

Florian Grundmüller

Postkarten und die deutsche Wende

Zur Temporalität des Mediums in Zeiten des gesellschaftlichen Umbruchs¹

Florian Grundmüller

Postcards and the Fall of the Berlin Wall in Germany. On the Temporality of this Medium in Times of Social Upheaval

Abstract: The golden age of postcards at the beginning of the 20th century triggered a fascination and a veritable collecting mania for this medium. After the Second World War, this rush largely subsided and the postcard became an everyday means of communication. Correspondence on postcards also accompanied historical periods of upheaval during this time, including the peaceful revolution and the German reunification in 1989/90. Political events came thick and fast in the noticeable condensation of the present and postal latency could barely keep pace with the rapid changes. Nevertheless, postcards from this period and the messages of the writers capture the world of experience in upheaval and share it with family and friends. In this article, I explore the question of how forms of temporality are inscribed on (picture) postcards from the period of German reunification. The aim of historical-ethnographic research on postcards from the period of upheaval is to work out perceptions and experiences of temporalities and to locate them in the context of political and individual changes. The combined analysis of image and text can therefore depict the actors' worlds of experience and their horizons of expectation and describe the postcards as a temporal, holistic research object. Postcards thus break with an ethnographic now and take place simultaneously on several temporal levels.

Keywords: Postcards, the Fall of the Berlin Wall in Germany, Reunification, Upheaval, Temporality

Wer sich länger mit Post- und Ansichtskarten befasst, stellt schnell fest, dass es nur wenig gibt, was es nicht in die Motivwelten der Ansichtskarte geschafft hat oder

1 Der im Folgenden verwendete Begriff der ‚Wende‘ ist kritisch hinterfragt und reflektiert. Die Entscheidung, von Wende zu sprechen und nicht von friedlicher Revolution, Wiedervereinigung und Deutscher Einheit, liegt in deren Rolle auf den untersuchten Postkarten begründet. Die Postkartenschreibenden in den von mir untersuchten Sammlungen sprechen zeitgenössisch vordergründig von der Wende. Während ‚Wiedervereinigung‘ und ‚friedliche Revolution‘ weitestgehend als Begriffe des politischen Umbruchs herangezogen werden, verstehe ich mit ‚Wende‘ die alltagsweltlichen Veränderungen für die Akteur*innen und schließe mich damit begrifflich an die Sozialstudien von Foroutan et al. (2023) an. Ich verwende den Begriff ‚Wende‘ im Folgenden demnach als empirische Perspektive auf die Transformationserfahrungen nach 1989.

wovon nicht auf Postkarten berichtet wurde. Und dennoch erfährt das Verhältnis von Text und Bild auf Post- und Ansichtskarten in der Empirischen Kulturwissenschaft erst in den vergangenen Jahren vermehrt Aufmerksamkeit.² Als multimediales Objekt verschränkt sie auf ihren beiden Seiten Bildregime, Schreibpraktiken und Alltagswissen. Sie ist Zeitzeugnis einer schnellen, ungezwungenen Kommunikation noch vor der flächendeckenden Verfügbarkeit von Telefonie oder digitalen Kommunikationsmedien. Als die Correspondenzkarte 1869 in Österreich und ein Jahr später auch in Deutschland eingeführt wurde, stieß sie eine regelrechte Revolution in der Kommunikation an. Als standardisierte Postsendung konnte sie in den Postämtern schnell bearbeitet und weitergeleitet werden, zudem war das Porto im Verhältnis zum Brief sehr viel günstiger. Die schnellen, oft abgekürzten Nachrichten auf der Korrespondenzkarte riefen in der Folge auch Kritiker*innen auf den Plan, die im Medium den Niedergang der Schriftsprache vermuteten (Pollen 2009: 83). Ihr Goldenes Zeitalter hatte die Postkarte dennoch zwischen 1890 und 1914, als erste bebilderte Karten in Umlauf kamen und eine regelrechte Sammelwut auslösten. Wegweisend für das Postkartensammeln waren zu dieser Zeit in erster Linie Frauen*, die damit eine breit akzeptierte Form der Freizeitbeschäftigung gefunden hatten und somit zu einer neuen Massenkonsumentenkultur beitrugen (Rogan 2005). Als soziales Medium hingegen initiierte die Post- und Ansichtskarte auch kulturelle Praktiken, die heute mit Kurznachrichtendiensten oder sozialen Medien wie etwa Instagram oder X vergleichbar sind (Pyne 2021). Zudem galt die Post in der Vergangenheit als verlässliche und rasche Zustellerin, sodass auch Postkarten zum schnellen Austausch von Neuigkeiten oder für Verabredungen genutzt wurden. Anders als der Brief wurde die Postkarte schneller und häufiger zugestellt und war günstiger, gleichzeitig konnte die Postkarte einfach in die Vielzahl verfügbarer Briefkästen geworfen werden und musste nicht wie etwa Telegramme im Postamt diktiert oder aufgegeben werden. Lediglich der Platz auf der Karte limitierte die Mitteilung auf einige wenige Sätze.

Trotz Digitalisierung und neuer Kommunikationstechnologien sind Post- und Ansichtskarten bis heute ein stabiles Medium, das sich in der öffentlichen Aufmerksamkeit gehalten hat. Sie finden sich noch immer in Kartenständen im Bahnpostkiosk, an Souvenirständen, in Museumsshops oder als Werbebeigabe und Flyer. In den breiten Kulturwissenschaften wurde die Rolle der Ansichtskarte aber weitgehend marginalisiert und lediglich als Illustration verwendet (Banks/Vokes 2010; Ferguson 2005). Sie rückte erst kürzlich verstärkt in den Fokus historisch-ethnografischer Forschung. Neuere Auseinandersetzungen mit dem Medium erkannten die transformative Kraft der Postkarte in der Vergangenheit: Feministische Bewegungen nutzten

2 In der Empirischen Kulturwissenschaft sind in den letzten Jahren vermehrt Forschungen und Ausstellungen zu Post- und Ansichtskarten entstanden, darunter: Almasy et al. 2020, Gugganig/Schor 2018 und 2020, Lueder 2022, Schrire 2023.

sie, um historische Figuren im öffentlichen Diskurs sichtbarer zu machen (Allen/Cohen 2023; Pankuch/Wilson 2019), und die Mail-Art-Szene schaffte es ab den 1970er-Jahren, mit Kunstpostkarten globale soziale Bewegungen zu vernetzen (Gangadharan 2009; Röder 2008; Schwabe 2008). Onlineplattformen wie Postcrossing oder PostSecret lassen die Ansichtskarte auch als Kommunikationsmedium nicht aussterben,³ und auch aktivistische Projekte finden ihren Ausdruck auf Postkarten, wie etwa das Race Card Project der Journalistin Michele Norris zeigt (Race Card Project 2024).

Postkarten aus der Wendezeit

Dieser Artikel baut daher auf der Annahme auf, dass Post- und Ansichtskarten⁴ nicht nur als touristische Zeugnisse vermeintlich „authentischer Erfahrungen“ (Stewart 1993) dienen, sondern auch als Begleiterinnen soziopolitischer Umbrüche.⁵ Den thematischen Rahmen bildet dabei die deutsche Wendezeit oder friedliche Revolution, die als Ansichtskartenereignis bis heute in den Motiven zu finden ist, sei es auf Karten an Berliner Souvenirständen mit historischen Abbildungen oder in den Sammlungen und Archiven, die ich im Rahmen meiner Feldforschung kennengelernt habe. Empirische Grundlage dieses Textes sind demnach 35 Post- und Ansichtskarten aus privaten und öffentlichen Sammlungen, die entweder zur Zeit der Wende verschickt wurden oder explizit Bezug auf die gesellschaftspolitischen Veränderungen zwischen 1989 und 1990 nehmen. Was dabei auffiel, ist, dass die Notizen und Kurznachrichten auf den Ansichtskarten kaum direkten Bezug zu deren Motiven nahmen und damit neben Text und Bild als dritte Dimension die Zeitlichkeit einführen.

Zeit und Temporalität sind in diesem Zusammenhang zentrale Begriffe, die zum einen den politischen Umbruch und individuell wahrgenommenen Alltagswandel rahmen und zum anderen die Ansichtskarte selbst als temporales Medium beschrei-

3 Postcrossing ist eine weltweite Online-Community, die sich über Ansichtskarten vernetzt. Postcrossers können über die Onlineplattform anderen, zufällig ausgewählten Postcrossern Ansichtskarten schicken (Postcrossing 2024). Bei PostSecret handelt es sich um ein Kunstprojekt des Künstlers Frank Warren. Er machte die Eigenschaft der Ansichtskarte, keinen Absender zu tragen, zum zentralen Konzept des Aufrufs, intime Geheimnisse mit ihm auf Ansichtskarten zu teilen. Die Karten werden regelmäßig auf der Webseite des Projekts ausgestellt (PostSecret 2024).

4 In den folgenden Ausführungen verwende ich die Begriffe Postkarte und Ansichtskarte synonym.

5 Der vorliegende Artikel entstand im Rahmen des aus den Mitteln von Niedersächsisches Vorab geförderte Forschungsprojekt „Postcards and Postcarding Culture in Germany and Israel 1960–2000: Addressing an Ambivalent Habitual Object in Times of Historical Upheavals“. Das Kooperationsprojekt zwischen dem Program in Folklore Culture Studies der Hebrew University Jerusalem und dem Institut für Kulturanthropologie/Europäische Ethnologie der Georg-August-Universität Göttingen fokussiert Praktiken des Postkartenschreibens, unterschiedlicher Bildregime und subversiv-künstlerischer Postkartenkulturen in sozialen und politischen Umbruchszeiten. Neben der in diesem Beitrag behandelten deutschen Wiedervereinigung stehen im Projekt auch (post-)koloniale, feministische und künstlerische Postkartenpraktiken im Zentrum der Forschung.

ben. Mit Auszügen aus der archivalischen Forschung zu Postkarten aus Umbruchszeiten geht mein Artikel deshalb folgender Frage nach: Wie schreibt sich die Wende als zeitspezifisches Ereignis in Postkarten als massenhaft produzierte und gleichzeitig personalisierte Medien ein und welche Spuren hinterlässt die Umbruchszeit auf dem Medium selbst? Mit dieser Frage wird zugleich ein Spezifikum der Post- und Ansichtskarten offengelegt, nämlich, dass sich hier in besonders intensiver Weise mehrere Zeitebenen mischen. So zeigen sie, wenn sie ausgewählt und gekauft werden, eine Stadtansicht oder Szenerie, die zeitlich vor der Wende liegt, und verweisen demnach auf eine Vergangenheit, in der der Umbruch höchstens antizipiert, vielleicht erhofft oder doch befürchtet wurde. Mit dem Schreiben der Ansichtskarte an ausgewählte Adressat*innen erfährt das Motiv eine Aktualisierung: Die Ansicht wird gleichsam in die Gegenwart transportiert, mit der Alltagswelt der Schreibenden verknüpft und in den Rahmen des Umbruchs gesetzt. In dem Wissen, dass Post- und Ansichtskarten mehrere Tage unterwegs sein können, wird ein zukünftiges Publikum adressiert und die Karte selbst wird zum Medium der Zeiterfassung oder Zeitkonservierung. Besonders sichtbar wird dies während der Wende, wo sich die Zeit für die Akteur*innen spürbar rafft und die Ereignisse sich förmlich überschlagen (Spazier 2022).

Gleichzeitig hallt die Wende nach, sodass Ansichtskartenverlage bereits kurz nach 1990 die Motivwelten des Umbruchs in ihre Kataloge aufnahmen. Die im Folgenden vorgestellten Ansichtskarten überspannen drei temporale Ebenen der Wende. Die Antizipation des politischen Wandels Ende 1989, die Öffnung neuer Grenzräume und Mobilitäten im Sommer 1990 und die Spuren und das Reenactment der innerdeutschen Grenze im Jahr 1995. Die ausgewählten Quellen markieren dabei den zeitlichen Rahmen in meinem Material von 1989 bis 1995 und stehen paradigmatisch für die temporalen Perspektiven auf die Wende. Die zeitliche Erweiterung des Forschungsrahmens bis 1995 ergab sich auch daraus, dass im Nachgang der politischen Wiedervereinigung Ansichtskarten mit Motiven der geöffneten Grenzen oder abgerissenen Berliner Mauer in Umlauf kamen und die ehemalige Grenze weiterhin touristisches Ausflugsziel blieb.

Da die untenstehenden ausgewählten Beispiele Reiseberichte sind, spreche ich von den Beschreibungen der Karten als *Ortstermine*. Dadurch wird ein affektiver Bezug zu den besuchten Orten hergestellt sowie die touristische Funktion der Ansichtskarte ins Zentrum gerückt. Die Grundlage dafür bildet die Überlegung von Annabella Pollen zur Kürze der Texte: „The messages on the reverse are delivered in the heat of the moment (perfect for passion) and always say too little (perfect for suggestion)“ (2009: 84). Die Ortstermine beschreibe ich somit als partikulare Erfahrungswelten (Abu-Lughod 1991: 473–474), die eng mit der Wende verwoben sind. In den Ortsterminen gebe ich meinen offenen Fragen, meinem „Staunen, Stolpern, Nichtverstehen“, wie dies Michaela Fenske (2006: 174) als Desiderat für historisch forschende Kulturwissenschaft aufstellte, Ausdruck. Die besuchten Orte sind (1) Nürnberg in der

Weihnachtszeit 1989 (Stoja-Verlag Paul Janke 1989), (2) Heilbad Heiligenstadt im Eichsfelder Grenzland im Sommer 1990 (Auslese-Bild-Verlag Bad Salzungen 1990) und (3) die Sehenswürdigkeit Checkpoint Charlie in der Berliner Friedrichstraße im Jahr 1995 (Kunst und Bild 1995). Der Fokus dieser Kapitel liegt auf der Lokalisierung und zeitlichen Einordnung der Ansichtskarten und ihren Absender*innen. Zeit als Konzept tritt dabei unterschiedlich in den Vordergrund: entweder explizit erwähnt als strukturierendes Faktum oder als immanentes Konzept von „Erfahrungsraum“ und „Erwartungshorizont“ (Koselleck 2020: 359).

Zunächst lege ich relevante Forschungsstränge zu Ansichtskarten dar, die bei der Analyse zum Tragen kommen. Dabei konzentriere ich mich vor allem auf multimodale Analysekonzepte von Ansichtskarten und wie sie als soziale Medien einerseits eine Perspektive vorgeben und andererseits gegebenenfalls mit ihren eigenen Konventionen brechen. Im darauffolgenden Kapitel widme ich mich den Herausforderungen archivalischer Forschung mit fragmentarischen Quellen und der Möglichkeit, durch archivalische Ethnografie mögliche Überlieferungslücken zu schließen. Anschließend stelle ich die drei Ortstermine aus meiner Archivforschung vor, bevor der Artikel mit analytischen Überlegungen zur Zeitlichkeit von Post- und Ansichtskarten in sozialen und politischen Umbrüchen schließt. In der historischen Genese des Mediums kamen neben den beiden Begriffen auch andere Bezeichnungen wie etwa illustrierte Postkarte oder Bildpostkarte auf (Leclerc 1986: 5). Die umgangssprachliche Verwendung von Post- oder Ansichtskarte meint aber außerhalb professionalisierter Sammler*innenkreise alle Formen des Mediums.

Postkarten als kulturwissenschaftliche Forschungsobjekte

Postkarten finden in Publikationen und Ausstellungen gerne als Illustrationen oder als historische Panoramen Platz. Doch haben sich vor allem in den letzten Jahren Forschungen aus den Kultur- und Sozialwissenschaften intensiver mit der gesellschaftlichen und sozialen Rolle von Postkarten beschäftigt. Besonders in historischen Arbeiten wird die Bildpostkarte als Referenzobjekt für historische Räume herangezogen. Die Literaturtheoretikerin Naomi Schor (1992) zeigt dies in ihrer Arbeit „*Cartes Postales*‘: Representing Paris 1900“ am Beispiel der Stadt Paris der Jahrhundertwende, wo Ansichtskarten nicht nur ein Vehikel des Tourismus darstellten, sondern selbst dazu beitrugen, ein Image der Stadt anhand einzelner Sehenswürdigkeit zu erschaffen. Ähnliches zeigt auch Nancy Stieber (2010), die Amsterdam als Ausgangspunkt ihrer Forschung wählt und hier die Rolle der Postkarten nicht nur bei Tourist*innen verortet, sondern sie auch als Erinnerungsstütze urbaner Veränderungen in der lokalen Bevölkerung benennt. Dass Ansichtskarten und (touristische) Räume eng miteinander verwoben sind, wird vor allem in Studien über den exotisierenden und kolonialen Blick des Mediums deutlich. So etwa zielen Ansichtskarten, wie Christin Mamiya (1992) an Beispielen aus Hawaii darlegt, auf eine Kommerzia-

lisierung indigener Lebenswelten, die abseits von soziopolitischen Komplexitäten und historischer Kontextualisierung dargestellt werden. Ansichtskarten dienen und dienen noch heute dazu, den Zuhause-Geblienen einen Einblick in die ‚fremde‘ Alltagswelt zu geben, und waren dazu lange Zeit ein beliebtes Medium, um Bild und Text über weit entfernte Distanzen zu verschicken.

Welchen Einfluss Postkartenverlage spielen und wie diese ideologisierte Narrative und nationale Selbstbilder durch ihre Ansichtskarten erzeugen können, zeigen vergleichende Studien über Israel und Palästina. Tim Semmerling (2004) legt überzeugend dar, dass Verlage und deren Ansichtskarten im Nahostkonflikt einen aktiven Beitrag leisteten und damit nationalistische Machtansprüche konsolidieren konnten. Dani Schrire (2023) spricht in dieser Verwebung von Verlagen, Sammler*innen und Nutzer*innen von einem kaleidoskopischen Erbe, das sich durch die Fragmentiertheit des Mediums auszeichnet. Ansichtskarten und deren Sammlungen bieten demnach Fragmente, die Historizität und Mythen, so Schrire, in die Gegenwart des Schreibens oder Sammelns übertragen. In diesen genannten Arbeiten wird die vermeintliche Ephemeralität des Mediums aufgebrochen und die politische, soziale und kulturelle Tragweite von Post- und Ansichtskarten sichtbar, die Stereotypisierungen verstärkt und tiefer einschreibt, Rassifizierungen und Ethnisierungen legitimiert oder – wie am Beispiel palästinensisch-israelischer Ansichtskarten – nationalistische Programmatiken vorantreibt. Dass Postkarten aber auch Flächen für tourismuskritischen Protest werden, zeigen die Beispiele, die Mercè Picornell (2020) vorstellt. Durch überschriebene touristische Ansichtskarten aus Mallorca verweisen lokale Künstler*innen auf die Lebenswelt jenseits der Hotelanlagen und abseits partytouristischer Hotspots, indem die aktivistischen Ansichtskarten Blicke in die Hinterhöfe und abseitigen Orte des Tourismus werfen.

Diese Übersicht lässt deutlich werden, dass Postkarten in einem weit gefassten politischen Feld zirkulieren, an manchen Stellen Umbrüche markieren und über ihr Image als bloße ephemere Kommunikationsmedien hinausgehen. Vielmehr sind an Postkartenkulturen gleichzeitig mehrere Akteur*innen mit unterschiedlichen Absichten beteiligt. Dies ergibt sich unter anderem aus der hermetischen Verbindung von visuellen Praktiken des *place-makings*, individualisierten Einschreibungen durch intime Nachrichten und einer möglichen Kontrolle durch die staatlichen Postsysteme. In dieser Verwobenheit sind Ansichtskarten keine Spiegelbilder soziokultureller Realitäten, sondern multimodale Transportmittel, die ideologisierte Bild- und intime Erfahrungswelten in die räumlichen und sozialen Zusammenhänge der Empfänger*innen bringen (Gugganig/Schor 2020: 695). Kurzum, Postkarten zirkulieren im Raum zwischen Bildregimen, Intimität und möglicherweise öffentlichen Sammlungen und Archiven.

Archivalische Lücken und multimodale Ansichtskartenforschung

In der archivalischen Forschung zu Ansichtskarten bleibt das Material in den meisten Fällen lückenhaft und eklektisch. Dies liegt zum einen an der Multimedialität der Ansichtskarte, denn für Sammler*innen ist oft nur das Motiv der Karte von Interesse. Je nach Sammelkontext und -schwerpunkt finden sich möglicherweise inhaltlich zusammengehörige Karten an unterschiedlichen Stellen in der Sammlung oder wurden gar schon vor der Anschaffung getrennt. Zum anderen sind Ansichtskarten einseitige Korrespondenzen, da sie vorwiegend als Eindrücke von Reisen verschickt werden und nur selten eine Antwort erwarten. Selbst in bild- und textanalytischen Forschungen zur „Sprache des Tourismus“ wurden Ansichtskarten noch nicht enger in den Blick genommen, obwohl sie allgegenwärtiger Bestandteil des Reisens sind (Hausendorf et al. 2023: 12) – nicht zuletzt auch, weil die Ansichtskarte Forschende vor methodologische Herausforderungen stellt, da sie einen Zwischenraum zwischen visueller Kultur, Alltagskultur und linguistischer Forschung belegt (Cure 2018; Diekmannshenke 2023; Gugganig/Schor 2020). Mascha Gugganig und Sophie Schor nehmen sich daher Ansichtskarten unter multimodalen Aspekten ethnografischer Forschung vor, um sie als ganze Objekte fassen zu können:

„Counter to images of postcards as anachronistic, cliché, or hard to ‚contain,‘ we argue that it is the postcards’ virtue as open, semipublic, and variegated media that makes them conducive to multimodal engagement, inventive forms of analysis, and reflective modes of critical research.“ (Gugganig/Schor 2020: 695)

Laut ihnen lassen sich drei multimodale, ethnografische Perspektiven auf Postkarten ausmachen: Postkarten als Fokus der Forschung, als kontextbezogenes Medium oder als Methode (Gugganig/Schor 2020: 695). Für meine Forschung erweisen sich vor allem die ersten beiden Perspektiven als fruchtbare Richtungen. Zum einen liegt ein Fokus dezidiert auf den Postkarten als Dinge des Alltags und zum anderen kontextualisiere ich ebendiese in ihren jeweiligen politischen, sozialen und räumlich-temporalen Zusammenhängen. Letzteres zielt auf Postkarten als interpretative Medien, die wie die Ethnografie Übersetzungsarbeit zwischen den Welten leisten (Gugganig/Schor 2020: 693). Gleichzeitig sind Postkarten auch Formate vorsichtiger Kommunikation, da sie offen verschickt und somit auch mitgelesen werden können (Östmann 2004: 427–428; Pollen 2009). In dieser Weise verwehren sich Ansichtskarten einer eindeutigen Einordnung in Genres und existieren „simultaneously as many different documentary forms“ (Ferguson 2005: 183), welche miteinander in Zusammenhang gesetzt werden können, um ein vollständigeres Bild der Postkarte zu erhalten. Die von mir untersuchten Ansichtskarten aus der Wendezeit kommen nicht ohne den gesellschaftspolitischen Kontext des politischen Umbruchs aus, in dessen Rahmen sie entstanden und versendet wurden. Die historischen Kontexte wahrzunehmen und „to get to know [...] people and become familiar with the cultural pixels of the

period“ (Lennartsson 2012), bildet die Herausforderung historisch-archivalischer Forschung. Rebecka Lennartsson (2011) schlägt deshalb einen historisch-ethnografischen Ansatz vor, der die Forscher*in an Ort und Zeit der Forschung versetzt.

In den folgenden Ortsterminen arbeite ich mit Lennartssons Ansatz, die kulturellen Pixel der Zeit, in der die Ansichtskarten verschickt wurden, in ihren soziokulturellen Zusammenhängen zu beschreiben, und baue durch ein fingiertes Vor-Ort-Sein Kontakt zu den Schreiber*innen und Adressat*innen der Karten auf (Cifor 2017). Ich nehme dabei die affektiven Bilderwelten der Ansichtskarten zum Anlass, die Stimmung der abgebildeten Orte zu extrahieren und sie in die Umbruchszeit der deutschen Wende einzubetten. Indem ich mich selbst an die Orte aus den Postkartenansichten begeben, vollzieht sich eine Wiederbelebung der ethnografischen Gegenwart, die ansonsten in den archivischen Materialien nur als historische Spuren erkennbar sind. Auf diese Weise zeigt sich, dass Ansichtskarten aus Umbruchszeiten nicht losgelöst von politischen und sozialen Kontexten betrachtet und gelesen werden können und über ihre Funktion als historische Illustrationen hinausgehen.

Ortstermin Nürnberg, BRD, 4. Dezember 1989

Mein erster Ortstermin findet in Nürnberg am 4. Dezember 1989 statt und hier begegne ich der Nürnberger Weihnacht. Nächtlich still und schwach beleuchtet ist Nürnberg in der Weihnachtszeit und der Blick fällt auf den Nürnberger Christkindles-



Abb. 1: Recto „Nürnberger Weihnacht“, Stoja-Verlag Paul Janke 1989

markt auf dem Hauptplatz vor der Marienkirche. Über den Marktständen hängt der winterliche, nächtlich schwarze Himmel. Er lässt die goldglänzenden Verzierungen des ‚Schönen Brunnens‘ und der Marienkirche noch stärker leuchten. Nur einige kalt beleuchtete Bürofenster links stören die weihnachtliche Idylle auf dem Weihnachtsmarkt. Doch er ist geisterhaft leer; nur schemenhaft begegnen mir einige Personen, die an den Ständen vorüberlaufen oder sich in den Schatten verstecken. Die Atmosphäre kommt nicht von der Lebendigkeit des Marktes, sondern vom Ort selbst und von der Strahlkraft der Frauenkirche und des gotischen Brunnenturms. Nur ein paar hundert Meter weiter an der Pegnitz liegt das Heilig-Geist-Spital. Auf dem Dach des Krankenhauses liegt eine dünne Schneeschicht, und obwohl das Gebäude von außen beleuchtet wird, strahlt von innen warmes Licht heraus. Die Pegnitz fließt pechschwarz unter dem Spital hindurch. Eingeschneit stehen auch die Kaiserstallungen am Fuße der großen Festung. Vor der gewaltigen Burgmauer stehen ein paar kahle Bäume, mit etwas Schnee auf den dünnen Zweigen. Das Dach der dahinter liegenden Kaiserstallungen passt sich nahtlos in die Winterlandschaft ein, nur die rahmenden Türme lassen das massive Bauwerk erkennen. In absoluter Ruhe und Beschaulichkeit liegt auch das Dürerhaus im Nürnberger Stadtzentrum. An diesem Abend ist niemand auf der Straße oder draußen unterwegs. Es ist die stille Vorweihnachtszeit, in der der Schnee den Lärm der Stadt dämpft und die Menschen lieber in den geheizten Wohnzimmern sitzen.

Trete ich aus den Szenen der Ansichtskarte heraus, liegt über den Bildern der Schriftzug „Nürnberger Weihnacht“. Die dargestellten Orte erzeugen ein ikonisches Bild Nürnbergs in der (Vor-)Weihnachtszeit. Dieses Bild ist allerdings atmosphärisch nicht vom rege besuchten Christkindlesmarkt geprägt, vom Glühweintrinken oder vom Schlendern durch die Einkaufsstraßen, sondern von der Beschaulichkeit und Ruhe der Stadt. In der Vorweihnachtszeit spricht Nürnberg für sich, durch die Architektur, die Wahrzeichen und Traditionen. Die menschenleeren Orte lassen mich als Betrachter in die Szenen eintauchen und durch die Stadt spazieren. Die Bilder sind nachkoloriert oder aufgehellt, um eine vorweihnachtliche Stimmung zu erzeugen. Der Rauschgoldengel in der unteren Mitte der Karte hingegen wirkt gespenstisch, halb im Schatten, halb im Licht. Die Dunkelheit und die Nachtmotive erzeugen aber kein schauerliches Bild der Stadt. Die Stille und das Dunkle zeugen vom Rückzug in die beheizten Innenräume der Häuser. Dadurch wirkt die Stadt an den dargestellten Orten aufgeräumt und herausgeputzt und anstelle eines Nachtlebens tritt der Zeit angemessene Stille. In diese Stille hinein schreibt die Autorin Agnes auf der Karte:

„Ich falle von einer Euphorie in die andere. Euer Land, die Vorweihnachtsstimmung, die freundlichen u. hilfsbereiten Menschen u. unsere Ereignisse. Da muss man schnell wieder nach Haus u. beim Säubern helfen.“



Abb. 2: Verso „Nürnberger Weihnacht“, Stoja-Verlag Paul Janke 1989

Die vorherige Beschaulichkeit wird durchbrochen: Agnes drängt es zurück in die DDR, um den „Augsustall“ [sic] des Zentralkomitees auszumisten. Die Schreibende kommt aus Leipzig, wo erst zwei Wochen zuvor auf den dortigen Montagsdemos die deutsche Wiedervereinigung von den Protestierenden gefordert wurde.⁶ Am 28. November 1989 stellte wiederum Helmut Kohl der Öffentlichkeit sein „Zehn-Punkte-Programm zur Überwindung der Teilung Deutschlands und Europas“ vor und gibt damit der kommenden Wiedervereinigung eine politische Programmatik (Lenz 2014). Gegen die Stille des Ansichtskartenmotivs stellt sich nun die Unruhe auf der Rückseite und das Wissen um die politischen Veränderungen, die sich von Westen und Osten anbahnen. Was erst bedächtig und euphorisch klingt, wird im Nachgang aktio-

6 „Deutschland – einig Vaterland“ und „Wir sind ein Volk“ waren erstmals Parolen der Montagsdemonstration am 20. November 1989 (Bundeszentrale für politische Bildung 2019).

nistisch, wenn Agnes schreibt: „Und jetzt erst der Devisenonkel! Weg! Fort! Aber den kriegen sie noch.“

An dieser Stelle entsteht eine Spannung in der Zeitlichkeit auf dieser Postkarte. Während die Ansicht einer winterlichen Zeitkapsel gleicht, fordert Agnes in ihrer Mitteilung nachdrücklich politische Veränderung und Konsequenzen für die Verantwortlichen in der DDR. Die Vorweihnachtszeit gibt auf der Postkarte einen sozialen Rhythmus (Lefebvre 2004: 18) vor, worin sich das kalendarisch Wiederkehrende fasst, welches auf der Karte durch die „Weihnacht“ markiert wird. In diesem Rhythmus liegt die Qualität der Zeitlosigkeit von Postkarten, die als Motiv und Geste wiederholbar werden. Gleichzeitig gibt diese Sozialzeit ein bestimmtes Handeln und eine bestimmte Atmosphäre vor. Weihnachten und die Vorweihnachtszeit werden im globalen Norden weithin als Zeit der Ruhe und Besinnung gefasst, mit der die Nachricht von Agnes, die den zeitpunktspezifischen Umbruch der Wende beschreibt, jäh bricht. In diesem Auseinanderklaffen zwischen zyklischer, saisonaler Zeit und historischem Umbruch zeigt sich der Unterschied zwischen Kalenderzeit und Geschichtlichkeit, die auch Bruno Latour beschreibt: „Die Kalenderzeit situiert die Ereignisse im Hinblick auf eine geordnete Serie von Daten, die Geschichtlichkeit jedoch situiert dieselben Ereignisse im Hinblick auf ihre Intensität“ (2017: 91).

Beim Anlegen der Kalenderzeit an die Nachricht von Agnes reiht sich ihre Karte in eine Kette von Ereignissen ein. Geprägt von den Forderungen nach einem vereinigten Deutschland auf den Montagsdemonstrationen in Leipzig und mit dem Wissen um Kohls Programmatik zur Eingliederung der DDR in die BRD spricht sie über ihr Erlebnis der Nürnberger Vorweihnachtszeit und den starken Drang, zuhause politische Ordnung zu schaffen. Daran anknüpfend antizipiert sowohl das Motiv als auch Agnes' Nachricht die bevorstehenden Feiertage und den Jahreswechsel. Des Weiteren werden am 7. Dezember 1989, wenige Tage nach Agnes' Postkarte, beim ‚Runden Tisch‘ in Ost-Berlin die ersten freien Volkskammerwahlen beschlossen sowie die Abschaffung des Amtes für Nationale Sicherheit (vormals Ministerium für Staatssicherheit) gefordert. In der Intensität von Agnes' Beschreibung über die Nürnberger Bevölkerung und deren Hilfsbereitschaft zeigt sich allerdings die von Latour beschriebene Geschichtlichkeit des Moments. Der Umbruch und vordergründig das Erleben des Umbruchs wird erst in der starken Gegensätzlichkeit der Ansichtskarte deutlich. Hier steht die beschauliche Vorweihnachtszeit dem „Augustusall“ des SED-Regimes gegenüber und macht deutlich, wie sehr die Erfahrung vor Ort (in Nürnberg) die Interpretation des politischen Umbruchs erst möglich macht. An diesem Ortstermin zeigt sich, wie sehr sich Ort und Zeitlichkeit in das Medium der Postkarte einschreiben, indem Erfahrungen und Erwartungen mit den Erlebnissen vor Ort neu interpretiert werden.

Ortstermin Heilbad Heiligenstadt, DDR, 31. August 1990

Mein zweiter Ortstermin führt mich nach Heilbad Heiligenstadt im Eichsfeld am 31. August 1990. Das Hotel Traube liegt pittoresk und verschlafen an einer Straßenecke und prahlt mit seinem Fachwerktürmchen, kleinen Erkern und den akkurat geschnittenen Büschen entlang der Mauern. Ebenso zeigt sich die Marienkirche: Erhaben ragt der Altarraum aus dem Stadtbild, die beiden Türme neben dem Portal vollenden den Blick auf das Bauwerk. In der Karl-Marx-Straße herrscht Leben und Geschäftigkeit. Die Sonnenschirme und Markisen der Läden sind aufgespannt, um den Kund*innen den nötigen Schatten unter dem wolkenlosen Himmel zu bieten. Geschäftig tragen Frauen ihre Einkaufskörbe über die Straße, im Café wird geplaudert und sich getroffen und Kinder spielen auf der autofreien Straße. Im Hintergrund sticht ein knallroter Trabant die Querstraße entlang. Der Turm der St. Martinskirche zentriert und lenkt den Blick nach oben. Die kleine Gasse hoch zur Kirche ist gerahmt von Fachwerkhäusern. Drei Jugendliche überqueren die Straße, anscheinend in Gedanken oder im Gespräch versunken. Sie sind aber eher eine „Randnotiz“, denn der Fokus liegt deutlich auf den drei Häusern im Hintergrund. Die bilden eine Farbpalette von karminrot bis hellocker-gelb. Die Anordnung der Häuser wirkt wie ein Zeitstrahl. Im Hintergrund die St. Martinskirche, die von Mitte des 13. Jahrhunderts bis Ende des 15. Jahrhunderts erbaut wurde, die daran anschließenden beiden Fachwerkhäuser und das anliegende bürgerliche Wohnhaus. Die Zeit scheint hier von links nach rechts vergangen zu sein. Die St. Martinskirche bildet dabei das älteste und das karminrote Bürger*innenhaus das jüngste Gebäude entlang der Straße.

Heilbad Heiligenstadt zeigt sich so mit Stadtwappen und Ortsnamen auf dieser Ansichtskarte, die Mitte der 1980er-Jahre vom Auslese-Bild-Verlag herausgegeben wurde. In den Ansichten stehen die Architektur und die zentralen Bauwerke des Ortes im Mittelpunkt und die Rückseite der Karte gibt Aufschluss über die dargestellten Blickrichtungen und Gebäude. Darüber wird die Geschichte der Stadt erzählt, die bis ins 13. Jahrhundert zurückreicht. Es ist jedoch keine Geschichtserzählung ohne Fragezeichen, denn die Historizität und der angedeutete Zeitstrahl in den Bildern erschließt sich nicht ohne die nötigen historischen Hintergründe. Dennoch bieten die Aufnahmen metatextliche oder -bildliche Elemente an, die eine Lesart der Ansichtskarte moderieren: Kirchen als Wahrzeichen, ein ‚Hotel Traube‘ mit eindrucklicher Fachwerkarchitektur, Einkaufsstraßen und Magistralen, in denen geschäftiges Alltagsleben stattfindet. Hier wird eine Alltäglichkeit der Stadt abgebildet, die sich zwischen einer *longue durée* und zeitgenössischen Routinen abspielt. Die Ansicht spannt einen zeitlichen Bogen von der Entstehung des Ortes bis zur Gegenwart. Der rote Trabant sticht als Symbol der Modernität heraus, und das dahinter hängende schwarz-rot-goldene Banner mit dem Staatswappen der DDR verortet die Ansichtskarte politisch.

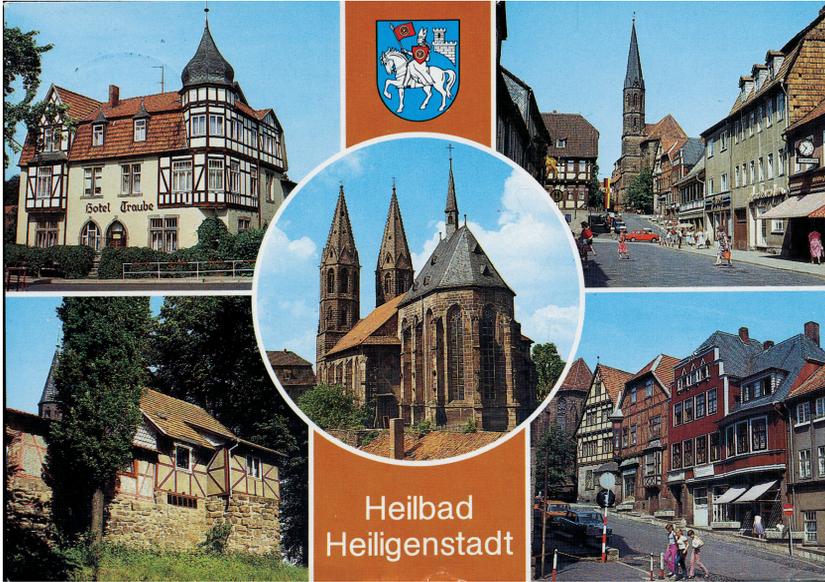


Abb. 3: Recto „Heilbad Heiligenstadt“, Auslese-Bild-Verlag Bad Salzungen 1990

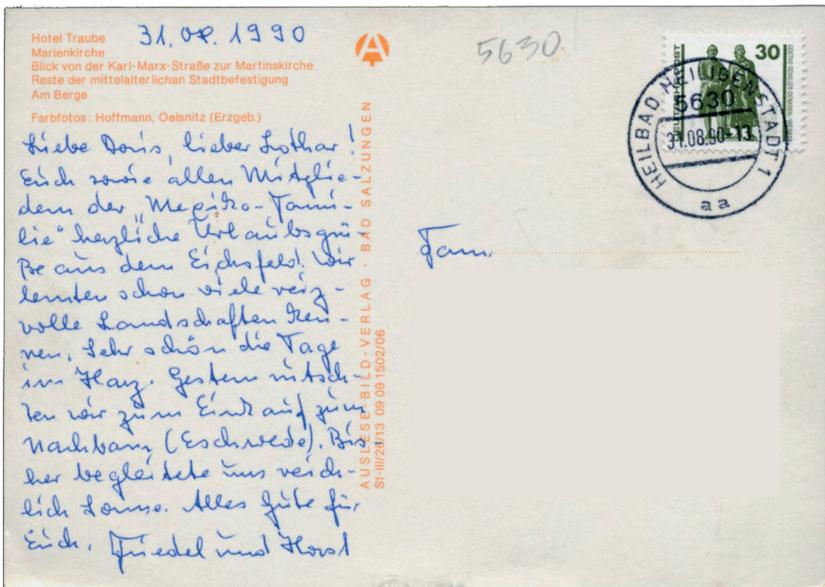


Abb. 4: Verso „Heilbad Heiligenstadt“, Auslese-Bild-Verlag Bad Salzungen 1990

Die beiden Besucher*innen Friedel und Horst erzählen von ihrem Aufenthalt in Heilbad Heiligenstadt:

„Liebe Doris, lieber Lothar! Euch [...] herzliche Urlaubsgrüße aus dem Eichsfeld. Wir lernten schon viele reizvolle Landschaften kennen. Sehr schön die Tage im Harz. Gestern rutschten wir zum Einkauf zum Nachbar (Eschwege [sic!]). Bisher begleitet uns reichlich Sonne. Alles Gute für Euch. Friedel und Horst.“

Anders als Agnes in Nürnberg berichten Friedel und Horst in ihrer Ansichtskarte nicht vom Umbruch oder von ihren Erwartungen an die politische Zukunft. Vielmehr folgt der Text den gängigen Konventionen des Postkartenschreibens: Er enthält einen Gruß vom besuchten Ort, einen kurzen Bericht über das, was sie erlebt haben, und einen Hinweis auf das Wetter (Östmann 2004: 433). Dennoch ist die Wende ein Thema in der Ansichtskartennachricht: Friedel und Horst unternahmen einen Ausflug über die Grenze in die BRD nach Eschwege und waren dort zum Einkauf. Selbst wenn es nur als Beiläufigkeit auf der Karte erscheint, so hatte der Einkaufsrutsch „zum Nachbarn“ doch einen Mitteilungswert für die Freund*innen. Dass dabei die BRD als „Nachbar“ gilt, distanziert die Schreibenden noch von einer bevorstehenden Wiedervereinigung und rückt stattdessen die für den Reiseverkehr offenen Grenzen in den Vordergrund der Erzählung. An dem Tag hingegen, an dem Friedel und Horst von ihrem Besuch in Westdeutschland berichteten, unterzeichneten der ehemalige Innenminister der BRD Wolfgang Schäuble und DDR-Generalsekretär Günther Krause den rund 1000-seitigen Einigungsvertrag im Ost-Berliner Kronprinzenpalais. Damit wurde die deutsch-deutsche Wiedervereinigung und der Beitritt der DDR-Bezirke zum Staatsgebiet der BRD zum 3. Oktober 1990 vertraglich beschlossen.

Während der Zustellung der Ansichtskarte wurde die BRD für Friedel, Horst, Lothar und Doris vom Nachbarn zum Heimatland erklärt. In dieser Gleichzeitigkeit findet sich die Überlappung von Alltagszeit, Lebenszeit und Weltzeit, wie sie Hartmut Rosa (2005: 30–32) beschreibt. Die Alltagszeit bildet demnach das unmittelbar Erlebte und die damit verbundenen repetitiven Praktiken. Während Rosa hier vor allem wiederkehrende Routinen anführt, lässt sich die Alltagszeit in diesem Beispiel auch auf die Aktivitäten im Urlaub von Friedel und Horst anlegen. Ihre Erfahrungen des Grenzübertritts nach Eschwege sind in ihrem Zusammenhang planbare Zeitstrukturen, die die Aktivitäten im Urlaub festsetzen – sie strukturieren also den Urlaubstag. Gleichzeitig tritt mit dem Grenzübertritt eine neue Perspektivierung des Reisens ein, die bisher unzugängliche, von der Mauer getrennte Räume öffnet und sich wiederum in neuen Lebenspraktiken und -erwartungen abbildet. Der Einkaufsrutsch über die Grenze wird zum Möglichkeitsraum, der nun auch die Lebenszeit, also die Perspektiven, Erwartungen und Wünsche von DDR-Bürger*innen betrifft. Begleitet werden diese Veränderungen von den politischen Umbrüchen, die fernab der Grenze im Eichsfeld in Berlin beschlossen wurden. Die nach Rosa weltzeitlichen politischen

Ereignisse sind nur bedingt beeinflusst von individuellen alltagszeitlichen Strukturen, strahlen aber sowohl auf Routinen und wiederkehrende Praktiken als auch auf Lebensperspektiven aus. Die Nachricht von Friedel und Horst hebt daher analytisch betrachtet dieses Ineinanderfallen der drei Zeitebenen hervor.

In Anbetracht der Wende und der bevorstehenden Deutschen Einheit wird auch die Motivseite der Karte zeitlich neu verortet. Mitte der 1980er-Jahre gedruckt und verbreitet, rekuriert das Motiv nicht auf den bevorstehenden Wechsel des politischen Systems in der DDR. Vielmehr zeigt sie noch die gültigen Herrschaftssymbole und einen Alltag im sozialistischen Deutschland. Mit der Zeit verändern sich also die dargestellten Orte und die Postkarte zeigt einen konservatorischen Blick auf den Ort. Ähnlich dem historischen Foto wirkt die Ansichtskarte impulsgebend für Erzählungen über eben jene Umbrüche und Veränderungen im Ortsbild. Weniger für Besucher*innen und mehr für die Ansässigen wird die Ansichtskarte damit auch zur Erinnerungsstütze oder Zeugnis lokaler Veränderungen: „Postcards became an aid to those familiarly acquainted with the city in charting the shifting cityscape and visualizing the city’s unfolding history“ (Stieber 2010: 32). Aus dieser erinnerungspolitischen Perspektive wirkt die Ansichtskarte als Medium zeitlos, denn sie kann immer wieder als Referenzbild für den Wandel herangezogen werden. Aktualität erfährt die Postkarte mit der Beschriftung und der eigentlichen Benutzung als Kommunikationsmedium. Damit überbrückt sie zeitliche Zusammenhänge und wird als Motiv in eine von Umbrüchen geprägte Gegenwart transportiert. In einer nostalgischen Lesart wäre dies wiederum eine ideologisierte Darstellungsform, wie Susan Stewart (1993: 23) sie beschreibt, die nicht Realität ist. Stattdessen steht zwischen Motiv und Nachricht eine Spannung, die sowohl ideologisiert und zeitlich vorausgehend (Motiv) als auch veralltäglich und gegenwärtig (Nachricht) ist. Die Ansichtskarte von Friedel und Horst hängt im zeitlichen Limbus zwischen einem historisierten ‚Davor‘ und einem umbruchhaften ‚Jetzt‘. In ebendieser Spannung und wenn beide Seiten in ihren jeweiligen zeitlichen und räumlichen Nexus zusammenwirken, zeigt sich, dass den Schreibenden mit der Erfahrung der Grenzöffnung neue Räume offenstehen, die das Motiv der Ansichtskarte noch nicht antizipieren konnte.

Ortstermin Checkpoint Charlie, Berlin, BRD, 1995

Zwei Schweizer Tourist*innen besuchen Berlin und den Checkpoint Charlie. Noch wenige Jahre zuvor war hier ein Grenzübergang mit allen baulichen Maßnahmen, die notwendig waren, um den Grenzverkehr zu regeln. Blickt man von Westberliner Seite Richtung Osten, sieht man zunächst das Grenzhäuschen aus Wellblech. Hier regeln die westdeutschen Grenzbeamten den Ein- und Ausreiseverkehr in die BRD. Auf Höhe der zur Friedrichstraße quer verlaufenden Zimmerstraße befindet sich der eigentliche Grenzübergang zwischen BRD und DDR. Ein- und Ausfahrtsschilder geben die Fahrtrichtungen vor und sortieren die Reisenden nach zivilen, militärischen



BERLIN, die Mauer am Checkpoint Charlie



Abb. 5: Recto „BERLIN, die Mauer am Checkpoint Charlie“, Kunst und Bild 1995

oder diplomatischen Akteur*innen. Ampeln geben den Weg frei, Schlagbäume blockieren gegebenenfalls die Zufahrt und Kameras behalten den Grenzverkehr im Blick. An der Grenze spielen menschliche und technologisierte Akteur*innen zusammen. Eine Gruppe Grenzpolizisten ist ins Gespräch vertieft, während zwei Autos Westberlin Richtung Osten verlassen. Die Szenerie erinnert an das Warten an einem Nicht-Ort, denn die Grenze ist eine beinahe unbelebte Zone, die für die Grenzbeamt*innen zwar Arbeitsort, aber für die Überschreitenden nur ein momentaner Transitpunkt ist. Ein Beamter blickt in Richtung des Fotografen, während die beiden anderen nicht erkennbar in ihren schwarzen Uniformen zur Grenze schauen. Das gespannte politische Verhältnis zwischen DDR und BRD tritt fast völlig in den Hintergrund.

Nur wenige hundert Meter davon entfernt zeigt sich ein anderes Bild der deutschen Teilung. In der Zimmerstraße arbeiten die französischen Künstler Thierry Noir und Christophe Bouchet an ihrem Mauerkunstwerk „100 Years State of Liberty“. Gemeinsam bemalten die Künstler am 4. Juli 1986 die Mauerelemente der Zimmer-

straße mit 42 Freiheitsstatuen als Hommage an den 100. Jahrestag der Errichtung des New Yorker Vorbilds. Beide Künstler erreichen nur mit Leitern die obere Kante der Mauer. Eine Szene, die sich an der Berliner Mauer nur auf westlicher Seite zutragen konnte. Unterhalb von Christophe Bouchet lehnt ein Schild an der Leiter mit der Aufschrift „Wir bitten lassen uns in Arbeit / Photo und Interview ab 16:00/ Vielen danke für Spende“. Noch mit Arbeit beschäftigt oder für das Foto posierend blicken beide Künstler in die Kamera. Rechts beobachtet eine dritte Person das Geschehen. Sie wirkt wie eine Koordinatorin des Projekts, blickt etwas stoisch in Richtung der Kamera, aber nicht dem Beobachter in die Linse.

Christophe Bouchet und Thierry Noir gelten als Vorreiter der großflächigen Mauerkunst, und obwohl sie nicht die ersten Künstler waren, die die Vorderlandmauer gestalteten, gehören sie bis heute aufgrund ihrer großangelegten und humoristischen Projekte zu den bekanntesten Künstler*innen entlang der Berliner Mauer (Magazin Festival of Lights 2019; Noir 2001). Doch nur wenige Monate später, am 23. Oktober 1986, transformierte der Künstler Keith Haring die von Bouchet und Noir geschaffenen Freiheitsstatuen und übermalte sie mit seinem Mauerkunstwerk. Wie schon bei Bouchet und Noir waren auch bei Harings Kunstaktion Beobachter*innen anwesend, die den Prozess dokumentierten. Auch Keith Harings Arbeit am Kunstwerk schaffte es auf Postkarten. Thierry Noirs und Christophe Bouchets Mauerkunst an anderen Stellen, wie etwa der East Side Gallery, sind bis heute beliebte Postkartenmotive.

1995 liegt die Wende nun schon einige Zeit zurück und die Grenzposten in Berlin sind aufgelassen. Der Checkpoint Charlie aber wird zum Tourismusspektakel: Hier sichern als US-amerikanische und sowjetische Grenzsoldaten verkleidete Schauspieler*innen den nicht mehr existierenden Grenzübergang, lassen sich für die Tourist*innen ablichten und händigen Ein- und Ausreisedokumente aus, die ihre Gültigkeit verloren haben. Alles an dieser Inszenierung erinnert an Schaulust und die Faszination, die von der Berliner Mauer ausging. Der Checkpoint Charlie ist wohl der bekannteste Grenzübergang zwischen Ost- und Westdeutschland, und bis heute finden hier noch Grenzkontrollen als rein inszenierte Akte für den Tourismus statt.

Die Tourist*innen schreiben aus einiger zeitlichen Distanz, dass in Berlin „viele noch an die Zeit ‚davor‘“ erinnert. Die Stadt in diesem Umbruch zu sehen, sei „beeindruckend, manchmal auch beängstigend und beklemmend.“ Aus dieser Ambivalenz ziehen die beiden ihr Schlussplädoyer, dass Berlin doch eine Reise wert ist, und sie genießen ihre „Berlinertage“ trotz der widersprüchlichen Erfahrungen. In ihren Beschreibungen tritt die Zeit am deutlichsten in den Vordergrund, indem sie direkt benannt wird. 1995 in Berlin zu sein erinnert an die Zeit vor der Wende. Von dieser Zeitreise zeugen noch andere Einschreibungen auf der Ansichtskarte. Obwohl der Poststempel nur das Jahr 1995 erkennen lässt, findet sich direkt daneben ein Einreisestempel für die DDR, der auf den 9. November 1989 datiert ist. Eigentlich bei der DDR-Grenzabfertigung in den Reisepass gestempelt, findet sich der Einrei-

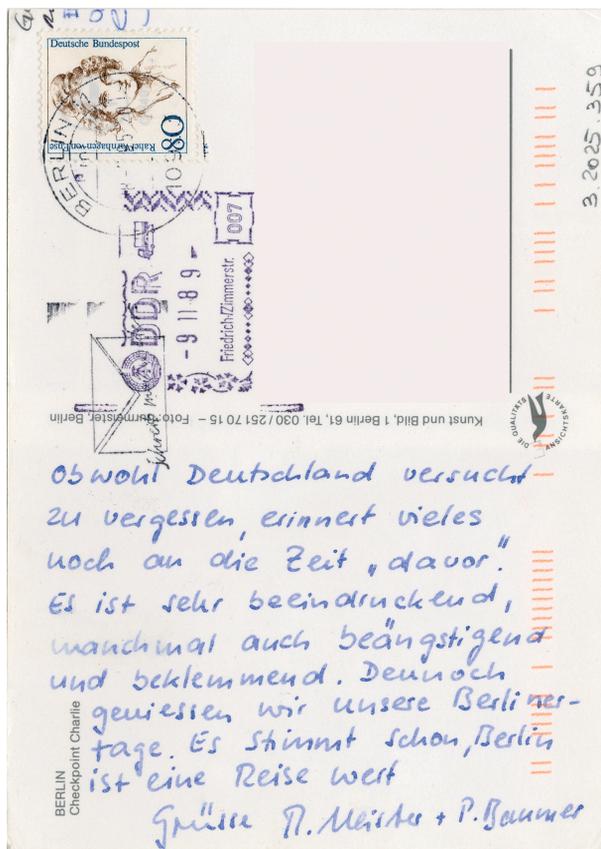


Abb. 6: Verso „BERLIN, die Mauer am Checkpoint Charlie“, Kunst und Bild 1995

sestempel des Grenzübergangs Friedrichstraße / Zimmerstraße (Grenzübergang beim Checkpoint Charlie) hier auf einer Ansichtskarte. Am Checkpoint Charlie inszenierten Schauspieler*innen den ehemaligen Grenzverkehr und verteilten Einreisestempel für die DDR an Tourist*innen. Dieser zweckentfremdete Stempel und das Postkartenmotiv aus der Vorwendezeit verstärkt die Lesart der Postkarte als Erfahrung, die an die Zeit vor dem Mauerfall erinnern lässt. Die Inszenierung des Grenzschatzes am Checkpoint Charlie und tourismuswirksame Verwendung von DDR-Requisiten führt den Alltag an der Berliner Mauer als Reenactment vor. Denn wenn die Schreibenden darüber berichten, dass vieles in Berlin noch an die Zeit vor dem Mauerfall erinnert, dann, weil in der ‚Illusion Checkpoint Charlie‘ der Mauerfall noch nicht stattgefunden hat. In diesem Reenactment verschränken sich Vergangenheit und Gegenwart (Oberkrome/ Straub 2019: 10). Die Illusion der Grenze wird durch die Materialität der Stempel aufrechterhalten, die eine zeitliche Referenz auf die Grenzöffnung darstellen. Verstärkt wird ein solches Wiedererleben durch die Wahl der Ansichtskarte

selbst. Mit dem Rückblick auf die Mitte der 1980er-Jahre wird eine ambivalente Vergangenheit hervorgerufen, die zwischen staatlich-institutioneller Kontrolle und künstlerisch-aktivistischer Freiheit hin und her pendelt.

Damit bewegen sich die Tourist*innen nicht mehr im Berlin der Nachwendezeit, sondern werden durch die Inszenierung in der Zeit zurückversetzt. Diese Zeitreise kann nur als „beängstigend und beklemmend“ wahrgenommen werden, da sie als solche vorgetragen wird. Die Grenze als Sortiermaschine verweigert im touristischen Reenactment einzelnen Personen zwar nicht den ‚Übertritt‘, sie dient aber als erlebbare historische Realität und wird als Praxis musealisiert. Hierin zeigt sich der zeitlich paradoxe Umgang mit Geschichte, den Bruno Latour beschreibt:

„Sie [die Modernen, Anm. F.G.] wollen alles behalten, alles datieren, denn sie glauben, endgültig mit der Vergangenheit gebrochen zu haben. Je mehr Revolutionen sie akkumulieren, desto mehr stecken sie ins Museum. Die manische Zerstörung wird mit einer dazu symmetrischen, genauso manischen Konservierung bezahlt.“

(Latour 2017: 92)

In diesem Verständnis des Checkpoint Charlie als Raum des historischen Reenactments wird deutlich, wie Ansichten auf Postkarten nachträglich ideologisiert und nostalgisiert werden. Denn erst durch die Wende als Umbruch wurde der Möglichkeitsraum eröffnet, Grenzpraktiken und Mauerkunst touristisch zu vermarkten und aus der ehemals deutschen Teilung ein Spektakel zu inszenieren.

Schlussbemerkung zur spezifischen Zeitlichkeit von Ansichtskarten

Heute wird die Ansichtskarte häufig als Vergegenständlichung von Langsamkeit und Entschleunigung herangezogen – insbesondere in Abgrenzung zu neuen digitalen Kommunikationsformen (Bräunlein 2007: 11). Dazu zählen vor allem Praktiken des Schreibens von Ansichtskarten aus dem Urlaub und der damit verbundene (zeitliche) Aufwand: Wo kann ich Ansichtskarten kaufen? Woher bekomme ich die Briefmarken und welchen Wert müssen sie haben, damit meine Karte auch zugestellt wird? Was soll ich schreiben und wie viele Karten muss ich schreiben? Das Schreiben der Nachrichten selbst braucht Zeit und anschließend muss ein Briefkasten ausfindig gemacht werden. Dieser papierförmigen Kommunikation schreibt der Sozialanthropologe Thomas Hylland Eriksen (2001: 58–59) daher eine systemimmanente Trägheit zu, die zusätzlich noch von der Unstetigkeit des Postsystems verstärkt wird. Die genannten Fragen und der Aufwand werden noch sichtbarer im Postkartenverkehr der Wendezeit, wenn keine tagesaktuellen Motive vorliegen oder die angebotenen Motive die aktuelle Situation nicht abbilden können, weil sie zeitlich verschoben sind. Gleichzeitig war die Postkarte in der DDR ein wichtiges Kommunikationsmittel im Alltag, da Telefonanschlüsse noch selten und Ansichtskarten günstig waren. Darüber hinaus wurde die Post mehrmals pro Tag zugestellt, weshalb die Karten teils noch am selben Tag die Adressat*innen erreichen konnten (Didczuneit et al. 2019: 36).

Die Spezifik der Zeitlichkeiten von Ansichtskarten liegt (im Gegensatz zum Brief) in der Doppelseitigkeit der transportierten Nachricht. Mit der Bildseite wird eine weitere Zeit- und Deutungsebene eingeführt, die den Inhalt und die Lesart der Nachrichten bestimmt. Zwischen der Entstehung des Bildes und der verkaufsfertigen Ansichtskarte verging bereits Zeit, und darauf abgebildete Alltagsszenen liegen in der Vergangenheit. Überzeugender wird diese Metapher vom „Fenster zur Vergangenheit“ (Lueder 2022), wenn Ansichtskarten herangezogen werden, um historische Alltage zu illustrieren. Sie haben dann die Funktion, eine Stadt wie Paris anhand ihrer Sehenswürdigkeiten erst zu definieren und bestimmte Wahrzeichen zu solchen zu machen, wie Naomi Schor (1992) zeigt. Wenn dies einerseits für die Ansichtskartensammlerin eine „mnemonische Sterilität“ oder Zeitlosigkeit (Schor 1992: 199) hervorruft, so erwächst andererseits die Bedeutung der Sammlung erst aus ihrer Vergangenheit heraus (Stewart 1993: 151). Zudem provozieren historische Bildpostkarten in Sepiatönen heute eine Art von Nostalgie und historischer Wahrheit (Meikle 2015: 20). Doch nicht nur als Sammelobjekt oder Korrespondenzform ist die Postkarte ein fruchtbares Forschungsfeld, sie ist auch ein evokatives Medium, das Atmosphäre vermittelt und die Betrachter*in und Leser*in an den Ort und in die Zeit des Schreibens führt.

Die oben beschriebenen Ortstermine geben Einblicke in die Verwobenheit von Postkartenkorrespondenz, Umbruchsalltag und Zeitwahrnehmung. In der deutschen Wiedervereinigung verknüpft sich die Gegenwart auf einen Punkt, an dem Erfahrungen und Erwartungen nur in aller Kürze verhandelt werden können. Ansichtskarten visualisieren und beschreiben diese zeitliche Verknappung durch ihre Doppelrolle. Ihre Abbildungen und Ansichten zeigen ein historisches Davor und bilden unter anderem die unmittelbare Erfahrungswelt der Schreibenden ab. Die Ansichten sprechen ein ‚So-war-es-vor-der-Wende‘ und bedürfen einer historischen Einbeziehung in die Kulturanalyse der Postkarte. Die geschriebenen Nachrichten hingegen beschreiben den lebensweltlichen Alltag der Schreibenden und lassen die Adressat*innen und Leser*innen an der Erfahrung teilhaben.

Über die anfangs vorgestellte Konzeption von Zeit und Zeitlichkeit ließen sich die Ansichtskarten aus den Sammlungen wie mit einem Schlüssel aufschließen. Die Verknötung von historischen Ereignissen mit Zeitwahrnehmungen der Schreibenden bot eine aufschlussreiche Lesart von Ansichtskarten. Zudem bleiben nicht nur die Motive Fenster zur Vergangenheit, sondern bilden in ihrer Verbindung mit den Nachrichten die deutsche Wiedervereinigung als vielschichtiges Ereignis ab. In Bezug auf die Fragestellung, inwiefern sich die Wende als zeitspezifisches Ereignis in Ansichtskarten einschreibt, zeigt sich nun, dass Ansichtskarten aus der Wendezeit als Kommunikationsformen in einem Spannungsverhältnis zwischen alltagszeitlichen Routinen und weltzeitlichen Umbrüchen stehen. Das politische „Außen“ findet sich in den Motiven und Erzählungen als Aktionismus, Bildregime oder historische Repro-

duktion wieder. Der Austausch über Ansichtskarten findet inmitten des Wendealltags statt und ist damit unweigerlich mit dem Umbruch verknüpft.

Eine immersive Perspektivierung des archivischen Materials, wie sie Lennartson (2012) vorschlägt, zeigte, dass sich Ansichtskarten als zeitdiagnostische und alltagsgeschichtliche Objekte kontextuell erforschen lassen. Dadurch konnte ich herausarbeiten, dass in Ansichtskarten unterschiedliche Zeitwahrnehmungen des Alltags zusammenfallen. So steht für Agnes die Stille der Weihnachtszeit unmittelbar der lauten Zeit der Montagsdemonstrationen gegenüber, und sie pendelt zwischen Hoffnung und Erschöpfung. Horst und Friedel hingegen erleben die direkten Folgen der Grenzöffnung und erschließen sich neue Möglichkeitsräume, während der Ort der Ansichtskarte noch Spuren des Alten überliefert. Und letztlich erzeugt die Musealisierung der deutschen Teilung für die Gäste aus der Schweiz ein touristisches Spektakel in Berlin, welches die friedliche Revolution als andauernden Prozess inszeniert. Die vorgestellten Ansichtskarten brechen mit einem ethnografischen Jetzt, da sie multitemporale Objekte sind, deren zeitliche Grenzen sich bis in die Gegenwart verschieben. Die Doppelseitigkeit der Karten eröffnet erst die Frage nach Ungleichzeitigkeiten und einer komplexeren Lesart von Ansichtskarten als historisch-archivalische Quellen. Hieraus lässt sich schließen, dass die Lesart der Kartenmotive durchaus kontingent ist, sich mit den darauf verfassten Nachrichten transformiert und damit neue Fragen an die Gleichzeitigkeit von Motiv, persönlicher Erfahrung und gesellschaftlicher Veränderung stellt. So erscheinen die Ansichten gar als Konservierung und Reenactment der zeitlichen Kontexte und dienen als Referenzflächen für die persönlichen Wahrnehmungen des Umbruchs.

Ziel meines Artikels war es auch, die Postkarten kulturanalytisch aus ihrer vermeintlichen Banalität zu heben und sie als forschungsrelevante Objekte zu fassen, wengleich sie bisher weitestgehend als forschersiche Beiläufigkeit oder Randnotiz (Banks/Vokes 2010; Ferguson 2005; Gugganig/Schor 2020: 691) verstanden wurden. In Umbruchszeiten sind Postkarten nicht nur nach ihren Ansichten und Motiven oder nach den privaten Nachrichten zu befragen, sondern können vielversprechend in ihrer Multimodalität und Kontextualität beforscht werden. Selbst wenn die Schreibenden nicht unmittelbar auf die Ansicht der Karten rekurreren (Rogan 2005: 8), so müssen beide Seiten als analytisch verknüpft betrachtet werden. Gerade in Zeiten des Umbruchs sind Darstellung sowie Berichte und Erfahrungen zentrale Zeugnisse alltäglicher Wahrnehmungen. Die Ansichtskarte einer DDR-Bürgerin mit einem Motiv aus Nürnberg gibt Hinweise auf neu gewonnene Mobilitäten. Und die touristische Präsentation der Mauer als Spektakel am Checkpoint Charlie unterstreicht das Gefühl der Besucher*innen, dass noch vieles an die Zeit vor der Wende erinnert. Selbst wenn die Archive keine Rückschlüsse auf die bewusste Auswahl bestimmter Motive zulassen, kann eine ethnografische und multimodale Lesart der Ansichtskarten aus der Wendezeit Zusammenhänge zwischen Nachricht und Motiv zutage fördern und

beide Seiten des Mediums dialogisch gegenüberstellen. Ansichtskarten kaschieren durch ihre vermeintliche Banalität die soziokulturellen und -politischen Kontexte aus denen heraus sie entstehen, weisen aber auf relationale Aushandlungen zwischen Motivwelten und Wahrnehmungen oder politischen Ereignissen und individuellen Empfindungen hin. Während die Bilder stabil zu sein scheinen und die Umbrüche überdauern können, brechen die verfassten Nachrichten diese Kontinuität des Bildes auf. Als multimodale, evokative Medien sind die Ansichtskarten daher vielversprechendes Analysematerial für die Multitemporalität der Wendezeit, zumal sie der idealisierten Repräsentation im Motiv (Urry 1990: 78) eine individuelle, affektive Erfahrungswelt entgegenstellen. Somit wird die Ansichtskarte zur Trägerin der Gleichzeitigkeit von Stabilität und Umbruch und stellt sie durch Text und Bild in ein Verhältnis zueinander.

Literatur

- Abu-Lughod, Lila. 1991. „Writing Against Culture.“ In *Anthropology in Theory: Issues in Epistemology*, hrsg. von Henrietta Moore und Todd Sanders, 466–479. Oxford: Blackwell.
- Allen, Julia M. und Jocelyn H. Cohen. 2023. *Women Making History: The Revolutionary Feminist Postcard Art of Helaine Victoria Press*. Ann Arbor, Michigan: Lever Press. <https://doi.org/10.3998/mpub.12737267>.
- Almasy, Karin, Heinrich Pfandl und Eva Tropper, Hrsg. 2020. *Bildspuren – Sprachspuren: Postkarten als Quellen zur Mehrsprachigkeit in der späten Habsburger Monarchie* (Histoire, 165). Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.1515/9783839449981>.
- Banks, Marcus und Richard Vokes. 2010. „Introduction: Anthropology, Photography and the Archive.“ *History and Anthropology* 21 (4): 337–349. <https://doi.org/10.1080/02757206.2010.522375>.
- Braunlein, Jürgen. 2007. „Der Schwarzwald geht wie warme Semmeln‘: Ein Besuch beim Ansichtskartenhersteller.“ *DAS ARCHIV: Magazin für Post- und Telekommunikationsgeschichte* 4: 6–11.
- Bundeszentrale für politische Bildung. 2019. „1989: Die erste Montagsdemonstration“, 29. August 2019. Zugriff 22. 11. 2024. <https://www.bpb.de/kurz-knapp/hintergrund-aktuell/295940/vor-30-jahren-die-erste-montagsdemonstration/>.
- Cifor, Marika. 2017. „Stains and Remains: Liveliness, Materiality, and the Archival Lives of Queer Bodies.“ *Australian Feminist Studies* 32 (91–92): 5–21. <https://doi.org/10.1080/08164649.2017.1357014>.
- Cure, Monica. 2018. *Picturing the Postcard: A New Media Crisis at the Turn of the Century*. Minneapolis: University of Minnesota Press. <https://doi.org/10.5749/j.ctv80c9gb>.
- Didczuneit, Veit, Thomas Jabs und Dijon Menchén. 2019. „Kultur, Politik und Grüße aus der Fremde: Eine Ansichtskarten-Potpurri aus der Sammlung der MSPT.“ *DAS ARCHIV: Magazin für Post- und Telekommunikationsgeschichte* 2: 29–37.
- Diekmannshenke, Hajo. 2023. „Text-Bild-Botschaften: Ansichtskarten und ihre elektronischen Verwandten.“ In *Ansichten zur Ansichtskarte: Textlinguistik, Korpuspragmatik und*

- Kulturanalyse*, hrsg. von Heiko Hausendorf, Joachim Scharloth, Kyoko Sugisaki und Noah Bubenhofer, 75–94. Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839466346-005>.
- Eriksen, Thomas Hylland. 2001. *Tyranny of the Moment: Fast and Slow Time in the Information Age*. London: Pluto Press.
- Fenske, Michaela. 2006. „Mikro, Makro, Agency: Historische Ethnografie als kulturanthropologische Praxis.“ *Zeitschrift für Volkskunde* 102: 151–177.
- Ferguson, Sandra. 2005. „‘A Murmur of Small Voices’: On the Picture Postcard in Academic Research.“ *Archivaria* 60: 167–84.
- Foroutan, Naika, Mara Simon und Sabrina Zajak. 2023. „Wer ist hier eigentlich ostdeutsch, und wenn ja, wie viele? Zur Konstruktion, Wirkungsmacht und Implikation von Ostidentitäten.“ *DeZIM Research Notes* 15. Berlin: Deutsches Zentrum für Integrations- und Migrationsforschung (DeZIM).
- Gangadharan, Seeta Peña. 2009. „Mail Art: Networking Without Technology.“ *New Media & Society* 11 (1–2): 279–298. <https://doi.org/10.1177/1461444808099581>.
- Gugganig, Mascha und Sophie Schor. 2018. „Special Section on Multimodal Postcards.“ *American Anthropologist*. Zugriff 22. 11. 2024. <https://www.americananthropologist.org/online-content/multimodal-postcards>.
- Gugganig, Mascha und Sophie Schor. 2020. „Multimodal Ethnography in/of/as Postcards.“ *American Anthropologist* 122 (3): 691–697. <https://doi.org/10.1111/aman.13435>.
- Hausendorf, Heiko, Joachim Scharloth, Kyoko Sugisaki und Noah Bubenhofer. 2023. „Vorwort.“ In *Ansichten zur Ansichtskarte: Textlinguistik, Korpuspragmatik und Kulturanalyse*, hrsg. von Heiko Hausendorf, Joachim Scharloth, Kyoko Sugisaki und Noah Bubenhofer, 7–13. Bielefeld: transcript.
- Koselleck, Reinhart. 2020. *Vergangene Zukunft: Zur Semantik geschichtlicher Zeiten* (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 757). 11. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Latour, Bruno. 2017. *Wir sind nie modern gewesen: Versuch einer symmetrischen Anthropologie* (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1861). 6. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Leclerc, Herbert. 1986. „Ansichten über Ansichtskarten.“ *Archiv für deutsche Postgeschichte* 2: 5–65.
- Lefebvre, Henri. 2004. *Rhythmanalysis: Space, Time, and Everyday Life*. London/New York: Continuum.
- Lennartsson, Rebecka. 2011. „Notes on ‘Not Being There’: Ethnographic Excursions in Eighteenth-Century Stockholm.“ *Ethnologia Europaea* 41 (1): 105–116. <https://doi.org/10.16995/ee.1081>.
- Lennartsson, Rebecka. 2012. „Archival Ethnography, or: Reflections on a Lost Note.“ *H-Soz-Kult*, 27. Juni 2012. Zugriff 22. 11. 2024. <http://www.hsozkult.de/debate/id/diskussionen-1813>.
- Lenz, Kristin. 2014. „Vor 25 Jahren: Kohl stellt Zehn-Punkte-Programm vor.“ *Deutscher Bundestag*, 21. November 2014. Zugriff 22. 11. 2024. https://www.bundestag.de/webarchiv/textarchiv/2014/kw47_kalenderblatt_kohl-341782.
- Lueder, Denise. 2022. „Fenster zur Vergangenheit: Klagenfurter Ansichten.“ In *#UNGELAU-FEN: 501 Ansichtskarten aus der Alpen-Adria-Region*, hrsg. von Sophia Fritzer, Ute Holfelder, Christa Herzog und Barbara Maier, 82–89. Klagenfurt am Wörthersee: Heyn.

- Magazin Festival of Lights. 2019. „Berliner Mauer Kunst“, 15. Oktober 2019. Zugriff 22. 11. 2024. <https://magazin-festival-of-lights.de/berliner-mauer-kunst>.
- Mamiya, Christin J. 1992. „Greetings from Paradise: The Representation of Hawaiian Culture in Postcards.“ *Journal of Communication Inquiry* 16 (2): 86–101. <https://doi.org/10.1177/019685999201600207>.
- Meikle, Jeffrey L. 2015. *Postcard America: Curt Teich and the Imaging of a Nation, 1931–1950*. Austin: University of Texas Press.
- Noir, Thierry. 2001. „Wir waren die Ersten, die die Berliner Mauer bemalt haben.“ *Berliner Mauer*, Video-Interview von Ralf Gründer. Zugriff 22. 11. 2024. <https://berliner-mauer.de/kunst/graffiti-malerei-und-performance/thierry-noir/wir-waren-die-ersten-mauer-maler>.
- Oberkrome, Friederike und Verena Straub. 2019. „Performing in Between Times: An Introduction.“ In *Performance zwischen den Zeiten: Reenactments und Preenactments in Kunst und Wissenschaft*, hrsg. von Adam Czirak, Sophie Nikoleit, Friederike Oberkrome, Verena Straub, Robert Walter-Jochum und Michael Wetzels, 9–22. Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839446027-002>.
- Östman, Jan-Ola. 2004. „The postcard as Media.“ *Text & Talk: Interdisciplinary Journal for the Study of Language, Discourse & Communication Studies* 24 (3): 423–442. <https://doi.org/10.1515/text.2004.017>.
- Pankuch, Anthony und Jessica Wilson. 2019. „Feminists Leap Year Vol. 2': The Portrayals of Gender in Early 20th Century Postcards.“ *Student Projects from the Archives* 1 (1/2): 1–28.
- Picornell, Mercè. 2020. „The Back Side of the Postcard: Subversion of the Island Tourist Gaze in the Contemporary Mallorcan Imaginary.“ *Island Studies Journal* 15 (2): 291–314. <https://doi.org/10.24043/isj.109>.
- Pollen, Annabella. 2009. „Sweet Nothings: Suggestive Brighton Postcard Inscriptions.“ *Photography and Culture* 2 (1): 77–88. <https://doi.org/10.2752/175145209X419408>.
- Postcrossing. o. D. „About Postcrossing.“ Zugriff 22. 11. 2024. <https://www.postcrossing.com/about>.
- PostSecret. o. D. „Share a Secret.“ Zugriff 22. 11. 2024. <https://postsecret.com/>.
- Pyne, Lydia. 2021. *Postcards: The Rise and Fall of the World's First Social Network*. London: Reaktion Books.
- Race Card Project. o. D. „About The Race Card Project.“ Zugriff 22. 11. 2024. <https://theracecardproject.com/about-the-race-card-project/>.
- Röder, Kornelia. 2008. *Topologie und Funktionsweise des Netzwerks der Mail Art: Seine spezifische Bedeutung für Osteuropa von 1960 bis 1989* (Schriftenreihe für Künstlerpublikationen, 5). Köln: Salon.
- Rogan, Bjarne. 2005. „An Entangled Object: The Picture Postcard as Souvenir and Collectible, Exchange and Ritual Communication.“ *Cultural Analysis* 4: 1–27.
- Rosa, Hartmut. 2005. *Beschleunigung: Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne* (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1760). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Schor, Naomi. 1992. „'Cartes Postales': Representing Paris 1900.“ *Critical Inquiry* 18 (2): 188–244. <https://doi.org/10.1086/448630>.

- Schrire, Dani. 2023. „Postcards of the Holy Land: Kaleidoscopic Heritage Offered by a Modern Global Object.“ *International Journal of Heritage Studies* 29 (5): 441–466. <https://doi.org/10.1080/13527258.2023.2193903>.
- Schwabe, Stefanie. 2008. „Mit Konzeptueller Kunst über alle Grenzen hinweg? Das Konzept der Mail Art in der DDR.“ *Trajectoires* 2: 51–58. <https://doi.org/10.4000/trajectoires.201>.
- Semmerling, Tim Jon. 2004. *Israeli and Palestinian Postcards: Presentations of National Self*. Austin: University of Texas Press.
- Spazier, Ingrun. 2022. *Briefe aus der DDR 1989–1990*. Berlin: Verlag Das Kulturelle Gedächtnis.
- Stewart, Susan. 1993. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham: Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9780822378563>.
- Stieber, Nancy. 2010. „Postcards and the Invention of Old Amsterdam Around 1900.“ In *Postcards: Ephemeral Histories of Modernity*, hrsg. von David Prochaska und Jordana Mendelson, 24–41. University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- Urry, John. 1990. *The Tourist Gaze*. London et al.: SAGE.

Quellen

- Auslese-Bild-Verlag Bad Salzungen. 1990. „Heilbad Heiligenstadt.“ Postkarte, versendet am 31. August 1990. Sammlung „Eichsfelder Postkarten“ des Göttinger Sammlers Henning Müller. Zugriff 22. 11. 2024. <https://www.eichsfelder-postkarten.online>.
- Kunst und Bild. 1995. „BERLIN, die Mauer am Checkpoint Charlie.“ Postkarte, versendet 1995. Ansichtskartensammlung der Museumsstiftung Post und Telekommunikation in Berlin, noch nicht inventarisiert.
- Stoja-Verlag Paul Janke. 1989. „Nürnberger Weihnacht.“ Postkarte, versendet am 4. Dezember 1989. Privatsammlung von Ingrun Spazier.