden? Bei eingeklebten Postkarten zählt man gar vier Schritte: Aufnahme durch den Profifotografen, Veröffentlichung durch den Verleger, Kauf und Einkleben durch den Urlauber. Die für die Fotoalben der Nachkriegszeit besonders typische Collage aus Privat- und Profibildern, Druckerzeugnissen und handschriftlichen Kommentaren, Land- und Eintrittskarten ist eine äußerst heterogene Quelle, in der sich zahlreiche Entstehungskontexte überlagern. Gängige Fragen der fotohistorischen Quellenkritik nach Urheber, Auftraggeber, Art des Abzugs, Veröffentlichungsort und Rezeptionsgeschichte müssen erweitert werden: Welche Fotos sind gekauft, welche selbst „geschossen“? Ist das Album kreativ, penibel oder eher schlampig gestaltet, chronologisch oder thematisch sortiert?

Bei der Analyse können manchmal kunsthistorische Methoden genutzt werden.¹⁸ Sinnvoll ist ein Dreischritt aus der genauen ikonographischen Beschreibung, der ikonologischen Einordnung und der semiotischen und/oder historischen Interpretation. Allerdings steht hier nicht das Einzelfoto als Kunstwerk im Mittelpunkt, sondern eine Albumseite als Ganzes. Während Einzelmotive oft gekauft oder in Eile geknipst sind, zeigt sich im Albendesign ein stärkerer Gestaltungswille. Darüber hinaus entspricht eine Albumseite oft einer Sinneinheit, etwa einer Feier oder einem Urlaubstag.

Quantitative Inhaltsanalysen sind problematisch, da die für die Codierung gewählten Kategorien notwendigerweise formal sind und oft nicht den privaten Sinn einzelner Bilder erfassen können. Sie sind aber hilfreich, um Themen- und Motiv-Schwerpunkte zu ermitteln sowie exemplarische Einzelbilder und Albenseiten für qualitative Analysen auszuwählen.¹⁹

Die Interpretation muss das private Fotoalbum als autobiographische Quelle verstehen. Das Fotografieren und Zusammenstellen in Alben dient dazu, „seinen Werdegang bildlich aufzuzeichnen und im erzählerischen Fluß des Fotoalbums lebensgeschichtliche Orientierung zu finden“.²⁰ Die innere Ordnung der Alben entspricht „einem lebensgeschichtlichen Entwurf“ der Urheber.²¹ Erst die Auswahl, Reihung, Anordnung und Kommentierung der fotografischen Erinnerungen strukturieren die Darstellung der eigenen Biographie.

Private Fotoalben sind zwischen Tagebuch, Memoiren und lebensgeschichtlichem Interview angesiedelt: Sie sind weniger intim und selbstfindungsorientiert als Tagebücher. Anders als Memoiren wenden sie sich nicht an die Allgemeinheit, sondern an eine kleine, für den Urheber jedoch wichtige Freundes- und Familien-Öffentlichkeit.

¹⁸ Pagenstecher, *Der bundesdeutsche Tourismus* (Anm. 4), S. 76ff.

¹⁹ Starl, *Bildwelt* (Anm. 3); Mandel, *Wunschbilder* (Anm. 4), S. 178ff.; dazu Pagenstecher, *Der bundesdeutsche Tourismus* (Anm. 4), S. 255ff.

²⁰ Starl, *Bildwelt* (Anm. 3), S. 59.

²¹ Ders., *Knipsen* (Anm. 3), S. 22f.

Wenige Fotoalben behandeln die gesamte Lebensspanne; oft stellen einzelne Alben nur Kapitel einer mehrbändigen Lebensbeschreibung dar. Der zeitliche Abstand der Darstellung vom Erleben beträgt meist einige Wochen oder Monate, liegt also zwischen dem aktuellen Tagebuch und den nach Jahrzehnten aufgezeichneten Memoiren oder lebensgeschichtlichen Interviews. Wie in der Oral History, der Tagebuch- und der Memoirenforschung gilt auch bei der Analyse von Fotoalben das hauptsächliche Interesse den Wahrnehmungs- und Deutungsmustern, also mehr der Art des bildlichen Erzählens als den Fakten des Erzählten selbst. Die erste der folgenden kleinen Fallstudien konzentriert sich auf die privaten Funktionen der Bilder, die zweite auf die Erzählstrukturen der Alben.

3. Privatfotos eines niederländischen Zwangsarbeiters

Ein Fotoalbum eines Zwangsarbeiters, „Knipsen“ im Lager – ist das nicht ein Widerspruch in sich? Zumindest die ausländischen Zivilarbeiter konnten legal in deutschen Geschäften Filme kaufen und entwickeln lassen. Allein die Sammlung der Berliner Geschichtswerkstatt umfasst Hunderte von Privatfotos aus den Händen von Zwangsarbeiterinnen und Zwangsarbeitern, die im Berliner Raum eingesetzt waren.²² Überwiegend sind es privat angefertigte Knipserbilder, die in Fotoalben aufbewahrt wurden.²³ Vor allem französische, niederländische und tschechische Männer aus den städtischen Mittelschichten fotografierten in ihrer knappen Freizeit innerhalb oder außerhalb der Barackenlager. Aber auch polnische und sowjetische Zwangsarbeiterinnen und Zwangsarbeiter fanden trotz Verbot Gelegenheiten, Bilder zu machen oder sich in einem Fotoatelier ablichten zu lassen. Auch Kriegsgefangene, Ghetto-Insassen und KZ-Häftlinge fotografierten heimlich.²⁴

Das Fotoalbum eines in Berlin zur Zwangsarbeit eingesetzten Niederländers zeigt anschaulich das Leben in den Zivilarbeiter-Lagern.²⁵ Aart M. musste von 1942 bis 1945 im Ersatzteil-Lager des Auto-Union-Werks in Berlin-Spandau arbeiten. Als Westeuropäer konnte er sich in der Freizeit relativ frei in Berlin

²² Cord Pagenstecher, Privatfotos ehemaliger Zwangsarbeiterinnen und Zwangsarbeiter – eine Quellensammlung und ihre Forschungsrelevanz, in: Winfried Meyer/Klaus Neitmann (Hg.), *Zwangsarbeit während der NS-Zeit in Berlin und Brandenburg. Formen, Funktion und Rezeption*, Potsdam 2001, S. 223-246.

²³ Der nach Breslau zwangsverpflichtete tschechische Fotograf Zdeněk Tmej machte private, aber hochprofessionelle Aufnahmen: Zdeněk Tmej, *Totaleinsatz. Breslau 1942–1944*, hg. von Diethart Kerbs, Berlin 1989. Vgl. Cord Pagenstecher, Ein Fotograf der „seelischen Leere“. Zdeněk Tmej und die Visual History der Zwangsarbeit, in: Deutsch-Tschechischer Zukunftsfonds/Dokumentationszentrum NS-Zwangsarbeit Berlin-Schöneeweide (Hg.), *Im Totaleinsatz. Zwangsarbeit der tschechischen Bevölkerung für das Dritte Reich. Totálně nasazení. Nucená práce českého obyvatelstva v období nacistické třetí říše*, Prag/Berlin 2008, S. 161-191 (deutsch und tschechisch).

bewegen und fotografieren; in Fabrik und Lager hatte der damals 22-Jährige auch Kontakt zu „Ostarbeiterinnen“. 1995 lieh er der Berliner Geschichtswerkstatt am Rande einer Gedenkveranstaltung sein Album für Reproduktionen.



Der holländische Zwangsarbeiter Aart M. mit zwei Ukrainerinnen in Berlin-Spandau, 1943. Die rechte Frau trägt das vorgeschriebene, oft aber für Fotos entfernte ‚OST‘-Abzeichen. (Archiv Berliner Geschichtswerkstatt)

²⁴ Der italienische Militärinternierte Vittorio Vialli nahm in den Lagern Beniaminowo, Sandbostel und Fallingbostel heimlich rund 400 Fotos auf. Siehe Adolfo Mignemi, *Storia fotografica della prigionia dei militari italiani in Germania*, Torino 2005; vgl. auch <http://www.museodellaresistenzadibologna.it/collezioni/vialli/vialli.htm> und <http://www.radio-caterina.org/it/caterina06.php>. Der französische Fotograf und Buchenwald-Häftling Georges Angéli machte heimliche Bilder im Konzentrationslager. Vgl. Martina Wittneben, Was für ein schöner Sonntag – Die Fotografien Georges Angélis zeigen die trügerische Ruhe eines Wochenendes im KZ Buchenwald, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20.3.2002, S. 58, und <http://www.buchenwald.de/fotoarchiv/index.php>. Im KZ Dachau fotografierte der tschechische Häftling Rudolf Císar heimlich aus dem Fenster des Krankenreviers heraus. Vgl. Albert Knoll, *Illegale Fotos. Nichtoffizielle Aufnahmen aus dem KZ Dachau*, in: Wolfgang Benz (Hg.), *Spuren des Nationalsozialismus. Gedenkstättenarbeit in Bayern*, München 2000, S. 72-86. Selbst im Krematorium von Birkenau konnten die Häftlinge des Sonderkommandos vier Fotos machen: Georges Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, München 2007.

²⁵ Cord Pagenstecher, Knipsen im Lager? Privatfotos eines niederländischen Zwangsarbeiters im nationalsozialistischen Berlin, in: *Fotogeschichte 67* (1998), S. 51-60.

Die über 100 Bilder des Albums umspannen ohne chronologische Reihung den Zeitraum von 1920 bis 1960; wann es angelegt wurde, ist unklar. Gliederungsprinzip war für Aart M.: „Gefunden und eingeklebt, bevor es weg ist.“ In dieser Zusammenstellung fügt sich die – in der Forschung oft isoliert betrachtete – Zeit der Zwangsarbeit in die Jugenderinnerung und Biographie der Person ein.

Wie bei vielen Privataufnahmen ist der Fotograf einzelner Bilder häufig nicht bekannt. Allein auf 19 der 50 hier untersuchten Bilder zur Zwangsarbeit hatte Aart M. sich von Kameraden fotografieren lassen. Andererseits machte er auch für andere Insassen Bilder – im Tausch gegen Essen oder Zigaretten. Auf 35 der 50 Bilder sind Freunde und Bekannte abgebildet. Vier Bilder zeigen Freizeitbeschäftigungen, fünf Ausflüge, vier den Wohnplatz und zwei sonstige Themen. Alle Bilder wurden in der Freizeit aufgenommen; kein einziges zeigt eine Arbeitssituation. Bis auf einen Maschendrahtzaun ist auch von der Bewachung des Lagers nichts zu sehen. Wesentliche Sphären des Zwangsarbeiter-Alltags wie Arbeit, Repression und Flucht bleiben also ausgeblendet. War es schon während der Arbeit unmöglich oder zumindest gefährlich, auf den Auslöser zu drücken, galt dies umso mehr beim ‚Organisieren‘ von Lebensmitteln, bei Fluchtversuchen oder bei Appellen und Bestrafungen. Aart M. bezweifelte daher selbst den Wert seiner Fotografien für die historische Forschung: „Das sind Erinnerungsbilder für mich, das ist nichts für Sie. Die Bilder wären gut für die Nazipropaganda, was die Ausländer für ein schönes Leben haben.“²⁶

In der Ausblendung der Arbeitswelt gleichen die privaten Bilder aus der Zwangsarbeit freilich allen Knipserbildern in Kriegs- und Friedenszeiten. Gerade die Zwangsarbeiter konnten kaum an ästhetische, dokumentarische oder gar oppositionelle Fotografie denken. Da ihre Privatsphäre permanent eingeschränkt war, gewannen Bilder ‚schöner‘ Momente – ein friedlicher Sonntagsausflug oder ein Weihnachtsfest in der Baracke – eine besondere Bedeutung. Ein eher gemütlich wirkendes Foto aus dem Spandauer Lager mit der Unterschrift „Ein geselliges Beisammensitzen“ klebte Aart M. am Ende seines Albums noch einmal vergrößert ein. Mit diesem symbolischen Resümee sollte das Album den in Deutschland verlorenen Jugendjahren auch etwas Positives abgewinnen.

Privatfotos von Zwangsarbeitern fungierten zunächst aber auch als Lebenszeichen für die daheimgebliebenen Eltern oder Verwandten. Um diese nicht in Sorgen zu stürzen, präsentierten sich die jungen Zwangsarbeiter auf den Fotos gut gekleidet und gepflegt. Die Selbstdarstellung im Sonntagsstaat diente außerdem der psychischen Selbstbehauptung. Wer ständig als Ausländer oder gar „Untermensch“ bezeichnet und behandelt wurde, konnte mit einem Bild, das ihn als sportlich-schicken Mann oder sie als attraktive, gut gekleidete Frau

²⁶ Gespräch mit Aart M., 2.5.1995.

zeigte, der Demütigung etwas entgegensetzen. Stolz trugen die Tschechen den böhmischen Löwen als selbst gewähltes Kennzeichen, während die Ukrainerinnen das vorgeschriebene ‚OST‘-Abzeichen für Fotos häufig entfernten. Oft zeigten die Barackeninsassen demonstrativ ihr Essen vor – vielleicht aus Freude über den besonderen Moment einer ausreichenden Mahlzeit, vielleicht um für die Lieben daheim eine ausreichende Ernährung zu fingieren. Gerade Tschechen und Holländer inszenierten häufig in ironischer Weise Blechnäpfe und andere Insignien des Lageralltags und demonstrieren damit wohl auch ihren Überlebenswillen.



„Samstag, doppelte Ration“. Holländische Zwangsarbeiter, darunter Aart M. (3. von rechts), in einer Berliner Baracke, Sommer 1943 (Archiv Berliner Geschichtswerkstatt)

Die meisten Bilder entstanden im Lager, in oder vor der eigenen Baracke; touristische Posen vor Berliner Sehenswürdigkeiten sind Ausnahmen. Außer einem Foto der Familie, bei der Aart M.s Schwager untergebracht war, werden Deutsche nirgends abgebildet. Viele Bilder zeigen hingegen die Stubengenossen des Holländers. Manchmal bewahrt ein handgemaltes Schild mit Ort, Stubennummer und Datum die konkreten Fakten für die Erinnerung. Oft sind auch ukrainische Zwangsarbeiterinnen aus demselben Lager abgebildet, häufig mit einigen Holländern in der Mitte. Bei allen Gruppenbildern – von Männern und von Frauen – besteht intensiver Körperkontakt durch Umarmen oder Händchenhalten. Ein Bild zeigt ein Liebespaar; die Geburt eines Säuglings in der Baracke der Ostarbeiterinnen war auch für die Holländer ein abzubildendes Ereignis.

Einige gewissermaßen stillere Bilder zeigen Aart M. und seinen Schwager beim Kochen oder bei Ausflügen. Solch ein Nebeneinander von häuslichen Gruppenbildern und individuellen Aktivitäten erinnert an die von Konrad Köstlin beschriebenen Knipserbilder deutscher Soldaten: Offiziere posierten vor Kulturdenkmälern oder Hauptquartieren, Soldaten und Unteroffiziere zeigten „unsere gute Stube‘ im Unterstand“.²⁷

Hin und wieder fotografierte Aart M. die Folgen von Bombenangriffen, obwohl dies – auch für Deutsche – verboten oder zumindest heikel war. Ein Luftangriff im November 1943 ließ von seiner Baracke nur die Schornsteine stehen; mehrere Fotos der Ruine dienten der symbolischen Selbstvergewisserung, überlebt zu haben. Manche Zwangsarbeitergruppen legten nach dem Krieg Erinnerungsalben für ihre bei Bombenangriffen getöteten Kameraden an.²⁸

Gleichzeitig markierten die täglich wiederkehrenden Flugzeuge die sich anbahnende Niederlage der Deutschen. „Sie waren unsere Befreier, aber sie töteten uns“, so beschrieb Aart M. später seine widerstreitenden Gefühle zu den alliierten Bombern. Die Fotos halfen bei der Bewältigung dieses Dilemmas und lassen einen gewissen Triumph erkennen: Auf der von den Amerikanern betreuten Rückreise fotografierte Aart M. vom Zug aus die laut Bildtitel „total vernichteten Deutschen Volkswagen Werke in Fallersleben“. Auf einer eigenen Albumseite kontrastierte er das zerstörte Hannover mit seiner 1940 durch die Deutschen zerstörten Heimatstadt Rotterdam.

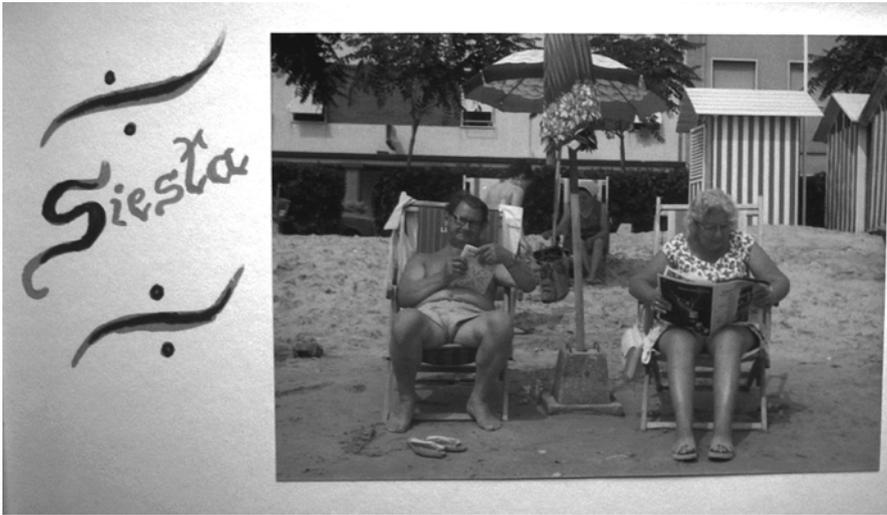
4. Urlaubsalben im „Wirtschaftswunder“

Ein ganz anderes Beispiel ist eine Albenserie im Historischen Archiv zum Tourismus der Freien Universität Berlin (HAT, <<http://hist-soz.de/hat>>): In 45 Fotoalben haben ein Bäckermeister und seine Frau aus Berlin-Steglitz alle ihre Reisen zwischen 1942 und 1982 festgehalten und beschrieben.²⁹ Die Lebensumstände von bundesdeutschen Reisenden im „Wirtschaftswunder“ sind mit denen von Zwangsarbeitern im Nationalsozialismus natürlich nicht zu vergleichen. Doch die Bilder in ihren Fotoalben haben teilweise ähnliche privat und familiär bestimmte Funktionen. Auch in diesen bildlichen Reiseerzählungen finden sich autobiographische Erzählmuster. Die hier vorgestellte Albenserie enthält unter anderem folgende Bildsorten: *kanonisierte Muster, besondere Ereignisse, alltägliche Abläufe* und *symbolische Resümees*.

²⁷ Köstlin, *Krieg als Reise* (Anm. 4), S. 108.

²⁸ Etwa die bei der Technischen Nothilfe in Berlin eingesetzten tschechischen Gewerbeschüler oder der Pole B. Zajączkowski aus Łódź (Archiv Berliner Geschichtswerkstatt).

²⁹ Kurz vor dem Tod schenkte das kinderlose Paar seine Alben dem auf Reiseführer, Plakate, Prospekte und Urlaubsfotos spezialisierten Berliner Archiv.



Heinz und Elfriede S. am Strand, 1975
(HAT, Album S. 27/1975)

Die Serie der 45 Alben ist umfangreich, aber nicht einzigartig: In der großen Knipseralben-Sammlung des Münchener Fotomuseums gibt es mehrere vergleichbare Konvolute. Ohne Kontaktmöglichkeit mit den Urhebern muss die Analyse einer solchen anonymen Quelle alle persönlichen Informationen aus den Alben gewinnen. Die Bildthemen des Berliner Ehepaars sind – wie bei den meisten Knipseralben – zu über vier Fünfteln Urlaube und Wochenendausflüge; Arbeit kommt kaum vor. Die Urheberschaft einzelner Fotos ist ungewiss, da beide Eheleute fotografierten. Die Albenseiten sind liebevoll gestaltet: Fotos und andere Medien wurden in Serien oder kontrastierenden Gruppen immer wieder so auf den Albenseiten angeordnet, dass kleine Geschichten und Spannungsbögen entstanden. Neben den Bildunterschriften stehen auf gesonderte Blätter getippte Urlaubschroniken, die akribisch Reiserouten, Erlebnisse, Tageskilometer und Übernachtungspreise festhalten.

Die Fotos zeigen ein kinderloses Ehepaar aus dem kleinen bis mittleren Bürgertum, dessen Reisebiographie während der NS-Zeit mit ersten Wanderurlaube im Alter von Anfang 30 begann. Nach erneuten Kurzurlaube um 1960 begannen dann im Alter von 50 Jahren weite Autoreisen durch ganz Mittel- und Südeuropa. In den 1970er-Jahren etablierte sich im Ruhestand des Paares ein fester Rhythmus aus einem Strandurlaub im Sommer und einem Alpenurlaub im Herbst. Diese Biographie reflektiert – trotz aller Individualität – die Geschichte des bundesdeutschen Tourismus. Wie in vielen Urlaubsalben do-

minieren Bilder bekannter Sehenswürdigkeiten. Dieses Nachfotografieren von bereits vor der Reise bekannten Bildern lässt sich – wie das Einkleben von Ansichtskarten und Prospektbildern – als Ausdruck *kanonisierter Wahrnehmungsmuster* interpretieren. 1967 etwa klebte das Ehepaar zahlreiche Fotos einer gekauften Bildserie vom Großglockner ins Album. Neben zwei gekauften Bildern des Gipfels steht ein ganz ähnliches, selbst fotografiertes Bild mit der Unterschrift „So sahen wir ihn“.

Mit diesen fotografischen Wiederholungen schließen sich die Touristen an kollektive Vorstellungen an, argumentieren, alles ‚Sehenswerte‘ tatsächlich gesehen zu haben, und legitimieren so ihren Reisetil. Diese Bildsorte reflektiert die vorherrschenden Leitbilder des touristischen Blicks (‚das muss man gesehen haben‘), ähnlich wie die Argumentation in einem Interview allgemeine Ansichten wiedergibt (‚man dachte damals‘). Freilich finden sich auch Abweichungen. Unter dem Titel „Poesie und Prosa“ vergleichen die Reisenden auf einer Albumseite leicht ironisch eine professionelle Ansichtskarte von Wasserburg am Inn mit einem ähnlichen, aber weniger spektakulären eigenen Foto.

Das Berliner Paar versucht so, sich das professionelle Vorbild durch kreative Arbeit zu eigen zu machen, ist sich aber der Normierung des Blicks durch die idealisierende Tourismuswerbung bewusst. In dieser Albengestaltung setzen sich die Touristen spielerisch mit ihrer Rolle als Individualreisende im Kontext eines zunehmend industriell vermarkteten Tourismus auseinander.

Wiederholt knipste das Ehepaar auch eher untouristische, *besondere Ereignisse* wie Wahlkämpfe, Stürme oder Verkehrsunfälle. In diesen Bildern spürt man ein Staunen über die nicht-inszenierte, mal faszinierende, mal skurrile oder bedrückende Fremde; sie weichen am ehesten vom etablierten, die Arbeitswelt und den Alltag ausblendenden touristischen Blick ab. Die mit zunehmendem Alter der beiden Reisenden immer häufigeren Fotos demolierter Unfallautos am Straßenrand reflektieren wohl die Erleichterung, selbst von solchen Katastrophen verschont geblieben zu sein. Sie bannen die Gefahren des Autofahrens auf Zelluloid und halten sie damit wie ein Talisman von den Reisenden fern.

Einen ganz großen Raum nehmen in den Alben Bilder mit *täglich wiederkehrenden Situationen* ein – von der improvisierten Morgenwäsche am Auto über das Frühstückspicknick am Straßenrand bis zur „Siesta“ am Strand (vgl. die Abbildung oben). Diese Bilder geben auch dem als Nicht-Alltag definierten Urlaub einen alltäglichen Ablauf. Zugleich stellen die Reisenden sich selbst mit einem bestimmten Habitus dar: Eine improvisierte Morgenwäsche demonstriert Unabhängigkeit vom organisierten Tourismus. Am Strand als entformalisiertem Raum genießt das Rentnerpaar seinen wohlverdienten Ruhestand. Nach der Rückkehr beweist das sofort geknipste Beinehochlegen vor dem Fernseher den Komfort des bürgerlichen Alltags. Die Häufigkeit solcher Alltags-Bilder zeigt, wie wichtig die Dokumentation der eigenen Erfahrungen ist –

unabhängig von vorgegebenen Sehenswürdigkeiten. Urlaub bedeutet nicht nur Wahrnehmung der Fremde, sondern auch eine als Familie oder Ehepaar gestaltete Praxis. Das gemeinsame fotografische Nacherleben bekräftigt den familiären Zusammenhalt immer wieder neu.

Eine wichtige Rolle spielen schließlich *symbolische Resümees*. Jeder Urlaub wird in den Alben durch eine besonders gestaltete Seite eingeleitet, die das neue Kapitel der fotografischen Lebenserzählung einrahmt: Die großen Rundreisen in den 1960er-Jahren werden durch eine Autokarte mit eingezeichneter Route angekündigt, oft ergänzt durch die Nationalfahnen der durchquerten Staaten. Die späteren, stationären Südtirol-Urlaube beginnen dagegen mit beschaulichen Naturfotos. Abgebildet werden dann oft Übergangsrituale, die das Eintreten in die Welt des Urlaubs und die Rückkehr in den Alltag interpretieren. Für das Berliner Ehepaar wird dabei das Auto fast schon zu einem Fetisch: Vor der Abreise erfolgt – wie bei jedem Ritual – eine zeremonielle Waschung des Kultobjekts, die fotografiert wird.



„Alles noch mal ‚gewienert‘“. Autowäsche vor der Abreise, 1965
(HAT, Album S. 10/1965)

Auch die letzte Station der Rückreise ist stets ein Foto wert. Meistens markiert ein Bild des Autos auch den Abschluss des Albums; stets vermerkt wird die genaue Uhrzeit der Rückkehr. Manchmal werden verschiedene Aspekte der Wiederherstellung des Alltags geknipst, etwa das Wäscheaufhängen. Der – bei Ritualen immer dazugehörnde – Kleiderwechsel signalisiert den endgültigen Wechsel von Urlaub zu Alltag: „Bella viaggio – die schöne Reise ist zuende.“

5. Fazit

Fotoalben sind ein wichtiges Medium der privaten Geschichtsvermittlung und damit ein bedeutsamer Teil der populären Geschichtsschreibung. Dass gerade die Fotografie unser Geschichtsbild entscheidend prägt, ist wohl unumstritten. Anders als Bildbände oder TV-Dokumentationen dienen Fotoalben aber nicht der öffentlichen und professionell organisierten Vermittlung geschichtswissenschaftlicher Erkenntnisse. Sie erzählen vielmehr individuelle Lebens- und Familiengeschichten, die sich in einem affirmativen wie kritischen Verhältnis zum publizierten Bildgedächtnis befinden können. Diesen Albenerzählungen liegen komplexe Wahrnehmungs-, Deutungs- und Erinnerungsmuster zugrunde. Die Analyse von Erzählkontexten und privaten Funktionen der Alben zeigt auf, wie sich die Menschen in solchen innerfamiliären Erzählungen selbst verorten.

Empirische Studien verdeutlichen zunehmend die Wirkungsmacht der familiären Überlieferung für das historische Bewusstsein.³⁰ Private Fotoalben sind für die Untersuchung dieser Art populärer Geschichtsvermittlung eine kostbare, noch viel zu wenig genutzte Quelle. Die hier besonders ausgeprägte Deutungsoffenheit ermöglicht bei der Interpretation solcher visuellen (Familien-) Erzählungen stets mehrere Lesarten, die sich ihrerseits aus dem Bildgedächtnis und Assoziationsspektrum der heutigen Betrachter ergeben.

Dr. Cord Pagenstecher, Freie Universität Berlin, Center für Digitale Systeme, Ihnestr. 24, D-14195 Berlin, E-Mail: pagenstecher@web.de

³⁰ Vgl. etwa Harald Welzer/Sabine Moller/Karoline Tschuggnall, „Opa war kein Nazi“. *Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*, Frankfurt a.M. 2002.