

Dritter Teil Deutschland,
das Land der
Städte

Städtebücher und ihre Autoren

»Ich bin Städter, Bürger, ein Kind und Urenkelkind deutsch-bürgerlicher Kultur [...].« So Thomas Manns Bekenntnis in seiner Rede »Lübeck als geistige Lebensform«, die er in seiner Heimatstadt 1926 hielt. Er fuhr fort: »Waren meine Ahnen nicht Nürnberger Handwerker von jenem Schlage, den Deutschland in alle Welt und bis in den fernsten Osten entsandte, zum Zeichen, es sei das Land der Städte?«⁶²¹ Dieses Zeichen haben in den Weimarer Jahren viele Bücher und ungezählte Essays hochgehalten, und Zeichen wollen wir auch gleich wörtlich verstehen und an die Städtewappen denken, die am Ende dieses Teils eine Rolle spielen, und weiterhin an jene bislang unausgeschöpfte Bildwelt, welche die deutschen Städte nach dem Krieg in ihren Notgeldeditionen entwarfen – wiederum unter Benutzung von Wappen, aber auch von Ansichten, Karikaturen, Bilderzählungen, Porträts und statistischem Material. Das Land der Städte war immer reich an Zeichen. Was die in diesem Teil behandelten Städtebücher angeht, so nenne ich erst einmal vier, die sich wie Thomas Manns Ansprache dem Thema Stadt aus einer geschichtlichen Perspektive nähern. Wichtig sind diese Städtebücher, weil sie sich von den handelsüblichen Monographien durch ihren literarischen Rang abhoben und in der Mehrzahl aus frischer, neuer Erfahrung gespeist wurden – sie konnten verschiedener nicht ausfallen. Das früheste veröffentlichte Alfred Kerr 1920 im S. Fischer-Verlag. Der viel und wenig zugleich sagende Titel dieses vergessenen Buches lautet: *Verweile doch! Die Welt im Licht*. Das Buch ist nach Regionen gegliedert: »Deutsch-Südlich«, »Schlesische Heimat«, »Mark« heißen einige Abschnitte. Sie behandeln in kleinen Kapiteln Städte und Orte, aber auch rein landschaftliche Szenerien. Gegen Ende der zwanziger Jahre erschienen oder entstanden die drei anderen Werke. 1926 begann die durch zahlreiche Reisen unterstützte Arbeit Ricarda Huchs an einem »Bild von Deutschland«, das sich 1927 und 1929 in drei Büchern mit dem Titel *Im alten Reich. Lebensbilder deutscher Städte* konkretisierte. Insgesamt hat die Autorin 70 Städte porträtiert. Parallel zu Huchs Städtebildern schrieb Gertrud Kolmar ihre Gedichte auf preußische Städtewappen. Von diesen erschienen nur wenige noch während der Weimarer Republik in literarischen Zeitschriften; in Buchform kamen sie erst 1934 heraus. 1928 begann der Münchner Dichter und Journalist Konrad Weiss seine Kunst-

reisen durch Deutschland, die er zu Beiträgen für die *Münchener Neuesten Nachrichten* ausarbeitete. Er stellte einen Teil zu einem zweibändigen Buch zusammen, versah dieses mit einem Vorwort, in dem er das »Programm« seiner Erkundungen niederlegte – und verstarb. Während des Krieges waren die Bände im Satz fertig, aber erst 1950 gab Friedhelm Kemp sie unter dem vom Autor vorgesehenen Titel *Deutschlands Morgenpiegel. Ein Reisebuch in zwei Teilen* heraus. Das Werk behandelt das Deutschland, das weitestgehend außerhalb des römischen Limes liegt: Es reicht von Aachen bis Danzig und von Lübeck bis Lorsch in Hessen. Die *Süddeutschen Reisebilder*, die also dem Teil Deutschlands gewidmet sind, der innerhalb des Limes liegt, und die von 1928 bis 1934 entstanden, erschienen dann posthum 1958. Kolmars Gedichte wurden tiefster Vergessenheit erfolgreich entrissen; dem Werk von Weiss steht dies noch bevor.

Lassen wir Kolmar beiseite, die etwas ganz anderes, Einzigartiges anstrebte, so verbindet die drei anderen Autoren die Pflege des Genres Städtebild, das in der Weimarer Zeit eine große Konjunktur hatte. Davon und von ihrer Voraussetzung, dem immer intensiver werdenden Tourismus, wird zu handeln sein. Dabei geht es weiterhin, wie in den vorausgegangenen Teilen, um die Entdeckung eines unbekanntes Deutschland, wie es den Reisenden vor allem im sehr deutschen Phänomen der kleinen Stadt begegnete, es geht aber auch um die Frage, wie sich Stadterfahrung mitteilen ließ. Denn es veränderten sich verkehrstechnisch die Zugangsweisen, es weitete sich das Spektrum der verfügbaren oder konkurrierenden Ausdrucksmittel und Medien. Bildbände, graphische Zyklen, Filme exponierten die Stadt jetzt nicht mehr als Ansammlung bedeutender Monumente, sondern als »pragmatische Lebensform« der Moderne und führten so über die Stadt als Signum »deutsch-bürgerlicher Kultur« (Mann) weit hinaus.⁶²² Nicht nur das in der Sekundärliteratur reichlich behandelte Thema Berlin, Hauptstadt der Moderne, muss angesprochen werden, fast noch wichtiger ist die literarische und bildkünstlerische Entdeckung eines Typus Stadt, dessen erste Merkmale nicht seine Größe, sondern seine spezielle Bestimmung und eine merkwürdige Zwischenstellung zwischen Stadt und Land sind: Industriestadt und Industrieregion werden auf eine völlig neue Weise Gegenstand von Romanen, Essays, Fotografien und Graphik – als Autoren nenne ich Erik Reger, Georg Schwarz, Heinrich Hauser, Ernst Bloch und Albert Renger-Patzsch. Bildungsreisende wie Kerr, Huch und Weiss und die Schrittmacher des Tourismus wie Tucholsky haben die Werkstatt Deutschland und das »Deutschland von unten« umgangen. Zwei Arbeiterschriftsteller, Max Barthel und Alexander Graf Stenbock-Fermor, haben sich auf ihren langen Deutschlandreisen ganz auf diese Perspektive eingestellt. Da entsteht dann das Bild der zutiefst unbürgerlichen Stadt, von Orten, die ohne Zentrum, ohne Landmarken und ohne Gestalt auskommen müssen, das Bild einer »unausgereiften, stets in Umbildung und Bewegung begriffenen Stadt« (Erik Reger).⁶²³

Man sollte aber die Trennlinie zwischen Historie und Gegenwart und kleiner und großer Stadt nicht zu tief ziehen. Auch in der kleinen, der alten Stadt ist die

Jetztzeit angekommen. Der Städteporträtist muss nicht nur Vergangenheit und Gegenwart abgleichen, der Modus der Aktualisierung, der jedes neue Städtebild hervorbringt, teilt sich der Geschichtsschreibung mit – in der Verlebendigung der Darstellung und in der Suche nach historischen Analogien. Zumal im Zusammenhang von Ricarda Huchs großen *Lebensbildern* deutscher Städte wollen wir dies herausarbeiten. Ein neuer Historismus meldet sich zu Wort, eine expressionistische, vitalistische Spielart. Das Mittelalter ist für die zwanziger Jahre in Deutschland, was die Antike für die Renaissance war. Das Mittelalter aber war die hohe Zeit der Städte.

Der geistige Begriff und die Geister der Stadt: Alfred Kerr

Den Anfang machte Alfred Kerr (1867–1948). Es ist ein wenig so, als hätten Huch und Kerr ihre traditionellen Geschlechterrollen getauscht. Gemeinsam haben sie, dass ihre Deutschlandbücher einen großen Radius aufweisen: Kerr skizziert 101 Orte und Landschaften; bei Huch haben wir 70 Städtebilder gezählt. Aber während Huch ihre Stadtprofile hart und sachlich anlegt, schwärmt Kerr aus und – schwärmt. *Verweile doch!* ist Kerrs persönlichstes Buch, was etwas heißen will, denn Kerr ist in jedem seiner Texte er selbst. »Ich« sagte er in allen Gattungen, die er bediente: Kritik, Essay, Skizze, Lyrik. Was das Reisebuch angeht, so kommt noch etwas ganz Besonderes hinzu: Ich kenne keine andere Buchveröffentlichung dieser Zeit, die privates Leid so öffentlich ausstellt. Eine Schriftstellerin hätte eine solche Traueranzeige vielleicht gewollt, aber nie gewagt. Das Buch beginnt nämlich mit einem ausgedehnten Epitaph, ja man könnte sagen, dass der Anfang das Ganze wie eine Grabkammer überwölbt, denn der Titel *Verweile doch!* ist erstlich und letztlich der hilflose Befehl/Wunsch an die Frau, die den Autor nach nur zwei Jahren Bekanntschaft und Ehe verließ. Am Anfang steht die Widmung: »Der hohen Erinnerung an den lichtesten Menschen. Inge Kerr, geborene Thormählen, geb. am 6. Oktober 1897, gest. am 23. Oktober 1918.« Und damit ist weiterhin mitgeteilt, dass auch der Untertitel von Teil I des zweibändigen Werks der Ehefrau gilt: *Die Welt im Licht*, das ist die Welt, die der Autor zu ihren Lebzeiten und in den letzten Jahren mit ihr, der Lichtbringerin, zusammen erlebte. Jetzt ist Dunkel eingekehrt, das Buch Deutschland, an dem sie noch zuletzt mitarbeitete, ist geschlossen. Auf die Widmung folgt die ganzseitige Profilaufnahme einer sehr schönen, sehr jungen Frau, die uns am Ende des Einleitungsteils, bestehend aus elf Gedichten an die »Geliebte! Benedeite!« und einem Prosatext, in einem zweiten Foto wiederbegegnet: Diesmal schwimmt sie uns durch Gischt entgegen. Es dürfte

sich um die Nordsee handeln, Inge Kerr war Friesin, und ihr zuliebe steht unter den »Deutschen Landen«, in die das Buch gegliedert ist, Schleswig-Holstein am Anfang. Auch im ersten Bild blickt sie aufs Meer; man wird nicht anders können, als in ihr die Nereide und Symbolfigur eines Landstrichs zu erkennen, der nicht nur Kerr als besonders ursprünglich und echt deutsch erschien.

All das ist in hohem Maße anrührend und peinlich zugleich. Bei Kerr ist das ein Gesetz: In jedem Stück, irgendwann geht er zu weit. Wir halten die unerträglichsten Passagen zurück; es reicht zu sagen, dass das lange Totengedächtnis mit »In Ewigkeit. Amen« endet. Kerr war bekanntlich Jude, woraus er sich nicht viel machte (andere schon), aber selbstverständlich war er mit der Gattung des jüdischen Kaddisch, des Klage-Gesangs, vertraut. Es ist nicht ohne Belang, dass ein Autor sein Deutschlandbuch und nicht eine Sammlung seiner Gedichte und Kritiken zum Vehikel seines allerpersönlichsten Schmerzes machen kann: Deutschland ist auch die Mutter, an der er sich ausweinen kann.

Um aber zu den Städte- und Landschaftsstudien zu kommen: Leider behält Kerr auch in diesem so anderen Genre die Masche seiner Theaterkritiken bei, die Portionierung aller Stoffe zu den berühmt-berüchtigten Textpaketen, die jeweils unter einer römischen Ziffer geführt werden – Musil nannte Kerrs Verfahren das »Taylor-System« des Schreibens. Diese kurzatmige Technik hat jedoch nichts mit moderner Collage zu tun, der Duktus ist vielmehr eindeutig impressionistisch. Es werden mit sicherer Hand charaktervolle einzelne Pinselstriche gesetzt, die Handschrift ist durchweg persönlich, viele Ausrufezeichen, aber auch das Pausenzeichen des literarischen Impressionismus, die drei Punkte, durchziehen wie eine Morseschrift die Texte.

Das Stück zu Breslau beginnt Kerr sofort mit einem wertenden Akzent: »Liebes Breslau«, so redet der Autor quasi die Stadt persönlich an. Der ganze Abschnitt I. lautet:

Es schwebt ein Gedenken zu der Oderstadt – mit ihren Heimlichkeiten und ihrer Morgenfrische. Mit neuem Leben ... und Giebeln aus alter Zeit.
Wie schön ist sie! An manchem stillen Abend im Juni. Wenn die Gegenwart ... wie mit halber Kraft an umblühten Stätten atmet. Wenn eine Beschaulichkeit, aber doch mit allerhand Gelüst nach weltlichem Treiben, unruhig-ruhevoll dahindämmert. Wie schön in ihrem Baumgrün um den Stadtgraben.
Breslau!⁶²⁴

Halten wir dagegen den Beginn des Städtebildes Breslau bei Ricarda Huch:

Es gibt wenige Großstädte in Deutschland, die ein so eigentümliches Stadtbild bewahrt haben, das allein durch seine Anlage und die Verteilung seiner Massen, aber auch in vielen Einzelheiten etwas Großartiges hat. An der

östlichen Grenze des Reiches gelegen, entstand Breslau nicht durch Eroberung und Unterdrückung der slawischen Elemente, sondern dadurch, dass die Völker, die sich hier begegneten, sich vertragen lernten, wenn das auch nicht kampfflos geschah. Das Freie und Weite, was Städte wie Hamburg durch ihre überseeischen Beziehungen bekamen, dankt Breslau dem Hindurchströmen der Völker, zwischen denen die Deutschen sich nicht durch Waffengewalt, sondern durch Tüchtigkeit und Arbeit behaupteten.⁶²⁵

Huch arbeitet mit fast meißelnder Energie eine Stadtgestalt aus Lage und Geschichte heraus, sie pflegt den durch und durch konstatierenden, selbstsicheren Modus; Kerr dagegen zieht den Gegenstand von Anfang an ins Undeutliche, indem er die Stadt zum Inhalt einer Erinnerung macht und damit – siehe das erste Verb im oben angeführten Zitat – in einen »Schwebe«zustand versetzt. Gestalt ist nicht Gepräge mächtiger Faktoren wie bei Huch, sondern produziert sich eher wie ein Perpetuum mobile aus Gegensätzen wie Alt und Neu, Beschaulichkeit und weltlichem Treiben. Und aus dem Hauptkontrast: dem zwischen Kindheit bzw. Jugend und später Rückkehr des Sohnes der Stadt – Kerr ist in Breslau geboren. Aber wenn man erwartet, dass er über sein »liebes Breslau« gewichtige Informationen zu Geschichte und Denkmälern mitzuteilen hat, dann sieht man sich wie bei fast allen seinen »Städteskizzen« – so muss man sie wohl nennen – getäuscht. Nur das »alte, frohe, wundersame Rathaus« wird als Sehenswürdigkeit hervorgehoben. Kein Wunder, würde Huch sagen, denn zu diesem Bau führt sie aus: »Von der ernsten Sachlichkeit, die Breslau im allgemeinen charakterisiert, macht das Rathaus in der Mitte des Rings eine Ausnahme. Es ist so überreich an Einfällen, dass man die zustande gekommene Einheitlichkeit [...] bewundert.« Bei Kerr erfahren wir weder etwas über die »ernste Sachlichkeit« Breslaus, noch über die Bändigung der Formvielfalt am Rathaus.

Texte, die nicht dem Geburtsort, sondern irgendeinem Ausflugsort Kerrs gelten, unterscheiden sich von Ersterem dadurch, dass sie das Perfekt der Kindheit in das Imperfekt des Gerade-dort-Gewesen-Seins verwandeln: »Als ich von den Höhen des Wannseewegs und in das bisschen Tal niedersauste, hing das Abendrot über den Wipfeln, und die Juniflut lag von oben beglänzt [...]«, so beginnt exemplarisch ein Stück, überschrieben mit »Lindwerder im Juni«. Jahres- und Tageszeit, Lokalität, das wahrnehmende Ich in Bewegung: kompletter kann so ein impressionistischer Einstieg nicht angelegt sein. Huch fängt die Vorrede zu ihrem Buch mit Ich an: »Ich gestehe, dass ich aus Liebe zur Vergangenheit von verschiedenen alten Städten erzähle« und danach bleibt das Wort »Ich« für die gesamte Strecke der drei Bände ausgeschaltet und wird höchstens durch das schwache »Man« der alten Annäherungsformel ersetzt: »Wenn man, den Main herunterfahrend, sich Würzburg nähert, sieht man ein Städtchen liegen [...]«. Die Städte sind und sie sind gemacht worden, sie erscheinen nicht; sie haben Geschichte und nicht Geschichten. Und erst recht sind sie nicht »erlebt« wor-

den. Kerr dagegen hat auf seinen vielen Reisen Tagebuch geführt und in seine Städte- und Landschaftsbilder die unmittelbaren Eindrücke übertragen, wenn auch natürlich nicht in erkennbarer Tagebuchform, sondern jeweils zu einem kurzen Paragraphen ausgearbeitet, thematisch verdichtet. Aus dem Erlebten schöpft er nicht nur, wenn er einen kleinen Ort wie Lindwerder behandelt, über den es substanzielle Fakten nicht mitzuteilen gilt – sein Eintrag zu Hamburg (»Herrliches Hamburg«) beginnt so:

I.

Es war, als ich Lederers Bismarckdenkmal zuerst erblickte, zwischen elf und zwölf in einer Mondnacht.

Ich hörte noch hinter mir Donnern der Flut.

Ein Wäldchen. Man schreitet durch das lärmende Gewirr des Abends – und sieht Wipfel überragt von einem ungeheuren Etwas. Ein Roland mit Bismarcks Antlitz wächst in den Himmel, geisterhaft, jemand aus einer anderen Welt, von starrem Schauer.⁶²⁶

Eine Annäherung an die Hansestadt, deren Logik heute kaum mehr nachzuvollziehen ist, die aber auch in den zwanziger Jahren als ungewöhnlich aufstoßen musste. Kerr ist mit dem Schiff gekommen und bei den Landungsbrücken ausgestiegen, an denen damals die Passagierschiffe anlegten. Die Anreisenden konnten allerdings nachts den Bismarck hoch auf der Elbanhöhe über ihnen nur sehen, wenn – wie offenbar in diesem Fall – der Mond schien, und sie hätten sich ganz bestimmt nicht auf den Weg in die Höhe gemacht. Kerr ist in ein Ambiente eingetaucht, das auch heute noch ein ganz besonderer Ort ist: In nächster Nähe von Fluss, Hafen, Hauptstraßen und zwischen zwei Stadtteilen liegt ein stark bewegtes Gelände, mit Rasen und hohen Bäumen bewachsen, aus denen, trotz Gesamthöhe von 34 Metern nicht gut sichtbar, diese Art Denkmalarchitektur aufragt, der Bismarck als Roland, ein Werk des Bildhauers Hugo Lederer vom Anfang des letzten Jahrhunderts. Man kann sich in diesem Gelände bewegen, ohne das Gefühl zu haben, in der Nähe einer großen Stadt zu sein – »Man zieht hernach auf umlaubten Wegen, abseits, der Geistergestalt nah ...«, heißt es dementsprechend im zweiten Paragraphen, und damit ist zunächst einmal nahegelegt: In Realität und Text ergibt das keine Introduction in die Stadt Hamburg, es ist dies noch nicht einmal eine Hommage an eine ihrer Sehenswürdigkeiten bzw. deren Inhalt. »Ruhig, gefestigt wacht irgendein Ahn jenseits der Wipfelgrenzen« – »irgendein Ahn«: In den zwanziger Jahren hat Bismarck als nationaler Identitätsstifter längst ausgedient – für Kerr ohnehin, der auch vor 1914 gegen ihn eingestellt war. In einem großen Text, den er 1928 unter dem reißerischen Titel »Bismarck stirbt« in den Band *Es sei wie es wolle* einstellte und der auf der Grundlage eines Tagebucheintrags an Bismarcks Todestag geschrieben wurde, heißt es: »Angeblich ist er der Heros des ganzen deutschen Volkes – das ›ganze‹ Volk rührt keinen

Finger.« Damit ist gemeint, dass die Deutschen Bismarcks Entlassung nicht mit einer Art Volksaufstand begegneten. Bismarck habe sich das selbst zuzuschreiben, so Kerr, denn als »Erzieher«, als Erzieher zum »Monarchismus« sei er einer gewesen, »der das Selbstbewusstsein der Einwohner kleinhielt ...«⁶²⁷ Kerr und die Hamburger lagen da nicht so weit auseinander: Das kolossale Denkmal entstand erst nach dem Tod des Kanzlers, als die anderen Städte bereits ihre Bismarcktürme und -säulen besaßen, nach einer neueren Statistik 240 an der Zahl. Aber in Hamburg, das mit dem ersten Reichskanzler nie warm wurde, stritt man sich auch über diesen verspäteten Tribut und stiftete doch Bismarck das höchste aller Denkmäler – aus Großmannssucht, aus schlechtem Gewissen, aus Überzeugung? Vermutlich aus allen drei Motiven entstand das Monument einer erhabenen Indifferenz, das Kerr in dessen gespenstischer Apartheit so treffend charakterisierte. Eine Heterotopie, um diesen modischen Ausdruck einzusetzen. Diesem Befremdenden wird im Grunde nicht durch die folgenden zwölf Paragraphen entgegengearbeitet. Es geht nämlich so weiter, dass der Besucher die Alsterseen gut findet, von denen er kaum loskommt, dass er gleichermaßen die Elbe bewundert: »So schön zu sein, muss eine Stadt am Wasser liegen (nicht an einem schmalen knausrigen Gewässer wie die Spree, – sondern an herrlich breiter, dem Blick entschwindender Grünflut)«⁶²⁸, dass er die kleinen Häuser und vor allem die Gärten der Fischerorte an der Elbe liebt und dem Leser anrät, wenn er auf die Abfahrt seines Schiffes wartet, dort unterzukommen und nicht in der Stadt, um schließlich selbst abzureisen: »Und am nächsten Abend sah ich den schwebenden Garten von der Wasserseite, als ich selber unten dran vorbeifuhr ... Nach Frankreich.« Zum Schluss also kein letzter Blick auf Bismarck, sondern auf den Garten eines Lokals an der Elbe, das ihm sehr zugesagt hatte. Es wäre sinnlos, eine kleine Liste der von Kerr ausgelassenen Hamburgensien aufzumachen. Der Autor verfolgt bei aller Sprunghaftigkeit ein Leitmotiv, das es ihm ermöglicht, den Titel »Herrliches Hamburg« zu rechtfertigen. Der Tendenz nach will er ein solches Motiv jedem Ort abluhsen, nicht nur den großen Städten, von denen das einschlägige Zitat sagt: »Große Städte« sind ein geistiger Begriff ... nicht eine Mammutzahl von Einwohnern.«⁶²⁹ Auf Hamburg bezogen heißt das: »Man suche sich eine deutsche Riesenstadt gleichen Ranges mit gleicher Herrlichkeit wie das verdämmernde Alsterbecken an einem Nebelabend.«⁶³⁰ Hamburg feiere, so Kerrs »Begriff«, »die stärkste Hochzeit einer deutschen Massenstadt mit einer Natur« – soll heißen: mit dem Wasser, aber diese amphibische Ehe schließt nicht aus, dass der Anreisende, der noch den »Donner der Flut« in den Ohren hat, in dem einsamen Wäldchen um Bismarck herum einer weiteren Hochzeit der Stadt mit der Natur beiwohnt. Man kann diese Anfangsfigur mit Walter Benjamin als dialektisches Bild bezeichnen, als ein nach-mythisches Bild, dessen aktuelles Material Geschichte ist. Im Grunde inokuliert der Autor ein dialektisches Bild einem Bild, einem Standbild, das verzweifelt die Macht des Mythos sich aneignet. Der Bildhauer hat ja Bismarck nicht als Porträtfigur, sondern als Roland konzipiert. Und Hugo Lederer

hatte ebenso verzweifelt und forciert diesem Roland/Bismarck eine moderne, nicht-historistische Fassung gegeben. Nun ist der Gebrauchswert des »ungeheuren Etwas« abgestorben (wenn er denn je virulent war), es ist zur »Geistergestalt« geworden und steht für den »geistigen Begriff« der Stadt nicht mehr ein, Natur und damit der bestimmende Gegenpart dieser Stadt hat ihn aufgenommen.

Wenn Kerrs Text ein Pöan auf ein in Natur entspanntes Hamburg ist, dann muss man diese Idyllik auch als schiere Erleichterung über das Ende des Krieges und die neue Normalität begreifen. Auf »Herrliches Hamburg« folgt als erläuternder Kontrast die ältere Skizze »Hamburg im Krieg«, in welcher Kerr die entsetzliche Öde und Sinnlosigkeit schildert, welche die Einstellung der nicht-militärischen Seefahrt, »der wunderbarsten Friedensmacht zur See«, bedeutete. Hamburg war und ist offenbar nicht allein mit der Natur »verheiratet«. Jetzt aber ist es zu ihr zurückgekehrt, die Geschichte ist eingewachsen.

Reisen in die kleine Stadt

In Kerrs Städtebildern sind wir nicht nur dem Tagebuch nahe – als kurze, hochverdichtete Texte leugnen sie auch ihre Herkunft aus dem Feuilleton nicht, wo sie zum Teil, wenn auch in abweichender Fassung, zuerst zu lesen waren, vor, während und nach dem Krieg. Der im Feuilleton herrschende leicht aufgekratzte Stil, die Mobilmachung der Sprache als nachgeholte Reaktion auf die Beweglichkeit des Reisenden, war ein Vermächtnis der Vorkriegszeit – es fällt nicht ganz leicht, die Signaturen der Zeit nach 1918 zu entdecken. Das feuilletonistische Schreiben, so Christian Jäger und Erhard Schütz in ihrer grundlegenden Studie zum Thema, ist marktbedingt »einem Zwang zur Individualisierung oder Besonderung ausgesetzt, doch korreliert diesem Zwang ein gleichzeitiger Normierungsdruck, der die Schreibenden das Besondere an immer denselben Plätzen finden lässt«. ⁶³¹ Diese Aussage lässt sich halten, vor allem was das Stichwort »Individualisierung« angeht – in der Beziehung stellt Kerr ein Extrem, aber keine Ausnahme dar –, aber für unsere Zwecke müssen wir das Statement doch ein wenig umschreiben. Es ist in allen vier Deutschlandbüchern, die wir eingangs auflisteten, und in den meisten anderen Publikationen zum Thema die Rede von Orten, die eben nicht »immer dieselben Plätze« sind. Diese nicht-konformen Orte zu finden und zu beschreiben wird geradezu eine Mode, ein Epochenmerkmal des Feuilletons dieser Jahre, also insofern auch eine Konformität. Dies hat letztlich wiederum mit den Entstehungsbedingungen des Feuilletons zu tun: Die größte Gemeinsamkeit ist die, dass die Entdeckung der unbekannteren Orte von den bekannten Hauptorten des Pressewesens aus geschah. Aber auf keinen Fall dürfen wir die ganz

zu Anfang des Buches angesprochene Beschränkung auf Deutschland, auf das »innere« Deutschland, und ihre pragmatischen und ideologischen Gründe vergessen. Man vergesse nicht: In der Hauptstadt eines Kleinstaates, in der Kleinstadt Weimar (Einwohnerzahl um die 34 000) und in der Mitte Deutschlands wurde die Republik ins Leben gerufen.

Ein Beispiel aus der Feder Kurt Tucholskys, mitten aus einer großen Zahl ähnlicher Texte herausgegriffen: »Reise in die kleine Stadt« ist er überschrieben und beginnt: »Schwerin – Sie brauchen nicht zu wissen, wo Schwerin liegt. Ich wüsste es auch nicht, wenn ich nicht vor acht Tagen eine Reise dorthin getan hätte [...]«. ⁶³² Diese Art von Introdution scheint sich dem Autor so automatisch aufzudrängen, dass er später im Text den Widerspruch gar nicht merkt: da vergleicht er nämlich das Schwerin, das er vor zehn Jahren besuchte, mit dem Schwerin der Jetztzeit. Tucholsky will sich dem Leser gleichmachen und setzt dafür die Sache herunter. Aber an Gönnerhaftigkeit überbietet Kerr Tucholsky um Längen: »Die Stadt Schwerin sah ich spät zum ersten Mal. (Später als Port Said, Santa Cruz, Tanager, New York, Drontheim, Palermo, Stambul) ... Aber so schmuck sie ist, so zählt sie für mein Empfinden zum Besten in Meklenburg [sic] doch nicht.« ⁶³³ Eine Einstellung, die den Autor veranlasst, den Bericht über die Stadt in nur drei seiner berühmten Paragraphen, also auf weniger als einer Seite abzuhandeln. Aber immerhin wird er eine Beobachtung los, die auch von Konrad Weiss in seinem Deutschlandbuch gemacht wurde: Kerr findet »sehr lobenswert, was hier mitten in lichtgrün-luftiger Gegend ein Wille schuf«, um dann die Einschränkung zu machen: »doch Bemoostes fehlt, was unsereins in dem Lande gern findet ...« Weiss: »»Alt« indes sieht Schwerin nicht aus. Schon das viele, in der Sonne lebendig spiegelnde Wasser mit seinen offenen Flächen lässt eine Stadt nicht alt erscheinen. Und Residenzstädte, besonders kleinere, machen oft gerade nicht einen althistorischen Eindruck [...]«. ⁶³⁴ Deswegen fällt das Kapitel Schwerin auch bei Weiss relativ kurz aus und kulminiert in der Evokation nicht des höfischen, sondern des mittelalterlichen Schwerin: »Die mit hochgeschlitzten Mauern umschlossene Domkirche steht als eine gotische Vielzahl und hohe Summe des Backsteinwerks zwischen den städtischen Häusern. So hält sich das Mittelalter groß, reinlich und fast zeitlos in der schönen Hauptstadt des Landes.« ⁶³⁵ Während Kerr in der kleinen Stadt das Pittoresk-Altertümliche sucht und in diesem Fall nicht findet, geht Weiß auf den Spuren des Mittelalters durch die Lande und ist froh in der ganz anders gearteten, nämlich weitgehend klassizistisch geformten Stadt ein integratives Baudenkmal zu finden. Im Grunde ist das wie von Huch gedacht: Die Stadtkirche ist ein Gemeinschaftsbau, der mit seinen »hochgeschlitzten Mauern« der profanen Stadt gegenüber wie eine andere städtische Häuserzeile gegenübertritt. Weiss ist ein erklärter Gegner alles Pittoresken – dazu werde ich noch kommen. Huch hat in Schwerin gar nicht erst Station gemacht: Für sie gab es keine aufregende bürgerliche Geschichte zu melden, nicht aus einer Residenzstadt. Tucholsky dagegen weiß letzte-

re Qualität noch 1923 auszuwerten: »Der Großherzog fuhr aus und rollte in leichtem Wagen durch die Stadt: er fuhr zwischen großherzoglichen Hoflieferantenschildern und grüßenden Hoflieferantentöchtern schnell dahin. [...] Der deutsche Revolutionsersatz machte den Großherzog nun auch äußerlich zu dem, was er immer gewesen war: zu einem reichen Gutsbesitzer; aus dem Schloss ist ein Museum geworden, und Schwerin ist leer, still und verlassen.«⁶³⁶

Eher abseits gelegene Zielorte und Landschaften werden jetzt große Mode, Mode aus den Notwendigkeiten heraus, die ich zu Beginn des ersten Teils anführte. Das nach Tucholskys Reiseerzählungen *Rheinsberg* und *Gripsholm*, zu denen wir noch kommen, erfolgreichste Buch dieser Gattung, Rudolf Bindings *Moselfahrt aus Liebeskummer* (1932) endet in Trier, einer sehr alten, aber auch einer kleinen Stadt. »Die Mosel liegt abseits, auch ihre Schönheit, ihre Reize sind abseits. Fast könnte man sagen: fremd.«⁶³⁷ Wenn Ricarda Huch Ochsenfurt, Esslingen, Überlingen, Dinkelsbühl besucht, dann ist sie auf Entdeckungsreise. Konrad Weiss geht demographisch noch deutlich tiefer: Er besucht den Petersberg (»hinter Dachau«), das Kloster Chorin, Jerichow – das sind mehr Denkmäler als Orte und immer religiöse Gründungen, denn für ihn, den Katholiken, den Mann des »renouveau catholique«, haben Glaubensorte denselben Stellenwert wie für Huch Städte bürgerlich-freiheitlicher Prägung. Weiss, der im Übrigen nie »die kleine Stadt«, sondern immer nur »die alte Stadt« sagt, weiß, was er, was man dort sucht: »Heute besucht man die Stätten des alten Deutschland wie auf der Suche nach den verlorenen Inkarnationen unseres deutschen Grundwesens. Die alten Städte – man kann diese Neigung in unseren heutigen Tagen wohl und wiederholt beobachten – wollen zu uns sprechen als Formzentren geistiger Wesenheiten, nicht mehr bloß als malerische Winkel und volkstümliche Restidyllen, wie noch etwa in der letzten Generation.«⁶³⁸ Er fragt, ob eine »bloße Nachromantik« dieses Interesse anleite, aus einer Situation entstanden, »da wir ganz voraussetzungslos geworden scheinen«. Die Antwort stammt aus dem Städtebild Bamberg, und hakt sich nicht von ungefähr an Adam und Eva fest, den Bamberger Domskulpturen, die »von Sonne und Wetter durch lange Zeiten angewittert sind« und »für uns in der Erinnerung ein um so angezehrteres Leben bekommen haben«. Aura wird als die harte Version des Pittoresken gedacht. Materiell ereignet sie sich in Form von Verwitterung, ideell im Medium der Erinnerung, nach langem Weiterleben verlangt sie, die schon so lange lebte: »so treten uns die größten der alten Städte, angezehrt von der Zeitenwitterung, um so heischender nach Leben in den Geist. Sie verlangen ein Gefühl, das jede Gegenwart überflügelt.«⁶³⁹

Tucholsky fand auch, dass es einen dorthin zieht, wo die Substanz am Bröckeln ist. Aber aus einem ganz anderen Überzeugung heraus, in dem festen Wissen um den baldigen oder schon eingetretenen Totalverlust. Tucholsky: »Früher sprangst du wohl aus der Zeit – Heute ist 1923 überall«, so lautet das melancholische Fazit des Textes »Reise in die kleine Stadt«.

Und während wir so durch Schwerin gehen, muss ich an all die kleinen deutschen Städte denken, die ich in den letzten Jahren sah, und plötzlich fällt mir ein, dass sie sich allesamt verwandelt haben und warum sie sich verwandelt haben. Es sind gar keine kleinen Städte mehr. [...] Es ist nicht müßig, den Unterschied von heute und damals festzustellen – man versteht schließlich sonst die Welt überhaupt nicht mehr. Heute sind die Leute in den kleinen Städten genauso gewitzt wie in den großen und vielleicht noch gewitzter. Heute führen sie all dieselben Gespräche wie die in den großen: das Zahlengespräch (es gibt kaum noch ein deutsches Gespräch, in dem keine Zahlen vorkommen) [...].⁶⁴⁰

Das ist erkennbar in jenem Jahr geschrieben, da die Inflation ihren Höhepunkt erreicht, aber es sind nicht nur die »Zahlengespräche« ubiquitär und große wie kleine Städte gleichermaßen zersetzend, die Kleinstädte ähneln den Großstädten ebenfalls zunehmend darin, dass sich auch in ihnen der moderne »Lebensbetrieb« breitmacht: »Heute haben sie ihr Cabaret und ihre Tanzdiele und ihren schlechten Sekt – Hallo! Heute wuchern sie und werden bewuchert, schieben und werden geschoben, ganz wie in Berlin, und ihr Pulsschlag zittert, wenn die Börsenzeiger ausschlagen.« Für jemanden, der auf Stippvisite da ist, wie man das früher nannte, sind das sehr weitreichende Schlüsse – man muss das nicht alles glauben, aber wir vernehmen hier nicht nur die nostalgischen Klagen eines Mannes, der früher auf seinen »Reisen in die kleine Stadt« »aus der Zeit« sprang und der wie Kerr dieses Eintauchen in die nostalgische Ferne und Vergangenheit genoss. In der Zwischenkriegszeit beginnt ein Prozess der deutschen Stadtgeschichte, der bis heute anhält und den ich schon kurz angesprochen habe: die Großstädte nehmen nur noch durchschnittlich zu oder schrumpfen, aber die Mittel- und Kleinstädte wachsen beträchtlich an und verbessern jene Eigenschaft, die man sehr viel später Lebensqualität nennen sollte. Diese Veränderungen wirken sich aber nicht nur auf die eigene Bevölkerung aus, sie zielen auch auf den überregionalen Freizeitsektor, der im Zeichen kürzerer Arbeitszeit (acht Stunden!) und vor allem garantierter Urlaubszeiten zu einem ökonomischen und kulturellen Faktor erster Güte heranwächst, wörtlich zu einem neuen »Lebensbetrieb« wird.

Die Zeit der Weimarer Republik wird in der Tourismusgeschichte als Durchbruchzeit herausgestellt: Konzepte wie Wintersaison und Weekend kommen auf, die Zahl der Reisebüros wächst rapide: von 1907 119 Betrieben auf 1925 364 Betriebe und weiter auf 1933 499 Betriebe mit 2910 Angestellten.⁶⁴¹ Bereits 1924 kann Döblin mit echt Berliner Chuzpe, aber sicher nicht für alle Berliner sprechend schreiben: »Das diesjährige Opfer der Deutschen habe also auch ich verrichtet. Ich bin ins Ausland gefahren. Der Rentenmark gehorchend, nicht dem eigenen Trieb. Ich bin noch immer der Meinung, dass die Gegenden um Berlin, der Wannsee, Schlachtensee zu den schönsten Landstrichen und Kurorten gehören.«⁶⁴²

Reisen wird zum Ausdrucksmittel vor allem der Nachkriegsgeneration. Die Geschwister Erika und Klaus Mann haben es ihren Altersgenossen immer wieder vorgemacht, immer neue Regionen erschlossen und beschrieben: »Wohin wir uns wenden? Wir haben die eine Ummauerung verlassen, jetzt nur keine neue. Die Wege sind frei. Wovon die Bücher handeln müssten, ist sicher: von der Bewegtheit des Lebens und dass man nicht weiß, wohin sie uns führt.«⁶⁴³ Die Bewegtheit aber weiß vor allem von sich, dass sie bewegt ist. Bei Kerr, ebenso bei Tucholsky, Weiss und Hessel ist Tourismus an sich Thema und Perspektive. Das heißt aber auch, dass der alte Modus der Bildungsreise zwar nicht obsolet geworden ist, aber doch zu kämpfen hat mit den neuen Formen der Erholungs- und Zerstreungsreise. Josef Hofmiller wollte ja, dass die Deutschen als Pioniere, das heißt abseits der Fremdenverkehrsrouten, ihr Land neu erkunden.

Was wir als Leser im Folgenden oft, aber nicht durchweg offeriert bekommen, ist ein unbekanntes Deutschland, das aber mit den Mitteln, den Medien und Stilen des Tourismus erarbeitet wurde. Tucholsky schaut zu, wie der Großherzog durch die Stadt fährt. Er weiß wohl nichts vom Streit um die Entschädigung, um die unendlich mühevoll und die Republik zerreißen Aufgabe, private und staatliche Besitzrechte der Fürsten auseinanderzusortieren. Für den Touristen ist vor allem eines wichtig, dass »de[r] Großherzog nun auch äußerlich zu dem [gemacht wurde], was er immer gewesen war: zu einem reichen Gutsbesitzer; aus dem Schloss ist ein Museum geworden«. Der Tourist will, dass das fremde Objekt dem Anschauen genügt.

Kleine Städte, große Städte, alte Städte, neue Städte

Über die kleinen Städte wird von der großen aus geschrieben. Gelebt hat in der kleinen Stadt keiner der Autoren, die das »tiefe Deutschland« erschlossen, und wenn ausnahmsweise doch, dann fiel die private und nicht publizierte Meinung in der Regel verheerend aus. Harry Graf Kessler, der in Weimar, Einwohnerzahl: 34 000, sich vor dem Krieg niederließ (mit »Neben«wohnsitzen in Berlin, Paris und London), entdeckte überall in der kleinen Stadt »Reinkulturen menschlichen Schimmelpilzes«.⁶⁴⁴ »»Es ist schön«, spricht der Weise, »die Dinge zu schauen – es ist schrecklich, sie zu sein.«« Der hier zitierte Tucholsky schreibt auch:

In jeder kleinen Stadt sitzt einer und hat sie bis zum Hals heraus satt. Ah – die ewig gleichen Häuser, der Marktplatz, die dummen Hunde – die ewig

gleichen Menschen, die Enge, die zu nahe Vertrautheit mit allen – und wenn Sie wüssten, wie ich mich sehne, einmal herauszukommen ...! Wir haben hier in Messenthien so gar keine Anregungen ... Ein trübes Dorf. Paris! London! Sie ahnen nicht, wie beschränkt die Menschen hier sind ... Hinaus! Hinaus –!⁶⁴⁵

Tucholsky walzt dieses Klischee aus, um auf eine geniale Übertragung hinzusteuern. Die moderne Variante und Ergänzung der Kleinstadt ist das »Zeitdorf«, und dem Kleinstädter entspricht der »Kleinzeitler«, eine für die Weimarer Zeit typischer Ansatz, alles Räumliche versuchsweise in die zeitliche Dimension zu transformieren.

»Die Welt ist erfüllt von Kleinstädtern der Zeit, von Leuten, die nie aus ihrer Zeit herausgekommen sind, die nichts anderes gesehen haben als ihre kümmerlichen siebzig Jahre. Reisebeschreibungen haben sie ja gelesen, also Geschichtsbücher – aber das allein tut's nicht. Wie gut täte ihnen, sich einmal den Zeitwind um die Nase wehen zu lassen [...].«⁶⁴⁶

Kerr, Huch, Tucholsky, Kolmar lebten in Berlin, ebenso der später heranzuziehende Max Barthel. Die größte deutsche Stadt ist der archimedische Punkt, von dem aus die kleine Stadt angehoben und meist für zu leicht befunden wird. Nur Konrad Weiss machte eine Ausnahme: Er operierte von München aus. Bei Tucholsky und Kerr hat die Hauptstadtsperspektive fast automatisch die Tendenz zur gnädigen Herablassung zur Folge. Tucholsky personifiziert diese Haltung, indem er die Figur des Großstädtlers einführt, der »so eine Art mitleidiges Lächeln auf den Lippen« trägt und auf dessen Miene zu lesen ist: »»Was kostet das ganze Unternehmen«? Das stammt noch einmal aus dem Schwerin-Text.

Es ging aber auch ganz anders. Hans Jürgen von der Wense hatte 1932 in der Kleinstadt Bad Karlshafen sein Saulus-Paulus-Erlebnis. Von Lübeck kommend, mit biographischer Vorgeschichte in Berlin und Aufenthalt in Leipzig, Wien und Hamburg, glaubt er zu wissen, wie man so einem unbekanntem Ort im hessischen Hinterland zu begegnen hatte: »[...] stieg anderen Morgens soso irgendwohin, halb tändelnd, herablappend, ironisch, wie man eben der mittleren deutschen Landschaft, die von Strecke und Straße ja nicht zu erkennen ist, sich zu geben gewohnt war. Ich erinnere nun diesen Augenblick so furchtbar genau wie in meinem Leben nicht sonst etwas.«⁶⁴⁷ Warum dies? Wense empfing mit *einem* Blick auf die deutsche Mittelgebirgslandschaft die Weisung: »steh auf, geh hinein in das offene Bild der Flur, stundenweit, ob Dornen oder Wasser.« Das war seine erste Wanderung, der, wie er schrieb »10000 folgten.« Zwanzig Jahre lang durchzog er ein Areal, das einen Radius von 100 Kilometern um den Mittelpunkt Kassel beschreibt.

Für Werner Bergengruen dagegen gab es keinen Ausstieg und keine Epiphanie am unberühmten Ort. Sein Beitrag für den Jahrgang 1924 der Zeitschrift *Jugend* ist überschrieben »Offener Brief an Kreiensen«:

Aber es gibt andere Orte, Orte, die ewig im Dunkel bleiben, ewig von Rätseln umwittert, ewig geheimnisvoll. Und doch kennt jeder ihre Namen, kennt sie aus Storm und König, von Fahrkarten und Reisebüros. Da ist Kreiensen. Wenn man vorüberfährt, so ist es immer Nacht. Kommt man tags vorbei, etwa auf der Reise von Hamburg nach Frankfurt oder von Köln nach Berlin, so drängen sich die Umsteigendem im Gange und verdecken die Fenster.⁶⁴⁸

Der Verfasser sieht nicht nur nichts, er weiß auch nichts und er will nicht wissen, was mit Kreiensen »ist«: »Ist Kreiensen eine Stadt, ein Dorf? Hat es überhaupt Realität oder ist es nur eine Fiktion, ein mathematischer Begriff, Schnittpunkt zweier Linien? [...] Hat es Industrie? Wird da vielleicht geklöppelt? Hat es ein Denkmal, einen großen Sohn?« Kreiensen wird ein literarisches, ein feuilletonistisches Leben haben, aber nur solange der Text dauert. Da er nicht aussteigen will, erdenkt der Verfasser dieses Anti-Städtebildes, wie es wäre, wenn er doch ausstiege, was ihm wiederführe: »kleine Dinge von schreckhafter Süße, von unsäglich rührender Lieblichkeit und Trauer ...«, und er erfindet zufällige Begegnungen mit »Kreiensern oder Kreiense- nern«, die ihn ins Bild setzen, darunter ein Mädchen, das Heimweh hat. »Wenn Kreiensen aber doch nur der Schnittpunkt zweier D-Zugstrecken ist ... Kann man sich einen Gleisdreiecker mit Heimweh vorstellen?« Er fordert in seinem »offenen Brief« die Kreienser (?) auf, ihm zu schreiben und alles Nähere mitzuteilen, nimmt diese Idee aber sehr schnell wieder zurück: »Wenn ihr je diese Zeilen lesen solltet, so lächelt und denkt, es liegt in eurer Macht, der immer grauer, immer erforschter, immer überflogener werdenden Welt ein Stück Mythos zu bewahren.« Es müsse »unser Los« bleiben, »immer und ewig vorbeizufahren, wo uns ein geheimnisvoll vertrauter Name zum Bleiben und Erkennen lockt«. Bergengruen lebte und arbeitete in Berlin.

Man kann nach der Lektüre solcher Texte leichter verstehen, dass Hermann Hesse seine Zeit in toto als »feuilletonistisches Zeitalter« charakterisiert hat.⁶⁴⁹ Solche Texte »über tausenderlei Gegenstände des Wissens« (Hesse) borden über wie die Wunderkammern der feudalen Epoche: Orte, Objekte, Perspektiven, Realitäten, Medien und Imaginationen durchdringen sich und bieten sich willfährig der Lektüre des Daheim-, aber am richtigen Ort, am »locus solus« Gebliebenen dar, spenden ihren billigen Trost auch denjenigen, die gar nicht wegfahren können. Die Frage ist aber, ob diese Perspektive nicht wie vieles in dieser Epoche eine Übertreibung war.

Detlef Briesen hat die Zentralitätsfrage in Deutschland zwischen 1880 und 1940 untersucht und zur geographischen Verteilung des »Geistes« in Deutschland

festgestellt: »[E]s bildet sich in Deutschland keine kulturelle Provinz heraus und die entscheidenden Verschiebungen finden nicht zwischen Berlin und den Regionalmetropolen, sondern zwischen diesen Konkurrenten Berlins statt.«⁶⁵⁰ Zu dieser Schlussfolgerung gelangte er durch eine Auswertung von *Kürschners Literaten- und Gelehrtenkalender*, der in einem breiten Spektrum die schreibende Zunft, also Dichter, Journalisten und Wissenschaftler erfasst: 1925 kam Berlin auf 23,36 Prozent, Dresden auf 3,06, Frankfurt auf 2,72, Hamburg auf 4,08, Köln auf 2,15, Leipzig auf 4,08 und München auf 8,62 Prozent. Richtig ist, dass zwischen 1883 und 1925 die Werte für Berlin konstant bleiben und sich die Zahlen für die anderen Großstädte ändern, aber wenn Stuttgart von 2,9 Prozent im Jahr 1888 auf 1,13 Prozent im Jahr 1925 fällt, dann bedeutet das rechnerisch eine Einbuße von über 150 Prozent – dramatisch möchte man meinen, in Wirklichkeit aber nur den geringen Anteilswerten geschuldet. Ich bin der Meinung, dass die zweite ausdrucksfähige Zahl dieser Auswertung von Briesen gar nicht gewürdigt wurde: Auf die angegebenen Hauptstädte der Kultur kommen nur etwa 50 Prozent aller Nennungen, das heißt, dass die zweite Hälfte der signifikanten Untersuchungsgruppe irgendwo anders wohnte und arbeitete, in den kleinen Städten und auf dem platten Lande. Die kleinen Städte waren vielleicht für das großstädtische Feuilleton eine exotische Zone, sie waren aber zugleich die Heimat vieler potenzieller Bezieher überregionaler Zeitungen, und in der kleinen Stadt von anderen kleinen Städten zu lesen war dann kein Ausflug ins Abseits, sondern ein vergleichendes Studium.

Zwei Drittel der Bevölkerung lebte in der Zeit der Weimarer Republik in Orten unter 100 000 Einwohnern. Diese demographische Tatsache hatte selbstredend ihre eigene politische Interessenvertretung. Das war der Preußische Landkreistag (ab 1922 Deutscher und Preußischer Landkreistag). Heute verweist dieser Spitzenverband mit Nachdruck darauf, dass 96 Prozent der Einwohner der Bundesrepublik zu seiner Einflussphäre gehören. Für die Weimarer Zeit dürfte das auch zutreffen. Damals hatte die Organisation an vielen Fronten zu kämpfen. Zunächst einmal: Es war keine Front, aber es bedeutete eine enorme Herausforderung, dass mit dem neuen Wahlrecht ganz andere Gruppen und Klassen Einfluss auf die Politik der Städte, Dörfer und Kreise gewannen als unter den Bedingungen des Drei-Klassen-Wahlrechts, das eindeutig die besitzenden Schichten und das Bürgertum favorisierte. In Berlin operierten gleich zwei Kräfte gegen die Landkreise: Die Reichregierung, die mit der Verfassung von 1919 sehr viel tiefer in regionale und lokale Belange eingreifen konnte, und die Regierung des Großstaates Preußen, die in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrzehnts zu einer gewaltigen Reform der Regionen vor allem im Westen ausholte. Die gesetzliche Grundlage dafür war das »Gesetz über die kommunale Neugliederung des rheinisch-westfälischen Industriegebiets« – ein Planungsinstrument, das 16 Prozent der Bevölkerung Preußens, also ca. 6,04 Millionen Menschen betraf.⁶⁵¹ Es machte aus 30 kreisfreien Städten 26, aus 22 Landkreisen 12. Die Landkreise verloren

56 Prozent ihrer Bevölkerung und 416 qkm ihrer Fläche. Die Städte dagegen wuchsen von 2,9 auf 4,1 Millionen Einwohner.⁶⁵² Da konkurrierende Gebietsansprüche die Menschen am meisten beschäftigen, war das Aufkommen an Sitzungen, Beratungen und Tagungen und der Ausstoß an Zeitungsberichten, Denkschriften und Broschüren ungeheuer groß. Die benachteiligten Gemeinden und Kreise geißelten das Vorgehen als unorganisch, materialistisch, maschinell. Die Rede war von einem Verlust an Selbstständigkeit, an Gemeingeist und Partizipationsmöglichkeiten. Auch stritt man den Gewinn der Zentralisierung ab: Die Verwaltung der Großstädte müsse sich notgedrungen auf neue Außenstellen verteilen usw. Nicht nur das platte Land der Bauernaufstände, nicht nur die Regionen mit ihren Unabhängigkeitsbestrebungen, auch die Städtelandschaft an Rhein und Ruhr war also »gereizt«. In Hamborn, das in Duisburg aufgehen sollte, ließ die Stadtverwaltung Sirenen ertönen und erklärte einen fünfminütigen Generalstreik. In Lennep, künftiger Stadtteil von Remscheid, setzte man die Fahnen auf Halbmast; der Bürgermeister rief zum Widerstand gegen die Besetzung durch »eine fremde Stadt« auf.⁶⁵³ 22 Städte reichten Verfassungsbeschwerde beim Staatsgerichtshof ein, doch wurde diese nicht angenommen. Die große Reform trug nicht unwesentlich zum Hass auf Berlin und Preußen und damit zur Republikfeindlichkeit bei. Auch fachte sie alle antiurbanen Ressentiments noch einmal an.

Es fällt auf, dass Erik Reger, der kritischste Geist des Reviers, zu dem wir noch genauer kommen, diese im wahrsten Sinne grundstürzenden Vorgänge auf zwei verschiedene Weisen beschreibt – einmal als quasi naturgesetzlichen Prozess, einmal als »balkanischen« Machtkampf:

Die Energien der Stadt haben sich verselbständigt. [...] Kaum dass sich die Stadt [...] noch aus sich selbst vergrößert. Stattdessen vergrößert sie sich durch den Zustrom der auswärtigen Reserven und die Einverleibung des Orte, die vor ihren Toren liegen. Sie hat Hunger, sie muss essen.⁶⁵⁴

Die Oberbürgermeister verkehren miteinander wie weiland Eduard VII. mit Wilhelm II. Sie spielen Einkreisungspolitik. Sie stecken auf der Generalstabkarte Interessensphären ab und stehlen sich gegenseitig mit Hilfe ministerieller Beziehungen die fetten Bissen aus den Landkreisen weg. [...] Statt dieses einheitliche Wirtschaftsgebiet, das von lächerlichen Provinzialgrenzen zerrissen wird, verwaltungstechnisch umzugruppieren, zäumt man den Gaul beim Schwanz auf, indem man die Kommunen aufeinanderhetzt und sie veranlasst, organisatorische Bindungen einzugehen, wo keinerlei organischer Zusammenhang besteht.⁶⁵⁵

Beide Ansichten bedürfen der Ergänzung und Korrektur. Richtig ist, dass einige Bürgermeister enormen Ehrgeiz in Sachen Gebiets- und Machterweiterung entfalteten –

das Bochumer Stadtoberhaupt Otto Ruer wird oft genannt, der Held des »Ruer-Kampfes«. ⁶⁵⁶ Aber von oben, von den Planungsbehörden des Innenministeriums und der Regierungspräsidien, ging nicht weniger Druck aus.

Im Ruhrgebiet entstand im Grunde das Fach Raum- und Landesplanung. »Sie [die Städte] sind auseinandergesprengt und planlos, aber jetzt greift die ordnende Faust neuer Stadtbaumeister in die Anarchie großer Menschenansammlungen und versucht, klare, übersichtliche Stadtbilder zu schaffen.« ⁶⁵⁷ So der Arbeiterschriftsteller Max Barthel, der selbst als Kumpel im Revier gearbeitet hatte. 1920 wurde der »Siedlungsverband Ruhrkohlenbezirk« ins Leben gerufen, dessen erster Direktor Robert Schmidt war. Mit seiner *Denkschrift betreffend Grundsätze zur Aufstellung eines General-Siedlungsplanes für den Regierungsbezirk Düsseldorf (rechtsrheinisch)* hatte Schmidt 1912 Neuland betreten; während der Phase der Gebietsreform stachen seine Denkschriften unter Hunderten von ähnlichen Papieren durch ihre konzeptionelle Prägnanz hervor. Regionalplanung, damals »Landesplanung« genannt, war also eine Erfindung der Weimarer Zeit und muss als Ersatz für die ausgebliebene territoriale Neuordnung des Reiches verstanden werden. Ihr hohes Ziel definierte die *Kölnische Volkszeitung* sehr treffend: »[D]ie Landesplanung ist der großartige Versuch, dem Bilde der geschichtlich gewordenen Landschaft das Gepräge unserer Zeit zu geben, und zwar ein organisches, sinnvoll gegliedertes, in Zusammenhängen gedachtes Gepräge.« Es müssten bei der Neuordnung manche Bindungen zerrissen werden, deutet der Autor an, um fortzufahren: »Demgegenüber steht aber die Tatsache, dass an Stelle des willkürlichen Raubbaus des 19. Jahrhunderts eine behördlich geförderte Planwirtschaft getreten ist, in deren Rahmen sich die Naturschutzbestrebungen ohne weiteres einordnen lassen.« ⁶⁵⁸ Im zweiten Teil haben wir mit den Frankfurter Plänen für einen »Rhein-Mainischen-Städtekranz« ein besonders eindrucksvolles Beispiel für diese Art von neuer »Planwirtschaft« herangezogen. Hier lag auch der Ansatz zu Größerem, zu einem neuen Deutschland: Die Denkschrift, die der Frankfurter Stadtplaner Weitzel zusammen mit Hans Schrepfer 1925 herausbrachte, trug den Titel *Deutschlands Neugliederung in 12 Reichsländer nach dem »Frankfurter Entwurf«*. So wie der »Frankfurter Entwurf« die Stammesgrenzen der Pfälzer, Hessen und Franken, die Konfessionszugehörigkeiten und die Territorien Hessens, Preußens und Bayerns nicht achtete, so konnten sich die Planer auch die neuen Reichsländer vorstellen, nach Fläche, Einwohnerzahl und raumwirtschaftlichen Zusammenhängen geordnet.

Um aber zu den unmittelbar drängenden Aufgaben der Regionalreform an der Ruhr zu kommen ⁶⁵⁹: Ein Hauptproblem war der Ortswechsel der Zechen, der auch das Nachrücken der dazugehörigen Siedlungen und verarbeitenden Betriebe zur Folge hatte. So kam es immer wieder vor, dass die Schächte ein und derselben Zeche auf dem Gebiet mehrerer Gemeinden lagen und damit verschiedenen Jurisdiktionen und Abgaberegeln unterworfen waren, dass am neuen Ort Siedlungsbedarf entstand, aber vielleicht kein Platz mehr vorhanden war, dass am alten Ort aufgelasse-

ne Schächte einer Kommune die finanzielle Basis entzogen. 116 Zechen schlossen im Ruhrgebiet zwischen 1920 und 1932 die Tore; 142 000 Bergleute waren betroffen. Aber über die Regelung solcher Missstände hinaus wurde das große Reformunternehmen von modernen Werten wie Fortschritt, Rationalisierung, Urbanisierung, Kommunikation vorangetragen – das »Zwischenreich« breitete sich aus und verlangte nach gleichen Bedingungen überall. »Streamlining communal borders fit in with the general Weimar fascination with modern rationalisation and productivity.«⁶⁶⁰ Die Industrie an der Ruhr war ja gleichzeitig einem massiven Rationalisierungsprozess unterworfen. Der Gemeindekonzentration entsprach die Unternehmenskonzentration, die Trustbildung, ein typisches Phänomen der wirtschaftlich konsolidierten Weimarer Republik. 1924 regierten zwölf Konzerne in der Eisen- und Stahlindustrie drei Viertel der Produktion; zwei Jahre später fusionierten sechs an Rhein und Ruhr ansässige Betriebe zu den »Vereinigten Stahlwerken«, dem zweitgrößten Stahlproduzenten weltweit. Solche Zusammenschlüsse gingen einher mit neuen Raumplanungen, durch die Hütten mit Kohlegruben und mit Koksöfen koordiniert wurden. Sie bedeuteten auch Stilllegung: Die ursprünglich 23 Hochöfen der Vereinigten Stahlwerke »schmolzen« auf neun zusammen. Kein Wunder also, dass auch nach Abzug der Franzosen von der Ruhr und nach Beendigung der alliierten Besatzung der Rheinlande immer wieder Reporter in diese Region geschickt wurden, dass Fotografen und Romanciers das Revier entdeckten. Da gab es Stoff genug – wir werden es noch sehen –, wie man sogar einen Essay über Gelsenkirchen und einen Roman über Essen schreiben konnte.

Im zweiten Teil wurde im Zusammenhang mit den (gescheiterten) Plänen zur Reichsreform darauf hingewiesen, dass in dieser Phase deutsche Geographie neu gelernt wurde. Wer hatte schon von der Verhandlungsmasse Birkenfeld gehört? Dass es in Thüringen einen Staat Sachsen-Weimar-Eisenach gab, wusste man: Das war das Land Goethes. Aber Volksstaat Reuß? Nicht anders verhielt es sich mit der Gebietsreform an Rhein und Ruhr und der Entstehung neuer Großstädte. »Aus dem Nichts verlassener Provinzeinsamkeit steigen auf die neuen Städte Bochum, Hamborn, Gladbeck und Herne, Eickel-Wanne und Mülheim an der Ruhr.«⁶⁶¹ Das Städtchen Bochum hatte 1871 auf 6 qkm angefangen, in zwei Sprüngen vergrößerte es sich 1926 und 1929 auf erst 50 und dann 121 qkm und war auf einmal eine Stadt mit ca. 323 000 Einwohnern, die Stadt mit den meisten Schachtanlagen auf der Welt.⁶⁶² Bochum war jetzt Groß-Bochum. 1930 musste auf den Landkarten eine neue Stadt eingetragen werden, nicht viel kleiner als Bochum: Wuppertal, ein Zusammenschluss von Elberfeld und Barmen und einer Reihe anderer Orte. Ein Jahr lang hatten die Bürger Zeit, ihrer neuen Kommune einen Namen zu geben. »Hungerstadt«, der Vorschlag der KPD, kam ebenso wenig durch wie »Baelvort«, was für Barmen-Elberfeld vereinigt Ort stand und als Abkürzung im Grunde am besten zu einem technokratischen und damit heftig umstrittenen Gebilde passte. Man entschied sich – natürlich möchte man sagen – für Wuppertal, für die neutrale Geographie und griff ahnungsvoll einem

Trend voraus, der es der Stadt heute, nach tiefgreifenden Strukturreformen, erlaubt, sich »Großstadt im Grünen« zu nennen.

Die Städte wuchsen nach 1918 durch Eingemeindungen. Die Verstädterung nahm zu – die Urbanisierung, die großstadtypische Verdichtung der Lebenswelt, nicht unbedingt. Wachstumssprünge und neue Aufmerksamkeit haben im Grunde wenig an der Tatsache geändert, dass das Etikett Provinz an ihnen kleben blieb. Reger: »Selbst im Herzen der großen Städte bleibt die Struktur der Vorstadt entscheidend.«⁶⁶³ Im Grunde ist das ungerecht: Die Länder, jetzt Freistaaten genannt, behielten den unpraktischen und einer Demokratie unangemessenen dynastischen Zuschnitt. In der alten Raumordnung der Länder erzeugte Geschichte nicht nur Obstruktion, sondern auch Gefährdung des republikanischen Staatswesens. Auf der etwas tieferen, aber immer noch eminent wichtigen Ebene der Regionen und Gemeinden kam Fortschritt nicht gegen Geschichte an. Für Essen reichte es nicht, dass es durch die Gebietsreform so groß geworden war wie Köln. Es reichte nicht an Köln heran. »Aha, das ist die Vorstadt«, ruft der »Rasende Reporter« Egon Erwin Kisch aus, als er – vermutlich mit dem Zug – im Zentrum Essens, der »schwarzen Hauptstadt der schwarzen Erde«, anlangt. »Solches sagt man sich bei der Ankunft in Essen an der Ruhr. [...] Der Menschenstrom ist so groß, dass wir wissen müssten, nicht in einer Kleinstadt zu sein, auch wenn wir nicht wüssten, in einer der größten Städte Deutschlands zu sein.«⁶⁶⁴

Zu den Streitthemen, welche das geistige Leben der Weimarer Zeit erfüllten und zersetzten, gehört an vorderster Stelle die Opposition Berlin – Provinz, auch diese ist mithilfe einer Zipf'schen Kurve darstellbar: negative Vielfalt ein weiteres Mal. Sie wurde mit so ziemlich allem beladen, was im Warenkorb der jeweiligen Weltanschauungen bereitlag. Der Herausgeber einer Zeitschrift, dem nichts Besseres einfiel, machte ein Themenheft oder veranstaltete eine Umfrage. Wenn ich hier auf diesen bekannten Komplex nicht noch einmal näher eingehe, möchte ich doch ein Faktum betonen, das in der Literatur bisher zu kurz gekommen ist. »Der Aufstand der Landschaft gegen Berlin«, zu dem der völkisch engagierte Publizist Wilhelm Stapel aufrief, hat den Feind nie genau beobachtet und beschrieben. Das Abladen von Klischees reichte: Berlin »der Sumpf, der Moloch, der Parasit, der Krebs, das Sündenbabel«⁶⁶⁵, Berlin, die Hauptstadt der Intellektuellen, Juden, Liberalen, Massen, »Urbanisten«. »Rücksichtslos geht Berlin über das deutsche Land hinweg. Die Provinz ist ihm nur Kolonie, Nutzungsobjekt.«⁶⁶⁶ »Berlin« seinerseits mochte ähnliche Vorurteile gegen die »Provinz« hegen und äußern – davon war schon die Rede. Döblin zum Beispiel stand zu seiner Verachtung des »total platten Landes«. Und Tucholsky schwingt sich zum großstädtischen Praeceptor Germaniae über die Provinz auf: »Da sitzen letzten Endes die Massen«, schreibt er in seinem Artikel »Über die Provinz« in der *Weltbühne* und lässt sich sofort in dem Stuhl des großstädtischen Praeceptor Germaniae nie-

der: »Da heißt es: aufklären. Da heißt es die Wahrheit über den Krieg sagen und über den Staat und über all diese etwas heiklen Dinge, von denen ein anständiger Beamter nicht spricht. Um Berlin ist mir nicht bange – so viel da auch noch zu tun bleibt. Aber unser Dank und unsere Hilfe gelte den Missionaren da draußen im schwarzen Erdteil – da draußen in der Provinz.«⁶⁶⁷ Eines allerdings kann man den Berlinern nicht vorwerfen: ein Desinteresse am Land der Deutschen, an Landschaften, Städten, Regionen in der Provinz. Ihr Blickwinkel mag der großstädtische und hochnäsige sein, aber die Lust an der Entdeckung des Fremden im eigenen Land hält ungebrochen die ganze Weimarer Zeit über an.

Deutschlands Städte, von und für Touristen gesehen

Aber Tucholskys und Kerrs Ansatz lebt nicht nur vom Hauptstadt-Provinz-Gefälle, er ist auch Ausdruck einer spezifischen Einstellung: der touristischen. Touristisch nennen wir eine Schreibweise, welche die fremde Welt nicht ohne Selbstwahrnehmung wahrnimmt, welche die kurze Verweildauer nicht durch fundiertes Wissen überspielt, sondern die kurze Begegnung zum Thema macht: im Angewiesensein auf sehr persönliche Erfahrungen und auf die kleinen Pannen, Missverständnisse und Unberechenbarkeiten. Die zuletzt genannte Motivwelt des Kontingenten hatte freilich schon der humoristische Reisebericht des 19. Jahrhunderts verpflichtend gemacht – die deutschen Spezialisten der sogenannten »Humoristischen Reise«, auch »Reise wider Willen« genannt, sind weitgehend vergessen, obwohl hier ein Hauptwerk der Literaturgeschichte dieses Zeitalters schlummert: Friedrich Theodor Vischers *Auch Einer*. Heute denkt man bei diesem Genre eher an die Ausländer: an Mark Twain, Elizabeth von Arnim (geb. Beauchamp) und Jerome K. Jerome, die alle auch Reisen nach Deutschland literarisch verarbeitet haben.⁶⁶⁸ In England wurde dieses Genre nach 1918 weiter gepflegt, aber auch umgewandelt: Country Books erzählen vom schwierigen Rückzug in das eigene Land, Auslandsreiseberichte spiegeln ironisch den Machtverlust, bauen nicht weiter am Imperium, sondern beleuchten die Probleme, die andere Nationen nach dem Krieg mit ihrem Streben nach Selbstständigkeit haben. Das besiegte und für englische Verhältnisse aufregend lebendige Deutschland figurierte prominent in Romanen und Gedichten – wir denken vor allem an das Trio W. H. Auden, Stephen Spender und Christopher Isherwood, an die beiden Berlin-Romane des Letzteren: *Mister Norris Changes Trains* und *Goodbye to Berlin*, die zwar erst nach 1933 herauskamen, aber abschnittsweise schon vorher publiziert wurden und ganz ein-

deutig das Berlin der Weimarer Republik reflektieren. Deutschlandsachbücher sind so nicht entstanden. Diese gibt es erst wieder nach 1933, als die Engländer dringend zu wissen beehrten, was in Deutschland vorging, was Deutschland »wollte«.

Die touristische Sicht der Deutschen auf Deutschland ist feuilletonistisch lebendig, aber nicht mehr so schenkelklopfend lustig wie vor 1914.⁶⁶⁹ Nur eine kleine Spitze erlaubt sich Tucholsky im Text über Schwerin: »Der Wirt des Kurhauses bei Schwerin hebt zum Abschiedsgruß den Hut. Er hat uns bis zum letzten Pfennig ausgezogen, wir haben Koffer und Mantel gerettet und verlassen fluchtartig die Gegend.« Aber das andere Merkmal der touristischen Schreibe, die kontinuierliche Selbstreflexion des Reisenden, wird immer stärker, um nicht zu sagen: penetranter. Von Kerr gibt es einen Text, der heißt: »Ein Städtchen«, und die für diesen Autor übliche Überheblichkeit beweist er schon dadurch, dass dieses »Städtchen« eines Namens nicht für würdig befunden wird. (Aber vielleicht verlangt es den Impressionisten auch nur nach den Reizen des Offenen, im Ungewissen Gehaltenen. Konkret wäre unpoetisch.) Kerr fängt an: »Manches von diesem Land ist (vor dem 9. November 1918) von einer ulkigen Arglosigkeit.« Eine Begründung wird nicht gegeben, der Autor ist voll damit beschäftigt, Rad zu fahren, und zwar bei zunehmender Dunkelheit: »Das beste bleibt, das Rad laufen zu lassen, wie es will; nicht über Biegungen des Wegs nachzudenken; dann kommt man sicher an.«⁶⁷⁰ Hoffentlich haben ihm nicht zu viele seiner Leser das nachgemacht. Die Art des Reisens ist also das Thema, nicht das Ziel. Von Tucholsky gibt es zahlreiche Texte, die schon in der Überschrift die Umstände touristischer Unternehmungen ansprechen: »Die Kunst, falsch zu reisen«, »Die Kunst, richtig zu reisen«, »Ab 12.46 Uhr«, »Vom Urlaub zurück«, »Halt auf freiem Felde«, »Kleine Station« oder kurz und bündig »Tourist«: »Jeden Abend ein neues Zuhause. Jeden Abend: das Klinkengefühl der Hand, der Orientierungsgang zu Toilette und Schreibzimmer – ›Wo ist denn hier die Post?‹ – am nächsten Morgen will das anwachsen, du sagen – nachmittags geht ein Zug.«⁶⁷¹ Der ewig ruhelose Klaus Mann veröffentlichte 1931 mit 24 Jahren im *Querschnitt* ein Gedicht mit dem Titel »Gruß an das Zwölfhundertste Hotelzimmer«. Kein Wunder dann, dass die Fremde, auch die neu entdeckten Orte und Gegenden, wieder hinter den Prospekten zu verschwinden begannen. Ans Ende unserer Periode könnte man einen Essay von Ernst Bloch aus dem Jahr 1930 stellen, der fast verzweifelt versucht, wie Hofmiller es 1917 vorschrieb, »von den ausgefahrenen Bahnen des Fremdenverkehrs« wegzukommen, um das Land neu zu erfahren. »Alpen ohne Fotografie« ist der Text überschrieben: »Kaum eben sieht man hier mit anderen Augen als denen von vorgestern. Das Gebirgswasser hat eine verabredete Farbe, sie kommt nicht von sich los. Die Tannen hängen aus dem neunzehnten Jahrhundert herein, aus tausend matten Bildern.«⁶⁷² Diese Landschaft habe im 19. Jahrhundert gelitten, aber auch seitdem sei sie nur schwer »von der Tünche des Geschwätzes zu befreien; keine zuletzt ist so leicht fotografierbar geworden und so schwer zu malen«. Die Heutigen

nehmen mit gewisser Beklemmung zu Kenntnis, dass für Bloch das Skifahren »eine neue Welt« eröffne, womit er ja nur die touristische Aneignung der Alpen anspricht, welche diese endgültig verfügbar machte. Rührend dagegen mutet an, dass der Autor tatsächlich noch einen Berg entdeckt hat, »der sich doch der Fotografie, wegen Nicht-Klischees, entziehen konnte«. Wer das wissen und vielleicht nachvollziehen möchte: Es handelt sich um den Niesen im Berner Oberland, am Thuner See gelegen, »eine Inkarnation von Aufklärung in der Natur«, »dennoch eine Alpe, die entgangen ist, eine Auch-Alpe, die lesbar ist«. Es folgt die »Lektüre« des Berges, der Aufstieg, der in der Tat von mehreren literarischen Erinnerungen begleitet wird, literarischen wohlge-merkt, nicht fotografischen. Dann ist der Bergsteiger oben angelangt: »Noch sicherer vergeht der bekannte Blick zuletzt, auf der Spitze selbst.« Man merkt dem »Angelangen-ten« an, dass er, dass sein Sensorium trotz der dünnen Luft unter hohem Druck steht: Auch der Blick von oben muss klischeefrei sein. Bloch lässt das Auge nicht schweifen, weil es so ein Panorama einfangen würde, das nur positionell verschieden wäre von den Aussichten der benachbarten Gipfel. Er richtet den Blick steil nach unten, und den Schwindel übersetzt er in eine Spirale in die Urzeit.

Nicht einmal ›Archetypen‹ schauen hier im Beschauer auf, nicht einmal Bilder, welche die Menschen in ihrer Urzeit hatten und welche in Träumen, in manchem Irrsinn und zuweilen in der künstlerischen Produktion wieder rezent werden [...]. Sondern hier ist noch die älteste Phantasie im Nicht-Gewesenen, ihr nie Begegneten, im noch Außer-Menschlichen unserer Natur.⁶⁷³

Man fragt sich, ob Bloch nicht ein Spiel mit dem Leser im Clubsessel treibt. Er konnte vielleicht nicht wissen, dass Paul Klee ein berühmtes Aquarell dem Niesen gewidmet hat. Es hätte als Postkartenmotiv auch nicht den Blick des Wanderers verformt. Aber drei andere Zubereitungen des Berges können Bloch nicht entgangen sein: Erstens die Niesenbahn, die seit 1910 zum Gipfel fährt – sie wird in einer klausulierten Formulierung mehr angedeutet als vorgestellt – zweitens das dort seit 1859 bestehende Wirtshaus – auch dieses kommt en passant vor –, und drittens eine wahre Kuriosität, die dem Leser vorenthalten wird: Es führt die mit 11 674 Stufen längste Treppe der Welt zur Spitze. Besser erschlossen, komfortabler zugänglich kann ein Berg sich nicht anbieten. Von wegen »eine Alpe, die entgangen ist«. Hinzu kommt, dass man ausgerechnet von der Spitze des Niesen nicht in die Tiefe schauen kann. Der Niesen ist nämlich ein kontinuierlich ansteigender Kegel ohne jegliche Steilkanten – deswegen auch die unendlich lange Treppe. Mit anderen Worten: Der Blick ist ganz auf Panorama und nicht auf schwindelerregende Abstürze eingestellt.

Wir wissen nicht, was Bloch erlebt hat, an Höhenrausch ist bei 2 600 Metern noch nicht zu denken, und er ist auch nicht an journalistische Sorgfaltspflicht gebun-

den, er schreibt ein »Denkbild«, wie es der über diese Gattung verbündete Benjamin nannte. Vielleicht beseelte ihn das Bedürfnis einer literarischen Erstbesteigung, die alle »billigen Ähnlichkeitsassoziationen« sich entschieden verbietet, und der Wille, wenigstens einen Berg in einer von Bildern verstellten Welt sozusagen an sich erstiegen zu haben. Noch einmal: Man wird über vieles im Unklaren gelassen, aber man spürt die Anstrengung, die eine Reiseerfahrung jetzt kostet, will sie authentisch sein.

Das Notgeld der deutschen Städte

Hatten die deutschen Städte, die großen wie die kleinen, das Recht auf das eigene Bild? Wollten sie es überhaupt haben, oder waren sie nicht sehr zufrieden, wenn sie einen »bekannten Blick« erfüllten? Was im Folgenden angesprochen wird, ist der einzigartige Fall einer so gut wie kompletten Selbstdarstellung deutscher Gemeinden und ein nationaler Wettbewerb um Vielfalt und Eigenart. Auch hier gilt das Wort Benjamins, das wir im Zusammenhang mit Rudolf Borchardts Landschaftsbuch zitierten: Das Phänomen »wäre kein deutsches, käme seine Fülle nicht aus der Not«. In der Tat: Keine Not machte die Notenpresse erfinderischer als die Krisenjahre 1916 bis 1923. Damals wurde das sogenannte Notgeld ausgegeben.⁶⁷⁴ Man denkt bei Notgeld sofort an Inflation, blättert dann aber durch die einschlägigen Kataloge mit der Auflistung von Tausenden kleiner Scheine in niedrigen Wertstufen: 25 Pfennig, 50 Pfennig, 75 Pfennig, selten höher. Notgeld durften Städte und große Betriebe drucken, als im Krieg das Münzkleingeld knapp wurde, weil sein Material dringend gebraucht wurde und weil in Folge der Verknappung die Menschen anfangen, immer mehr Münzen zu horten, um Wertsteigerungen des Metallwertes abzuwarten. Also stellte man den gesamten Zahlungsverkehr auf Papierbasis um, und die deutschen Städte, kleine wie große, machten sich an den Druck einer lokalen Ersatzwährung. Der Staat hatte eines seiner wichtigsten Vorrechte, das Privileg, Geld zu drucken, abgetreten, und in gewisser Weise kehrte damit die Geldgeschichte an ihren Ausgangspunkt zurück, nämlich ins sechste vorchristliche Jahrhundert, als die *Stadtstaaten* der Ägäis ihre ersten Münzen prägten. Der weiteren Entwicklung des Geldwesens entspricht die Entmaterialisierung des Zahlungsmittels, also die Umstellung auf Papier und die sehr freie Ausgestaltung der Ikonographie, mit der der Zeichencharakter des Mediums Geld noch einmal unterstrichen wurde. Als 1565 Malta von den Türken besetzt und die Stadt Valletta belagert wurde, edierten die Malteser Herren in Ermangelung eines Zugriffs auf Edelmetalle Münzen aus Kupfer, die aber den entsprechend höheren Werten der Edelmetallmünzen gleichgesetzt wurden: Die Inschrift »Non Aes Sed Fides«, »Nicht das Metall, sondern der Glaube« zählt, kann man im Grunde auf alle

Zahlungsmittel drucken, vor allem aber auf die deutschen Notgeldscheine der Jahre 1916 bis 1923, denn es wurde dem Deutschen schon ein gehöriges Maß an Vertrauen abverlangt, wenn er als gültige Währung anerkennen sollte, was sein Bürgermeister oder Fabrikbesitzer als Bürge unterschrieben hatte.

1916 begann die kreativste Phase in der Geschichte deutscher Währungen überhaupt. Sie setzte sich in der Friedenszeit fort, weil die Preise permanent anstiegen und »Großgeldscheine« in den Stufen 10, 100, 500 Reichsmark ausgegeben werden mussten, und sie endete in der Zeit der Hyperinflation, als die Reichsbank mit dem Druck neuen Geldes nicht nachkam und Kommunen und Betriebe Scheine in Billionenhöhe herausbrachten. Am 16. November 1923 war dann Schluss: Zwölf Nullen wurden gestrichen, die Deutsche Rentenmark war die neue Währung. Wie zur Strafe kamen in diesem November die langweiligsten Scheine der deutschen Geldgeschichte in Umlauf.

Nur wenige Kommunen folgten dem Vorbild der konventionellen, auf Allegorien sich stützenden Geldscheingestaltung der wilhelminischen Ära, fast alle setzten auf das Bild und auf eine Selbstdarstellung in der Wiedergabe von Bauten, Personen und Geschichten mit lokalem Bezug. Die Heimatbewegung hatte das Material der Märchen, Sagen, Bräuche und Legenden gesammelt; jetzt wurde es sozusagen in Umlauf gebracht. Ein Wettbewerb der Kommunen begann, der die Stadtverwaltungen nach den besten Künstlern im Umkreis suchen ließ. Der Jugendstil, der mit Figur und Grund viel besser umgehen und damit das Visitenkartengroße Format eindrucksvoller nutzen konnte als der Historismus der alten Noten, erlebte eine späte Blüte. Der Expressionismus in der Form des gerade aktuell werdenden Zackenstils erfuhr seine erste massenhafte Anwendung. Das gestalterische Schaffen der Werbegraphik, das sich vermehrt auf die Erstellung von Waren- und Firmenzeichen spezialisierte, wurde ebenso genutzt wie das der neuen Heraldik, die in Deutschland durch das Schaffen Otto Hupps fast monopolistisch beherrscht wurde – davon wird ganz am Schluss dieses Teils noch die Rede sein.

Wenn wir sagen, dass wir hier das größte und ideenreichste Repertoire einer Selbstdarstellung deutscher Städte vor uns haben, so muss eine Modifikation mit bedacht werden. Es wurden sehr bald sogenannte Serienscheine ausgegeben, die in sechs oder acht Bildern einen Stoff durchvariierten oder eine Geschichte einfach weiterzählten. Warum aber sechs Scheine mit verschiedenen Motiven und derselben Wertstufe, wenn *ein* 75-Pfennig-Schein den Zweck auch erfüllt hätte? Das Herstellen von Notgeld richtete sich spätestens ab 1917/18 an Sammler, welche die schönen Scheine sicher noch viel lieber zusammentrugten als die immer noch langweiligen Briefmarken des deutschen Reichs. Die Sammler lernten Deutschland neu und intensiver kennen als im Geographieunterricht; sie wunderten sich über unbekannte Orte, die in der Konkurrenz durch ungewöhnliche Entwürfe und ausgefallene The-



Abb. 35. Wenzel Hablik, 25-Pfennig-Notgeldschein der Stadt Itzehoe, 1921



Abb. 36. Wenzel Hablik, 50 Pfennig-Notgeldschein der Stadt Itzehoe, 1921

men herausragten. Man sprach also durch diese Geldscheine, die eigentlich Graphiken waren, zu einem viel größeren Publikum als zu den lokalen Verbrauchern, und das führte dann auch dazu, dass die lokale Ikonographie überboten wurde durch Themen von überregionaler, von deutscher Reichweite.

Wenzel Hablik, den man den Meister des deutschen Notgeldes nennen könnte, tat dies im Auftrag der Stadt Itzehoe. Die Kommune hatte erst Scheine im Umlauf gebracht, welche der Stadt sogenannte Totalen, also Gesamtansichten, oder Partien, also Blicke auf einzelne Bauten oder charakteristische Straßenzüge, abgewannen. Auch ein Heimatdichter wurde geehrt: Die Inschriften waren auf Plattdeutsch gegeben: das Ganze ein Stück angewandter Regionalismus, treudeutsche Heimatbewegung. Dann kam Wenzel Hablik, ein aus Böhmen übergesiedelter und in Wien ausgebildeter Maler, Graphiker und Designer. Er reservierte als erstes die gesamte Fläche von 10 x 5 cm für eine Text-Bild-Einheit, die ohne jegliche Rahmungen und ohne den manischen Trieb der sogenannten Akzidenzdruckerei zu vielen Schriftarten und Schriftgrößen auskommt. Nach Wiener Manier musste alles ad hoc neu erfunden werden: Schrift, Zahl, Bild und natürlich das Konzept als solches, das ebenso lokal wie aktuell entworfen wurde. Die Zahlenseite des 25-Pfennig-Scheins (1921) ist eine Paraphrase auf das Stadtwappen, das in der Mitte einen Torturm links und einen Torturm rechts und dazwischen und davor den stilisierten Fluss hat, der zwischen den Türmen überbrückt wird. Hablik ersetzt die beiden Türme durch die Ziffern 25 und spannt dazwischen eine Getreideähre aus, zwei werthaltige Zeichen also, nach denen verzweifelt die Hände eines Versinkenden greifen, versinkend in der Flut der Geldnot, der Teuerung. Die Fische, die Störe, die das stark bewegte Wasser beleben, scheinen nach dem Untergehenden zu schnappen (Abb. 35).

Auf der anderen Seite des Scheins hat Hablik wie zum Beweis die Kosten für Lebensmittel im Itzehoe der Jahre 1913 und 1921 festgehalten: 1 Pfund Butter beispielsweise kostete danach 1913 2,40 Mark und 1921 60 Mark usw. Solche Daten teilen viele deutsche Notgeldscheine mit, die Wertscheine bekunden auch als Urkunden und nicht nur in Bildern den Werteverfall. Später, in der Zeit der Hyperinflation, wurden solche Pfennigscheine überdruckt und waren dann zwei oder zehn Millionen Reichsmark »wert«. Die Tatsache, dass die Stör früher durch Itzehoe floss, hat Hablik auch für den 50-Pfennig-Schein genutzt: diesmal im Bild eines abstrakten Stadtplanes und einer in den Fluten langsam untergehenden Zahl 50 und dem Wort Ebbe (Abb. 36).

»Fluctuat nec mergitur« heißt das berühmte Motto der Stadt Paris, die als Wappenbild das auf der Seine schwimmende Schiff hat: »Sie schwankt, aber sie geht nicht unter« – in Itzehoe ist es bald soweit. Als die Stadt den Künstler zwei Jahre später erneut beauftragte, Notgeld für sie zu anzufertigen, waren die Denominationen schon 1 und 2 Millionen. Verglichen mit den Pfennig-Scheinen schien ihn diese Aufgabe zu überfordern. In der Geschichte der deutschen Graphik sind die Entwürfe von 1921 exzeptionelle Beispiele für einen überlegenen Umgang mit Figur und



Abb. 37. 75-Pfennig-Notgeldschein der Stadt Kahla, 1921



Abb. 38. 75-Pfennig-Notgeldschein der Stadt Kahla, 1921

Grund, für äußerste Ökonomie der Mittel und für eine ideenreiche Aktualisierung der lokalen Ikonographie.

Ein ganz anderes Bild zeigt die Notgeld-Produktion der Stadt Kahla in Thüringen, die so etwas wie die geheime Hauptstadt der deutschen Ersatzwährung war. Kahla brachte 14 Serien mit bis zu 12 Motiven heraus, und da von diesen Serien bis zu sechs Varianten nach und nach in Umlauf gegeben wurden, stieg die Zahl der Kahlauer Editionen noch beträchtlich an. Im September 1921 fand auf der nahen Leuchtenburg die »Deutsche Notgeldausstellung« statt. Für diesen Anlass wurde natürlich ein eigener Schein gedruckt. 1921 widmete ebenfalls in Thüringen und zwar in Jena ein Museum dem deutschen Ersatzgeld eine eigene Ausstellung. Zur Eröffnung sagte der Leiter des städtischen Museums, Paul Weber: »Täglich haben wir mit Notgeld zu tun – leider! Das gute alte Geld mit seiner sicheren Währung ist verschwunden. Was als Ersatz uns in die Hand gedrückt wird, ist aber so mannigfaltig und oft so originell gegenüber der Gleichförmigkeit des früheren deutschen Reichsgeldes, dass schon dadurch viele eine Anregung empfangen, aufmerksam darauf zu achten. Schon gibt es ganze Verbände von Notgeldsammlern, sogar mit eigener Zeitschrift.«⁶⁷⁵ Weber spielt hier auf insgesamt elf Zeitungen an, die vor und nach 1921 abonniert werden konnten und Titel trugen wie *Der Notgeld-Sammler: Zentral-Organ für den gesamten Notgeld-Markt*; er denkt weiter an die zahlreichen Sammlervereine, die gut deutsch in einer Dachorganisation, dem »Verband Großdeutscher Notgeld-Sammler-Vereine« zusammengeschlossen waren. »[D]ie Mannigfaltigkeit der Erfindungskraft, ein Reichtum an Form und Farben, eine Fülle von Phantasie und Humor« sind für Weber die lobenswerten Eigenschaften der deutschen Notgeldproduktion und ein weiterer Indikator der deutschen Grundtugend: »In der Mannigfaltigkeit lag von jeher des Volkes Stärke, wenn sie auch oft zur staatlichen Zersplitterung geführt hat.« Weber sagte das wie angedeutet in Thüringen, das erst 1920 aus acht ehemals unabhängigen Fürstentümern zusammengewachsen war.

Auf der Bildseite des Kahlaer 75-Pfennig-Scheins nähert sich ein vornehmes Publikum dem üppig drapierten Eingang zur Ausstellung, die auf sozusagen doppelt bedrucktem Papier angekündigt wird (Abb. 37). In Kahla wurden Diplome und Geldpreise für die besten Entwürfe verliehen, und die Stadt verteilte eine Dankurkunde an ihre treuesten Sammler. Die ersten vier Serien verkaufte die Stadtkasse für 168 761 Reichsmark, abzüglich der Produktionskosten reiner Gewinn, da kein Sammler diese Scheine bei der Stadtkasse wieder einlöste.⁶⁷⁶ Im Grunde handeln wir von einer Inflation in der Inflation. Es gab kleine Firmen, welche den Kommunen das Ausgaberecht abkauften und den Markt mit ihren Entwürfen überschwemmt. 40 Gemeinden im Kreis Pinneberg traten durch Serien auf, die ein Spekulant in ihrem Namen herausgebracht hatte.⁶⁷⁷ Auf der Rückseite des zur Ausstellung in Kahla ausgegebenen Scheins (Abb. 38) liest man ein fast unverschämt selbstreflexives Motto: »Das Notgeld des Notgelds« steht über einer Landschaft mit einem Drachen geschrieben, der aus



Abb. 39. Olaf Gulbransson,
75-Pfennig-Notgeldschein der Stadt Kahla, 1921



Abb. 40. Olaf Gulbransson, Rückseite
des 75-Pfennig-Notgeldscheins der Stadt Kahla, 1921



Abb. 41. Olaf Gulbransson, 75-Pfennig-Notgeldschein der Stadt Kahla, 1921

tiefem Schlund Unmengen von Scheinen ausstößt, nach denen die Menge greift. »An der Saale hellem Strande«, heißt es in der Umdichtung des berühmten gleichnamigen Liedes, »Notgeld fliegt ein ganzes Heer. Wenn die Werte auch verfallen, freut sich doch der Sammler sehr.«

Wir sind dem Kahlaer Notgeld schon im ersten Teil begegnet, als wir im Zusammenhang mit Lisa Tetzners Deutschlandbüchern auf den Inflationsheiligen Muck-Lamberty zu sprechen kamen. Dieser hatte mit seiner »Neuen Schar« auf der Leuchtenburg oberhalb von Kahla überwintert. Diese imposante Landesfeste ist Gegenstand von vielen Notgeldscheinen der Gemeinde, aber in diesem Fall dient sie nur als Hintergrund für den deutschlandweit diskutierten Skandal, der als »Mucks Sündenfall« bekannt wurde: Der »Messias von Thüringen« war seinen Anhängerinnen nicht nur durch seine Predigten nahegekommen. Währung bildet normalerweise ab, was währt: Götter, Berühmtheiten, große Bauten, Wappen, Pflanzen. Diese Regel wird jetzt durchbrochen. In kurzlebiger Zeit und konfrontiert mit rasantem Werteverfall thematisiert das Notgeld aktuelle Themen und vor allem die Not der Zeit, und sei es nur die sexuelle Not eines Gurus. Kaum eine andere Gemeinde hat sich so dezidiert auf dieses autoreferenzielle Gebiet vorgewagt und lässt Geld über Geld, über Ökonomie und über den »homo oeconomicus Germanicus« sprechen. Sehr bekannt wurde eine Serie, für deren Entwürfe die Gemeinde Olaf Gulbransson 1921 gewann. Sie zeigen auf der Zahlenseite (Abb. 39) im Anschnitt einen starken Baumstamm,

um den herum es kleine Geldscheine regnet, wohingegen auf der Bildseite (Abb. 40) der deutsche Michel größere Zettel zusammenkehrt. Auf ihnen stehen andere Werte geschrieben: »Seid einig! einig! einig!«, »Liebe deinen Nächsten wie dich selbst«, »Tue recht und scheue niemand«. Werteverfall und Währungsverfall werden parallelisiert – das Kahlaer Notgeld selbst tut ein Übriges dazu, indem es die Spekulation mit seiner inflationären Währung anheizt. Andere Scheine dieser Serie nehmen politisch Stellung: Anstelle des Michels tritt jetzt ein dünner deutscher »Merkur« auf, den ein dickleibiger Franzose mit Pfeilen spickt (Abb. 41). Der zum Händler transformierte heilige Sebastian aber lässt sich nicht beeindrucken, sondern zieht einen der Pfeile aus der Brust, während er gleichzeitig telefoniert. Auf dem nächsten Bild lässt der Franzose erschöpft ab und wischt sich die Stirn, während Merkur an seinem Pult und immer noch am Telefon Bestellungen notiert. Das kann man verschieden deuten:

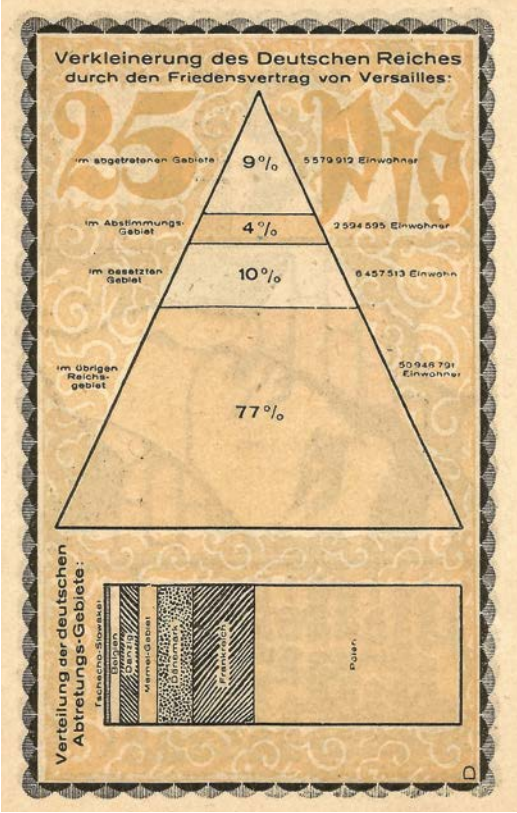


Abb. 42. 25-Pfennig-Notgeldschein der Stadt Kahla: Die Verkleinerung des Deutschen Reiches durch den Friedensvertrag von Versailles

Merkur/Deutschland nimmt immer neue Diktate des Feindes an – Merkur/Deutschland hält durch, bleibt im Geschäft.

Die außergewöhnlichste Serie aber, die in Kahla herauskam, war die zwölfteilige Statistik-Serie von 1921. Das Revers hat einen finster entschlossenen Mann vor einem brüchigen Mauerwerk und den Vers: »Was das Schicksal uns zerbrach, neu entstehe nach und nach. Traget Steine zu dem Bau, deutscher Mann und deutsche Frau.« Statt Bilder bieten die zwölf anderen Seiten Diagramme und jede Menge Zahlen und Texte. Balkendiagramme zeigen die Preise für den Liter Milch in den verschiedenen Städten (Frankfurt/M. ca. 360 Pfennige), ein Kilogramm Butter (ebda. 58 Reichsmark), ein Ei (Aachen 170 Pfennige) an. Andere Graphiken thematisieren die Wechselkurse, die Indexzahlen der Lebenshaltung, die Nachfrage bei den Arbeitsämtern, den Anteil Oberschlesiens an der Montanproduktion des Reiches, die Ausgaben des Reiches (42,5 Prozent »Ausgaben in Ausführung des Friedensvertrages«!) etc. Und dazu passend: die »Verkleinerung des Deutschen Reiches durch den Friedensvertrag von Versailles« (Abb. 42).

Ganz selbstbezüglich wirkt der Schein, der in sechs ansteigenden Kreisdiagrammen »Die Aufblähung des Notenumlaufes 1913 bis 1920« vorführt. Inflation, auf Deutsch: Aufblähung, wird hier mit der biedereren Denomination der Vorkriegsverhältnisse auf der anderen Seite konfrontiert, 75 wertlose Pfennige, und gleichzeitig wird das durch ein Medium mitgeteilt, das auf seine Weise zu dem gleichen Phänomen beitrug. Die Durchnummerierung der Scheine reichte in einem von mir durchgesehenen Fall bis in die Elftausender. Nehmen wir einfach an, dass die Auflage bei zwanzigtausend lag, das multipliziere man mit zwölf und rechne die schwer bestimmbaren Auflagen der verschiedenen Tranchen hinzu: Mit einer Schätzung von einer Million Scheine für die Statistik-Serie liegt man sicher nicht zu hoch.

Wir sind weit entfernt von jenen schönen Bildern, die uns die in Kahla bis heute ansässige Porzellanindustrie, die Leuchtenburg in Fliegeraufnahmen oder die vielen vom Sportclub angebotenen Sportarten in Bildern anpreisen. Vor allem die Statistik-Serie erinnert an ein Brauchtum der Grundsteinlegung, bei der die aktuelle Währung und eine Tageszeitung eingemauert werden. In einen Grundstein des Jahres 1921 hätte man auf die Tageszeitung verzichten können – es hätte gereicht, nur das Notgeld dieser Serie zu versenken.

Heinrich Hauser: Immer hinter dem Steuerrad

Die Wahrnehmung von Stadt und Land wandelte sich in den zwanziger Jahren nicht nur mit den neuen Formen ihrer Darstellung in Literatur, Graphik, Film und Fotografie, sondern natürlich auch mit den neuen Verkehrsmitteln. Sasha Stone zeigt in

Berlin in Bildern (1929) eine eindrucksvoll »direkte« Aufnahme, die nur von einem, der mitten im Verkehr steckt, »erfahren« werden kann (Abb. 43).



Abb. 43. Sasha Stone, »Tiergarten, Großer Stern«, aus: *Berlin in Bildern*, 1929

Was den »Bewegungsapparat« der Deutschen angeht: Das Wandern stand in der Weimarer Zeit, wie bereits vor Kriegsausbruch, hoch im Kurs. Von 1918 bis 1928 verzeichneten die Jugendherbergen vier Millionen Übernachtungen.⁶⁷⁸ Zu den Naturfreunden kamen die Wanderer aus Not, die Vagabunden, hinzu. Das deutsche Eisenbahnnetz hielt sich in etwa auf dem Stand von 1914, wuchs aber nicht mehr. In Europa stand Deutschland mit 57 516 Bahnkilometern an der Spitze. Diese wurden jetzt immer intensiver genutzt. Die Zahl der Wochenendrückfahrkarten erhöhte sich um das Sechsfache des Vorkriegsniveaus.⁶⁷⁹ Das Netz der Post- und Privatbuslinien verdichtete sich vom Vorkriegsbestand von 3 000 auf 56 000 km im Jahr 1929. Neu aber waren nun Szenen wie die folgende, die Rudolf Binding in *Moselfahrt aus Liebeskummer* beschreibt: »Am andern Morgen traf ich, vor den Gasthof tretend, die Dame, ohne die ich vielleicht gestern Abend keinen Moselaal blau verzehrt hätte, eifrig und sachverständig an einem zweisitzigen Auto hantierend, das schon auf der Straße stand. Wollte sie flussauf, flussab?«⁶⁸⁰ Und unmöglich war bis dahin die Widmung, die Tucholsky *Schloss Gripsholm* gab: »IA 47 407«. So lautete das Berliner Kennzeichen des Wagens, der seiner Geliebten Lisa Matthias gehörte. Als Herbert Eulenberg 1931 *Das Buch*

vom *Rheinland* herausbrachte, sah er sich bereits veranlasst, seine Empfehlungen für Orte und Sehenswürdigkeiten, die »nicht im Baedeker« standen, gegen die Kultur der schnellen Beförderungsmittel und Kurzreisen durchzusetzen. Schon die klassische Form der Schiffsreise auf dem Rhein sei eine Herausforderung und erst recht die Fahrt stromaufwärts: »Aber auch diese Art der Rheinreise erfordert eine gewisse Geduld. Und wer Wort und Begriff ›Tempo‹ über alles schätzt, der überlege es sich vorher, ehe er sich auf ein solches bedächtigt dahinplätscherndes Radkastenschiff setzt.«⁶⁸¹

Die neue Geschwindigkeit reduziert deutsche Vielfalt, kein Zweifel, aber gleichzeitig muss festgehalten werden: Viele der Ziele im unbekanntem Deutschland waren bequem nur im Auto erreichbar. Und unsere Reisenden stellten ihre Routen auf eine Art und Weise zusammen, wie sie kein Bahnnetz hergab. Die Zahl der privat genutzten Kraftfahrzeuge stieg im Jahrzehnt zwischen 1920 und 1930 von 25 000 auf eine halbe Million. Die Reiseseiten der großen Tageszeitungen stellten sich auf eine neue Leserschaft ein, die mit dem zum Glück ausgestorbenen Wort »Autler« angesprochen wurde. Einer der eifrigsten und mitteilungsfreudigsten Automobilisten war der Journalist Heinrich Hauser (1901–1955), welcher die Leser der *Frankfurter Zeitung* mit zahlreichen Tourenberichten und mit thematischen Serien wie *Friede mit Maschinen* unterhielt und belehrte. In die Buchausgabe einer Artikelserie über das Ruhrgebiet setzte er 127 selbstgeschossene Fotografien ein, in wohlkomponierten Bildseiten: *Schwarzes Revier* hieß der Band, den der S. Fischer-Verlag 1930 herausbrachte.⁶⁸² Das erste Kapitel trägt die Überschrift »Gesehen vom Steuerrad« und fängt an mit dem Satz: »Sechstausend Kilometer bin ich durch das schwarze Revier gefahren, immer hinterm Steuerrad«⁶⁸³.

Was die zurückgelegte Wegstrecke angeht, dürfte der Autor übertrieben haben, aber das mit dem Steuerrad stimmt: Dies beweist gleich das erste Bild, auf dem wir über das Steuerrad auf die Landstraße schauen, die von zwei Schienensträngen und einem Fluss begleitet wird (Abb. 44). Und so geht es weiter – mit Güterzügen, Güterkarren, Güterkähnen, mit großen Brücken- und Kanalanlagen, Häfen und Straßenbahnlinien: das Ruhrgebiet als »technische Landschaft« oder als »Werkstättenlandschaft« – Ernst Jünger könnte diese beiden Begriffe etwas später in *Der Arbeiter* mit einem Blick auf Hausers Bildreportage geprägt haben. »Die Städte reichen einander die Straßen«,⁶⁸⁴ schrieb Joseph Roth so treffend in einem seiner Feuilleton-Berichte über das Ruhrgebiet.

Und immer wieder gerät das Auto, ein prächtiges Cabriolet der Marke NAG C4b, mit ins Bild, dient es wie auf alten Fotografien die Maßstabsmenschen als eine Art Pistentestgerät: »Unglaublich schlecht ist heute noch der Zustand der Straßen«, fängt einer der Texte an, den Hauser zu jeder Strecke von sechs Abbildungen verfasst. Damit widerlegen er und sein Gefährt die Kulturkritiker, die wie zum Beispiel Siegfried Kracauer das Reisen »auf Grund mechanistischer Voraussetzungen« zu einem »Abenteuer der Bewegung als solcher« abwerteten, zu einer Erfahrungsweise, bei welcher »der Eigenwert der Dinge« sozusagen auf der Strecke bleibt.⁶⁸⁵ So wie Döblins litera-



Abb. 44. Heinrich Hauser, »Gesehen vom Steuerrad«, aus: *Schwarzes Revier*, 1930



Abb. 45. Heinrich Hauser, Das Automobil als »Seismograph« beim Übergang vom Pflaster zur unbefestigten Straße, aus: *Schwarzes Revier*, 1930

rische Rekonstruktion von städtischer Infrastruktur die neue Vielfalt der Modernisierung sichtbar macht, so geht auch Hauser auf die ganz anderen, aber ebenso mannigfaltigen Strukturen des Reviers ein. Verkehr, Transport, Beförderung stehen hier oben an. Sie verlangen nach Planung. An Planung fehlte es aber im wild gewachsenen Ruhrgebiet. Also liest der Reisende die mannigfachen Hindernisse mit den Reifen ab.

Wenn er »das Ineinander der Wirklichkeit [...] zur Abfolge, zum Nacheinander zerlegt« (Kracauer), dann tut er der Sache keinen Zwang an. Was für die einen unter das Kapitel »Monotonisierung« und »Entpersönlichung« fällt, hat für Hauser einen aufschließenden Charakter, wie er gerade dem »bestimmten Sein« dieser Landschaft gewachsen ist. »Primitiv und gehemmt wickelt der Verkehr sich ab. Schienen der Straßenbahn enden blind, wo Städte ohne Lücke ineinander übergehen. [...] Oft ist eine Veränderung des Pflasters das einzige Zeichen, dass hier eine Stadt aufhört und eine andere beginnt.«⁶⁸⁶ Rad und Schatten der Kühlerhaube zeigen genau auf die Bruchstelle zwischen Pflaster- und Schotterstraße (Abb. 45), der Wagen posiert vor einem Wegweiser, es steht wie anklagend aufgepflanzt vor einem alten Bauernhaus, das eine neue Straße zwingt, einer Kurve zu machen, sein Schatten fällt auf ein Pflaster, in das tatsächlich Schienen für zwei verschiedene Spurweiten einer Straßenbahnlinie eingelassen sind, erzwungen durch den Stadtgrenzen überschreitenden Verkehr zweier Nahverkehrssysteme – das Auto fungiert hier nicht nur als ein Mittel unter vielen Verkehrsmitteln, sondern in Kooperation mit Fahrer und Fotograf als der privilegierte Seismograph eines Verkehrsnetzes, eines Netzes, das freilich an vielen Stellen angestückelt oder unterbrochen ist (Abb. 46). Hausers Methode entspricht dem, was Ernst Bloch, Autor des Buches *Spuren* (1930), in einer kurzen Kritik von Hausers Buch »jähes Niederfahren aufs Detail« nannte; der Blick auf das »Nebenbei kann nicht scharf genug geübt werden. Er achtet auf das, was nicht in den glatten Kram passt, und achtet es besonders als fruchtbar Störendes, Stoßendes, Unterbrechendes.«⁶⁸⁷

Was Beat Dietschy Blochs »subversiven Empirismus« genannt hat, ist bei Hauser eine von den Umständen diktierte Notwendigkeit. Er nutzt seinen Wagen oft wie einen Seismographen, weil er die Eigenart dieser Landschaft nur von Grund auf erfahrbar machen kann – von einem Grund auf, der immer noch sehr oberflächlich ist, denn in den Seinsgrund sozusagen dieses Reviers dringt er mit der Kamera nicht vor. Schon auf dem Betriebsgelände ist Fotografieren verboten und unter Tage erst recht, ungeachtet aller technischen Schwierigkeiten. Hauser geht unter Tage und besucht große Zechen, Hochöfen und Eisenschmieden, aber diese Erfahrungen kann er nur in Texten mitteilen. Und in diesen Zusammenhängen macht natürlich auch die Lösung »Gesehen vom Steuerrad« keinen Sinn. Hausers Bodenhaftung, die er wenig überzeugend ideologisch zu überhöhen versucht, indem er den Bergbau eine andere Art von Landwirtschaft nennt, seine Spurensuche ist übrigens auch ein Merkmal vieler Aufnahmen von Albert Renger-Patzsch, der zur gleichen Zeit das Revier fotografiert. Thomas Janzen schreibt dazu: »Die Böden sind roh, sandig oder schlamm-

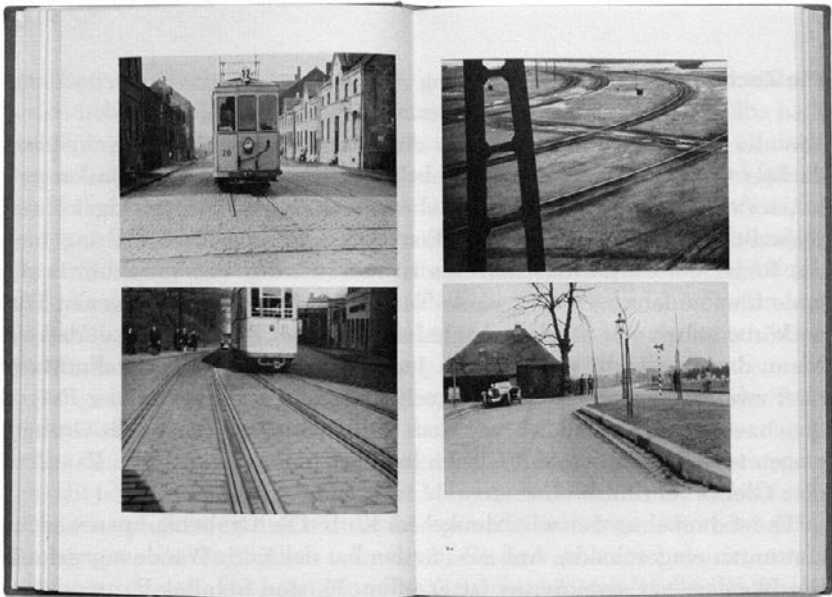


Abb. 46. Heinrich Hauser, Vergleichsaufnahmen von Straßenbahngleisen, die enden und die verschiedene Spurbreiten haben, der »Fluss« des Verkehrs und einer Landstraße, die einem Haus ausweichen muss, aus: *Schwarzes Revier*, 1930

mig. Renger-Patzsch widmet ihnen, wie beispielsweise in einer Aufnahme von Essen-Stoppenberg, manchmal mehr als die Hälfte des gesamten Formats. Es ist, als käme man vom Boden nicht los, Überblick ist nicht zu gewinnen.«⁶⁸⁸

Über Tage und vom Steuerrad aus erschließt Hauser ein einzigartiges Territorium, das am dichtesten besiedelte im Reich (600 Einwohner/qkm), ein Konglomerat, das Alfred Döblin in einem Reisebericht »Übergroßstadt« und Joseph Roth »Stadtschaft« nennt, »eine einzige grausame Stadt aus Stadthäufchen, aus Städtchengruppen«. Roth, den ich hier aus seinen Beiträgen für die *Frankfurter Zeitung* zitieren, die der Kollege Hauser mit Sicherheit gelesen hat, Roth nimmt das Revier als das schlechthin Formlose wahr. Den gemeinsamen Nenner der Stadtschaften findet er nicht auf Erden, nicht unter Tage, sondern über den Köpfen. »Der Rauch verbindet Städte«, schreibt Roth 1926. Dieser atmosphärische Nenner im »Rauchland« ebnet alle Unterscheide ein, lässt Geschichte und Gestalt unterschiedslos werden. »Da sie [die Städte] aber alle vom Rauch zu einer einzigen Stadt vereinigt werden sollen, verliert ihre natürliche Anlage und ihre Geschichte an Glaubwürdigkeit, jedenfalls an Zweckmäßigkeit. Wozu? Wozu? Wozu hier Essen, da Duisburg, Hamborn, Oberhausen, Mülheim, Bottrop, Elberfeld, Barmen?«⁶⁸⁹

Hauser versucht das ganz anders zu sehen: Er ist empirisch, ortskundlich engagiert, will wie ein Fährtensucher Vergangenheit und unmittelbare Gegenwart in einer Art »materiellen Zeichenlehre« (Bloch) verstehen. Das Ruhrgebiet ist für ihn Deutschland, ein dezentriertes Zentrum. Diesel würde es Land »ohne Schema« nennen, Land »in wahrer innerer Sprungbereitschaft«, Land von disparater und doch vitaler Vielfalt. Alles kann wie die Schienen, wie der Straßenbelag überall abbrechen und umschlagen, von einer Stadt in die nächste, von Siedlung in Industriegelände, von modernem Anlagenbau in Brache, von Überbauung in plattes Land. Und dieser stetige Wechsel ist nicht nur orts-, sondern auch zeitbasiert. Denn das Ruhrgebiet ist nicht »ortsfest« – sehr viel später fanden die Fotografen Bernd und Hilla Becher, die dem Bergbau an der Ruhr die letzten Bilder abgewannen, das Epitheton »nomadisch«:

Ganz sicher ist es falsch, das Revier als eine einzige Großstadt aufzufassen. Der ganze Charakter des Reviers ist nicht städtisch, was ich so erklären möchte: Die Entwicklung des Reviers kommt aus dem Bergbau. ›im Anfang war die Zeche«, und um die Zeche wuchs die Siedlung. [...] Der Begriff ›Stadt« hat in Europa immer noch etwas Begrenztes, wir spüren das Feste, das Umklammerte darin, obwohl die Mauern längst gefallen sind. [...] Die meisten Städte des Ruhrgebiets sind aber keineswegs ortsfest, sondern weit eher Feldlager. Sie wandern dem Bergbau nach, so wie der Bergbau seinerseits der Kohle nachwandert. [...] Die Bewegung ist naturgemäß langsam, da es sich um die Bewältigung sehr großer Massen handelt. Trotzdem kann es geschehen, dass ein Mensch im Revier immer die gleiche Stadt bewohnt und trotzdem sich am Ende seines Lebens an einem ganz anderen Ort befindet, wie der, wo seine Wiege stand.⁶⁹⁰

Die langsame Bewegung der Städte über Land ist im urbanistischen Maßstab eine sehr schnelle, eine »amerikanische«, wie Hauser dem allgemeinen Sprachgebrauch entsprechend sie nennt. Es bewegt sich das Ruhrgebiet aber auch in der Folge eines Fortschritts, den Hauser zwischen 1919 und 1929 beobachtet haben will: »der innere Ausbau, die Verschönerung des Stadtbildes, die Verbesserung der Einrichtungen, die der Allgemeinheit dienen, die Entwicklung der Zivilisation«, überall Anzeichen einer Fortentwicklung. Fortschritt und Fortbewegung zusammengesehen:

Im Revier, wo das ganze Inventar des Menschenlebens sich ständig wandelt, wie Flüsse ihren Lauf verändern, ganze Bezirke festen Bodens sinken, wo sich Städte auf die Wanderschaft begeben und wo die Formen von Wirtschaft und Industrie in beständigem Wechsel begriffen sind, da kann man nicht erwarten, dass eine stabile Bevölkerung von feststehendem Typ entwickelt wird.⁶⁹¹

1929, als Hauser seine Tour unternahm, ist auch das Jahr – ich erinnere noch einmal daran –, in dem das »Gesetz über die kommunale Neugliederung des rheinisch-westfälischen Industriegebiets« erlassen wurde, das mit Abstand größte Planungsvorhaben der Weimarer Zeit. Im Jahr 1929 erreichte die Kohlenförderung einen einsamen Spitzenwert von ca. 123 Millionen Tonnen. Dieser Rekord war einer Rationalisierungswelle zu verdanken, auf die wir im Zusammenhang mit einer Besonderheit der Fotografien des Reviers noch zu sprechen kommen. Rationalisierung beschränkte sich nicht auf die Betriebe – die Aufgabe, eine ungeplante Region zu planen, war gestellt. Bochum hatte sich in dem Jahr, da Hauser durchreiste, um 16 selbstständige Gemeinden erweitert, die zum Teil noch dörflichen Charakter hatten. Was die Reporter in diesem Moment registrieren, war aber noch das bunt Zusammengewürfelte, das Land »ohne Schema«. Joseph Roth erfuhr 1926 an Bord einer Straßenbahn das Ruhrgebiet und registrierte, an der Endstation angekommen, ebenfalls die Zeitverfallenheit des Reviers, dehnte aber die nostalgische Gestimmtheit in ein Untergangsszenario aus: »Wir sind am Ziel. Es sieht aus wie der Anfang. Es sieht aus, als gäbe es keine räumlichen Ziele hier: nur zeitliche, wie den sicheren, unausbleiblichen, endgültigen Tod des letzten Stückes Erde.«⁶⁹² Hauser bremsst die Nostalgie durch die Grundannahme der »beweglichen Stadt« und verweist damit auf eine Kontinuität, welche noch fünfzig Jahre sozusagen im vollen Tempo anhalten sollte und eigentlich nie aufgehört hat.

Bücher, die direkt fotografiert sind: Die Gattung Bildband

Heinrich Hausers Buch lag mit seinen zahlreichen Abbildungen und seiner überlegt durchkomponierten Bildstrecke im Trend. Die zwanziger Jahre brachten dem Bildband den Durchbruch; er figuriert neben dem oft behandelten Film und der Foto-Reportage in den Illustrierten als die dritte, selten gewürdigte Leitgattung der Medienkultur der Weimarer Jahre.⁶⁹³ Ich komme noch einmal auf dieses Format zurück, nachdem ich im ersten Teil Diesels Bildband behandelt habe, der sich das ganze Deutschland vorgenommen hatte. Anders als Hausers lange Zeit vergessene Monographie sind einige Bildbände aus unserer Vorstellung von der Weimarer Republik nicht wegzudenken: *Die Welt ist schön* von Albert Renger-Patzsch und August Sanders *Antlitz der Zeit* fallen einem als erste ein. Aber neben diesen von »Autorenfotografen« selbst bestrittenen Bänden konnten auch Literaten ihre Zeitdiagnosen anlangen, der Tagespresse entnommenen Bildstrecken durchführen und die Fotografie

als »politische Angriffswaffe« (Ernst Jünger) einsetzen: Kurt Tucholsky (*Deutschland, Deutschland über alles*, 1929), Ernst Friedrich (*Krieg dem Kriege*, 1926) und auch Alexander Stenbock-Fermor (*Deutschland von unten. Eine Reise durch die proletarische Provinz*, 1931) haben das getan.⁶⁹⁴ Tucholsky hatte bereits 1912 in einem Artikel für den *Vorwärts* gefordert: »Mehr Fotografien!«: »Nichts beweist mehr, nichts peitscht mehr auf als das Bild. [...] Systematisch muss gezeigt werden: so wird geprügelt, so wird erzogen, so werdet ihr behandelt, und so werdet ihr bestraft. Mit Gegensätzen und mit Gegenüberstellungen. Und mit wenig Text.«⁶⁹⁵ 1925 schreibt sich Tucholsky dann das Programm für sein Deutschlandbuch:

Die Fotografie ist unwiderlegbar. Sie ist gar nicht zu schlagen. Was allein mit fotografischen Gegenüberstellungen zu machen ist, weiß nur der, ders einmal probiert hat. [...] Eine knappe Zeile Unterschrift – und das einfachste Publikum ist gefangen. Ludendorff in Zivil; das Automobil eines Bankiers, die Wohnung seines Portiers; Richtergesichter einer preußischen Strafkammer und ihre Opfer; Studenten auf der Kneipe [...]: das sind Themen, die mit Worten gar nicht so treffend behandelt werden können, wie es die unretuschierte, wahrhaftige und einwandfreie Fotografie tun kann. Die erst durch die Anordnung und die Textierung zum Tendenzbild wird. Sie ist eine maßlos gefährliche Waffe.⁶⁹⁶

In *Deutschland, Deutschland über alles* habe er diese Waffe erfolgreich eingesetzt, so Tucholsky: »Man lehre den Leser, mit unsern Augen zu sehen, und das Foto wird nicht nur sprechen: es wird schreien.«⁶⁹⁷ Das hätten für ihre politisch diametral entgegengesetzten Ziele auch die Brüder Jünger unterschrieben, Ernst und Friedrich Georg, die als Herausgeber, Anreger, Vorwortautoren und Kommentatoren seit 1930 Bildbände wie am Fließband herausbrachten – Titel lauten: *Das Gesicht der Demokratie, Die veränderte Welt, Luftfahrt ist not!, Das Antlitz des Weltkrieges, Hier spricht der Feind, Der gefährliche Augenblick*. Dass »das Bilderbuch wieder eine Rolle zu spielen beginnt«, konstatiert Ernst Jünger und meint mit »wieder« vermutlich die Rolle, die es für Kinder spielt. »Es sei dahingestellt«, fährt er fort, »ob diese Primitivität selbst als erfreulich oder unerfreulich zu bezeichnen ist. Jedenfalls ist gewiss, dass man mit ihr zu rechnen hat.«⁶⁹⁸

Anders als im Fall der gerade genannten Titel, die in ganz verschiedenen Verlagen erschienen, waren damals viele Bildbände Teile einer Reihe. Sehr populär war die Reihe der *Schaubücher*, die im Orell Füssli-Verlag in Zürich und Leipzig verlegt wurden. Diese »Bücher unserer Zeit«, erklärte das Programm, »sind Bilderbücher für den Menschen von heute, der mit Sekunden geizen muss, für das Studium gelehrter Lesebücher keine Zeit mehr hat und darum schnell, aber trotzdem gut unterrichtet werden möchte.« »Schaubücher sind bestimmt für Alt und Jung, Frauen und

Männer, Arbeiter und Gelehrte, mit einem Wort – für alle!« Die *Schaubücher* umfassten Titel, wie sie in dieses Kapitel bzw. das letzte gehören: *Lüneburger Heide*, *Goethe und Goethestätten* oder *Der Rhein*. Es gab aber auch Bildbände, die aus Politik und Alltagsleben reportierten, wie etwa *Der Reichstag tritt zusammen* oder *Wochenende und was man dazu braucht*. Der ganz auf diese Art Buch spezialisierte Verlag war aber das Haus Karl Robert Langewiesche, das seit 1902 seine Bücherreihe *Die Blauen Bücher* fast ausschließlich dem »deutschen Kulturgut« gewidmet hat und es bis heute tut.⁶⁹⁹ Neben den *Blauen Büchern* gab der Verlag in der Weimarer Zeit *Der Eiserne Hammer* heraus, kleinere und preiswertere Editionen, die unter dem Motto »Das Gute für Alle« sich anpriesen: »Für alle«, das heißt für den Gelehrten und den Ungelehrten, den Armen und den Reichen, den Hand-Werker und den Geist-Werker. »Für alle«, das heißt, Schätze feilbieten aus einem Reichtum, der allen gehört, schöpfen aus einem Strom, der durch alle Herzen fließt.«⁷⁰⁰ Der Abstand zu einem rein bildungsbürgerlichen Publikum und der demokratische Tenor darf nicht ablenken von der nationalistischen Ausrichtung des Programms, die in deutlichem Widerspruch steht zu der Tatsache, dass die eindrucksvollste Leistungsschau des modernen Bauens und seiner sozialpolitischen Verpflichtung von diesem Verlag veröffentlicht wurde. Unter der Herausgeberschaft des Oldenburger Museumsdirektors Walter Müller-Wulckow kamen die auflagenstarken Fotobücher *Bauten der Arbeit*, *Bauten der Gemeinschaft*, *Wohnbauten und Siedlungen* zwischen 1922 und 1930 auf den Markt (Abb. 47). Ein Band zum Thema *Die deutsche Wohnung der Gegenwart* ergänzte die Reihe, die bis heute den besten Überblick über Deutschland als Raum der Moderne und zwar einer sozial engagierten Moderne bietet. Das Grundversprechen der Demokratie, dass die Welt gestaltbar ist, wird von keiner anderen Buchveröffentlichung so eindrucksvoll unterstützt.

Selbstverständlich kamen jetzt auch einzelne deutsche Regionen und Städte zu ihren Bildbänden. Eher traditionellen Zielen war die Reihe *Deutsche Lande, deutsche Kunst* des Deutschen Kunstverlags gewidmet, die von 1925 bis 1933 auf 38 Bände kam. Bezog man zuerst die Abbildungsvorlagen aus Archiven, wurden später renommierte Fotografen wie Walter Hege beschäftigt. Für denselben Verlag fotografierte Albert Renger-Patzsch die norddeutschen Backsteindome, für andere holte er die Halligen, Sylt, Dresden, Lübeck, Hamburg vor die Kamera.

Renger-Patzsch bringt uns zurück zum Ruhrgebiet, wo er sich 1929 niederließ, und zu einer eigenen Sparte von Büchern, die dem Industriestandort Deutschland und der großen Phase der technologischen Aufrüstung nach 1925 gewidmet sind – *Bilder vom Wiederaufstieg Deutschlands* lautet der Untertitel des Bandes, den Emil Otto Hoppé unter dem Titel *Deutsche Arbeit 1930* herausbrachte. Vorausgegangen war aber Renger-Patzsch, der 1928 die Bilder zu *Wegweisung der Technik* des Architekten Rudolf Schwarz beisteuerte. In diese Nachbarschaft gehören Hausers *Schwarzes Revier*, Albert Renger-Patzschs *Eisen und Stahl* (1931, eingeleitet von Dr. Albert Vogler, Generaldi-



Abb. 47. Umschlag von Walter Müller-Wulckow, *Bauten der Gemeinschaft*, 1929 (Reihe: *Die Blauen Bücher*), mit einer Abbildung der Stadthalle Magdeburg, 1927

rektor der Vereinigten Stahlwerke AG), *Gigant an der Ruhr* (1929), ein monumentaler Bildband, zu dem viele Fotografen beigetragen hatten, sowie das Bändchen von Max Burchartz *Kohle an der Ruhr*; ein Zechenbesuch in Wort und Bild, entstanden wohl um 1932. Eugen Diesel war der Vorwortschreiber und vermutlich auch Herausgeber gleich zweier Bildbände zum Thema. In den *Blauen Büchern* erschien 1931 *Das Werk. Technische Lichtbildstudien*, und drei Jahre später kam in einem NSDAP-nahen Verlag *Deutschland arbeitet. Ein Bildband zum Kampf um die Arbeit* heraus – an den Titeln lässt sich schon alles ablesen: Neue Sachlichkeit und Neues Pathos.

Der Modeartikel Bildband zog Kritik auf sich. Der wachsamste aller Trendforscher, Carl Christian Bry, meinte 1924: »Das Bilderbuch verdrängt das Buch und das ideale Bilderbuch, der Film, frisst sie beide auf.«⁷⁰¹ Es ist aber kein Zufall, dass aus dem Ruhrgebiet, dieser zum ersten Mal so intensiv abgelichteten und beschriebenen Region, die erste Kritik an der Verselbstständigung der Fotografie in Büchern und in den Bildreportagen der Zeitschriften aufkam. Erik Reger unterzog die Arbeit des Fotografen dem kuriossten Tadel – er sprach von »leiblicher Kurzsichtigkeit«. Er kritisierte Hauser heftig – »Wer dieses Buch Hausers durchgeblättert hat, schwört nie wieder Fotos anzusehen«⁷⁰² – und hatte generell zu bemängeln: »Die Kamera ist die Schlaueit der Drückeberger. Die Kamera – nicht als ergänzendes oder unterstreichendes, – sondern als Ersatzinstrument. Die wachsende Zahl von Büchern, die nicht geschrieben oder bloß illustriert, sondern direkt fotografiert sind, zeigt den Niedergang der Schriftstellerei in Deutschland.«⁷⁰³ Was das einzelne Bild angeht, so glaubte der ehemalige Pressereferent der Krupp A. G. zu wissen, was da vorging zwischen Firmenmitarbeitern und Fotografen – und widerspricht indirekt seiner Kritik an der neuen Selbstständigkeit der Bildreporter: »Die Prokuristen weisen sie auf ein sehr interessantes, aber sehr gleichgültiges Röhrensystem in der Fabrik hin, das sogar photographiert werden darf [...].«⁷⁰⁴ »Darf«, weil das Foto der Konkurrenz keine wichtigen Informationen über technische Details an die Hand gibt.

Andere sahen vor allem in der Gattung Fotobuch Fortschritt und Notwendigkeit am Werk. Carl Georg Heise erklärt im Vorwort des Lübeck-Bandes, den Albert Renger-Patzsch 1928 herausbrachte:

Dieses Buch ist ein Bilderbuch ohne jede Verkleidung. So entbehrt es auch bewusst der historischen Einleitung. Man soll sich darüber klar sein, dass heute der Wanderer – oder Automobilist – zunächst sehen, sehen und wiederum sehen möchte. Das Auge aber ist kein geringwertigeres Instrument als das Hirn, nur sind andere Hilfsmittel nötig, um ihm die geistige Eroberung einer Kulturstätte zu erleichtern. Die alten Texte und vor allem die alten Fotos taugen nicht dafür. Albert Renger-Patzsch, der Meister der hier veröffentlichten Lübeck-Aufnahmen, ist ein Bildkünstler neuen Schlages. Er gibt nicht eine Aufreihung von Sehenswürdigkeiten – vieles wird dem

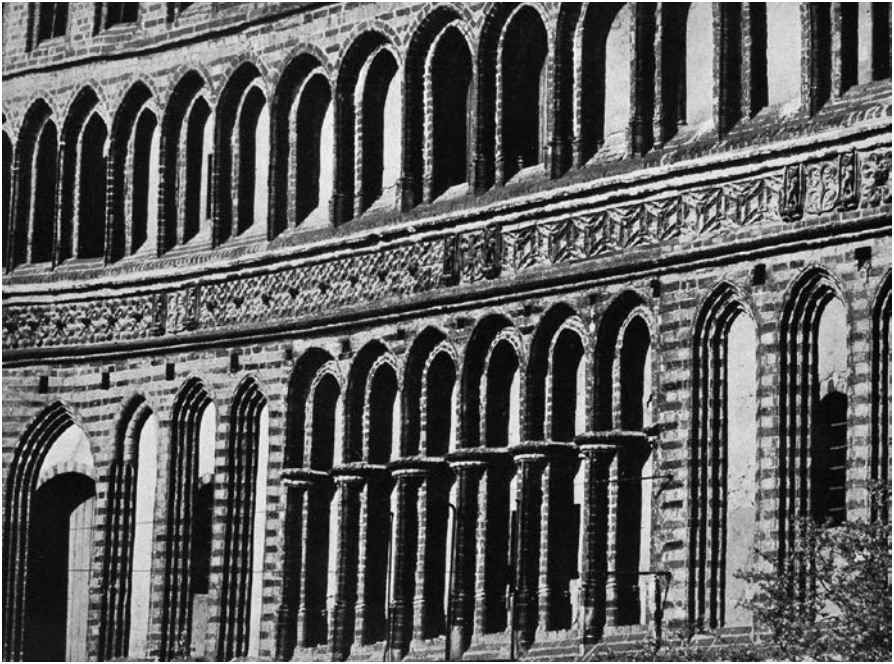


Abb. 48. Albert Renger-Patzsch, »Holstentor. Stadtseite, Teilstück«, aus: *Lübeck*, 1928



Abb. 49. Albert Renger-Patzsch, »Krumme Querstraße mit Schwippbögen«, aus: *Lübeck*, 1928

Historiker oder gar dem Kunstgelehrten fehlen! –, sondern er versucht eine Erziehung zu selbständigem Sehen.⁷⁰⁵

Heise würdigt an seinem Fotografen den »Scharfblick« für das »scheinbar Gleichgültige«, das leicht übersehbare Detail, das Miteinander von Geschichte und Gegenwart und den Sinn für technische Einzelheiten und Prozesse. Der Fotograf ging dabei so weit, dass er das Holstentor nicht in seiner zum Wahrzeichen erstarrten Struktur abbildete, sondern von der Seite her, von einem unmöglichen Standort aus den Blick über die stark verkürzten Blendbögen der Stadtseite streifen ließ (Abb. 48).

Hätte er den Ausschnitt ein wenig tiefer enden lassen, wäre die Inschrift S.P.Q.L. 1477 und 1871 lesbar gewesen. Das aber hätte vom Sehen einer scheinbar unendlichen Reihung von Bögen abgelenkt, hätte – nach Heise – das Gehirn angesprochen und das Bild verankert. Der Fotograf gewinnt also den alten, bekannten Objekten neue Ansichten ab. Und darüber hinaus bedeuten Renger-Patzsch die Motive, nach denen der heutige Tourist am wenigsten verlangt, sehr viel: der Hafen, nicht nur als male-ri-sche Kulisse, sondern als Arbeitsplatz, Warenlager, der Fischfang, die Werften, ein Hochofen – etwa ein Viertel der 80 Aufnahmen verbildlichen das moderne, das werk-tätige Lübeck. Das letzte Bild zeigt eine startbereite Junkers im Flughafen Travemünde. Das Neue wird aber nicht nur als Motiv gesucht, der Fotograf ist immer wieder bemüht, an ihm Strukturen herauszuarbeiten, die eine sprechende Analogie von Alt und Neu herstellen: Das ergibt dann den Parallelismus einer seriellen Ordnung von Schwibbögen und Kranreihe am Hafen, von Gewölbekappen und Ziegellager und so fort (Abb. 49 und Abb. 50).

Renger-Patzsch setzt nicht sehr weit entfernt von Thomas Mann an, der in der Rede »Lübeck als geistige Lebensform« zwei Jahre zuvor seinen »Mitbürgern« erklärt hatte, warum das Lokale und Besondere, warum weder die gotische Ziegelar-chitektur noch die Lübecker Bucht konkret in seine Werke Eingang gefunden hät-ten – weder als Schilderung noch als Beschreibung. All dem, betont Thomas Mann, begegne man auf abstrakterer Ebene wieder im Rhythmus und Fluss seiner Prosa, in der reduzierten Palette und im Atmosphärischen seiner Darstellung. Was Mann über das Thema Landschaft aussagt, gilt auch für die Stadt: Der »urbane, der bürgerliche Künstler« tendiere wohl dazu, »das Ländlich-Landschaftliche zu überspringen und direkt das Elementare zu suchen«. Die Architektur einer Stadt sei ihre Sprache: »ihre Sprache als Stimmung, Stimmklang, Tonfall, *Dialekt*, als Heimatlaut, Musik der Hei-mat, und wer sie hörbar mache, der beschwöre auch den Geist der Landschaft, mit der sie so innig verbunden, deren akustische Erscheinungsform sie ist«.⁷⁰⁶ Eher kurios ist dann, dass Manns Text nicht Renger-Patzschs Lübeck-Buch, sondern ein anderes, gänzlich verschiedenes begleitete. Aus irgendwelchen Gründen übte das eher unbun-te Lübeck auf einmal einen Reiz auf das neue Medium Farbfotografie aus. Zwei Bän-



Abb. 50. Albert Renger-Patzsch, Albert Renger-Patzsch, »Kranreihe auf der Wallhalbinsel«, aus: *Lübeck*, 1928

de wurden im gleichen Jahr 1928 vorgelegt: Der eine, den der Fotograf Julius Hollos bebilderte, brachte auch Manns Redetext. Renger-Patzsch verzichtete nicht nur auf Farbe, sein Leben lang, er hielt natürlich auch weiten Abstand von der Postkarten-ästhetik dieser bunten Bilder und gab nicht »Lübeck in Farben«, sondern »Lübeck in Strukturen«.

Er legt sich nicht auf einen, sondern auf viele Blickwinkel fest, auf ungewohnte und schwer erarbeitete Perspektiven. Hugo Siekers, ein Freund, beschrieb seine Art, jede Aufnahme aus einem anderen Blickwinkel zu schießen, treffend so:

Die physikalische Grundlage des optischen Aktionsradius seines lichtbildnerischen Schaffens ist eine enorme Beweglichkeit. Die Kühnheit seiner Bildaspekte ist größtenteils gewonnen vermittelt irgendwelcher Klettereien. Wie viele Türme hat dieser Mann erklimmen, wie tief hat er sich bücken müssen zu Möwennestern im Schlick, in ölige Abluftkanäle zwischen Maschinen, zu den graziilen winterlichen Halmen im Schnee, um gewisse Aufnahmen machen zu können.

Es kann nicht ausbleiben, vor allem im Kontext der Neuen Sachlichkeit nicht, dass die Ergebnisse dieses körperlichen Einsatzes als sachgerecht angesehen werden: »Er passt sich den Dingen an durch leibliche Anstrengungen. Um ihr physiognomisches Zentrum zu treffen, verrenkte er die Gliedmaßen.« Das kann, muss aber nicht so sein. Das Holstentor aus einer unerklärlichen Perspektive ohne Wiedererkennungswert aufzunehmen, kommt dem Bild und dem Buch, aber nicht dem Ding zu Gute und trifft ganz bestimmt nicht dessen »physiognomisches Zentrum«. Aber es bleibt bei Siekers' abschließender Feststellung: »Stellt man sich sämtliche Bewegungen, die zu seinen Lichtbildern notwendig waren, als solche in einer Folge vor, so ergibt das etwas äußerst Lebendiges: einen Tanz um die Dinge.«⁷⁰⁷

Das Industriell-Erhabene und das Industriell-Pittoreske: Albert Renger-Patzsch

In dem kritischen Essay »Reporter im Kohlenpott« schreibt Erik Reger 1930 über die neue Begeisterung der Fotografen für das Ruhrgebiet: »Die Prokuristen weisen sie [die Fotografen] auf ein sehr interessantes, aber sehr gleichgültiges Röhrensystem in der Fabrik hin, das sogar photographiert werden darf – und so entstehen jene berühmten Bilder, die gigantisch aussehen und einen Dreck darstellen, womöglich

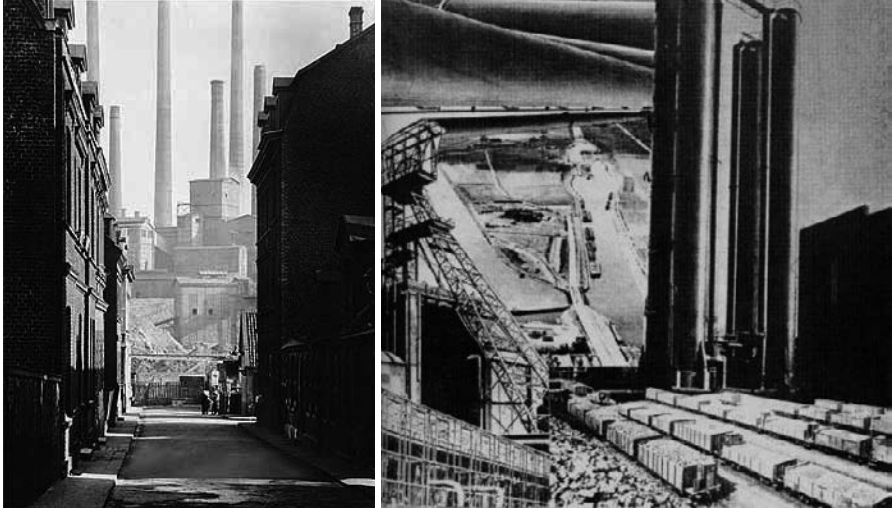


Abb. 51. Albert Renger-Patzsch, Blick auf die Zeche Victoria Mathias in Essen, 1929

Abb. 52. Max Burchartz, »Industrie Gelsenkirchen«, 1929

mit schrägen Perspektiven. »Der Gigant an der Ruhr«: ein Schornstein, den der Kameramann von unten, auf dem Rücken liegend, fotografiert hat.«⁷⁰⁸ Gemeint ist hier natürlich Albert Renger-Patzsch, dem das Folkwang-Museum in Essen 1929 ein eigenes Atelier einrichtete, um ihn quasi zum »photographer in residence«, zum »dritten Auge« des Reviers zu machen – das erste Ergebnis neben Ausstellungen war dann der Band *Stahl und Eisen* (1931).⁷⁰⁹ Wir sind also wieder im Jahr 1929, dem Jahr der großen Gebietsreform, dem Jahr der Höchstleistung im deutschen Bergbau, dem Jahr, in dem die Rationalisierungsmaßnahmen im Montanbereich am weitesten vorangeschritten waren. Wies schon etwas auf den 25. Oktober desselben Jahres hin? Auf jenen Freitag, der wie das Revier mit der Farbe schwarz assoziiert werden sollte?

Was die beiden Fotografen Hauser und Renger-Patzsch überhaupt nicht interessierte, waren große Industriepanoramen, das Milieu und die Arbeiter. Renger-Patzsch fesselten zuerst die neuen Industrieanlagen. So entstanden die Aufnahmen, über die sich Reger lustig machte, die aber für den Fotografen, vom Prokuristen an die Hand genommen oder nicht, so etwas wie die heilige Hochzeit von industrieller und fotografischer Technik feierten: »Dem starren Liniengefüge moderner Technik, dem luftigen Gitterwerk der Krane und Brücken, der Dynamik 1000-pferdiger Maschinen im Bild gerecht zu werden, ist wohl nur der Fotografie möglich.«⁷¹⁰ Die meisten dieser Aufnahmen entstanden in Zusammenarbeit mit dem auf Industrieanlagen spezialisierten Architekten Fritz Schupp. Zu einem der berühmtesten Bilder dieser Art, dem Blick auf die Zeche Victoria Mathias in Essen (Abb. 51) schreibt Thomas Janzen:

Der Kontrast ist hier in jeder Hinsicht beherrschend, sowohl motivisch als auch ästhetisch: Die Zeche schiebt sich mit ihren hoch aufragenden Schloten wie ein Bild hinter die Straßenflucht. Deshalb ist der Ausblick dieser Straße spektakulär. Die Größe übersteigt das menschliche Maß bei weitem, wodurch der Kontrast zu den Siedlungshäusern und zum Alltag der hier lebenden Menschen noch gesteigert wird [...]. Sein Bild macht Staunen, auf Grund der Größenunterschiede, der Realitätsverschiebung und der sozialen Dimension, in diesem Horizont zu leben.⁷¹¹

Janzen fährt fort: »Der Gegensatz zwischen Vorder- und Hintergrund wird in dem Foto der Zeche Victoria Mathias durch den enormen Hell-Dunkel-Kontrast so weit getrieben, dass er einen Grad von Unvermitteltheit aufweist, den man sonst von Fotocollagen kennt.«⁷¹² In einer der wichtigsten Veröffentlichungen zur neuen Fotografie, in Franz Rohs und Jan Tschicholds *Foto-Auge* (1929), wurde eine solche Collage, besser Fotomontage, »Industrie Gelsenkirchen« des Essener Künstlers Max Burchartz abgebildet, den Renger-Patzsch aus der gemeinsamen Arbeit für Folkwang-Museum und -Schule gut kannte. Burchartz blendet ineinander die Anlagen der Kohleförderung, der Verkoksung und des Transports auf Schiene und Wasser (Abb. 52). Er konzentriert sich ganz auf die Anlagen, die industrielle Infrastruktur. Gelsenkirchen ist, wie der Titel es will, auf die Industrie beschränkt und als Stadt noch nicht einmal angedeutet. Die Montage illustrierte einen Artikel in der Zeitschrift *Kunstblatt*, in dem Otto Galley ausführte:

Die Wege sind Verkehrsstraßen, die Wasser heißen Kanäle, Häfen, jede Brücke ist eine eiserne Konstruktion. Eine Welt der Arbeit, der Nüchternheit, der Schönheit aus Schönheitslosigkeit. Ein rasch zusammenwachsender Riesenorganismus, dem die deutsche Geographie nichts Jüngerer, nichts Gewaltigeres zur Seite zu stellen hat, es sei denn Berlin. Und überall die eine Atmosphäre, die eine Melodie: der enorme Durchbruch des Heutigen.⁷¹³

Renger-Patzsch war wie gesagt an Industrie-Panoramen nicht interessiert. Im Gegensatz zu Burchartz' vergitterter und gleichmäßig durchgestalteter Struktur arbeitet der Fotograf mit zwei tonalen Zonen, dem dunklen, relativ undifferenzierten Vordergrund der Straße und der hellen und leicht verdunsteten Zone der Zeche im Hintergrund. Renger-Patzsch war ein Virtuose auf der Grauskala. Hier ist es ihm gelungen, die Hauptsache als Vision »erscheinen« zu lassen. Er hat dafür nicht zum Mittel der Weichzeichnung und künstlichen Unschärfe gegriffen, um Ferne anzudeuten, das hat er niemals getan – er hat vielmehr durch den Kontrast und durch die Herunterstufung der Tonwerte gegen Lichtgrau die Industrieanlage transzendiert. Und zwin-

gend wird die Komposition in Analogie zum Aufbau des fotografischen Apparates: die dunkle Blende als Rahmen und in ihr das Motiv als ein helles, geradezu hehres Wertobjekt.

Man kann im Hinblick auf solche Aufnahmen vom Industriell-Erhabenen sprechen. Erhaben wirken die Türme hier nicht durch Massivität, sondern durch himmelstrebende Schlankheit – nicht von ungefähr waren die Geschlechtertürme San Gimignano ein Lieblingsmotiv der Neuen Sachlichkeit. Dem klassischen Verständnis nach fesselt uns das Erhabene durch eine Übermacht, die wir gleichwohl aus der Distanz ertragen und ästhetisch genießen können. Das Industriell-Erhabene hat mit dem Natürlich-Erhabenen gemein, dass es von Menschen entblößt erscheint. Auf der ausgewählten Aufnahme gibt es zwar Menschen, aber sie werden geradezu planmäßig übersehen, sie taugen noch nicht einmal als Maßstabsfiguren. Es reicht die Präsenz der Werksiedlung, um die Organisationsform dieser Gesellschaft mitzuteilen, so wie die Türme der italienischen Stadt das Soziotop der patrizisch dominierten Stadt vor Augen führten. Die Wohnhäuser sagen absolute Nähe, ja Ausrichtung des Lebens auf die Arbeitsstätte, sie sagen, um noch einmal Otto Galley zu zitieren, »Welt der Arbeit, der Nüchternheit, der Schönheit aus Schönheitslosigkeit«. Bei Renger klingt das schärfer: »Die Zeche ist ganz in der Nähe. Leibeigenschaft in der plausiblen Form der Bequemlichkeit.«⁷¹⁴

Renger-Patzsch wollte seine Werkschau, die unter dem törichten Titel *Die Welt ist schön* 1928 erschien, eigentlich »Die Dinge« nennen. »Nur noch Fotografen«, so Hermann Kesting 1929, würden »in dieser korrumpierten und bedürftigen Welt sagen: Die Welt ist schön.«⁷¹⁵ Aber das Buch hätte auch unter dem Titel erscheinen können: *Die Welt ist leer, menschenleer*. Renger-Patzsch hat Menschen in seinen Bildern nur dann zugelassen, wenn es gar nicht anders ging. Wenn er Kakteen, Werkzeuge, Isolatoren fotografierte, kam er in diese Verlegenheit nicht, bei seinen Städtebüchern fragt man schon nach den Gründen für diese Leerstelle, und bei den »Werkstättenlandschaften« des Ruhrgebiets, auf die er sich seit 1929 konzentrierte, stellt man die Frage mit noch mehr Berechtigung, denn, wie wir erfahren haben, es lebten in diesem Gebiet zehn Prozent der deutschen Bevölkerung auf nur eineinhalb Prozent der Grundfläche.

Rengers Anti-Humanismus hat stilistische und andere, gewichtigere Gründe. Wir brauchen als Analogon nur an das filmische Hauptwerk der Neuen Sachlichkeit zu denken, an Walter Ruttmanns Film *Berlin. Die Symphonie einer Großstadt* (1927). Bernhard von Brentano schrieb in einer Kritik: »In Ruttmanns Film fehlt der Mensch. Er hat den ausgezeichneten Einfall gehabt, die moderne Großstadt als eigenes Lebewesen, als Person des Schauspiels einzuführen.« Der Kritiker lobt und tadelt Ruttmann zugleich: »Er vergaß, dass die Straßenbahnen und die Autos nicht von alleine fahren. Jeden Augenblick ihres Daseins überwacht der Mensch, und sie bewegen sich nur, wenn er will. Ruttmanns Berlin ist eine Metropolis geworden, die von einem elektrischen Knopf in Bewegung gesetzt wird.«⁷¹⁶ Moderne wird unter ande-

rem mit Automatik, Selbstbewegung gleichgesetzt. So wie er dem »starrten Liniengefüge moderner Technik« bildnerisch zu Diensten war, so erfasste Renger-Patzsch auch die dazugehörige Strukturentwicklung auf dem Gebiet der Produktionsmittel und verabsolutierte ihre gesellschaftlichen Folgen. Als er mit seinen Aufnahmen anfang, war die große Krise noch nicht eingetreten. Als der Fotograf Felix H. Man aber 1931 in das Ruhrgebiet ausgesandt wurde, hieß das Motto seiner Reportage in der *Münchener Illustrierten Presse* bereits »Tote Zechen. Tote Hütten«: »Das Bild, das jeder Reisende, der das Ruhrgebiet in der Nacht durchquerte, für das ganze Leben bewahrte: die riesigen Hütten, die früher in phantastischer Lichtfülle die Umgebung erhellten, stehen heute als dunkle, gigantisch drohende Schatten am Bahndamm; finster und kalt verkünden sie: hier ist Krise, hier ist Arbeitsnot, hier fehlt es an Brot.«⁷¹⁷ Das war zu der Zeit, da die Zahl der Arbeitslosen im Reich auf 3,3 Millionen sprunghaft angestiegen war. Renger-Patzsch hatte das nicht vorausgesehen. Aber die Leere seiner Ruhrgebietsszenen entspricht einer neuen und durchschlagenden Restrukturierung der Produktion.

Kohleabbau war bis 1918 eine Sache von Hand und Hacke und wurde organisatorisch durch kleine Gruppen bewerkstelligt. 1925 galt das noch für 52 Prozent der geförderten Kohle, 1929 nur noch für 7 Prozent. Der pressluftbetriebene Abbauhammer, das Förderband und tendenziell individueller Arbeitseinsatz waren an die Stelle der alten Abbaumethoden getreten. Auf jeden Beschäftigten entfiel eine Jahresförderleistung von 255 Tonnen im Jahr 1925; 350 Tonnen waren es 1929, 386 im Jahr 1932. »Es ist nicht verwunderlich, dass dies mit einem massiven Rückgang der Gesamtzahl der im Ruhrbergbau Beschäftigten einherging. Diese hatten 1913 400 243 betragen, 1922 den Höchststand von 544 961 erklommen, war 1925 auf 409 404, 1929 auf 352 966 und 1932, mitten in der Wirtschaftskrise, auf 190 000 gesunken.«⁷¹⁸ Es schritt voran die technische Rationalisierung: Renger-Patzschs von Menschen unberührte und den Maschinen überlassenen Industriegelände künden von der Macht der Mechanisierung und Automatisierung. Sie künden aber auch von der Macht des »pseudonymen und anonymen Kapitals« (Reger), das unsichtbar und oft aus der Ferne die Firmen regiert, das aber eine Unternehmensstrategie verfolgt und die heißt: Rationalisierung.⁷¹⁹ Dem Thema hat Reger einige Passagen seines Romans und einige Essays gewidmet. Er gehört zu denen, die in allen großen Anstrengungen der Nachkriegszeit das verzweifelte Bemühen sehen, den Krieg doch noch, an anderer Front zu gewinnen und zieht eine »durchlaufende Linie [...] vom romantischen Machtwahn des Kaiserreichs bis zum technisch-industriellen Götzendienst der republikanischen Zeit«. Rechnen tat sich das Ganze nicht, sondern bedeutete ihm zufolge eine »sinnlose Aufblähung des Produktionskörpers, dessen Kapazität selbst im Fall einer guten Konjunktur nicht mehr voll ausgenutzt werden kann«. Das war die Auffassung vieler Zeitgenossen, die im neuen Begriff der Fehlinvestition mündete: Die gewaltige Rationalisierungswelle, die Modernisierung der Technik und die organisatorische Straf-

fung der Arbeitsabläufe hätten keinen Gewinn gebracht. Wem nicht? Den Unternehmen und/oder der Volkswirtschaft? Reger verweist auf die Zeche Zollverein, das modernste Bergwerk seiner Zeit, das vier andere Schachtanlagen und 1 200 Arbeiter »überflüssig« machte – Gesamtkosten 50 Millionen Mark, Tagesproduktion 10 000 Tonnen, 25 bis 50-prozentige Steigerung der Hauerleistung. Ihren Betrieb nahm die Zeche im Unglücksjahr 1929 auf, im Jahr 1932 rentierte sie sich nach Regers Rechnung nur durch hohe Abschreibung. Der »trostlose Klotz« ließ sich aber »fotografieren und in Denkschriften verwenden; die Pressechefs können reißerische Titel dazu erfinden [...]; es ist ein unheimlich totes Material, das unter der Einwirkung unserer agitatorischen Kniffe unheimlich lebendig wird.«⁷²⁰ Ein »Medienereignis« würde man heute sagen, und das wurde der »trostlose Klotz«, in Wirklichkeit die epochemachende Industriearchitektur der Architekten Fritz Schupp und Martin Kremmer, nicht zuletzt dank der Aufnahmen von Renger-Patzsch, der mit Schupp befreundet war.⁷²¹ Wenn sich das steigern ließe: die Aufnahmen fielen noch menschenleerer aus; »unheimlich lebendig« wirkten sie vielleicht durch die sich selbst tragenden Strukturen, welche in der planimetrischen Fotografie dynamisch verspannte Kompositionen ergeben. (Heute ist die Zeche Zollverein auch ohne Arbeiter, aber nicht ohne Menschen. Als »Zentrum für Kultur und Kreativwirtschaft« ist sie als Weltkulturerbe anerkannt.) Renger reagiert nicht nur auf Regers »feste Hand«, sondern auch auf die berühmte »unsichtbare Hand«. Er nimmt mit dem Personal auch sich selbst aus dem Bild heraus; kein Fotograf war mehr absent als er, der im Sinne Merleau-Pontys »eine anonyme Sichtbarkeit und ein Sehen im Allgemeinen« garantierte.⁷²² Kein Wunder, dass dann auch die Ideologen die Existenz der Arbeiter leugnen. In Erik Regers Ruhrgebietsroman erklärt ein Finanzrat des Risch-Zander(= Krupp)-Konzerns, ein Mann namens Hiebenstein, einmal großspurig: »Die Arbeiterklasse, behaupte ich, ist gar nicht existent.« Und er fügt eine merkwürdige, dem Wunschenken geschuldete Erklärung hinzu: »Die Arbeiter sind eine abgesprengte Gruppe. Sie suchen ihre Ausdrucksvorbilder und ihre Anknüpfungspunkte im bürgerlichen Lager.«⁷²³ Das heißt: die Arbeiter gibt es schon noch, aber nicht mehr als distinkte und ihrer selbst bewusste Klasse. Ein Dialog zwischen Industriekapitänen deutet in die gleiche Richtung: »Niemand in Deutschland kennt die Arbeiter schlechter als ihre Führer« – »Und niemand besser als die Unternehmer [...].«⁷²⁴ Darauf läuft Regers Fazit hinaus: Gegen die überlegene, mit allen modernen Mitteln kämpfende Strategie der Großkapitalisten hat die Arbeiterschaft keine Chance.

Von der Zeche Victoria Mathias, die bis 1990 in Betrieb war, existiert eine zweite Aufnahme (Abb. 53), die ebenfalls von außerhalb des Werks aufgenommen wurde, aber jetzt einen ausgeleuchteten und durchgezeichneten Vordergrund hat, der wie die Formationen der Zeche im Hintergrund die Aufmerksamkeit auf sich zieht und nicht nur als Visier funktioniert wie die Wohnstraße auf dem anderen Bild. Jetzt ist das Thema die Heterogenität des »ungeheuer vieldeutigen Landstrichs«, die Ungleichzei-



Abb. 53. Albert Renger-Patzsch, Zeche Victoria Mathias, 1929

tigkeit des Gleichzeitigen. Drei Zeitebenen treten zusammen auf: der Fachwerkbau einer unbestimmten Frühzeit, das Haus der Gründerzeit und die Industrieanlagen der Gegenwart. Höchst merkwürdig ist, dass ausgerechnet vor dem Fachwerkhause, das wohl als Werkstatt oder Schuppen dient, mehrere metallene Fässer lagern. Enthalten sie verflüssigte Kohle, gewonnen aus einem Verfahren, das in den zwanziger Jahren zur industriellen Reife gelangte, oder enthalten sie Betriebsmittel der Zukunft wie Erdöl oder Benzin, die diesen Betrieb eines Tages einstellen werden? Solche Ungleichzeitigkeiten musste und muss man im Ruhrgebiet nicht lange suchen. Ich füge eine Abbildung ein, welche die zwei Bochumer Rathäuser zeigt: das Rathaus des 19. Jahrhunderts, das in einem Hotel untergebracht war, und den dahinterliegenden Neubau, entstanden in den Jahren 1927 bis 1931, welcher der 1929 auf 325 000 Einwohner angewachsenen Kommune genügen sollte (Abb. 54).

Die Vorgabe der Ausschreibung, »den Charakter einer aufstrebenden modernen Industrie-Großstadt zu betonen«, erfüllte der Entwurf zwar nicht, aber mit Walmdächern, Gauben und Muschelkalk-Verkleidung sowie einer schlossähnlichen Gesamtanlage gehört er in die traditionalistische Gruppe der »Bauten der Gemeinschaft«. Das alte Rathaus wurde Anfang der Dreißiger Jahre abgerissen und damit erhielt der auf die sich jetzt ergebende Schrägansicht angelegte Bau dann doch eine gewisse Modernität zurück. Das kubische Geschos in eine Diagonalkomposition einzupassen, wäre auch Renger-Patzschs Lösung gewesen. Aber vielleicht hätte ihn der Zustand der älteren Ansicht noch mehr gereizt.



Abb. 54. Bochum, Rathaus, vor 1931



Abb. 55. Bochum, Rathaus

Das andere Bild der Zeche Victoria Mathias steht für Renger-Patzschs zweite Sicht auf das Ruhrgebiet, die wir bei Hauser und Reger vorbereitet fanden: Eine Sicht auf das Industriell-Pittoreske könnte man es nennen. Es mag weit hergeholt sein, aber die Trias der Baustile und der damit zu assoziierenden Entwicklungsphasen vom agrarischen, naturnahen Bauen über das Haus der Gründerzeit bis zur Industriearchitektur erinnert an eine frühe Szene in Musils *Mann ohne Eigenschaften*: Ulrich steht vor der Aufgabe, ein »Schlosshäuschen« umzubauen, und er, der »Möglichkeitensch«, verliert sich sofort in der Fülle der Optionen (von assyrisch bis modern): »Es war das [...] die bekannte Zusammenhanglosigkeit der Einfälle und ihre Ausbreitung ohne Mittelpunkt, die für die Gegenwart kennzeichnend ist und deren merkwürdige Arithmetik ausmacht, die vom Hundertsten ins Tausendste kommt, ohne eine Einheit zu haben.«⁷²⁵ Damit ist bekanntlich das Grundmotiv dieses »Romans der Ambivalenz« (Peter V. Zima) angetönt. Aber die Stelle und damit die Geschichte geht auch weiter: »Zu Ulrichs Glück besaß das Schlosshäuschen, so wie er es vorfand, bereits drei Stile übereinander, so dass man wirklich nicht alles damit vornehmen konnte, was verlangt wurde.« Der Möglichkeiten sind unendlich viele, aber die Wirklichkeit, die sie aufnehmen soll, ist ihrerseits schon vielfältig vorgeformt. Das Ergebnis kann nur sein, eine Einheit der Gegensätze zu schaffen, dem Pluralismus der Wirklichkeiten eine Form zu geben. Musil hatte der Neuen Sachlichkeit vorgeworfen, sie führe zu einer »Schwäche des Ganzen gegenüber seinen Teilen«. Max Horkheimer schrieb in einer Prosaskizze über Neue Sachlichkeit: »Nicht die Beziehungen will man kennenlernen, sondern gerade die Sache *abgesehen* von den Beziehungen, sie selbst, ihre Existenz, ihr Wesen.«⁷²⁶

Auf Renger-Patzsch fällt dieser Vorwurf oft zurück – man denke an sein Bild des Holstentores –, aber für die hier betrachteten Ruhrgebiet-Aufnahmen gilt das nicht. Unser zweites Beispiel ist eine derart durchkomponierte Aufnahme, dass man an eine Kulisse aus drei beweglichen Versatzstücken denkt, an einen Bühnenbild-Entwurf für Brechts geplantes »Ruhrepos«. Renger war ein Einzelbildfotograf. Er wäre niemals Siegfried Kracauers Empfehlung gefolgt, angesichts der Unmöglichkeit, »die Wirklichkeit der Fabrik« abzubilden, auf ein »Mosaik« aus Bildern zu setzen, auf eine »Konstruktion«, welche auf einer »Erkenntnis ihres Gehaltes«, des Gehaltes der Einzelbilder, aufbaut. Musil hätte zugestimmt und konstatiert, »dass es keinen Tatsachenbericht gibt, der nicht ein geistiges System voraussetzt, mit dessen Hilfe der Bericht aus der Tatsache ›geschöpft‹ wird.«⁷²⁷ »Die Wirklichkeit ist eine Konstruktion« – kein Satz Kracauers wird häufiger zitiert.⁷²⁸ Das Bild, mein Bild auch, hätte Renger geantwortet, gerade das Einzelbild. Umso dankbarer war er wohl für die vorfabrizierten Konstruktionen aus Alt und Neu, Landschaft und Stadtschaft. Diese Heterogenität und Ungleichzeitigkeit war Anreiz für viele Aufnahmen des Fotografen. Für Hauser war es das Hauptanliegen überhaupt: das Ballungsgebiet als »Bruchzone« (Döblin) zu zeigen, als eine Landschaft reichhaltiger Schichtungen, um

mit Bloch zu sprechen. Zusammen mit Reger, Roth und Renger-Patzsch entdeckte er im Ruhrgebiet, diesem »Land von ungeheurer Gegensätzlichkeit«, jenes schwierige »deutsche Glück«, das Fülle und Vielfalt hieß. Dagegen stehen die für Renger-Patzsch spezifischen Bilder des Industriell-Erhabenen, die vielleicht dem »deutschen Verhängnis« folgen und dem »Rausch des Gigantischen« anheimgefallen sind – so jedenfalls Reger. Auf jeden Fall treten sie als kompositorische Präambeln vor jenes größte Regionalplanungsvorhaben aus dem Jahr 1929.

Der Industriestadt-Roman und der Industriestadt-Essay: Erik Reger

Hausers *Schwarzes Revier* und die Fotokampagnen von Renger-Patzsch sind ein Beitrag zur regionalistischen Bewegung der zwanziger Jahre. Reportagen über das Ruhrgebiet haben vor Hauser Egon Erwin Kisch, Alfons Paquet, Lisa Tetzner und Joseph Roth geschrieben. Den Schauplatz von Erzählungen bildete das Revier in Büchern von Friedrich Wolf (*Kampf um den Kohlenpott*, 1928) und Karl Grünberg (*Brennende Ruhr*, 1928).⁷²⁹ Nicht vergessen sei die neue landeskundliche und regionalgeschichtliche Forschung. Vor allem nennenswert ist Hans Spethmann, der Begründer der »Dynamischen Länderkunde«, der als Angestellter des rechtsgerichteten »Bergbauvereins« in Essen Publikationen herausbrachte wie *Die Großwirtschaft an der Ruhr* (1925) und *Zwölf Jahre Ruhrbergbau. Aus seiner Geschichte von Kriegsbeginn bis zum Franzosenabmarsch 1914–1925* (fünf Bände, 1928–1931).

1927 planten Bertolt Brecht, Kurt Weill und der Bühnenbildner Carl Koch eine »Industrieoper«, genauer eine Revue mit Einsatz von Lichtbildprojektion und Filmmaterial, die unter dem Arbeitstitel »Ruhrepos« lief. In Brechts Exposé, einem fast nichtssagenden Werbetext, heißt es: »Das RUHREPOS soll sein ein künstlerisches Dokument des rheinisch-westfälischen Industrielandes, seiner eminenten Entwicklung im Zeitalter der Technik, seiner riesenhaften Konzentration werktätiger Menschen und der eigenartigen Bildung moderner Kommunen.« Und dann erfolgt der für den Regionalismus typische Wechsel auf die überregionale, die zeitsymptomatische Ebene: »Da nun aber der ganze Aufbau des Ruhrgebiets für unsere Zeit charakteristisch ist, soll das RUHREPOS gleichzeitig ein Dokument menschlicher Leistung unserer Epoche überhaupt sein.«⁷³⁰ Das Gemeinschaftswerk wollte Geographie, Geologie, Statistik, Mechanik, den »Start großer technischer Rekorde« mit einbeziehen; es sollte den »Einzug der Menschheit in die großen Städte« besingen. Wenn man die Materialien des gescheiterten Projekts durchsieht, hat man den Eindruck, Heinrich Hauser

hätte das Vorhaben und einen Teil der künstlerischen Konzeption übernommen. Die drei Berliner, die sich auch für kurze Zeit in Essen umgeschaut hatten, wollten »zum ersten Mal [...] die Szenenbilder durch Lichtbildwurf« ersetzen. Einmal abgesehen davon, dass Carl Koch dazu Hausers Fotografien hätte gut gebrauchen können, wie Letzterer sein Buch aufbaute, multidimensional, aus Textblock, Bildstrecke und bilderläuterndem Text, das hätte auch dem multimedialen Ansatz des Brecht-Kreises gefallen.

Das wahre »Ruhrepos« aber verfasste der Journalist und Schriftsteller Erik Reger (1893–1954). Für *Union der festen Hand* erhielt er im Jahr des Erscheinens 1931 den Kleist-Preis; der Titel wurde sprichwörtlich.⁷³¹ Da der Essener mit den Leuten vom dortigen Theater eng verbunden war und zu deren Zeitschrift *Der Scheinwerfer* viele Essays und Kritiken beisteuerte, dürften ihm die Pläne des Berliner Trios wohl bekannt gewesen sein. Vermutlich hat er sich über deren Stippvisite in Essen lustig gemacht; er selbst hatte keine große Meinung von Kollegen, die auf einmal das Ruhrgebiet entdeckten: »Wie das Land überhaupt aussah und wie die Menschen darin lebten, wusste man nicht und wollte man nicht wissen. Man hatte die Vorstellung: Ruß und Asche und Kohlenstaub und graues Straßenelend, verdorrnde Wälder und Sonne immer hinter Dunst, fürchterlich. Schweigen Sie, schweigen Sie, es läuft mir kalt über den Rücken.«⁷³² Reger dagegen konnte für sich in Anspruch nehmen, ein »außerordentlich kenntnisreicher Mann« zu sein, wie Alfons Goldschmidt in einer Besprechung schrieb, ein Mann, »der Techniker, Buchhalter, Planentwerfer, Verwalter, Bilanzkritiker, Kenner der Schliche und Verflechtungen in der Groß- und Kleinwirtschaft, also ein Fachmann ersten Ranges ist. So konnte er den besten deutschen Industrieroman schreiben [...]«⁷³³ Diese Beurteilung hat sich bis heute gehalten; Goldschmidt war zu diesem Urteil befugt: Er selbst stammte nicht nur aus Gelsenkirchen, sondern zählte zu den führenden kritischen Wirtschaftsjournalisten der Zeit. Welche Funktion oder Expertise Regers er merkwürdigerweise nicht erwähnte, war die wichtigste: Dieser fungierte als Pressereferent der Krupp A.G., bevor er sich als Kritiker und Autor selbstständig machte.

Der Roman spielt in der Zeit zwischen 1918 bis 1930, setzt also bei der Novemberrevolution an und geht über die Inflationsjahre, die »Franzosenzeit« und die Jahre der Stabilisierung bis zur Weltwirtschaftskrise und Massenarbeitslosigkeit. Das Buch nennt sich »Entwicklungsroman«, aber es hat keinen Helden wie dieser im klassischen Verstande: »Es interessiert der Einzelne nicht, seitdem man ihn millionenfach vermehrt in Feldgrau gesehen hat. [...] Städte werden Helden.« So Arno Schirokauer 1928.⁷³⁴ Der »Held« wäre danach Essen – ein Zeit-Raum. Wenn Regers Essener Gegenüber beim Bergbauverein, der Geograph Spethmann, den Begriff »Raumwissenschaft« geprägt hat, so ist Regers Kunst eine Raumdichtung gewesen. Erzählt wird die Entwicklung einer Stadt, einer Region und einer in ihr tief, schachttief gegründeten Gesellschaft. Die einschlägigen Daten zum gewaltigsten Industriegebiet Europas schreibt Reger gleich auf der ersten Seite seines Romans auf: Im Kohlerevier

wohne der zehnte Teil der Bevölkerung, obwohl es nur anderthalb Prozent des deutschen Bodens umfasse. »Auf so engem Raum wurden fünfundsiebzig Prozent der deutschen Steinkohleförderung vereinigt, achtzig der Roheisengewinnung, fünfundzwanzig des Eisenbahnverkehrs, fünfunddreißig der Binnenschifffahrt, dreiunddreißig der Stromerzeugung und fünfzehn der Spareinlagen.« Insofern ist auch Reger's Buch mehr als ein Werk des Regionalismus; es führt den Leser in das ökonomische Herz der Industrienation Deutschland. Reger widmete seinen Roman selbstbewusst »Dem Deutschen Volke«. Das erlaubt die Aufnahme von *Union der festen Hand* unter die Deutschlandbücher, und diese Zuschreibung besteht insofern zu Recht, als der Autor ein kaum zu überbietendes Panorama der Klassen, Gruppen, Typen, Parteien, Tendenzen ausrollt, die man in diesem exemplarischen Stück Deutschland finden konnte. Der Gesellschaftsroman und in unserem Fall der Industrieroman nimmt die kollektivistischen Tendenzen der Kriegs- und Angestelltenromane auf und sieht wie diese »seine Hauptaufgabe in der Wiedergabe der Massenhaftigkeit aller sozialen, ökonomischen und politischen Erscheinungen«, wobei Reger den Typus dahingehend abwandelt, dass er sich »vorwiegend an das Organisatorische, Mechanische und Apparathafte hält.«⁷³⁵ Nicht umsonst steht im Titel das Wort »Union« – speziell gemeint ist der »Langnam-Verein«, der exklusive Interessenverband der Großindustriellen des Reviers⁷³⁶ –, aber er ist nur einer von vielen Vereinigungen, man denke nur an die Gewerkschaften. Diese Gruppen kämpfen nicht nur gegeneinander, die vielen Individuen stehen in steter Auseinandersetzung mit den Organisationen, zu denen sie gehören. Alf Lüdke hat in seiner Studie über den »Eigensinn« der Metallarbeiter gezeigt, wie verschiedene Affiliationen und oft widersprüchliche Solidaritäten in dieser Gruppe, in jeder einzelnen Familie und in vielen Individuen vorkommen konnten: Die Arbeiter waren nicht nur gewerkschaftlich organisiert und Mitglieder einer Partei (meist KPD oder SPD), sie gehörten auch Turn- und Kleingartenvereinen an, ganz abgesehen von ihren Rollen in der Familie als Väter und Ehemänner. Viele von ihnen hatten den Krieg erlebt.⁷³⁷ Reger beschreibt auch diesen inneren Reichtum, formuliert ihn aber eher als Konfliktfeld, weil sein Grundverständnis der Situation antagonistisch auf den Kampf um Vormacht konzentriert ist. Er setzt auch lieber höher an und schreibt im Grund den Roman des deutschen Korporatismus, und er tut dies aus der Perspektive der späten zwanziger Jahre, als alle Hoffnungen in den engeren Korporatismus, die Zusammenarbeit von Unternehmern und Gewerkschaften, aufgegeben waren. Die Sache hatte einmal Verfassungsrang, sie wollte auf eine »Wirtschaftsverfassung« heraus; jetzt hatte eine extreme Politisierung alle Auseinandersetzungen ergriffen – ein Grund mehr für die Parteien zu versuchen, die öffentliche Meinung auf ihre Seite zu ziehen.

Aber zurück zum »Helden« Stadt. Auch Reger kommt nicht an dem neuen Typus von Stadt, an dieser Art Stadtlaboratorium vorbei. Während Hauser die Städte sich Stück für Stück im Raum fortbewegen sah, versetzt Reger Stadt und Land in

ein historisches Kontinuum ohne Ziel: »Das Ruhrgebiet ist ein Land von ungeheurer Gegensätzlichkeit und Weitmaschigkeit. Seit hundert Jahren ist alles ein Anfang. In hundert Jahren wird immer noch nichts abgeschlossen sein.«⁷³⁸ Und: »Es gibt kein Gebiet in Deutschland, das mehr Anfang, mehr Gegenwart wäre als das Industriegebiet an der Ruhr.«⁷³⁹ Essen heißt deswegen bei Reger »Etappenstadt«: »Solcher Art war das Skelett dieser Stadt, die sich nicht allein vom Dorf hinaufentwickelt, sondern, ohne es noch zu wissen, eine Etappe auf dem Wege von der geschlossenen Ortschaft zur aufgelösten Industrielandschaft zurückgelegt hatte.«⁷⁴⁰

Mutiger eigentlich noch als der Roman waren deshalb Regers Essays, die versuchten, in einer Region ohne festes Stadtbild ein literarisches Städtebild zu erstellen – so etwa in dem 1931 gesendeten Rundfunkbeitrag »Gelsenkirchen, die Kohlenstadt«:

Eine Stadt, in der die Vergangenheit unmittelbar in die Gegenwart und die Gegenwart unmittelbar in die Zukunft hineinwächst. Auch wer nicht gewillt ist, die romantische Glorifizierung der Technik mitzumachen [...], wird in dieser unausgereiften, stets in Bewegung und Umbildung begriffenen Stadt gepackt von den latenten Energien, die den Boden erschüttern, erregt von dem Bewusstsein, dass in ihr noch ebenso viele Möglichkeiten schlummern, wie bereits entfaltet worden sind.⁷⁴¹

In seinem Essay über Gelsenkirchen erweist sich Reger als Kenner der Topographie, der Industrie und der Geschichte. Er schreibt relativ abgehoben, und scheint, anders als in seinem Roman, überhaupt nicht an den »Kampfstellungen« der Verbände interessiert. Die 1931 auf ihren Höhepunkt zusteuernde Wirtschaftskrise wird nur en passant erwähnt. Der angeblich ganz auf Gegenwart getrimmte Ort hat auf einmal Geschichte, wenn auch keine sehr lange. Reger würdigt die Pioniere der lokalen Industriegeschichte, nennt ihre Unternehmungen und Spezialitäten, meldet die oft merkwürdigen Namen der Gewerkschaften (»Consolidation«, »Nordstern«), wartet mit eindrucksvollen Zahlen auf: 40 000 Bergleute und jährlich 13 Millionen Tonnen Kohle, 30 Millionen Tonnen Güterumschlag in den Häfen der Stadt, 25 000 Menschen im zuliefernden Handel und Handwerk usw. Zwischen diesen Stücken aus dem Schulbuch kommt Reger immer wieder auf das der Sphäre des Sinnlichen entnommene, aber weiterhin unsinnliche Thema der Heterogenität, des »chaotischen Siedlungswirrwarrs« dieses Stadtgebildes zu sprechen: »Moderne Landhäuser neben Notbaracken. Große, breite, komfortable Verkehrswege neben engen, krummen Geschäftsstraßen. [...] [D]azwischen ein unbestimmbares Gelände, nicht mehr Land und noch nicht Stadt, nicht mehr agrarisch und noch nicht industriell, peripherisches Niemandsland, aus dem ebenso alles wie nichts werden kann [...]«⁷⁴² »Kurz, ein scheinbar planloses, achsenloses, zielloses Durcheinander, eine naive Ansammlung barbarischer Gegensätze, ein von hundert widerspruchsvollen Fluchtlinienfortset-

zungen ineinander geschachteltes Straßendickicht, ein von hundert widerspruchsvollen Ideologien heimgesuchtes Menschenmaterial.«⁷⁴³

So ist das Städtebild, das Reger zeichnet, quasi mehrlagig aufgebaut: Zwischen landeskundlichen Informationen über die enorme und letztlich die Vorstellungen sprengende Produktivität werden immer wieder Zwischenlagen mit der Beschreibung des »unbestimmbaren«, »planlosen Durcheinanders« eingefügt. Das Zusammenhalten der Schichten wird durch die »Interessenverschmelzung der Industrieanlagen« hergestellt, also durch den Umstand, dass in der Nähe der Zechen von ihnen abhängige Kuxen, Kraftwerke und Eisenschmelzen arbeiten. Verschmelzung ergibt sich für die Wahrnehmung so nicht: Nachbarschaft regiert, aber nicht ein durchgestalteter Masterplan. Es bleibt letztlich ein Wunder, wie aus dem Chaos Effizienz wird.

Am Ende der zwanziger Jahre zählte Gelsenkirchen nach den letzten Eingemeindungen 340 000 Einwohner. Christallers System der zentralen Orte hatte für derart kurzfristig entstandene und sich ständig weiter entwickelnde Stadtkonglomerate keine Bedeutung – »Raumanarchie« hätte er gesagt. Das neue Gelsenkirchen bildete einen Raum, dessen Heterogenität gewissermaßen homogen sich in alle Himmelsrichtungen ausbreitete: eine Gemengelage aus »Siedlungschaos«, Industriestandort und »Niemandland« ohne übergreifende Strukturierung und mit wenigen Dominanten. Das junge Gelsenkirchen musste sich als künstlich geschaffener zentraler Ort in seinem »Ergänzungsgebiet«, bestehend aus annektierten Gemeinden, erst einmal definieren und konzentrieren. Ihren »Bedeutungsüberschuss« manifestierte die Stadt nicht in einem neuen Rathaus, da die eingemeindete Großstadt Buer bereits 1912 einen repräsentativen Komplex aufgeführt hatte, der für die neue Gesamtgemeinde nur erweitert werden musste. Es entstanden in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre ein Gymnasium, ein Finanzamt, ein Straßenbahndepot und Verwaltungssitz der Verkehrsbetriebe, ein Volkshaus, ein Geschäftshaus, mehrere Kirchen. Wir vermissen den Neubau der Ortskrankenkasse, die Tucholsky allerorten antraf – ein besonders schönes Beispiel findet man in Herne-Wanne. Für viele Neubauten Gelsenkirchens war der Architekt Josef Franke zuständig, ein Vertreter des Backsteinexpressionismus. Der wichtigste und die neue Situation kennzeichnende Komplex, ein echtes »Gemeinschaftsgebäude« (Christaller), aber war das Hans-Sachs-Haus des Architekten Alfred Fischer, einer der ersten Mehrzweckbauten der Architekturgeschichte und ein Hauptwerk des Neuen Bauens in der Rhein-Ruhr-Region (Abb. 56).

Das Gebäude verfügte über einen Versammlungssaal für 1 500 Personen mit der damals größten profanen Orgel; es beherbergte weiterhin ein Hotel, Geschäfts- und Büroräume, ein Restaurant und ein Café sowie die Stadtbücherei. Fischers Freund Renger-Patzsch bildete es in einer Serie von Aufnahmen ab, die, wie es der Stil des Baus und der Fotografie verlangte, sehr viel aus der Eckstellung des Turms machen.⁷⁴⁴ Der Turm sollte das Wahrzeichen des neuen Gelsenkirchen werden, sicher



Abb. 56. Alfred Fischer, Hans-Sachs-Haus in Gelsenkirchen, 1927

auch eine Antwort auf den hohen Turm des Rathauses in Buer. Ebenso signifikant erscheint aber der Mehrzweckcharakter des Hans-Sachs-Hauses: dieser »Bau der Gemeinschaft« nimmt selbst eine Gemeinschaft von privaten und öffentlichen Zweckbestimmungen in sich auf; der zu erzielende »Bedeutungsüberschuss« äußert sich auch in einer Überschreitung der alten Gattungsgrenzen und nicht zuletzt in der Dynamik der Komposition.⁷⁴⁵

Reger konnte nicht die Perspektive des vorausgereisten Touristen einnehmen, denn außer Arbeitssuchenden und Vertretern reiste niemand nach Gelsenkirchen – obwohl damals durchaus der Versuch unternommen wurde, auch das Ruhrgebiet touristisch zu öffnen – allerdings für eine sehr besondere Art von Touristen, nämlich den »klassenbewussten Reisenden«. Das war der Anspruch des im sozialdemokratischen Dietz-Verlag Berlin 1932 erschienenen *Arbeiter-, Reise- und Wanderführer*, der im Untertitel sich als ein »Führer für billige Reise und Wanderung« empfahl.⁷⁴⁶ Im Kapitel über das Revier fragt der anonyme Bearbeiter erwartungsgemäß, ob es nicht töricht sei, »Ferienzeit im Kohlenpott« zu verbringen, und gibt als Antwort, was alle sagten und immer noch sagen: dass das Gebiet erstaunlich »liebliche«, ja »idyllische« Partien aufweise. Der »proletarische Reisende« wird auf den »harmonischen Dreiklang von Natur, Technik und Architektur«, auf Bauten der Moderne, Sportstätten, Parks und das Folkwang-Museum in Essen hingewiesen. Reger konnte sich solche Bemühtheit nicht zu eigen machen. »Ist die Stadt schön? Ist sie hässlich? Auch das sind Fragen, die nicht beantwortet werden können, weil sie falsch gestellt sind. Sicher gibt es Schönheiten in ihr, landschaftliche Schönheiten und architektonische Schönheiten neueren Datums, aber es ist sinnlos, die Stadt aus einem ästhetischen Gesichtswinkel zu betrachten.« Die »richtige« Antwort: »Es ist keine historische Stadt; ihre ewige, nur äußerlich in Tempo und Gebärde wandelbare Historie ist die Industrie, die ihr das Leben gibt. [...] Die wahre Schönheit einer Stadt wie Gelsenkirchen ist ihre Zweckmäßigkeit.«⁷⁴⁷ So ignoriert der Autor auch die Anstrengungen, neue Landmarken zu setzen. Der Autor, der diesen Essay für den Westdeutschen Rundfunk verfasst hatte, einen dichten Text, dessen Vortrag über eine gute halbe Stunde gedauert haben dürfte, Reger hat sich hier im Grunde ins Aus geschrieben. Für einen Rundfunkbeitrag konnte er natürlich nicht Bilder zu Hilfe nehmen, um die Stadt zu illustrieren, aber das hätte er schon aus Überzeugung nicht getan: Seine vernichtende Kritik von Hausers *Schwarzes Revier* schließt mit dem Appell: »Zur Sache also – das heißt: zum Wort! Schluss mit den Bilderbüchern, Rückkehr zur Darstellung durch das Wort. Da kann nicht gemogelt werden, da muss Farbe bekannt werden. Leser, werde hart!«⁷⁴⁸

Farbe bekennen hieß wohl: Partei nehmen, so liest man es auch in dem Essay »Reporter im Kohlenpott«: »[W]er das Industriegebiet, das offene oder geheime Zentrum aller wirtschaftlichen und sozialen Auseinandersetzungen, darstellen will,

muss die Verantwortung einer Patrouille haben und darf den unscheinbarsten Punkt nicht verfehlen.« Also doch ein Bekenntnis zum »unscheinbarsten Punkt« im Sinne der Spurensuche, um des »ziellosen Durcheinanders« des »ungeheuer vieldeutigen Landstrichs« irgendwie Herr zu werden? Das liefe wieder auf Hausers Funde hinaus: die verschiedenen Spurbreiten, der Bauernhof, um den die neue Straße einen Bogen machen muss etc. Reger ist aber für solche, ästhetische Neigungen befriedigende Detailarbeit nicht zu haben. Patrouillen laufen nicht Pfadfinder: »Eine Patrouille mit irreführenden Meldungen hat bösartigere Folgen als die Unterlassung der Erkundung. Wenn sie über die Beschaffenheit der Kampfstellungen und über die Kräfteverhältnisse täuscht, so täuscht sie auch über die Kampfaussichten und verleitet zu einer falschen Taktik.«⁷⁴⁹ »Glotzt nicht so romantisch«, könnte man mit Bert Brecht sagen, der, wenn auch nicht der Sachprosa, sondern dem Theater vorwarf, Illusionen zu schaffen, die den Menschen zur Trägheit verführen, anstatt ihn kritisch zu machen und wachzurütteln. Das Revier als Kampfzone, das ist in nuce das Konzept von Regers Roman, aber nicht die Sache des Essays bzw. Rundfunkbeitrags.

Die Gestaltlosigkeit der Stadt schließt Reger mit einer anderen Form der Unsichtbarkeit zusammen. »Es ist das Charakteristikum der heutigen Industriegebiete, dass das Bild ihres Reichtums fast ausschließlich durch das Vermögen der Körperschaften zustande kommt, während das Durchschnittseinkommen auf den Kopf der Bevölkerung gering ist.« Anders als in Essen kann man in Gelsenkirchen nicht zur Villa Krupp aufschauen, um sich ein »Bild« der Eigentumsverhältnisse zu machen. In Essen kam es zu einer Umorientierung von der alten zur neuen Stadt:

Der altertümliche Kern mit seiner schönen romanischen Kirche war jetzt ganz für sich, verstaubt und vermufft von dem Leichenfleddergewerbe der Kriegswirtschaftsbüros; die Stadt, wie sie jetzt war, hatte ein neues Zentrum, die Risch-Zandersche Fabrik, und die Achsen, die von dort ausgingen, trugen nicht mehr den Stempel der historischen Folgerichtigkeit, sondern der sozialen Schichtung, die den Städtebauern über den Kopf gewachsen war.⁷⁵⁰

Was Gelsenkirchen anbelangt, so musste man die wichtigsten Daten den Börsen nachrichten entnehmen und nachlesen, wie die dort tätigen Gesellschaften notierten. »Vor Ort« sind die Kapitalisten nicht anzutreffen, ihr Reichtum tauche, so Reger, in den Bilanzen der Region nicht auf. Die Vermögenssteuerstatistik verzeichne für Gelsenkirchen nur zwei Millionäre – Köln habe deren 75, München 79, Frankfurt 88, Berlin 525 aufzuweisen. »Trotzdem aber bringt es der Reichtum der Körperschaften fertig, das ganze Bild zugunsten des Ruhrgebiets zu verschieben. Es ergibt sich, dass infolgedessen die Stadt Gelsenkirchen im Ertrag der Vermögenssteuer, auf den Kopf der Bevölkerung gerechnet, um rund drei Mark über dem Reichsdurchschnitt

liegt.«⁷⁵¹ »Man ersieht daraus einmal, welche Macht des pseudonymen und anonymen Kapitals sich in dieser Stadt konzentriert [...].«

Es bietet sich an, an dieser Stelle noch einmal zum Roman Regers zurückzukehren. Der Roman heißt *Union der festen Hand*, und wir verwiesen bereits auf die zentrale Rolle der Organisationen. Zweck der »Union« ist neben dem internen Interessenausgleich die ideologische Aufrüstung und deren »Propaganda«. Über ihre Selbstdarstellungen, ihre Werkzeitschriften, ihren Einfluss auf die Presse steuert sie nicht nur die öffentliche Meinung, sondern wirkt direkt auf die Arbeiter, auf deren ganzes mentales, familiäres und politisches Leben ein.⁷⁵² Das A und O der inneren Propaganda heißt »schicksalsverbundene Werksgemeinschaft«: Die Risch-Zanderianer (sprich: Kruppianer) sollen sich als Familie verstehen, als »menschliche« und nicht als ökonomische oder gar politische Union von Kapital und Arbeit. Die »Union der festen Hand« übt die »Herrschaft der Phrase« aus, veranstaltet die große Gehirnwäsche, die sich durch wissenschaftliche Beiräte und neue Institute und – nicht zu vergessen – den Arbeiterdichter unterstützen lässt. Reger erfindet so wunderbar zynische Einrichtungen wie das »Muvok«, das »Museum für volkswirtschaftliche Kenntnisse«, das »Alphi«, das »Arbeitsphysiologische Institut« und schließlich »Ida«, das »Institut für deutsche Arbeiterbeseelung«. »Das geistige Ziel der Ida sei, kurz zusammengefasst, das Bekenntnis zum höchsten deutschen Menschen, der das Eigentum als Leben und seine Arbeit als Gottesdienst empfinde. [...] Der Weltgeist zweckhafter Arbeit sei mit dem Nationalgeist zweckentbundener Schöpfung zu durchdringen, gegen die technische Überwelt sei eine bluthafte Volkheit zu setzen.«⁷⁵³ George Orwell wird diesen Roman nicht gekannt haben. Es blieb auch seinem deutschen Vorgänger vorbehalten, der totalen Manipulation dann doch noch einen nationalistischen und religiösen Dreh zu geben. Die »Herrschaft der Phrase« ist im Grunde das wesensverwandte Organon der von Reger im Gelsenkirchen-Essay beschriebenen Abstraktheit der Besitzverhältnisse. Mit der »Herrschaft der Phrase«, die im Auftrag der »Union« von Think Tanks erdacht wird, ist der Zustand jener Anonymität erreicht, der Reger als Zeitindex am meisten reizte. Der ehemalige Pressesprecher hatte die »gesellschaftliche Primärfunktion« (Niklas Luhmann) der Medien erkannt (und ausgeübt), ihre zentrale Aufgabe hieß: die »Beteiligung aller an einer gemeinsamen Realität« bzw. die »Erzeugung einer solchen Unterstellung, die dann als operative Fiktion sich aufzwingt und zur Realität wird.«⁷⁵⁴ Die Aufgabe, die sich ihm dann als Autor und als »Durchleuchter« stellte, beschrieb er einmal so – kursiv, damit man sich den Satz ausschneiden kann: »*Er hat nicht bloß zu zeigen, wie die Dinge sind und warum sie so sind, sondern auch, auf welche Weise sie den Eindruck erwecken, dass sie anders wären, als sie sind.*«⁷⁵⁵

Ein Städtebild aus Stadt und Gegenstadt: Ernst Bloch

Etwas früher als Reger ging Ernst Bloch daran, eine andere, ähnlich monokulturelle Industriestadt zu porträtieren. Ludwigshafen, sein Geburtsort, war (und ist) Standort der BASF (1924 bis 1945 I. G. Farben), des größten Industriekomplexes im Reich, bis 1930 unter französischer Verwaltung. Als man Bloch zum Ehrenbürger seiner Vaterstadt machte, sagte er, Ludwigshafen habe ihm als »Archetyp« gedient, »was sich also mit der geographischen Stadt Ludwigshafen nicht ganz deckt.«⁷⁵⁶ »Städte dieser Art sollte man darum besonders wiegen«, hatte er 1928 geschrieben, eben aufgrund ihres archetypischen Charakters.

»Ludwigshafen [...] blieb der Fabrikschmutz, den man gezwungen hatte, Stadt zu werden: zufällig und hilflos, vom Bahndamm im Kreis entzweigeschnitten. [...] Hier ist nur die Rampe für Fabriken und was damit zusammenhängt, ist Rohheit und Gestank, doch ohne Stickluft. I. G. Farben haben die Stadt von Anfang an begründet, geben ihr jetzt erst recht das reine, roh-kalte, phantastische Gesicht des Spätkapitalismus.«⁷⁵⁷

Wie das Gelsenkirchen Regers ist Ludwigshafen für Bloch die Stadt ein »guter Standort, um die jetzige Wirklichkeit zu sehen, um mehr noch die Tendenz zu fassen, die sie ist und die sie aufheben wird«. Das heißt, diese Stadt, das »Chaos, das kalt und gegenwärtig sich verschiebt«, ist ebenso wenig fertig wie die ständig weiterrückenden Orte an der Ruhr. Einmal sagt der Autor: »Da liegt, nein, da fährt nun die hässliche Stadt«, dann wiederum bringt er das Beweglich-Fließende auf die schöne Metapher: »Orte wie Ludwigshafen sind die ersten Seestädte auf dem Land, fluktuierend, aufgelockert, am Meer einer unstatischen Zukunft.« Schwärmerisch ist das nicht gemeint: Bloch sieht eine Zukunft voraus, die Ernst Jünger die »Werkstättenlandschaft« oder »technische Landschaft« genannt hätte. Bloch aber findet für die kalte Zukunftswelt der Stadt ein Wort, das die neue Unsinnlichkeit absolut sinnlich wiederzugeben versteht. Er sagt: »Die internationale Bahnhofhaftigkeit schmilzt alles ein.« »In 50 Jahren könnte auf dem kruden Boden eine Stadt stehen, die [...] direktester Wuchs ist aus Schiffbau, Silos, Elevatoren, Fabriksaal.«

Ein Ort am »Nullpunkt« macht es einem sicher nicht leicht, ihn konkret anzusprechen. Die I. G. Farben als Musterbeispiel für Monopolisierung in Deutschland scheint ihn nicht zu interessieren – für Reger wäre das ein Essay, vielleicht ein ganzer Roman wert gewesen. Bloch ist dann eher auf das signifikante Detail aus. Das ist der journalistische Standard, den Reger, der immer auf Grundsätzliches aus war, verschmäht hat. Bloch hält sich an die Denkmäler, mit denen die wilhelminische Zeit die Geschichtslosigkeit des Ortes zu korrigieren suchte. Denkmäler sind konkret Zusammenfassendes.

»Auf dem Marktplatz steht ein ›Monumentalbrunnen‹ (er heißt so); der ist grau, gelb, weiß, rot, weil er sämtliche Sorten des pfälzischen Sandsteins enthalten sollte. Männerköpfe, Wappensprüche, Säulen, Nischen, Urnen, Kränze, Schiffchen, Kronen, Bronze, Becken, Obelisk, alles in mickrigstem Ausmaß – das Ganze ist vielleicht das schönste Renaissance-Denkmal des XIX. Jahrhunderts.«



Abb. 57. Ludwigshafen, Jubiläumsbrunnen, nach 1909

Und dann kommt ein für Blochs sprunghaft-zupackendes Denken typischer Satz: »Tausend gute Stuben sehen von diesen Steinen auf uns herab; hier ist 1896 in nuce und in der Provinz.«⁷⁵⁸ Wenn man hinzunimmt, dass er den Text von 1928 an zentraler Stelle in seine Sammlung *Erbschaft dieser Zeit* (1935) eingesetzt hat, weiß man zum einen, dass er ein solches Erbe ausschlägt, andererseits aber versucht ist, »dem unbegrabenen Leichnam unserer Eltern« (wie Benjamin sagt), die Bedeutung einer noch namenlosen Zukunft⁷⁵⁹ zu geben – Bloch denkt hier an die Verfahren des Surrealismus, der Montage und Allegorese, denen die monströs anspruchsvollen und verfehlten Schöpfungen der Vorkriegszeit gesuchtes Material, Traummaterial, waren.

Die Denkmäler Ludwigshafens ließen sich in dieser Hinsicht sehr gut gebrauchen. Der »Jubiläumsbrunnen« zum Beispiel (Abb. 57), errichtet 1903 aus Anlass der fünfzigsten (!) Wiederkehr der Stadtgründung: »dort steht Gusseisen auf Tuffstein, die Bavaria verleiht der Ludwigshafenia die Stadtkrone, schräg unten lehnt Vater Rhein grottenhaft, gießt spärlich Wasser aus einem Füllhorn.« Ich steuere zur Anschauung eine Ansichtskarte bei, die rückseitig mit »Erinnerung 1928« beschrieben ist (vielleicht von Bloch?), die aber früher entstanden sein muss.⁷⁶⁰ Bemerkenswert erscheint die formatsprengende Größe und Komplexität dieser Denkmallandschaft; die Natur, der Wildwuchs der Pflanzen und das reichlich, nicht »spärlich« fließende und spritzende Wasser überformen das Geschichtspersonal. Wie so oft überwächst Natur Geschichte, in diesem Fall sogar Zeitgeschichte, denn was da vor fünfzig Jahren gegründet wurde, war eine Stadt, deren Einwohnerzahl sich bis 1928 vertausendfacht

hatte. Was auch immer wir an diesem Erinnerungsmal grotesk finden, ihm war eine unlösbare Aufgabe gestellt. Das wilhelminische Auftrumpfen ist Postur und Überfordertsein zugleich. Obwohl mitten in der Stadt gelegen, aber von noch viel mehr Bäumen umstanden, als auf der Postkarte zu sehen, scheint diese Gartendekoration in die »Art Prärie« überzugehen, die der Karl-May-Leser Bloch vor der Stadt fand: »rings um Ludwigshafen die dunstige Ebene mit Sumpflöchern und Wassertümpeln«. Jedoch nicht in der Natur, sondern in der neuen Zeit ging das Denkmal unter, wurde das Erbe verworfen, aber nicht ohne zeittypische Ersatzvornahme. »Selbst der Stadtgöttin Ludwigshafenia wie auch dem Vater Rhein legte man jetzt einen Strick um den Hals, am Jubiläumsbrunnen, und zog sie nieder, was mindestens so symbolisch ist wie der Baumeister Solneß. Und eine Vergnügungsmaschine soll an die romantische Stelle, ein Theater dazu mit wechselnden Truppen, die gerade vorn liegen; kurz, all der mischende Lärm, den die Bourgeoisie jetzt zulässt und der immerhin konkreter ist als Schiller und Ibsen [...]«. In der Tat: Der Jubiläumsbrunnen wurde Anfang 1928 abgerissen (darauf bezieht sich wohl die Beschriftung auf der Postkarte), jedoch nicht, um mit einem neuen Denkmal etwa des verheerendsten Betriebsunfalls der damaligen Ära zu gedenken, der Explosion 1921 im Stickstoffwerk der BASF, bei der 561 Menschen starben und 2 000 verletzt wurden. Stattdessen errichtete man an dieser Stelle in siebenmonatiger Bauzeit den sogenannten Pfalzbau, der als Kino-, Theater- und Veranstaltungsstätte und Café noch im Herbst 1928 eröffnet wurde (Abb. 58). Die Architekten hatten einen Bau der gemäßigten Moderne an die Stelle des Denkmals gesetzt, »Form ohne Ornament« war das Motto, was heißt, dass auf dem glatten Baukörper und an Stelle der Bavaria nur ein einziges Zeichen verblieb: das Logo der Firma Ufa. Bloch hätte es nicht unkommentiert gelassen (wäre sein Artikel nicht früher erschienen), dass zur Eröffnung des Theaters am 28. September das Mannheimer Nationaltheater den 2. Akt der *Meistersinger* aufführte – also nicht die ganze Oper, sondern das Gustostück, nach Art der Wunschkonzerte.

Danach wurde im gleichen Saal, der immerhin 1 374 Plätze aufwies, der neueste Ufa-Film *Heimkehr* gegeben. Die Gedenkstätte wurde also durch eine »Kultstätte des Vergnügens« (Kracauer) ersetzt.

Nichts konnte den »Spurensucher«, den Physiognomiker der Moderne mehr reizen als Eingedenken und Vergessen, als Zerstörung und Notbehelf – »Ersatz und neu« heißt eine Miniatur in *Erbschaft dieser Zeit*. Das Kaiserreich hatte seinem Nachfolger den Zustand einer »Zwischenregion« vererbt, einer Region »halb Gegenwart, halb Erinnerung«, einer »Gemengelage zwischen alten, traditionsreichen Staaten und Städten, deren Überlieferung zu ganz verschiedenen Perspektiven gehörte« – so Helmuth Plessner in einem Rückblick auf die zwanziger Jahre.⁷⁶¹ Bloch war, wie wir zitiert haben, der Ansicht, die I. G. Farben habe die Stadt gegründet, nicht der bayerische König Ludwig oder die Bavaria. Folglich ist die Beseitigung des falschen Bildes Beweis für das von ihm apostrophierte »ehrlichere Gesicht« Ludwigshafens: »seine



Abb. 58. Ludwigshafen, Pfalzbau, 1928



Abb. 59. George Rickey, »Conversation«, Ludwigshafen, 2000

Industrie zerstörte nicht erst natürliche, kulturelle Zusammenhänge, sondern steht ab ovo fremd zu ihnen«. Was aber seine Industrie forderte und förderte, war eine Entspannung der tagsüber stark angespannten arbeitenden Massen. »Der Staub des Tages sieht abends, als beleuchtet, recht bunt und lockend aus.« (Heute steht ziemlich genau an der Stelle des Jubiläumsdenkmals eine sieben Meter hohe kinetische Skulptur von George Rickey, deren im Wind rotierende L-Elemente mal ein L, mal ein U bilden, also LU, das Autokennzeichen von Ludwigshafen, an den Himmel schreiben (Abb. 59). Sowohl das Kinetische, als auch die Kargheit der Botschaft verlangen nach einem Kommentar Blochs. Auch die Tatsache, dass dieses Denkzeichen der Stadt von der BASF zur Jahrtausendwende gestiftet wurde, hätte ihm viel bedeutet.)

Dass das Städtebild anschaulich ist, hat der Text durch diese nahsichtige »Arbeit im Material« geleistet, um noch einmal Kracauer zu zitieren, mit dem Bloch brieflich so intensiv um die neue Darstellungsform rang.⁷⁶² Aber viel wichtiger ist, dass Bloch bei dieser Arbeit zu der zentralen »Denkbewegung« seines gesamten philosophischen Schaffens gefunden hat. 1928, in dem hier herangezogenen Text und in dem Aufsatz mit dem schönen Titel »Viele Kammern im Welthaus« kommt er dem Komplex ganz nahe, den er im Mai 1932 in »Ungleichzeitigkeit und Pflicht zu ihrer Dialektik« theoretisch ausgearbeitet hat. Diese grundlegende Abhandlung zum Thema »Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen« stellte er nicht programmatisch an den Anfang, sondern in die Mitte seiner in *Die Erbschaft dieser Zeit* gesammelten zeitdiagnostischen Betrachtungen und Miniaturen, als eine Art von Zwischenbilanz und Vademekum. Das 1935 herausgekommene Buch bildet selbst eine Schichtung von Zeiten: vor dem Faschismus (1928), unter unmittelbarer Bedrohung des Faschismus (1932) und nach dem Machtantritt des Faschismus (1935). Die neue politische Situation, welche »chthonische« Bestände einer Vorzeit«⁷⁶³ nach oben spülte, schärfte das Sensorium für die Ungleichzeitigkeiten. 1928 ließen sie sich noch relativ entspannt und

»im Material« an der Geburtsstadt nachvollziehen, in deren Mitte sich »das schönste Renaissance-Denkmal des XIX. Jahrhunderts« erhebt. Wir würden es heute eher neobarock nennen, und ganz gewiss neobarock war das Konzept des Jubiläumsbrunnens, der die interessantere Nachgeschichte hatte. Teleskopiert heißt das: Historismus der Wilhelminischen Zeit, formal auf Barock, inhaltlich auf die Stadterhebung vor 50 Jahre zurückgehend, drei Zeitschichten, fokussiert im Denkbild der Weimarer Zeit, in der das Ensemble erst zur »Lesbarkeit kommen« kann (Benjamin) – plus der kritische Punkt, der diese Lesbarkeit akut macht: Abbruch und Neuanfang als »Vergnügungsmaschine«.

Nun geht der Essay nicht allein über Ludwigshafen, sondern über Ludwigshafen und Mannheim. In seiner Sphäre hat Reger etwas sehr Ähnliches unternommen, als er für zwei Rundfunksendungen, die in kurzem Abstand voneinander ausgestrahlt wurden, Porträts von Gelsenkirchen und von Essen anfertigte. Essen unterscheidet sich für Reger phänotypisch von Gelsenkirchen dadurch, dass Essen »infolge der Gruppierung um eine einzige Fabrik [Krupp] weit weniger unkonzentriert blieb als andere Ruhrgebietsstädte«. Reger schrieb dies zu einer Zeit, da die Stadtmorphologie bereits auf das Phänomen der City-Bildung und der gesellschaftlichen Sektorierung der Stadt aufmerksam geworden war. Reger, der Essener, analysiert diese Phänomene sehr genau: »Deutlich wahrnehmbar ist die Aufteilung in Industrie-, Geschäfts- und Wohnstadt. [...] Es gibt kaum eine zweite Industriestadt, wo die sozialen Achsen so offen zutage liegen wie hier.«⁷⁶⁴ Neu – und im Sinne von City-Bildung eher selten in Deutschland – ist das Entstehen eines Business-Bezirks im Süden, wo sich die Hauptquartiere der großen Industrieunternehmen, die Banken, die Häuser der Verbände reihen. »Essen, die Kruppstadt, hat sich in die Stadt der Konzerne verwandelt.« Wie immer ereignen sich für Reger solche Trendwenden oder Umgestaltungen selbstläufig, ungeplant, aber von geradezu naturgesetzlicher Konsequenz.

Während Reger also mit Gelsenkirchen und Essen, mit Kohle- und Konzernstadt, zwei unterschiedliche Modelle einer gleichzeitigen Entwicklung skizziert, die er interessanterweise Kolonisation nennt, nimmt sich Bloch die beiden gegenüberliegenden Orte Ludwigshafen und Mannheim als Stadt und Gegenstadt vor, als zwei Ensembles aus grundverschiedenen Phasen deutscher Geschichte. (Die Erstveröffentlichung des Textes in der *Weltbühne* hatte im Titel die Reihenfolge der Städte umgekehrt: »Mannheim – Ludwigshafen«!⁷⁶⁵) »Selten hatte man die Wirklichkeiten und die Ideale des Industriezeitalters so nahe beisammen, den Schmutz und das residenzhaft eingebaute Geld.« »Drüben lag das Schachbrett der alten Residenz, heiter und freundlich gebaut wie zu Hermann und Dorotheas Zeiten; hatte statt der größten Fabrik das größte Schloss Deutschlands, vielleicht weniger Wahr-Zeichen, im XIX. Jahrhundert, doch eine schöne Dekoration, die der Bourgeoisie Haltung gab.« Bloch ist auf diesen Städtevergleich immer wieder zurückgekommen, denn es war ihm so, als habe er ihn pendelnd, vergleichend, denkend gelebt, als wäre er von die-

sem Kardinalfall einer Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen geimpft worden.⁷⁶⁶ »In ihrer merkwürdigen Nachbarschaft mit Mannheim ist die Geburtsstadt Blochs in gewissem Sinn auch zur Geburtsstadt seiner Philosophie geworden.«⁷⁶⁷ In Ludwigs- hafen, der Stadt der Arbeiter, des ersten Tarifvertrags der chemischen Industrie, war für Bloch die Symbolfigur Karl Marx zu Hause. Hier siedelte das »Futurum«. Das »Antiquarium« lag auf der anderen Seite des Rheins, in der kurfürstlichen Residenz- stadt Mannheim mit der »philosophiehaltigen Oase« der Schlossbibliothek, wo der Gymnasiast Bloch zu Hegel fand. Es versteht sich, dass Bloch solche doppelte Zeit- genossenschaft hoch schätzte: »Das sind Zusammenstöße, die Musik ergeben, knir- schend und zugleich eigentümlich tönend.«⁷⁶⁸ Was bei Bloch Zusammenstoß heißt, nennt Benjamin »dialektisches Bild«: »Wo das Denken in einer von Spannungen ge- sättigten Konstellation zum Stillstand kommt, da erscheint das dialektische Bild. Es ist die Zäsur in der Denkbewegung. Ihre Stelle ist natürlich keine beliebige. Sie ist, mit einem Wort, da zu suchen, wo die Spannung zwischen den dialektischen Gegen- sätzen am größten ist.«⁷⁶⁹ Konstellation ist das entscheidende Wort: »Zeit-Raum«, in dem zwei große Epochen deutscher Geschichte, zwei Lebensstile, Geschichte und Gegenwart koexistieren.

Deutschland von unten: Max Barthel und Alexander Graf Stenbock-Fermor

Die Unterschiede zwischen Groß- und Kleinstadt spielen bei Reger und Bloch keine Rolle. Modern ist der Ansatz, gewissermaßen »Funktionsstadt« zu sagen: Residenz- staat, Kohlestadt, Stadt der Heimarbeiter, Stadt der Konzerne, Stadt der Sektoren, der Zonen für »Industrie-, Geschäfts- und Wohnstadt«. Auch die Deutschlandbericht- erstatte der Linken machen keine Unterschiede mehr zwischen kleiner und großer Stadt, ja noch nicht einmal zwischen Dorf und Stadt. Arbeit ist überall, sie bedeut- et allerorten Ausbeutung, und die Lebensbedingungen sind generell schlecht. Zwei Autoren haben wir hier ausgewählt: Max Barthel (1893–1975), der 1925/26 eine Fahrt durch ganz Deutschland unternahm und seinen Bericht unter dem Titel *Deutsch- land – Lichtbilder und Schattenrisse einer Reise* veröffentlichte, sowie Alexander Graf Stenbock-Fermor (1902–1972)⁷⁷⁰, der einige Jahre später eine ähnlich lange Reise machte und mit seinem Bericht 1931 herauskam: *Deutschland von unten. Reisen durch die proletarische Provinz*. Beide Autoren hatten Deutschland »von unten« praktisch erfahren, bevor sie Schriftsteller wurden: Stenbock-Fermor ganz wörtlich in einem Kohlebergwerk an der Ruhr, Barthel in verschiedenen Industriebetrieben, in denen

er, der Sohn eines Maurers, seit dem 14. Lebensjahr tätig war. Beide waren parteipolitisch engagiert: Barthel als Mitglied erst der kommunistischen und dann der sozialdemokratischen Partei, Stenbock-Fermor als Mitglied der KPD.

Beide Autoren reisen außerhalb der touristischen Routen oder kreuzen diese manchmal nur mit Verwunderung. Stenbock-Fermor schreibt an einer Stelle, welches Kartenmaterial seiner Art des Reisens zugrunde lag:

Ich wandere durch einige Gebiete des Erzgebirges, ausgerüstet mit einer seltsamen Landkarte. Neben den großen und kleinen roten Punkten der großen und kleinen Orte finden sich eigentümliche Symbole: abgeschnittene Damenbeine, Zigarren, Pferde, Herrenkragen, Blechkannen, Geigen, Saxophone, Kaffeetassen, Zuckerhüte, Bürsten, aufgeschlagene Bücher, Schuhe, Autos, Teppiche, Strohhüte [...]. Sie stehen ja für eine Industrie und staunend erkennt man die phantastische Fülle der sächsischen Industriezweige. Die Damenbeine bedeuten Strumpffabriken, die Bären Rauchwarenindustrie, die Herrenkrägen Wäschefabriken und so geht das weiter [...].⁷⁷¹

Im Grunde hat für diese Art von Tourismus alles mit Arbeitswelt zu tun, auch die »Attraktionen«. Wenn Barthel einmal in eine wirklich große Stadt kommt, die vielen Funktionen Raum gibt, nach Leipzig zum Beispiel, dann besucht er ohne touristische Umschweife gleich die »Bundesschule des Arbeiter-Turn- und Sportbundes«, das Monument der Arbeiterbewegung in der Weimarer Zeit, einen ziemlich hässlichen, palastartigen Komplex, der den Autor zu dem Ausruf verleitet: »Ja, die Arbeiterturnbewegung ist in Deutschland groß und stark geworden.«⁷⁷² Diese »Riesenorganisation« mit über 750 000 Mitgliedern bedeutet für Barthel: »Gegen die eiserne Maschine hat sich der lebendige Mensch aufgestellt, der geschundene Leib aus den Fabriken und aus dem Dunkel der Schächte wird auf den lichten Sportplätzen gesund gemacht, gestählt und gereinigt.« Barthel aber weiß, dass er nicht nur der Arbeiterklasse, sondern auch seinem Buch verpflichtet ist. Und so teilt er einiges über die Leipziger Bundesschule mit, macht dann aber den für Städtebilder typischen Schwenk von der Höhe eines Turmes aus:

Vom Turm der neuen Bundesschule in Leipzig kann man auch das Völkerschlachtdenkmal sehen, jenen grausamen Quaderhaufen, um den auch jetzt noch der Blutgeruch großer Schlächtereie schwebt. Wenn man den Blick wendet, sieht man den Turm des Leipziger Volkshauses aufragen, das vor einigen Jahren im Bürgerkrieg zerstört wurde und nun stolz und mächtig dasteht: ein Turm der neuen Zeit. Und dazwischen liegt die Schule der Arbeitersportler.⁷⁷³

Das Volkshaus war Sitz der SPD und der ihr nahen Gewerkschaften; es wurde in den zwanziger Jahren nach Zerstörung durch den Kapp-Putsch und die Reichswehr im gründerzeitlichen Stil wieder aufgebaut. Hier wurde 1924 die Büchergilde Gutenberg gegründet, die zwei Jahre später Barthels Buch in hoher Qualität und mit künstlerischem »Buchschnuck« herausbrachte. Der Mann auf dem Turm hält sich an die hohen Bauten: an den »Gegenbau« des Kriegsdenkmals, an die Türme der »neuen Zeit«, aber nicht an die Türme der Kirchen, des Rathauses oder der Firmenhochhäuser.

Die Deutschlandreisenden haben ein Problem. Sie erhalten keinen Zutritt zum eigentlichen Deutschland, zur Welt der Arbeit: »[D]as Land war ein vergittertes Land. [...] Zwei Feinde hat der Wanderer, die sich in ein Bild verschmelzen: den Schutzmann und den Wachhund.« Barthel nennt sich auch den »Mann der Oberfläche«. Deswegen besuchen er und Stenbock-Fermor die Arbeiter zu Hause und begleiten sie auf Versammlungen, was dem Grafen die Möglichkeit gibt, den Arbeitern seitenlang Verlautbarungen der KPD in den Mund zu legen. Deswegen widmet er sich auch so intensiv den Heimarbeitern, weil bei ihnen Arbeit und Leben zusammenfallen. Und weil sie nicht »vor Ort« gelangen, müssen Barthel und Stenbock-Fermor referieren und erzählen: die Stimmung in der Arbeiterschaft, die Klassenkämpfe der Vergangenheit und was sie in kleinen Museen über die Geschichte der lokalen Industrien erfahren. Der Graf widmet ein ganzes Kapitel dem mitteldeutschen Arbeiteraufstand des Jahres 1921, dem bewaffneten Umsturzversuch der Kommunisten, der durch Schutzpolizei und Reichswehr brutal niedergeschlagen wurde.

Einmal aber gelingt es Barthel in das Innere eines Betriebs vorzudringen – man muss noch dazusagen, dass das Buch aus der Sicht eines fiktiven Berichterstatters namens Sommerschuh erzählt:

Sommerschuh kam durch den Verband der Bergarbeiter einmal in den Obertagbetrieb einer Zeche und wurde durch alle Anlagen geführt. Er sah das große Maschinenhaus mit den ungeheuren Trommeln und Rädern, über deren Rundlauf die Förderseile rannten. Er stand im Förderturm und sah die Einfahrt in die Erde und auch die Ausfahrt. Die Etagenkörbe hingen wie gehorsame Eimer freischwebend im schwarzen Schachtloch. Unaufhörlich kamen die vollen Wagen mit schwarzer Kohle und taubem Gestein aus der Tiefe. Schwarze, schwitzende Menschen, deren Augen weiß aus dem Ruß der Gesichter leuchteten, schoben die Wagen auf blanke Gleise und kippten sie in den Sortierraum. Überall wehte die bittere Wolke fressenden Staubes. Der Reisende ging dem Sturz der Kohle nach und kam an ein breites, laufendes Band, das unermüdlich Kohle und Stein transportierte. An diesem laufenden Band standen Männer und rissen aus dem schwarzen Strom die groben Steine. Die Kohle wanderte weiter und stürzte in die Bunker oder in die Waggons. Oder sie stürzte nach den Wäschereien.

In schwarzen Sturzbächen trennte sie sich durch ihr eigenes Gewicht von dem schweren Schutt, ging über Schüttelsiebe, tauchte noch einmal unter in schäumende Bäder, ordnete sich nach ihrer Größe und quoll dann als ewiger Strom aus den Trommeln. Sie quoll nach den Waggons, wurde verladen oder auf die Halden geschüttet.⁷⁷⁴

Barthel verfolgt gebannt das Prozesshafte des großindustriellen Apparates. Der Arbeiterdichter denkt schon fast gar nicht mehr an die Arbeiter. Aber es gelingt ihm, die unsichtbaren Vorgänge in der Tiefe ebenso eindringlich zu vergegenwärtigen und an das Geschehen über Tage anzuschließen:

Sommerschuh sah im Geist den Querschnitt durch die tausend Meter Erdrinde! Die hohen kühlen Schächte steigen auf. Das Maschinenhaus arbeitet beinahe lautlos. Die Seile schwirren, Glockensignale und rote Pfeile zeigen die Fahrt der Förderkörbe an. Uhr und Standanzeiger kreisen. Die Kurven des Falles und Aufstiegs werden notiert. Aus den Kühltürmen steigt Rauch in weißen Wolken. Am Förderturm wird der schwarze Kohlenstaub aufgesaugt und nach der Kesselfeuerung geleitet. So beginnt schon am Anfang der Übertagearbeit beinahe vollkommene Ausnutzung. Am Schluss der vielfältigen Arbeit über Tag wird auch das schwarze Wasser, in dem sich die Kohlen scheiden, noch einmal gewaschen und setzt Schlamm, Sand und Kohlenstaub ab. Der Schlamm und Sand geht mit dem Wasser in die Erde, um im Spritzverfahren die abgebauten Strecken auszufüllen. Der Kohlenstaub wandert nach dem Kesselhaus oder nach der Brikettfabrik. Dort wird er mit Pech vermischt, läuft durch Maschinen und endet als Presskohle.⁷⁷⁵

Dann kommt der Passus, zu dem wir bei Renger-Patzsch kein Bild, bei Reger keine Parallele gefunden hätten:

Der Junge, der den Kohlenstaub mit Pech mischt, heißt der Pechjunge. Das muss wörtlich genommen werden. Seine Arbeit ist Giftarbeit. Die aufsteigenden Dämpfe schminken sein Gesicht quittengelb. Der Junge schmiert, ehe die Arbeit beginnt, das Gesicht mit Fett ein, aber die Giftdämpfe fressen sich doch durch diese Maske. Der kleine zarte Mensch an der Feuerung sieht wie ein schweißtriefender Teufel aus. Fast alle Arbeiter über Tage sehen so aus. Der schwarze Staub hat sich in die Haut eingefressen und in der Lunge festgesetzt. Fast alle Kumpels haben eine schwarze Bergmannslunge. Der Gruß der Bergleute ist, auch wenn sie in die Grube fahren: ›Glück-auf!‹⁷⁷⁶

Wie man aus diesem Abschnitt schon erahnt: Auch über das, was er nicht sieht, verfügt Barthel mit großer Sprachgewalt. Er braucht und will keine Informanten, Zuträger, Fachleute und Fremdtex te. Er entnimmt Statistiken Daten, aber er zitiert sie nicht. Nicht die Zahlen, Bilder sollen sprechen:

In den letzten zwölf Jahren verunglückten im deutschen Bergbau rund fünfundzwanzigtausend Menschen tödlich. Stellt euch eine Stadt von hunderttausend Menschen vor, deren erwachsene Männer alle gestorben sind. Dann habt ihr in einem Bild das Bergarbeiterschicksal in den letzten zwölf Jahren. Stellt euch, wenn ihr wollt, die fünfundzwanzigtausend Säрге vor! Zehn Stunden braucht ihr, an den toten Bergarbeitern vorbeizuwandern. Oder nehmt die Säрге und stellt sie auf Leichenwagen, wenn ihr wollt, und ihr habt einen Zug toter Arbeiter von der Stadt Essen quer durch das ganze Westfalen bis nach Hannover hinüber ...⁷⁷⁷

Stenbock-Fermor verfährt da anders, moderner, vielleicht auch nur journalistischer. Wie Döblin, Reger und Bronnen baut er Fremdtex te ein: Zeitungsberichte, Anzeigen, Statistiken, Betriebsdaten.⁷⁷⁸ Gerne verlässt er sich auf Beobachtungsprotokolle anderer Dokumentaristen. Das folgende, abschnittweise wiedergegebene Zitat hat Stenbock-Fermor dem Bericht eines Beauftragten des »Deutschen Vereins für Wohnungsreform« entnommen – er ist den Wohnverhältnisse im erzgebirgischen Rübena u gewidmet:

Über die steile Stiege, wie man sie in all diesen kleinen Häusern trifft, erklimmen wir das Dachgeschoss. Wiederum links, über der Wohnküche gelegen, die Schlafkammer, rechts über dem Kuhstall der Heuboden. In der sehr niedrigen und engen Schlafkammer, unter dem unverschalten schrägen Schindeldache zwei Bettstellen und eine Kinderbettstelle für den Schwiegersohn und seine Familie. Das eine Bett steht quer, direkt unter dem kleinen Fenster, das zweite Bett steht längsseitig. Es stößt mit der Schmalseite unmittelbar an das erstere an. In dem von beiden gebildeten rechten Winkel steht längsseitig des zweiten Bettes, ebenfalls unmittelbar nebeneinander, das Kinderbett. So bilden diese drei Betten eine zusammenhängende Liegefläche. Das ist notwendig, nicht nur, weil die Kammer nicht mehr Stellraum bietet, sondern weil in dem längsseitig neben dem Kinderbett stehenden Bett die Mutter mit drei Kindern zusammenschlafen muss und diese vier Menschen genügend Liegefläche nur finden, indem sie sich quer in das Bett legen und die Füße über die Kinderbettstelle strecken. Die Mutter – 29 Jahre alt – ist hochschwanger und hat infolgedessen erhöhtes Bedürfnis, einmal gerade zu liegen. Diese Wohltat erweist sie ihrem Körper immer am Mor-

gen, indem sie dann eines der bei ihr liegenden drei Kinder zum Vater hinüberreicht, der in der Bettstelle unter dem Fenster mit seinem sechsjährigen Jungen zusammenschläft. Über dem Kinderbett neigt sich das schräge Dach im spitzen Winkel. Der Engraum jenseits des Kinderbettes ist ausgefüllt mit aufgestapeltem Brennholz. Leicht vorzustellen, welche Düfte das Haus bis in den kleinsten Winkel hinein durchschwängern: unter einem Dach 9 Menschen und 3 Kühe, Heu, Holz usw. Dabei ist das Haus triefend nass.⁷⁷⁹

Diese Prosa ist wie Barthels Schilderung des Außenbetriebs einer Grube äußerst genau und um Vollständigkeit bemüht. Im Duktus unterscheiden sich die beiden Texte diametral: Der Dichter kann in aktiver Sprachgestaltung mit der Dynamik und Macht der Prozesse mithalten. Der Inspektor setzt ein vertracktes und verdammtes Hauswesen Stück für Stück wie ein Puzzle zusammen. Anders als der Dichter tut er nicht so, als würde sich alles automatisch ergeben. Er will den Plan dieses Lebens begreifen und begreifbar machen. Das ist nicht weniger eindrucksvoll als Barthels schwungvolle Glanznummer; vor allem überzeugt, dass der Inspektor nicht pauschal die Hände über dem Kopf zusammenschlägt und seine Bewertung abgibt.

Stenbock-Fermor hat sich einige Jahre nach Barthel besonders intensiv der Sparte der Heimarbeiter gewidmet, bei der viele Deutsche wohl an 19. Jahrhundert und an Gerhart Hauptmann und Käthe Kollwitz gedacht haben mögen. Aus den amtlichen Statistiken des modernen Deutschland fällt diese Berufsgruppe schon heraus. Tatsächlich waren aber gerade in Zeiten wirtschaftlicher Not viele Menschen auf diese minimale Einnahmequelle angewiesen, die in der Regel, wenn sie überhaupt das Existenzminimum sichern sollte, den Einsatz der ganzen Familie forderte. Mit den spröden Worten des zeitgenössischen Brockhaus: »Die Heimarbeit vollzieht sich meist unter sehr ungünstigen Raum-, Licht- und Luftverhältnissen, so dass der gesundheitliche Gesundheitszustand der Heimarbeiter schlechter als der anderer Arbeitergruppen ist.« Es wurden in der Weimarer Republik zahlreiche einschlägige Gesetze und Verordnungen erlassen – gegen Kinderarbeit, für Mindestlöhne, Arbeitsschutz und Gesundheitskontrolle; schaut man sich die Bilder in Stenbock-Fermor an, so scheinen die Maßnahmen nicht recht gegriffen zu haben. Bildunterschriften berichten Zustände wie in dem zitierten Text, das Anwesen in Rübenau betreffend, wo im Nebenerwerb ein wenig Landwirtschaft betrieben wird, was für diese Gegend und Sozialstruktur typisch war. Aber auch den betrieblichen Arbeitern geht es nicht besser: »Rübenau, Holzarbeiter und Familie. Erblicher Kretinismus [fünf Kinder], Arbeitsstätte 15 km vom Haus. Der Mann geht diesen Weg jeden Tag zu Fuß hin und zurück. Wochenverdienst 25 Mk.«

Die dazugehörigen Fotografien sehen alle gleich aus, sie könnten auch dreißig Jahre früher entstanden sein und sind es zum Teil auch. Immer werden die Menschen in ihren Wohnunterkünften aufgenommen, nie bei der Arbeit und so gut wie nie im Freien, wie das August Sander tat. Die Fotografen bringen kein eigenes Licht mit und



Abb. 60. Wohnquartier von Heimwerkern im Erzgebirge, aus: Stenbock-Fermor, *Deutschland von unten*, 1931

können oder wollen nicht mit dem wenigen Licht umgehen, das in die Stuben fällt: Das Gegenlicht überblendet und der Rest wird schnell von Schwärze verschlungen (Abb. 60). Selbstverständlich war es nicht einfach, in engen Räumen mit großer Kamera und Stativ Bilder zu machen, aber man hat das Gefühl, dass die Milieu-Fotografie nicht anders wollte: »How the other half lives« an den Bedingungen, den Umständen auszurichten und nicht an Studien einzelner Menschen, signifikanter Akte, sprechender Objekte. Es ist der große Verdienst der etwas später einsetzenden Fotografen der »Farm Security Administration« in den USA, bei der Dokumentation des Lebens hilfsbedürftiger und abgekämpfter Menschen ganz andere Wege beschritten zu haben.

Barthels Buch spricht im Untertitel von Lichtbildern und Schattenrissen. Was wären die Lichtbilder? Die Gravitationszentren Deutschlands lagen in Mitteldeutschland, an der Ruhr, in Hamburg und Berlin. Es gab ein ausgeprägtes Nord-Süd-Gefälle – aus der Sicht des Kapitals und damit auch der Arbeiterschaft und unserer Autoren. Da die Produktionsverhältnisse für den Vertreter des Proletariats nur im Schattenriss wiederzugeben waren, mussten die Lichtbilder im Süden zu finden sein, einem Land ohne große Industrie, mit anderem Lebensrhythmus und vor allem mit viel Natur. Das produktive Deutschland ist unendlich reich – man denke noch einmal an die Karte des Erzgebirges –, aber das Reich ist auch darin reichhaltig, dass es zwei Zonen enthält. Süddeutschland ist für Barthel das deutsche Italien, das Land, das die

vorindustriellen Deutschen mit der Seele suchten. Brauchte der Autor im Norden und in der Mitte keine Unterschiede zwischen urbanen und ländlichen Regionen zu machen, weil sie als »Werkstättenlandschaft« ineinanderflossen, muss er sich jetzt um die Individualität der Orte, vor allem der kleinen Städte bemühen. Barthel hat sehr feine Miniaturen über Donaueschingen, Blaubeuren und Ulm geschrieben, und er vermag es, der kleinen Stadt eine ganz andere Geschichtstiefe zu geben, als es in den Gegenwartszone der Industriegebiete nötig und möglich war. Als er noch im Norden auf wanderlustige Jugendliche trifft, fühlt er sich quasi verpflichtet, zu denken oder zu sagen: »Das zärtlichste Tal, die schönste Quelle macht nicht satt. Um die allerschönste Stadt schwebt noch der Schatten des Kampfes um das bisschen Brot.« Aber dieser herbe Realismus verliert sich zunehmend, wird fast zur Pflichtübung. Am Ende verabschiedet sich der Arbeiterschriftsteller nach Art deutscher »Geistiger« als »einsamer Mensch« auf dem Gipfel eines Berges. In diesem Fall ist es der Brocken, aber an die sagenhafte Versammlung der Hexen aus ganz Deutschland sollen wir nicht denken. Es geht am Ort des Überblicks schon um den Geist, um die Hebung der Lebensform:

Auch auf dem Brocken erfasste sein Herz noch einmal die Idee vom zweiten Dasein, das der Mensch schon hier auf Erden erleben kann. Die Arbeit war das erste Dasein. Sehr oft war es überhaupt gar kein Dasein, sondern nur Sterbeangst und ein wenig Wollust vor dem Tode. Aber teilhaftig werden aller Dinge, die über der Arbeit stehen, weil sie aus ihr quellen, teilhaftig werden der Vertausendfältigung und Vergeistigung des Blutes: Aufschwung im Sozialismus – das war das zweite Dasein. Ja, schon wuchsen dem grauen Volk der Tiefe die Flügel zum Aufstieg.⁷⁸⁰

Man liest das nicht ohne Beklemmung, wenn man weiß, dass Barthel zum hochdekorierten, vielgefragten Barden des Dritten Reiches wurde. Hätte Barthel in diesen Text nur ein »National« dem »Sozialismus« vorausschicken müssen, um die Männer des neuen »Aufstiegs« zufriedenzustellen? Die Antwort heißt: Nein. Das ganze Buch hätte er für das nationalsozialistische Deutschland nicht neu auflegen oder umschreiben können. Ab 1933 wurde Arbeit nur noch heroisiert oder mystifiziert oder auf ihre technischen Errungenschaften reduziert. Auch das »zweite Dasein« besetzten die Nazis jetzt anders: Arbeit als »Sterbeangst« wurde in Arbeit als Dienst an Volk und Staat umgewandelt und »Kraft durch Freude« diente der »Erhaltung des Arbeitsfriedens durch Befriedung der Arbeitenden«. »Kraft durch Freude« war eine Unterorganisation der »Deutschen Arbeitsfront«, ein Wort, das alles besagt. Nun tendieren Schlussworte zum Höhenflug, und der hier zitierte lädt alle, die den Berg besteigen, mit ein. Wenn man sich aber diese Sätze noch einmal genauer anschaut und die etwas unglückliche Konstruktion auflöst, erkennt man den für faschistische Zwecke unbrauchbaren und genuin materialistischen Gedankengang: Kultur ist Teilhabe,

und Kultur ist Arbeit. Das »zweite Dasein« steht über dem ersten, geht aber aus diesem hervor. An der »Vertausendfältigung und Vergeistigung des Blutes« der Schaffenden teilzuhaben ist »zweites Dasein«. Die Weimarer Denkfigur rastet hier wieder ein: Deutschland, deutsche Kultur gibt es nur als Pluraletantum.

Immer noch wehte der Nebel. Immer noch wanderte der einsame Mensch über den Berg. War er einsam? Nein, er kam aus der Tiefe des Lebens, und da lebten seine Brüder. Stand er nun am Ende seiner Reise? Auch nein, er hatte in den letzten Monaten nur flüchtig einige Städte, Landschaften und Menschen streifen können. Das Bild, das er von Deutschland entworfen hatte, war ein unvollkommenes Bild mit vielen Schattenseiten. Aber vielleicht ist es ihm doch gelungen, dieses oder jenes Herz zu rühren oder aufzupeitschen. Wir alle leben ja nur auf einer Wanderschaft. Es ist ein langer Weg nach Deutschland. Aber dort liegt unser Herz.⁷⁸¹

Stadtgestalt – Geschichtsgestalt: Ricarda Huch I

Professor Jodoci, der in Regers *Union der festen Hand* den Chef-Ideologen des Interessenverbandes der Ruhrindustrie spielt, erklärt seinen Auftraggebern auf dem »ersten öffentlichen Meeting der Union«:

Aufklärung und Liberalismus hätten den Egoismus des menschlichen Ich übersteigert – weg damit! Kollektivismus sei die organisierte Begehrlichkeit der Masse – weg damit! Während der Mammut Berlin immer mehr anschwellt, verarme die Provinz mit ihrer Kultur und ihrem Kinderreichtum. Nur vierzigtausend Säuglinge gebe es in Berlin, aber zweihunderttausend Hunde, daran erkenne man den sittlichen Tiefstand. Deshalb sei der demokratische Staat durch ein ständisches Gesellschaftsleben zu ersetzen, das von einem neuen Adel geleitet werden müsse; darunter verstehe er eine Auswahl biologisch und ökonomisch führender Kräfte. Man werde ihm das Wort »Mittelalter« entgegenschleudern; jawohl, er scheue es nicht, er spreche es aus, dass er ein neues Mittelalter wolle, in dem der Geist der Kraft über die Kraft des Geistes triumphiere.⁷⁸²

Vieles spricht dafür, dass Reger sich hier Max Scheler zum Vorbild nahm, den Kölner Philosophen, der nicht nur an Rhein und Ruhr großen Zuspruch fand – zu den inhaltlichen Gründen werde ich noch kommen. Aber das Schlagwort »neues Mittel-

alter« ist ausgegeben, und man kann ganz allgemein sagen, dass das Mittelalter für die Weimarer Zeit denselben Stellenwert hatte, den die Antike für die italienische Renaissance besaß: eine nützliche Vergangenheit, groß, national und sehr gegenwärtig.⁷⁸³ Wir dürfen noch einmal darauf hinweisen, dass Deutschlands modernster Fotograf, Albert Renger-Patzsch, nicht allein zeitgenössische Industriebauten und -produkte ablichtete, sondern 1928 mit drei Bildbänden auf dem Markt kam, in denen das Mittelalter das Hauptthema war: *Lübeck, Das Essener Münster* und *Norddeutsche Backsteingotik*. Die zwanziger Jahre arbeiteten in Deutschland und nur dort stilistisch an einer Mittelalterrenaissance: Das ergab den sogenannten Zackenstil und Ziegelexpressionismus, den Catharina Berents als die deutsche Antwort auf das französische Art Déco vorgestellt hat.⁷⁸⁴ In der Kunstgeschichte wurde Gotik wie ein »Über-Stil« gehandelt und ungeachtet ihres französischen Ursprungs als dem deutschen Wesen verwandte Formensprache hoch bewertet.⁷⁸⁵ Aber wir wollen bei den deutschen Städten bleiben und kommen zu den zwei Autoren, zu Ricarda Huch und zu Konrad Weiss, welche in der mittelalterlichen Stadt den Spiegel deutscher Geschichte und Wesensart erblickten – *Deutschlands Morgenspiegel* wollte ja Konrad Weiss sein erst nach seinem Tod erschienenenes Städtebuch nennen, den Spiegel meinend, in den Deutschland zuerst, am Morgen seiner Geschichte, geschaut hatte.

An ihre Freundin Marie Baum schrieb Ricarda Huch im Sommer 1926: »[...] ich möchte ein Buch schreiben, das ein Bild von Deutschland gäbe, die Schönheit seiner Städte, seiner Dörfer, seiner Landschaft, darin anknüpfend geschichtliche Erinnerungen, sagenhafte Anklänge usw. ... Wie wäre es, wenn wir zusammen auf diese Wanderung durch Deutschland gingen?«⁷⁸⁶ Die drei Bücher, die aus diesem Vorsatz wurden, die *Lebensbilder deutscher Städte*, porträtieren 70 deutsche Städte, ihre Gestalt und vor allem ihre Geschichte, diese aber beschränkt auf die Zeit des »alten Reichs«, also bis etwa 1800, und mit einem absoluten Schwerpunkt auf der Epoche des Mittelalters. Huch wusste natürlich um die Konkurrenz der schnell sich vermehrenden Bilderbücher. Sie hatte selbst eines mit einem Vorwort versehen: Martin Hürlimanns *Deutschland. Landschaft und Baukunst* (1931). Es war ihr klar, dass solche Bücher »direkt fotografiert sind«, um noch einmal Erik Reger zu zitieren, und der Regie oder der Ergänzung durch ihre Feder nicht bedurften. Huch zeigt aber, dass die Vergegenwärtigungskraft ihrer Sprache einer Stadtgestalt gewachsen ist. Im Fall von Marburg klingt das so: »Von allen Seiten hebt sie sich aus dem Tal herauf, rückt und klettert, schwingt und stemmt sich und bezeichnet die erkämpften Stellen mit Giebeln und Türmen, bis sie endlich mit der Krone, dem Schloss auf der Höhe, zusammenwächst.«⁷⁸⁷ So baut Huch die Stadtsilhouette in einem Satz nach, um sich dann sogleich dem einzelnen Bauelement zuzuwenden und auch dieses wieder in den Gesamtzusammenhang einzubinden. »Auch die einzelnen Häuser sind vom Geist des Aufschießens ergriffen: sie sind besonders schlank und hoch und müssen es ja auch sein, damit eins über das andere hinwegsehen kann. Die Schlankheit der Häuser und

die Schwungkraft der Straßen, deren Stelle oft Treppen vertreten, geben der Stadt etwas Junges und Stürmisches.« Vor allem aber grenzt Huch sich von den Bildbänden ab, indem sie eine Essenz ihres Gegenstandes zu gewinnen sucht, der der Fotografie unzugänglich ist. Man könnte sie Geschichtsgestalt nennen.

Huch hat in den zwanziger und dreißiger Jahren vorwiegend historische Bücher und gesellschaftstheoretische Traktate verfasst. Der Zusammenbruch von 1918 führte sie auf diese hartnäckige Suche nach einem Erbe aus deutscher Geschichte, das nicht verloren gehen durfte und das den Neuanfang beflügeln sollte. Das politische Credo der Ricarda Huch umfasste eine Reihe von Prinzipien: »Selbstverwaltung und Dezentralisierung, organische Entwicklung und genossenschaftliche Gemeinschaft, Freiheit und gesellschaftliche Verantwortung; ›erworbene Rechte und gegenseitige Verpflichtungen‹ sind die bestimmenden Elemente ihrer Staatsidee«, so formulierte es Bernd Balzer in seinem Nachwort zu Ricarda Huchs *Lebensbilder deutscher Städte*.⁷⁸⁸ Da mischen sich, unschwer zu erkennen, Maximen der Lebensreform um 1900, auch Neo-Romantik genannt, mit sozialistischem Ideengut – man könnte auch von »romantischem Sozialismus« sprechen und wäre damit schon bei einer Initialzündung dieses Deutschlandbuches angelangt. Und das geographische, historische und ideelle Auffangbecken all dieser Ideen war das »Reich«, diese bis 1933 unzerstörbare Idee, der Huch eine eigene Fassung gab.

Huchs Darstellung hat mit dem journalistischen Ansatz der Reiseschriftstellerei nichts gemein. Das »Nebenbei«, das überraschende »Objet trouvé«, ohne das Benjamin, Hessel, Bloch, Roth und Kracauer es nicht tun, die Reflexion der Reisebedingungen, das alles sucht man bei Huch vergebens. Dennoch hat sie auch kein Werk der Wissenschaft geschrieben. Dazu sind diese Bücher nicht nur zu erzählerisch angelegt, dazu bergen sie auch zu viel »Botschaft«. Es sind mehrere Leitgedanken, die Huch helfen, das höchst diverse Material zusammenzuhalten. Zur Themenwahl zuerst: Deutschland in seinen Städten abzubilden ist implizit eine Abkehr von Regionalismus und Nationalismus, ist ein Bekenntnis zum Land einer bedeutenden lokalbürgerlichen Tradition, wie sie sich auch im 19. Jahrhundert gegen die Macht der Gliedstaaten und des Reiches zu erhalten wusste – siehe noch einmal Thomas Manns Bekenntnis: »Ich bin Städter, Bürger, ein Kind und Urenkelkind deutsch-bürgerlicher Kultur.«⁷⁸⁹ Indem Huch mit dem Ende des Reiches aufhört, vernachlässigt sie den »Lokalismus« des 19. Jahrhunderts. Was die 1864 geborene Huch in der Jugend und als junge Frau an städtischer Kultur erlebte, buchte sie wohl schon als Verfall von Eigenständigkeit und Vielfalt.

Was nun den hohen Rang der Gesellschaftsform der alten Stadt angeht, so schreibt die Verfasserin im Vorwort, gleich nach dem ersten Satz:

Ich glaube, dass es eine Grenze des Umfangs gibt, jenseits welcher die Dinge und Verhältnisse nicht mehr schön, nicht mehr zweckdienlich, nicht

organisch mehr sein können, und ich glaube, dass wir diese Grenze überschritten haben. Nur das halte ich dem Menschen angemessen, was er persönlich übersehen kann, nur das befriedigt seinen Schönheitssinn und seine Vernunft. Aus diesem Grund liebe ich unsere alten Städte, so wie sie etwa bis zum Beginn des neunzehnten Jahrhunderts waren.⁷⁹⁰

Hier wird die Frage nach der richtigen politischen Größenordnung gestellt, eine Frage, die schon die Aufklärung mit Blick auf Athen und Rom, aber auch auf Genf und Paris diskutierte. In der kulturkritischen Hauptschrift dieser Jahre, in dem Großessay »Entpersönlichung« (1921), hat Huch diesen Gedanken zunächst einmal theoretisch ausgearbeitet. »Mit der Umwandlung des Reichs der persönlichen Beziehungen in den unpersönlichen Staat, mit der Umwandlung der Naturalwirtschaft in Geldwirtschaft, mit der Begründung der Herrschaft der Wissenschaft begann die Entpersönlichung des Abendlandes.«⁷⁹¹ Der Begriff »Reich« wird hier und im Städtebuch bewusst ungenau verwendet: Er meint die Nahwelt der täglichen Lebensführung, er verweist auf die überschaubare politische Sphäre der selbstständigen Stadt, er impliziert aber auch größere Ordnungen wie den Bund und das Heilige Römische Reich Deutscher Nation, das Huch in den »Lebensbildern« wieder als das Reich der »persönlichen Beziehungen« anspricht. In diesen Konzeptionen von »Reich« stand nicht die geographische Qualität obenan und nichts läge ferner als eine geopolitische Besetzung des Begriffs – primär war die soziale Qualität, deren Pflege die Romantik, kaum war das Heilige Römische Reich zu Ende gegangen, als erste wieder einfordern sollte: die »menschlichen Gemeinschaftsbeziehungen«, wie es der Historiker Georg von Below ausdrückte, der im Grunde Huchs zwei Leidenschaften teilte: die Leidenschaft für die Romantik und für das »Das ältere deutsche Städtewesen und Bürger-tum«, so der Titel einer seiner Hauptwerke. Im Buch von 1921 führt Huch weiter aus:

Das Reich der persönlichen Beziehungen können wir auch definieren als das Reich, in welchem der Einzelwille und der Wille zum Ganzen nicht grundsätzlich voneinander getrennt sind, sondern in den einzelnen Personen zusammen und gegeneinander wirken, so dass jeder zugleich Privatperson und öffentliche Person ist, zugleich sich selbst und das Ganze vertritt.⁷⁹²

Zumal die Deutschen hätten im 19. Jahrhundert diese Einheit aus Individuum und politischer Person aufgegeben und sich als »Privatpersonen« und nicht gleichzeitig als »Gemeinperson« entwickelt. »Nur die Not der Zeit kann helfen, indem sie jeden Einzelnen auf sich selbst stellt und zwingt, sich persönlich für sich und andere einzusetzen.«⁷⁹³

Das Buch endet mit dem programmatisch überschriebenen Kapitel: »Selbsthilfe und Selbstverwaltung die wünschbare Staatsform der Zukunft«. Damit ist der An-

schluss an das mittelalterliche Städtewesen hergestellt und quasi eine Rampe für die Städtebilder geschaffen. Selbsthilfe und Selbstverwaltung bildeten die Basisstrukturen der Korporationen, vor allem der Zünfte, sie regulierten aber auch das mittelalterliche Gemeinwesen, und auf höherer Ebene wirkten sie in den deutschen Städtebünden weiter. Die Gilden und die Bünde repräsentierten für Huch die zugleich progressivste und menschlichste Sozialform. Das germanische Element, das sie voraussetzte, war das Verlangen nach Freiheit. »Innerhalb der Weltlichkeit waren es die Städte, durch die in die glanzvolle, schwerer klingende, erhabene Geschichte des deutschen Adels eine neue Kraft eindrang, die Freiheit.«⁷⁹⁴ Städtebünde wie die Hanse erreichten »genossenschaftliches Zusammenwirken bei vollkommener Wahrung der individuellen Interessen und Besonderheiten«.⁷⁹⁵ Dieses Modell von Vertrag herauszustreichen, nachzuspüren, wie sich Rechtsgleichheit mit Unabhängigkeitssinn paaren ließen, musste der Zeitgenossin Huch besonders am Herzen liegen, wurde doch ihre Gegenwart von der Antithese eines solchen Vertrags verdunkelt, vom Versailler Vertrag.

Ricarda Huch II: Die Welt des Mittelalters und wir

Huchs *Lebensbilder* schildern die mittelalterliche Geschichte und Gestalt der deutschen Städte und laufen mit einigen summarischen Angaben zu Neuzeit und Moderne aus. Was Eigenart und Botschaft der bevorzugten Epoche angeht, so teilt Huch nicht das Mittelalterbild, das der bekannteste und einflussreichste deutsche Philosoph der zwanziger Jahre, Max Scheler, gezeichnet hat – in der Stadt Köln, deren Geschichte ihn eigentlich etwas anderes hätte lehren können, wie wir noch aus Huchs entsprechendem Städtebild erfahren werden. Die zentrale Schrift Schelers heißt *Vom Umsturz der Werte*, sie erschien zuerst 1919. Der Scheler-Forscher Endre Kiss hat die Position des Mittelalters im geschichtsphilosophischen System Schelers folgendermaßen resümiert:

Im Mittelalter herrschte eine hierarchische Ordnung der Werte, die jedem Wert bzw. Wertsubjekt ihren naturwüchsigen Ort zuwies. Sie verwirklichte eine weitgehende Harmonie: die Einzelnen fühlten sich mit Recht ins Ganze aufgenommen, jedermanns Existenz war affirmativ und jedermann affirmierte die Existenz des Anderen bzw. des Ganzen. Scheler nennt dies »ewige Ordnung« des Menschenlebens und identifiziert sie mehr oder minder offen mit der katholischen Kirche.⁷⁹⁶

Solches Ordo-Denken hatte nach dem Krieg nicht nur in katholischen Kreisen Konjunktur: Man findet es bei Hugo von Hofmannsthal, Hermann Broch und Hermann

Hesse, aber der wichtigste Autor in diesem Kontext war ein Schüler Schelers, Paul Ludwig Landsberg, der 1922 mit 21 Jahren die schnell wiederaufgelegte Schrift *Die Welt des Mittelalters und wir. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über den Sinn eines Zeitalters* publizierte.⁷⁹⁷ Es spricht viel dafür, dass Huch dieses Buch gekannt hat – in Literatenkreisen stieß es auf viel Sympathie, wurde es doch als eine frische, authentische Stimme der Jugend wahrgenommen. Hermann Hesse verfasste in seiner Zeitschrift mit dem schönen Titel *Vivos Voco. Zeitschrift für neues Deutschland* eine begeisterte Rezension: »[D]ieses Buch«, prophezeite er, »werde in Bälde als Fahne über einer großen Anhängerschar stehen.«⁷⁹⁸ Hugo von Hofmannsthal folgte dem Appell und übernahm wohl von Landsberg das Schlagwort der »konservativen Revolution«. Und Hesse selbst ließ sich für das »Neue Mittelalter« seines Romans *Das Glasperlenspiel* von Landsberg anregen.

Geschichte ereignet sich, Landsberg zufolge, in folgendem simplen Rhythmus: »von der Ordnung zur Gewohnheit und von der Gewohnheit zur Anarchie, und dann von der Anarchie wieder zur Ordnung«⁷⁹⁹. In anarchischer Zeit lebend, entwirft der Autor die nächste Ordnung aus dem Geist des »Neuen Mittelalters«, wohl wissend, dass er von einem überhistorischen Ideal handelt: »Es ist dabei klar, dass das Wort weniger einen bestimmten Zeitraum bezeichnen soll, als eine menschliche Grund- und Wesensmöglichkeit [...]«⁸⁰⁰ Dieses ideale, übergeschichtliche Mittelalter ist für ihn die Zeit der Ordnung, es bildet ein »sinnvoll und zierlich geordnetes Ganzes«, zu dem sich Schöpfung und Menschenwelt vereinen. Das »neue Wir«, das Landsberg gegen den bürgerlichen Individualismus heraufbeschwört, sucht die Ordnung stiftende »Einheit von Form und Leben« wiederherzustellen; dem »Zeitalter als ganzem«, findet Landsberg, »tut Bindung und nicht Lösung not. Es torkelt, es braucht einen Halt.«⁸⁰¹ Hugo von Hofmannsthal wird das fünf Jahr später in seiner berühmten Rede »Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation« wiederholen – zum Teil wörtlich. So kommt Landsberg zu dem Schluss: »Die konservative Revolution, die Revolution des Ewigen ist das werdende und schon Seiende der gegenwärtigen Stunde. Die in ihr Stehenden sind die, mit denen mein Titel mich als ›Wir‹ zusammenfassen soll.«⁸⁰²

Das Mittelalter als »verwirklichbare Maßgestalt« wiederzugewinnen war mit Sicherheit eine Vorstellung, der Ricarda Huch viel abgewinnen konnte. Sie hätte auch Landsbergs Auffassung geteilt, dass der »Sinn« einer Epoche nicht in deren Nachahmung, sondern nur in deren Übersteigerung erreicht wird: »Wir können nur da von einem anderen Zeitalter lernen, wo es mehr ist als es selbst, wo es in das Ewige ragt.«⁸⁰³ Aber was nun die Füllung des Konzepts anbelangt, so entfernte sie sich von Landsberg, von der ganzen Scheler-Schule, an deren Mittelalter-Bild ihr das »Leben« fehlte, das nach Huch eben nicht »sich ruhig bewegt und nach ewigen Gesetzen und Ordnungen« abläuft, wie Landsberg das sieht, sondern »Gegenwirkungen« erfahren und ertragen muss.

Für Huch war deutsch und frei eine Wesensverwandtschaft, sie sah sie »romantisch sozialistisch« im Genossenschaftswesen begründet:

Die deutsche Freiheit, die im Mittelalter einen staatlichen Körper ausbildete, bestand darin, dass aus dem Volke eine Fülle sich selbst verwaltender Glieder hervorging, die sich nach innewohnendem Gesetz und jeweiligen Bedürfnissen entfalteten und nebeneinander verbreiteten, nicht ohne sich gegenseitig zu stören und zu bekämpfen, aber doch ein bedeutendes, wirkungsfähiges Ganzes bildend.⁸⁰⁴

Das Stichwort ist hier »sich gegenseitig zu stören und zu bekämpfen«. Huch setzt auf Vielfalt als Pluralismus – »für unser durch die Staatsmonotonie abgestumpftes Auge wohl ein fremdartiger« Eindruck –, aber sie will das »Ganze« als Kampfzone. »Gott will selbst den Gegensatz«, erklärte Huch schon in der Schrift über die Entpersönlichung, »damit der stolze Mensch erfahre, dass er Teil eines Ganzen ist, muss er Gegenwirkung erleiden; nur dadurch wird er seiner Unvollkommenheit und seiner Schwäche inne, und der Notwendigkeit, sich durch andere zu ergänzen. Das was uns antastet und angreift, ist unser Heil; es bewahrt uns vor Erstarrung, zu der unsere Neigung, uns auf uns selbst zu beschränken, leicht uns führen kann.«⁸⁰⁵

Sie vergleicht die »Wechselbeziehung von Wirkung und Gegenwirkung« mit »dem gesunden Stoffwechsel«; die gegensatzlose »Erstarrung« ist neben »Entpersönlichung« das zweite Grundübel der Moderne. »Der erstarrte, eigentlich der tote Mensch, hat sich mit einer starren Natur umgeben, die nach Gesetzen abläuft, einem Mechanismus.«⁸⁰⁶ »Nur solange wir uns als verwandlungsfähig erweisen, leben wir; unser Untergang besteht darin, dass wir in bequem gewordenen Zuständen erstarren.«⁸⁰⁷ Die historischen Gründe für diesen Erstarrungszustand sucht Huch in dem »Reich der unpersönlichen Beziehungen«, also in der Neuzeit, wo Rationalismus, Militarismus, Beamtentum das Sagen haben.

Ihr persönlicher Aufbruch in Richtung einer Art von aktivistischer Mittelalter-Renaissance verdankte Huch dem Revolutionsjahr 1918/19. Huch war selbst einmal für kurze Zeit »zünftisch« organisiert. Das war, als sie in München lebte, während der Rätezeit. Sie trat im November 1918 dem »Rat geistiger Arbeiter« bei. Allerdings kündigte sie nach drei Wochen die Zusammenarbeit wieder auf, »weil man ganz unpolitisch sein will, nur den Zweck der Wahrung der Berufsinteressen hat.«⁸⁰⁸ Wenn man bedenkt, dass Heinrich Mann und Kurt Eisner auch Mitglieder dieses Rates waren, will man das nicht so recht glauben. Und wenn man Thomas Manns Tagebuchnotiz vom 10. Dezember desselben Jahres liest, möchte man meinen, dass solche Versammlungen unter Schriftstellern jedem einzelnen von ihnen jede Menge Material lieferten. Er hat das später dann lebensnah in den *Doktor Faustus* übertragen.

Aber auch zu Hause bleibend empfing Huch jede Menge Anregungen. In Gustav Landauers Schrift *Aufruf zum Sozialismus* (1919) las sie von »Formen lebendiger Gemeinschaft aus dem Mittelalter, die man [...] durch all die Jahrhunderte gerettet hat« und die es wiederzubeleben gelte, weil »in ihnen die Keime und Lebenskristalle auch der kommenden sozialistischen Kultur stecken«. ⁸⁰⁹ Landauer, Münchner »Volksbeauftragter für Volksaufklärung«, spricht im Titel wohlgerne von Sozialismus, nicht von Kommunismus; es dürfte Huch auch zugesagt haben, dass er die sozialistische Revolution als ästhetisches Ereignis ansah, das die »in den Gestalten und Rhythmen der Kunst [...] verborgene Wirklichkeit« gesellschaftliche Realität werden ließ.

Aber bei der Rückwendung zum Mittelalter bleibend: In den von Thomas Mann und Ricarda Huch gerne gelesenen *Süddeutschen Monatsheften* schrieb Ernst Troeltsch im April 1919: »Die einen wollen auf dem Weg über das Rätensystem zu einer ständisch-mittelalterlichen Gesellschaftsordnung mit sehr starker Herabsetzung der Produktion und mit starker kirchlicher Leitung.« ⁸¹⁰ Huch aber kam über noch einen anderen Autor dazu, die Rätedemokratie der jüngsten Vergangenheit in die ältere Geschichte, jetzt speziell Deutschlands, einzuordnen und diese unter einer ganz neuen, durchgängigen Perspektive wahrzunehmen. Das Buch des Wiener Journalisten Sigmund Rubinstein hat den Titel *Romantischer Sozialismus. Ein Versuch über die Idee der deutschen Revolution*; es erschien 1921 im Münchner Dreimasken-Verlag, einem damals wie heute führenden Theaterverlag, der aber zur selben Zeit ein anspruchsvolles gesellschaftspolitisches Programm auflegte – im selben Jahr erschienen dort die gesammelten Schriften Max Webers. Der 1869 geborene, heute vergessene Rubinstein gehörte dem Redaktionsstab der *Wiener Freien Presse* an. ⁸¹¹ Um es kurz zu sagen: Die »Idee der deutschen Revolution« ist für Rubinstein identisch mit dem mittelalterlichen Gildewesen. »Die Ahnentafel der Ideen, die im revolutionären Deutschland um Erfüllung ringen, ist kein Familiengeheimnis. Gegner und Anhänger haben frühzeitig Schlagworte ausgestreut, die die Spuren weisen: Gebundene Wirtschaft, also Rückfall ins Mittelalter, Räte und Wirtschaftskammern, also Wiederkehr der ständischen Gliederung der Nation, Wirtschaftskorporationen, also Neuaufgabe der Zünfte.« ⁸¹²

Rubinstein hat in seinem Werk das hohe Lied der mittelalterlichen Stadt und ihrer zünftischen Verfassung gesungen. Er hat auch gleich eine Gesamtperiodisierung deutscher Geschichte vorgenommen, die Huchs Überzeugungen und Erfahrungen, die Zeit des Zweiten Reiches betreffend, voll entsprach. Bei der Gegenwart anfangend schreibt er:

Die deutschen Menschen suchen zurzeit den Übergang aus einer von oben her schematisierten, nach oben zulaufenden sozialen Ordnung zu einer von unten her orientierten, auf der breiten Arbeitskraft des Volkes ruhenden Gesellschaft. Die deutschen Städtebürger hatten diese Leistung vollzogen. Sie befreiten sich von der Feudalordnung der ersten mittelalterlichen Jahr-

hunderte. [...] Die Ursprünge des Städtegeistes fallen in das üppige Gildenwesen. Die Gilde, die Vereinigung gleicher Genossen, sog den ganzen Menschen in sich. Sie fasste das religiöse, das politische und berufliche Dasein ihrer Angehörigen in eins. Es gab keinen dem Volk fremden Staatsapparat, der die Ordnung schirmte. [...] Aus solchen Gilden wuchsen die deutschen Stadtgemeinden. Der Gildengeist: der Geist freier Genossenschaftlichkeit und die Gildenverfassung: Selbstbestimmung im Kreise von Gleichen durch Vertrauensmänner, die durchaus Vollmacht von der Gesamtheit tragen, geht auf die die städtische Gemeinschaft über.⁸¹³

Die Epoche »höchsten deutschen Volkslebens« (Phase 2), die sich aus den »Feudalbanden« (Phase 1) gelöst hatte, das Mittelalter mithin, endete mit dem 16. Jahrhundert, das die Refeudalisierung, die Fürstenherrschaft brachte (Phase 3). Rubinstein wertet also gegen die Epoche der mittelalterlichen »Gemeinfreiheit« die Neuzeit ab, die er mit für ihn negativen Begriffen wie Machtstaat, Absolutismus, Verwaltung, Rationalität, französischer Einfluss besetzt. Der Phase 4 schrieb er und nicht nur er damals höchste, auch aktuelle Relevanz zu, der deutschen Romantik, die der Autor als eine spezifisch nationale, geistige und in Ansätzen politische Gegenbewegung darstellte. Die Romantik habe nach Rubinstein das Prinzip »Privatheit« überwinden wollen und das »Eingebettetsein der Persönlichkeit im Volksganzen«, die »Bereicherung des Einzelnen durch seine Verwurzelung mit der Gesamtheit« postuliert. Die Restauration, die antiromantische Reaktion aber mündete in die schlimmste Entartung des Gemeinwesens, in die »Militärmonarchie« der Zweiten Kaiserzeit (Phase 5). Mit deren Fall könne die aktuelle Sozialform der »politisch-wirtschaftlichen Demokratie« (Phase 6) »die deutsche Nation zu der dem ursprünglichen Geiste deutscher Mannesfreiheit anliegenden Lebensform zurückkehren, wie sie einmal bereits in der städtischen Verfassung geblüht hat«.⁸¹⁴

Rubinstein gehört zu der nicht kleinen und nicht unbedeutenden Schar derer, für die »die Zähmung der Moderne durch die Herstellung neuer Gemeinschaft einen primären Rang einnimmt«.⁸¹⁵ Dieses »kollektivistische Credo« tritt an gegen ungefesselten Kapitalismus und pluralistische Demokratie, ist aber nicht per se antidemokratisch. Realpolitisch konnte Rubinstein nur auf den Paragraphen 165 der Verfassung von 1919 verweisen – er tut es mit Genugtuung: »Ein Erbe der mittelalterlichen Städtedemokratie und der Romantik fiel endlich heim«, frohlockt der Autor. Tatsächlich war der Paragraph 165 ein winziger Ersatz für die Forderung der Räte vom Frühjahr 1919, neben dem Reichstag ein paralleles Wirtschaftsparlament, eine zweite Kammer, einzurichten, welche für alle Fragen der Volkswirtschaft zuständig sein sollte.⁸¹⁶ Richtig ist, dass Deutschland mit dem Betriebsrätegesetz, das am 4. Februar 1920 in Kraft trat, »zu einem Pionierland in Sachen Wirtschaftsdemokratie« wurde.⁸¹⁷ Troeltsch sah zu dieser Zeit die Entwicklung zum »Gildensozialismus« »be-

reits in vollem Zuge auf diesen Zustand hin«, warnte jedoch vor einer »poetischen Verherrlichung« und den übertriebenen Erwartungen, die »spezifisch deutsche, dem falschen, schematischen und rationalistischen Westlertum entgegengesetzte [...] Lebensordnung« gefunden zu haben.⁸¹⁸ Im Gegensatz zu Rubinstein und Huch hielt er den »Gildensozialismus« für antidemokratisch. Reger hat in *Die Union der festen Hand* beschrieben, mit welchem Zynismus und mit welchen Tricks die Wirtschafts-bosse den neuen Betriebsräten begegneten.

Rubinstein hatte im Detail das Geschichtskonzept vorbereitet, das die großen historischen Studien Ricarda Huchs tragen sollte. Sie beschrieb die Begegnung mit seinem Buch als eine Offenbarung:

Was ich schon als Kind ganz dunkel wünschte und ahnte und später, erst tastend, dann immer klarer verfolgte, das sehe ich nun auf einmal wirklich werden, sehe seine Quellen, seine Verbreitung, Verfälschung usw. [...] Ich kam mir gestern vor wie ein Moses, der mit einem Blick in das gelobte Land stirbt. Ich sah das Heilige Römische Reich, das ich für mich immer das Reich der persönlichen Beziehungen nannte, wieder aufsteigen, mit einer verjüngten Kirche, die sich einst mit der katholischen wieder zu einer vereinigen wird.⁸¹⁹

Was sie sonst so gut wie nie tat: Huch schrieb eine Rezension, denn: »das Buch hat einen so tiefen Eindruck auf mich gemacht«, sie verfasste eine engagierte Würdigung, welche die *Vossische Zeitung* kurz nach Erscheinen des Buches publizierte, und widmete den Text ganz der »organischen Idee«, welche die »Wiedererweckung des germanischen-mittelalterlichen Geistes« für die deutsche Situation bedeuten könnte. Huch trug in dieser Rezension das Modell vor, das für ihre Sicht auf die deutsche Geschichte und auf das Deutsche Reich prägend werden sollte:

Zwei Strömungen werden verfolgt, die sich in Deutschland stets bekämpften: die rationalistische oder individualistische und die romantische oder genossenschaftliche; jene betrachtet den Menschen als Einzelwesen, der von außen durch Herrschaft zur Einheit zusammengefasst werden muss, diese als ein Kollektivwesen, das sich freiwillig zu Organen gliedert, die sich wiederum freiwillig zu einem beweglichen Ganzen zusammenschließen; jene führt zu Zentralisation und Beamtenherrschaft, diese zu Selbstverwaltung und Führung durch Vertrauensmänner innerhalb von Genossenschaften. Das germanische Gemeinschaftsideal [...] gründete sich auf genossenschaftliche Gliederung, auf persönliche Beziehungen; allmählich, im Maße wie die Kraft, welche die mittelalterliche Gemeinschaft begründet

hatte, erlahmte, schlich sich in das mannigfach blühende organische Leben, das unpersönliche System des modernen Staates ein.⁸²⁰

Huch und Rubinstein widersprechen sich aber in dem für uns entscheidenden Punkt, wo es um den Ordo-Gedanken geht. »Im Stadtre Regiment übernahmen die Zünfte politische Aufgaben. Sie versahen sie musterhaft.«⁸²¹ So Rubinsteins idealistische Sicht. Huch dagegen sieht Ordnung aus ständiger Auseinandersetzung entstehen. Ordo non sine conflictatione.

Die deutsche Stadt als Kampfzone: Ricarda Huch III

In deutlichem Gegensatz vor allem zur Scheler-Schule nimmt Huch das »gelobte Land« des organisch-genossenschaftlichen Zusammenschlusses als Schauplatz der Klassenkämpfe wahr und kann sich im Grunde von den innerstädtischen Auseinandersetzungen gar nicht lösen. Das Städtebild Freiburg im Breisgau beginnt sie mit einem Mord: »Im 13. Jahrhundert lag die Stadt Freiburg in erbittertem Kampf mit ihrem Landesherrn, dem Grafen von Freiburg. Dabei zeichnete sich ein Metzger namens Hauri besonders aus, indem es ihm glückte, den Bischof von Straßburg zu töten, der dem Grafen, seinem Schwager, zur Hilfe geeilt war.«⁸²² Die Bürger von Freiburg hätten nicht nur der Tat ein Denkmal gesetzt, sondern auch der Zunft der Metzger fortan den Vortritt bei der Fronleichnamprozession eingeräumt. Wie anders hätte ein Autor des 19. Jahrhunderts ein Städteporträt angesetzt. Er wäre von den Höhen des Schwarzwaldes herabgestiegen, hätte in der Ferne den Rhein blitzen gesehen und hätte den spitzen Münsterturm seine Kompassnadel genannt – dann wäre ihm schon von weitem die regelmäßige Anlage der Stadt aufgefallen ... Bei Huch klingen Introduktionen so: »Im Jahre 1524 nahmen Rat und Volk von Zerbst gewaltsam das Barfüßerkloster ein, um es evangelisch einzurichten.«⁸²³ Huch kann selbstverständlich auch ganz andere Zugänge entwickeln, z. B. so: »Unterhalb des Domberges, wo unter überhängendem Gebüsch die silberne Pader fließt, träumt die Vergangenheit.« Knapper geht es kaum, wenn in einem Satz Lage, Hauptsehenswürdigkeit und Stimmung des Ortes angetönt werden sollen. Paderborn ist der Ort, und Huch bleibt nicht lange bei der Beschaulichkeit: »Eines von diesen kleinen Häusern mit den schützenden Dächern konnte das Wohnhaus des unglücklichen Bürgermeisters Liborius Wichart gewesen sein, unter dem eine Paderquelle hervorfloss, die eines unheilvollen Tages so seltsam rot gefärbt war, dass alle sich entsetzten.«⁸²⁴ Es reicht also ein zweiter Satz

aus, damit der Ort ein Tatort wird. Ergeben die »Lebensbilder« also eine Sammlung berühmter und interessanter Todesfälle, einen Pitaval auf politischer Grundlage? Noch einmal: Es gibt viele sehr konventionelle Einstiege, aber damit hätten wir ja nur registriert, was zuerst kommt, und es bliebe das Danach, die ungezählten Zwistigkeiten, welche erzählt werden, wenn Lage und Gründungsgeschichte abgehakt sind. Huch unterzieht die These ihres Buches über Entpersönlichung, dass »der Mensch nur lebt, insofern er sich äußert, und sich nur äußert, wenn er Gegenwirkungen erfährt, und das sind Leiden im weitesten Sinne«⁸²⁵, einer großangelegten Beweisführung auf der Basis stadthistorischen Materials. Die Einsicht, zu der Carl Schmitt in ihrer klassischen Formulierung erst 1933 und Karl Mannheim erst 1936 vorstießen, aus sehr verschiedenen Perspektiven freilich: »Die spezifische politische Unterscheidung [...] ist die Unterscheidung von *Freund* und *Feind*« – »Politics is conflict and tends increasingly to become a life-and-death struggle«⁸²⁶, diese agonale Einstellung also hätte in Huchs politischer Grundschrift Bestätigung und in den Städtebüchern unendlich viel Material gefunden.

Die Idee einer geschlossenen Struktur der mittelalterlichen Gesellschaft resultierte aus dem Wunschdenken der zwanziger Jahre, nicht aus einem historischen Wissen – dieses hatte längst zu Einsichten aufgeschlossen, die auch heute noch gelten. In der mittelalterlichen Kommune trafen drei Gruppen und Mächte aufeinander: der jeweilige Landesherr, die patrizischen Geschlechter und die Zünfte. Diese Mächte gingen wechselnde Koalitionen ein und kämpften auf blutigste Weise gegeneinander. Huch, die aus ihren alten Chroniken ja nicht sehr viel mehr an Material ziehen konnte als die Unglücksfälle und Konfrontationen, glättet die Wogen nicht; vieles liest sich wie eine Schilderung aus den Unruhejahren 1918/19, als die drei Mächte Räte, Freikorps und staatliche Ordnungskräfte aufeinanderprallten. Das »Lebensbild« Kölns ist ein gutes Beispiel – Köln, der Ort, an dem Scheler lehrte und Landsberg promovierte. Huch berichtet vom Aufstieg der Geschlechter, die ihren Reichtum in Handel und Zoll verdienten und die hohen Ämter untereinander verteilten. »Härte und Habgier, die nie genug hat, charakterisierte viele dieser mächtigen Familien und erregte Hass sowohl in ihrem eigenen Kreise wie bei den Ausgeschlossenen. Ihre Duldsamkeit gegen Fremde und Emporkömmlinge hatte eine Grenze bei der verzunfteten Bürgerschaft der eigenen Stadt; diese hatte keinen Zugang, weder zur Richterzeche noch zu den Schöffen noch zum Rat und zu den Ämtern.«⁸²⁷ Im Konflikt mit den Zünften gaben die Patrizier nicht nach, und diesen Zwist nutzte der Erzbischof, um seinerseits die Macht der Geschlechter zu brechen. In offener Schlacht wurde er von diesen geschlagen, worauf er sich mit den Zünften verbündete und die Geschlechter besiegte, sie zum Teil aus der Stadt vertrieb und den Zünften das städtische Regiment übertrug. Unter dem nächsten Erzbischof beehrten nun die Zünfte gegen ihn auf und riefen die Patrizier zurück, »um mit ihrer Hilfe die bischöfliche Besatzung zu vertreiben«.

Wieder stand Mathias Overstolz an der Spitze der Kämpfenden und trug den Sieg davon. Nicht klüger geworden und nicht dankbar, benutzten die Patrizier die wiedererlangte Macht sofort, um die Zünfte aus dem Regiment zu verdrängen, woraus sich neue Kämpfe ergaben. Einen Streit zwischen den Overstolzen und den Weisen schürend, gelang es dem Erzbischof, die Geschlechter gegeneinander zu bewaffnen. In den Straßen Kölns kam es zur Schlacht [...].⁸²⁸

In diesem Stil ging es in Köln und geht es bei Ricarda Huch weiter: 1288 wurde Köln nach einem Sieg über den Erzbischof Freie Reichsstadt und einen Teil des Druckes los, den der Stadtherr ausübte, aber im Jahrhundert darauf tobte auch ohne äußere Einwirkungen der Kampf zwischen Zünften und Patriziern weiter. Huch ist das erkennbar zu viel Aufstand und Ständekampf und so wendet sie sich mit einer geschickten Volte lieber den Bauten aus dieser Zeit und dem Stadtbild zu. Um dann aber wieder mit zwei Gewaltakten den historischen Bericht zu enden: der Sage vom Bürgermeister Gryn, den zwei Domherren in einen Löwenkäfig stecken, und dem im Löwenhof aufgestellten Kopf des Nikolaus Jülich, der nach einem Aufstand gegen den Rat von diesem hingerichtet wurde. Die weitere Geschichte Kölns wird im Grunde mit dem Satz erledigt: »so erstarrte und zerbröckelte es mit den Zünften und der Kirche, die keine andere Aufgabe kannten, als sich selbst zu erhalten.« Wenn der letzte Satz des Stadtporträts von »denkwürdiger Vergangenheit« Kölns spricht, dann fragt man sich, was die Autorin nach diesen Ausführungen darunter verstand, welche besondere Qualität sie am Regime der Zünfte entdecken konnte, was eigentlich das »Leben« in diesem »Lebensbild« ausmacht?

Es lag nahe, die Enttäuschung über das Zweite Reich durch eine Verklärung des Ersten zu kompensieren. Die Epoche des mittelalterlichen Städtewesens als gloriosen Höhepunkt deutscher Geschichte zu feiern und immer wieder, geradezu zwanghaft und ganz unvermittelt als Zeit blutiger Klassenkämpfe darzustellen, dieser Dualismus ist sicher auch eine Verarbeitung der Erfahrungen in den Jahren 1918/19, als das Ideal des kollektiven Handelns in Konflikt geriet mit den Realitäten einer Machtergreifung von unten. Bemerkenswert ist, dass Thomas Mann vor dem Kriegsende, in den *Aufzeichnungen eines Unpolitischen*, bei einem ähnlichen Längsschnitt durch die deutsche Geschichte zu einem ebenfalls positiven Urteil über das deutsche Städtewesen gelangte, es aber konfliktfrei darstellte: Es sei ein »reines Kulturzeitalter, kein politisches« gewesen. »Der Bürger habe das politische Erbe des Ritters nicht angetreten, sondern sich im politikfreien Raum der Kultur bewegt.«⁸²⁹ Huch hat immer beklagt, dass die bürgerlichen Schichten beim Umsturz nicht mitmischten, sondern sich ängstlich zu Hause versteckten, aber sie selbst hielt es bei dem einen Rat, dem sie angehörte, auch nicht lange aus. Schließlich ging sie auf die sechzig zu, und es ist ihr hoch anzurechnen, dass sie in diesem Alter und angesichts der deutschen Wir-

ren das politische Leben als ständige Auseinandersetzung würdigte und sich nicht unter das Dach der heilenden Überbegriffe begab. »Irren würde man«, schreibt sie in dem Buch über das Erste Reich, »wenn man die Zunftkämpfe als ein Zeichen innerer Zersetzung auffasste. So wie in der ersten Blütezeit der Städte die Kämpfe gegen die Stadtherren, waren die Aufstände der Zünfte vielmehr ein Zeichen überschäumenden Lebens.«⁸³⁰ Darauf folgt ein merkwürdiger Satz, der nur den Schluss zulässt, dass auf Brutalität basierende politische Vitalität erfolgreich ist: »Während das gellende Geschrei des Aufruhrs die Nacht zerriss, während das Blut Erschlagener und Gerichteter auf die Steine tropfte, während die Städte sich zerfleischten, warfen sie ihr Wort und Schwert oft ausschlaggebend in die Waage der Geschichte des Reiches.« »Gott will selbst den Gegensatz« – das hätte auch Carl Schmitt schreiben können, bei dem Gott sein eigener Feind ist und für den »Feindschaft gegen die Feindschaft Gotteslästerung bedeutet«, wie es Thomas Assheuer so treffend formuliert hat. Schmitt hätte die mittelalterliche Stadt und ihre inneren Zwiste als den permanenten Ausnahmezustand begriffen und ihn mit Huch als Antidot gegen die »Erstarrung«, gegen die Hinnahme der Normalität gepriesen. Da geht auf erstaunliche Weise manches zusammen – mit zwei markanten Unterschieden: Zum einen hat für Huch der Kampf der Gilden einen Inhalt, der mehr ist als Machtergreifung, nämlich soziale Gerechtigkeit – damit konnte Schmitt nichts anfangen –, und zum anderen sind für Letzteren die Konflikte nur dazu da, um dem Machthaber die einsame »Entscheidung« abzuverlangen, während Huch an so etwas wie den »Bund« glaubte, den vertraglichen Zusammenschluss der Parteien. Auf jeden Fall hatte Huch gegen die im Vorwort des Städtebuchs niedergelegte Absicht, »einen stimmungsvollen Himmel über meinen geschilderten Städten« auszubreiten, auf positive Weise verstoßen.

Die »Zunftkämpfe« bedeuteten Bürgerkrieg. Huch hatte ihn in Ansätzen erlebt. Rosa Luxemburg erklärte am 18. November 1918 in der *Roten Fahne*, dem Organ des »Spartakusbundes«: »Der ›Bürgerkrieg‹, den man aus der Revolution mit ängstlicher Sorge zu verbannen sucht, lässt sich nicht verbannen. Denn Bürgerkrieg ist nur ein anderer Name für Klassenkampf, und der Gedanke, den Sozialismus ohne Klassenkampf, durch parlamentarischen Mehrheitsbeschluss einführen zu können, ist eine lächerliche kleinbürgerliche Illusion.«⁸³¹ Huch, Ausschau haltend nach einer »usable past«, fand sie in den Städten des deutschen Mittelalters und musste feststellen, dass die Gründungsepoche Deutschlands keine ewige Ordnung, sondern sehr zeitliche Kämpfe hervorbrachte – wie die eigene Gegenwart.

Die Stadt als Kosmos der Relationen: Konrad Weiss

Der Zeugniswert speziell der deutschen Kunstdenkmäler nimmt in der Weimarer Zeit enorm zu, was nicht zuletzt mediengeschichtliche Ursachen hat: Verbesserungen in der fotografischen Aufnahme- und Drucktechnik, der Aufbau des bis heute bestehenden Bildarchivs Foto Marburg durch den Mittelalter-Forscher Richard Hamann, die Pflege der Gattung Bildband und – nicht zu vergessen – die einschlägigen Sammelalben tragen zu einer bis dato unbekanntenen Medienpräsenz deutscher Kunstgeschichte bei. Konrad Weiss (1880–1940) gehörte zu der ersten Generation von Kunstreisenden, welche die deutsche Kunstgeschichte in ihren diversen landschaftlichen Ausprägungen zur Gänze überblicken konnten. Als methodologische Herausforderung stellte sie sich den Forschern eigentlich erst nach 1918, als die Eigenarten deutscher Kunst und nicht nur ihr Anderssein im Vergleich mit dem tonangebenden Italien herausgearbeitet wurden. Und die Materialbasis wurde durch die im internationalen Vergleich einzigartigen Denkmaltopographien gelegt – ein Unternehmen, das vor dem Krieg angefangen und nach dem Krieg fortgesetzt wurde. Zu der Zeit, da Weiss auf Reisen ging, konnte er im Grunde jedes Objekt, das ihn interessierte, auf zwei Ebenen eruieren: kurzgefasst in Georg Dehios *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler* und ausführlich in dem jeweils zuständigen Band der Denkmaltopographie, die nach Ländern und Kreisen aufgegliedert ist. Dehios *Geschichte der deutschen Kunst* (1919–1924) in drei Bänden ist ein Hauptbeleg für die neue Deutschlandorientierung der deutschen Kunstgeschichte. Deren treibende Kraft aber war Wilhelm Pinder, den ich hier erwähne, weil er 1927, ein Jahr bevor Weiss von München aus mit seinen Reisen begann, das Ordinariat an der Münchener Universität antrat. Weiss und Pinder haben dieselben prominenten Werkkomplexe – getrennt – aufgesucht und sehr verschieden gedeutet. Pinder hat dann im Dritten Reich und für dieses sein Hauptwerk »Vom Wesen und Werden deutscher Formen« verfasst, eine Kunstgeschichte von der Kaiserzeit bis zu Goethe in vier Bänden. Als Band 3 über die Kunst der Dürerzeit fertiggestellt war, im Oktober 1939, nach Ende des Polenfeldzugs, schrieb Pinder im Vorwort: »Der Blick auf eine der mächtigsten Zeiten unseres Volkes möge unser so stark wieder erwachtes Geschichtsbewusstsein ein wenig noch klären helfen: gegen welches Volk der Hass unserer Feinde angeht.«⁸³²

Huch und Weiss, Konservative beide, wenn auch mit weit auseinanderliegenden Zielstellungen, keine Nazis, weder vor noch nach 1933, hätten ihrer Konzentration auf deutsche Kunst- und Stadtgeschichte sicher auch einen nationalen Sinn unterlegt: Alle ihre Stationen, auch die kleinsten, zeugen für sie von der überwältigenden Vielfalt und Dichte der deutschen Kulturlandschaft. Weiss schrieb an das Ende sei-

nes Essays über Bamberg, zu dem ich noch ausführlicher komme, den ebenso stolzen wie harmlosen Gegensatz zu Pinders Schlusswort: »Welchen Besitz hat ein Land mit solchen Städten.«

Was Weiss so wichtig macht, ist aber nicht seine dezidierte Hinwendung zur deutschen Kunstgeschichte, bedeutend ist er als ein bis heute ungewürdigter Überwinder der isolierten Einzelwerkbetrachtung. Reichtum gründet sich für Weiss auf Kontextualität, auf intrikates Zusammenwirken, auf einen fortgesetzten Dialog der Bauwerke und der Bildwerke untereinander und durch die Zeiten hindurch. Neben Bloch war Weiss der aufmerksamste Beobachter der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, einer Komplexität, welche durch die Konkurrenz der Geschichte entsteht. Sein Beitrag zum Thema deutsche Vielfalt dürfte wörtlich verstanden der reichhaltigste sein.

Der Ausgangspunkt seiner Annäherungen ist für ihn aber das Zusammenspiel von Natur und Kultur, von Topographie und Städtebau: »Der Inhalt ist die Erfahrung der geschichtlichen deutschen Landschaft oder näherhin die Absicht, einen besonderen altkunstgeschichtlichen Sinn deutscher Landschaft sehend zu erwecken und auf diesem Grund von unserem Mittelalter aus dem ganzen deutschen Wesen nachzufühlen.«⁸³³ Das ist so erst in den dreißiger Jahren formuliert worden, ist als Leitgedanke aber schon in dem 1929 datierten Text »Bamberger Bilder« präsent, den ich hier exemplarisch vorstellen werde. »Erfahrung« und »sehend zu erwecken« sind wichtige Stichwörter. Ganz anders als Huch geht Weiss immer vom sichtbaren Tatbestand aus: »schöpferisches Sehen« oder »gestaltetes Sehen«, Schlüsselbegriffe dieser Zeit, werden dem Kunstreisenden abverlangt bzw. vorpraktiziert. Für Weiss ist Sehen Suchen, Sinnsuchen nach einem Programm, das sich jeden Tag zu erneuern scheint und anders darstellt:

Denn es ist ja so, dass jeder neue und schöne Morgen den Sinn des vergangenen Tages, wenn nicht verleugnet, so doch gerne vergisst, um seinem eigenen Sinn offen zu werden. Mit jedem neuen Blick trennen die Tage wieder auseinander, was die Gedanken verknüpft haben, und jeder Tag hilft so jenem fruchtbarsten Gesetze, das sich nie abschließen will. Immer leben wir ja mitten in der Geschichte.⁸³⁴

Weiss muss das schreiben, weil der Auftrag, »das bleibende deutsche Wesen« aus dem »Formgeschehen« zu erkennen, und der Modus der Reise in einem schwierigen, um nicht zu sagen, widersprüchlichen Verhältnis stehen. Die Erfahrung des Reisenden hat wörtlich mit Fahren, mit Bewegung zu tun, und es ist ein großes, kühnes Wort, wenn Weiss sagt: »der Sinn lebt von den Zufällen des Weges.« Was dieser Reiseschriftsteller insoweit selbst beherzigt, als er nicht schematisch jeden Ort, jedes Werk den großen Fragen unterwirft: »Wie wird aus den alten Sichtbarkeiten ein währendes Gefühl in uns noch immer gespeist?« »Sind wir noch die Deutschen, die

wir damals waren, oder in welcher Weise gehen bestimmbare deutsche Wandlungen vor sich, indessen doch die Wesenheiten bleiben?»⁸³⁵

Damals, das ist wiederum wie bei Huch das Mittelalter. Aber anders als Huch kann Weiss seinen Blick auf die Ganzheit einer Stadt, eines Ortes, einer Landschaft nicht historisch einschränken, weil er Kontext immer als Prozess begreift, als fortlaufende Aneignung und Umgestaltung eines Erbes, aber was ihn an seine Kunststätten führt, sind zunächst einmal die herausragenden mittelalterlichen Bauten und Kunstwerke. Dass in dieser Epoche »unser eigentlichster Geist« (Ernst Troeltsch) zu finden sei, davon war Weiss wie viele andere überzeugt. Deswegen heißt das Buch, dessen Erscheinen er nicht erlebte, auch *Deutschlands Morgenspiegel*, denn der »Morgen« des Mittelalters brachte nun einmal die kulturelle Einheit hervor, die wir Deutschland nennen.

Weiss sieht sich selbst durchaus in einer Linie mit dem zeitgenössischen Kunstwillen: »Auch die künstlerische Schilderung begnügt sich nicht mehr mit einem gefälligen malerischen Abhub, sondern sie möchte in die wesenhafte Struktur eindringen, welche ein ebenso durchsichtiger wie verborgener Geist der Geschichte aufbaut hat.«⁸³⁶ Momentanes, flüchtige Eindrücke werden also unterdrückt, die Kategorie des Pittoresken geradezu tabuisiert. Erfahrung ja, Erlebnis nein. Weiss ringt schon um authentische, autoptische Erfassung, ist auch bereit, eine Lokalität in der sukzessiven Annäherung zu erschließen, sie zu verschiedenen Tages- und Jahreszeiten zu erfassen, aber was er auf der Seite seiner Objekte voraussetzt, das sind Grundbefindlichkeiten, das ist sozusagen geschichtlicher Ernst, nicht Spiel und Phantasie. Für ihn ist »alles menschliche Kunst- und Kulturwerk aus zwangvollen Bestimmungen hervorgegangen, in denen Volksgrenzen, Geistesgrenzen, Weltanschauungen sich an ihrem Gegenteil zu den sichtbaren Werken der Geschichte aufrichten.«⁸³⁷

Dieses Zitat stammt aus dem Essay »Bamberger Bilder«, der 1929 erschien – wie der ganze Text ist es grundlegend für die Überzeugungen dieses Autors. »Zwangvolle Bestimmungen«, lateinisch »necessitas«, wird nicht aus den funktionalen Anforderungen an Kunst, nicht aus »bloß praktischem Dasein« abgeleitet, wie es die zeitgenössische Architekturlehre paradigmatisch forderte, sie ist »tiefere Wirklichkeit«, die »zwangvoll« einem Feld abgerungen wird, in das Weiss Volk, Geist, Weltanschauung als Wirkkräfte einsetzt. Wenn wir hier den damals modernen Feldbegriff einbringen, dann ist auch der Gedanke erklärt, der Weiss von Volkstums- und Rassetheoretikern absetzt: Alles Schaffen kommt nicht aus numinosen Tiefen, sondern ist ein Schaffen in Abgrenzung von, in Opposition zu.

Zu Bamberg. Nach den sehr gehaltenen Eingangsworten, aus denen ich zitierte, erfolgt eine im Grunde klassische Annäherung – wir dürfen nicht vergessen, dass wir einen Feuilletonbeitrag lesen: »eben noch fährt man durch die abgeernteten Fruchtfelder« und nähert sich der Altstadt, die sich aus einem »wolkendunstigen Himmel« erhebt, um zur ersten substanziellen Feststellung des Städtebildes zu

gelangen: »Die Landschaft entlässt uns in die Stadt; aber sie geht mit hinein [...]«. Die »schöne Lage« der Stadt, »von Hügeln zur weiten Niederung über Flussarme greifend«, bleibt als Fundament und Herausforderung im ganzen Text präsent – das geht so weit, dass Weiss in der »Witterung der Geschichte«, in der »schwärzlichen Witterung der Steine« »die ganze Verwandtschaft und gegensätzliche Spannung zur Ackererde« empfindet. Diese »Rustika der Farben«, »diese herbe geistige Farbempfindung, die uns in ganz Bamberg nicht mehr verlässt«⁸³⁸, bildet den naturnahen Grundton oder Generalbass, wird aber in der »geistigen Aufgehobenheit der Formen« sublimiert. Nicht unerwartet heißt es: »Aber dann spricht alle weitere Schönheit aus dem künstlerischen Siedlungswerk, aus dem Artefakt der Zeiten selber.«⁸³⁹ Anschaubar ist die Stadt »mit der Klarheit von Himmelsrichtungen«, was darin seinen anderen, seinen geistigen oder geistlichen Grund hat, dass »die Kirchen ihren Ostsinn unvergesslich im Stadtbild aufstellen«.⁸⁴⁰ »Verwandtschaft und gegensätzliche Spannung« bauen sich aber nicht nur zwischen Topos und Opus, dem Werk der Geschichte auf, Letzteres ist in sich geteilt in das mittelalterliche und barocke Bamberg. Dazu ein typischer Weiss-Satz: »Hier ist zwischen Mittelalter und Barock der Zusammenstoß, in natürlicher Lage wie architektonischer Aufrichtung die ähnliche Ende und Weite, Krümmung und Fortsetzung, eins im anderen begriffen und aufgeführt.«⁸⁴¹ Damit hat Weiss schon früh im Essay das »geschichtliche Grundverhältnis« benannt, das er jedem Ort, jedem Objekt abzugewinnen versucht. Im Tal ist die Stadt »ins bürgerliche Dasein« »kernhaft« gelegt; bestimmend ist das enge Beisammensein und Ineinander von Natur und Kultur, von Mittelalter und Neuzeit, von Körper und Freiraum. Aber dieses Ganze wird auf den »jenseitigen Höhen« der Kirchbezirke über der Altstadt »ins Geistliche und ins repräsentativ Monumentale« gesteigert – wobei gesteigert bei Weiss keine leicht dahingesagte Floskel ist. Wenn er sich auf diese Höhen begibt, hat er nicht vergessen, dass da oben ein »Gesetz«, ein »Grundverhältnis« nicht aufgehoben, sondern weiter ausformuliert wird.

Noch aber denkt er über das Gefüge der Stadt unten am Fluss nach: »Aber man wird sich bewusst, dass dies nicht im üblichen Sinne malerisch ist. Es ist ein strengeres Daseinsgesetz in schweren Proportionen, [...]«. Man komme hier, konstatiert Weiss, einem »geistigen Gesetze näher, das Selbständigkeit gegen Selbständigkeit setzt und das man nun auf die geschichtliche Eigenart des fränkischen Charakters ausdeuten könnte«. Der letzte Halbsatz spielt auf die Pflichtübung der deutschen Kunstgeschichte dieser Zeit an, Kunstlandschaften nach Stammesmerkmalen abzusuchen. Weiss sagt aber nur »ausdeuten könnte« und tut es nicht. Es lassen sich diesem so populären Gedanken offensichtlich keine Gesetzmäßigkeiten abgewinnen und auf diese kommt es unserem Autor an. In diesem Fall geht es um die »Begegnung zwischen dem weltlichen und geistlichen Leben«, eine weitere Auslegung des Formprinzips von »Verwandtschaft und gegensätzlicher Spannung« im »Zusammenstoß«.

An dieser Stelle gönnt der Autor sich und seinen Lesern ein kurzes Intermezzo: »Als ich von einem langen Gespräche mit dem Bamberger Weihbischof Adam Senger [...] aus Balthasar Neumanns Kapitelhaus herunterkam, war schon das Abenddunkel herangekommen.«⁸⁴² Damit ist en passant gesagt, dass hier in einer erzkatholischen Stadt ein Katholik schreibt und denkt und zwar ein Mann des »Renouveau catholique«, eines »verschärften Katholizismus«, wie es Weiss und sein Freund Carl Schmitt auszudrücken liebten. Weiss hat Schmitt einmal ein eigenes Gedicht zukommen lassen, das er mit dem Motto »Gegen die Entscheidung« versah, um so gegen den Zentralgedanken Schmitts zu verstoßen. Er selbst glaubte an Gottes Vor-Entscheidung. Schwer zu sagen, wie er das mit seinem Interesse für das Prozesshafte vereinen konnte, sah er doch das »Sinnreich der Erde« überall aus Satz und Gegensatz, aus Antworten auf Anregungen und Zwängen entstehen. So etwas wie eine »complexio oppositorum«, eine »Sinnkomplexität des Übergesetzlichen« müsste man also annehmen, um je einen Begriff von Carl Schmitt und Max Imdahl anzuwenden.⁸⁴³ Aber im Grunde ist der Kontextualist Weiss mit einem genuin liberalen Projekt befasst, wenn man mit solchen Schlagworten der zwanziger Jahre überhaupt etwas ausrichten kann. Was er ohne Unterlass verfolgt, hätte Freund Schmitt verächtlich die »ewige Diskussion« genannt, das »Aushandeln« von Positionen im Raum, die sich auf einen Preis einigen müssen, der durchaus alle Seiten befriedigen kann, aber immer nur in etwas Vorläufigem resultiert. In nationalrevolutionären Kreisen hätte man dagegen vom Zwingen in eine »Schicksalslinie« gesprochen, Bloch hätte »complexio oppositorum« dialektisch aufgebrochen, Weiss aber sucht die Gesetze, nach denen die Epochen geduldig miteinander verhandeln.

Es ist also dunkel geworden in Bamberg, und Dunkelheit bedeutet für Weiss die Probe auf das Exempel seiner städtebaulichen Methode. Jetzt ist auch der letzte Rest an malerischen Assoziationen verschwunden. Der Autor steht vor und neben dem Dom, auf dem Residenzplatz, mit den Massiven der alten Hofhaltung und des bischöflichen Schlosses zur Linken bzw. vor sich und an der Straße, die nach rechts zur Stadt steil abfällt und nach links sich zwischen den Baukörpern durchzwängt. Hier ist das »Ineinander der Wirklichkeit« gegeben, um mit Kracauer zu sprechen, ein einzigartiger Ort der »Begegnung« oder des »Zusammenstoßes« von Romanik (Dom), Renaissance (Hofhaltung) und Barock (Residenz), zusammengehalten und der Stadt vermittelt durch eine barocke Platzanlage und Straßenführung. Da es dunkel ist, sprechen die Bauten ihre verschiedenen Architektursprachen nicht mehr; »diese Steine«, so nennt Weiss jetzt die Baukörper, »rücken in die nächtliche Stummheit«:

Es war, als wollten die steingefügten Grenzen des Platzes, die der hohe Pavillon des Residenzplatzes jählings wie eine ungeheure Steinzinne gen Himmel reißt, noch weiter tönen, und die Schluchten der Gassen nach oben und nach abwärts waren wie Gruftgänge und wie ein nachhallendes Echo.

Der weite, schräg im mächtigen Winkel herumgreifende Platz war einsam und der Eindruck war so, dass, je mehr sich das Gewicht des Steines und der Formen in der nachtenden Schattung verlor, desto mehr sich dieses Gewicht ins Gemüt senken wollte. [...] Nur die großen Proportionen der Massen wurden deutlich, jene Proportionen der Räume und Körper, die durch die offenen Lücken dazwischen zustande kommen und welche, gerade für diesen Platz charakteristisch, gerade dieses Gefühl einer gewaltigen Waage erregen. Der einsam über den Platz Gehende verliert sich aus dem Zwielficht ins Dunkel und die Erde ist wie im Verschwinden gegen diese gedrungene Raumweite.⁸⁴⁴

Damit ist ein weiteres »Grundverhältnis« eingeführt: die Waage. »Das Barock ruht dabei auf der Waage des Mittelalters.« »Bamberg [...] ist wie eine Waage zwischen den zwei Zeiten der deutschen Geschichte, zwischen dem Gesetzten und dem Lebendigen.« (Und darauf folgt der bereits zitierte Schlusssatz: »Welchen Besitz hat ein Land mit solchen Städten.«) Die Waage wirkt aber »in diesem Komplex von Aufbruch und Geschlossenheit« als »das Ähnliche der Lücken«, sie tariert aus, sie ponderiert die »selbständigen« Massen, so wie der Freiraum sie auseinanderhält und in Beziehung setzt. Das ist die ausgleichende Funktion der Waage, über der man jedoch nicht vergessen darf, dass die Existenz widerstrebender Kräfte ihr vorausgeht. Wenn auch Balance das Ergebnis ist, so hat die Strukturforschung dieser Stadtbetrachtungen doch das dynamische Grundverständnis beibehalten, das sich als expressionistisches Relikt in eine stilistisch ganz anders geartete Denkweise einfügt. Der hohe Wert des Begriffs »Ausdruck« gehört in diesen Kontext, ein Wert, den zum Beispiel auch der ebenfalls nachexpressionistische Walter Benjamin teilt. Der »Bausinn geschichtlicher Ideen«, der sich, Weiss zufolge, in Bamberg unverfälscht erhalten hat, äußert sich in Spruch und Widerspruch, er tendiert wie alle Expression zu Aktion und Übermaß: Die Pfarrkirche ist »der Ansprung eines Baues aus der Geraden«, die Residenz »reißt« die Grenzen des Platzes vor ihr »jährlings wie eine ungeheure Steinzinne gen Himmel«.

Denken wir an den Feldbegriff Kurt Lewins zurück, den er aus seiner Erfahrung der Kriegslandschaft ableitete, oder an Walter Christallers *System der zentralen Orte*, dann erkennt man das Gemeinsame und das Trennende. Auch diese Kunstgeschichte der Relationen setzt das Feld, das System voraus, auch hier »bestehen« die Elemente niemals außerhalb der Form ihrer Verknüpfung, um noch einmal Ernst Cassirer anzuzitieren, der auch sagt: »Reak im Sinne der Erfahrung und des psychologischen Erlebnisses ist stets nur das Gesamtergebnis selbst [...].«⁸⁴⁵ Was Weiss aber nicht mitmacht, ist die Substanzialisierung des »Gesamtergebnisses« und der Gesetze, die zu ihm führen. Für ihn bleibt bei diesem die Individualität, die Lokalität bewahrt und, wenn man will, auch die Temporalität, denn Kontext setzt einen betei-

ligten, beweglichen Betrachter voraus. Im Bamberg-Text wird es, wie gesagt, Nacht. Heute, nach zwanzig Jahren Kontextforschung, fällt es vielleicht schwer nachzuvollziehen, wie ungewöhnlich diese Herangehensweise war. Der Autor präpariert sich für viele ähnliche Fälle, indem er sich einer komplexen Situation stellt, die nicht den Ordnungsgrößen von Achse, Raster, Perspektive, Point de vue, Zentrum unterworfen ist, sondern sich aus Prozessen der »longue durée«, des Wachstums, der polyvalenten Nutzung, des Weiter- und Umbauens verdankte. Städte von dieser Art gibt es überall in Europa, aber Weiss fand an Bamberg hervorzuheben, was er, was man damals für typisch deutsch hielt: das Fehlen rationaler Planung, das konstante Wachstum, die Setzung großer »selbständiger« Akzente und die daraus resultierende Dialektik von Autonomie und Relativität, die »fast bis zum Gegensätzlichen breite Spanne« der Bauideen, der bewusste Umgang mit dem Naturraum. Spätestens seit Colin Rowe, der in den sechziger, siebziger Jahren Kontextualismus zur neuen Planungsmethode in Architektur und Städtebau machte⁸⁴⁶, denkt man nicht mehr dabei an etwas Deutsches und ganz bestimmt nicht an Konrad Weiss, aber in einer Hinsicht war dessen Vorgehen viel kühner, denn als Rowe begann, war die Masterplan-Methode der Moderne in die Jahre gekommen, in den zwanziger Jahren jedoch, als Weiss durch Deutschland wanderte, war sie der letzte Schrei.

Weiss stand mit diesen Gedanken nicht allein, aber nur er konnte so viele Gewichte jonglieren. Einen ganz ähnlichen Ansatz, expressionistisch eine große Stadt als Kräftefeld auffassend, wählte der Kunsthistoriker Oskar Schürer, als er seine Monographie über Prag schrieb, die 1930 erschien. Hierbei handelt es sich um das bedeutendste, durch nichts ersetzte Städteporträt aus morphologischer Sicht, ein ganz und gar unbekanntes Hauptwerk der Urbanistik, das der Autor freilich nach 1933 wertlos machte, indem er es im nationalsozialistischem Sinne umschrieb und monokausale Strukturen dort einzog, wo er vorher Vielfalt und Widerspruch am Werk gesehen hatte. Nun liegt Prag nicht in Deutschland, aber Schürer hat seine Methode auch auf die Stadt Augsburg angewandt und dies in einer kleinen Monographie getan, die 1934 herauskam, aber dem Nationalsozialismus noch keinen Tribut zollte. Augsburg ist für Schürer vor allem aus einem Grund von Interesse, der es mit Bamberg vergleichbar macht: polyzentrisch sind beide, aber aus ganz verschiedenen Gründen. Die Hauptgewichte des Bamberger Stadtplans waren das Werk vieler Jahrhunderte und verschiedener gesellschaftlicher Kräfte. In Augsburg wurde Polyzentrik gewissermaßen nachträglich eingebaut, als nämlich 1602 der bedeutendste Architekt der Stadt, Elias Holl, auf den Plan trat. Augsburg war im Grunde fertig; die etwa hundert Gebäude, die auf Holl zurückgehen, musste er in den Stadtgrundriss implantieren und an der Stelle älterer Strukturen errichten. Diese Eingriffe, die er selbst als »Flickwerk« bezeichnete, sind aber nicht, wie Schürer nachweist, »als Einzelkörper komponiert, sondern stets aus der Gesamtgestalt der Stadt heraus erdacht«. »Holls Leistung wird erst ganz begriffen, wo diese Wechselwirkung zwischen Einzelbau

und Gesamtstadt, diese Prägung der Gesamtstadt durch den Einzelbau und umgekehrt diese Konzeption des Einzelbaus aus den Erfordernissen einer zunächst nur ideell vorgestellten Gesamtstadt verstanden wird.«⁸⁴⁷ Wie Holl diese wechselseitige Erhellung angestellt bzw. wie Schürer sie herausgearbeitet hat, kann hier im Einzelnen nicht nachvollzogen werden. Aber der morphologische Ansatz, den auch Weiss verfolgte, war ein wichtiger Garant des Weimarer Anliegens, Teil und Ganzes zusammenzuhalten und dialektisch aufeinander zu beziehen.

Es bleibt überhaupt festzuhalten, dass die für Kontextualität sensible Stadtanalyse eine besondere Leistung der Weimarer Zeit war – mit entsprechenden Parallelarbeiten auf dem Gebiet der damals entstehenden Kulturgeographie. Fritz Schumacher, der Hamburger und Kölner Stadtbaumeister, basierte sein planerisches Handeln auf sehr genaue Untersuchungen der ihm übertragenen Städtebilder: *Wie das Kunstwerk Hamburg nach dem Großen Brand entstand* (1920) und *Köln. Entwicklungsfragen einer Großstadt* (1923) heißen seine entsprechenden Veröffentlichungen. Paul Zucker und sein Buch *Die Entwicklung des Stadtbildes* (1929) gehören ebenfalls in diese Gesellschaft. Aber das wichtigste kunsthistorische Überblickswerk zur Morphologie der deutschen Stadt stammt von dem Wölfflin-Schüler und Breslauer Ordinarius August Grisebach. Alle bisher behandelten Autoren hatte die Stadt als Individuum herausgefordert, hier kam nun einer, der Gesetzmäßigkeiten und Kausalitäten zu ergründen versprach. Der Titel *Die alte deutsche Stadt in ihrer Stammeseigenart* verweist auf eine völkische Orientierung des Verfassers, was auch gut zu der reaktionären Grundgesinnung der Universität Breslau passen würde. Selten aber hat ein Autor die Tragfähigkeit des im Titel versprochenen Leitbegriffs sogleich entwertet: »Wenn der regionale Ausdruck als Stammeseigenart bezeichnet wird«, heißt es im Vorwort, »so ist sich der Verfasser der Unbestimmtheit dieses Begriffs wohl bewusst. Es war auch nicht seine Absicht, eine mehr oder weniger vage Stammespsychologie auf die Bauweise zu übertragen.«⁸⁴⁸ Man kann es kurz machen und sagen, dass diese Rücknahme für die gesamte Untersuchung Bestand hat: »Stamm« fungiert als Ordnungsprinzip und nicht als generative Größe. Faktorenanalysen (Lage, Baustoff, Funktion der Stadt, Grundriss der Stadt) und die durch den Formalismus entwickelte vergleichende Sehweise eruieren die Eigenarten deutscher Stadtgestalten in ihren jeweiligen Regionen. Die Nationalsozialisten haben wohl gemerkt, dass sie aus diesem Buch keinen ideologischen Gewinn schlagen konnten. Grisebach wurde nach 1933 verfolgt und 1937 aus dem Hochschuldienst entlassen.

Döblins Berlin: Vielfalt im System der Stadt

In der Einleitung zu einem 1928 erschienenen Fotobildband über Berlin schreibt Alfred Döblin (1878–1957):

Um die volle Wahrheit der wachsenden, unsichtbaren Siedlung Berlins zu zeichnen, müsste ich Seite um Seite des statistischen Jahrbuchs abschreiben, ihre Geburten und Todesfälle hinsetzen, von den Gründungen, Liquidationen und Konkursen berichten, von den Krankenkassen und der Erwerbslosenfürsorge, den Rettungsstellen, den Irrenanstalten, Siechenhäusern, Asylen, von der Jugendwohlfahrt, den Kinderhorten, den Kindertagesheimen.⁸⁴⁹

In dem zwei Jahre später erschienenen Roman *Berlin Alexanderplatz* folgte Döblin dieser Vorgabe: Er schrieb ab, baute Fremdtex te ein, montierte die Stadt aus Belegmaterial zusammen. Im Manuskript hatte er tatsächlich Bruchstücke aus Zeitungen, Anzeigen, Jahrbüchern, Fahrplänen usw. in den handschriftlichen Urtext eingefügt.⁸⁵⁰ Es ist fast so, als hätte er die Bemerkung des Rezensenten Efraim Frisch vorausgesehen und entsprechend gehandelt: »Die Geschichte hat im Bilde der Stadt nicht wie eine zweite Natur gewirkt, Schichten sichtbarer Jahresringe angesetzt. Es gilt für das Wesen dieser Stadt erst eine lesbare Legende zu schaffen, eine gemeinverständliche, heutige, als Hintergrund für die Berichte über ihr Leben, ihrer Menschen.«⁸⁵¹ Das Stichwort »Die Stadt als Text« ist damit ausgegeben.⁸⁵² Die Leser der Stadt Berlin schlugen aber ganz verschiedene Texte auf: die Flaneure, die neuen Heimatkundler, lasen Berlin auf andere Weise als die Modernisten mit ihrem Sensorium für das Fragmentarische, Chaotische und Fließende. Was ist Döblins »Legende«, die er aus so vielen Textbruchstücken zusammensetzt?⁸⁵³

Der Anfang des zweiten Buches stehe für viele andere Montagen. Es beginnt mit der Ankündigung »Franz Biberkopf betritt Berlin«. Wie stellt sich ihm und dem Leser Berlin dar? In einer Abbildung der graphischen Kürzel vieler, nicht aller Dezernate der Stadt Berlin: von »Handel und Gewerbe« bis »Finanz- und Steuerwesen« (Abb. 61). Das heißt, Berlin tritt uns entgegen nicht als die Stadt der Kieze, der Sehenswürdigkeiten, der charakteristischen Stadtgestalt, nicht als Hauptstadt der Moderne – Berlin ist eine durchgliederte Verwaltungseinheit. Und während viele Autoren und Künstler als »Dromologen«, als Geschwindigkeitsfanatiker, die Hardware Stadt im wörtlichen Sinne auf Teufel komm raus beleben und beschleunigen wollen, kümmert sich Döblin um eine neue Software, das Programm, das Regelsystem, das diese Stadt zusammenhält, antreibt und kommuniziert. Man denkt an Alfred Webers Wort von der »Gesamtverapparatur« der Welt, wird aber auf den ersten Seiten des Kapitels belehrt, wie vielgestaltig und mitteilungsfreudig dieser Apparat sein kann.

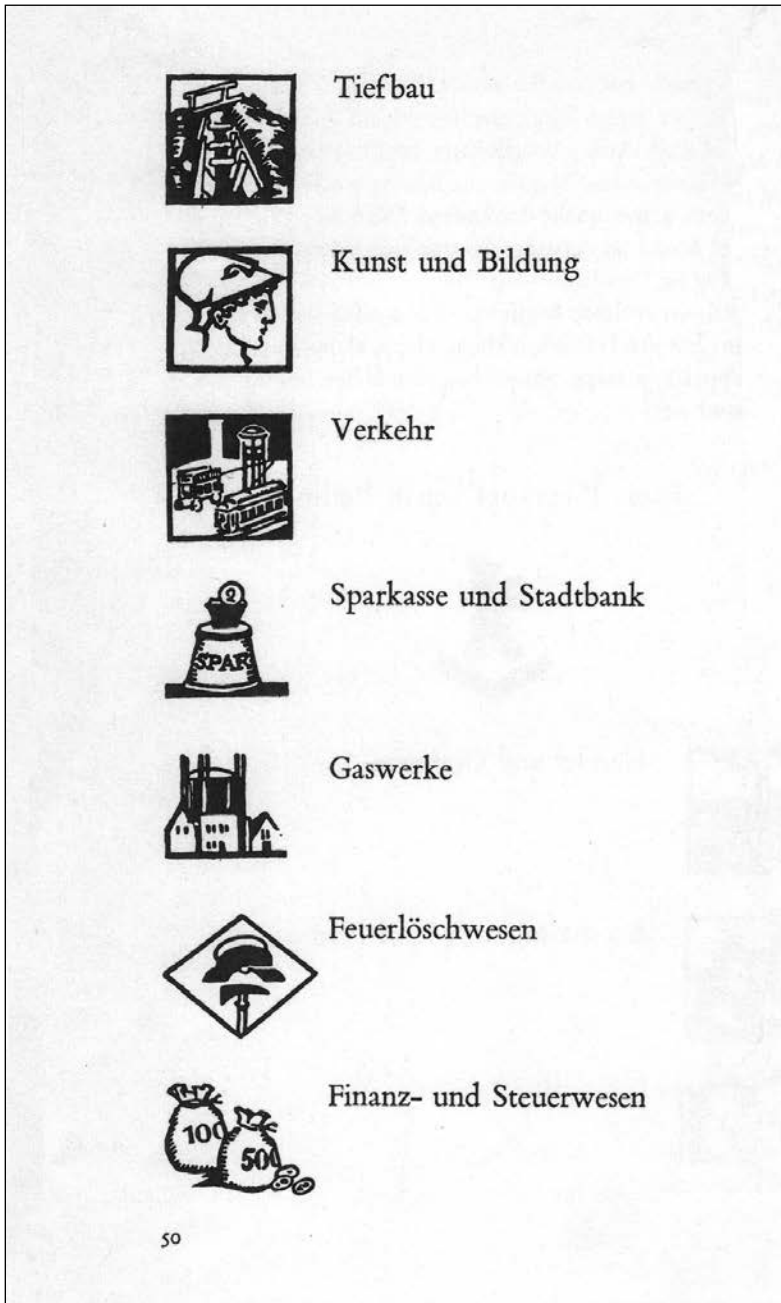


Abb. 61. Embleme der Berliner Behörden, aus: Alfred Döblin,
Berlin Alexanderplatz, 1930

Die Behördenperspektive, die erste Einstellung, setzt sich zunächst fort in drei amtlichen Verlautbarungen, die vermutlich die Ämter in der Tagespresse mitgeteilt haben; sie betreffen Bebauungspläne, Jagdrecht und die Abdankung eines »Wohlfahrts-Kommissionsvorstehers«. Die Behauptung, dass diese Szene »Beliebiges mit Beliebigem« (Volker Klotz) verbinde, geht an ihrer entscheidenden Qualität vorbei: Es handelt sich um behördliche Bekanntgaben, die Embleme werden also in Sprachakte, in Sprechblasen übersetzt. Verwiesen sei auf die Mitteilung, die das Ausscheiden des Vorstehers der Wohlfahrt ankündigt. Fürsorge war herkömmlich eine Aufgabe von Ehrenämtern. Nicht ohne Konflikte schreitet in der Weimarer Zeit die Professionalisierung dieses Sektors sehr schnell voran⁸⁵⁴ – wie die Ämter in das Leben der Fürsorgeempfänger eingreifen, wird der Text drei Seiten weiter ansprechen. Zunächst wechseln aber die Stimmen der städtischen Verwaltung in deren faktischen Anwendungsbereich, die städtische Realität, und teilen in weiterhin amtlichem Ton die momentane Wetterlage mit und kreisen anschließend die Lokalität näher ein, den Rosenthaler Platz – im Grunde die klassische Eröffnungsfigur realistischen Erzählens. Aber wir sind noch lange nicht beim Erzählen, Döblin beschreibt den Rosenthaler Platz gar nicht näher, sondern definiert ihn als einen kleinen Punkt in einem großstädtischen Verkehrsnetz:

Die Elektrische Nr. 68 fährt über den Rosenthaler Platz, Wittenau, Nordbahnhof, Heilanstalt, Weddingplatz, Stettiner Bahnhof, Rosenthaler Platz, Alexanderplatz, Straußberger Platz, Bahnhof Frankfurter Allee, Lichtenberg, Irrenanstalt Herzberge. Die drei Berliner Verkehrsunternehmen, Straßenbahn, Hoch- und Untergrundbahn, Omnibus, bilden eine Tarifgemeinschaft. Der Fahrschein für Erwachsene kostet 20 Pfennig, der Schülerfahrschein 10 Pfennig. Fahrpreismäßigung erhalten Kinder bis zum vollendeten 14. Lebensjahr, Lehrlinge und Schüler, unbemittelte Studenten, Kriegsbeschädigte, im Gehen schwer behinderte Personen auf Ausweis der Bezirkswohlfahrtsämter. Unterrichte dich über das Liniennetz. Während der Wintermonate darf die Vordertür nicht zum Ein- und Aussteigen geöffnet werden, 39 Sitzplätze, 5918, wer aussteigen will, melde sich rechtzeitig, die Unterhaltung mit den Fahrgästen ist dem Wagenführer verboten, Auf- und Absteigen während der Fahrt ist mit Lebensgefahr verbunden.⁸⁵⁵

So wie die Sprache sich verallgemeinert und die Mitteilungen an eine undifferenzierte Öffentlichkeit gerichtet sind, so geht der reale Platz nun fast in diesem System aus Verkehrslinien und Regelungen unter und muss deswegen fast schockartig in die Gegenwart zurückgerufen und durch ein Geschehen aktualisiert werden:

Mitten auf dem Rosenthaler Platz springt ein Mann mit zwei gelben Paketen von der 41 ab, eine leere Autodroschke rutscht noch grade an ihm vorbei, der Schupo sieht ihm nach, ein Straßenbahnkontrolleur taucht auf, Schupo und Kontrolleur geben sich die Hand: Der hat aber mal Schwein gehabt mit seine Pakete.⁸⁵⁶

Man sieht, wie schwer es die Handlung hat, gegen die Stadt, gegen ihren Strukturzusammenhang anzukommen: Der Akteur bleibt anonym, man erwarte auch nicht, dass der Mann mit den gelben Paketen in diesem Kapitel noch einmal eine Rolle spielen wird. Die spontane Aktion ist in ein System, in das System der »Systemzeit« eingebettet: sofort wird sie von Ordnungskräften wahrgenommen und kommentiert. Das Montageverfahren kann man, wie Ernst Bloch dies gleichzeitig tat, in einer »Totalität« enden sehen, »die ihr All in Fetzen, Gesprächsfetzen, Querschlägen ungerichteter Erlebniswirklichkeit hat«⁸⁵⁷ – das ist die gängige Auffassung, die aber für *Berlin Alexanderplatz* nur äußerlich betrachtet Geltung hat. Die Totalität ist auf der Seite der dokumentierten Stadt nicht mit schierer Kontingenz, mit unbezwingbarem Chaos gleichgesetzt. Die Kontingenz auf der Seite der Handlung ereignet sich im und gegen den städtischen Kontext der Ordnungsmaßnahmen. In einem Selbstkommentar hat Döblin einmal »die philosophische, ja metaphysische Linie«, der sein Roman folgt, nachgezeichnet: »Diese Welt ist eine Welt zweier Götter. Es ist eine Welt des Aufbaus und des Zerfalls zugleich. [...] Es ist Ordnung und Auflösung da. Aber es ist nicht wahr, dass die Ordnung, ja auch nur die Form und die Existenz auch nur real wäre ohne die Auflösungsneigung und die faktische Zerstörung.«⁸⁵⁸

Der Stadtdokumentarist benutzt den Abspringenden und seine Beobachter als Indikatoren des Zusammenstoßens von Ordnung und Auflösung. So wird dann auch der kleine Vorfall sofort vom nächsten Zitat, wieder einer Anzeige, gerahmt, und als ob Döblin die Vorstellung, von einem Platz allein zu handeln, zu dinghaft beschränkt vorkommt – obwohl das Buch ja nach einem Platz benannt ist –, beschreibt er im Folgenden nicht den Rosenthalerplatz, sondern die von ihm abgehenden Straßen und erschließt so die Umgebung, ja man kann sagen: die Größe und Weite der Metropole, des Funktionsverbands Berlin. Der Stettiner Bahnhof wird einbezogen und mit Sprachfetzen aufgerufen, eine Filiale von Aschinger und andere Lokalitäten geraten nicht so sehr in den Blick als ins Gehör: »Fische sind nahrhaft [...]«.« An einer Baustelle »rumort« es, aber dann wird das sich in Wirrwarr auflösende Berlin wieder »fahrplanmäßig« einjustiert.

An der Haltestelle Lothringer Straße sind vier Leute eingestiegen: »Die beiden Frauen gehören zusammen, es ist Frau Plück und Frau Hoppe. Sie wollen für Frau Hoppe, die ältere, eine Leibbinde besorgen, weil sie eine Anlage zum Nabelbruch hat. Sie waren zum Bandagisten in der Brunnenstraße [...]«.« Wir dürfen annehmen, dass Frau Hoppe dergleichen »verschrieben« wurde – die Stadt als Text äußert sich auch

so! Einer der vier zusteigenden Fahrgäste, ein Junge mit Mütze und Ohrenklappe, wird vom Erzähler gar mit einer Kurzbeschreibung seines zukünftigen Lebens ausgestattet, einer Vita, die in einer Todesanzeige endet, welche, wenn man die Sache nachrechnet, etwa im Jahr 1970 in einer Berliner Tagesszeitung gestanden haben muss. Ein Leben durch eine solche Urkunde bestätigen und summieren zu lassen, ist für die dokumentierte Stadt und die nur punktuell und dann amtlich aufgehobene Anonymität ihrer Bewohner ebenso typisch wie der Grund, der den Jungen zu seiner Fahrt bewogen hat: als Stotterer sucht er die »Beratungsstelle für Sprachkranke, Schwerhörige, Sehschwache, Schwachbegabte, Schwererziehbare« regelmäßig auf – die Fürsorge des Sozialstaates äußert sich in einer Sprachform, die fast so emblematisch und korrekt ausfällt wie die »Wappen« der Behörden, die Döblin diesem Kapitel voranstellt. Verglichen mit der vorausgehenden Szene des abspringenden Passagiers bedeutet die Vorstellung der drei Fahrgäste eine Steigerung im Sinne der planhaften Zusammenhänge: Was den Mann »mit seine Pakete« bewogen hat, abzuspringen, werden wir nie erfahren, aber das System reflektiert sein Handeln in Gestalt von Schupo und Schaffner. Den drei anderen Fahrgästen jedoch diktiert das System selbst das Motiv und das Ziel ihrer Bewegung durch die Stadt und attestiert im Fall des Jungen gewissermaßen sein Leben.

Elf Seiten, ein rundes Hundert »Lokalnotizen« und ein Dutzend Stadtbewohner, solange dauert es, bis es wirklich heißt: »Franz Biberkopf betritt Berlin«. »Konsequente Dichtung«, hätte der Monteur Kurt Schwitters gesagt, konsequent und realistisch, weil *Berlin Alexanderplatz* die Infrastruktur einer Metropole ins Städtebild aufgenommen hat und sie auf einem modernen Niveau zum Gegenstand macht – modern im Vergleich zu Romanen wie *Die Geheimnisse von Paris* (nachgeahmt in: *Die Geheimnisse von Berlin*), welche den »Untergrund« zu einem Chronotopos dunkler Abenteuer ausbauen. Infrastruktur ist bei Döblin mindestens dreierlei: das sichtbare Netz der Straßen und Verkehrsmittel, das sekundäre Netz des »größtenteils unsichtbaren« Berlin, also das Netz der Leitungen, Fahrpläne, Schaltungen, sowie drittens das soziale Netz aus Verordnungen, Verschreibungen, Hilfsmaßnahmen, Gesetzen und »Bezirkswohlfahrtsämtern«. Genauso »konsequent« entfaltet sich aber auch das zweite, das erzählerische Register des Buches. Konsequent als Folge von Ursache und Wirkung, Motiv und Tat, und konsequent als Reaktion auf das erste Register der Ordnungen. Der Erzähler kann mit noch so vielen Machtworten, Merksprüchen und Leitsätzen versuchen, das kontingente Geschehen auf die Seite der Ordnung zu ziehen, es will und wird ihm nicht gelingen. Stil, Tonfall, Autorenrolle der erzählenden Partien sind grundverschieden von den dokumentarischen: So kalt und ungerührt sich der »Stadtschreiber« hinter Fremdtex te und »Lokalberichte« zurückzieht und die Subjektivierungsstrategien der Flaneure meidet, so stark drängt sich der Erzähler in den anderen Passagen in den Vordergrund, redet dazwischen, macht den Leser an, weiß alles voraus und grundsätzlich besser und – so würde Franz Bi-

berkopf sagen – wirft den Riemen auf die Orgel, wenn das »Schicksal« zuschlägt, wenn die großen Gefühle, die rüden Mannestaten, die fatalen Verstrickungen geschildert werden. Diese Bipolarität des Großstadtromans näher zu würdigen kann nicht unsere Aufgabe sein, aber wir halten noch einmal fest, dass Vielgestalt aus zwei Registern besteht und in jedem von ihnen Vielfältigkeit generiert wird: auf Seiten der Erzählung im Versuch, die Unterwelt samt angrenzenden Bezirken als Welt auszugestalten, ebenso facettenreich wie brutal, »mit einer ungeheuerlichen äußersten Rohheit«; auf Seiten des Städtebildes dagegen als Nachvollzug eines filigranen Netzes, als Fülle mit System. Auf der Ebene der Erzählung geraten Gesetz und Gesetzesbrecher in Konflikt, wie in Tausenden von anderen Werken auch. Was aber Döblins Roman so besonders macht, so deutsch und modern wirken lässt, ist die Anerkennung von Gesetzen jenseits der in Paragraphen gegossenen, von Gesetzmäßigkeiten der städtischen Lebenswelt, welche die Weimarer Zeit mit größtem Eifer ausgebaut hatte.

Döblin war Arzt und Dichter. Als Amtsarzt und Betreiber einer »Ein-Mann-Sozialstation« (Wilfried F. Schoeller) agierte er als Teil und aktiver Unterstützer eines Gesundheitssystems, das im Ausland sehr bewundert wurde. »Um die Menschen dieser Massensiedlung zu pflegen«, zählt er selbst auf, »für ihre körperliche Wohlfahrt zu sorgen, sind über 30000 Menschen abgezweigt, hinzu kommen über 3000 Ärzte.«⁸⁵⁹ In rund 2000 Patientenbesuchen pro Jahr erfuhr Dr. Döblin tagtäglich von der »Psychopathologie des Gemeinschaftslebens«, die die »Ordnung« der Stadt in »Auflösung« versetzte. Daraus als Dichter vielfältiges Material ziehend, sah er sich aber in seiner Doppelrolle beiden »Göttern« gleichermaßen verpflichtet. Döblin wusste aber nicht nur von den Gefährdungen, die der Ordnung von den Mächten der Unordnung zuwuchsen, sondern auch von den Gefahren der Ordnung an sich: »Wenn über diese Einzelnen die Einrichtungen kommen, verdorren zugleich die Einzelnen und die Zusammenhänge unter den Menschen. In den straffsten Staaten sind die einsamsten Menschen.«⁸⁶⁰

Döblin schreibt über die Großsiedlung Britz, jenes Musterbeispiel des Neuen Bauens, das man die Hufeisensiedlung nennt: »[M]an sieht mit Augen die Gewalt der Uniformität, die Uniformität wird bekenntnishaft geäußert.« Das klingt abwertend, ist aber offenbar nicht so gemeint, denn im Folgenden ist die Rede von »großartigen« Bauwerken. Döblin weiß von zwei Bauweisen der Uniformität:

In den Häusern der gewöhnlichen Straßen waren die Massen zusammengedrängt, gedrückt, gewissermaßen verschmutzt, ohne Gefühl von sich. Hier ist Ruhe und Selbstgefühl. Die Menschen wohnen zwar auch hier einzeln für sich, aber die großartigen Bauwerke, wissender als sie selbst, sprechen aus, was hier geschieht. Es wirkt langsam, erzieherisch wie eine stumme, tägliche Predigt.⁸⁶¹

Die »Gewalt der Uniformität« soll Erziehung zur Gemeinschaft sein. Wie verträgt sich das mit »Selbstgefühl«? Die Frage erinnert an einen anderen Kontrast, der in *Berlin Alexanderplatz* unvermittelt einander gegenübersteht. Welche »Summe Mensch« Biberkopf auch immer in sich verkörpert, er bleibt der einzelne, das Individuum, dessen Handeln und Behandeltwerden einen ganzen Roman wert ist. Am Schluss aber singt sein Dichter das hohe Lied der Gemeinschaft und denkt, wie Heidegger zuvor gedacht hatte, Gemeinschaft und »Geschick« zusammen: »Was ist denn das Schicksal? Eins ist stärker als ich. Wenn wir zwei sind, ist es schon schwerer, stärker zu sein als ich. Wenn wir zehn sind, noch schwerer. Und wenn wir tausend sind und eine Million, dann ist es ganz schwer.«⁸⁶² Aber darauf folgt geradezu reflexhaft die Absicherung, die auch implizite Warnung ist: *die* Gemeinschaft, die Gemeinschaft an sich existiert natürlich nicht – außer im Ringen nach ihr, von dem sie damals alle gesprochen haben: »das Ringen des deutschen Menschen um die neue Gemeinschaft« sind die letzten Worte von Herbert Marcuses Dissertation von 1922.⁸⁶³ Döblin beeilt sich, den einsamen Biberkopf auf den Schutz des Kollektivs hinzuweisen *und* ihn gleichzeitig mit einer Distanz gegenüber Massenbewegungen zu impfen: »Sie marschieren oft mit Fahnen und Musik und Gesang an seinem Fenster vorbei, Biberkopf sieht kühl zu seiner Türe raus und bleibt noch lange ruhig zu Haus.«

Berlin, gesehen von einem Reisenden: Hans Heinrich Ehrler

Zum Verhältnis Deutschland – Berlin schrieb Helmuth Plessner, kein Berliner:

Deutschland sah früher in Berlin vor allem eine Verstärkung, fast eine Verzerrung seiner eigenen Eigenschaften: Tüchtigkeit und Selbstgefühl. Verdient wurde nie genug und der eigene Wert nie dick genug aufgetragen. Da das ganze Deutschland früher beides übertrieb, sah es sich in Berlin entlarvt und liebte es nicht, trotz Bewunderung. Jetzt liegt alles anders. Ernst und Selbstprüfung haben angefangen. Der Zweifel kam, erworben ward das Bewusstsein der dauernden Gefahr; das Zeitweilige, die mühselige Übereinkunft unseres Daseins und Bestands ward begriffen. Aber das Zeitweilige und die Übereinkunft des Lebens begriffen zu haben, ist erst wahre Zivilisation. Auf solchem Grunde erst gedeiht das gereinigte Wesen der großen Stadt, ihre eigene Schönheit.⁸⁶⁴

Dieses Begreifen wurde ein Dauerprozess. Nur wenige Städte haben sich so kontinuierlich »selbst geprüft« und beschrieben wie das Berlin der zwanziger Jahre.⁸⁶⁵ Im Folgenden aber möchte ich einen »Fremdling« – so nannte er sich selbst – auf seinem Gang durch die Stadt begleiten und durch seine Sicht auch wieder auf das Thema Stadt-Land, Metropole-Provinz kommen. Der Fremdling dreht die Perspektive um, die zu Beginn dieses Teils und über weite Strecken hin die Berliner, vertreten durch Autoren wie Kerr, Tucholsky, Huch, Barthel und viele andere, auf die kleinen Städte und die Landschaften Deutschlands richteten. »Weltstadt und Provinz – mit diesen Grundbegriffen jeder Zivilisation tritt ein ganz neues Formproblem der Geschichte hervor, das wir Heutigen gerade durchleben, ohne es in seiner ganzen Tragweite auch nur entfernt begriffen zu haben.«⁸⁶⁶ Das ist wie so vieles, was Spengler schrieb, übertrieben, aber man kann im Anschluss an seine Begrifflichkeit fragen, wie sich das historische »Formproblem« Weltstadt, Hauptstadt Berlin in den zwanziger Jahren darstellte. Ein »Hunderttausendstel« zählte an Köpfen die »ländliche Siedlung daheim«, aus der Hans Heinrich Ehrler (1872–1951) kam, wie er gleich im ersten Satz des Buches *Meine Fahrt nach Berlin* mitteilt. Diese Siedlung gehörte zur Stadt Waldenbuch zwischen Stuttgart und Tübingen. Ehrler besuchte die Reichshauptstadt 1928 und publizierte seinen Reisebericht noch im gleichen Jahr in der *Vossischen* und in der *Süddeutschen Zeitung* – als Buch erschien er wohl 1929. Damit ist das Zipf'sche Modell, das ich im ersten Teil vorgestellt habe, in seinen Extremen präsent: an der Spitze der einmalige Koloss (Berlin) und schließlich auf dem unendlich »langen Schwanz« der Minimalgrößen die »ländliche Siedlung«. Ein deutsches »Formproblem«, darin hatte Spengler ganz recht. Wie geht der Schriftsteller es an? Vorweg ist ein Wort zu Ehrler angebracht, der heute vergessen ist und doch vor und nach dem Ersten Weltkrieg ein vielgelesener Erzähler, Lyriker und Essayist war. Der Germanist Stefan Keppler-Tasaki, der derzeit Ehrler wiederentdeckt, hat einen Aufsatz überschrieben mit: »Hans Heinrich Ehrler als Staatsdichter 1912–1951«.⁸⁶⁷ Nicht dass Ehrler ein politischer Dichter war, aber er hat, wenn es ihm gefiel oder finanziell Not tat, alle Regime im angegebenen Zeitraum bedichtet und ihre Ziele vertreten. Das Kaiserreich, vor allem das Reich im Krieg, die Weimarer Zeit, der Nationalsozialismus und die Bundesrepublik, sie haben in Ehrler eine Stimme gehabt – und manchmal sogar eine offiziöse, etwa wenn er die Rede zum Weimarer Verfassungstag hielt oder zu Hitler im führenden Literaturorgan Nazi-Deutschlands einen Essay (»Die Stimme«) veröffentlichte. Man darf sich auch nicht wundern, wenn man erfährt, dass Ehrler ein christlicher Dichter war und dem Inneren Widerstand angehörte: Er war in der Beziehung ein durch und durch deutscher Dichter, dass er, weil er sich so gerne bewegen ließ, an allen »Bewegungen« teilnahm. Man spürt das hohe emotionale Engagement aus dem Reisebericht sofort heraus.

Ehrler will die Stadt fühlen, nicht durch sie führen. Das Letzte, was er sich und seinem Leser abverlangt, wäre eine Begegnung mit ihren »Sehenswürdigkeiten«. Er

zieht damit gleichauf mit einer eigenen Sparte von Berlinführern, die »Verführer« sein wollen, wie einer der Autoren witzelt, die also die »wirkliche, lebendige, alltägliche Stadt« erschließen helfen, wie es die Reihe *Was nicht im Baedeker steht* des Piper-Verlags versprach.⁸⁶⁸ Über Berlin zu schreiben heißt fast automatisch, sich selbst mit ins Bild zu nehmen und von den Erwartungen abzuweichen. Was die einschlägige Forschung an Beschreibungen des »inoffiziellen« Berlin auflistet, fällt in die Zeit von Ehrlers Erlebnisbericht.⁸⁶⁹ Der Berlin-Band der Reihe *Was nicht im Baedeker steht* erschien 1927, und der mittlerweile in der Kulturgeschichte der Weimarer Zeit, vor allem der feministischen, zu gewisser Berühmtheit gelangte *Führer durch das ›lasterhafte‹ Berlin* von Curt Moreck (d. i. Konrad Haemmerling) kam 1931 heraus. Auch Ehrler interessiert nur, was nicht im Baedeker steht. Der Untertitel seines Buches heißt: *Erlebnis eines Provinzmannes*. Nun ist er, auf dem Lande lebend, kein Landmann, sondern ein Schriftsteller, der aus Überzeugung auf dem Lande lebt. Wenn er als »Provinzmann« auf die große Stadt schaut, wählt er eine sehr schwierige Perspektive, vorausgesetzt, er wollte nicht als ewiger Kannitverstan und Nörgler gelten – und nur in der Provinz gelesen werden. Ehrler nimmt bisweilen diese Position als Rolle an, aber nur punktuell, und keineswegs in humoristischer Manier, so wie die Witzblätter des 19. Jahrhunderts mit Vorliebe Bauern in die großen Städte schickten. Die Macht der Größe und das Ausmaß des Abstands zwischen Weltstadt und Provinz spürt Ehrler sehr stark. Sie affiziert sein Sensorium und gleichzeitig eicht sie es, macht es für den Vergleich wachsam. Nachdem er im Verhältnis zu Berlin die Größe seiner Siedlung (ein Hunderttausendstel), der nahen Großstadt Stuttgart (ein Zwölftel) und des Landes Württemberg (die Hälfte) vorgerechnet hat, schreibt er auf der ersten Seite:

Seit ich hier bin, ist der Gedanke des Vergleichs in mir, nicht als Ziffernfigur, sondern als der dauernde Gefühlsgrund meines veränderten Zustandes. Etwas hat mich gleichsam aus dem Weiten und Raumhaften geholt und eingegossen in die umwandete Bedrängnis dieser Menschenhäufung. Ich spüre das Ereignis so stark, dass ich daran schwach werde. Die über vier Millionen haben wie eine Insektenwolke mich Einziges aufgenommen, sie wollen etwas von mir, von meinem Wesen.

Dieses Zitat charakterisiert den in totale Vergessenheit geratenen Autor recht gut: Er versetzt sich in eine existentiell herausfordernde Situation, in der er aber auch seine Schwäche überwindet, um in die Pflicht zu nehmen: sich, die Berliner, die Leser. Im »feuilletonistischen Zeitalter«, wie wir mit Hesse die Weimarer Epoche nennen, versucht Ehrler etwas im Grunde Unmögliches – und dies obendrein noch am durch und durch feuilletonförmigen Sujet Berlin: Er will Sozialität und Solidarität zusammenhalten. In seiner Siedlung würde er ja auch dem in Not geratenen Nachbarn helfen.

Im Grunde lebt das Buch von dem Ethos, das sich vornimmt, Ricarda Huchs »Reich der persönlichen Beziehungen« auch in der Dimension Großstadt nicht aufgeben zu wollen. So hat Ehrler einen schwierigeren Aufstieg aus der Siedlung in die Metropole als die großen Feuilletonisten der Epoche, die aus München oder Wien kamen oder gebürtige Berliner waren. Für Franz Hessel ist die einzige relevante Bezugsgröße der Baedeker: »Diesmal wollte ich mich an den Baedeker halten. Da steht unter ›Zeiteinteilung‹ ›Vierter Tag vormittags Nationalgalerie und Dom, nachmittags Dampferfahrt nach Grünau.‹ Aber nun habe ich alles verkehrt gemacht. Als ich auf dem Weg zum Lustgarten an die Schlossbrücke kam [...].«⁸⁷⁰ Franz Hessel schafft es in seinem Artikel »Spazieren in Berlin« von 1928 nicht, das Programm des Baedekers zu erfüllen, und auch eine Fahrt mit dem Sightseeing-Bus bricht er vorzeitig ab, aber das Touristische als Programm und Modus der Erfahrung ist eingeführt und kann zum Ausgangspunkt und zur Vergleichsfolie genommen werden. Ehrler weiß natürlich auch vom touristischen Programm, das auf den Besucher wartet, aber er traut sich keinem Tour-Bus an, sondern besteigt einen Linienbus und erfährt die Stadt von dessen oberem Stock, einen Querschnitt durch das höchst diverse soziale Profil Berlins legend. Der Fremde will es machen wie der Einheimische, nur endet er an einem Ende, an dem der Einheimische normalerweise nicht ankommt: am Ende einer zur Gänze durchfahrenen Buslinie. Der Fremde weiß auf diese und viele anderen Arten mehr als der Einheimische und hat trotzdem nicht dessen Stadt verstanden. Der »Provinzmann« stellt sich aber auch gleichzeitig vor, was ein Berlin-Besucher in seiner Position täte, vorausgesetzt natürlich, es handelt sich um einen »Provinzler des Durchschnitts, den kein Geschäft treibt«. Für Ehrler ist klar: »[E]r geht zeitweilig nach Berlin, um etwas zu ›erleben‹. Ja, auch des Geschäftsmachers Reise wird beglänzt von der Aussicht, nicht ohne Erlebnis heimzukehren.«⁸⁷¹ Welches Erlebnis hat die große Stadt dem »kleinen hereingekommenen Herrn« zu bieten? »Er wird nicht von der Windhose ihres Betriebs gewirbelt. Nicht von den Schauern ihrer leiblichen und geistigen Nöte geschüttelt. [...] Ein gelockerter Seidenstrumpf bringt ihm die Entdeckung der deutschen – Metropole.« Windhose oder Seidenstrumpf, Figur oder Detail, Wirsal oder Fetisch: Ehrler hat hier in aller Kürze eine Alternative angedeutet, an der sich viele Berlin-Beobachter orientieren. Joseph Roth hat es immer wieder verstanden, diese Optionen ineinander übergehen zu lassen. Ausgerechnet die Litfaßsäule, diese sehr berlinische Erfindung, ist für ihn ein solcher Auslöser, ein »Negativsymbol der Stadt«, der Stadt als Windhose, besser noch als Mahlstrom⁸⁷²: »Sieh eine Litfaßsäule an: Magier neben Flohdompteuren. Über das Jenseits, Gott, Philosophie, Unendlichkeit redet täglich eine Unzahl Unberufener.«⁸⁷³ Chaos, Tohuwabohu, Stimmengewirr, das ist die Stadt für Roth und für viele andere »Stadtschreiber« dieser Zeit:

Der Dollar tanzt Jazzbands auf Himmelsleitern, Hände fuchteln durch die Luft und behindern den Straßenverkehr. Bettler krümmen sich an den Stra-

ßenecken, und die Gebrechen, die sie dir fordernd zeigen, sind eigentlich Betriebskapital. Propheten durchziehen die Stadt und predigen einer verzweifelten Rote Krieg oder Frieden. Menschen schlägt man ans Hakenkreuz, und die Glocken läuten: Judas ist auferstanden! Gymnasiasten fahren im Auto direkt von der Einsegnungsfeier zur Börse. Die Antike wird als klassisches Altmetall verhandelt. Der Kutscher auf dem Bock liest den Kurszettel; in der Filmbranche schlägt man ägyptische Schlachten. An den Straßenecken, in der Nähe, tuscheln geheimnisvolle Männer dir ins Ohr von Nackttänzen – bis morgen früh. Die Welt ist irrsinnig.⁸⁷⁴

Auch auf Ehrler wartet diese irrsinnige Welt, das weiß er, und das führt er selbst herbei. Er kommt an, wird von guten Freunden abgeholt, ins Hotel gebracht und gleich weiter mit nach Hause genommen, wo er erst einmal »zu sich kommen« soll. »Lieb bürgerlich umwandelt, herzlich eingeeengt spürt man doch schon ringsum das Draußen, die Stadt.« Als die Freunde ihn am Abend wieder an seinem Hotel abliefern, geht er weiter und taucht ins Nachtleben ein. Man ist nicht überrascht, dass auch Karl Arnold, den der *Simplicissimus* 1921 nach Berlin geschickt hatte, die Serie seiner »Berliner Bilder« mit dem nächtlichen Treiben und zwar mit der Karikatur »Nepp« eröffnet: Im Nachtlokal wird die Rechnung präsentiert, eine geradezu mit bürgerlicher Urangst besetzte Schlüsselszene. Die folgenden Bilder arbeiten die Gefährdungen und Attraktionen des Nachtlebens durch – bis hin zur »Polizeistunde«, in der ein braver Bürge die Nähe der Dirnen sucht und von deren Zuhältern ausgeraubt wird. 1923 wurde in Berlin auch der erste Streifen des sogenannten Genres Straßenfilm gedreht: *Die Straße* hieß er lapidar, die Regie führte Karl Grune. Ein Kleinbürger verlässt des Abends seine Frau und sein Heim, um in der Großstadt etwas zu »erleben«. Am nächsten Morgen kehrt er zurück, knapp dem Selbstmord und der Festnahme wegen Mordes entronnen. Im Resümee der Zeit stellt der Film »den Spuk einer Nacht dar, das Schicksal eines für kurze Stunden aus der geruhigen Bahn satter Bürgerlichkeit Gerissenen (Eugen Klöpfer), der in der Spanne einer einzigen Nacht durch die Höhen und Tiefen des Lebens gezerrt wird und schließlich zu seinem sicheren Ausgangspunkt wieder zurückkehrt«.⁸⁷⁵ Das Standbild (Abb. 62) ist aus der Sequenz gegriffen, in welcher der Verlorene Kleinbürger der Dirne durch die Nacht folgt. Noch ist alles offen und alles rätselhaft: Im Film leuchtet das Augenpaar, das Ladenschild des Optikers, auf und erlöscht wieder, als der Mann darunter durchgeht.

Wenn auch der Provinzmann Ehrler der Attraktion des »gelockerten Seidenstrumpfes« nachsteigt, würde er uns das nicht mitteilen. Wir müssen annehmen, dass er als Berichterstatter nun im Dienst ist. Er hat ein großes Pensum vor sich, Berlins Nachtleben ist sehr vielgestaltig. Im gehobenen aller Etablissements, das er frequentiert, gesellen sich »seidenflorgewandete Huldinnen« zu ihm und gemeinsam schauen sie einer Nackttänzerin zu, die außer Schleier und Perlenbrosche nichts



Abb. 62. Szene aus Karl Grunes Film *Die Straße*, 1923

anzuhaben scheint. »Die Lippen der Zuschauer pressen sich zu.« Ehrler fährt fort: »Allein die Tänzerin hat wohl einen neuen Trick auch für diese kundigen Augen. Was man anfangs für den Schleier hielt, wird gen Ende ein Kleid. Das in solcher Luft gewöhnte Verfahren umgekehrt.« Dagegen haben die Damen im Publikum sich weitgehend ausgezogen: »Ich sehe weiter: diese Leiber wissen um sich, sind Sinn und Recht ihres Daseins, jene Pflege ist ihre kulturelle Leistung, der Reiz ihr ethischer Zweck. Darum ist das Kleid geschwunden bis auf eine Spur des Stofflichen, in einem Gänseei unterzubringen, nichts mehr als ein Schmelz, ein Schleierspiel, ein Lockgewebe.«⁸⁷⁶ Doch auch trotz solcher Anstrengungen auf der Bühne und davor hat Ehrler das Gefühl, dass diese von tosender Musik und vom »Glanzstrudel« der Lichtquellen überschüttete Gesellschaft nur eine »Raumgemeinschaft« bildet, wie es Joseph Roth nach Teilnahme an der Berliner »Saison« 1925 ausdrückte: »Wir sind einander fremd. Aber eben aus diesem Zweck haben wir uns in diesen Raum begeben, um einander trotz allem und auch nicht länger, als man kann, nahe zu sein. Wir haben eine Gemeinschaft: die *Raumgemeinschaft*. Wir sind nicht Schicksals-, sondern Raumgenossen.«⁸⁷⁷ Ehrler deutet in dieselbe Richtung, wenn er vom »erotischen Snob« spricht und damit auf die gespielte oder bereits habituelle Kühle verweist, die »man«, ausgesetzt so vielen Reizen, an den Tag – oder besser: an die Nacht

legt. Ehrler ist der Meinung: »Nur in der Nacht müssen die Menschen sich einander darstellen und anbieten [...].«

Ehrler lässt formal diese »Raumgemeinschaften« zerfallen, indem er lauter Einzelbeobachtungen registriert und kleine Miniaturen von Menschen anfertigt, die aus welchen Gründen auch immer gekommen sind, um jetzt allein in dem Trubel an einem Tisch zu hocken – die »Fremdartigen« ist Ehrlers Wort für diese Spezies. »Die ›Gesellschaft‹ und die anderen wissen nicht, was da zwischen ihnen sitzt.« Zu den »Anderen« gehören auf jeden Fall »jüngere, nicht eingewöhnte Provinzler«. Alleine sitzend wie der Beobachter erwarten sie »aus dem Zauberraum die von der kleinstädtischen Fama verheißenen Erlebnisse«. So richtig auf ihre Kosten scheinen nur die »Genussbürger aus dem Reich« zu kommen, eine Wortprägung, die Ehrler gehören dürfte, zu der aber George Grosz viele Bilder und Arnold viele Karikaturen geliefert haben: »ihr Leibgewölbe füllt die grauen Tuchsessel so aus, als wäre diesen vorne selber ein Polsterbauch gewachsen. Essend lutschen, trinkend schlürfen sie und blühen rötlich im Wohlbehagen gutmütiger Kennerschaft«. ⁸⁷⁸

Nach dem Besuch im vornehmsten Etablissement kehrt zu später Stunde, wie das so üblich war und ist, der Berlinfahrer in einer »Schenke« ein, »einem schmalen, tiefen Schlauch, wo Bier und Schnaps vertrunken wird. Alles hat die Hüte und Kappen auf und zeigt in der Haltung die besondere Berliner Nonchalance, als seien die Gelenke der Körper ein wenig eingeknickt. Es wird debattiert.« Aber auch nach seinem Kaschemmenbesuch ist für Ehrler die Nacht noch lange nicht zu Ende, obwohl es schon halb drei ist. Nach dem Besuch »eines großen glitzernden Säulensaals« und der Einnahme eines Kaffees hängt sich eine junge Frau an ihn dran, die er aus einer vorgespielten finanziellen Verlegenheit befreit, deren sexuelle Gegenleistung er aber ausschlägt. Er begleitet sie stattdessen nach Hause, auf einem endlosen Weg nach »NO«. Diese gemeinsame Wanderung durch die nächtliche Einsamkeit der Vorstädte und Fabrikgegenden stellt das genaue Gegenteil zum Akt des modischen Flanierens dar, das Hessel, Benjamin und Kracauer betrieben. Die Stadt ziellos zu durchstreifen, gesteht Kracauer ein, werde zum zwanghaften Verhalten, sodass ein Theaterbesuch, ein Verbleiben im Hotelzimmer zur Schlafenszeit als »Pflichtvergessenheit« erscheine. Das gelte auch für »die gelegentlichen Zusammenkünfte mit Frauen«. Es sind die Straßen, die ihn »ungleich stärker beanspruchten als irgendein einzelnes Mädchen«. ⁸⁷⁹ Eine solche Wanderung durch die nächtliche Großstadt findet ihr nicht gesuchtes Ziel fast schockhaft in einem »Lebendem Bild« (Helmut Stadler), das im ebenerdigen, offenstehenden Fenster eines Hotels aufscheint: ein junger Mann allein in seiner ärmlichen Behausung sitzend, den Kopf »in die Hände gestützt«, nicht nur ein Personifikation der Melancholie, sondern zusammen mit dem Ort auch »Erscheinungen, die sich aus meinem eigenen Zustand erklärten.« Während Kracauer seiner »Besessenheit« frönt, um sich letztlich selbst zu begegnen, wird Ehrler durch das »Mädchen« »ungleich stärker beansprucht« als durch die Straße, bzw. diese ist nur

der Ort, um den Ernst einer nächtlichen Existenzform, die so gar nichts vom Flaneur hat, am eigenen Leib zu erfahren. Ehrler nimmt nicht nur teil, er nimmt auch Anteil – etwas, das Kracauer an den Reportagen seiner Zeit vermisste. »Ich soll mit hinein«, heißt es zum Schluss des Gewaltmarsches. »In diese Mauer, in ein Hinterhaus, durch eine Familie, zu der Schlafstelle?« Ehrler hört lieber seiner Begleiterin zu und lässt sich die Einzelheiten eines Lebens aus provinzieller Herkunft, Schlafstelle, Zuhälter, Freundin, Kneipenbesuch und einer unbestimmten Anstellung schildern. »Ich entdecke, wie ganz ihr Denkgewebe verwirrt ist in eine unentrinnbar gebundene Kaste.« Ehrler will es wissen. Mit ein paar flotten Strichen einen Typus zu umreißen, genügt ihm nicht. Die junge Frau ist schließlich auch die verlorene »Provinzfrau«. Und so eingebettet sie in ihre Kaste und die Großstadt ist, jedes Mal, wenn ihre nächtliche Bekanntschaft von sich erzählt, z. B. von seinem »Gartenhäuslein« und dem »tagweit großen Wald, »Schönbuch«, geheiß«, bricht sie in Tränen aus. Ehrler schreibt: »Ihre Augen fangen dabei wieder zu weinen an.« Nicht sie, die Augen fangen zu weinen an: ein untergründig automatischer Reflex. An ihre »erstarrte Fassungsgabe« reichen Verbesserungsvorschläge des Helfers nicht heran. Das Proletariat, dem das »arme Mädchen« schon nicht mehr angehört, weiß sein »Pferchgefühl der Schicksalsgenossenschaft« punktuell zu mildern, indem es, dem »inneren Rückdrang nach seinen Herkunft« folgend, im »Grünen« seine kleinen Gärten bestellt. Daran und an die Rettung durch die »alten Blutmächte« denkt der Mann aus dem Schönbuch natürlich zuerst und benennt als ihre Opposition die »Illusionismächte der Stadt«: »Ja, darum müssen jene Mächte das Spiel ihrer »Attraktion« immer mehr aufblähen, um die Vorstellung zu zeugen, dass das Geschick der Hereingeratenen nicht in Verbanung, sondern auf die Insel der Beglückung geführt hat.«⁸⁰

Der »Provinzmann« ist bemüht, so viel Nähe wie möglich herzustellen und durchzuhalten, und weiß doch, dass er auch dem großen Ganzen Tribut zollen muss – sonst ist die Maßstabsfrage, die er sich gestellt hat, hinfällig geworden:

Im sausenden Maschinensaal einer Metallfabrik sagte mir einmal ein Werkmeister, in diesem Raum der Geräusche höre er besser als in der Stille. Daran muss ich hier denken. Den Berlinern scheint es ähnlich mit den Geräuschen ihrer Stadt zu gehen. Diese haben offenbar einen Kontrapunkt für sie und werden etwas wie Heimatlaut. Darum hält der Städter sein Tempo (anspruchslos irrend) für seine Kultur.⁸¹

Darauf macht der »Provinzmann« einen Absatz und denkt wieder an den Schönbuch: »Dennoch, wenn man einen Borsigschmied in eine Schönbuchwiese legt und eine singende Hummel sich über ihm in das Schweigen hängt ...« Aber Ehrler lässt sich nicht auf Bukolik ein; der Mann aus dem Schönbuch weiß, was er seinen Großstadtlern schuldet, einen modernen Zugriff auf das Ganze:

Manchmal denke ich mir auch: ein großer Parlograph dürfte (nur einen Tag und eine Nacht lang) über dieser Stadt aufgehängt werden, ein Apparat, der alle Reden und Worte deutlich unterscheidbar aufhobe, um sie den Enkeln vorzuführen. Wie würde der Sprach- und Denkschatz solch eines Berliner Vierundzwanzigstundentags vom Jahre 1928 sich diesen anno 2028 darbieten? Würden die künftigen Hörer staunen, lachen, erschrecken?⁸⁸²

Aber Berlin ist den Deutschen nicht nur zum Hören und Sehen, sondern auch zum Nachdenken und Handeln aufgegeben – sollte man meinen. Martin Kessel, der zur gleichen Zeit über die Reichshauptstadt schreibt, lässt die Bemühten dagegen wissen: »Berlin aber, nüchtern und in Zwielficht getaucht, spiegelt sich unbekümmert in den ratlosen Augen derer, die müßig genug sind, es zu beurteilen.«⁸⁸³ Ehrler jedoch ist alles andere als müßig. Er ist nach Berlin gekommen, die großen, die richtigen Fragen zu stellen und wenn möglich vor Ort zu beantworten. Hilfe ist spärlich zu haben. In den Zirkeln, die er aufsucht, begegnet ihm das »geistige Berlin« in den Rollen der Snobs, der Zyniker, Skeptiker und Melancholiker. Oder er gerät an die Neusachlichen, die das »geistige Wesen der Zeit« »unpathetisch, unmythisch, unsentimental, empirisch, sachlich« sehen – vielleicht ist er Kessel begegnet. Unter den vielen adjektivischen Annäherungen an große Hauptwörter und Selbstbeschreibungen findet sich auch »der ernst Nehmende«. Der »ernst Nehmende« und die großen Fragen Stellende will wissen: »Die Frage wäre, wann gibt es für die Natur genug Berliner?« Moralische Fragen entstehen aus Betroffenheit: »In den muffigen Vierteln gehend, stecke ich plötzlich in der Frage: Darfst Du da wieder heraus? Musst Du nicht dableiben? Von Deinem Gewissen gehalten? Kannst Du je fort, ohne dass Dir der Jammer dieser Häuser an Leib und Seele hängen bleibt [sic].«⁸⁸⁴ Nur in Berlin sind gewisse Fragen sinnvoll zu stellen: »Wie möchte man das untergehende und wie das aufgehende Zeitalter bezeichnen?« »Und suche die neue Zeit. Tag und Nacht suche ich, ein sechsundfünfzigjähriger Mann, sie am Ort ihrer Herabkunft; mit allen meinen Sinnen und Bereitwilligkeiten gehen meine Wege ihr nach.« »Ich frage: ›Hat dieses Wesen wohl schon von der Zeit Besitz ergriffen?‹ Meine Neugier wird massiv beschämt: ›Sie sind seit drei Wochen in Berlin?‹«

Das Buch hat Kapitel, die sind überschrieben: »Zehn Einblicke und ein Anblick«, »Die Reise nach der neuen Zeit«, »1828 – 1928 – 2028«. Im letztgenannten Text versucht Ehrler, sich in die Position des Vettters zu versetzen, der in E.T.A. Hoffmanns Erzählung »Des Vettters Eckfenster« den Gendarmenmarkt, »das ganze Panorama des grandiosen Platzes übersah«. Auch Ehrler ist ein Rollenspieler und gibt den »Fremdling«, der die Großstadt testet: Dem »armen Mädchen« der ersten Nacht hinterlässt er seine Heimatanschrift, und siehe da, sie schreibt ihm, wie er von zu Hause erfährt; wenn ihm danach ist, grüßt er die Leute auf der Straße oder zieht den Hut vor den Alten und beobachtet die Reaktionen auf sein unstädtisches Verhalten; in der Oper

muss er »auf einmal« von jeder der neben ihm sitzenden Frauen, »ohne sie zu fragen oder zu kennen [...] eine Hand herüberholen und beide Hände auf meinem Knie zusammenlegen«. (»Es gab keine Szene.«) Dann gelingt ihm, »am Potsdamer Platz eine Frau von einem Auto wegzureißen« und besteht die Probe als »kundiger Verkehrsartist« unbeschadet – er darf also »das dünnhäutete Gefäß meines Blutes [...] in des Tumultes Klopffwerk tragen«. Ehrlers Vorgehen hat etwas Proto-Situationistisches an sich, er geht also jenen Stadtwanderern der sechziger Jahre voraus, die ihre Bewegung durch die Metropolen als eine »Psychogeographie« inszenierten. Ehrler ließe sich aber auch als eine unwahrscheinliche Symbiose von Ein-Mann-Heilsarmee und surrealistischem Stadtgängertum beschreiben. Deswegen ist man versucht, an Aragons *Le Paysan de Paris* von 1926 zu denken, aber der »Mann« Ehrlers kommt aus der Provinz in die große Stadt, während Aragons »Bauer« das Paradox des Landmannes der Stadt Paris verkörpert. Dieser »Bauer« registriert mit neuem Blick tausenderlei zufällige Schauspiele in Schaufenstern und Anschlagzetteln.⁸⁸⁵ Derartige Objektfixierung ist Ehrlers Sache nicht. Er weiß sehr wohl von der Stadt als Zufallsgenerator: »Nirgends spielte noch der beziehungsreiche Zufall so oft in meine Wege als auf dem Asphalt der scheinbar einander nichts angehenden Millionen.«⁸⁸⁶ Aber es gibt ihm dann nicht ein Ladenschild, eine Reklame überraschend ein Stichwort, es sind Menschen, denen er unversehens wiederbegegnet.

Was im Gefolge Aragons Walter Benjamin und Franz Hessel in Berlin suchten, die »Monaden«, »die kleinen materiellen Partikel«, das »Wunder im Alltäglichen«, befriedigt Ehrler in seinem Habitus nicht. Er litt in und mit der Stadt, er wurde ein Opfer der sogenannten »inneren Urbanisierung«: »Das Tempo ist nicht äußerlich, sondern innerlich«,⁸⁸⁷ so Berlins populärster Stadtchronist Fred Hildenbrandt, damals Feuilletonchef des *Berliner Tageblatts*. Döblin hat auf eine Umfrage der *Vossischen Zeitung* zum Thema »Hemmt oder beeinträchtigt Berlin wirklich das künstlerische Schaffen?« in ganz ähnlichem Sinne geantwortet: »Das Ganze«, sprich Berlin, habe »mächtig inspirierende Kraft [...] diese Erregung der Straßen, Läden, Wagen, das ist die Hitze, die ich in mich schlagen muss, wenn ich arbeite, das heißt: eigentlich immer.«⁸⁸⁸ Ehrler, das sensible Organ aus dem Schönbuch, schwingt mit; sympathetisch überträgt sich so etwas wie eine Stadtseele, die freilich anderes bewegt als Tempo und dichterische Inspiration: »Geschenk und Not für den in die Masse geratenen Empfindsamen ist: jedes Erlebnis, das beglückende wie das erschütternde, geschieht auf einem weit zitternden Membran, tönt imaginär in alle um mich geschichteten Wesen; meine Lust wird ihre Lust, meine Trauer ihre Trauer, meine Angst ihre Angst; hinwiederum werde ich unbewusst von ihnen her bewegt und bedrängt.«⁸⁸⁹ Der »mysteriösen Verwirrung« – Ehrler meint so etwas wie Verschmelzung – kann er sich nicht entziehen: »mein Körper macht sie durch wie meine Seele«. »Dann aber erfahre ich den noch geheimnisvolleren Rückschlag, wie ungeheuer allein man plötzlich wieder in seiner Haut steht.«

Der Hintergrund vieler Fragen und praktischer Versuche dieses Stadtpathetikers ist wie schon angedeutet der Maßstabssprung, den einer in Berlin erlebt, der sich ausrechnet, dass ein Quadratmeter im Zentrum so viel kosten würde wie mehrere Häuser und Gärten in der heimischen Siedlung zusammen, und der nicht weiß, wohin mit seinem vielen Mitleid angesichts des massenhaften Elends – und dem »armen Mädchen« nur eine letzte Banknote zustecken kann. Berlin ist für Ehrler das »Gedunsene«, »Unmäßige«, »Monströse«, aber er weiß auch: »Doch diese Stadt ist da, jetzt haben wir sie, so wie sie ist, ob wir Freude finden an dem Kräftewunder, ob wir erschrecken vor dem Ungetüm.«⁸⁹⁰ Diese Einstellung bewahrt ihn vor wohlfeiler Klage und Kulturkritik. Freilich: Er kann sich nicht enthalten, den zeittypischen rassistischen Vorwurf gegen die Stadt zu richten. War da schon immer ein »Gemisch« zu Hause (aus germanischem und slawischem Erbgut), so ist jetzt überhaupt keine Stammesbindung mehr auszumachen: »neutralisiert« entsteht »der neuartige Typ des Großstädtlers«, immerhin das Ergebnis »eines höchst lebendigen, beweglichen, positiven« Gemischs der »Blutsäfte«. Martin Kessel kommt auf anderem Weg zu dem gleichen Ergebnis:

Das Paradox liegt darin, dass hier die Labilität und Relativität ein feststehender Wert ist, das täglich zu Erneuernde, das tägliche Einerlei, dass alles Vorwärts in recht verfänglichem Sinn einem Hin und Her gleicht, dass jede Bewegung in sich selbst verläuft, ein Pendelverkehr, und dass das Touristen-Berlin, wie es der Fremde genießt, nicht das eigentliche Berlin ist und der Mann aus Berlin nicht der eigentliche Berliner.⁸⁹¹

Der »Provinzmann« rekurriert auf das Ethnographische; der »Mann aus Berlin«, aus Sachsen stammend und längst Kostgänger des großstädtischen Feuilletons, stellt ein elegantes, schon physikalisch anmutendes Modell auf, was ihn dann aber zu dem fatalen Ergebnis führt, dass auch das ewige Hin und Her des politischen Machtwechsels als Bewegung eines Perpetuum mobile anzusehen ist. 1928 aber war das »Gemisch« Berlin, um Ehrlers Bild aufzugreifen, schon höchst explosiv. Als Gast im gehobenen Nachtclub rechnet Ehrler vor, dass zwei Drittel der Berliner Wahlbevölkerung das politische System sofort stürzen würden, das dem Club die Besucher zuführt. Was hält dann Berlin, was hält die Republik zusammen? Nur der prekäre Zustand der »mühseligen Übereinkunft« (Plessner) oder das Regime der negativen Vielfalt, in dem rivalisierende Parteien und Klassen sich gegenseitig die »Machtergreifung« streitig machen und »jede Bewegung in sich selbst verläuft«? Für Ehrler ist das zu wenig. Er fragt nach dem Wert der riesig hohen Zahl, »der riesenhaften Namenlosigkeit« (Kessel), dem höheren Sinn des ganzen Aufwands genannt Metropolis. Was würde entstehen, wenn die große Zerrissenheit auf einmal in die große Gemeinsamkeit umschlüge? »[D]iese Stadt ist geladen mit Versuchsstoff der vergleichenden Phantasie«, denkt Ehrler und gibt sich dieser Denkaufgabe hin: »Wenn viereinhalb

Millionen sich alle auf einmal einer großen, reinen Begeisterung gemeinsam klar bewusst würden?« Hat man 1933 im Sinn, löst eine solche Frage nur Warnsignale aus. Aber Ehrler endet hier nicht und stimmt eben nicht in den Ruf nach der »Volksgemeinschaft« ein. Er fragt auf eine Weise weiter, die offenbart, dass er Einheit nicht als Heilmittel und Rausch, sondern als Aufgabe verstanden wissen will:

Wenn viereinhalb Millionen sich alle auf einmal einer großen, reinen Begeisterung gemeinsam klar bewusst würden? Oder einer harten, kältenden Enttäuschung? (Beginn und Zusammenbruch des letzten Krieges als Vorspiel.) Oder einer Heimsuchung? Wenn so etwas wie der mittelalterliche schwarze Tod unter sie träte? Wenn ihnen ihre geschöpfliche Notdurft, der die ganze Stadt durchkriechende Wurm ihrer Leiden, die Sorgenschlange ihrer Ängste in einem Gesicht anschaulich würden? Und dann dagegen, darunter hervor, die Quellen ihrer Liebeskräfte, ihrer Wesensgüte, ihrer Herzenswärme, ihres Zartgefühls plötzlich in das Licht der Blicke emporprägen? Sie erkannten sich darin als Muttergeborene, die vier Millionen einer Stadt alle auf einmal?⁸⁹²

Dass Ehrler die »civitas terrena«, das zutiefst weltliche Berlin, gerne als »civitas humana«, als menschliches Gemeinwesen, sähe, ist ein verständlicher, ein frommer Wunsch, er artikuliert ihn aber nicht, indem er ein Gebet spricht oder ein Gebot erlässt. Man hat überhaupt die ganze Zeit den Eindruck, dass der Autor sich als Christ sehr zurückhält, vermutlich weil er als solcher die Thematik Großstadt und Gesellschaftsordnung der Moderne nicht ansprechen kann. Maßstabsfragen kommen in der Bergpredigt oder bei Augustinus nicht vor. Zumindest hält Ehrler sich zurück, weil er auch von einer säkularen Öffentlichkeit gehört werden möchte. An der zuletzt zitierten Stelle jedenfalls, einer Kernstelle dieser oft verzweifelten Suchbewegung durch die große Stadt, ruft er nichts Erhabenes an; es muss reichen: die Mitmenschlichkeit der viereinhalb Millionen, die aus Geburt und Leiden sich ergebende Summe, diese Totalität ohne Erwartung auf neuen oder alten Totalitarismus. Ehrler, fasziniert und bedrückt von der großen Zahl, hält an dieser fest, weiß von ihrem Zerfall in »Kasten« und der aus ihnen sich ergebenden beziehungslosen Raumbegrenztheit, er hat dies alles präsent – und möchte doch die Chance oder das Wunder der großen Umkehrung nicht denken: wie »die vier Millionen einer Stadt alle auf einmal« eines Sinnes werden. Simultanität, der höchste surrealistische Weltzustand, könnte auch einmal gesellschaftliche Wirklichkeit werden. Es ist in diesen Jahren so unendlich viel Schlechtes den Massen nachgesagt worden; hier hofft einer auf das Potenzial der kritischen Masse.

Preußische Städtewappen: Gertrud Kolmar

Es ist etwas Seltsames um das letzte deutsche Städtebuch, das ich hier aufschlage. Es fällt in vieler Hinsicht aus der Reihe und zugleich gilt es als das künstlerisch bedeutendste: die Gedichtsammlung, die Gertrud Kolmar 1927–28 auf preußische Städtewappen schrieb. Ein Kritiker unserer Tage sprach vom »Höhepunkt deutscher Lyrik überhaupt«. Kolmar (1894–1943) ist gleichzeitig mit Huch und ihren *Lebensbildern deutscher Städte*, vielleicht sogar von deren Erfolg herausgefordert. Nach Einzelveröffentlichungen in Zeitschriften, unter anderem angeregt durch den Cousin Walter Benjamin, kamen 1934 18 Gedichte unter dem Titel *Das Preußische Wappenbuch* in Buchform heraus – »Heimatlyrik«, wie die Dichterin selbst-ironisch sagte. Wir können diesen Zyklus hier heranziehen, denn Preußen war nicht nur das Land mit »deutscher Mission« und der Inbegriff des deutschen Staatsgedankens. Immerhin waren 60 Prozent der Reichsfläche preußischer Boden, und so konnten außer den altpreußischen Städten wie Köpenick und Zechlin auch Orte wie Eckernförde oder Gelnhausen mit ihren Wappen aufgenommen werden.

Um eine kurzen Vorstellung zu geben, zitiere ich die erste Strophe des Gedichts »Wappen von Hameln«.

Wappen von Hameln

In Rot ein weißer Mühlenstein mit blauem Mühleisen.

O, über unseren Köpfen liegt ein Stein.

O schwerer Mühlstein ob dem kleinen Haupt!

Der uns die Sonne nimmt,

Der uns die Winde raubt:

Wir sehn ihn nicht und wissen doch, er muss sein.⁸⁹³

Kolmar nahm sich 53 Sammelkarten der Firma Kaffee HAG vor, welche seit 1927 den Kaffeepaketen beigelegt wurden (Abb. 63).

»Selten hat ein Gedicht-Zyklus einen trivialeren Ursprung«⁸⁹⁴ – könnte man meinen. Man sollte aber die Vorlagen ästhetisch nicht unterschätzen. Es handelte sich um graphisch besonders überzeugende Wappenbilder, perforiert wie Briefmarken und mit 4 x 5,66 cm auch nicht viel größer als diese, allesamt Werke des Heraldikers Otto Hupp (1849–1949), die dieser mit Unterstützung von Ludwig Roselius, dem Gründer der Firma Kaffee HAG, geschaffen hatte. Die Sammelbilder mit den Ortswappen Preußens kamen in zweiter Serie von 1927 bis 1936 heraus; sie waren sehr erfolgreich: 250 000 Alben für 80 Millionen einzeln gesammelter Bilder wurden verkauft. Die Sammler konnten sich entweder zehn Alben mit Einteilung nach Pro-



Abb. 63. Otto Hupp, Wappen preußischer Städte, nach 1918

vinzen und mit Vorgabe der Orte zulegen oder vier große Alben kaufen, die sie nach eigenem Ermessen bestückten.

Die Bremer Firma Kaffee HAG, die zu den Schrittmachern dessen gehörte, was heute Corporate Identity heißt, besaß schon vor 1918 ein besonders einprägsames Logo. Aber auch die Wappen, die Roselius für seine Sammelmappen von Deutschlands führendem Heraldiker übernahm, zeichnen sich durch ihre elementare Zeichensprache aus. Sie haben sich vom historistischen Wappen-Design mit seinen Schnörkeln und Arabesken sowie einer heraldisch inkorrekten Farbigkeit freige-macht. Ein Härte-test war die Reproduktion im Format 4 x 5,66 cm. Firmenzeichen allerdings mussten oft mit noch weniger auskommen. Hupp hat viele Signets und Etiketten für die Industrie entworfen – bis heute ist sein Logo für die Münchner Spaten-Brauerei in Gebrauch. Die schriftlichen Informationen, die Kolmar den Alben oder der Rückseite der Marken entnehmen konnte, sind nicht weniger lapidar. Hupp gibt kürzeste Angaben zum Ort: »Markt, 766 Einwohner (1925)«, zum Wappen: »In Rot der schwarze Rumpf eines Ebers mit goldenen Hauern«, und zur Wappenge-schichte, wann und wer das Wappen verliehen hat.

Kolmar schickt ihren Gedichten in weiter verkürzter Form die heraldische Be-schreibung voraus und hält sich einzig und allein an das Wappenbild. In ihrer abstrak-ten Form stehen diese Stadtgedichte in Opposition zu den meisten der hier betrach-teten Texte aus journalistischer oder dichterischer Feder. Nicht zu allen. Ich verweise noch einmal auf Döblin, der im Fall Berlin einerseits die Waffen streckte (»Berlin ist größtenteils unsichtbar«), andererseits die Hauptstadt als Text, als Zeichenwelt in lesbarer Form überlieferte. Zu diesem Verfahren gehörte die Wiedergabe der Bild-, man könnte auch sagen: Markenzeichen der Berliner Behörden, denn natürlich hatte die Stadtverwaltung sich bei der Vergabe solcher Bildkürzel von den Firmenzeichen inspirieren lassen, von einer Emblematis, die wie die Filme, die Bildbände, die Illu-strierten zur entwickelten visuellen Kultur Weimars gehört. Städte kommunizierten also auf neue, ebenso abstrakte wie einprägsame Weise: in Stadtwappen, in Behör-densignets, in Briefköpfen und in der exuberanten Bildproduktion ihrer Notgeldschei-ne, wovon weiter oben die Rede war. Die besten Entwürfe versuchen im Grunde etwas sehr Ähnliches wie Kolmar: Sie verlebendigen – in diesem Fall – die Gedanken, die ihnen die großen Themen Not und Geld eingeben. »Not kennt kein Gebot« schreibt Wenzel Hablik auf einen Schein der Stadt Itzehoe, und dieses Motto gilt auch für die grenzenlose Freiheit, die sich die Graphiker nehmen, nachdem das staatliche Mono-pol der Reichsbank gebrochen war. Hablik hat das Motto unter die Darstellung eines Mannes geschrieben, der die Zahl 1 scheidet, die zu 1 Mark gehört (Abb. 64).

Tiere spielen eine große Rolle in der Bildwelt des Notgeldes – nicht anders in der Heraldik, nicht anders in den Gedichten der Gertrud Kolmar.

Wir haben schon den 25-Pfennig-Schein kennengelernt, mit den Händen, die nach oben und nach einem rettenden, sprich nährenden Getreidehalm greifen, wäh-

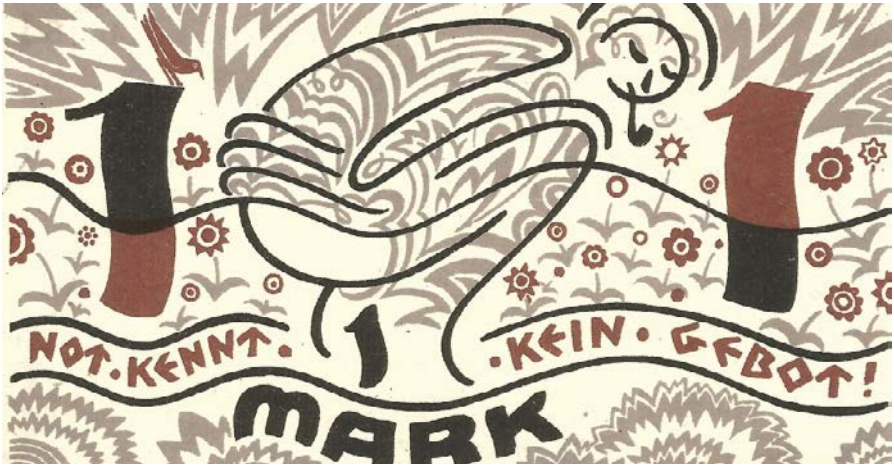


Abb. 64. Wenzel Hablik, 1 Mark-Notgeldschein der Stadt Itzehoe, 1921



Abb. 65. Wenzel Hablik, 25-Pfennig-Notgeldschein der Stadt Itzehoe, 1921

rend über dem Versinkenden die Fluten zusammenschlagen – die Fluten der Stör, die damals noch durch die Stadt floss, und die Fluten der ruhe- und grundlosen Zeit, in der sich nur noch die Fische in ihrem Element tummeln können (Abb. 65). Die Wellen hat Hablik dem Wappenbild der Stadt entnommen, das von Hupp entworfen wurde, aber während dort über dem fließenden Grund eine feste Mauer und zwei Türme aufragen, ist bei Hablik Untergang der Bildgedanke. Durch die Lakonik seines Ausdrucks ergibt sich eine Art alternative Heraldik. Wellen, Fische, Hände, Halm und Ähre, das sind Figuren eines Wappens, das nicht einem Geschlecht oder einem Ort, sondern einer Zeit zugeordnet ist. Konzentrieren wir uns auf den Versinkenden in seiner »Grenzsituation«, können wir statt Zeit auch Situation sagen und einen Begriff ansprechen, der in den zwanziger Jahren große Karriere macht.

Die Städte und ihre Ikonographie tragen somit zu jenen »Heuschreckenschwärmen von Schrift« und Zeichen bei, welche vor allem in der Form der Reklame den urbanen Raum zu einem »dichten Gestöber von wandelbaren, farbigen, streitenden Lettern« werden lassen.⁸⁹⁵ Der hier zitierte Walter Benjamin hat in »Einbahnstraße« gleich auf der ersten Seite erläutert, dass es die »unscheinbaren Formen« der Mitteilung seien, die »in Flugblättern, Broschüren, Zeitschriftenartikeln und Plakaten« als eine »prompte Sprache« ihren »Einfluss in tätigen Gemeinschaften« am wirksamsten ausübten.⁸⁹⁶ »Prompte Sprache« trifft auf Hupps Wappenkunst zu, und was den Inhalt Stadt angeht: Es gibt wohl nur im Deutschen den Begriff des Städtewesens. Er umfasst die rechtlichen und organisatorischen Strukturen, die Ämter und das Brauchtum, zu ihm gehört aber auch die Symbolwelt der Stadt. Kolmar entwickelte ihre Gedichte aus eben dieser nicht dinggebundenen Sphäre.

An Hupps Elementarismus, der alles Beiwerk, alles Ornamentale und bloß Informative überflüssig machte, knüpfte die Dichterin an. Hupp gibt in seinen Begleittexten noch nicht einmal eine Begründung für die Wahl des Wappenbildes, verweist also nicht auf reichen Fischfang oder ein hohes Mühlenaufkommen als Motivation für die Wahl von Fisch oder Mühlstein. Kolmar ihrerseits motiviert gewissermaßen von innen. Wie im anzitierten Wappen von Hameln adressieren viele Gedichte die zentrale Wappenfigur: »Ein halbgetrunkener Becher [...]« (Köpenick), »Komm, guter Fisch [...]« (Nauen), »Die Türme reifen rot wie Beeren [...]« (Magdeburg); viele lassen die Wappenfigur »Ich« sagen, oft gleich zu Anfang: »Ich halte die Hände« (Frauenburg), »Mit den Rodern will ich fechten« (Neidenburg), »Ich habe es empfunden« (Wormditt) usw. »Ich« sagen Tiere, Blumen, Lindwürmer, wilde Männer – wir haben es also sehr häufig mit Rollengedichten zu tun, welche vom Ursprung der Figur aus das Gedicht entwickeln und so ein Analogon zum Zentralmotiv des Bildes schaffen.

Ebenso werkbestimmend aber war für die Gedichte das Dispositiv der Sammlung, aus der sie erwachsen. »Es ist beim Sammeln das Entscheidende«, schrieb der Cousin, »dass der Gegenstand aus allen ursprünglichen Funktionen gelöst wird, um in die denkbar engste Beziehung zu seinesgleichen zu treten.«⁸⁹⁷ Der Sammler hat ein

Verhältnis zu den Objekten, »das in ihnen nicht den Funktionswert, also ihren Nutzen, ihre Brauchbarkeit in den Vordergrund rückt, sondern sie als den Schauplatz, das Theater ihres Schicksals studiert und liebt.«⁸⁹⁸ »Sammler sind Physiognomiker der Dingwelt«, formuliert Benjamin und Dorothee Kimmich schließt an: »Sie schauen sich die Oberfläche, die Außenseite, die Gesichter der Dinge genau an. Sie sind die Spezialisten für die Stofflichkeit, für Form, Farbe, Geruch und Textur der Dinge, für deren Materialität, nicht für ihre Brauchbarkeit, ihre Funktion.«⁸⁹⁹ Kontextverlust wird durch »Objektivität« ersetzt, im Fall der Dichtungen durch die bereits angesprochene Einführung am Motiv. Andererseits verlangt der Kontextverlust nach Rekontextualisierung, nach Wiederbelebung und Einbettung. Den Wappenfiguren werden große Freiheiten eingeräumt, ihr Schicksal zu erzählen, Beziehungen zu weiteren Bildmotiven im Wappen zu knüpfen und sich mit der Menschenwelt in Beziehung zu setzen. Birgit Erdle hat dieses Verfahren treffend beschrieben: »Die Lektüren, die in den Wappengedichten entfaltet werden, lösen die erstarrte Codierung der heraldischen Zeichen auf, setzen ihre stillgestellten bildlichen und semantischen Bezüge in Bewegung und transformieren sie in eine aktualisierende Narration – eine Transformation, die die Syntax der Bildbezüge verschiebt und dabei eine andere Regelmäßigkeit entdeckt.«⁹⁰⁰

Man könnte sich erst einmal damit zufriedengeben und sagen, dass Kolmar die Wappen deutscher Städte in »Lebensbilder« deutscher Stadtwappen verwandelt hat, um noch einmal Huchs Terminus zu gebrauchen. Belebung heißt etwa im Fall des Wappens von Lissan in Pommern (Abb. 66), dass Kolmar in der von Hupp übernommenen, aber leicht veränderten Beschreibung: »Auf blauem, sternübersähtem Grund ein steigender silberner Fisch« beim heraldischen Fachbegriff »steigend« ansetzt, das hier nicht mehr als ›aufgerichtet, vertikal‹ bedeutet, und ihn in Bewegungsmotive überträgt.⁹⁰¹ Sie nimmt aber auch den blauen Grund und die Sterne als das neue Habitat des Fisches an:

Denn Fische schweben durch die blauen Gebreite.
Wo flattern Fische auf mit Nachtkauz und Triel?
Ihre Flossen klingen silbern an, da sie steigen.
Manchmal rasten sie droben auf Ahornzweigen;
Sie jagten den flirrenden Stern im Zenit, bis er niederfiel.⁹⁰²

Wenn die Dichterin die Fische ausreichend bewegt (»schweben«, »aufflattern«, »steigen«) und ihnen den Himmelsraum zugewiesen, ja sie zu Jägern der Sterne erhoben hat, geht sie einen Schritt weiter und malt sich den Ruheort der Tiere aus – »auf Ahornzweigen«. Damit sind sie gewissermaßen komplett, als silberne, schwebende, jagende, sich ausruhende Himmelswesen, da kann die Metamorphose noch einen Schritt weiter gehen und sich der angeblichen Stummheit der Fische annehmen. Das darf und muss die Dichtung wohl, weil sie anders als das Bild Stimme hat:



Abb. 66. Otto Hupp, Wappen von Lassan, nach 1918

Die silbernen Fische singen über Ländern und Meeren.
 Wann finget ihr Fische je, und sie waren nicht stumm?
 Orf und Schmerle schweigen. Sie aber, ohne Namen,
 Streuen überallhin ihrer Töne Rieselsamen,
 Der die Weltkugel füllt wie blitzendes Bienengesumm.⁹⁰³

Das Gedicht, das von einem Fisch angeregt wurde, aber von den Fischen im Plural spricht, meinte gar nicht alle, sondern nur diese silbernen Sonderwesen der Heraldik, die Fische ohne Namen, die weltweit ihre Töne ausstreuen. Hupp hatte in seiner Kurzbeschreibung des Wappens von Lassan übrigens nicht vom Fisch, sondern konkret vom Karpfen gesprochen. Kolmar muss das korrigieren: Karpfen, Orf und Schmerle, zwei karpfenähnliche Fischarten, sind sinnlich, ihr aber geht es um den Sinn einer gewissermaßen globalen Dissemination. So sehr Kolmar ihre Wappenbilder auch belebt, sie achtet stets darauf, die generische Geltung einer heraldischen Formulierung beizubehalten. Werden wir aber der singenden Fische gewahr, oder bleiben sie auf das Reich der Poesie und Wappenkunde beschränkt? Gerne, wenn auch nicht immer endet Kolmar mit einer Konklusion, einer Wendung an den Leser. Das Lehrgedicht muss das im Grunde, selbst wenn es sich so hoch in die Wunder eines mythischen Weltzustandes verstiegen hat wie hier:

Wer hat nicht umsonst schon die bleibende Stunde erhofft?
 Und nun kommt sie und teilt die schlichte Kost eurer Tische.
 Und sie lehrt euch vielleicht das Lied der singenden Fische.
 Ja, sie kommt: einmal. Nicht oft.⁹⁰⁴

Im Reich gab es ca. 60 000 Gemeinden, die ein Wappen besaßen oder es hätten haben können, hätten sie Otto Hupp beauftragt. Für sein Sammelwerk *Wappen und Siegel der deutschen Städte, Flecken und Dörfer*, das seit 1896 erschien, und für die Alben der Firma Kaffee HAG hatte Hupp über 6000 Ortswappen entworfen – davon wurden auf Sammelmarken allein 3 460 Stück verbreitet. Kolmar hatte nichts Triviales, sie hatte einen Schatz aufgetan. »Beim Durchblättern der Hupp'schen Wappensammlung fällt neben der Buntheit der Wappen die Vielfalt der Wappenbilder auf. Lässt man die Konstrukte des Heraldikers beiseite, so eröffnet sich eine oft geradezu märchenhafte Welt von Tieren, Fabelwesen, Menschen oder menschlichen Körperteilen, von Architekturbildern oder Gegenständen des Handwerks, Waffen, Schiffen oder dergleichen.«⁹⁰⁵ Im Grunde konnte sich die Dichterin keine reicher bestückte Motivsammlung wünschen, und wenn sie daraus schöpfte und diese Bilder bedachte und belebte, die Fische fliegen und singen machte, konnte sie immer noch mit der beruhigenden Vorstellung eines festen, aber fernen Gegenwertes rechnen: einer deutschen Stadt mit ihrer Geschichte und ihrer Gestalt, mit Menschen und Tieren. In diesem Werk treffen die großen, einander widerstrebenden Tendenzen der Weimarer Epoche aufeinander: die Anerkennung und Aneignung einer unendlichen Vielfalt deutscher Kultur und der epochale Trend zur Abstraktion und zum zeichenhaften Kürzel. Kolmars Lyrik ist ein einzigartiger Versuch, den Zeichen wieder ein Habitat zurückzugeben, eben »Lebensbilder« deutscher Städtewappen zu schaffen.

Das Wappen der Stadt Auschwitz (Oświęcim) hat auf blauem Grund einen weiß-roten Turm, von dem gegenständig die beiden Teile eines goldenen Doppeladlers abstehen (Abb. 67). In seiner heraldischen Formgebung folgt das Wappen konsequent Hupps lapidarem Stil. Hupp hat es aber wohl nicht entworfen, Kolmar hat es nicht besungen. Der Ort lag 1927/28, als Kolmar sich die Städtewappen vornahm, außerhalb des Reiches, fünfzehn Jahre später lag er außerhalb der Reichweite jeglicher Vorstellung. Kolmar wurde in Auschwitz Anfang März 1943 ermordet.



Abb. 67. Wappen der Stadt Auschwitz / Oświęcim