

Barbara Stambolis / Markus Köster (Hg.)

Jugend im Fokus von Film und Fotografie



V&R Academic

Jugendbewegung und Jugendkulturen Jahrbuch

herausgegeben von Meike Sophia Baader, Karl Braun,
Wolfgang Braungart, Eckart Conze, Gudrun Fiedler,
Alfons Kenkmann, Rolf Koerber, Dirk Schumann,
Detlef Siegfried, Barbara Stambolis
für die »Stiftung Jugendburg Ludwigstein und
Archiv der deutschen Jugendbewegung«

Jahrbuch 12 | 2016



»Jugendbewegung und Jugendkulturen. Jahrbuch« ist die Fortsetzung der Reihe »Jahrbuch des Archivs der deutschen Jugendbewegung«. Die Bandzählung wird fortgeführt.

Barbara Stambolis / Markus Köster (Hg.)

Jugend im Fokus von Film und Fotografie

Zur visuellen Geschichte von Jugendkulturen im
20. Jahrhundert

Mit 200 Abbildungen

V&R unipress



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

ISSN 2365-9106

ISBN 978-3-8470-0590-2

Weitere Ausgaben und Online-Angebote sind erhältlich unter: www.v-r.de

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Landes Hessen, der Stiftung Dokumentation der Jugendbewegung und des Landschaftsverbands Westfalen-Lippe.

Redaktion: Susanne Rappe-Weber

© 2016, V&R unipress GmbH, Robert-Bosch-Breite 6, D-37079 Göttingen / www.v-r.de
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Printed in Germany.

Titelbild: Jugendliche unterwegs. Foto (leicht beschnitten) um 1948, Bildarchiv Walter Nies, Stadtarchiv Lippstadt NL 81, Nr. 1052 b 095.

Druck und Bindung: CPI buchbuecher.de GmbH, Zum Alten Berg 24, D-96158 Birkach

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Inhalt

Vorwort	9
Einleitung der Herausgeber Jugend-Bilder. Zur visuellen Geschichte »bewegter Jugend«	11
Alexander J. Schwitanski Statische Bilder als Bilder von Bewegung. Beobachtungen zu Ambiguitäten der Arbeiterjugendbewegung und ihrer Bildpraktiken . . .	59
Ralf Stremmel Mythen schmieden? Fotografien von Jugend in der Montanindustrie, 1949–1973	81
Christoph Hamann Jungen in Not? Zur Visualisierung der Fürsorgeerziehung vor 1933. Das Beispiel Struveshof	115
Joachim Wolschke-Bulmahn Zu sozialen Dimensionen von Natur- und Landschafts-Wahrnehmung in der Jugendbewegung. Das Beispiel »Blau-Weiß«	141
Rolf Seubert Die (Selbst-)Darstellung der Hitlerjugend im zeitgenössischen Dokumentarfilm	165
Barbara Stambolis Der Film »Junge Adler« (1944) in generationellen Kontexten	209
Alfons Kenkmann Bilddokumente jugendlicher Devianz unter der NS-Herrschaft	233

Benjamin Städter Zwischen konfessioneller Konformität und individualisierter Suche nach religiösem Sinn. Massenmediale Bildwelten jugendlicher Glaubenssucher in der Geschichte der frühen Bundesrepublik	253
Robin Schmerer Jugend(bewegung) in Filmen der Nachkriegszeit. Zur filmischen Inszenierung der Halbstarken in Ost und West	269
Maria Daldrup, Susanne Rappe-Weber, Marco Rasch Ein »Tagebuch in Bildern«. Julius Groß als Fotograf der Jugendbewegung und sein Nachlass im Archiv der deutschen Jugendbewegung auf Burg Ludwigstein	285
Sabiene Autsch Visual History und Jugendbewegung. Re-Lektüren, methodische Überlegungen und Perspektiven fotografischer Inszenierung	315
Markus Köster »Wer recht in Freuden wandern will«. Jugendideale in einem Werbefilm des Jugendherbergswerks von 1952	339
Jürgen Reulecke Bildlich-bildhafte »Er-fahrungen« um 1960. Fotoalben und Dias bündischer Großfahrten (am Beispiel einer Bagdadfahrt 1963)	355
Maria Daldrup »Auf Fahrt« im Film. Jugendbewegte Hellas-Impressionen in den 1950er Jahren	377
Weiterer Beitrag	
Malte Lorenzen Walther Jantzen, das Deutsche Kulturwerk Europäischen Geistes und der Arbeitskreis für deutsche Dichtung. Die Jugendburg Ludwigstein als Zentrum der rechtsradikalen Literaturszene in der frühen Bundesrepublik	405
Werkstatt	
Felix Linzner, Thomas Spengler Dritter Workshop zur Jugendbewegungsforschung	431

Anne-Christine Hamel Jugend zwischen Revanchismus und Integration. Zur Praxis der Jugendorganisation »DJO – Deutsche Jugend des Ostens«/»djo – Deutsche Jugend in Europa« im Spannungsfeld von Tradition und gesellschaftlichem Wandel 1951–2000	435
Frauke Schneemann Allzeit bereit für...? Leitvorstellungen und Kontroversen in der deutschen Pfadfinderbewegung der 1950er Jahre	441
Verena Kücking »Von froher Fahrt glücklich und müde heimgekehrt«. Katholische Jugendgruppen im Zweiten Weltkrieg	445
Rezensionen	
Barbara Stambolis, Jürgen Reulecke (Hg.): 100 Jahre Hoher Meißner (1913–2013). Quellen zur Geschichte der Jugendbewegung, Göttingen 2015 (Ulrich Sieg)	455
Rüdiger Ahrens: Bündische Jugend. Eine neue Geschichte (1918–1933), Göttingen 2015 (Hans-Ulrich Thamer)	459
Christian Niemeyer: Mythos Jugendbewegung. Ein Aufklärungsversuch, Weinheim/Basel 2015 (Eckart Conze)	463
Niklaus Ingold: Lichtduschen. Geschichte einer Gesundheitstechnik, 1890–1975, Zürich 2015 (Gudrun Fiedler)	467
Stephan Schrölkamp (Hg.): Höhen und Tiefen des Lebens. Autobiographisches und Selbstzeugnisse des Mitbegründers der deutschen Pfadfinderbewegung, Baunach 2014 (Jürgen Reulecke)	471
Kay Schweigmann-Greve: Kurt Löwenstein. Demokratische Erziehung und Gegenwelterfahrung, Berlin 2016 (Paul Ciupke)	475

Hans Manfred Bock: Versöhnung oder Subversion? Deutsch-französische Verständigungs-Organisationen und -Netzwerke der Zwischenkriegszeit, Tübingen 2014 (Hans-Ulrich Thamer)	479
Ursula Prause: Werner Helwig. Eine nachgetragene Autobiographie, Bremen 2014 (Jürgen Reulecke)	483
Matthias Dohmen: Geraubte Träume, verlorene Illusionen. Westliche und östliche Historiker im deutschen Geschichtskrieg, Wuppertal 2015 (Jürgen Reulecke)	487
Rückblicke	
Susanne Rappe-Weber Aus der Arbeit des Archivs. Tätigkeitsbericht für das Jahr 2015	493
Im Archiv eingegangene Bücher des Erscheinungsjahres 2015 und Nachträge	501
Wissenschaftliche Archivnutzung 2015	505
Anhang	
Autorinnen und Autoren	511

Vorwort

Mit der »visuellen Geschichte ›bewegter‹ Jugend im 20. Jahrhundert« beschäftigte sich die Jahrestagung 2015 des Archivs der deutschen Jugendbewegung, die in Kooperation mit dem LWL-Medienzentrum für Westfalen vom 30. Oktober bis 1. November 2015 auf Burg Ludwigstein stattfand. Die Tagung widmete sich der bislang erst ansatzweise wissenschaftlich bearbeiteten Frage, inwieweit das Programm der »Visual History« auch für das Feld der historischen Jugendforschung unter thematischen und methodischen Gesichtspunkten ertragreiche Perspektiven eröffnen kann.

Im Vorfeld wurden aus der Fülle möglicher Themen einige breiter interessierende Aspekte herausgegriffen. Dies geschah unter Berücksichtigung des Veranstaltungsortes und dort schwerpunktmäßig archivierter Bild- und Filmüberlieferungen sowie mit Blick auf spezifische Vernetzungen mit weiteren (Jugend-)Bewegungsarchiven und seit einiger Zeit sich verdichtende Forschungsfragen im Zusammenhang mit generationell bedeutsamen Umbrüchen, Zäsuren und auch Kontinuitäten in der Jugendgeschichte des 20. Jahrhunderts.

Bei der Vorbereitung haben sich konstruktive kollegiale Vernetzungen bewährt und als bereichernd erwiesen. Experten aus unterschiedlichen Fachdisziplinen mit jugendhistorischen, medienwissenschaftlichen und fotohistorischen Forschungsschwerpunkten sowie jüngere Nachwuchswissenschaftlerinnen und -wissenschaftler haben sich für die Tagung gewinnen lassen. Für das nun vorliegende, aus dieser Veranstaltung hervorgegangene Archivjahrbuch haben sich einige weitere Autorinnen und Autoren einwerben lassen. In ihren Beiträgen nehmen sie zumeist Fotografien und Filme als Quellen in den Blick und fragen an ausgewählten Beispielen nach deren Bedeutung für die *Jugendbewegungsgeschichte* im engeren und darüber hinaus für die *Geschichte bewegter Jugend* im weiteren Sinne.

Bei der inhaltlichen Planung hatten wir einige Leitfragen formuliert, um das weite Feld möglicher Zugänge zum Thema zu strukturieren. Berücksichtigung fand außerdem ein Aspekt, der bei Tagungen auf Burg Ludwigstein fast immer eine Rolle gespielt hat: Wir hoffen, dass jugendbewegte Zeitzeugen, deren vi-

suelle Überlieferung zu den noch kaum wissenschaftlich ausgewerteten »Schätzen« des Archivs der deutschen Jugendbewegung gehört, sich mit ihren persönlichen Anliegen, nicht zuletzt der Frage nach der Bedeutung ihrer Fotos, Alben und Dias für das »Gedächtnis der Jugendbewegung«, wiederfinden und ernst genommen fühlen.

Wir sind uns bewusst, dass die Tagung zwar anregende Beiträge und Diskussionen bieten, aber viele, nicht zuletzt methodische Fragen nur ansatzweise beantworten konnte. Wir hoffen deshalb, dass die vorliegende Publikation Anregungen für die weitere Forschung gibt. Einige wertvolle Impulse dazu lieferte die von uns in der Einleitung zusammengefasste Tagungs-Schlussdiskussion.

Der Dank der Herausgeber gilt den Autorinnen und Autoren für ihre Bereitschaft, ihre Forschungsergebnisse unter Berücksichtigung der von uns vorgeschlagenen Leitfragen für das diesjährige Ludwigsteinjahrbuch zu verschriftlichen. Außerdem gilt unser Dank dem Landschaftsverband Westfalen Lippe, der die Publikation finanziell unterstützt hat. Einen weiteren finanziellen Zuschuss gewährte die Stiftung Dokumentation der Jugendbewegung, der ebenfalls herzlich gedankt sei. Ohne diese Zuschüsse wäre die dem Thema angemessene Anzahl von Abbildungen nicht möglich gewesen.

Barbara Stambolis und Markus Köster,
im April 2016

Einleitung der Herausgeber: Jugend-Bilder. Zur visuellen Geschichte »bewegter Jugend«

»Wenn ich die Geschichte in Worten erzählen könnte, brauchte ich keine Kamera herumzuschleppen.« (Lewis W. Hine, US-Fotograf)¹

Zum Konzept der Visual History

Die Jugendgeschichte des 20. Jahrhunderts ist ganz wesentlich eine Geschichte der Bilder. Ob man an den Aufbruch der Wandervögel »aus grauer Städte Mauern« am Beginn des Jahrhunderts denkt, an die Hitlerjugend und ihre Instrumentalisierung für das NS-Regime oder an die Halbstarken der 1950er Jahre, immer verbinden sich mit diesen jugendhistorisch bedeutsamen Aspekten in unseren Köpfen visuelle Assoziationen. Dass Bilder generell ein ganz entscheidendes Medium für die Aufnahme und Speicherung von Informationen sind, bestätigen alle einschlägigen wissenschaftlichen Studien. Der Sozialpsychologe Harald Welzer urteilt: »Das Gedächtnis braucht die Bilder, an die sich die Geschichte als erinnerte und erzählbare knüpft«. Daher gebe es zwar Bilder ohne Geschichte, »aber keine Geschichte ohne Bilder.«² Der Neurobiologe Gerald Hüther ergänzt, das Gehirn sei ein »Bilder erzeugendes Organ«.³ Innere Bilder – so Hüther – »strukturieren das Gehirn«, »lenken die Wahrnehmung«, »bestimmen das Denken, Fühlen und Handeln«, »prägen das Zusammenleben« und »verändern die Welt«.⁴ Die große Bedeutung der inneren wie äußeren Bilder für das Erinnern und Verstehen ist dabei absolut keine neue Erkenntnis: »Ein Bild sagt mehr als tausend Worte«, heißt es bekanntlich im Volksmund, und Kurt Tucholsky formulierte in den 1920er Jahren: » ... was hunderttausend Worte

1 Zitiert bei Susan Sontag: Über Fotografie, München/Wien 1978/2002, S. 169.

2 Harald Welzer: Das Gedächtnis der Bilder. Eine Einleitung, in: ders. (Hg.): Das Gedächtnis der Bilder. Ästhetik und Nationalsozialismus, Tübingen 1995, S. 7–14, hier S. 8.

3 Gerald Hüther: Die Macht der inneren Bilder. Wie Visionen das Gehirn, den Menschen und die Welt verändern, 9. Aufl., Göttingen 2015, S. 22.

4 Ebd., S. 58, 73, 81, 88, 97. Es handelt sich jeweils um Kapitelüberschriften.

nicht zu sagen vermögen, lehrt die Anschauung, die direkt in das Gefühlszentrum greift, [...] die unausradierbar aussagt, wie es gewesen ist.⁵

Doch anders als manche heutige Zeitgenossen, die Fotos und Filme immer noch für Abbilder der Wirklichkeit halten, durchschaute Tucholsky vor fast 90 Jahren schon sehr genau den Konstrukt- und Manipulationscharakter von Bildern. So fuhr er fort: »Und weil ein Bild mehr sagt als hunderttausend Worte, so weiß jeder Propagandist die Wirkung des Tendenzbildes zu schätzen: von der Reklame bis zum politischen Plakat schlägt das Bild zu, boxt, pfeift, schießt in die Herzen und sagt, wenn's gut ausgewählt ist, eine neue Wahrheit und immer nur eine.«⁶

Angesichts der Relevanz von Bildern für unsere historische Erinnerung überrascht es, dass die Geschichtswissenschaft, speziell die neuere Sozial- und Zeitgeschichte, sich lange kaum ernsthaft mit ihnen beschäftigt hat – jedenfalls der Mainstream der Forschung. Sehr oft fungieren Bilder bis heute als rein illustratives Beiwerk zu schriftlichen Ausführungen. Weder wird ihnen ein eigener Quellenwert zugestanden, noch setzen Autoren sich kritisch mit dem Konstruktionscharakter von Fotografien auseinander. Oft fehlen entscheidende Informationen: Zeit und Ort der Bildentstehung, der Name des Fotografen bzw. der Fotografin und der Auftraggeber, der Veröffentlichungszusammenhang, die Adressaten, genaue Angaben zum Bildinhalt und der Bildquellennachweis. Ebenso oft sind Fotografien beschnitten, ohne dass dies kenntlich gemacht ist.

Seit rund fünfzehn Jahren zeigt sich allerdings eine zunehmende Öffnung der Geschichtswissenschaft gegenüber visuellen Quellen. Das gewachsene Interesse verbindet sich mit einem Begriff, der insbesondere seit dem Konstanzer Historikerkongress von 2006 Karriere gemacht hat: dem der »Visual History«, also der visuellen Geschichte. Diesen Terminus hat in Deutschland vor allem der Flensburger Geschichtsdidaktiker Gerhard Paul popularisiert.⁷ Er versteht darunter sehr bewusst ein breites Spektrum von Methoden, visuellen Praktiken und Quellen: von Fotografien über Plakate und Filme bis zu Plattencovern, Briefmarken, Landkarten und Piktogrammen. Paul definiert den Begriff wie folgt: »In Erweiterung der Historischen Bildforschung markiert Visual History ein [...] Forschungsfeld, das Bilder in einem weiten Sinne sowohl als Quellen als auch als eigenständige Gegenstände der historiografischen Forschung betrachtet und sich gleichermaßen mit der Visualität von Geschichte wie mit der Historizität des Visuellen befasst. Ihren Exponenten geht es darum, Bilder über ihre zeichenhafte Abbildhaftigkeit hinaus als Medien und Aktiva mit einer ei-

5 Peter Panter (= Kurt Tucholsky): Ein Bild sagt mehr als 1000 Worte, in: Uhu. Das neue Ullsteinmagazin, 1926, 3. Jg., November, S. 75–83, hier 76–78; verfügbar unter: <http://magazine.illustrierte-presse.de/die-zeitschriften/werkansicht/dlf/83366/83/0/> [31.01.2016].

6 Ebd., S. 83.

7 Vgl. grundlegend Gerhard Paul (Hg.): Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006.

genständigen Ästhetik zu begreifen, die Sehweisen konditionieren, Wahrnehmungsmuster prägen, Deutungsweisen transportieren, die ästhetische Beziehung historischer Subjekte zu ihrer sozialen und politischen Wirklichkeit organisieren und in der Lage sind, eigene Realitäten zu generieren. Visual History in diesem Sinne ist damit mehr als eine additive Erweiterung des Quellenkanons der Geschichtswissenschaft oder die Geschichte der visuellen Medien; sie thematisiert das ganze Feld der visuellen Praxis sowie der Visualität von Erfahrung und Geschichte.«⁸ Wichtig ist nach Paul außerdem, dass »Bilder nicht nur Repräsentationen oder gar Spiegel von etwas Geschehenem sind und Geschichte nicht nur passivisch widerspiegeln, sondern selbst mitprägen, zum Teil erst generieren.«⁹

Visuelle Überlieferungen machen also Geschichte! Sie formen Wahrnehmungen, verändern Erinnerungen, beeinflussen den Blick auf die Geschichte, auch die der *bewegten Jugend* im 20. Jahrhundert. Sie sind niemals einfach *Abbildungen* von Realität, sondern transportieren immer eine Deutungsabsicht, die ihnen schon im Moment ihrer Entstehung beigefügt wird. Der Fotohistoriker Anton Holzer formuliert: »Das Rechteck der Fotografie arbeitet keineswegs wie ein unschuldiges, unbeteiligtes Auge. Der Fotograf wählt aus, inszeniert, arrangiert, er bestimmt Ort und Zeitpunkt der Aufnahme, er wählt den Blickwinkel, er arbeitet das Bild aus, beschriftet es und reicht es weiter.«¹⁰

Zudem sind visuelle Medien Instrumente sozialer Selbstvergewisserung und Identitätsstiftung. Die Art der Darstellung von Ereignissen, Menschen und Objekten, die Formen, in denen Bilder verwendet, präsentiert, rezipiert und überliefert werden, all das gibt Auskunft über politische, kulturelle und sozial-moralische Standpunkte, über Selbst- und Fremdbilder, Normen und Tabus in Gesellschaften.

Diskurstheoretisch betrachtet sind Bilder überhaupt kein Abbild, sondern Zeichen, deren Bedeutung sich erst im Diskurs konstituiert. Oder mit Jean Paul Sartre gesprochen: »Das Bild ist ein Akt und kein Ding.«¹¹ Das allseits bekannte Sender-Empfängermodell der Kommunikationswissenschaft gilt eben auch für Bilder: Der Sender, also der Fotograf oder Filmemacher, möchte eine bestimmte Deutung des Geschehens, das er festhält, transportieren. Er schafft damit eine eigene konstruierte Wirklichkeit. Auf der anderen Seite steht der Empfänger, in

8 Gerhard Paul: Visual History, Version 3.0, in: http://docupedia.de/images/c/c2/Visual_History_Version_2.0_Gerhard_Paul.pdf, S. 1 f. [30.01.2016].

9 Ebd., S. 13. Vgl. auch ders.: Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung, in: Paul: Visual History, S. 7–36.

10 Anton Holzer: Einleitung, in: ders. (Hg.): Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie, Marburg 2003, S. 15.

11 Jean-Paul Sartre: Die Imagination, in: ders.: Die Transzendenz des Ego. Philosophische Essays 1931–1939, Hamburg 1982, S. 242.

diesem Fall der Betrachter, der die visuellen Botschaften in je spezifischer Weise rezipiert. »Je spezifisch« heißt einerseits abhängig von individuellen Wahrnehmungsweisen, andererseits von kollektiven Seh-Gewohnheiten, die zum Teil tief in unser kulturelles Gedächtnis eingepägt sind. Das heißt, dass wir vielfach genau das sehen, was wir in irgendeiner Form bereits im Kopf haben.

Zum historisch-kritischen Umgang mit Fotografien

Um das umfassend zu verstehen, um Bilder also gleichsam »durchschauen« zu lernen, bedarf es auch für Historiker eines Mindestmaßes an Bildkompetenz. Eine Historische Bildanalyse sollte vier Teilbereiche in den Blick nehmen:¹² Zunächst gilt es, nach Bildentstehung und Bildrezeption zu fragen, nach dem wann und wo der Entstehung, dem Fotografen, dem Auftraggeber, aber auch nach seinen Publikationen und anderen Wegen der Verbreitung. In einem zweiten Schritt ist möglichst genau der Bildinhalt zu erfassen und zu beschreiben, also Objekte, Personen, Gegenstände, Flächen, Konturen und deren Verhältnis zueinander. Im dritten Schritt sollte dann die Bildgestaltung analysiert werden – und damit Elemente wie die Perspektive (Normal-, Unter-, Aufsicht), die Entfernung zwischen Fotograf und Motiv, der Bildaufbau und seine Wirkung, Farbgebung, Lichtführung und Kontraste sowie nachträgliche Manipulationen wie Beschneidungen, Retuschen, Farbveränderungen. Im weiteren Sinne Teil einer historischen Bildanalyse ist schließlich auch die Einordnung in den zeitlichen Kontext: Das umfasst die Frage, in welcher Zeit und unter welchen technischen Rahmenbedingungen ein Bild entstand ebenso wie die, wie es das dargestellte Geschehen, die dargestellten Strukturen ins Bild setzt und damit interpretiert und deutet.

Wie man konkret ein Bild aus historischer Perspektive quellenkritisch analysieren kann, hat Gerhard Paul vor über zehn Jahren vorbildlich am Beispiel einer Ikone der Kriegs- bzw. Antikriegsfotografie demonstriert, dem Motiv des »Napalm-Mädchens«, dessen überwältigende Aussagekraft bis heute unser »Bild« des Vietnamkrieges prägt.¹³

Das von dem Fotografen Nick Ut geschossene ausdrucksstarke Foto der 9-

12 Vgl. Andreas Weinhold: Den fotografischen Blick durchschauen lernen. Zum Umgang mit historischen Fotos im Geschichtsunterricht, in: Medienbrief Rheinland, 2012, H. 2, S. 40–43. Vgl. Michael Sauer: Fotografie als historische Quelle, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht, 2002, 53. Jg., S. 570–593.

13 Gerhard Paul: Die Geschichte hinter dem Foto. Authentizität, Ikonisierung und Übersetzung eines Bildes aus dem Vietnamkrieg, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe, 2005, H. 2; verfügbar unter: www.zeithistorische-forschungen.de/2-2005/id%3D4632 [31.01.2016].



Abb. 1: Eine fotografische Ikone des 20. Jahrhunderts: Kim Phuc und weitere Bewohner fliehen nach einem Napalm-Angriff aus dem südvietnamesischen Dorf Trang Bang, 08.06.1972, Nick Ut/The Associated Press.

jährigen Kim Phuc, die am 8. Juni 1972 an der Seite ihrer Geschwister nackt aus dem aufgrund eines Kommunikationsfehlers von eigenen südvietnamesischen Flugzeugen bombardierten Dorf Trang Bang flüchtete, ging schon einen Tag später um die Welt, und zwar in einer beschnittenen Version, die das Auge des Betrachters auf das Mädchen hin fokussiert. Das Foto wurde rasch zu einem Symbol für Schrecken des modernen Kriegs schlechthin. Diese Funktionalisierung ging mit einer Entkontextualisierung und symbolischen Verallgemeinerung einher, die das Bild zu einer Ikone für oder besser gegen Krieg und Gewalt machte, und Raum für mehrfache Fehldeutungen eröffnete, insbesondere der, dass Kim Phuc das Opfer eines US-amerikanischen Bombenangriffs gewesen sei.

So zeigt die Geschichte des Fotos nicht zuletzt, dass die Weisheit, ein Bild sage »mehr als tausend Worte« so pauschal nicht stimmt. Ohne Begleitinformationen gilt, was die amerikanische Publizistin Susan Sontag so ausgedrückt hat: »Eine Fotografie ist nur ein Fragment, dessen Vertäuung mit der Realität sich im Lauf der Zeit löst. Es driftet in eine gedämpft abstrakte Vergangenheit, in der es jede mögliche Interpretation ... erlaubt.«¹⁴

Susan Sontags Satz enthält zwei wichtige Aussagen: Zum einen die, dass Fotos sich von der Realität lösen und in eine abstrakte Vergangenheit driften, wenn nicht klar ist, wie sie entstanden sind und was sie konkret zeigen. Sie werden dann offen für unterschiedlichste Bedeutungszuweisungen. Zum anderen betont Sontag zu Recht, dass einzelne Fotografien nichts anderes als »Fragmente« sind, die immer höchstens einen Ausschnitt der Wirklichkeit zeigen, während sie beispielsweise das »vorher« und »nachher« nicht in den Blick nehmen können.

Zu diesem unvermeidlichen Fragmentcharakter von Fotografien kommen die Möglichkeiten bewusster Inszenierung oder auch nachträglicher Manipulation. Das reicht von kompositorischen Entscheidungen des Fotografen, wie der Wahl der Perspektive, über Beschneidungen, also die nachträgliche Veränderung des Ausschnitts, die eine Bildaussage zuspitzen oder auch entscheidend verändern

14 Susan Sontag: Über Fotografie, München/Wien 2002, S. 70. Vgl. auch Christoph Hamann: Bilderwelten und Weltbilder. Fotos, die Geschichte(n) mach(ten), hg. vom Berliner Landesinstitut für Schule und Medien, Berlin 2001.

kann, bis zur Retusche, die z. B. zum Zweck der »Damnatio Memoriae« nicht nur im römischen Kaiserreich, sondern auch noch im 20. Jahrhundert bei vielen Regimen zum Standardrepertoire der eigenen Geschichtspolitik gehörte – und bis heute gehört, zumal im Zeitalter digitaler Bildmanipulation solche Manipulationen kaum noch erkennbar sind. Schließlich kann man natürlich mit Fotos auch eine Geschichte schaffen und schönen, z. B. durch das simple Nachstellen von Szenen: Auch dafür gibt es in der Geschichte des 20. Jahrhunderts zahlreiche bekannte Beispiele – genannt seien Ikonen wie die Beseitigung eines Schlagbaums durch deutsche Truppen an der deutsch-polnischen Grenze 1939 oder die amerikanische Flaggenhissung auf der japanischen Pazifikinsel Iwo Jima 1945.¹⁵

Wie auch ohne nachträgliche Manipulation Bilder ähnlicher Motivik ganz unterschiedliche Botschaften transportieren können, lässt sich exemplarisch anhand zweier Fotografien zeigen, die beide während des Zweiten Weltkriegs in Westfalen entstanden sind. Beide porträtieren Hitlerjungen. Das eine stammt aus der Hand des 1918 in Lippstadt geborenen Walter Nies, der seit 1943 als Fotograf für die HJ-Gebietsführung Westfalen-Süd tätig war.¹⁶ Es zeigt in Untersicht und Halbprofil einen Hitlerjungen in Uniform, der mit seiner rechten Hand eine aufgesetzte Hakenkreuzfahne hält. Das Foto ist vermutlich im Sommer 1944 auf einem HJ-Gebietssportfest in Lüdenscheid entstanden. Der etwa 16-jährige Jugendliche steht unter einem Torbogen, sein Blick ist augenscheinlich hoch konzentriert geradeaus gerichtet, die linke Hand zur Faust geballt und der Haarschnitt wirkt ebenso akkurat wie die Uniform.

Das Motiv erscheint uns vertraut, es entspricht ganz dem allseits bekannten Bildkanon der NS-Propagandadarstellungen der »gläubigen deutschen Jugend«, die auch im sechsten Kriegsjahr noch nichts von ihrer entschlossenen Bereitschaft zum »Kampf für Führer, Volk und Vaterland« verloren zu haben scheint. Zu diesem Eindruck tragen sowohl die heroisierende Untersichtperspektive und das die Markanz des Gesichts betonende Halbprofil bei als auch die Akkuratess der Kleidung, die gestalterische Parallelisierung von Person und Fahne und die ausdrucksstarke Gestik und Mimik. Das Foto ist selbstverständlich kein zufälliger Schnappschuss, sondern eine sorgfältige propagandistische Inszenierung im Sinne des NS-Regimes. Genau das war ja auch der Auftrag, den der HJ-Fotograf Walter Nies zu erfüllen hatte.

15 Vgl. ebd., sowie X für U. Bilder, die lügen. Begleitbuch zur Ausstellung, hg. vom Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Ausstellungskatalog), Bonn 1998, und Gerhard Paul (Hg.): Das Jahrhundert der Bilder, 2 Bde.: Bildatlas I: 1900–1949, II: 1949 bis heute, Göttingen 2008–2009.

16 Claudia Becker: Die Welt durch den Sucher gesehen und weiter gegeben. Der Lippstädter Fotograf Walter Nies, in: Barbara Stambolis, Volker Jakob (Hg.): Kriegskinder. Zwischen Hitlerjugend und Nachkriegsalltag. Fotografien von Walter Nies, Münster 2006, S. 37–40.



Abb. 2: Porträt eines Fahnen tragenden Hitlerjungen, ca. 1944, Fotoarchiv Nies, Stadtarchiv Lippstadt NL 81, 1063 f 064.

Das zweite Bild scheint auf den ersten Blick ein sehr ähnliches Motiv zu zeigen. Es entstand einige Jahre früher, ca. 1941, im münsterländischen Raesfeld. Fotograf war ein Mann namens Ignaz Böckenhoff. Der 1911 geborene Landwirtssohn wollte eigentlich katholischer Priester werden, dies blieb ihm aber mangels Abitur verwehrt. So wohnte er zeitlebens in seinem Geburtsort Raesfeld, machte sich so gut er konnte auf dem elterlichen Hof nützlich und engagierte sich im katholischen Vereinsleben. Seine Passion gehörte der Fotografie; mit seiner Kamera wurde er seit den 1930er Jahren zum Dokumentaristen seines Dorfes und dessen Bevölkerung im Wandel der Zeiten. Ein besonderes Gespür entwickelte der fotografierende Außenseiter, der dem Nationalsozialismus mit großer Skepsis begegnete, dabei für die »schleichenden politischen Veränderungen [und] die zunehmende Ideologisierung und Militarisierung des dörflichen Lebens«.¹⁷

So entstand auch eine Serie von Fotografien, die jeweils einzelne Hitlerjungen bzw. Jungvolkangehörige in Uniform porträtierten. Eines von ihnen zeigt den Jungvolk-Jungen Rolf Baltruschat. Der etwa 11- bis 12-jährige Junge steht mittig vor einer Hecke oder einem Wäldchen. Auf Augenhöhe blickt er in die Kamera. Das Haar ist exakt gescheitelt, der Blick freundlich, aber zurückhaltend. Die Uniform, die er mit sichtlichem Stolz trägt, erweist sich bei genauer Betrachtung als schlecht sitzend. Das Koppel der hochgezogenen Hose reicht weit über den Bauch, das Hemd ist entsprechend zerknittert, das Halstuch hängt schief und die Hemdsärmel scheinen zu kurz zu sein. Bei all dem strahlt das Foto eine große Vertrautheit, ja Intimität zwischen Fotografen und Fotografiertem aus. Beide befinden sich buchstäblich »auf Augenhöhe«. Nicht ein Hitlerjunge ist hier porträtiert worden, sondern ein Nachbarskind, das trotz der Autorität vorschützenden Uniform eher schutzbedürftig als Respekt gebietend wirkt. Wenn man das Leben und fotografische Oeuvre Böckenhoffs kennt, lässt sich zumindest vermuten, dass es dem Fotografen auch beim Porträt des Jungvolk-Jungen Baltruschat letztlich darum ging, die »existenzielle Bedrohung des Menschen durch Ideologien und Krieg« ins Bild zu rücken.¹⁸ In jedem Fall setzt das Foto einen Kontrapunkt zur heroisierenden Darstellung der Kriegskinder und -jugendlichen in der offiziellen NS-Propagandafotografie und damit ein wichtiges visuelles Korrektiv. Im Vergleich vermitteln beide Fotografien eindrücklich die Standortgebundenheit und Subjektivität der scheinbar objektiven Quelle Fotografie.

17 Volker Jakob, Ruth Goebel: Menschen vom Lande. Ignaz Böckenhoff, Essen 2002, S. 16.

18 Ebd., S. 17.



Abb. 3: Porträt des Jungvolk-Jungen Rolf Baltruschat, ca. 1941. Ignaz Böckenhoff/LWL-Medienzentrum für Westfalen.

Filme als historische Quellen

Das zweite visuelle Medium, mit dem der Sammelband und die ihm zugrunde liegende Tagung sich intensiv beschäftigen, ist der Film. Die Geschichtswissenschaft war (und ist) gegenüber Filmen noch skeptischer als gegenüber Fotografien. Günther Riederer sprach 2006 von einem »methodisch unklaren Verhältnis voller Missverständnisse« und nannte als Grund dafür u.a., dass Filmbilder emotional, flüchtig und komplex seien – immerhin besteht ein einziger Spielfilm aus rund 130.000 Einzelbildern –, und damit mit den primär an Kausalität orientierten Analyseinstrumentarien der Geschichtswissenschaft kaum zu fassen.¹⁹ Vor allem aber stehen, meinte Riederer, die Geschichtswis-

19 Günther Riederer: Film und Geschichtswissenschaft. Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung, in: Paul: Visual History (Anm. 7), S. 96–113, hier S. 98.

senschaft und der Film – Kinoblockbuster ebenso wie die erfolgreichen Histo-
tainment-Formate im Fernsehen – in einer gewissen Rivalität zueinander; sie
konkurrieren um die Hoheit in der Deutung von Geschichte. Das führt in der
Geschichtswissenschaft immer wieder zu Abwehrreflexen. Auf dem Historiker-
tag von 2006 fiel mit Blick auf die Knoppschen Fernsehserien sogar das böse
Wort von der »Geschichtspornographie«.²⁰

Daneben hat sich allerdings in den letzten Jahren ein Forschungsstrang eta-
bliert, der die kritische, aber differenzierte Untersuchung solcher populärer
Geschichtskonstruktionen als genuine Aufgabe der Geschichtsdidaktik begreift
und sich dazu auch medienwissenschaftlicher Analysewerkzeuge bedient. Ge-
nerell scheint bei der Beschäftigung mit der Bildquelle Film für uns Historiker
eine Öffnung für die Methoden der Medienwissenschaft angeraten; und zwar
vor allem deshalb, weil die Aussagen eines Filmes auch und vor allem durch seine
Visualität bestimmt werden. Mindestens ebenso wie für Fotografien gilt mithin
für Filme, dass wir, um sie überhaupt adäquat beschreiben zu können, ihre
Sprache verstehen müssen. Deshalb sollte eine historische Analyse der Quelle
Film neben einer äußeren immer auch eine innere Quellenkritik vornehmen.
Das Handwerkszeug der äußeren Quellenkritik ist uns als Historikern vertraut:
Es geht um die Produktions- und Rezeptionsgeschichte, mithin um das Wann,
Wo, Wie und Warum der Entstehung, um die Zielgruppen, die unmittelbare
Rezeption, und um langfristige Wirkungen von Filmen, z. B. ihre stilbildende
Funktion.

Schwerer tun wir uns mit der »inneren Filmanalyse«. Denn Film hat seine
eigene »Grammatik«, die sich nur bedingt verschriftsprachlichen lässt. Sie
entsteht aus dem Zusammenspiel von Handlung, Bild- und Tonebene und um-
fasst so verschiedene Elemente wie Einstellungsgrößen, Perspektiven, Kame-
rabewegungen, Licht und Farbe, Geräusche, Sprache und Musik, Bildgestaltung
und -komposition, Schnitt, Montage und Rhythmus der montierten Einheiten.
Das gilt natürlich in erster Linie für den Spielfilm, kaum weniger aber für den
professionellen Dokumentarfilm und in Grenzen sogar für den Amateurfilm.

Gerade letzterer ist eine in mehrfacher Hinsicht schwierige Quellenart, was
vor allem aus seiner Überlieferungssituation resultiert. Denn der klassische 8-,
16- oder 35 mm-Film hat einen gravierenden Nachteil. Er ist – wie wir alle
wissen – nicht unmittelbar zu sichten. Um seine Inhalte sichtbar zu machen,
bedarf es Lichtprojektoren als technischer Zwischenmedien. Diese Vorführge-
räte sind heute nicht selten ebenso bejährt und anfällig wie das Filmmaterial
selbst. Oftmals gibt die wohlmeinende Nutzung alter, untauglich gewordener

20 Sven Felix Kellerhoff: Zu viel Geschichtspornographie im Fernsehen, in: Die Welt, 02.09.
2006; vgl. Sebastian Pranghofer: Historikertag: Geschichtsbilder, in: Rundbrief Fotografie,
2006, Bd. 13, Nr. 4, S. 41–44.

Projektoren dem historischen Zelluloid den sprichwörtlichen Rest. Hinzu kommt, dass in der Regel weder die privaten Filmbesitzer noch die meisten Archive über die notwendigen räumlichen und klimatischen Standards verfügen, um Filmbestände sachgerecht lagern zu können, ganz abgesehen von der technischen Ausstattung, die zur Bearbeitung von Filmen notwendig ist. Das alles zusammen führt dazu, dass die alten, meist in Weißblechdosen verwahrten Filmrollen oft einen stiefmütterlichen Platz in Archiven und Sammlungen einnehmen. Nicht selten sind sie völlig vergessen und dämmern, immer von »Entsorgung« bedroht, in einer unzugänglichen Ecke ihrem finalen Ende entgegen. Diese Gefährdung droht dem Amateurfilm in ganz besonderem Maß. Die privaten Filmerinnerungen an den Alltag des 20. Jahrhunderts sind fast immer Unikate, d. h. im Falle eines Verlustes müssen solche Aufnahmen als unweigerlich verloren gelten. Und auch wenn Amateurfilme durch mehr oder minder glückliche Umstände doch in ein adäquat ausgestattetes Archiv gelangen, geschieht das sehr häufig ohne schriftliche Kontextinformationen. Deshalb stoßen Historiker schnell an die Grenzen der Interpretierbarkeit solcher Quellen. Das zeigte sich auch in der Tagung 2015 auf Burg Ludwigstein. Eine zweite quellen-spezifische Problematik, mit der sich schon die Tagung und dann besonders die Publikation des Sammelbandes konfrontiert sah, waren urheber- und lizenzrechtliche Fragen.²¹ Sowohl bei Filmen als auch Bildern erwies es sich häufig als unmöglich, mit letzter Sicherheit alle Rechteinhaber zu ermitteln, und wenn, dann standen einer Veröffentlichung zum Teil enorme Honorarforderungen entgegen. Für das Medium Film kann der Abdruck von Szenefotos ohnedies nur mehr oder minder illustrativen Charakter haben, weil diese Quelle sich eben durch eine Kongestion von laufenden Bildern und das Zusammenspiel dieser Bilder mit Ton und Handlung auszeichnet. Eine dritte Herausforderung der Publikation bildeten Fragen der Bild- und Abbildungsqualität der visuellen Quellen. Auch hier ließen sich nicht immer optimale Lösungen finden.

Zu zeigen, dass sich ungeachtet solcher quellen-spezifischer Herausforderungen die Geschichtsschreibung zur Jugendgeschichte des 20. Jahrhunderts durchaus ertragreich um eine Perspektive der »Visual History« erweitern lässt, war Anliegen der Tagung und ist Ziel des Sammelbandes. Um in das breite und noch wenig beackerte Forschungsfeld der visuellen Geschichte bewegter Jugend überhaupt einige Schneisen zu schlagen, hatten die Herausgeber im Vorfeld vier Leitfragen zur Strukturierung des Diskurses formuliert:

21 Vgl. zur Problematik Paul Klimpel, Eva Marie König: Urheberrechtliche Aspekte beim Umgang mit audiovisuellen Materialien in Forschung und Lehre; verfügbar unter: www.historikerverband.de/fileadmin/_vhd/Stellungnahmen/GutachtenAVQuellen_Final.pdf [31.01.2016].

1. Wie inszenierten sich verschiedene Jugendbewegungen des 20. Jahrhunderts visuell selbst und wie wurden sie von außen dargestellt?
2. Welche Bedeutung besaßen Fotografien, Filme und andere Visualisierungen für die Stiftung und Tradierung jugendbewegter Identitäten?
3. Welche Wirkung haben diese visuellen Repräsentationen auf die zeitgenössische Wahrnehmung und auch auf heutige Konstruktionen von Jugendgeschichte ausgeübt?
4. Welche Aussagekraft kommt visuellen Darstellungen als zeit-, sozial- und mentalitätenhistorischen Quellen in Bezug auf ausgewählte Themenstellungen der Jugendgeschichte zu?

Fotografieren in der historischen Jugendbewegung

Die bürgerliche Jugendbewegung hat sich seit ihren Anfängen um 1900 – zumeist im Kontext der sie mit beeinflussenden vielfältigen zeittypischen Reformbewegungen – mit Menschenbildern, speziell auch mit Verkörperungen eines »neuen« Menschen beschäftigt. In Darstellungen der bildenden Kunst und in einer großen Zahl von Fotografien der Jahrhundertwende sind sie – zumeist als schöne, natürliche, jugendliche Gestalten – überliefert.²² Sie werden z. B. auch in Hans Paasches (1881–1920) fiktiver Forschungsreise des Afrikaners Lukanga Mukara beschrieben, und zwar in dem Kapitel, das sich auf das Meißnerfest des Jahres 1913 bezieht, von dem nicht nur Fotos überliefert sind, sondern auch eine kurze Filmsequenz, die dem von Paasche skizzierten Bild entspricht.²³

Menschen, die sich der Jugendbewegung zugehörig fühlten, haben sich auch mit technischen, erzieherischen und ästhetischen Fragen der Fotografie und des Films beschäftigt.²⁴ Es ging ihnen darum, fachgerecht und kreativ mit diesen Medien umzugehen, in spezifischer Weise das Sehen zu schulen, z. B. den Sinn für Schönheiten der Natur zu schärfen oder Stimmungsvolles festzuhalten, wie

22 Vgl. Janos Frecot: Die Schönheit. Mit Bildern geschmückte Zeitschrift für Kunst in Leben, in: Kai Buchholz, Rita Latocha, Hilde Peckmann, Klaus Wolbert (Hg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, Bd. 1, Darmstadt 2000, S. 297–301. Vgl. auch G. Ulrich Großmann, Claudia Selheim, Barbara Stambolis (Hg.): Aufbruch der Jugend. Deutsche Jugend zwischen Selbstbestimmung und Verführung (Katalog zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum), Nürnberg 2013.

23 Barbara Stambolis, Jürgen Reulecke (Hg.): 100 Jahre Hoher Meißner (1913–2013). Quellen zur Geschichte der Jugendbewegung, Göttingen 2015, S. 68–71; Hans Paasche: Die Forschungsreise des Afrikaners Lukanga Mukara ins innerste Deutschlands, als sechster Brief »Lukanga auf dem Hohen Meißner« in: Der Vortrupp. Halbmonatsschrift für das Deutschtum unserer Zeit, 1913, 2. Jg., Nr. 12, S. 760–764.

24 Vgl. Sabiene Autsch: Von Lichtbildern und Lichtfreunden. Zur Beziehung von Fotografie und Lebensreform um 1900, in: Buchholz u. a.: Lebensreform (Anm. 22), S. 303–306.

bereits 1908 in einer Beilage zum Jahresbericht des Gymnasiums in Berlin-Steglitz nachzulesen ist, in dem sich seit 1896 erste Wandervogelaktivitäten entwickelten: Mit Hilfe des Einsatzes von Lichtbildern könnten beim Schüler mühelos »seine Urteilsfähigkeit, seine Beobachtungsgabe, sein Kunst- und Formensinn und seine Phantasie angeregt und zu reicher Entfaltung gebracht werden«.²⁵

Vor allem sollte die wandernde Jugend angehalten werden, Fahrten- und Gruppenerlebnisse fotografisch zu dokumentieren und auf diese Weise eine Grundlage für spätere Erinnerungen zu schaffen. Bereits 1917 hieß es etwa im »Wandervogelbuch«, einer mit Fotos versehenen, »im Auftrage der Bundesleitung des Wandervogel e. V., Bund für deutsches Jugendwandern« herausgegebenen Publikation, es gehe bei den Fahrten doch nicht nur um das Tuppeln und Singen, sondern stets auch um das »Sammeln neuer Anschauungen« der Umgebung. Es gebe für die »Jugend nichts Größeres, als recht zu schauen. Recht geschaut ist reich geerntet. Welche Fülle neuer, wichtiger und Leben weckender Anschauungen bietet jede Fahrt.«²⁶ In einem 1924 erschienenen zweiten Teil des »Wandervogelbuches« schrieben die Herausgeber Karl Dietz (1890–1964) und Willi Geißler (1895–1977), das »Gesicht« des Wandervogels sei leichter »in Bildern festzuhalten« als in Worten zu beschreiben. Vor allem sei das Lichtbild objektiver und »leidenschaftsloser« als das Wort, so Dietz und Geißler.²⁷ Sie gingen also davon aus, dass es möglich sei, mit Hilfe der Fotografie Realität einzufangen. Die Auswahl der aus jugendbewegten Kreisen für diesen Band eingesandten Fotografien erfolgte eindeutig wertend, denn die Kriterien kreisten wie bereits im ersten Band um ein Idealbild der Jugend, um Schönheit als Einheit von Körper und Seele, um Haltungen und Stilfragen.²⁸

Lichtbildervorträge, die visuelle Landschafts-Eindrücke vermittelten oder die Natur und das Kulturerbe im weiteren Sinne thematisierten, denen also jugendbildende Funktionen zukamen, wurden auch in der Sozialdemokratie bereits vor dem Ersten Weltkrieg als geeignet angesehen, um jugendlichen Arbeiterinnen und Arbeitern Wissen zu vermitteln, während Kritiker aus sozialdemokratischen Reihen – wie auch aus anderen Sozialmilieus – im Kino zumeist

25 Willy Scheel: Das Lichtbild und seine Verwendung im Rahmen des regelmäßigen Schulunterrichts. Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht des Gymnasiums zu Steglitz: Ostern 1908, Leipzig 1908, hier S. 52.

26 Wandervogel e. V. (Hg.): Das Wandervogelbuch, Leipzig 1917, S. 23. Auch das Zeichnen wurde als Schule des Sehens immer wieder hoch eingeschätzt, vgl. beispielsweise auch A. Rinneberg: Sehen und Zeichnen, in: Wandervogel. Monatsschrift für deutsches Jugendwandern, 1911, 6. Jg., H. 8, S. 1–3.

27 Karl Dietz, Willi Geißler (Hg.): Das Wandervogelbuch. Zweiter Teil, Rudolstadt 1924, S. 5f.

28 Ebd., S. 6.

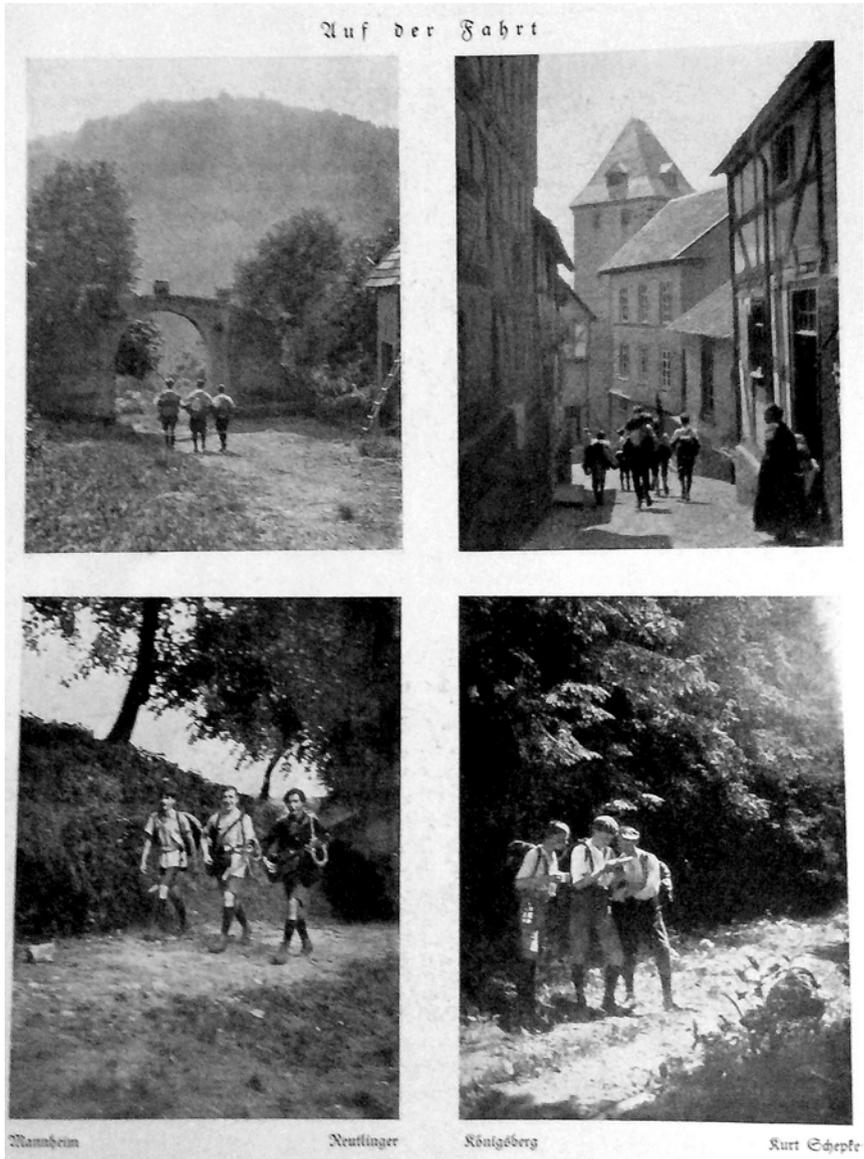


Abb. 4: »Auf der Fahrt«, aus: Karl Dietz, Willi Geißler (Hg.): Das Wandervogelbuch. Zweiter Teil, Rudolstadt 1924, S. 48.

R a ft



Müggeburg

Hans Nebel



Wismar

Werner Kramer



Mannheim-Friedrichsfeld

Paul Kermaß



Abb. 5: »Rast«, aus: Karl Dietz, Willi Geißler (Hg.): Das Wandervogelbuch. Zweiter Teil, Rudolstadt 1924, S. 53.