

CampusLektüren 1

Genialer Schrott

Interdisziplinäre Studien zur Industriekultur

Herausgegeben von

Henry Keazor

Dominik Schmitt

Nils Daniel Peiler



universaar

Universitätsverlag des Saarlandes
Saarland University Press
Presses universitaires de la Sarre

CampusLektüren 1

Henry Keazor, Dominik Schmitt, Nils Daniel Peiler (Hrsg.)

Genialer Schrott

Interdisziplinäre Studien zur Industriekultur



universaar

Universitätsverlag des Saarlandes
Saarland University Press
Presses Universitaires de la Sarre

© 2014 universaar
Universitätsverlag des Saarlandes
Saarland University Press
Presses Universitaires de la Sarre



Postfach 151150; 66041 Saarbrücken
ISBN 978-3-86223-049-5 gedruckte Ausgabe
ISBN 978-3-86223-050-1 Online-Ausgabe
URN urn:nbn:de:bsz:291-universaar-1239

Projektbetreuung universaar: Matthias Müller, Susanne Alt

Satz: Johannes Schmitz
Umschlaggestaltung: Julian Wichert
Bild auf dem Umschlag: "Völklingen, Saarland, D 1986"
von Bernd und Hilla Becher; © Hilla Becher, 2014

Gedruckt auf säurefreiem Papier von Mosenstein & Vannerdat

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

Inhaltsverzeichnis

Zum Geleit	
Von Franz Albert	7
Vorwort.....	9
»Einblicke«.....	17
Vom Umgang mit rostigen Riesen – Zu Bedeutung und Arbeit der Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur Von Marita Pfeiffer	19
»Rückblicke«	31
Kohle, Stahl und Pegasus. Industrie und Industriekultur im Blick saarländischer Autoren Von Günter Scholdt.....	33
Transport-, Verkehrs- oder Mobilitätsgeschichte? Neue Paradigmen der Technik- und Industriekultur Von Kurt Möser.....	61
Von der Preußischen Industriekolonie zum französischen Vasallenstaat? Ein postkolonial-kultureller Deutungsversuch der Saargegend des 19. und frühen 20. Jahrhunderts nach Homi Bhabha Von Aline Maldener	83
»Industrie und Kunst«.....	105
»Welcome to the Machine!« Industrie und Industriekultur als Inspirationsmomente der Kunst. Eine Re-Lektüre Friedrich Naumanns Von Henry Keazor.....	107
Schöne Industrie – Über das Verhältnis von Antike und Arbeit Von Alexander Kaczmarczyk.....	133
Eine filmische Vermessung des Ruhrgebiets: Der künstlerische Anti-Industriefilm <i>Ruhr</i> von James Benning Von Nils Daniel Peiler.....	145

»Fokus Völklingen«	175
Bock auf Rost: Die Faszination des Gewöhnlichen	
Von Peter Backes	177
Biodiversität im Weltkulturerbe Völklinger Hütte –	
Ein Prozess der Verwilderung. Erster Ergebnisbericht	
Von Steffen Caspari	191
Zwischen industriekulturellem Erbe und Erinnerungspolitik –	
Der Industriepatriarch Hermann Röchling und der Fußballverein	
SV Röchling Völklingen 06	
Von Dominik Schmitt.....	209
»Ausblicke«.....	221
Industriekultur – Hybrid, Trauma, Third Place	
Von Meinrad Maria Grewenig.....	223
Abbildungen	235
Beiträgerinnen und Beiträger.....	269
Register.....	275

Franz Albert

Zum Geleit

Als 1986 die Völklinger Hütte dicht machte, lebte ich in Berlin. In Völklingen als Bergmannssohn zur Schule gegangen, hatte ich aber sehr wohl eine Vorstellung davon, was das für die Menschen dort bedeutete.

1992 schlich ich um die »verbotene Stadt« des Hüttengeländes und machte amateurhaft erste Fotos vom rostigen Monstrum hinter Mauern und sah Kontaktabzüge professioneller Aufnahmen, die die Güdinger Fotografin Doris Schmidt auf dem öffentlich nicht zugänglichen Areal machen durfte. Binnen Kurzem war ein Maß an Verfall eingetreten, das sich heute nur noch in den allerletzten Winkeln des gigantischen Hüttengeländes erahnen lässt.

Dass die UNESCO 1994 die Völklinger Hütte zum Welterbe erklärte, empfand ich als Triumph; hatte ich mich doch lange genug lächerlich gemacht, indem ich dem Erhalt des Völklinger Schrotthaufens das Wort redete. Nach meinem Verständnis wurde damit nicht nur ein technisches Denkmal gewürdigt, sondern auch und vor allem ein soziales, für die unzähligen Menschen, die hier unter schwierigsten Bedingungen den oft nur kargen Lebensunterhalt für sich und ihre Familien, den Wohlstand einer ganzen Region und den Reichtum einer Unternehmerfamilie erarbeitet haben. Mit der Völklinger Hütte wurde zum ersten Mal eine Stätte von Arbeit, Schweiß und Tränen in internationalen Rang erhoben und auf eine Stufe gestellt mit Denkmälern wie dem Taj Mahal, den Pyramiden von Gizeh oder der Chinesischen Mauer.

Wenn die Universität des Saarlandes mutig ihren akademischen Elfenbeinturm verlässt und an allgemein zugänglichen Orten die interessierte Öffentlichkeit einlädt zu Ringvorlesungen, ist das ein weiterer wichtiger Schritt zur Demokratisierung von Bildung und Kultur. Bei freiem Eintritt und ohne ein Abiturzeugnis vorzeigen zu müssen, kam ich im Fall von »Genialer Schrott«, der Ringvorlesung zur Industriekultur, auf deren Vorträge das vorliegende Buch überwiegend basiert, in den Genuss von Darlegungen namhafter Kapazitäten unterschiedlicher Fachrichtungen, die das Phänomen Industriekultur aus ganz verschiedenen Blickwinkeln profund beleuchteten.

An vierzehn Abenden gab es Gelegenheit, seinen Wahrnehmungs- und Erkenntnishorizont erheblich zu erweitern, gerade weil immer wieder auch Einblick in sonst wenig thematisierte oder zugängliche Bereiche gegeben wurde: Flechten und Moose, die auf dem Gelände der Völklinger Hütte als

Industrienatur nachzuweisen sind, Fußball als Industriekultur oder der Blick hinter die Kulissen des Besuchermanagements einer Welterbestätte.

Mit ihren Ringvorlesungen lässt die Uni Saarbrücken alle interessierten Menschen Teil haben an Gedanken, die sonst nur hinter akademischen Mauern entwickelt und innerhalb derselben ausgetauscht und diskutiert werden. Sich dabei des komplexen Themas Industriekultur anzunehmen, lässt mich den Veranstaltern gleich doppelt danken; handelt es sich doch um eines, das anderen Orts wie z. B. im Ruhrgebiet, einen großen Beitrag zum ökonomischen, ökologischen und kulturellen Strukturwandel leistet, Enthusiasmus hervorruft und maßgeblich zur Attraktivität einer ganzen Region beiträgt, während es im Saarland oft nur mit spitzen Fingern angefasst oder gleich ganz ignoriert wird. Wir dürfen das Thema nicht den Traditionspflegern, Bergbaumantikern und Nostalgikern allein überlassen; sonst wird aus dem industriellen Erbe hierzulande niemals wirklich »genialer Schrott«.

Vorwort

Das Projekt *CampusLektüren* ist ein praxisnahes, interdisziplinäres Lehrangebot, das der interdisziplinäre Bachelor Optionalbereich (BOB) der Philosophischen Fakultäten an der Universität des Saarlandes in Zusammenarbeit mit unterschiedlichen Kooperationspartnern organisiert und durchführt. In diesem Rahmen organisierten im Sommersemester 2010 und Wintersemester 2010/11 Professor Dr. Henry Keazor vom Institut für Kunstgeschichte, BOB-Koordinator Dominik Schmitt und sein Mitarbeiter Nils Daniel Peiler in Zusammenarbeit mit dem UNESCO Weltkulturerbe Völklinger Hütte unter dem Titel *Genialer Schrott* ein Projekt zur Industriekultur. Das Projekt bestand aus einem Erlebnisworkshop auf dem Campus der Universität des Saarlandes sowie im Weltkulturerbe Völklinger Hütte und einer interdisziplinären Ringvorlesung in der Völklinger Hütte mit thematisch variierenden begleitenden Führungen vor Ort sowie der Präsentation von James Benning's Film *Ruhr* im Saarbrücker Kino Achteinhalb.

Das Projekt hat bei den Studierenden, Lehrenden und der interessierten Öffentlichkeit ein neues Bewusstsein für die Industriekultur geschaffen. Es konnte eine multiperspektivische Diskussion angeregt werden, die vor allem von den vielfältigen Blickwinkeln im Rahmen der Auseinandersetzung mit Industriekultur profitieren konnte. Eine Besuchererfassung der Völklinger Hütte ergab, dass die Vorlesung von insgesamt ca. 1000 Zuhörern besucht wurde.

Der inhaltliche Austausch mit den Zuhörern der Ringvorlesung umfasste auch eine Reihe vielfältiger Publikumsdiskussionen, die sich an die jeweiligen wissenschaftlichen Vorträge anschlossen und die Auseinandersetzung mit dem Thema Industriekultur zusätzlich intensivierten.

Den Herausgebern wird dabei besonders die Beteiligung von Herrn Dr. Klaus Peter Fox (†2012) in Erinnerung bleiben, der die Ringvorlesung als treuer Besucher und Wortmelder im Rahmen der Publikumsdiskussionen auf seine Weise unterstützte und diese etwa mit Hinweis auf den Abschlussbericht der Kommission »Industrieland-Saar« unter Vorsitz von Professor Carl Ganser, der im Jahr 2000 von der Stabsstelle Kultur der Saarländischen Staatskanzlei herausgegeben wurde, bereicherte.

Der vorliegende Band versammelt die Beiträge der fachübergreifenden Ringvorlesung, die zwischen dem 26.10.2010 und dem 8.2.2011 in der Gebläse- sowie der Erzhalle der Völklinger Hütte stattfand und ergänzt sie um zwei studentische Beiträge, die belegen, inwiefern die Perspektive des Projekts neue Erkenntnisse für zukünftige Forschungsfelder

eröffnet und Wege gezeigt hat, diese in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung produktiv und konstruktiv zu nutzen.

In die vorliegende Publikation konnten aus unterschiedlichen Gründen die Vorträge von Delf Slotta (Zur [Um-]Nutzung des industriellen Erbes im Saarland – eine Bestandsaufnahme), Wolfgang Ebert (Industriekultur – was haben wir erreicht, wo gehen wir hin?), Rainer Slotta (Industriekultur als Thema eines Forschungsmuseums), Clemens Zimmermann (Industriestadt – Autostadt – Mobilität. Zur Verräumlichung von Industriekultur in der Moderne) und Peter Dörrenbächer/Malte Helfer (Vom Bergmannspfad bis zur Europäischen Route der Industriekultur – Vernetzung als Mittel zur Inwertsetzung industriekulturellen Erbes) leider keinen Eingang finden.

Alte Liebe rostet nicht. Wie saarländische Denkmalschützer seit 15 Jahren die Völklinger Hütte erhalten und entwickeln – mit diesem Titel überschrieb Axel Böcker vom Staatlichen Konservatoramt Saarbrücken just im Jahr des Beginns unserer Ringvorlesung, 2010, einen Beitrag, der als Titelgeschichte der *saargeschichte/n*, dem »Magazin zur regionalen Kultur und Geschichte«¹ veröffentlicht wurde. In dem Artikel rekapituliert der Autor die verschiedenen Stationen der ab 1883 errichteten Völklinger Hütte über ihre 1986 erfolgte Schließung und den 1994 erfolgten Eintrag in die Welterbeliste der UNESCO bis hin zur heutigen Nutzung. Böcker erörtert dabei die verschiedenen aktuellen Nutzungen des Areals u.a. als Ausstellungsflächen, betont dabei jedoch zugleich, dass die industriellen Anlagen selbst das eigentliche »Hauptexponat« darstellen, und er formuliert diesbezüglich mit Blick in die Zukunft: »Es ist eine Frage der Zeit, dass das Weltkulturerbe Völklinger Hütte noch größere Akzeptanz finden und Begeisterung auslösen wird, als dies jetzt schon der Fall ist.«

Eben diese Begeisterung klingt auch in dem Titel an, mit dem wir die Ringvorlesung und den hier vorgelegten Band überschrieben haben: *Genialer Schrott*. Damit ist zugleich auch die faszinierende Ambivalenz umrissen, die das Weltkulturerbe Völklinger Hütte prägt, welches mit seinen stillgelegten und verwitterten Industrieanlagen dazu einlädt, seine Bereiche zu erkunden und hierbei zu entdecken, welche geniale Entdeckungen es ermöglicht: Einblicke nicht nur in komplexe Produktionsprozesse oder beeindruckende Anblicke von gigantischen Maschinenarchitekturen, sondern auch Anregungen zur Auseinandersetzung mit den sozialen, gesellschaftlichen, künstlerischen, geschichtlichen und naturwissenschaftlichen Zusammenhängen der mit der Völklinger Hütte verkörperten Industriekultur.

¹ Ausgabe 2, 2010, S. 4-9.

Ganz in diesem Sinne ist es das Anliegen der hier versammelten Beiträge, die diversen Facetten dieser Industriekultur zu erschließen, indem sie diese aus verschiedenen Perspektiven und im Sinn von unterschiedlichen Blicken und Blickrichtungen betrachten: mittels Ein- und Rückblicken, mit Hilfe von Blicken auf das Verhältnis von Industrie und Kunst, unter Fokussierung von Hütte und Stadt Völklingen sowie schließlich unter Öffnung eines Ausblicks auf die Zukunft des Umgangs mit dem industriekulturellen Erbe.

So widmet sich Marita Pfeiffer von der Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur in Dortmund in ihrem Auftakt-Beitrag *Vom Umgang mit rostigen Riesen – Zu Bedeutung und Arbeit der Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur* der Industriekultur des Ruhrgebiets. Sie stellt Konzepte und Strategien der Baudenkmalpflege zur Bewahrung des industriellen Erbes im Ruhrgebiet vor und schildert, wie Industrieanlagen ressourcenschonend und nachhaltig erhalten, dokumentiert, erforscht und umgewidmet werden können. Zudem gewährt Marita Pfeiffer Einblicke in die Arbeit der Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur und beschreibt ihre Bedeutung als deutsches Pilotprojekt mit internationaler Vorbildfunktion.

In seinem die »Rückblicke« eröffnenden Beitrag *Kohle, Stahl und Pegasus. Industrie und Industriekultur im Blick saarländischer Autoren* fragt der Literaturwissenschaftler Günter Scholdt zunächst einmal nach der Quantität industriebezogener Literaturbeispiele im Saarland und kommt zu dem Schluss, dass diese durchaus in beachtlicher Anzahl vorliegen. Ein kritisch sortierender Blick lässt des Weiteren erkennen, dass es sich dabei von der Gattung her um so unterschiedliche und heterogene Formen wie Erlebnisberichte, Impressionen, Fabeln, Gedichte, Glossen, Humoresken, folkloristische Anekdoten, volkspädagogisch inspirierte Szenen oder auch agitierende Polit-Texte handelt. Scholdt richtet den Fokus sodann eher auf die bestimmten literarischen Qualitätsansprüchen genügenden Beispiele und befragt die hierbei ausgewählten Gedichte, Dramen und Romane auf ihre jeweiligen Aussagen zum Thema Industrie und Industriekultur: Gerade in einer Zeit wie der jetzigen, in der diese drastischen Veränderungen unterzogen sind, ist es umso aufschlussreicher, zu verfolgen, wie Texte vom Ende des 19. Jahrhunderts bis in die unmittelbare Gegenwart hinein gelebte Industriekultur in all ihren negativen wie positiven Facetten erfassen, künstlerisch ausgestaltet vermitteln und somit auch bewahren, wobei jedoch auch eine mit dem Rückgang der Montanindustrie einhergehende Folklorisierung und Musealisierung industriellen Alltagslebens zu beobachten ist.

Der Technikhistoriker Kurt Möser vom HKIT in Karlsruhe bietet in seinem Artikel *Transport-, Verkehrs- oder Mobilitätsgeschichte? Neue Paradigmen der Technik- und Industriekultur* einen kursorischen Überblick über

das Forschungsfeld der Mobilitätsgeschichte, die er von der oft monothematischen Technik- oder Automobilitätsgeschichte abgrenzt und als interdisziplinären Teilbereich innerhalb der Auseinandersetzung mit der Industriekultur charakterisiert. Weiterhin gibt Kurt Möser einen Ausblick auf mögliche Forschungsvektoren der Mobilitätsgeschichte, die vielversprechende Ansätze aktueller Forschung fortführen könnten: die Betrachtung der Nutzer von Technik statt wie bisher vorrangig der Produzenten, Fragen nach Umgangs- und Deutungsweisen der Mobilitätstechnik im Sinne einer regelrechten Faszinationsgeschichte für dieses Feld sowie der Ikonographie, Wahrnehmung und Darstellung von Mobilität, ihrer kulturellen Bewertung und musealen Aufarbeitung.

Aline Maldener, Absolventin der Historisch orientierten Kulturwissenschaften an der Universität des Saarlandes, unternimmt in ihrem Beitrag *Von der Preußischen Industriekolonie zum französischen Vasallenstaat?* einen postkolonial-kulturellen Deutungsversuch der Saargegend des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Im Rekurs auf Homi Bhabhas Thesen von Hybridität und Third Space untersucht Aline Maldener in diesem Kontext die Heiratsstrategien und Verwandtschaftsnetzwerke zwischen saarländischen, preußischen, französischen und luxemburgischen Industriellenfamilien. Unterschiedliche Varianten der Endogamie sowie Hyper- bzw. Hypogamie interpretiert Maldener als bewusste Strategien der Netzwerkbildung. Sie kommt dabei zu dem Ergebnis, dass hier ein saarlandregionales Phänomen der Identitätsbildung und Konfliktsituierung angesichts von Bestrebungen des Saargebiets um Autonomie von Preußen und Frankreich im 19. und 20. Jahrhundert seinen Ausdruck findet.

Der Kunsthistoriker Henry Keazor von der Universität Heidelberg deckt in seinem die Sektion »Industrie und Kunst« eröffnenden Beitrag die Inspirationsmomente der Industrie und Industriekultur für die Kunst auf. Einen Leitfaden stellt dabei der bereits 1904 gehaltene Vortrag »Die Kunst im Zeitalter der Maschine« des liberalen Politikers Friedrich Naumann dar, der das Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk später auch als Mitbegründer des Deutschen Werkbundes vorantreiben sollte. Keazor wirft zunächst einen Blick auf die Beziehungen zwischen Maschinen und Kunst vor der Industrialisierung, um anschließend über die Veränderungen der Abbildungsfunktion der Kunst im Zeitalter der Photographie, die museale Würdigung industrieller Alltagsgegenstände und die massenhafte Produktion von Kunst, die sich etwa in einer reproduzierbaren Künstlersignatur Salvador Dalís erstreckt, auf eine Betrachtung der Kunst in der Industriekulturepoche überzugehen. Der Autor rückt in seinem gattungsübergreifenden Beitrag sowohl die antiken Automaten und ihre Nachfolger im 18. Jahrhundert, die Industriephoto-graphie Charles Sheelers als auch etwa die Stahlarchitektur der

Berliner Jannowitzbrücke genauso wie die impressionistische Malerei William Turners als auch die Musik Gioacchino Rossinis oder Pink Floyds in den Fokus seiner Betrachtungen. Schließlich geht Keazor der Frage nach, inwiefern sich das Empfinden für die Kunstproduktion im Maschinenzeitalter verändert hat.

Der Kunsthistoriker Alexander Kaczmarczyk von der Goethe-Universität Frankfurt am Main diskutiert in seinem Beitrag *Die Evokation der Antike an Stätten der Arbeit* die Einflüsse der Antike auf Darstellungen der Arbeit in den Bildkünsten. Der Autor illustriert anhand der geistesgeschichtlichen Folien, vor denen die Kunstwerke mit Industriemotivik zu lesen sind, das Wechselspiel zwischen den scheinbar unvereinbaren, doch sich gegenseitig befruchtenden Polen, die bereits den vorliegenden Band »Genialer Schrott« überschreiben: auf der einen Seite der intellektuelle Genius, die menschliche Schöpferkraft, auf der anderen Seite das handwerkliche Ergebnis schwerer Arbeit, das mitunter als Artefakt außer Gebrauch Rost ansetzt. Kaczmarczyk stellt folglich in seinem Text beispielsweise Karl Marx' Fabrikphilosophie der Arbeit dem Kunstsinn Friedrich Schillers gegenüber und enthüllt anhand der diskutierten Gemälde und Zeichnungen, dass zahlreiche antik-mythisierende Anleihen in den Darstellungen der Bildkünste die Industrie überhöhen: Hochöfen erhalten Tempelformen, Industrielle werden Heroen gleich abgebildet. Inwieweit und mit welchen Mitteln die Kunst, insbesondere des 19. Jahrhunderts, dem Arbeiter wie dem Industriellen ein bildliches Denkmal setzt, ist im Text des Kunsthistorikers nachzulesen.

Nils Daniel Peiler, Absolvent der Germanistik, der Bildwissenschaften der Künste und des BOB an der Universität des Saarlandes, analysiert in seinem medienwissenschaftlichen Beitrag *Eine filmische Vermessung des Ruhrgebiets: Der künstlerische Anti-Industriefilm RUHR von James Benning* ein künstlerisch-dokumentarisches Portrait einer der wichtigsten deutschen Industrieregionen. Er schildert, wie im Film des amerikanischen Filmemachers James Benning am Beispiel von nur sieben Einstellungen sieben spezifische Industrie-Motive des Ruhrpotts gezeigt werden: ein Tunnel, ein Stahlwerk, ein Flughafen, eine Moschee, eine Stahlskulptur, ein Straßenzug in einer Arbeitersiedlung und der Löschurm einer Kokerei. Nils Daniel Peiler arbeitet in seinem Beitrag heraus, auf welche Art Benning seine Motive inszeniert und dabei an ihre historischen, sozialen oder politischen Kontexte rückkoppelt. Außerdem setzt Peiler sich mit der Frage auseinander, inwiefern Bennings Werk sich als Anti-Industriefilm charakterisieren lässt und in diesem Zusammenhang auch als Gegenmodell zu den eher kommerziell orientierten und standardisierten Konventionen des Industriefilms gedeutet werden kann.

In seinem den »Fokus Völklingen« eröffnenden Beitrag *Bock auf Rost: Die Faszination des Gewöhnlichen* zeichnet Peter Backes, Projektleiter

am Weltkulturerbe Völklinger Hütte, die Entwicklung des stillgelegten Roheisenwerks Völklinger Hütte zu einem für Besucherbedürfnisse ausgebauten Industriekulturzentrum nach. Was 1986 nach der letzten Schicht am Hochofen mit einer ersten Begehung des abgeriegelten Terrains und der Befragung ehemaliger Arbeiter begann, entwickelte sich über ehrenamtliche Initiativen und erste Kunstprojekte innerhalb einer der Bevölkerung zunächst erst noch zugänglich zu machenden Arealen zu einer von der UNESCO als Weltkulturerbestätte ausgezeichneten und in der Großregion vernetzten, publikumswirksamen gemeinnützigen Gesellschaft in öffentlicher Trägerhand. Folglich fokussiert Backes auf die vier Säulen seiner Arbeit in der praktischen Besucherentwicklung innerhalb eines Industrie-Kulturzentrums: erstens das Denkmal selbst, seinen Erhalt und seinen Schutz, zweitens die Vermittlung dieses Denkmals, drittens die Kultur und schließlich den Tourismus. Dabei verrät er auch, welche auf den ersten Blick für Außenstehende womöglich zunächst unscheinbar anmutenden Orte er aus seiner Sicht und praktischen Erfahrung als Besucherplaner für die wichtigsten innerhalb eines musealen Industriedenkmal hält.

Eine textliche Expedition durch das Areal der Völklinger Hütte aus Sicht eines Biologen unternimmt Steffen Caspari vom Zentrum für Biodokumentation des saarländischen Landesamtes für Umwelt- und Arbeitsschutz in Landsweiler-Reden in seinem Artikel *Biodiversität im weltkulturerbe Völklinger Hütte – Ein Prozess der Verwilderung*. Ein Vierteljahrhundert nach der Stilllegung des Eisenwerks begibt sich Caspari auf der 8,6 ha großen Fläche des Weltkulturerbes Völklinger Hütte auf die Suche nach einer einzigartigen wie charakteristischen Pflanzenwelt. Dabei zeigt der Autor auf, welche Pflanzenarten auf dem Areal besonders häufig vorkommen und wie diese überhaupt erst dorthin gelangen konnten, beantwortet mithin auch die Frage, welche Wirtsbedingungen ein Industriedenkmal für verschiedene Arten bereithält und stellt diese im Einzelnen vor. Im Porträt des Schmetterlingsstrauchs als häufigster vorkommender Art z.B. blättert sich die Geschichte der Handelsströme auf, aber auch der Gärtnerarbeiten, die nach Völklingen führten und durch ihr Einwirken auf den industriekulturellen Ort mit über dessen florale Ausstattung entschieden. Besonderes Augenmerk legt der Beitrag auf Farne, Moose und Flechten der Völklinger Hütte. Das Moos »*Didymodon umbrosus*« etwa, das der Autor in seinem Beitrag näher vorstellt, hat Caspari mit seinem Fund in Völklingen nicht nur erstmals neu für das Saarland, sondern auch erst zum dritten Mal für Deutschland insgesamt nachgewiesen.

In seinem Beitrag *Zwischen industriekulturellem Erbe und Erinnerungspolitik – Der Industripatriarch Hermann Röchling und der Fußballverein SV Röchling Völklingen 06* untersucht der Literaturwissenschaftler und Koordinator des BOB an der Universität des Saarlandes Dominik Schmitt die Berüh-

rungspunkte zwischen Sport und Industriekultur, die sich gerade im Falle des Fußballvereins SV Röchling 06 Völklingen gut in ihren z.T. auch durchaus prekären Verwerfungen erörtern lassen. Der ursprünglich nur »SV Völklingen« benannte Verein erweiterte im Jahr des 60-jährigen Bestehens 1966 seinen Namen zu »Sportverein Röchling 06 Völklingen« und signalisierte damit Rückbezüge zu gleich drei Aspekten: 1. Zu der Tatsache, dass der Verein durch Röchlings Industrie-Unternehmen finanziell unterstützt wurde, 2. zu einer Bejahung der sich in einer solchen Unterstützung manifestierenden industriepatriarchalischen Haltung des Eigners der Völklinger Hütte, der somit quasi als »Vater« gegenüber seiner Belegschaft bzw. in diesem Fall den Fußballspielern bestätigt wird, und 3. zu dem Versuch, die positive Bedeutung des Industriepatriarchen Hermann Röchling erinnerungspolitisch zu bewahren. Indem dieser jedoch aufgrund seines Verhaltens im »Dritten Reich« nach dem Krieg offiziell als Kriegsverbrecher angesehen war, trug die Umbenennung in gleich zweifacher Weise ambivalente Züge: Dem Verein konnte zum einen vorgehalten werden, dass er eine politisch prekäre Person zu ehren versuchte, zum anderen handelte er sich den Vorwurf des eigenen Ausverkaufs aus rein opportunistisch-ökonomischen Motiven ein. Beides zeigt anschaulich, wie komplex und schwierig das Verhältnis zwischen Industrie und Fußball, als konkretem Beispiel von Industriekultur, geraten kann.

In dem abschließenden und zugleich als »Ausblick« fungierenden Text von Meinrad Maria Grewenig, Generaldirektor des Weltkulturerbes Völklinger Hütte, *Industriekultur – Hybrid, Trauma, Third Place* wird das integrative und zukunftsorientierte Potential von Industriekultur thematisiert. Angesichts des Umstands, dass diese eigentlich Überrest einer vergangenen Epoche zu sein scheint, mag dies auf den ersten Blick als paradox anmuten. In seinem Beitrag zeichnet Grewenig jedoch den Weg nach, den Industriekultur aus dem damit verbundenen Trauma der Krise heraus genommen hat. Industriekultur, so wird deutlich, erschöpft sich nicht in der Erhaltung der entsprechenden architektonischen und maschinellen Zeugnisse, sondern kann damit zugleich als Identität stiftender Faktor wirksam werden: Sowohl (im engeren Sinn) hinsichtlich einer Region als auch (im weiteren Sinn) in Bezug auf eine Zivilisation. Denn indem industriekulturelle Anlagen als Schauplätze des Musealen wie aber auch aktueller kultureller Aufführungen genutzt werden, transformieren sie zu Hybriden, die zugleich in die Zukunft weisen: Da sich diese Orte als ideale Rahmen auch und gerade für Ausstellungen eignen, in denen technische Innovationen thematisiert und dem Publikum vermittelt werden, können sich hier technische und künstlerische Kreativität verschränken. Damit, so Grewenig, wird eine Trennung aufgehoben, die sich im 19. Jahrhundert durchsetzte und bei der das Technische vom Kulturellen abgeschieden und in unterschiedlichen universitären Fakultäten und Museen beheimatet

wurde. Indem die Standorte der Industriekultur als »Third Space« (ein Begriff, den, neben Homi Bhabha, insbesondere gerade der amerikanische Humangeograph und Raumtheoretiker Edward Soja 1996 stark gemacht hat) zwischen diesen beiden Polen vermitteln, werden sie »zu einem integralen Kulturort des 21. Jahrhunderts«, zu einem »einzigartigen Symbolort unserer modernen Zivilisation«, der zugleich insofern in die Zukunft gerichtete Kräfte mobilisieren kann, als von ihm die Chancen für einen aktiven Strukturwandelprozess ausgehen können.

Eben bei Prof. Dr. Meinrad Maria Grewenig, dem Generaldirektor der Weltkulturerbes Völklinger Hütte, möchten wir uns auch dafür bedanken, dass er sich spontan bereit erklärt hat, die Ringvorlesung gastfreundlich in den thematisch so passenden Räumen der von ihm geleiteten Institution zu beherbergen. Dort sorgte Herr Günther Marx, Leiter des Teams Technik des Weltkulturerbes Völklinger Hütte, dafür, dass die Vorträge technisch stets perfekt betreut wurden.

Sehr herzlich danken möchten wir auch Herrn Klaus Lorig, Oberbürgermeister der Stadt Völklingen, und Herrn Thomas Berrang, Leiter des Zentrums für lebenslanges Lernen der Universität des Saarlandes Saarbrücken, für die unserer Reihe gewährte ideelle wie finanzielle, großzügige Unterstützung. Frau Christel Drawer von der Kontaktstelle Wissenschaft am Amt für Kinder, Bildung und Kultur der Landeshauptstadt Saarbrücken nahm sich des Projekts in einem organisatorisch schwierigen Moment an und begleitete es stets mit großem Engagement. Da die Ringvorlesung, wie eingangs geschildert, auch von außerhalb der Völklinger Hütte stattfindenden Veranstaltungen wie der Vorführung von James Bennings Film *Ruhr* im Saarbrücker Kino Achteinhalb flankiert wurde, geht unser herzlicher Dank auch an Herrn Waldemar Spallek, den Leiter des Kinos Achteinhalb, sowie an sein Team. Herr Franz Albert aus Völklingen verfolgte die im Rahmen der Reihe gehaltenen, Vorträge nicht nur regelmäßig als Zuhörer, sondern diskutierte diese auch anschließend engagiert in seinem Industriekultur-Blog; ihm verdanken wir auch das den Band eröffnende Geleit.

Danken möchten wir schließlich auch der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur der Sparkasse KölnBonn für die freundlicherweise erteilte Genehmigung zur Verwendung der Fotografie von Bernd und Hilla Becher auf dem Cover.

Unverzichtbare Hilfe beim Satz dieses Bandes, bei Redaktion und Erstellung des Registers leistete Herr Johannes Schmitz, B.A. Außerdem geht ein Dankeschön an Stephanie Blum, M.A. für die Korrekturarbeiten.

Die Herausgeber
Saarbrücken, 1. April 2014

»Einblicke«

Marita Pfeiffer

Vom Umgang mit rostigen Riesen – Zu Bedeutung und Arbeit der Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur

Der Schrott muss weg! Noch vor zwanzig Jahren waren Forderungen wie diese im Ruhrgebiet nicht selten zu hören, wenn die Erhaltung von stillgelegten Industrieanlagen zur Diskussion stand. Gleichwohl waren damals schon längst die Weichen gestellt und großangelegte Förderprogramme zur umfangreichen Bewahrung des industriellen Erbes realisiert. Ausgangspunkt der Bewegung¹ war eine Bürgerinitiative, die sich im Jahre 1969 erfolgreich für den Erhalt der Maschinenhalle und weiterer Gebäude der Zeche Zollern II/IV in Dortmund-Bövinghausen eingesetzt hatte. In der Folge verabschiedete die nordrhein-westfälische Landesregierung 1970 auf Initiative des Kulturausschusses ein auf fünf Jahre angelegtes Programm, das vorsah, die Erhaltung von Bauwerken zu sichern, die für die Technik- und Wirtschaftsgeschichte des Landes charakteristisch waren, wie zum Beispiel Fördertürme, Maschinenhallen, Schleusen und Schachtgebäude. Erstmals in der Geschichte des Landes Nordrhein-Westfalen und darüber hinaus in der Bundesrepublik Deutschland wurden Sondermittel in Höhe von zwei Millionen DM für die Erhaltung von technik- und wirtschaftsgeschichtlich relevanten Bauten in den Landeshaushalt eingestellt.

An das Westfälische und das Rheinische Amt für Denkmalpflege erging der Auftrag, technische Denkmale zu erforschen und zu inventarisieren. Auf dieser Grundlage besetzten beide Ämter 1973 und 1974 die ersten Planstellen für Industriedenkmalpflege in Deutschland. Ausgehend von diesen beiden Denkmalämtern begann in Nordrhein-Westfalen eine weitgehende, bundesweit beispielhafte Reform des Denkmalschutzes. 1975 erschien zum internationalen Kongress der Industriearchäologie in Bochum ein Überblick über »Technische Denkmale der Bundesrepublik Deutschland« und 1976 boten die

¹ Zur Geschichte der Industriedenkmalpflege in Nordrhein-Westfalen vgl. insbesondere die ausführliche Darstellung von Föhl, Axel: Bauten der Industrie und Technik in Nordrhein-Westfalen, hrsg. von der Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur, Berlin 2000, S. 9-26. Desweiteren die darauf bezogene Kurzdarstellung in: Pfeiffer, Marita; Stiens, Claus: Einblicke in Industriedenkmalpflege und Denkmalschutz Nordrhein-Westfalen, hrsg. von der Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur, o. J., o.O. S. 7-18.

Arbeitshefte des Landeskonservators Rheinland eine erste Übersicht über »Technische Denkmale im Rheinland«. Auch in anderen Bundesländern wurden entsprechende Publikationen erarbeitet, so dass in den 1980er Jahren in fast allen bundesdeutschen Industrieregionen Überblickswerke zu technischen und industriellen Denkmalen vorlagen.

Innerhalb der Bundesrepublik Deutschland kam Nordrhein-Westfalen eine besondere Rolle zu. Zwar wurde hier, später als in anderen Bundesländern, erst 1980 das nordrhein-westfälische Denkmalschutzgesetz verabschiedet, doch enthielt es mit dem Bezug auf die »Entwicklung der Produktions- und Arbeitsverhältnisse«² die weitreichendste Formulierung zum Schutz des industriellen Erbes.

Ein wichtiger Aspekt, der eine Auseinandersetzung mit den Hinterlassenschaften der Industrie begünstigte, war das Umdenken im Bereich der Stadt-sanierung und Baudenkmalpflege seit den ausgehenden 1970er Jahren. Zunehmend wurden Industrieanlagen und Bauten des Verkehrs als historische Bestandteile der Städte wahrgenommen. Mit der Verlagerung von Industrie- und Gewerbegebieten an die Stadtränder standen veraltete innerstädtische Industrieareale zur Disposition. Beispielhafte Umnutzungen von Fabrikbauten oder Hafenanlagen zu geräumigen Wohnungen, den sogenannten »Lofts«, in Boston oder New York sollten bald auch in Europa möglich werden. Auch in Deutschland wurden Industriebauten allmählich als Raumreserven für Wohnungen und Büros erkannt. Aufgrund ihrer Lage und Größe eigneten sie sich besonders für kulturelle Nutzungen. So waren viele Soziokulturelle Zentren der 1970er Jahre in ehemaligen Industriebauten untergebracht.

In Bezug auf die Erhaltung stillgelegter Industriebetriebe gewann allmählich auch das Argument der regionalen Identität an Bedeutung. Zum Beispiel wurden Arbeitersiedlungen und später auch Industrieanlagen wie Zechen, Stahlwerke und Kokereien als Wahrzeichen eines Stadtteils oder einer ganzen Region betrachtet. Allerdings galt es, die Bevölkerung davon zu überzeugen, dass die teilweise »sperrigen« Monumente der Schwerindustrie, die nicht selten im negativen Sinn als Orte der »Knüppelmaloche« und als »Dreckschleudern« die Erinnerungen der Menschen prägten, für die Geschichte des Landes Nordrhein-Westfalen einen vergleichbaren historischen Stellenwert haben sollten wie etwa die Schlossbauten für das Land Bayern. Dass vor diesem Hintergrund zwangsläufig Fragen nach dem erhaltenswerten »schönen« und dem verzichtbaren »hässlichen« Denkmal aufkamen, ist nicht verwunderlich. Als besonders positiv ist an dieser Stelle jedoch hervorzuheben, dass mit

² Gesetz zum Schutz und zur Pflege der Denkmäler im Lande Nordrhein-Westfalen (Denkmalschutzgesetz –DSchG) vom 11. März 1980, § 2, Absatz 2.

diesen Fragen und Diskussionen denkmalpflegerische Positionen und Aufgaben in höchst anschaulicher Weise in die Gesellschaft getragen wurden.³

Rost, Ruinen und kluge Konzepte

Um die großen Ideen der Industriedenkmalpflege umzusetzen, wurden vornehmlich von Seiten des Landes Nordrhein-Westfalen, der beiden Landschaftsverbände und des Kommunalverbandes Ruhrgebiet (KVR; heute Regionalverband Ruhr RVR) umfassende Konzepte und Strategien entwickelt. Sie waren und sind bis heute auf die Erhaltung und Umnutzung von Industrieanlagen ausgerichtet und zielen auf eine ressourcenschonende, nachhaltige Entwicklung sowie auf die Dokumentation, Erforschung und Vermittlung der Industriegeschichte im Rheinland und in Westfalen.

Zu nennen ist zunächst die Landesentwicklungsgesellschaft (LEG, heute NRW.URBAN), die als Treuhänderin des Landes über den Grundstücksfonds Nordrhein-Westfalen brachliegende Flächen erwarb bzw. erwirbt und sich unter anderem für die Sanierung und die neue gewerbliche Nutzung von denkmalwerten Anlagen engagiert.

Von besonderer Bedeutung für die Bewahrung und Vermittlung der Industriegeschichte des Landes war die Gründung des Westfälischen (1979) und des Rheinischen Industriemuseums (1984) durch die Landschaftsverbände Westfalen-Lippe und Rheinland. An insgesamt 14 Museumsstandorten werden Technik-, Wirtschafts- und Sozialgeschichte sowie Produktions- und Arbeitsbedingungen des Industriezeitalters dokumentiert, erforscht und museal erschlossen. Die Museen widmen sich den Bereichen Kohle, Eisen, Metall, Glas, Papier, Textil, Ziegel sowie den Themen Wasserstraßen und Binnenschifffahrt auf Kanälen. Als Museumsbauten dienen historische Industrieanlagen, die auf diese Weise eine neue sinnvolle Nutzung fanden.

Mit der Internationalen Bauausstellung (IBA) Emscher Park von 1989 bis 1999 wurde ein Programm zur Begleitung und Bewältigung des Strukturwandels von der Schwerindustrie zur Dienstleistungs- und Informationsgesellschaft ins Leben gerufen. Die IBA leistete u.a. einen großen Beitrag zur Erhaltung industrieller Bauten und brachte gleichzeitig das Thema der Industriegeschichte und -kultur in die Öffentlichkeit. Die Erfolge sprechen für

³ Einen guten Einstieg in die Diskussion bietet der Beitrag von: Huse, Norbert: Unbequeme Baudenkmale – Entsorgen? Schützen? Pflegen?, München 1997; zuletzt: Mazzoni, Ira: Vertraut und fremd, identisch oder unbequem, in: Fremd, vertraut oder anders? Beiträge zu einem denkmaltheoretischen Diskurs, hrsg. von Marion Wohlleben, München/Berlin 2009.

sich: Das ehemalige Hüttenwerk in Duisburg-Meiderich zieht heute als industriell geprägter Landschaftspark große Besucherströme auf das Gelände und der Gasometer in Oberhausen sowie die Mischanlage der Kokerei Zollverein in Essen überzeugen als einzigartige Ausstellungshallen für Kultur und Kunst.

Im Rahmen der Initiativen und Programme zur Vermittlung des industriellen Erbes ist die im Jahr 1999 eröffnete »Route der Industriekultur« von großer Bedeutung. Sie wurde als umfassendes Tourismuskonzept vom damaligen Kommunalverband Ruhrgebiet und dem Land Nordrhein-Westfalen entwickelt und erschließt auf einem 400 Kilometer langen Rundkurs Sehenswürdigkeiten aus 150 Jahren Industriegeschichte im Ruhrgebiet. Es gibt 25 Hauptstätten, die sogenannten Ankerpunkte, darunter namhafte ehemalige Zechen, Kokereien und Stahlwerke, von denen wiederum 25 Themenrouten abzweigen, deren Spektrum von der »Großchemie und Energie« bis zu »Gärten und Parkanlagen« reicht. Des Weiteren entstanden seit der Mitte der 1990er Jahre in Nordrhein-Westfalen diverse von Vereinsinitiativen getragene regionale Netzwerke der Industriekultur.

Jenseits der Industrianlagen, die dauerhaft als Museum, Ausstellungshaus oder Landschaftspark umgenutzt wurden, gab es Mitte der 1990er Jahre noch zahlreiche hochrangige Bauten des Industriezeitalters, die akut vom Abriss bedroht waren. Dabei handelte es sich sowohl um eingetragene Denkmale als auch um denkmalwürdige Industrianlagen, für die nach der Stilllegung der Betriebe keine Verwendung absehbar war; weder hatte der jeweilige Eigentümer eine Möglichkeit der Vermarktung z.B. durch einen Verkauf oder eine Umnutzung gefunden, noch war den jeweiligen Städten die Übernahme der historischen Industrianlagen zuzumuten.

Vor diesem Hintergrund wurde 1995 die Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur vom Land Nordrhein-Westfalen und der Ruhrkohle AG (jetzt RAG Aktiengesellschaft) ins Leben gerufen.⁴ Sie erhielt den Auftrag, hochrangige Industriedenkmale, für die sich keine Verwendung und Nutzung abzeichnete, in Obhut zu nehmen. Die vom Abriss bedrohten Bauwerke waren damit nicht länger einem unmittelbaren Verwertungszwang ausgesetzt; vielmehr sollte den »schwer Vermittelbaren« fortan die notwendige Zeit für eine sinnvolle Entwicklung gegeben werden. Heutzutage, neunzehn Jahre nach Gründung der Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur,

⁴ Siehe dazu: Pfeiffer, Marita: Von »schweren« Hinterlassenschaften. Über Gründung, Arbeitsweisen und Erfahrungen der Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur, in: Die Denkmalpflege, 65. Jg. 2007, Heft 1, S. 45-53. Siehe auch: Mehrfeld, Ursula: Industriedenkmale – schützen, erhalten, nutzen, in: Industriedenkmale im Ruhrgebiet, hrsg. von Reinhold Budde u.a., Hamburg 2009, S. 50-73.

wird deutlich, wie vorausschauend der Stiftungsgedanke damals war. Die Kokerei Zollverein in Essen⁵, die heute zum UNESCO-Welterbe zählt (Abb. 1), die Kokerei Hansa in Dortmund, die ein prominenter Ankerpunkt auf der Route der Industriekultur ist, die Maschinenhalle Zweckel in Gladbeck, die als Spielort der Ruhrtriennale von sich reden macht, oder der Tomson-Bock in Dortmund Derne, das älteste erhaltene stählerne Fördergerüst im Ruhrgebiet: All diese und weitere geschichtsträchtige Bauten und Landmarken gäbe es mit großer Sicherheit nicht mehr, wenn nicht die Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur gegründet worden wäre.

Der wohl größte Erfolg der Industriedenkmalpflege in Nordrhein-Westfalen war zweifelsohne die Aufnahme des Industriekomplexes Zeche Zollverein Schacht XII, Schacht 1/2/8 und Kokerei Zollverein in Essen in die Welterbeliste der UNESCO im Jahre 2001. Gewürdigt wurden insbesondere der baukünstlerische und technikgeschichtliche Wert der von Fritz Schupp und Martin Kremmer entworfenen Anlage. Die Qualitäten und Besonderheiten, die die industriell geprägte Region insgesamt aufweist, hatten hingegen damals wenig Beachtung gefunden. Nun, zehn Jahre nach der Eintragung des Industriekomplexes Zollverein in die Welterbeliste ist, unter der Federführung des Landes Nordrhein-Westfalen und der Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur, eine neue Initiative entstanden. Davon ausgehend, dass nicht Zollverein allein im Ruhrgebiet außergewöhnlich ist, sondern die Dichte und die Komplexität der industriellen Zusammenhänge es sind, die die Region zwischen Emscher und Ruhr einmalig machen, besteht das Ziel der Initiative darin, einen Erweiterungsantrag zum Welterbe Zollverein auf den Weg zu bringen und eine serielle Nominierung von Stätten in der Region anzustreben, die von Denkmälern der Industrie-, Verkehrs- und Technikgeschichte über Arbeitersiedlungen bis hin zu landschaftlichen Besonderheiten reicht.⁶

Zusammenfassend ist an dieser Stelle festzuhalten, dass das Land Nordrhein-Westfalen mit den Ämtern für Denkmalpflege, dem Westfälischen und

⁵ Die Kokerei Zollverein in Essen befand sich nach der Stilllegung 12 Jahre lang in der Obhut der Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur; diese übertrug das Industriedenkmal 2010 an die Stiftung Zollverein, die nun das Welterbe Zeche Zollverein Schacht XII und Schacht 1/2/8 und Kokerei Zollverein betreut.

⁶ Vgl. die kontinuierlichen Projektinformationen der Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur, in: Forum Geschichtskultur Ruhr, Heft 2011/1, S. 73; Heft 2012/1, S. 34f.; Heft 2012/2, S. 60f.; Heft 2013, S. 33f. Siehe auch die Projektbroschüre und den Kurzfilm: Weltweit einzigartig. Zollverein und die industrielle Kulturlandschaft Ruhrgebiet. Ein Vorschlag für das Welterbe der UNESCO, hrsg. von der Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur, Essen 2012 bzw. zum Download unter: <http://www.industriedenkmal-stiftung.de>.

dem Rheinischen Industriemuseum, den Ankerpunkten der Route der Industriekultur, den Standorten der Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur sowie allen technik- und industriegeschichtlichen Denkmälern, Museen und Routen über ein bemerkenswert breit gefächertes Netzwerk zur Erschließung der Industriegeschichte verfügt. Dieses Netzwerk hatte und hat innerhalb Deutschlands und weit darüber hinaus Vorbildwirkung; so ist etwa die Entwicklung der Europäischen Route der Industriekultur von der touristischen Route im Ruhrgebiet inspiriert. Aber auch einzelne touristische Formate, wie die jährliche »ExtraSchicht: Die Nacht der Industriekultur«, mit über vierzig Spielstätten im Ruhrgebiet, haben längst europäische Aufmerksamkeit erlangt. Neben dem Interesse an öffentlichkeitswirksamen touristischen Großprojekten gilt die internationale Aufmerksamkeit nach wie vor auch den einzelnen Modellen, die zur Begleitung und Bewältigung des wirtschaftlichen Strukturwandels im Ruhrgebiet entwickelt wurden. Eines davon ist die oben bereits erwähnte Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur, deren Aufgaben und Arbeit im Folgenden thematisiert werden.

Bundesweit einzigartig: Die Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur

In Deutschland engagieren sich weit über 500 Stiftungen für den Erhalt von Denkmälern. Bundesweit einzigartig ist die Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur, die 1995 vom Land Nordrhein-Westfalen und der Ruhrkohle AG (jetzt RAG Aktiengesellschaft) gegründet wurde. Der Zweck der Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur besteht darin, die ihr übertragenen Industriedenkmäler zu schützen und zu erhalten, sinnvoll zu nutzen, wissenschaftlich zu erforschen und öffentlich zugänglich zu machen.⁷ Die Stiftung ist keine fördernde Institution, sondern operativ tätig und dabei ausschließlich auf die in ihrem Eigentum befindlichen Objekte konzentriert. Sie betreut derzeit zwölf Standorte in Nordrhein-Westfalen mit namhaften Denkmälern des Industriezeitalters. Dabei handelt es sich um eine Kokerei und um Denkmäler der Montanindustrie.⁸

⁷ Vgl. die Satzung der Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur (1995); veränderte Fassung 2007; siehe unter: <http://www.industriedenkmal-stiftung.de>.

⁸ Siehe dazu: Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur (Hg.): *Denkmalstandorte*, 2. überarb. Auflage 2009; zum aktuellsten Stand siehe unter: <http://www.industriedenkmal-stiftung.de>.

Das Land Nordrhein-Westfalen und die Ruhrkohle AG (jetzt RAG Aktiengesellschaft) stifteten die Stiftung bei ihrer Gründung mit Vermögen aus, das sich heute auf circa 30 Millionen Euro beläuft. Für ihre Arbeit – die Kosten für Bauprojekte und Personal eingeschlossen – stehen die aus dem Vermögen erwirtschafteten Zinserträge zur Verfügung. Hinzu kommen Einnahmen aus den Zweckbetrieben. Für die umfanglicheren Baumaßnahmen beantragt die Stiftung öffentliche Fördermittel.

Sichern, bewahren und sinnvoll nutzen

Zu den primären Aufgaben der Stiftung Industriedenkmalspflege und Geschichtskultur zählt die Sicherung des Baubestandes inklusive der überkommenen technischen Ausstattungen. Zunächst ist es wichtig zu erwähnen, dass der Zustand der Bauwerke, die in die Stiftung eingebracht wurden, in der Regel schlecht war. Die Gebäude und Anlagen standen über viele Jahre hinweg leer, waren Wind und Wetter und vor allem auch dem Vandalismus ausgesetzt. An Stahlkonstruktionen wie Fördergerüsten und Rohrleitungen nagte der Rost, durch undichte Dächer und defekte Dachentwässerungen drang Wasser ins Mauerwerk und ins Innere der Gebäude. Viele Fenster waren zerstört, Farne wuchsen außen und innen, Schmutz und vor allem Taubenkot bedeckten die Ausstattungen. Angesichts dieser teilweise dramatischen baulichen Situationen war und ist der Handlungsbedarf groß. Gleichwohl muss angesichts beschränkter Finanzmittel sehr sorgfältig überlegt werden, in welcher Reihenfolge die baulichen Maßnahmen anzugehen sind. Für alle Standorte galt und gilt es, zunächst die Verkehrssicherheit am und im Umfeld des Bauwerks herzustellen und Gefahren, etwa durch herabstürzende Dachziegel oder Fassadenteile abzuwenden. So werden erst einmal Zäune gezogen und Fenster und Dächer mit Folien notdürftig gesichert. In einem nächsten Schritt kann die eigentliche Instandsetzung erfolgen, für die in der Regel öffentliche Fördermittel beantragt werden. Die Sanierung geschieht in den meisten Fällen nutzungsneutral: die Dächer und Fenster werden repariert oder rekonstruiert, das Mauerwerk und die Fugen gereinigt und gegebenenfalls erneuert. Fördergerüste aus Stahl werden gegen Korrosion geschützt, schadhafte Streben werden ausgetauscht. Auf diese Weise konnten Denkmale, die vom Einsturz bedroht waren, wie etwa der Tomson-Bock mit Schachthalle der Zeche Gneisenau in Dortmund-Derne (Abb. 2 und Abb. 3) oder die Maschinenhalle der Zeche Zweckel in Gladbeck (Abb. 4 und Abb. 5) und

ebenfalls das stadtbildprägende Fördergerüst der Zeche Consolidation in Gelenkirchen-Bismarck (Abb. 6) vor weiterem Verfall gerettet werden.

Für die Maschinenhalle Zweckel in Gladbeck, ein herrschaftlich anmutendes Gebäude, 1909 vom königlich-preußischen Staat errichtet, ergab sich glücklicherweise im Anschluss an die ersten Sicherungsarbeiten eine Nutzungsmöglichkeit im Rahmen der Ruhrtriennale, dem internationalen Fest der Künste. Mit Unterstützung des Landes Nordrhein-Westfalen und der Stadt Gladbeck konnte ab 2002 der Ausbau der Halle zu einer attraktiven und barrierefreien Veranstaltungsstätte erfolgen. Die Eingriffe in den historischen Bestand waren wohlüberlegt und minimal im Sinne eines behutsamen Umgangs mit dem Denkmal. So verfügt die Halle bis heute weder über eine Heizungsanlage, noch über eine Bühne oder gar Zuschauertribünen, wohl aber über eine Akustikdecke, die für hochrangige Konzerte und Sprechtheater eine unverzichtbare Voraussetzung ist (Abb. 7).

Ungleich größer als bei den bisher genannten Standorten waren und sind die Herausforderungen auf der Kokerei Hansa in Dortmund.⁹ Die 1992 stillgelegte Industrieanlage befindet sich seit 1997 in der Obhut der Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur, die im ehemaligen Verwaltungsgebäude ihre Geschäftsstelle eingerichtet hat. Seit 1998 stehen die wichtigsten Produktionsbereiche der Kokerei mit zahlreichen Gebäuden einschließlich ihrer technischen Ausstattung unter Denkmalschutz. Der Denkmalbestand, der sich über eine Fläche von aktuell 12 Hektar erstreckt, bietet umfassende Einblicke in die Geschichte der Schwerindustrie des vergangenen Jahrhunderts. 1928 in Betrieb genommen, war die Großkokerei ein bedeutendes Element in der Verbundwirtschaft der Dortmunder Montanindustrie. Von benachbarten Zechen bezog sie die Steinkohle und lieferte den daraus produzierten Koks sowie Kokereigas an Dortmunder Hüttenwerke. Darüber hinaus wurden aus dem Rohgasgemisch, das bei der Verkokung entstand, wichtige Grundstoffe für die chemische Industrie gewonnen.

In den Jahren 1998 bis 2003 erschloss die Stiftung die Kokerei Hansa für Besucher, indem sie drei Denkmalpfade errichtete. Dabei wurden die wesentlichen Produktionsstätten durch ein neu angelegtes Wegesystem aus begehbaren Bandbrücken, Rohrbrücken und Stegen erschlossen (Abb. 8). Daneben umfassten die Maßnahmen auch Dach- und Fassadensanierungen an drei Turmbauten. Um den Besuchern möglichst unterschiedliche Perspektiven auf das Denkmal zu ermöglichen, wurden eine Schrägbandbrücke sowie eine Besucherwerksbrücke verglast und begehbar gemacht. Auf den Erlebnispfaden kann die Kokerei Hansa im Rahmen von Führungen besichtigt werden kann.

⁹ Zuletzt: Pfeiffer, Marita; Strunk, Eike: Kokerei Hansa – Die Geschichte eines Industriedenkmal, Dortmund 2010.

Dabei geht's hoch hinaus auf den Kohlenturm und durch die Bunker wieder hinunter zum Herzstück der Kokerei, den Ofenbatterien, in denen einst bei über 1000° C Steinkohle zu Koks ›gebacken‹ wurde. Als inhaltlicher Höhepunkt des Besucherpfades gilt die Kompressorenhalle, in der einer der Kompressoren mit seinem 40 Tonnen schweren Schwungrad zu Vorführzwecken in Bewegung gesetzt werden kann.

Die Instandsetzung der Halle stand im Jahr 2004 auf dem Arbeitsprogramm. Die Maßnahme umfasste die Dach- und Fachsanierung sowie die Restaurierung von fünf dampfbetriebenen Gaskolbenkompressoren (1928-42). Dabei handelt es sich um ein wertvolles technikhistorisches Maschinenensemble (Abb. 9), das ursprünglich den Ausgangspunkt für die Unterschutzstellung der Kokerei Hansa gebildet hatte. Neben der Erzeugung von Koks war die Gewinnung von Gas, das bei der Verkokung von Steinkohle im Koksofen entsteht, der zweitwichtigste Produktionsbereich der Kokerei. Die erhaltenen Kompressoren der Firma DEMAG dienten dazu, das Kokereigas ins Ruhrgasnetz einzuspeisen. Sie sind wichtige Dokumente der frühen Ferngaswirtschaft, die in den 1920er Jahren ihren Aufschwung nahm und sich auf die Versorgung von Industrie und Haushalten mit Kokereigas konzentrierte.

Bei den Rundgängen über die Industrieanlage erleben die Besucher aber nicht nur das faszinierende industrielle Erbe, sondern zugleich eine historische Kokerei im Grünen. Auf Hansa darf sich nämlich die Natur ihr Terrain zurückerobern. Sommerlieder breitet sich in üppiger Manier aus, Birkenhaine wachsen in luftiger Höhe auf den rostigen Koksöfen, Libellen schwirren über Wasserbecken und Vögel zwitschern überall dort, wo einst Maschinen lärmten und Menschen schwere Arbeit leisteten.

Die Eindrücke bewegen zum Nachdenken über das naturfeindliche und vom unentwegten Glauben an wirtschaftlichen Fortschritt geprägte industrielle Zeitalter und animieren zu einer differenzierten, sensiblen Wahrnehmung des historischen Ortes der ›schweren Industrie‹, auch im Hinblick auf künftiges menschliches Handeln.

Mit vereinten Kräften: Das ehrenamtliche Engagement

Industriekultur lebt besonders durch das Engagement von (ehemaligen) Bergleuten, Kokern, Stahlarbeitern, Bierbauern etc., die ihr Arbeitsleben in den industriellen Betrieben verbracht haben und heutzutage – oft auf ehrenamtlicher Basis und in gemeinnützigen Vereinen – ihr Fachwissen vermitteln und aus der Erinnerung ihre eigenen Geschichten erzählen. In Bezug auf die

Industriedenkmale ist dieses Engagement von unschätzbarem hohem Wert. Es sind insbesondere die Ehemaligen, die den stummen Zeitzeugen, den Denkmalen und industriellen Relikten authentische Stimmen verleihen und sie zu beredsamen Wissens- und Erzählräumen werden lassen. Nur ein Denkmal, das Geschichte transportiert und um das sich Geschichten ranken, wird auf Dauer Bestand haben und nicht zur bloßen Hülle verkommen. Darüber hinaus sind die Ehemaligen als Zeit- und Augenzeugen in besonderer Weise berufen, die Denkmale mit Emotionen zu füllen. Dies wiederum ist eine wichtige Voraussetzung, um ein kontinuierliches Interesse an den bisweilen monumentalen Gebäuden und Maschinen zu generieren, das über ein ehrfürchtiges Staunen hinausgeht.

Das Wissen um die Geschichte der Denkmale

Die Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur kümmert sich nicht nur um die Zeugnisse vor Ort, sondern auch um die wissenschaftliche Erforschung des Bestandes, die Sicherung von Archivalien und die Dokumentation von Zeitzeugenberichten zum Beispiel im Rahmen von Oral-History-Projekten. In der alltäglichen Arbeit zeigt sich immer wieder aufs Neue, dass – neben sorgfältigen Befunduntersuchungen an den Objekten – das Wissen um die Geschichte des Denkmals zu den Grundlagen für ein verantwortliches denkmalpflegerisches Handeln zählt. Hier sieht sich die Stiftung in der Rolle einer die behördliche Denkmalpflege unterstützenden Denkmaleigentümerin, die die Aufgabe hat, das erworbene Wissen in die alltägliche Arbeit einfließen zu lassen, im Rahmen von Sanierungen und Umnutzungen an Architekten und Landschaftsplaner weiterzugeben und im Sinne einer denkmalpflegerischen Bildungs- und Öffentlichkeitsarbeit in die Gesellschaft zu tragen.

Seit 1999 bietet die Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur Führungen auf verschiedenen Standorten an. Sie bedient ein allgemein interessiertes Publikum ebenso wie Gäste mit spezifischem Interesse, etwa an Architektur, Verfahrenstechnik oder neuer Nutzung. Des Weiteren gibt es spezielle Familien- und Kinderführungen, Führungen für Schulklassen, Fotoführungen, Nachtlichtführungen und vieles mehr. Tausende von Besuchern nehmen jährlich das reiche Angebot wahr, um die Industriedenkmale zu erkunden. Die Industriedenkmalstiftung legt großen Wert auf eine qualifizierte Ausbildung der Gästeführer. Sie werden durch Fachkräfte ausgebildet, geprüft und kontinuierlich geschult, machen Exkursionen zu Standorten der Industriedenkmalstiftung, zu ehemaligen und noch aktiven Industriebetrieben des Ruhrgebiets, besuchen kulturelle Einrichtungen und werden fortlaufend

über die Aktivitäten auf dem jeweiligen Standort und in der Region informiert. Nur so können sie gute Kommunikatoren im Sinne der Industriedenkmalpflege ebenso wie der Geschichtskultur in Nordrhein-Westfalen sein.

KunstOrt Hansa

Seit die Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur die Kokerei Hansa im Jahr 1998 in ihre Obhut genommen und zu einer begehbaren Großskulptur entwickelt hat, suchen Künstlerinnen und Künstler den Dialog mit dem Denkmal und lassen sich von der Vergangenheit der Industrieanlagen ebenso inspirieren wie vom sukzessiven Wandel der wirtschaftlichen Strukturen. Die Ergebnisse fließen in die Arbeit der Stiftung ein; sie bieten Anregungen, sind Motor und zugleich Korrektiv im Hinblick auf einen sensiblen Umgang mit dem industriellen Erbe. So kommen beispielsweise angesichts einer amorphen, im riesigen Kohlenbunker schwebenden Schwarzlichtskulptur (Abb. 10) unweigerlich Gedanken an die Ursprünge der Menschheit und die Kostbarkeit der Rohstoffe der Erde auf und eröffnen neue Reflexionsräume für Besucher, die weit über das Spektrum herkömmlicher Wahrnehmungen und Erinnerungen hinausgehen.

Die von ungewöhnlicher Ästhetik und Poesie erfüllten Räume der Kokerei Hansa sind seit 2009 Gegenstand eines auf mehrere Jahre angelegten Kooperationsprojekts der Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur und des Instituts für Kunstentwicklung, artlab21.¹⁰ Das Ziel des Projekts besteht darin, den industriellen Ort auf der Basis möglichst ursprünglich belassener Räume des Industriezeitalters durch experimentelle Kunstaussstellungen neu zu definieren und auf diese Weise Wege aufzuzeigen, die den Ort der Arbeit, aber auch die zeitgenössische Kunst, vor allem aber den Umgang mit beiden verändern werden.

Denkmale mit Zukunft

Die beispielhafte Darstellung zu den Denkmalstandorten der Stiftung Industriedenkmalpflege ist ein Beleg dafür, wie ›wertvoll‹ es sein kann, scheinbar ›wertlose‹ Bauwerke des Industriezeitalters vor dem Abriss zu bewahren. Als

¹⁰ Siehe dazu u.a.: Hochhaus Hansa: One on One, Dortmund 11.09. – 10.10.2010. Hrsg. von artlab21, Köln 2010.

besonders sinnvoll hat sich der Gedanke erwiesen, die Objekte dem unmittelbaren Verwertungsdruck zu entziehen und den Denkmalen ›Zeit‹ für eine Entwicklung zu geben. Des Weiteren hat sich im Laufe der Zeit gezeigt, dass die Objekte nicht einer ständigen ›Bespielung‹ bedürfen, sondern als Denkmale selbst mit ihren originären Qualitäten das Interesse einer großen Öffentlichkeit finden. Wie sonst ließen sich stetig steigende Besucherzahlen erklären.

»Rückblicke«

Günter Scholdt

Kohle, Stahl und Pegasus. Industrie und Industriekultur im Blick saarländischer Autoren

Die Frage, ob es im Saarland industriebezogene Literaturbeispiele in nennenswerter Anzahl gibt, können wir, vielfach belegt, mit Ja beantworten. Eine 1997 von Astrid Schomers und Peter Walter im Auftrag des Literaturarchivs Saar-Lor-Lux-Elsass erstellte Bibliographie zum Thema »Literatur der Arbeitswelt und Arbeiterliteratur an der Saar«, der noch eine Textsammlung von 27 Ordnern zur Seite steht, verzeichnet nicht weniger als 1859 einschlägige Titel. Da seit deren Abfassung schon wieder anderthalb Jahrzehnte vergangen sind und ohnehin in dem Kompendium gewiss nicht alles erfasst werden konnte, dürfen wir im Saarland wohl von einem Gesamtbestand von rund 2.500 Texten zum Thema Industrie ausgehen.

Das ist eine imposante Ziffer. Doch neun Zehntel der aufgeführten sind relativ knappe Texte: Erlebnisse, Impressionen, Fabeln, Gedichte, Glossen, Humoresken, folkloristische Anekdoten (z.B. von durch Bergleute düpierten Teufeln), volkspädagogisch inspirierte Szenen usw. Auch sind manche Beiträge außerhalb des Saarlands gefertigte, von Arbeiterkorrespondenzen übernommene Gelegenheitsartikel. Und das Gros erweist sich als unterhaltende wie agitierende, formal häufig unambitionierte Gebrauchsliteratur von großer politischer Intentionalität, aber geringer literarischer Strahlkraft.

So genügt es fast durchweg, den Namen der Publikationsorgane zu nennen – auf Seiten der preußischen Obrigkeit etwa *Der Bergmannsfreund*, *Der Saarbrücker Bergmannskalender* oder *Nach der Schicht*, im sozialdemokratischen Lager *Saarwacht*, *Volkswacht* und *Volksstimme*, im kommunistischen die *Arbeiter-Zeitung* –, um die Tendenz der Beiträge vorauszuahnen. Hier standen, auf den Punkt gebracht, wirtschaftspatriarchalische Vorstellungen oder solche einer (göttlichen) Arbeitsordnung gegen Klassenkampfvisionen.

Was bleibt, ist eher der landeskundliche oder mentalitätsbedingte Quellenwert solcher Beiträge. Wir erkunden im Ensemble der Texte ein sozialgeschichtliches Panorama, das uns in viele, inzwischen vergangene Zustände intensive Einblicke gewährt. In zahlreichen Beiträgen spiegeln sich die Anfänge der Arbeiterbewegung, insbesondere die Auseinandersetzung der Sozialdemokraten mit der Obrigkeit. Wir erfahren Details über das Verhältnis von Stadt und Land oder Berufstätigkeit und Feierabend. Zum Thema »Arbeitswelt« beschäftigen sich etliche Texte z.B. mit Gepflogenheiten untertage bzw.

der innerbetrieblichen Hierarchie, mit Unfällen und sozialen Krisen, Arbeitskämpfen und wirtschaftlichen Umstrukturierungen. Anschaulich wird die tägliche Härte in Grube, Hütte, am Fließband oder Schreibtisch. Auch der montane Legendenschatz und die ausgeprägte Bergarbeiterideologie respektive -mythologie werden ausgebreitet.

Insofern bieten allein die kleineren Erzähltexte immerhin so viel Substanz, dass ich mir als Editionsprojekt zwei bis drei auch literarisch ansprechende Sammelbände durchaus vorstellen könnte. Hinzu kommen gut drei Dutzend Romane, Novellen, Autobiografien oder größere Erzählungen. Genannt seien stellvertretend Kristian Kraus: *Die Traumfahrt* (1911), Liesbet Dill: *Virago* (1913), Klaus Schmauch: *Die Hundsgasser* (1933), Gustav Regler: *Im Kreuzfeuer* (1934), Johannes Kirschweg: *Das wachsende Reich* (1935), Rudolf Molter: *Wetterleuchten an der Saar* (1935), August Schmidt: *Im Schatten der grauen Berge* (1948), Alfred Petto: *Das Saarbergmannskind* (1940), *Und die Erde gibt das Brot* (1959), Anton Betzner: *Die schwarze Mitgift* (1956), Manfred Römbell: *Rotstraßenzeit* (1989), Rolf Landmann: *Im Schatten meines Feindes* (2001) oder Vera Conrad: *Erfolg um jeden Preis* (2003).

Auch dies klingt nach viel, doch muss ich auch hier ein wenig Wasser in den Wein gießen. Denn in so manchen Werken ist die Auseinandersetzung mit industriellen Problemen nur peripher, sei es, dass entsprechende Schilderungen lediglich als sporadische¹ oder relativ belanglose Kulissen z.B. für Liebeshandlungen dienen, sei es, dass der Komplex Industrie lediglich als Kontrastbild zur favorisierten bäuerlichen Existenz beschworen wird² oder Industrieschilderungen im Rahmen gesellschaftspolitischer Kämpfe schlicht benutzt werden bzw. vorwiegend zu Propagandaszenarien verkümmern.³ Und natürlich gilt dies auch für die Nationalitätskonflikte des letzten Jahrhunderts an der deutsch-französischen Grenze. Drastisch geht es vor allem zwischen

¹ Exemplarisch: Betzner, Anton: *Die schwarze Mitgift*.

² Exemplarisch: Croon, Maria (Das Werk einer Magd. Trier 1954, S. 40f., 68f., 90ff.), die den Stadt-Land-Gegensatz geradezu moralisch bewertet.

³ Wie bei den Zeitschriftenbeiträgen stellt sich auch hier meist die Qualitätsfrage. Das gilt gleichermaßen für verschiedene Arbeiter-Autobiografien (z.B. Osterroth, Nikolaus: *Vom Beter zum Kämpfer*, o.O. 1920; Triem, Jakob: *Im Schein der Grubenlampe*, Bochum o.J.; Dahlem, Franz: *Jugendjahre. Vom katholischen Arbeiterjungen zum proletarischen Revolutionär*, Berlin 1982) wie für schreibende Volkserzieher, etwa den moralisierenden, gegen die SPD agitierenden Pfarrer Adolf Fauth. Ihre ungefilterte Parteilichkeit transportiert zwar mannigfaltiges authentisches Material, zuweilen auch schonungslosen Realismus in Bezug auf die Arbeits- oder Sozialverhältnisse, aber ästhetische Ansprüche werden in der Regel verfehlt.

1933 und 1935 während der literarischen Hochkonjunktur der ersten Saarabstimmung zu.⁴ Manche Agitationstexte wirken dabei – sarkastisch formuliert – wie industrietouristische Literaturexkursionen, so wenn die Baltin Mia Munnier-Wroblewska (*Deutsch ist die Saar*, 1934), der Serbe Theodor Balk (*Hier spricht die Saar*, 1934) oder der Russe Ilja Ehrenburg sich in seinen Reportagen ein schnell gefertigtes instrumentelles Bild von der Saarindustrie machen oder der zurückgekehrte Gustav Regler sich zu agitatorischen Schnellschüssen veranlasst sieht. »Revolutionen wie Kriege«, schrieb er im Rückblick, »senken notwendigerweise das Niveau, und manche Künstler und Denker erholen sich nie davon, daß sie einmal ein Zugeständnis an die Propaganda und die Halbbildung machten.«⁵

Legen wir strengere Qualitätsmaßstäbe an, so genügt den Ansprüchen bei den größeren Texten wohl am ehesten Liesbet Dills 1913 erschienener Roman *Virago*, der 2005 in der *Sammlung Bücherturm* neu verlegt wurde. Er handelt vom Untergang einer als unweiblich verschrienen Tochter eines saarländischen Industriellen. Ihr Wunsch nach beruflicher Tätigkeit im Werk ihres Vaters steht zum damaligen Zeitgeist ebenso konträr wie ihr jugendlich-illusionärer Reformeifer in den Augen der skeptischen Arbeiterschaft. Nach auch persönlichen Enttäuschungen setzt sie ihrem Leben ein Ende. Im Spannungsfeld von Individualtragödie und Gesellschaftsroman ausgangs des 19. Jahrhunderts entfaltet sich ein Stück romanhafter Wirtschafts- und Sozialgeschichtsschreibung des Neunkircher Raums mit Schwerpunkt auf der großen saarländischen Streikbewegung der Jahre 1889-1893.

Dergleichen Schilderungen suchen in der hiesigen Literatur ihresgleichen und verhelfen uns zum besseren Verständnis jener Epoche. Wir erleben die Folgen von Konjunkturzyklen, d.h. stürmische Betriebserweiterungen in gründerzeitlicher Aufbruchseuphorie, schmäbliche Firmenpleiten in der Abschwungphase oder beim Wegfall von Schutzzöllen sowie neuerlichen Aufschwung mit Unternehmensvergrößerungen und Kapitalkonzentrationen nach geänderten Rahmendaten. Betriebsunfälle sind ebenso thematisiert wie Unterschlagung, Steuerhinterziehung oder das Verhältnis von Arbeitslöhnen und Preisen. Wir lesen von Streikparolen und wechselseitigen Maßnahmen im Kampf um bessere Arbeitsbedingungen. Agitation und Repression wie der umstrittene Einsatz von Fremdarbeitern als Streikbrecher werden anschaulich vor uns ausgebreitet. Man streitet über Wohlfahrtsdenken und Liberalismus oder die Beziehung zwischen Sozialpolitik und Bevormundung. Auch dieser

⁴ Vgl. Scholdt, Günter: Die Saarabstimmung 1935 aus der Sicht von Schriftstellern und Publizisten, in: Zeitschrift für die Geschichte der Saargegend 45 (1997), S. 170-200.

⁵ Regler, Gustav: Vulkanisches Land, in: Gustav Regler. Werke. Bd. 7, Frankfurt/Main 1995, S. 263f.

Roman steht nicht über allen Parteiungen und Einflüssen des Zeitgeists. Die Autorin favorisiert z.B. patriarchalische Wirtschaftsauffassungen im Sinne des Freiherrn von Stumm. Andererseits verhindert ihre multiperspektivische Darstellungsweise ein allzu einseitiges sozialpolitisches Bild.

Soviel zum – sieht man mit einigen Abstrichen von Pettos *Saarbergmannskind* oder *Und die Erde gibt das Brot* ab – einzig ergiebigen Industrierooman des Landes. Ihm gesellt sich im 19. Jahrhundert in Form einer reizvollen Chinoiserie eine bemerkenswerte Satire des sozialpolitisch engagierten Sulzbacher Pfarrers Hermann Laven hinzu. Der gegen gängige Missstände im Bergbau gerichtete Text erschien 1887 anonym unter dem Titel *Der Sang von Lao Fumtse. Ein chinesisches Gedicht aus den Kohlebergwerken der Provinz Schansi*. Er enthält die Beichte des sterbenden Titelhelden, der beruflich vor allem durch Schöntun, Korruption und Denunziation reüssiert hatte. Kritik gilt aber zugleich einer als spießig taxierten Arbeiterkultur der Musikvereine und Bergmannskapellen. Die Enttarnung des Autors brachte diesem manches Ungemach und dem Paulinus-Verlag eine Beleidigungsklage ein.

Unanständig, aber nicht weniger reizvoll erweist sich ein Kinderbuch Leo Grieblers mit dem Titel: *Martin, Monique und die Seifenkiste Napoleon* (1987). Es bietet eine anschauliche altersgemäße Einführung in die industrielle Welt dieser Region. Ein größeres Kapitel zeigt eine Grubeneinfahrt. Die Kinder werden darin von Maximilian, einem märchenhaft alten Bergmann, der schon mit Schneewittchen zusammenwohnte, sachkundig geführt und kindgemäß belehrt:

»Das ist ein Steinkohlenwald«, erklärte das Männlein. »Die Bäume dort sind Schachtelhalmgewächse. Ihr kennt doch das Zinnkraut vom Acker, sieht aus wie winzige Tännchen und wird auch Katzenschwanz genannt. Sein Stamm und seine Ästchen bestehen aus lauter ineinandergeschachtelten Stückchen, die man Stück für Stück herausziehen kann. [...]«

»Psst!« Martin hob die Hand und lauschte. In der Stille war ein sirrendes Zirpen zu hören. Es wurde stärker, und plötzlich ließ sich vor ihnen ein Tier mit schillernden Flügeln auf einem Farnwedel nieder. Jedes seiner Augen bestand aus tausend kleinen Äuglein, und jedes dieser zweitausend Äuglein betrachtete die Kinder mit unverhohlener Neugier.

»Eine Libelle!«, stammelte Martin. »Eine Riesenlibelle!« Das Tier erreichte in der Tat die Länge eines Männerarms. [...]

Der Tausendfüßler beachtete die drei überhaupt nicht. Ganz damit beschäftigt, nicht aus dem Tritt zu kommen, verschwand er in einem Gewirr von Farnen und Kraut und hinterließ nur das Kleingedruckte einer gewundenen Spur im glatten Schlamm.

»Nun sag doch mal, Maximilian«, fragte Martin, »wann war denn das alles?«

»Vor etwa 330 Millionen Jahren«, entgegnete das Männlein.

»Huuuuuh!« staunte Monique. »Das ist doch sicher grausig entsetzlich furchtbar lange her?«

»Wenn du diese Jahre rückwärts zählen willst«, erklärte Maximilian, »und du zählst jede Sekunde ein Jahr, jede Sekunde eins, Tag und Nacht, ohne zu essen oder zu schlafen, unaufhörlich jede Sekunde ein Jahr, dann brauchst du allein zum Zählen rund dreiundsiebzig Jahre.«⁶

Damit zur dramatischen Gattung, bei der ich es kurz machen kann. Es gibt zwar die eine oder andere Darstellung industrieller Probleme: Johannes Kirschwengs *Spiel vom Dichter und Volk*, ein Weihepiel zur deutschen Rückkehr der Saar von 1936, das seinen Glasmacher-Vorfahren gewidmet ist, oder diverse Agitationsdramen gegen Frankreich als Ausbeuter der Saargruben.⁷ Zu den wenigen Dramatikern, für die sich das Saarbrücker Staatstheater interessierte, zählen etwa Gerhard Bungert und Klaus-Michael Mallmann, deren Volksstück *Eckstein ist Trumpf* (1976) den Arbeiterführer Nikolaus Warzen behandelt. Literarisch fundierter sind Alfred Guldens Sozialstudien *Naatschicht* (1979) und *Splitter im Aug* (1984), die sich mit den psychischen Folgen von Nachtschicht und Arbeitslosigkeit beschäftigen. Neuerdings kommt noch Martin Leutgeb's Neunkircher Musical *Stumm* (2009) hinzu. Doch ein repräsentatives großes Schauspiel zum Thema regionaler Industrie als künstlerisches Ereignis kann ich nicht entdecken.

Ganz anders sieht es bei der Lyrik aus. Hier dürfen wir uns über eine Hundertschaft einschlägiger Texte freuen von bedeutenden Poeten wie Werner Reinert, Johannes Kühn, Heinrich Kraus, Alfred Gulden und manchen mehr. Gulden hat in jüngster Zeit sogar zwei größere Gedichtzyklen der Montanindustrie gewidmet: 2010 erschien ein gutes Dutzend Texte zur 325-Jahr-Feier der Dillinger Hütte⁸, 2008 der Lyrikband *Glück auf: ins Gebirg!*. Dieser speist sich vielfach aus Kindheitserinnerungen des Autors, von bergmannsbezogenen Spielen in der Schule bis zu Mitleidsgesten gegenüber Grubenpferden.⁹ Auch Familiäres spielt hinein. Sinnfälliger Ausdruck ist die vom Onkel vermachte Bergmannsuhr mit Goldgravierung zum Barbaratag.¹⁰ Von diesem

⁶ Griebler, Leo: Martin, Monique und die Seifenkiste Napoleon. Die fantastische Reise zweier Kinder durch das Saarland. Merzig 1987, S. 76-82.

⁷ Exemplarisch: Jörg, Theo: Wacht im Berg. Leipzig o.J.[1934]; Kürten, Michael: Am Diebeschacht. München o.J.; Werbelow, Rolf: Die Zeit wird reif. Neunkirchen o.J.

⁸ Gulden, Alfred: in: 325 Jahre Dillinger Hütte – 1685-2010. Bd.: Menschen. Dillingen 2010.

⁹ Gulden, Alfred: Blinder Grubengaul (1930), in: Gulden, Alfred: Glück auf: ins Gebirg! Merzig 2008, S. 43: »Zolnhöfer hat ihn / gemalt das Rot / im Auge des Gauls / zerplatze Ader / ein letztes Auf / blitzen dann Nacht / vor den Augen / dahinter die Bilder / von Wiesen weit / der Himmel im Schacht / nur noch Nacht«.

¹⁰ Ebd.: Untertag, S. 47.

stammt auch der anschauliche Vergleich, das Saarland sehe unten aus wie ein Schweizer Käse. Auch Sprichworte, Kinderreime oder Lesebuchstellen sind in den Text eingegangen.

Guldens Sprachmaterial ist weithin mythisch aufgeladen. Die Kohle entstammt schließlich dem Urwald, der Schatzgräber anzieht, die nach ›Schwarzem Gold‹ auf der Suche sind. Berggeister bevölkern die Szenerie, der Kyffhäuser spielt mit hinein wie der Wilde Reiter. Weitere intertextuelle Anleihen bieten die Brüder Grimm, z.B. mit *Schneewittchen und die sieben Zwerge*:

Hinein tief in die schwarzen
Wälder auf Pfaden gehauen
mühsam in Tag und in Nacht
Schicht um Schicht weiter
und weiter und tiefer hinein
kein Schneewittchen verirrt sich
jemals hierher keine Chance
für die sieben Zwerge wer hat
mein Schlägelchen wer mein
Eisen genommen gibts wieder her
Fallada blind ergeben klag
los zieht es den schweren Wagen
in wilden Nächten im schlagenden
Wetter treibt der kopflose Jäger
die Hundemeute durchs dichte
Gehölz das knackt es bricht sich
Bahn in heulenden Blitzen in Feuer
stößen jagt der Teufel dem Tod
hinterher in die schwarzen
Wälder.¹¹

Dabei fehlt es nicht an konkreten sozialgeschichtlichen Bezügen, von den Staublungen der Kumpels bis zu den Bergschäden ihrer Häuser. Die Bergzwerge wiederum erinnern an die früher verbreitete Kinderarbeit in buchstäblich lebens- und gesundheitsbedrohenden Stollen.¹² Als Grundstimmung der Gedichte herrscht – und darin liegt ihre Aktualität – gewiss keine Nostalgie, aber das unverdrängbare Bewusstsein, dass die Epoche, in der dieser Berufszweig das Saarland prägte, vorbei ist. Der langsam vom Rost zerfressene »Mann aus Eisen« vermittelt es symbolisch. Insofern lesen sich Guldens Verse als eine Art literarischer Nachruf auf jene Berufs-, Bild- und

¹¹ Ebd.: Schwarze Wälder, S. 63.

¹² Ebd.: Bergzwerge, S. 55.

Vorstellungswelt, die uns im Zuge wirtschaftlicher Umstrukturierung zunehmend entgleitet.

Aufgeschaut hoch
in die Rippen aus Eisen
die rollenden Augen
im Schädelquadrat
breitbeinig steht er
noch da aufrecht
Kraftkerl ungeheuer
bei jedem Wetter
sagt er lasse hinab
hebe hoch hole heraus
jetzt der Rost frißt
ihn auf unerbittlich
die Wetter sind
Helfer der Zeit vorbei
nutzlos hebt nicht holt
nicht heraus hilft nicht
mehr aus¹³

Was jedoch in unsere Zeit herübergerettet zu werden verdient, ist die Erinnerung im Sinne literarischer Traditionswahrung. Dazu gehört auch ein anschauliches Bild jener idealtypisch gelebten Industriekultur, wie sie ebenfalls Gulden in »Nòò da Schicht« vermittelt:

Nòò da Schicht:
de Schaffbox aus, de Schaffbox aan.
Aich wääß et net, da Schdoft
dääa daaut naischt me.
Da Henna es schon nòmò durch!

Nòò da Schicht:
nòm Vej gelout.
Wai lou, ään Houn dat läät neme,
de Schwain schdeen gut em Flääsch,
de Gaiß träät mindeschdens drai Zeckelcha!

¹³ Ebd., S. 51.

Nòò da Schicht:
 em Grombaschdeck.
 Da Dunnawedda: disjòò da dii Gromba-
 kiwwaten dii hollen iwwahand!
 De Kenna musen ran. Da Daiwel soll se hollen!

Nòò da Schicht:
 de Schou gefleckt.
 Aich saan da jò, dääa Jingscht,
 dääa lääft mee Soolen durch wii all dii annan!
 Deen Summa lääft a baawes!

Nòò da Schicht:
 de Rejmen abgemach.
 Je, je, wai mach käään soon Theater!
 Da Leera saat, dau hättst se schon vadejnt!
 Wai geft net vill Gesprääch gemach. Je, bai!

Nòò da Schicht:
 geft en de Gaaten gang.
 Mai lejwa Mann, wänn dat soo waidareent,
 vafault dääa ganze Sòòmen ma em Bodem!
 Dann geft et dis Jòò da naischt!

Nòò da Schicht:
 aam Haus geschafft.
 Dau häälja Schdroosack! Wii sin dii
 Laaden aus! Dòò bläädat schon de Farw!
 Dii musen fresch gestrich gen. Haut. Net mooa!

Nòò da Schicht:
 mem Kessen vooa de Diia.
 De wääscht, aich kann dat net gut han,
 soo of em blanken Bodem vaan da Träpp.
 Da Dòkda saat schon. Dòò muß ma äppes doun.

Nòò da Schicht:
 de Brell gehol.
 Saa wat de maanscht, aich sin wai
 met da Brell schon neme richdich!
 Aich brauch en nau! Wat aich net alles braicht!

Nòò da Schicht:
et Sonndachsblatt.
Hascht dat geleest: soo äppes gefet et
hautsedachs! Dääa ään däaa gefet Paschdooa,
dääa anna Schwääavabrächa. Zwaai Brejda.
Zwillingen!

Nòò da Schicht:
de Katz gehäämelt.
Dau struppich Häazchin. Hascht dau et gut!
Dau struppjja Kaada! Woo hascht dau daich
nua romgetriif dii Naat! Paß dau nua of.

Nòò da Schicht:
de Paif ent Maul.
Aai! Ään Zuch, dann wääschde, woo de
draan bescht. Dääa lòò es net vaan ungefäaa
soon Tuwwak! Soo ain Gewwel! Dunalittchin!

Nòò da Schicht:
gemaait, gespröcht.
Vaan weem han aich dat nua gehooat?
Dääa hätt schon nòmò alles kuez un klään geschlaa.
Dat muß däaa han. Naja, wat hadda aach dahäm se saan!

Nòò da Schicht:
en hällen Klöören.
Wii alt es däaa? Dääa es vaan voorich Jòòda.
Dat langt. Ään Jòòda muß a schon lain.
Dann hadda eascht – de wääscht et schon.

Nòò da Schicht:
de Kaaten raus.
Wänn dau haut fautelscht! Aich saan jò nua.
Wänn dau haut fautelscht, dann es da Daiwel lòò!
Om wivill get et dann? Ään Centime, zwaai?

Nòò da Schicht:
de Schaffbox aus, de Schaffbox aan.
Dòò saan aich naischt me! Woo han aich dann
geschdöch! Aich laaf lòò remmaschts wii uus Schwain!
A! Uus Schwain dii laafen net soo rom!

Soo wòda dat dòmòòls.
 Saat da Opa.
 Haut? Un wat es haut?¹⁴

Nach der gattungsbezogenen folgt nun eine chronologische Musterung des Textbestands, die manche Zeittendenzen offenlegt. Sie ergibt, dass sich Schriftstellergenerationen – analog zu den Jahresringen von Bäumen – jeweils durch Vorlieben für Gegenstände, Problemstellungen oder Darstellungsweisen markant unterscheiden. Veranschaulichen wir dies an wenigen Themenkomplexen, angefangen mit dem Ende der Wilhelminischen Ära. Diese steht noch ganz im Bann des gründerzeitlichen Industrieoptimismus, der im Ingenieur den Typus des Technikgenies feiert:

Knirschend zerschnitten die Blockscheren [...] die eisernen Blöcke mit einer Leichtigkeit, als zerschnitten sie ein Stück Stanniol; nur das ohrenzerreißende Knirschen verriet, daß Eisen unter ihrer Wucht zermalmt wurde. Unmittelbar von der Schere weg wurden die geblockten Stäbe in die gasgeheizten Wärmeöfen gebracht, dort durchgewärmt und auf einer der Straßen ausgewalzt. Nie war es Friederike mit solcher Klarheit zum Bewußtsein gekommen, wie wenig sie in der Schule gelernt hatte, und sie empfand es beschämend, wie ein Schulkind vor einem Manne wie Schmeedes zu stehen, der ihr, unbekümmert um das Rasseln und betäubende Hämmern um sie herum, seine neuen Maschinen [...] erklärte [...]. Das Gefühl der Achtung, das gestern widerstrebend in ihr vor seinen von der Welt anerkannten Leistungen in ihr aufgekeimt war, ließ sich nicht mehr verdrängen. Auf dieser stiernackigen, kurzbeinigen Gestalt saß der Kopf eines Erfinders, eines technischen Genies.¹⁵

Dills *Virago* verbindet Technikeuphorie bereits mit wichtigen dokumentarischen Passagen zur sozialen Frage:

»Nieder mit den Paschas!« brüllten die Stimmen.
 »Wenn die mehr in die Gruben einführen, würden auch unsre Klagen geprüft!«
 »Mit dem Strafzettel sind sie gleich bei der Hand!«
 »Ich bin gemaßregelt worden«, sprach einer in den Lärm hinein, »weil ich gesagt hab', die Ottener Grube wär' die schlechteste im ganzen Revier.« [...] Das Nullen der Kohlenwagen mußte wegfallen. »Unsaubere Kohlen« sollte es nicht mehr geben. Die Türen durften über Tag nicht mehr geschlossen werden. Wie oft hatten sie stundenlang hinter den Türen warten müssen, bis

¹⁴ Gulden, Alfred: Hennam Baandamm. Merzig 2009, S. 144-147.

¹⁵ Dill, Liesbet: *Virago* (Sammlung Bücherturm. Bd. 6), St. Ingbert 2005, S. 130.

man sie ihnen aufgemacht hatte. Die Jungen hatten sich an die Pferde gehängt, um nur herauszukommen, für die Pferde ließ man die Türen auf, aber sie wurden gehalten wie Tiere in der Menagerie hinter ihren Gittern.

»Das Gitter muß fort!« schrien ein paar.

»Laßt eure Kameraden, die euch die Kastanien aus dem Feuer geholt haben, nicht fremden Menschen in die Hände fallen«, fuhr Bickel fort, »sorgt für sie, schützt sie, laßt die gemaßregelten Bergleute nicht in Not geraten!

Glaubt mir, der Kaiser hört nicht alles! Unsre Forderungen sind gerecht.« Die Bergleute gingen ihren gesetzmäßigen Weg, einschüchtern ließen sie sich nicht. Sie waren keine Sperlinge, die bei jedem blinden Puff aufflogen. Er dämpfte seine Stimme. Im Saale herrschte jetzt vollkommene Ruhe, so daß jedes Wort deutlich herausklang.

Wenn sie jetzt zusammenhielten zu einem Streik, mußte alles stillstehen, die Gruben mußten geschlossen werden, die Werke hatten keine Kohlen mehr, sie konnten die ganze Welt in Verlegenheit bringen. [...]

Nun sprach ein [...] älterer Mann, mit breitem Dirmsheimer Dialekt: »Nicht als Aufwiegler stehe ich hier, ich habe dem König Treue geschworen, habe das Eiserne Kreuz und die Schlacht bei Sedan mitgemacht – «

»Gehört nicht hierher!« [...]

»Wir wollen gemäßigt vorgehen«, fuhr der Alte fort. »Wir wollen uns nicht verhetzen lassen von Aufwieglern, die die Welt durcheinanderbringen – « [...]

»Mach dich fort«, rief eine heisere Stimme. »Geh zu den Beamten!«

»Der Sommer ist keine gute Zeit zum Streiken – «

»Der Winter erst recht nicht!«

»Kohlen braucht man immer«, schrien die Jungen am Fenster.

»In Dirmsheim auf der Versammlung hat das Bergamt versprochen«, fuhr der Redner mit erhobener Stimme fort, »sie, wollten die Forderungen prüfen und erfüllen, was sie könnten – « [...]

Von nichts konnte man nicht leben, und wenn man abgelegt wurde, wie die Bergbehörde drohte, von was sollte einer denn seinen Kindern Brot geben, das sollte ihnen der Schellenwenzel einmal zuvor sagen. So viel war nicht in der Streikkasse –

Bickel klingelte und verbat sich die Bezeichnung »Schellenwenzel«.

»Streikbrecher heraus!« brüllten die Jungen am Fenster. Sie klopfen die Stühle auf die Dielen. Der Lärm übertönte den Redner.

In den sechziger Jahren hatte man Sachsen kommen lassen, Arbeiter aus dem Mansfeldschen, die heute noch ganze Ortschaften bevölkerten, geradesogut konnte man Polacken kommen lassen; der Konz wollte ja Chinesen kommen lassen! Gelächter.

[...] »Wenn sie über den Lohn klagten, sollten sie lieber die Schichten nicht versäumen und das Geld nicht versaufen. Wer ordentlich arbeitete, konnte doch seine drei bis vier Mark fünfzig regelmäßig heimbringen – «

»Wenn er sich mit dem Herrn Steiger gut steht und ihm Schmiergeld gibt«, rief einer.

»Und ihm Reis und Mehl und Zucker mitbringt!« fielen mehrere zugleich ein.

»Und Kanarienvögelcher!« schrie einer.

»Den andern wurde erst ins Gesicht geuchtet und erst dann der Kohlenwagen taxiert.«

»Jeder Bergmann hat sein Land«, fuhr der Alte fort, »und kann sein Korn und seine Kartoffeln pflanzen.« Ihm hatte die Grube, als er das Los gezogen, zum Hausbau zwölfhundert Mark geschenkt und noch fünfzehnhundert ohne Zinsen gegeben.

»Von zwölfhundert Mark kann sich keiner ein Haus hinsetzen!« rief jemand.

»Und die fünfzehnhundert werden einem am Lohn gekürzt. Was ist denn da geschenkt?«

»Sie werden einem erst in zehn Jahren abgezogen, und das Haus konnte man zur Hälfte abvermieten«, rief der Redner.

Bickel mischte sich ein. Er erklärte, bei dem sogenannten »Geschenk« der Grube wären allerhand Finessen. Das Stück Land, auf das man das Haus bauen wollte, mußte schuldenfrei sein, und wer von ihnen hatte denn ein schuldenfreies Stück Land? Dann durfte man das Haus in zehn Jahren nicht verkaufen. Diese Häuserschenke waren Mittel der Verwaltung, den Bergmann hier anzusiedeln. Sie sollten mit dem Boden verwachsen und dem Bergwerk sicher sein. [...]

»Stimmt ab, wer hingehen soll«, rief der Alte. »Glückauf! Fahrt an!« Ein paar klatschten Beifall, sie wurden überschrien.

»Aber die Kohlenvorräte?« rief einer.

»Den Kohlenvorräten kann mit Petroleum ein Ende gemacht werden«, rief Bickel in den Lärm hinein. »Es muß Krieg kommen! Er soll kommen!« [...]

»Wenn wir einig sind, sind wir stark!«¹⁶

Der Interessengegensatz zwischen Arbeit und Kapital wird seit der russischen Oktoberrevolution aktionistisch zugespitzt und bestimmt mit der massiven Verbreitung kommunistischer Ideen die 1920er Jahre. Hier ein Beispiel aus der *Arbeiter-Zeitung*:

Fünfhundert Meter unter uns –
 Unter Villen, Kirchen und Baracken,
 Fünfhundert Meter unterm Mal
 Kniet der Kumpel vor Kohle.

¹⁶ Ebd., S. 188-193.

Kusch dich, Kumpel!
Kusch dich, Kumpel,
Rattert die Rutsche.
Kusch dich, Kumpel, kusch dich, kusch!
Hacke spitz, Hacke spitz,
Hacke Kohle, Kohle, Kohle ...

Wenn dich das Hangende nicht frisst, Kumpel,
Wenn du nicht auffliegst in der Stichflamme der Wetter –
Kannst du alt werden,
Müde und grau –
Wirst du krumm werden
Und humpeln am Stock.
Vielleicht kriegst du Rente. –

Kämpfe, Kumpel, kämpfe!
Spitz die Hacke, spitz die Hacke
Spitz die Hacke ins Genick
Deines Feindes, Kumpel!¹⁷

Auch zu Beginn der 1930er Jahre – die Weltwirtschaftskrise hat inzwischen auch an der Saar die Ökonomie zerrüttet – mangelt es nicht an literarischen Aufrufen mit brachialer Tendenz. Hier ein weiteres Produkt aus der kommunistischen *Arbeiter-Zeitung*, beschränkt auf die Anfangs- und Schlussstrophe:

Warum wir in den Höhlen wohnen,
beraubt des Glückes und des Lichts?
Warum Paläste für die Drohnen
Und Glanz und Sonne? – Für uns nichts?? [...]
Bald werden blasen die Trompeten
zum Freiheitskampfe in der Welt.
Schlagt zu, ihr Stadt- und Landproleten,
daß dieser morsche Bau zerfällt.¹⁸

Wie bedingungslos parteiisch die Gesellschaftskämpfe auch in der Literatur geführt wurden, zeigt die Behandlung industrieller Katastrophen, die bei aller berechtigten Interessenvertretung eigentlich ein Mindestmaß an pietätvoller Zurückhaltung erforderte. Nicht so in Reglers Saarroman *Im Kreuzfeuer*, der

¹⁷ [Anonym]: Fünfhundert Meter unter uns, in: *Arbeiter-Zeitung* 1928, Nr. 259, S. 3.

¹⁸ Barthau, Jakob : Noch sind wir Sklaven dieser Meute, in: *Arbeiter-Zeitung* 1931, Nr. 53, S. 5. Selbst in der sozialdemokratischen Volksstimme steigert sich der aggressive Ton gegenüber den Unternehmern. Vgl. z.B.: Saar, Fritz von der (Friedrich Thamerus): Der »Arbeitgeber«, in: *Volksstimme* 16.6.1930, S. 5.

die gerade geschehene Neunkircher Gaskesseexplosion vom Februar 1933 agitatorisch ausschlichtet. Er zeichnet dabei die damaligen Vertreter des politischen oder kirchlichen Establishments und ihre »Handlanger« wie Karikaturen von George Grosz, vom gefühllosen Landjäger bis zum skrupellosen Standesvertreter. Im Roman entsteht das Unglück aus Überbelastung der Arbeiter; zynische Kirchenobere¹⁹ haben nur den religiösen Werbeeffekt des Unglücks im Auge; das Begräbnis schließt die »Proleten« aus, nur im Frack posierende Bonzen aller Couleur samt »Herren vom Werk«, im Text als »Mörder« apostrophiert, sind zugelassen, dazu Uniformierte und Vereinspräsidenten, Diplomaten und abgebrühte geistliche Würdenträger.²⁰ Ähnliches las man z.B. bereits 1930 in der *Arbeiter-Zeitung* über die *Trauerfeier in Maybach*, anonym verfasst angeblich von einem »Kumpel«:

Oktober – Regenschauer, zugig und kalt
Nebelschwaden umgeistern den Wald
Die Schächte des Unglücks, des Mords
an Proleten – die Zeche Maybach.

Arbeiter wandern fröstelnd in Scharen
zu den Ihren – auf den Totenbahnen.
Trauer umflort die hohlen Augen.
Sie stehen im Walde, Tausend an Tausend
Stehen und warten, schicksalverbunden
den toten Brüdern. Landjäger gehen auf und nieder,
kein Misston darf fallen in »klingende Worte«,
die schwingt zur Zeit die andere Sorte, [...].

Es sprachen die Pfaffen beider Couleur
von »gottgewollt« – »Wiedersehen« und noch mehr.
Es sprach der Minister der Republik
Von »Bergmannslos«, »Bescheidenem Glück«
Es sprachen auch die Profit-Hyänen
von Pflichterfüllung und Trauertränen.
Es sprach der Vertreter vom Verband der Christen
von »Wünschen die erfüllt werden müssten«
vom »besseren Schutz des Kumpels vor Ort«,
von »Neuerungen« von »Kameradschaft« und so fort. [...]

¹⁹ Regler, Gustav: Im Kreuzfeuer, in: Gustav Regler. Werke. Bd. 2, Frankfurt/Main 1994, S. 300f.

²⁰ Ebd., S. 318-322.

Kein Vorwurf, von Vergeltung kein Schrei!
Als ob – wie es ist – es richtig sei.
Von Akkord, Murks, Mord kein Wort –
Geschehen ist geschehen, schafft die Toten fort.

Man trägt sie hinaus in den Regenschauer
95 der Unserigen! »Saarland hat Trauer« [...]
Einen Treueschwur tausender Arbeiterzungen:
Wir stehen! .. Wir kämpfen! .. Für Euch.
Bruder Du! .. Schwester Du!
Wir! Arbeiter.²¹

Selbstverständlich gehört es zu den Aufgaben von Schriftstellern, auf Missstände hinzuweisen und sich dort einer unverbindlichen allgemeinen Betroffenheit und kollektiven Trauer-Umarmung zu entziehen, wo tatsächlich sträfliche Unterlassungen (im Rahmen der Zeitnorm) katastrophale Folgen hatten. Aber die agitatorische Instrumentalisierung ist kein schriftstellerischer Königsweg. Wo nicht konkrete Schuld nachgewiesen werden kann, berücksichtige man, dass letztlich jedes in modernen Gesellschaften unersetzbare industrielle Tun von Risiken begleitet ist. Effizienz bedingt zwangsläufig Gefahren.

Insofern meiden anspruchsvollere Darstellungen wie etwa Guldens Gedicht mit dem Titel 299²² plumpe interessengesteuerte Angriffe. Die Zahl verweist auf die schreckliche Verlustziffer ums Leben gekommener Bergmänner bei dem Grubenunglück von Luisenthal im Jahre 1962. Auch die Schlagwetterexplosion vom 25. Oktober 1930 in der Grube Maybach, die hundert Bergleuten das Leben kostete, fand ihre eindrucksvolle dichterische Aufarbeitung. Die Autorin Maria Becker-Meisberger verlor damals als knapp Fünfjährige ihren Vater, ein Trauma, das noch im 1979 publizierten Gedicht *Maibach* anklingt:

Wänn eisch Maibach heere,
dann siehn eisch schwarads.
Dad hadd neischd se duun
med de Kölle,
die woo se dödrd gegrabbd hann.

²¹ [Anonym]: Trauerfeier in Maybach, in: Arbeiter-Zeitung 1930, Nr. 254, S. 5.

²² Gulden 2008 (s. Anm. 9), S. 56.

Wänn eisch Maibach heere,
 dann siehn eisch
 alles schwards voll Leid
 vòòr uurem Hous,
 off uurem Kärjòbb
 onn en uurer Kärsch.

Onn mei Modder ess
 schwards aangedòòn
 von oowe bis unne.
 Soggaar am Hudd
 hadd se e schwardser Schlaier,
 weil se Drouer hadd.

Mier hann all Drouer.
 Uurer Vadder wärd houd begraabd
 onn nòch dswai annere Bärschleid ourem Dòrf.
 Onn en vill annere Därfer
 wärré aach Bärschleid begraabd,
 die woo all emkomm senn
 en der Maibach
 off ääne Schlaach.
 Ball honnerd Schdigg
 hadd mei Schwäschder gesaad.
 Onn all wääre se schwards geweene,
 schwards wie die Naad.

Eisch wòòr jòò sällmòòls
 nòch aeerisch glään.
 Awwer wänn eisch Maibach heere,
 dann siehn eisch houd nòch schwards,
 onn nuure e gans glään bisje häll.
 Dad kemmd von dääm Eellischdje
 woo die Modder gebrannnd hadd
 onn bei dääm mier gebääd hann
 fa de Vadder
 on fa all die annere aarme Seele.

Wänn eisch Maibach heere,
 dann siehn eisch schwards.
 Onn dad hadd dõch äbbes se duun
 med de Kõlle,
 die woo se dõrd
 gegraabd hann.²³

Becker-Meisbergers Sprache wirkt schlicht und unpathetisch, aber gerade deshalb so überzeugend. Weder Reim noch festes Versmaß, nicht der kleinste Versuch, durch erlesene Bilder die Erinnerung erhöhend zu beschwören. Stattdessen wird die nie ganz verwundene Trauer aus begrenzter Kinderperspektive vor allem durch Farbeindrücke vermittelt: »Wänn eisch Maibach heere, / dann siehn eisch schwards.« Und nun zeigt sich Zug um Zug, welch außerordentlicher Kunstgriff diese Beschränkung dichterischer Mittel darstellt. So nämlich konzentriert sich die Aufmerksamkeit auf die vielfältigen Gedankenverknüpfungen mit der Todesfarbe, deren (symbolische) Bezüge den Text strukturieren: schwarz sehen, schwarze Kohle, schwarz vor Leuten beim Begräbnis, schwarze Trauerkleidung, schwarz verkohlte Leichen, schwarz wie die Nacht. Dieses Wortspiel hat nichts Gekünsteltes, sondern bündelt nur frühe Sinneseindrücke. Zu ihnen gehört auch als Kontrast und bescheidene Hoffnung am Gedichtende das »gans glään bisje häll« des Öllämpchens, bevor der kreisförmige Gedichtaufbau nochmals zum Beginn zurücklenkt. Die anfangs verneinte Verbindung von schwarz sehen mit dem Kohleabbau wird nachträglich nun doch bejaht: »Onn dad hadd dõch äbbes se duun / med de Kõlle, /die woo se dõrd /gegraabd hann.« Angesprochen ist damit der menschliche Preis wirtschaftlichen Fortschritts, eine Frage, die einstweilen so offen ist wie 1930.

Nach diesem Exkurs zurück in die 1920er und 1930er, in denen sozialrevolutionäre, agitatorisch vermittelte Tendenzen sehr verbreitet waren. Doch überließ man ihnen das literarische Feld nicht konkurrenzlos. Als Gegenbeispiel dient etwa ein Text des seinerzeit äußerst populären Dillingers Albert Korn, der bis 1965 lebte. Als literarisch umgeschulter Hütten-Invalide avancierte er bei mäßigem Talent paradoxer- oder bezeichnenderweise zum meistvertonten saarländischen Heimatdichter. Sein Poem »Saarhüttenwerk« neigt metaphorisch zu spätextpressionistischer Verlebendigung und Dämonisierung. Das von ihm bedichtete Stahlwerk erscheint – analog zu Adolph von Menzels *Moderne Cyklopen* – fast als vom Menschen zu bändigende Bestie:

²³ In: Sprachlandschaften. Saarländischer Mundartwettbewerb 1979, Saarbrücken o. J., S. 12f.

Gleich dem Raubtier, das auf Beute lauert,
 Duckt sich, hart am Strombett hingekauert,
 Eines Hüttenwerks Titangestalt.
 Seine dampfgeblähten Schlünde fauchen,
 Walzwerk stöhnt, Converterkrater rauchen,
 Und es schwingt und hämmert tausendfalt.

Die Schlussstrophe lautet:

Zur Gestaltung drängen aller Orten
 Hirn und Hände, Tiegel und Retorten,
 Und zu Höchstem steigert sich die Tat.
 Schwielenfäuste, die das Eisen schmieden,
 Schaffen Herdgeleucht und Heimatfrieden –
 Wohl dem Land, das solche Söhne hat!²⁴

Das Gedicht endet in bezeichnender techniko-optimistischer Versöhnung und schlägt bereits die Brücke zu sozialpazifizierenden Vorstellungen einer Arbeitsgemeinschaft der ›Stirn und der Faust‹, sei sie regional oder national konnotiert: »Wohl dem Land, das solche Söhne hat!« Gesellschaftlich harmonisierende Darstellungen zeigen sich z.B. auch in Johannes Kirschwengs *Das wachsende Reich* oder Karl Arends *Nacht im Bergmannsdorf*.²⁵

Solche sozialharmonischen Grundstimmungen überlebten auch die Kriegsjahre und diejenigen der saarländischen Sonderexistenz.²⁶ Erst seit den 1960er Jahren kündigen Autoren den ungeschriebenen Mentalpakt, wonach industrielle Tätigkeit eine entbehrungsreiche, aber fraglos allen dienende Funktion besitzt und alle in einem Boot sitzen. Arbeitgeber geraten nun wieder ins kritische Visier, darüber hinaus Arbeitnehmer oder Gewerkschaftsfunktionäre samt ihren rituellen Pflichtübungen. Zwei kurze Beispiele von Heinrich Kraus:

Berufserfahrung
 Als Lehrbu hat er
 gemerkt, wie schwer e Stän isch,
 als Chef glatt vergeß.²⁷

²⁴ Korn, Albert: Die Heimkehr. Saarbrücken 1931, S. 59.

²⁵ In: Deutsche Schule an der Saar. 10.8.1934, Nr. 5, S. 211.

²⁶ Vgl. Zimmermann, Natalie: Spur aller Zeit. Blieskastel 1993, S. 38f., 50f.

²⁷ Kraus, Heinrich: Poetische Haltestellen (Sammlung Bücherturm. Bd. 1), St. Ingbert 2002, S. 174.

Am 1. Mai
Viel rote Fahne.
Funksjonäre balaawre
vor junge Linke.
Awer die Arbeiter gehn
lieber im Wald spazeere.²⁸

Zudem wird nun die Härte des Arbeitslebens illusionslos beschworen, ohne dass dies durch berufsständiges Selbstbewusstsein ausbalanciert würde. Edmund Quintens *Dä Placken on dä Wond* etwa veranschaulicht den überbordenden seelischen Schmerz, den sein Vater einmal über die jahrzehntelange Plackerei untertage empfand:

Bei ous dähemm en dä Kich
wor en Placken on dä Wond,
joorelong.

Monchmol hott de Mommen zaat verzeht,
wei ä dohinn komm es;
dä Pappen nie.

Off dä Naatschicht woret geweän
– emmer hotä Naatschicht gehaht,
emmer naats en de Grouw –

Mem Rucksack hottä om Desch gehuckt
vorem Teller Lensensopp,
do senn em de Tränen komm.

Geziddert hottä vor Wut:
Wat hat mä nur verbroch?
Vezich Joa long!

Vezich Joä en dat Loch gefaa
vezich Joä de Knochen hingehall
fo watt?

On do hottä de Teller geholl
on hottn on de Wond geworf,
mätten on den Wond!

²⁸ Ebd.; vgl. Kraus, Heinrich: Funktionärs-Hobby, in: Kraus, Heinrich: Arwed macht mied. Bruchmühlbach-Miesau 1991, S. 41; Tänzer, Gerhard: Hier und anderswo. Dillingen [1979], S. 38: Verregnetter 1. Mai; auch S. 30: Auf den Gewerkschaftsabenden.

Donn es ä offgestonn on schaffen gong.
 De Mommen hat de Scherweln weggemach.
 Dä Placken es blieb.²⁹

Ins Zentrum geraten die schweren, auch psychischen Belastungen der täglichen Berufstätigkeit wie in Kraus' *Fabrik im Schnee*³⁰ oder Kühns *Bergmann*:

Gestein wie ein Gewissen schwer
 und schwarz. Vergangene Ahnungen
 der oberen Erde.

Schweiß wäscht den Kohlenstaub ab von den Armen.
 Die Augen werden zu größeren Rädern
 und kreisen
 und stieren am Arbeitsplatz.

Im Lärm verpackt
 sind alle.
 Auf die Zunge
 als bittere Speise
 legt sich der Staub, daß sie spein.

Kein Preislied fällt mir ein,
 auch denk ich die Hände
 abwehrend
 voll Müdigkeit,
 wenn ich es wagte.

Das Mitleid verachten sie auch.
 Mann, der mit Steinen arbeitet,
 selbst ein Stein geworden
 in manchem.³¹

Ein Schwerpunkt literarischer Anklage liegt nun auf unterschiedlichen Interessen respektive Profiten zwischen Arbeitern und Unternehmern. Exemplarisch zeigt dies Kühns *Der Vorarbeiter Friedrich*:

²⁹ In: König, Guido (Hrsg.): Heij bei uus. Lebach 1992, S. 220f.

³⁰ Kraus 2002 (s. Anm. 27), S. 47.

³¹ Kühn, Johannes: Ich Winkelgast. München/Wien 1989, S. 74; vgl. S. 75: Alter Bergmann.

Sie nennen ihn Minutenfresser,
sie nennen ihn Herrn Brüllmann
und auch den Leisetreter mit den Geieraugen.

Er ist beliebt und unbeliebt.
Sein Grinsen,
wenn eine Arbeit flott gelingt,
und auch ein Wetter steht mit rechter Miene,
Bier nebenan als ein Apostel, der den leisen Rausch
mit Gluckerschlucken predigt –
sein Grinsen
schmeckt manchem Mann wie Zucker.
Es gibt auch Salz,
wenn einige die Pinkelpausen längen,
als brauchten sie gesittet eine Viertelstunde.

Sein Brüllen hat mir schon den Schlaf zerstört,
es kam traumflugs und ging im Trommelfell
mit wüsten Stiefeln rund.³²

Ähnliche Tendenz zeigt Kraus' *Im Büro*:

Im Mief des Glasbüros,
bewacht von scheelen Blicken,
bewegt sich meine Hand,
leert Dauerschreiber und
füllt Formulare:
Q, H, cosinus phi und eta,
Gußeisen, Chromstahl, GBz,
Rückschlagventil, DM, Rabatt
und Namen, die nach Ozean
und tropengrüner Ferne schmecken.

Glut, Funken, Dreck und Qualm,
Rhythmus der Putzmaschine,
Song der Drehbank,
Motorenjazz
und leiser Schweiß.
Wofür?

³² Ebd., S. 68f.

Weil nach des Wassers Strahl
 der Perser lechzt?
 Weil nun des Indios Acker
 fruchtbar wird?
 Weil so der Neger nicht im
 Schlamm erstickt?
 DM, Rabatt, TZ
 und Provisionsgutschrift
 für Firma Ypsilon.

Die Aktien steigen noch
 trotz sorgenvoller Miene
 des Direktors.

Im Mief des Glasbüros,
 die weil die Hand
 mechanisch Zahlen kritzelt,
 träum ich vom Dschungelpfad,
 von Negerinnenbrüsten
 und von Bambushütten
 und interessier mich einen Dreck
 für Pumpen und Bilanzen
 des Herrn K.³³

Andere Monita gelten krank machenden Arbeitsbedingungen, von Guldens *Nachtschicht* bis Kraus' *Berufskranker Berschmann*.³⁴ Auch am Arbeitsplatz registrierte seelische Probleme werden Gegenstand der Literatur samt dem Alkohol als Tröster, wie etwa bei Ewald Klein.³⁵ Bungert wiederum parodiert die folkloristische Identität und Selbstwahrnehmung der in den Gruben Tätigen in *Bergmannslos*:

Wie edel ist des Bergmanns Not?
 Wie er muß schaffen für sein Brot!
 Tief in der Teufe, in dem Schacht,
 Da wird für ihn der Tag zur Nacht.
 Doch fährt den Förderkorb er rauf,
 Dann ruft er lustig sein »Glückauf«.

³³ Kraus 2002 (s. Anm. 27), S. 49f.; vgl.: De Boss, S. 175.

³⁴ Ebd., S. 177: »Ich huuschte naachts grad wie am Dah./ Mei Huuschte nervt mei armi Fraa / un nit bloß die, a die ganz Bloos, / ich huuschte for die Grubestrooß. / Mei Stänstaablung wieht achtzisch Pund, / un dodraus bell ich wie e Hund. / Ich werre bloh debej un rot, / un huuscht ich nimme, bin ich dot.«

³⁵ Klein, Ewald: Er schafft jo sei Awed [1981], in: König 1992 (s. Anm. 29), S. 225.

Wie hoch ist doch des Bergmanns Lohn!
 So wie der Vater, so der Sohn.
 Es winken Freuden tief unter der Erd.
 Das ist doch mehr als Mammon wert.
 Und kriegt er ständig eins obendrauf,
 Er ist zufrieden, er ruft »Glückauf.«³⁶ Usw.

Allenthalben stellen sich nun Sinnfragen. Zunächst einmal für den einzelnen kleinen Schaffer im Räderwerk der Betriebsinteressen, der fast völlig in seiner Arbeit aufging und sich nun kurz vor dem Tod fragt: »Forwas geläbt?«.³⁷ Mit anderer Nuance zeigt Kraus' *Arbeiter-Läwe*³⁸ die Tragik einer relativ alternativen Existenz des kleinen Mannes in der Mühle von Beruf und Politik im 20. Jahrhundert.

Unter Rechtfertigungszwang geraten ganze Industriezweige wie der Bergbau, nachdem Modellrechnungen nachwiesen, es käme billiger, jeden Grubenangestellten mit einem A 13-Gehalt zu pensionieren als ihn weiterhin zu subventionieren. Dennoch war der Kumpel als kulturell gestütztes Symbol regionaler Identität gefühlsmäßig nicht ohne weiteres in Pension zu schicken, und noch 1996 schrieb Bungert, der Bergbau sei für die Saar-Identität »so wichtig wie der Weinbau für die Mosel oder der Hafen für Hamburg«. Vollständig schlachten werde man diese heilige Kuh nicht. Die Frage laute nur: »Wie teuer ist das Gnadenbrot?«³⁹ Heute ist dies Fakt, wozu auch die Interessenverbände der Grubengeschädigten beitrugen, deren sich etwa Georg Fox⁴⁰ annahm.

Im Lauf der 1980er Jahre mehren sich ganz allgemein Texte zum Umweltschutz, ein Thema, das zuvor, sieht man von Werner Reinerts *Schichtwechsel* ab, eher sporadisch besetzt war:

tief in der rabenstadt
 hauen sirenen
 blutige schneisen
 staublungen treiben
 weiße messer
 in die gepeinigte luft
 niemand spricht

³⁶ Bungert, Gerhard: Alles was Sie schon immer über das Saarland wissen wollten, es aber nie zu fragen wagten. [Dillingen] 1981, S. 39.

³⁷ Kraus, Heinrich: Mei Naube. Bruchmühlbach-Miesau 1993, S. 37.

³⁸ Kraus 2002 (s. Anm. 27), S. 178-180.

³⁹ Bungert, Gerhard: Die Heiligen Kühe der Saarländer. Saarbrücken 1996, S. 74.

⁴⁰ Fox, Georg: Ganz äänfach: Gudd druff. Heusweiler 1996, S. 14: Grubeschäde.

von den toten augen der kinder
die neue Schicht
tritt vor den Schornsteinen an⁴¹

Derber noch wirken *Induschtrieruine* von Kraus⁴² oder Kühns *Der Schlackenfluß*:

Posaunen voll Trauermärschen sind aufzustellen
am Fluß an den Schlackenbergen,
da starben die Fische lang.

Sein Dunst
schlägt die Vögel in Flucht,
abstumpfen die Sträucher
von seinem Wasser. Gehetzter Hase
kam an das Ufer und leckte,
sein Aas stank durch Wochen
und schwarz fielen Fliegen.

Schlote
sind gemäßige Fahnen über ihn hingeschwungen.
Wer blind werden will,
laß sie ins Auge stechen.
Und die Stille aus einem Sarg
hat er um sich.

Stinkfluß!
rufen die Kinder, gehen sie weit aus den Dörfern
und kommen zu ihm.
Glasperlen werfen sie ein, die schluckt er hungrig
nach Schöнем.
Er spiegelt die Kleinen mit schwarzer Fläche
als Teufel.⁴³

Andere Gegensätze ergaben sich durch neuere technikskeptische Tendenzen. Insbesondere die Anti-Atombewegung ließ eine umfangreiche Warnliteratur entstehen. Man denke etwa an Guldens (auch vertonten) Cattenom-Zyklus oder Klaus Behrings *nonoxynol 9*. Johannes Kühns Haltung zur Technik ist

⁴¹ Reinert, Werner: halte den tag an das ohr. München 1966, S. 42.

⁴² Kraus 2002 (s. Anm. 27), S. 176: »Die, wo geschafft han, stehn als do / un siehn, wie's hin-
nerm Zaun verfällt. / [...] Im Boddem, saht ma, wär viel Gift! / Die, wo verdient han, sin wejt
fort.«

⁴³ Kühn, Johannes: Salzgeschmack. Saarbrücken 1992, S. 36.

wiederum ambivalent. Als Poet, der eine Zeit seines Lebens – fast möchte man sagen – zur körperlichen Arbeit verdammt war, hat er sich zugleich eine Bewunderung für Erleichterungen durch Maschinen bewahrt. So bedichtet er unter vielen anderen technischen Erfindungen etwa den Bagger als »gute[n] Eisenidiot[en]«, der »im Wettkampf mit Männern [...] hundert ins Hintertreffen« brächte, »der Stoßelefant aus Stahl. / Heil der Hand, die ihn fährt, / Heil dem Kopf, der ihn erfand.«⁴⁴ Bei Kraus wiederum findet sich Warnliteratur im Kontext von Groteske und schwarzem Humor. *Schutthalde im Wald* zeigt es:

Fäulnis & Gärung
werden vom Rauch denunziert;
aber die Kiefern
glauben ihm nicht
die Story von Mäusen und Ratten,
von Rost und Verfall,
bis es zu spät ist,
bis die stinkende Flut
ihre Stämme erreicht.

Wer wird die Schrift
auf dem Plastikfetzen
entziffern?
Irgendwann
nach der nächsten Eiszeit
wird man sie finden,
wird man versuchen,
mysteriöse Texte
von Putzmitteln, Bier
und Tabletten
zu lesen.

Krallen, Aasschnäbel,
blauschwarzes Gefieder
und heiseres Krächzen:
Verdammt!⁴⁵

Die wirtschaftliche Umstrukturierung im Saarland, die spätestens in den 1990er Jahren massive Auswirkungen zeitigte, hatte unverkennbare Folgen

⁴⁴ Kühn 1989 (s. Anm. 31), S. 67.

⁴⁵ Kraus 2002 (s. Anm. 27), S. 56; vgl. S. 61: Baggersee.

für literarische Problemstellungen und Lagebeurteilungen, wie Arnfrid Astels *Kohlen nach Athen* beispielhaft zeigt:

Schubschiffe
auf der Saar.
Es geht aufwärts
mit der Kohle
von Übersee.⁴⁶

Jetzt stehen die Konsequenzen für den Arbeitsmarkt auch auf der literarischen Tagesordnung⁴⁷, so auch in Kraus' *Stillgelehti Fabrik*:

Erscht han se gemault,
well's viel Raach un Ruß aus all
Schorschte gejäht hätt.
Jetzt awer schellt ma noch meh,
wo de Owe aus gang isch.⁴⁸

Mit dem Rückgang der Montanindustrie einher geht allerdings zugleich eine gewisse Tendenz zur Folklorisierung oder Musealisierung. Schon der Publikumerfolg von Bungert/Mallmanns *Bergmannsgeschichten* bei einem meist bürgerlichen Lesepublikum deutet darauf hin. Poetischen Ausdruck findet diese Retrospektive in Ellen Diesels Gedichtzyklus *Der Fingerabdruck des Farns*, in der das ehemalige Grubengelände Kirschheck und Von der Heydt literarisch wiederbelebt wird:

Wenn auf der Suche
nach Fingerabdrücken des Farns in der Kohle
du in Bergen wühlst,
der Stundenzeiger der Armbanduhr plötzlich
rückwärts läuft,
wenn etwas dauert, endlos,
wenn darüber ein Sommer verging
wie Wetterleuchten,
das Blut in den Kopf steigt,
die Welt brennt –
wenn etwas schon lange her ist, vorbei,
es einmal so war,

⁴⁶ In: Schmied, Erhard / Schock, Ralph (Hrsg.): In diesem fernen Land. Homburg 1993, S. 105.

⁴⁷ Kück, Jürgen: Winterreise. Tagebuch aus der Arbeitslosigkeit. Völklingen 1998 (Manuskript im Literaturarchiv Saar-Lor-Lux-Elsass).

⁴⁸ Kraus 2002 (s. Anm. 27), S. 174; vgl. S. 176: Beruf: arwedlos.

daß du in Schuhen aus Bernstein nach Hause gekommen,
wenn das nicht wahr sein kann,
weil nicht sein darf,
sich alles ganz anders abgespielt hat,
wenn es in Wirklichkeit
ein Wettlauf war mit der Zeit
einmal
ums Karree.[...]
Was blieb
unterm Strich.

[...] Fossilien
und Blumen.
Gebote, Schmerzen, Trauerränder, Todesanzeigen.
Das Zeichen der stillgelegten Grube,
gekreuzte und auf den Kopf gestellte
Hammer und Schlegel.
[...] Ein Aluminiumlöffel, ein tiefer Teller, Eßgeräusche.
Eine Mahlzeit im Schlafhaus für 12 Pfennige ohne
und 18 Pfennige mit Fleisch. [...]

Und das noch im Sinn:
Im Wintergarten der Poesie überlebende Farne und
Palmenwedel, Schuppen- und Siegelbäume, Flugdrachen,
Pfauenaugen und Pfauenfedern.
Die Fährte, Fußstapfen eines Anomoeichnus ohionensis
über Flöz Blücher.
Ein versteinertes Armfüßer aus Paffrot.
[...] aus der Grube Reden.
Eine Schnecke aus dem Mittel-Devon,
die wie ein Frühstückshörnchen – ein Croissant aussieht.
Ein Trilobit,
ein Dreilappkrebs aus Böhmen.⁴⁹

Die poetische Reise im Zeitraffertempo zurück ist zu Ende. Ich habe versucht, aus der Fülle des Materials wenigstens einen vagen Eindruck von dem zu vermitteln, was Autoren des Landes zum Thema Industrie und Industriekultur, die gerade jetzt einem drastischen Wandel unterzogen sind, zu sagen hatten. Es ist nicht wenig, und es lohnt gewiss einen zweiten Blick im Sinne der letzten Sätze in Ellen Diesels Gedicht:

⁴⁹ Diesel, Ellen: Der Fingerabdruck des Farns. St. Ingbert 1994, S. 34-36.

Bis der Bus fährt,
überbrücke ich die Wartezeit
mit einem Besuch
des Museums um die Ecke. Mir bleiben
15 Minuten. Das Museum schließt um 17 Uhr.
Ich werde wiederkommen.

Kurt Möser

Transport-, Verkehrs- oder Mobilitätsgeschichte? Neue Paradigmen der Technik- und Industriekultur

Mobilität ist eines der großen Themen weltweit. Die Debattenbeiträge zur Zukunft der Mobilität, zur nachhaltigen Mobilität, zur Ausgestaltung von Mobilitätssystemen und zu unserem Mobilitätsverhalten sind inzwischen kaum überschaubar. Mobilität wird aber meistens nicht nur als isoliertes Problemfeld betrachtet, sondern an diesem Feld werden prinzipiellere Fragen der Zukunft unserer Gesellschaft, unseres Wirtschaftssystems und unseres Umgehens mit Technik, und unseres Lebens im universalen ›Technotop‹ stellvertretend abgehandelt. Spätestens seit dem Suhrkamp-Band von Thomas Krämer-Badoni und anderen von 1971¹ ist in Deutschland das Auto auch zum Fokus und zum symbolischen Feld einer generelleren Kritik am kapitalistischen System geworden. Dem gegenüber steht das ungebrochene qualitative und quantitative Wachstum unserer individuellen Mobilität. Der Erfolg vor allem des Automobils als größtes technisches und technosoziales System, der Autoproduktion als Schlüsselindustrie und als Wirtschaftsmotor wird flankiert durch die Relevanz auf der Benutzerebene. Nicht nur die Investitionen und Kosten für Autobesitzer und -nutzer sind gestiegen, sondern auch die emotionale und ästhetische Bedeutung des Automobils blieb trotz einer Kultur der Dementis und der Versuche, das Auto vernünftig zu rekonstruieren, ungebrochen. Symptome dafür sind vielfältig: Sie reichen vom immensen Aufwand der neu gebauten Firmenmuseen über eine boomende Old- und Youngtimerkultur bis zu den emotionalisierten Debatten um Biosprit und dem Dauerthema Geschwindigkeitslimit.

Für die Forschung ist dies eine beträchtliche Herausforderung. Zunächst ist zu fragen, ob sich die immense gesellschaftliche Aufmerksamkeit für Mobilität überhaupt in der Forschung quantitativ widerspiegelt. Weitere Fragen bieten sich an, vordringlich die nach den Wirkmechanismen, fördernden Faktoren und den politischen Stellschrauben des Wachstums der Mobilität,

¹ Krämer-Badoni, Thomas / Grymer, Herbert / Rodenstein, Marianne: Zur sozio-ökonomischen Bedeutung des Automobils. Frankfurt/ M. 1971 (= Edition Suhrkamp 540).

besonders des Individualverkehrs. Dies impliziert etwa, welche Betrachtungsdistanz man sich gestattet, und welche Kontexte als relevant heran zu ziehen sind.

Auf welcher Ebene, mit welchen Methoden und auf welcher Quellenbasis das Momentum dieses Wachstums untersucht werden sollte, ist nicht wirklich klar. Die Mobilitätsgeschichte hat in den letzten Jahrzehnten immer wieder Neuansätze hervorgebracht, ohne eine ›Meistererzählung‹ hervorzu- bringen, auf deren Umrisse sich die historische Forschung einigen konnte. Eine solche Meistererzählung gibt es allenfalls im populären und automobil- journalistischen Bereich, als ›whiggish‹ bestimmte, recht lineare Aufstiegsge- schichte eines human-adäquaten, vernünftigen, effizienten und attraktiven Verkehrssystems, das sich quasi naturwüchsig und vernünftig gegen eher un- realistische Alternativen durchgesetzt hat. Die Forschung hat dazu eher Kom- plementär- und Gegenentwürfe geliefert, die jedoch nicht wirklich in der Öffentlichkeit zur Kenntnis genommen worden sind. Dass die Mobilitäts- geschichte inzwischen einen höheren Reifegrad und eine breitere Aufstellung erreicht hat, lässt sich an institutionellen Indikatoren sehen: Lehrbücher wie das von Christoph Maria Merki erschienen²; mit der T2M-Association³ wurde eine internationale wissenschaftliche Vereinigung gegründet und wuchs seit- dem; eine zweite Zeitschrift, *Transfers*, wurde nach dem *Journal of Transport History* gegründet.

Wirtschafts-, Sozial- und Firmengeschichte der Mobilitätstechnik

Ich möchte hier keinen tatsächlichen Forschungsbericht geben; hierzu sind in den letzten Jahren einige relevante Arbeiten erschienen⁴. Trotzdem muss ich

² Merki, Christoph Maria: Verkehrsgeschichte und Mobilität. Stuttgart 2008.

³ International Association for the History of Traffic, Transport and Mobility; <http://t2m.org/>.

⁴ Möser, Kurt: Fahren und Fliegen in Frieden und Krieg. Kulturen individueller Mobili- tätsmaschinen 1880-1930. Heidelberg u.a.2009, S. 14-20; Mom, Gijs, What Kind of Transport History did we get? Half a Century of JTH and the Future of the Field. In: *Journal of Transport History* 24 (2003), S. 121-138; Volti, Rudi, A Century of Automobility. In: *Technology and Culture* 37 (1996), S. 663-685; S. 663; Schmucki, Barbara, Automobilisierung. Neuere For- schungen zur Motorisierung. In: *Archiv für Sozialgeschichte* 35 (1995), S. 582-597. Siehe auch die älteren Forschungsüberblicke: Nübel, Otto, Zur Quellenlage und dem Stand der Forschung in der Automobilgeschichte. In: *Archiv und Wirtschaft* 19 (1986), S. 3-6; Teuteberg, Hans Jür- gen, Entwicklung, Methoden und Aufgaben der Verkehrsgeschichte. In: *Jahrbuch für Wirt- schaftsgeschichte* 1 (1994), S. 173-194; Hascher, Michael / Zeilinger, Stefan, Verkehrsge- schichte Deutschlands im 19. und 20. Jahrhundert. Verkehr auf Straßen, Schienen und

auf einige Tendenzen der Forschung hinweisen, um die später zu diskutierenden Trends besser einordnen zu können. Transportgeschichte begann, wie die allgemeine Technikgeschichte, als Geschichte technischer Artefakte – oft vor allem der ›Meisterwerke‹ – und als Lebensgeschichte Großer Männer, meistens Erfinder. Zur dritten Komponente, die für die Transportgeschichte eine höhere Relevanz bekam, wurde die Firmengeschichte. Oft genug finanziert, recherchiert und geschrieben wurde sie aus den Firmen heraus. Eine vierte Komponente war die populäre Geschichte. Mehr als bei Technik im Allgemeinen entstanden um Eisenbahn und Auto Geschichten, Erzählungen, die in Medien wie Jugendbüchern oder journalistischen Features ein breites Interesse bedienten und zugleich stabile Geschichtserzählungen hervorbrachten, die Erfindungsprozesse öffentlichkeitskompatibel und unirritierend abbildeten. Nach jahrzehntelang stabilen Artefaktanalysen durch und für Fachleute und populäre Geschichten wurden erst in den 1960er Jahren neue Ansätze wirksam. Dies war tatsächlich »slow progress«⁵. Parallel zur allgemeinen Technikgeschichte entdeckte man die Produktions-, Wirtschafts- und Sozialgeschichte, und die Entdeckung und Fruchtbarmachung erfolgte durch akademische Historiker. Sie lösten Techniker und technisch interessierte Amateure mit Vergangenheitsinteresse ab und machten die Mobilitätsgeschichte zu einem historischen Fach im universitären Sinn.

Typische Fragestellungen und Forschungsfelder der ersten ›Verwissenschaftlichungsphase‹ waren etwa die Geschichte des Autobaus, womit die Geschichte der Mobilität sich in die Industriegeschichte integrierte; aber auch die Betrachtung von Transportökonomien und Verkehrsgeschichten.⁶ Dies geschah zunächst in Großbritannien. Das Provokative mancher dort entstehenden transporthistorischen Arbeiten lag darin, wirtschaftliche Gesamtsysteme zu betrachten und die Transportmittel darin in ihrem Stellenwert und ihrem Wandel zu beschreiben.⁷ Die Rolle des Verkehrs nicht nur in nationalen Ökonomien zu betrachten, sondern erstmals systematisch auch in der

Binnenwasserstraßen. Ein Literaturüberblick über die jüngsten Forschungen. In: Jahrbuch für Wirtschaftsgeschichte 1/2001, S. 165-183 zur Luftfahrt: Hansen, James R., *Aviation History in the Wider View*. In: *Technology and Culture* 30 (1989), S. 643-656; Pisano, Dominick A., *New Directions in the History of Aviation*. Pisano, Dominick A. (Hg.), *The Airplane in American Culture*. Ann Arbor 2003, S. 1-15.

⁵ Barker, Theo C., *Slow Progress. Forty Years of Motoring Research*. In: *Journal of Transport History* 14 (1993), S. 142-165.

⁶ Typisch dafür die Aufsätze im *Journal of Transport History* bis in die 1990er Jahre, die oft von einer ökonomiegeschichtlichen Perspektive ausgingen.

⁷ Typisch Ville, S.P., *Transport and the Development of the European Economy, 1750-1918*. Basingstoke 1990.

Relevanz für die Industrialisierung, war das Verdienst von Szostaks komplexitätsadäquater Analyse.⁸ Mit Dyos und Aldcrofts *British Transport*⁹ erschien eine Gesamtschau, die, typisch für Lehrbücher, das Feld zusammenfasste und in einer preiswerten Buchreihe zugänglich machte. Dieser erfolgreiche industrialisierungs- und wirtschaftsgeschichtliche Ansatz festigte das Fach als Transport- und Verkehrsgeschichte.¹⁰

Schon bei diesen Makroanalysen war ein durchaus großer blinder Fleck bemerkenswert: Die politische Geschichte der individuellen Verkehrssysteme blieb als akademisches Forschungsfeld in Deutschland bis auf die Arbeiten von Klenke¹¹ recht marginal¹² – eine merkwürdige Erscheinung angesichts der enormen gesellschaftlichen Relevanz des Autos. Ein britischer Historiker¹³ hingegen beschäftigte sich schon in der wenig autoskeptischen Phase um 1970 mit nationaler Automobilpolitik; dieses Forschungsthema wurde seitdem verstärkt von amerikanischen und niederländischen Historikern bearbeitet. Die intensiven Debatten um eine neue Verkehrspolitik überschritten sich teilweise mit Ansätzen von Historikern und argumentierten historisch.¹⁴ Jenseits der Geschichte des motorisierten Straßenverkehrs – konkret: in der Geschichte der Luftfahrt – haben die politischen und kulturellen Umfeld der Mobilität in der US-Geschichtswissenschaft mehr Aufmerksamkeit gewonnen¹⁵, als dies die Automobilgeschichte in dieser Zeit bekam.

⁸ Szostak, Rick, *The Role of Transportation in the Industrial Revolution: A Comparison of England and France*. Montreal 1991.

⁹ Dyos, H.J. / Aldcroft, D.H., *British Transport. An Economic Survey from the Seventeenth Century to the Twentieth*. Leicester 1969 (Paperback Harmondsworth 1974).

¹⁰ Armstrong, J., *Transport History, 1945-95. The Rise of a Topic to Maturity*. In: *Journal of Transport History*, 19 (1998), S. 103-121.

¹¹ Klenke, Dietmar, *Bundesdeutsche Verkehrspolitik und Motorisierung Konfliktträchtige Weichenstellungen in den Jahren des Wiederaufstieges*. Stuttgart 1993; ders., "Freier Stau für freie Bürger". *Die Geschichte der bundesdeutschen Verkehrspolitik 1949 - 1994*. Darmstadt 1995.

¹² Hentschel, Volker, *Staat und Verkehr. Motive, Ziele und Mittel der Verkehrspolitik westlicher Industriestaaten seit 1880*. Pohl, Hans (Hg.), *Die Einflüsse der Motorisierung auf das Verkehrswesen 1886 bis 1986*. Stuttgart 1988, S. 53-76; Kühne, Thomas, *Massenmotorisierung und Verkehrspolitik im 20. Jahrhundert: Technikgeschichte als politische Sozial- und Kulturgeschichte*. In: *Neue Politische Literatur* 41 (1996), S. 196-229; Zeller, Thomas, *Weichenstellung: Verkehr als Ordnung und Ausdruck von Freiheit. Verkehrspolitik in der Bundesrepublik und der DDR*. In: *Sowi* 25 (1996), H.4, S. 243-249.

¹³ Plowden, William, *The Motor Car and Politics 1896-1970*. London 1971.

¹⁴ Ein recht frühes Beispiel: Busse, Michael, *Die Auto-Dämmerung. Sachzwänge für eine neue Verkehrspolitik*. Frankfurt/M. 1980.

¹⁵ Siehe etwa Corn, Joseph J., *The Winged Gospel. America's Romance with Aviation, 1900-1950*. New York 1983; Fritzsche, Peter, *A Nation of Flyers. German Aviation and the Popular Imagination*. Cambridge / London 1992; Wohl, Robert, *A Passion for Wings. Aviation and the Western Imagination 1908-1918*. New Haven / London 1994; ders., *The Spectacle of Flight*.

Mobilitätsgeschichte versus Transport- oder Verkehrsgeschichte

Diese amerikanischen Ansätze bezeichneten schon eine Wendung der Forschung, nämlich eine Abkehr von einer auf das technische System und die technischen Artefakte bezogenen Transport- und Verkehrsgeschichte und eine Hinwendung zu einer Geschichte der Mobilität, die auch die Aktanten in den Blick nahm. Die Kulturgeschichte der Fliegerei wurde dabei aus dem Kontext der Populärgeschichte ins Feld akademischer Forschung überführt, wobei für die neuen Fragestellungen ›weichere‹ Quellen herangezogen werden mussten, gegen die manche der ›harten‹ Transporthistoriker skeptisch waren. Dies war auch einer der in der Forschung üblichen Generationenwechsel: Erst eine neue Generation von Forschern konnte offenbar diese Paradigmenerweiterung tragen.

Dies gehört in ein wissenschaftsgeschichtliches Muster, nach dem jede Historikergeneration ihre Arbeitsplätze sichert, indem sie die allgemein anerkannten Einsichten über den Haufen werfen.¹⁶ Trotzdem: In der Geschichte der Geschichtswissenschaft ist es immer auch signifikant, wo man gerade nicht hinsieht, wo man bewusst wegschaut oder gar nicht merkt, wo etwas zu sehen ist. Wissenschaftsstile sind nicht nur solche der Darstellung, sondern auch solche der Gegenstandswahl, der Perspektive und der Rekonstruktionsweise. Auf allen diesen Feldern hat sich in der Geschichte von Verkehr, Transport und Mobilität einiges geändert.

Forschungsgeschichtlich betrachtet, hat die bis dahin betriebene Geschichte der Industrialisierung eine Konzentration auf die Systemgeschichte der großen technischen Mobilitätssysteme präformiert und gefördert. Schifffahrt und in besonderem Maß die Eisenbahn eigneten sich für eine makrohistorische Analyse, wie sie die ältere Technikgeschichte bevorzugte, besonders gut, weil die politischen und wirtschaftlichen Faktoren der Systementstehung so griffig schienen und mit schon entwickelter historischer Methodik, mit den Standardwerkzeugen des Historikers, analysierbar waren. Diese Fixierung auf die große systemische Technik der Mobilität ist bis heute bemerkbar.

Mit dem Automobilsystem hingegen tat sich die Geschichtswissenschaft nicht leicht. Und auch die Luftfahrt war und ist weiterhin ein Feld, das eher durch eine technizistische, weniger durch eine kultur- und sozialgeschichtliche Herangehensweise dominiert wird – obwohl es signifikante Ansätze gibt.

Aviation and the Western Imagination 1920-1950. Melbourne 2005; Pisano, Dominick A. (Hg.), *The Airplane in American Culture*. Ann Arbor 2003.

¹⁶ Bayly, Christopher, *Die Geburt der modernen Welt* S 494.

Auch hier sind die britischen und amerikanischen Mobilitätshistoriker vorbildlich gewesen. Robert Wohls *Spectacle of Flight. Aviation and the Western Imagination 1020-1950*¹⁷ oder Fritzsches *A Nation of Flyers*¹⁸ haben hier Trends gesetzt.

Die nutzerbezogenen, kulturell bestimmten Faktoren für die Diffusions-erfolge von technologischen Systemen gerieten dadurch in den Blick. Kultur-geschichte technischer Systeme hat sich inzwischen die Aufgabe gestellt, Wandel zu erklären, aber auch die Stabilität und die lange Nutzungsdauer äl-terer Technologien zu untersuchen.

Dies steht mit der Wendung zur Mobilitätsgeschichte in Zusammen-hang.¹⁹ In den Ausprägungen als ›automobility‹ oder ›aero-culture‹ setzt die-ser Ansatz veränderte Prioritäten. Nach dem aktuellen Verständnis geht die Forschung, im Anschluss an das in den USA entwickelte Konzept von ›auto-mobility‹, von Mobilität als komplexem techno-sozial-kulturellem System aus, als »hybrid assemblage of specific human activities, machines, roads, buildings, signs and cultures of mobility«. Dieses Forschungsfeld ist eine »ideological or discursive formation, embodying the ideals of freedom, priva-cy, movement, progress, and autonomy«. ²⁰ Nach diesem integrierenden Ver-ständnis wären Transport- und Verkehrsgeschichte Teilgeschichten der Mobi-litätsgeschichte, die die wirtschaftsgeschichtlichen und organisationsge-schichtlichen Komponenten eines größeren historischen Analysekomplexes in einer Matrix verortet, die Produktion und Nutzung, staatliche Regulation, wirtschaftliche Kontexte, individuelle und gruppenspezifische Gebrauchs-muster, Körpergeschichte und die vielfältigen Diskurstypen und -medien be-inhalten und in Relation setzen muss.

Die Frage nach der Integration einer so umrissenen Mobilitätsgeschichte in den historiografischen Teildisziplinen ist aber dann neu zu stellen. Ist tat-sächlich die Mobilitätsgeschichte Teil der Technikgeschichte? Angesichts der integrativen Tendenzen, die die Technikgeschichte in den letzten beiden Jahr-zehnten gezeigt hat²¹, wäre das nicht unplausibel und auch legitimierbar. Der Weg von einer personen- und artefaktzentrierten Geschichtsschreibung zu ei-nem gesellschaftsgeschichtlichen und nutzerzentrierten Ansatz lässt sich gut mit Neuaufstellungen der Mobilitätsgeschichte verbinden. Auch wenn die

¹⁷ Yale 2005.

¹⁸ German Aviation and the Popular Imagination. Harvard 1992.

¹⁹ Mom, Gijs, What Kind of Transport History did we get?.

²⁰ Steffen Böhm u.a. Part One: Conceptualizing Automobility. Sociological Review 54 (2006), S. 1; Theory, Culture & Society, Sonderheft Automobilities, 4 / 5, 21(2004).

²¹ Gleitsmann, Rolf-Jürgen / Kunze, Rolf-Ulrich / Oetzel, Günter, Technikgeschichte. Eine Ein-führung. Konstanz 2009.

›neue‹ Mobilitätsgeschichte öfters Pionierfunktion für Fragestellungen der ›neuen‹ Technikgeschichte hatte, ist es aber wenig fruchtbar, einen Prioritätsstreit zu beginnen.

Lineare Aufstiegsgeschichten?

Üblicherweise – und bis vor nicht allzu langer Zeit – wurde also die Geschichte der Mobilitätssysteme als Transportgeschichte geschrieben: als Wirtschaftsgeschichte der volkswirtschaftlichen Relevanzzunahme des motorisierten Straßentransports, als Auf- und, seltener, auch Niedergangsgeschichte der Herstellerfirmen; als quantifizierende Geschichte der Verlagerung und der Zunahme der Transportleistungen. Hier gibt es nun ein methodisches Problem: All diese Ansätze führen zumeist zu einem Nachzeichnen und Nachbeschreiben des Aufstieges.

Das erschien bald als unbefriedigend, auch wenn hier beeindruckende Arbeiten wie die von Szostak über die außerordentliche makroökonomische Relevanz des Transports für die Industrielle Revolution entstanden. Natürlich ging es in dieser Phase der Forschung immer auch um ein Entwickeln der Ursachen und Faktoren von Erfolgsgeschichten. Danach wurden Transportsysteme gern als geplante Produkte, als Resultate der Wirksamkeit politischer Leitlinien und volkswirtschaftlich steuernder oder reagierender Entscheidungen beschrieben und dargestellt. Systemgenerierung und -wachstum folgen nach diesem Muster beschreib- und interpretierbaren ›Agenten‹ von oben. Das Handeln von steuernden Gruppen aus Politik, Gesellschaft und Wirtschaft bestimmt danach den Lebenszyklus und das Verhalten der Mobilitätssysteme.

Dieser planungsdominierte Ansatz funktionierte sehr gut bei der Eisenbahn. Dieses Transportsystem eignete sich in besonderem Maß für die makrohistorische Analyse, weil die politischen und wirtschaftlichen Faktoren der Systementstehung so griffig schienen und mit schon entwickelter historischer Methodik, mit den Standardwerkzeugen – auch den quantifizierenden – des Historikers, analysierbar waren, und weil Quellentypen verwendet werden konnten, mit denen Historiker zu arbeiten gelernt hatten.

Beim Automobil wurde es schwieriger: Die Systementstehung war hier komplexer; zunächst war mit einem (bis heute partiell anhaltenden) anti-systemischen Impetus zu rechnen: Die frühen Automobilisten kultivierten ihr »einsames und freies« Fahren ohne Restriktionen und ohne Regulative durch die Begrenzungen von Regulativen. Doch sie traten tatsächlich in ein bestehendes System, den unmotorisierten Verkehr, ein, wodurch Konflikte

auftraten; diese wurden ebenfalls zum Thema von Historikern.²² die neuen ›relevant user groups‹ stellten sich gezielt und konfliktbereit in Opposition zu den regelnden und steuernden Gruppen des Staates und versuchten, ihr (implizites) Systemverständnis durchzusetzen. Die Analyse solcher Vorgänge, die den ›sanften Determinismus‹ (Thomas P. Hughes) technischer Entwicklungen aufzubrechen unternahm, hat sich gerade bei der Frühgeschichte des Automobils als produktiv erwiesen.²³

Die Attraktionen der neuen individuellen Mobilität, die die Konfliktbereitschaft der Nutzer stimulierten, waren vor allem subjektive Attraktionsfaktoren, wie Autonomie; ›Einsamkeit und Freiheit‹ des Fahrens; Kompetenz beim Bedienen einer komplexen und oft störanfälligen und widerständigen Technik; Wettbewerb; auch dunklere Lüste wie Geschwindigkeit und Ausagieren von Aggressionen; Statusmarkierung und -demonstration; Straßenmobilität als symbolisches Feld für politische und soziale Konflikte. Solche ›sekundären‹, ›weichen‹, scheinbar nichttechnischen und nichtsystemischen Faktoren, deren Untersuchung extensive Kontextrekonstruktion erfordert, bestimmten den Aufstieg der Individualmobilität entscheidend mit. Trotzdem: Die Frage nach den Diffusionsfaktoren, nach den Faktoren des Diffusionserfolges der Mobilität nicht allein auf der Straße, ist natürlich (auch) eine politische Frage. Verkehrsgeschichte als politische Geschichte, als Untersuchung der Hebel und der Ansatzpunkte. Hier sind in den letzten Jahren einige ausgezeichnete Arbeiten erschienen, für die stellvertretend Merki Buch steht.

So bildeten sich in den letzten Jahrzehnten Oppositionen in den Forschungsansätzen und Grundannahmen heraus, die jedoch eher selten zusammen geführt wurden, so etwa die Spannung zwischen Produktionsgeschichte und Nutzungs- oder Gebrauchsgeschichte; oder auch die Spannung zwischen einer rationalen Konstitution der Mobilität und der Annahme eher nichtrationaler Nutzungsformen. Aber es blieben auch Konstanten, so etwa die Spartenbezogenheit der einzelnen Mobilitätsmaschinen, wie Autos oder Flugzeugen. Selten kamen Verzahnungen von Mobilitätsformen in den Fokus; am ehesten betrachtete man noch vergleichend Verkehrssysteme, während Nutzungshomologien zwischen einzelnen Mobilitätssparten und Parallelnutzungen eher selten untersucht wurden.

Ist nun die Wendung zur techno-sozial-kulturellen Mobilitätsgeschichte, zur Geschichte von ›automobility‹ und ›aero-culture‹, oder auch zur Analyse

²² Siehe etwa der Forschungsprojekt von Barbara Schmucki (York) zu Fußgängern als ›non-users‹.

²³ Merki, Christoph Maria, Der holperige Siegeszug des Automobils 1895-1930. Zur Motorisierung des Straßenverkehrs in Frankreich, Deutschland und der Schweiz. Wien u.a. 2002.

einer historischen ›Mobilitätsmaschinisierung‹ eher deskriptiv oder präskriptiv? Gibt es sie schon? Kann also ihre Wissenschaftsgeschichte schon geschrieben werden, oder sollte sie erst formiert werden? Im Folgenden werde ich, nach dem kurzen Rückblick auf die Geschichte des Faches, einen Ausblick geben auf mögliche Forschungsvektoren, die vielversprechende Ansätze aktueller Forschung fortführen könnten. Ein Vektor hat Anfang, Richtung und Größe; der Begriff lässt sich deshalb als Metapher gut verwenden – auch dann, wenn man nicht am Anfangspunkt des Vektors beginnt. Mein Ansatz schließt also beides ein: ein kurzes Umreißen des Vergangenen und Geleisteten; aber auch präskriptive Elemente. Ich versuche, einige Trends, wohin künftige Mobilitätsforschung sich bewegen könnte oder auch sollte, zu benennen, wobei ich gerne meine Subjektivität bekenne, pro domo rede, und meine eigenen Forschungsinteressen herausstelle.

Forschungsvektor: unten statt oben; Nutzer statt Produzenten

Mit den Arbeiten zur Sozialkonstruktion von Technik, allgemein unter dem Kürzel SCOT (social construction of technology) rubriziert, vollzog sich nach 1990 ein Paradigmenwechsel, oder eine Offerte zu einem solchen. Technik wurde nicht mehr nur produzentenseitig top-down, sondern bottom-up betrachtet und analysiert. Diese Forschungsrichtung ging davon aus, dass der ›user matters‹, und dass ›relevant user groups‹ über die Nutzung von Technologien ebenso (mit-)entscheiden wie über die Fortentwicklung und über künftige Entwicklungspfade.

Diese ›Ko-Konstruktion‹ von Technologien durch die Nutzer berührte auch Fragen der Technikakzeptanz. Die Entdeckung und Untersuchung des Eigensinns der Nutzer war nicht nur ein neuer Blick auf Technikkulturen, sondern vermochte auch Werkzeuge für den Status und Statuswandel von Technologien zur Verfügung zu stellen. Die Integration von Mobilitätsmaschinen in den Alltag hatte zudem Berührungspunkte mit der Alltagsgeschichte und Geschichte »von unten«, die in den 1970er Jahren nach britischen Vorbildern von der bundesdeutschen Geschichtswissenschaft rezipiert und zunehmend angewandt wurde. Ohne dass methodische Anknüpfungen immer deutlich gemacht wurden, kam durch beide Ansätze, durch SCOT und Alltagsgeschichte, der Nutzer in den Fokus.

Aber die Entdeckung der Nutzer als Subjekte der Technikgeschichte, als Handelnde, bedeutete zumeist die Untersuchung der ›co-construction‹ auf einer relativ hohen Abstraktionsebene. Systemintegration, Modifikation einer

Technologie durch ›relevant user groups‹ und ihre Systemmodifikation wurden zunächst im makro-gesellschaftlichen Kontext beschrieben und interpretiert. Dabei behielt die Mehrzahl der Forscher eine mittlere Betrachtungsdistanz bei. Wie nun genau die konkrete Nutzung von Mobilitätsmaschinen aussah, blieb oft verborgen.

Erst ein weiterer Forschungsvektor, nämlich das Erzählen von Wahrnehmungsgeschichten, änderte dies. Das bahnbrechende und trendsetzende Werk von Schivelbusch²⁴ gehörte zu den ersten im deutschsprachigen Raum, das Raumwahrnehmung und Formatierung des Blicks²⁵ der Nutzer zum Thema machte. Es ist zum Klassiker einer kultur- und wahrnehmungsorientierten Technikgeschichte geworden.

Forschungsvektor: Faszination, Kompetenz, Gefühl – die Körpergeschichte der Mobilität

Schivelbuschs folgenreiches Buch, mit seinen Fragen zu den empfindungsverändernden Wirkungen des neuen Mobilitätssystems Eisenbahn, wirkte offenkundig auch auf Ansätze, ›automotive emotions‹ zu erforschen²⁶. Helmut Krauchs Diktum aus einer öffentlichen Diskussion mit dem Verfasser um 1985, dass ›das Auto uns doch am nächsten‹ sei, stand am Anfang einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit den Erscheinungen der Emotionen, Faszinationen und komplexen Relationen zwischen individueller Mobilität und dem, was weit mehr zu sein scheint als bloß ›Mobilitätstechnik‹. Für das Teilgebiet des Umgehens, ›Bedienens‹ und Handelns mit Mobilitätstechnik habe ich den Begriff ›Maschinensensibilität‹ eingeführt und angewendet. Die Interpretation von Mobilitätsmaschinen als Benutzeroberflächen und Mensch-Maschine-Schnittstellen lassen sich insbesondere an der Entwicklung des Automobil-Innenraums²⁷, aber auch an der Sozialisation für dieses ›Bedienen‹

²⁴ Schivelbusch, Wolfgang: Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert. München / Wien 1977.

²⁵ Exemplarisch: Kaschuba, Wolfgang: Die Überwindung der Distanz. Zeit und Raum in der europäischen Moderne. Frankfurt / M. 2004.

²⁶ Sheller, Mimi: Automotive Emotions: Feeling the Car. In: Theory Culture Society 21 (2004), S. 221–242.

²⁷ Möser, Kurt: The Driver in the Machine: Changing Interiors of the Car. Trischler, Helmuth / Zeilinger, Stefan (Hg.), Tackling Transport. London 2003, S. 61–80.

beim Fahren- und Fliegenlernen²⁸ zeigen. Zur Körpergeschichte der Mobilität²⁹ gehört auch die historische Betrachtung des Umgehens mit Beschleunigungen und Geschwindigkeit, der Entwicklung des Rundblicks und die Konstruktion neuer Perspektiven, die dadurch entstehen.³⁰ Die Geschichte des Balancierens für das Umgehen mit den neuen Mobilitätsmaschinen³¹ für die Körpergeschichte ist ebenfalls relevant. Immer veränderten solche Handlungsformen auch die Wahrnehmung und die körperlichen Fähigkeiten; neue Kompetenzen bildeten sich, die auch zur sozialen Distinktion eingesetzt werden konnten und Prestige erzeugten.

Wie die so entstehenden ›neuen Körper‹, neuen Mensch-Technik-Verhältnisse oder auch die neuen Mensch-Maschine-›Aggregate‹ begrifflich oder metaphorisch gefasst werden können, klang schon an. Begriffe wie ›Cyborgs‹³² oder als Mensch-Technik-Hybriden wurden vorgeschlagen und inzwischen in der Forschung durchwegs verwendet. Natürlich gehört dies auch zu den komplexen kulturellen Konstruktionen der Mobilität, die selbst zum Gegenstand der Forschung geworden sind.

²⁸ Möser, Kurt: Der Kampf des Automobilisten mit seiner Maschine – eine Skizze der Vermittlung der Autotechnik und des Fahrenlernens im 20. Jahrhundert. In: Bluma, Lars / Pichol, Karl, Weber, Wolfhard (Hg.), Technikvermittlung und Technikpopularisierung – Historische und didaktische Perspektiven. Münster u.a. 2004, S. 98-102.

²⁹ Möser, Kurt, Automobil und Körper. Schmidt, Gert / Bungsche, Holger, Heyder, Thilo / Klemm, Matthias (Hg.), Und es fährt und fährt... Automobilindustrie und Automobilkultur am Beginn des 21. Jahrhunderts. Berlin 2005, S. 285-296; Barbara Orland (Hrsg.): Artificielle Körper – Lebendige Technik. Technische Modellierungen des Körpers in historischer Perspektive, Zürich 2005; Markus Schroer (Hrsg.): Soziologie des Körpers, Frankfurt / Main 2005; Maren Lorenz, Leibhaftige Vergangenheit. Einführung in die Körpergeschichte. Tübingen 2009.

³⁰ Möser, Kurt, Fliegerblick 1914. Journal of New Frontiers in Spatial Concepts 1 (2009), S. 99-106.

³¹ Möser, Kurt, Stabile und instabile Maschinen – Fliegen, Fahren und Gleichgewicht 1910 – 1918. Schönhammer, Rainer (Hg.), Körper, Dinge und Bewegung. Der Gleichgewichtssinn in materieller Kultur und Ästhetik. Wien 2009, S. 109-122.

³² Schmucki, Barbara, Cyborgs unterwegs? Verkehrstechnik und individuelle Mobilität seit dem 19. Jahrhundert. Schmidt, Gert (Hg.), Technik und Gesellschaft. Jahrbuch 10: Automobil und Automobilismus. Frankfurt / M / New York 1999, S. 87-119; S. 108.

Forschungsvektor: Ikonographien, Wahrnehmungen und Darstellungen

Bei diesen Teilfeldern ist es nicht nur erforderlich, die Frühgeschichte solcher Kompetenzen zu ermitteln – im Einklang mit der Obsession gerade außerakademischer Mobilitätshistoriker mit ›firsts‹ –, sondern auch die Ausbreitung und Durchdringung in breitere Nutzerschichten. Wie sich dies von der Spitze in die Breite entwickelt hat, ist mindestens ebenso spannend und signifikant. Hier muss die Mobilitätsgeschichte eine mediale Komponente bekommen. Die populären Schilderungen über Luftfahrten, wie etwa Helmuth Hirths Bestseller *20.000 km im Luftmeer* von 1911, Jugendbücher über Fahren und Fliegen befriedigten nicht nur eine breite Neugier auf die körperlichen und sensorischen Folgen der Mobilität, sondern machten Jugendliche auch mit den neuen Kompetenzen und Sinneswahrnehmungen konzeptionell vertraut. Und durch die narrative Nahdistanz, durch die Schilderung von Pionieren und ›Helden‹, von Rennfahrern, Fliegern und Rekordhaltern, bekamen sie Rollenbilder und Identifikationsmuster.

Für die Forschung sind die Wahrnehmungen und Darstellungen von Mobilität im Kontext der Entdeckung der Technikgeschichte des Gebrauchs, der Nutzer und der Nutzerkörper auch in ihren medialen Ausdrucksformen wichtig geworden. Hier waren es eben nicht nur die rationalen Elemente des Gebrauchs, sondern auch der Attraktionen und Irrationalismen, die dunkleren Lüste und Faszinationen, die inzwischen diskutiert werden.³³ Ein weiteres Feld der Analyse, die hier in die Bereiche der Medien-, Kunst- und Literaturwissenschaften hineinreicht, ist die Untersuchung der Zukunftsvorstellungen, die sich um Mobilität angesiedelt haben.³⁴

Wie so oft, ist die britisch-amerikanische Mobilitätsgeschichte schon weiter: Der Forschungsüberblick von Berger zur Rolle des Autos in der

³³ Möser, Kurt, *The Dark Side of Early ›Automobilism‹, 1900 – 1930: Violence, War and the Motor Car*. In: *Journal of Transport History* 24/2 (2003), S. 238-258.

³⁴ Möser, Kurt, *Amphibien, Landschiffe, Flugautos - utopische Fahrzeuge der Jahrhundertwende und die Durchsetzung des Benzinautomobils*. In: *Jahrbuch für Wirtschaftsgeschichte* 1999, S. 63-84; ders., *Lust am Auto hatte immer Zukunft*. Landesmuseum für Technik und Arbeit in Mannheim (Hg.), *Lust am Auto*. Ausstellungskatalog Mannheim 2004; ders., *Automobile Zukünfte nach 1950*. Canzler, Weert / Schmidt, Gert (Hg.), *Zukünfte des Automobils*. Aussichten und Grenzen der autotechnischen Globalisierung. Berlin 2008, S. 59-72; ders., *Historische Zukünfte des Verkehrs*. Roth, Ralf / Schlögel, Karl (Hg.), *Neue Wege in ein neues Europa*. Geschichte und Verkehr im 20. Jahrhundert. Frankfurt/M. / New York 2009, S. 391-414.

amerikanischen Kulturgeschichte³⁵ macht hier die ganze Breite einer automobilbezogenen Forschung deutlich. Auch in der deutschen Forschung ist schon recht früh, nämlich 1988, ein Überblick über das Automobil und die amerikanische Kultur erschienen.³⁶ Die amerikanistische Arbeit von Jens-Peter Becker ist aber – und dies ist recht bezeichnend – in der Technikgeschichte des Automobils kaum zur Kenntnis genommen worden. Eine *reservatio mentalis* mancher Technikhistoriker gegenüber literarischen Quellen, gegenüber kulturhistorischen Ansätzen und gegenüber neuen diskursorientierten Fragestellungen hat das Fach begrenzt. Andererseits hat dies aber auch die Chancen anderer Fachdisziplinen erhöht, auf dem Feld der mobilitätsbezogenen Technikkultur zu wildern, und dabei oft neue Perspektiven aufzureißen.

So hat etwa Joseph Corn den Impact der Luftfahrt auf die amerikanische Kultur unter der Perspektive eines ›gospel‹ zu interpretieren unternommen³⁷, als quasireligiöse Verkündigung und Überhöhung des Fluggedankens. In vergleichbarer Weise unternahm man, die Romantisierung des Fahrens in der Frühzeit zu verstehen und die Entwicklung von kulturellen Patterns zur Aufwertung zu beschreiben. Dazu gehört auch das spannende, nicht allzu häufig explorierte Feld der Rückwirkung der Mobilitätswahrnehmungen und -darstellungen auf die Kultur und die Einwirkungen von Mobilitätsmetaphern auf gesellschaftliche Diskurse.³⁸

Konkret können mit solchen Ansätzen etwa road movies, oder auch Elemente der motorisierten Mobilität, als symbolisches Feld für einige kulturelle Tendenzen nutzbar gemacht werden. So artikulierten sich in der US-Kultur nach dem Zweiten Weltkrieg (und später in modifizierter Form in Europa) individualistische und individualanarchistische Trends in der ›road novel‹ und im ›road movie‹. Exemplarisch für Orientierungsschwierigkeiten der Jugend wurde Jack Kerouacs Roman *On the Road* (1957) und die anarchischen Tendenzen der späten 1960er und 1970er Jahre fanden symbolischen Ausdruck in Motorrad- und LKW-Filmen wie *Easy Rider* oder Sam Peckinpahs *Convoy* (1978). Zuvor schon konnte gezwungene Mobilität als exemplarisches Feld und als technikbezogenes Diskurssystem für das Ende des amerikanischen

³⁵ Berger, Michael L., *The Automobile in American History and Culture. A Reference Guide*. Westport (Ct.) 2001.

³⁶ Becker, Jens Peter, *Das Automobil und die amerikanische Kultur*. Trier 1988 (= *Crossroads. Studies in American Culture*).

³⁷ Corn, Joseph, *The Winged Gospel. America's Romance with Aviation*. Baltimore (Maryland) 2002.

³⁸ Möser, Kurt: *Knall auf Motor. Die Liebesaffäre von Künstlern und Dichtern mit Motorfahrzeugen 1900 – 1930*. Mannheims Motorradmeister. Franz Islinger gewinnt die Deutsche Motorradmeisterschaft 1926. Ausstellungskatalog Mannheim 1996, S.18-29 ders., *Fahren und Fliegen in Frieden und Krieg*.

Traums dienen, etwa in John Steinbecks Roman *Grapes of Wrath* (1939), der das Leben entwurzelter Farmer der großen Wirtschaftskrise mit und in ihren Fords zeigt.

In solchen Beispielen zeigen sich typische Verzahnungen und Diskursverschränkungen von Mobilitätskultur und allgemeiner Kultur. Zur Analyse von Mobilität ist immer wieder zu analysieren, wie Images und Patterns konstruiert, übernommen, weitergegeben und modifiziert werden, und wie diese Praxisformen auf die engere Mobilitätskultur und auch auf den harten Kern, die technischen Artefakte, zurückwirken. Wenn wir uns die Verzahnungen des Materiellen und des Kulturellen genauer ansehen, dann wird auch der Verdacht ausgeräumt, dass sich diese Art von Mobilitätsgeschichte »nur« in der Sphäre des Kulturellen bewegt, und das eigentlich Technische zu vermeiden sucht oder ignoriert.

Zwei Beispiele können das verdeutlichen. Bestimmte Entwicklungstendenzen des Automobils, die die gesamte Verfasstheit des Automobils in den letzten 100 Jahren nachhaltig bestimmt haben, und die eben nicht allein ingenieurgeschichtlich zu fassen sind, sind das Wohnlichmachen des Langstreckenautos, und das Sportlich-Halten oder die Wiederversportlichung des mundanen Alltagsfahrzeugs. Beide lange Trends der technischen Verfasstheit bedürfen einer breiten Rekonstruktion der soziokulturellen Kontexte der Nutzung und der Nutzer und der medialen Präsenz. Wie sehr zu einer rekonstruierten Mobilitätsgeschichte zwingend eine Einbeziehung der kulturellen Spiegelungen und Spuren gehört, hat vor kurzem eine Untersuchung zum Zusammenhang von Jugendliteratur, Technikbegeisterung und Luftfahrt in den USA gezeigt.³⁹ Populäre literarische Texte sind nicht nur »potent vehicles of information transfer«⁴⁰ und spiegeln technische Entwicklungen wieder, sondern sie beeinflussen und formen gesellschaftliche Haltungen zu Technik und zum Umgehen damit.

Die Geschichte der Technologie wird erst allmählich in der komplexen Matrix von literarischen und populärkulturellen Kontexten interpretiert. Weitgehend defizitär dagegen ist noch eine Verortung von Mobilität in biographischen Kontexten, in Lebenszusammenhängen und konkreten Nutzungsformen von Individuen und kleinen sozialen Einheiten. Einen innovativen Ansatz zum Verstehen des »sozialen Lebens der Dinge« und zu Technik als Identitätsbestandteil hat Rolf-Ulrich Kunze vorgelegt. Seine Essaysammlung

³⁹ Erisman, Fred, *Boy's Books, Boy's Dreams, and the Mystique of Flight*. Fort Worth 2006

⁴⁰ ebd. S. XVI.

*Symbiosen, Rituale, Routinen*⁴¹ verortet insbesondere auch Mobilitätstechnik in biografischen und sozialen Kontexten.

Diskursgeschichten der Mobilität

Die Fruchtbarkeit einer solchen Medienkontextualisierung hat sich inzwischen erwiesen. Speziell die motorisierte Straßenmobilität ist in ihrer langen Geschichte immer wieder Gegenstand erbitterter geführter Auseinandersetzungen gewesen, die bis hin zu physischem Streit gingen. »Straßenkriege« der Frühphase, Auseinandersetzungen um Regulierungen, um staatliche Eingriffe in die Fahrzeugausrüstung, die Qualifikationen, Pflichten, finanzielle Belastungen und Verantwortlichkeiten der Fahrer, um Ausbildung, Geschwindigkeitsbegrenzungen, Abgasreinigung und Besteuerung begleiten den Straßenverkehr. Die Individuen, Gruppen, Vereinigungen, staatlichen und semistaatlichen Autoritäten, die diese Auseinandersetzungen trugen und vorantrieben, standen von Anfang an in einem Diskursgeflecht, das nicht immer den zu erwartenden politischen Linien entsprach.

So leisteten beispielsweise die autobesitzenden wilhelminischen Großbürger und Adeligen, die eigentlich per se staatstragend und hierarchiekonform waren, einen überraschend heftigen Widerstand gegen Eingriffe, »Staatswillkür«, und »Regelungswut«. Die Diskurse um Mobilität besaßen in einigen historischen Situationen einen hohen politisch-emotionalen Mobilisierungsgrad. Um dies adäquat zu verstehen, ist eine Verzahnung mit der allgemeinen Geschichte erforderlich, etwa durch eine qualifizierende Untersuchung der Rolle des immer wieder neu auftretenden Widerstandes der automobilen »freien Bürger« gegen staatliche Regulative.

Signifikant waren und sind die Begriffe und Medien, in denen die Konflikte ihre Artikulation fanden: So fand Norbert Kostedes ZEIT-Aufsatz, *Der lackierte Kampfhund*⁴² eine Antwort in einem Buch von Ferdinand Simoneit mit dem Titel *Mein Freund ist ein lackierter Kampfhund*.⁴³ Die Rolle der Mobilitätsgeschichte kann aber nicht in einer Teilnahme an solchen Debatten bestehen, sondern in ihrer Rekonstruktion und Systematisierung.

⁴¹ Kunze, Rolf Ulrich, *Symbiosen, Rituale, Routinen. Technik als Identitätsbestandteil. Essays zur Technikakzeptanz der 1920er bis 1960er Jahre*. Karlsruhe 2010. Siehe auch ders., *Spurweiten. Technik, Geschichte, Identität in H0, Normalspur und 1000 mm*. Karlsruhe 2011.

⁴² Kostede, Norbert, *Der lackierte Kampfhund. Massengesellschaft im Autowahn – eine Minderheit steigt aus*. In: *Zeit* 12.9.1991, S. 1.

⁴³ Simoneit, Ferdinand, *Mein Freund ist ein lackierter Kampfhund*. München 1996.

Nichtrationale transporttransgredierende Elemente der Mobilität

Debatten wie diese führen wieder einmal vor Augen, dass Mobilitätsmaschinen, mehr noch als andere personenbezogene technische Artefakte, »disturbing interface(s)«⁴⁴ sind und die nicht bloße Komponenten vernünftig verfassender und unter Rationalitätsgesichtspunkten zu untersuchender technischer Systeme sind. Artefakte der Mobilität haben eine Faszinationsgeschichte; ihr »social life of things« ist zu verstehen. Und das heißt, Instrumente für die Untersuchung der Attraktivitäten und Faszinationen zu entwickeln oder zu finden und Akzeptanz- und Diffusionsfaktorenbestimmung auf eine breite Basis zu stellen. Zudem ist eine historische Koalition des Missverstehens, der Scheinrationalität und der Komplexitätsreduktion aufzubrechen, die manchmal Kritiker und naive Enthusiasten der Mobilität stillschweigend eingegangen sind.

Das bedeutet für den Mobilitätshistoriker eine Herausforderung. Wie etwa sollen Äußerungen bewertet werden, die Autokäufer bei einer Befragung durch General Motors Ende der 1920er Jahre machten? Sie forderten sichere, langlebige Automobile und gaben an, beim Kauf vor allem auf den Nutzwert zu sehen. Tatsächlich gekauft wurden dann aber Weißwandreifen, zusätzliche Chromteile und Sonderpolsterungen. Für die Untersuchung der Diskrepanz zwischen vernunftbetonen Bekundungen und nicht durchwegs vernunftbestimmten Kaufverhalten müssen mindestens zwei Quellentypen – die veröffentlichten Umfragen und die Daten der Fahrzeugausstattungen – kritisch in Beziehung gesetzt werden. Eigentlich gehört dies zum Handwerkszeug des Historikers. Aber auch heute werden oft noch die Befragungsergebnisse von Kunden als tatsächliche Kundenwünsche missverstanden. So kommt es, dass der rationale Mobilitätsnutzer weiterhin im Kalkül der Technikhistoriker und der Verkehrspolitik die größte Rolle spielt.

Für die Faszinationsgeschichte von Mobilität ist die Frage nach den Methoden und Analyseinstrumenten zentral, um sie sinnvoll zu erfassen. Um in der Mobilitätsgeschichte zu »begreifen, was uns ergreift«, fehlen außerhalb der traditionellen Hermeneutik und ihrer textbasierten Gegenstandsfelder noch Instrumente und vor allem Quellen und neues Material. Nur so kann die hochproblematische Grundlage der Geschichtspolitik der Mobilitätsgeschichte: nämlich die Legitimation einer Selbstdurchsetzung eines vernünftigen, den

⁴⁴ »Objects are neither people nor nature, yet they contain elements of both. They function as a disturbing interface, an ambivalent love affair«. Graves, Jane, *When Things go Wrong*, 1999. Zit. nach Attfield, Judy, *Wild Things*, S. 254.

eigentlichen Transportbedürfnissen adäquaten Systems, in Frage gestellt werden.

Forschungsvektor: Mögliche Konvergenzen von populärer und akademischer Geschichtsschreibung

Die Geschichte der Mobilität hat für die Öffentlichkeit einen Grad der Faszination gehabt, der über das Interesse für die Entstehung und Nutzung anderer Technologien weit hinausging. Journalistische Berichte über große Momente der Auto- oder Fluggeschichte, über Erfinder und Katastrophen konnten durchwegs auf das Interesse der Öffentlichkeit rechnen. Populäre Bildbände und narrative Verarbeitungen der Automobil- und Fluggeschichte waren und blieben erfolgreich. Kinder und Jugendliche wurden mit solchen Geschichten und Bildern sozialisiert.

Die akademische Geschichtsschreibung dagegen hielt sich davon lange fern. Sie setzte sich gerade auch von populärem Umgang mit Mobilitätsgeschichte ab, – und dabei erzeugte sie blinde Flecken. Man kann, mit nur leichter Übertreibung, behaupten, dass die Mobilitäts- und Technikhistoriker einen engeren Horizont und einen knapperen Gegenstandsbereich besaßen als die interessierte Laienöffentlichkeit. Bedenken gegen einen gefürchteten unprofessionellen Umgang mit Mobilität zwang die Mobilitätsgeschichtsschreibung zu einer Pseudoobjektivität und zur Abwehr von Faszinationsgeschichte. Die Befassung mit der Genese von Artefakten und mit Produktionsmethoden half dabei, dass man sich nicht mit den bedrohlich laienhaften Nutzergeschichten beschäftigen musste.

Aber möglicherweise gab es zu starke Absatzbewegungen von der kulturdominierenden, nur auf Faszination ausgelegte Laien-Literatur. Die hohe Problematik der ›pornotechnischen‹ coffee table books hat möglicherweise die Kultur- und Sozialhistoriker daran gehindert, das darin abgedruckte Material als Quellenfeld ernst zu nehmen. Die populären Elemente der Mobilitätsgeschichte, die Attraktion des Gegenstandsfeldes außerhalb der wissenschaftlichen Mobilitätsgeschichtsschreibung, schufen offenbar Hindernisse, weil die Solidität und Wissenschaftlichkeit ›ernstzunehmender‹ Mobilitätsgeschichte scheinbar bedroht wurde. Zumindest in Großbritannien ist die oben erwähnte wirtschaftsgeschichtliche Orientierung, die quantifizierende und makropolitisch ausgerichtete Mobilitätsgeschichte auch als Kontrastgeschichte zum gerade dort kulturell hoch wirksamen Amateurenthusiasmus für Mobilität – etwa in Form der ›railway enthusiasts‹ zu sehen.

Wie die Faszinationsgeschichte wieder in die academia kommt, ist aber nicht allein ein Problem der Historiographie, sondern vor allem auch der Museen. Es gibt einen einfachen und attraktiven Ausweg, einen, den die Mehrzahl der Firmen- und Markenmuseen der Autoindustrie geht: nämlich die Faszinationsgeschichte der Mobilität zu reproduzieren, zu verstärken und schließlich auszunutzen. Das ist ein firmenintern hoch plausibler und letztlich auch sich rechnender Ansatz, der die Automobilgeschichte als »historisches Marketing« markenpolitisch und absatzorientiert funktionalisiert.⁴⁵ Dieses

Vorgehen erscheint vom Standpunkt des Historikers aus naiv. Nicht Faszinationen verstärken oder ausbeuten, sondern Faszinationen verstehen und vorzeigen: Das wäre das Gegenprogramm einer Aufgabe des Umgehens mit dem technikkulturellen Erbe.

Dieses Postulat kollidiert aber mit der mobilitätsmusealen Wirklichkeit. Museen, die die Faszination von Mobilität weiter prolongieren, stellen die Mehrzahl der Museen dar, und sind die publikumswirksamen – nebenher: auch die bestfinanzierten – Exemplare ihrer Spezies. Demgegenüber hat die wissenschaftliche Musealisierung von Mobilitätstechnik nicht nur einen schweren Stand, sondern arbeitet auf einem Posten, der nicht ganz verloren ist, aber eingekreist und bedroht. Wissenschaftliche Mobilitätsgeschichte im Museum hat allen Grund für Resignation.⁴⁶

Forschungsvektor: Re-Evaluierung der materiellen Kultur der Mobilität

Dabei haben sozialgeschichtlich orientierte Museen durchaus eine Tradition der Interpretation von Artefakten als Symptome und materielle Substrate von Sozialisationsprozessen. Dass Wohnzimmer in Museen transloziert und in Ausstellungen gezeigt werden, ist nicht mehr ungewöhnlich; bei Kinder- und Jugendzimmern hingegen schon. Artefaktensembles von Jugendlichen, die von einem »bug« – etwa von Autosammeln oder vom Flugzeugmodellbau – geprägt sind, werden nur ausnahmsweise als museumswürdig eingestuft. So übernehmen Museen öfters komplette Sammlungen von Modelleisenbahn- oder Autofans, spielen aber deren Lebensumfeld herunter. Allenfalls wird die

⁴⁵ Siehe Kurt Möser, Three Social Constructions of Historic Mobility. In: *Theorie Vedy / Theory of Science. Journal for theory of Science, Technology and Communication* 31 (2009), H. ¾, S. 199-216.

⁴⁶ Möser, *Fahren und Fliegen*. S. 583-586.

Wohnung kursorisch fotodokumentiert. Für eine mobilitätshistorisch signifikante und symptomatische Dokumentation des Lebensumfelds, des »social life of things«, fehlt bei einer bloßen Übernahme einer Sammlung aber viel.

Wie signifikant und besucherwirksam zugleich eine Kontextualisierung sein kann, zeigt die Ausstellungseinheit *Legend, Memory and the War in the Air* des National Air and Space Museums in Washington. Dort betritt man die Ausstellung durch einen Raum eines fliegereibegeisterten Jungen um 1930, voller Romane über »air aces« des Weltkrieges, Filmposter, Modellflugzeuge und Baupläne.

Daraus ergibt sich eine Forderung, auf die auch angesichts des Drucks durch das Tagesgeschäft eines Museumswissenschaftlers nicht verzichtet werden kann, die der intellektuellen Beweglichkeit: das Nachverfolgen und Umsetzen von methodischem Wandel und von relevanten Debatten des Fachs, im Idealfall der Impulsgebung durch eigene, museumsspezifische Forschung und durch konzeptionelle Arbeit. Die Forderungen von Konservatoren, die vor 25 Jahren aufgestellt wurden, bleiben weiterhin sinnvoll und wichtig.

Weiteres Forschungspotential sehe ich in einem neuen Blick auf die Artefakte der Mobilität, diese »disturbing interfaces«. Wir haben in den letzten 20 Jahren eine Abkehr von einer reinen Fokussierung auf Artefakte gerade auch in Museen erlebt, eine Kontextualisierung etwa von Automobilen im gesellschaftlichen und kulturellen Umfeld, die oft so weit ging, dass die »Kontexte« den »Text« – also die Artefakte – verdrängt haben. Immer wieder wurde dabei der Vorwurf geäußert, die Vertreter einer sozialen Konstruktion von Technik verlören die eigentliche Technik aus dem Auge; es gehe ihnen gar nicht mehr um eine Geschichte der Technik, sondern eher um eine Geschichte der techniknutzenden und -thematisierenden Gruppen von Nutzern. Durch eine »Erdung« der sozialkonstruktivistischen Ansätze durch Rückbindung an die konkreten Technologien und technischen Gegenstände ergäben sich neue Chancen, und auch neue Perspektiven auf alte Gegenstände. Einige der vielfältigen Fallen der Unterkomplexität, in die man als Mobilitätshistoriker geraten kann, können so umgangen werden.

Forschungsvektor: Experimente der historischen Mobilitätsforschung

Ein Beispiel wäre die Re-Evaluierung von Fahrzeugen, die sich schon in den Sammlungen der Museen befinden. Wenn sie nicht mehr nur als Industrieprodukte verstanden oder auch statisch-skulptural betrachtet werden, als

Außenhülle mit Technikinnereien, und wenn man den Fokus auf den Innenraum legt, dann können andere Elemente der Mobilitätskultur erkannt und vermittelt werden. Saß man aufrecht oder liegend; was sieht man von dem eigenen Fahrzeug aus welchen Blickwinkeln; was für Instrumente in welcher Anordnung und in welcher Reichweite des Bedieners gibt es; wie (un)ergonomisch ist die Bedienung; welche Pedal- und Hebelkräfte, welche Bedienwege der Bedienelemente sind erforderlich; welche Betätigungsarten wie Drehen, Schieben oder Drücken werden verlangt; welche körperlichen Positionen und Haltungen werden durch die Bediensphäre nahegelegt, erfordert oder erzwungen? Mit einem solchen Perspektivenbündel auf bekannte – und schon in den Sammlungen befindliche – Artefakte können die engen und konkreten Körper-Technik-Relationen zum Thema werden, und zwar auch dann, wenn man das Fahrzeug nicht in Betrieb nimmt.

Aber gerade dies, eine Inbetriebnahme, eröffnet neue Perspektiven, die nun allerdings gegen die Intentionen eines großen Teils der wissenschaftlich ausgebildeten Restauratoren durchgesetzt werden müssten, zu deren Berufsethos der Substanzerhalt um jeden Preis – auch den Preis des Funktionsverlusts – nun einmal gehört. Der Umgang mit funktionierender Mobilitätstechnik durch Historiker sollte dann zu kommunizierbaren Selbstversuchen führen, die, zugegebenermaßen, ein wenig Imagination erfordern, weil der Bedienende heute die historische Alterität des früheren Bedieners nachfühlen muss. Falsch wäre sicherlich ein simpler rückwärtsgewandter Blick, der heutige Erfahrungen in die Vergangenheit zurückspiegelt. Historiker haben gelernt, mit historischer Alterität umzugehen, wenn sie mit ihrem üblichen Quellenmaterial – Texten und Bildern – arbeiten. Ihr Handwerk auf die Funktion technischer Artefakte auszudehnen, ist konzeptionell sicher nicht schwierig – in der Praxis allerdings schon. Die Chance ist aber der Aufbau einer ernstzunehmenden, wissenschaftlich basierten experimentellen Technikgeschichte, nicht nur beim Nachbau mittelalterlicher Wurfgeschütze, sondern auch in der Nutzung von Mobilitätsmaschinen, deren Nutzung heute überhaupt noch möglich ist.

Unbedingte Voraussetzung dafür ist ein anderer Blick, geprägt durch ein anderes, durch die neue Mobilitätsgeschichte ›formatiertes‹ Wissen der Museumswissenschaftler. Bisher arbeiten relativ wenige Wissenschaftler, die sich dem Paradigmenwechsel der Mobilitätsgeschichte verpflichtet fühlen, verantwortlich an sozialhistorischen Museen. Hier zeigt sich auch, dass die um 1985 durchaus mit Emphase angekündigte und programmatisch vertretene Verlagerung der relevanten technikhistorischen Forschung von den Universitäten in die Museen (damals) neuen Typs nur sehr verhalten umgesetzt wurde. Eine spezifische artefaktbezogene technikhistorische Forschung ist also noch umzusetzen. Die Re-Kreation von Fahrerfahrung, durch Selbstversuche,

durch gezieltes körperliches Umgehen mit Mobilitätsmaschinen, und das Erleben und Beschreiben der spezifischen Mensch-Maschine- Schnittstellen hat bisher nicht genutzte Potentiale.⁴⁷ Vergleichbar mit der Fruchtbarmachung von oral history, ist ein direktes Umgehen mit historischen Artefakten eine Quelle neuer Perspektiven.

Direktes erfahrendes, beschreibendes und interpretierendes Nutzen von Sachquellen ist zwar offenkundig relevant, stößt aber bei Restauratoren auf Widerstände, weil mit Verschleiß, Schäden, sogar Unfällen, generell: mit Substanzverlusten, beim Betrieb historischer Mobilitätsmaschinen immer zu rechnen ist. Trotzdem bleibt der Funktionserhalt und ein gezielt selbst-experimentierender forschender Umgang von Technikhistorikern ein durchaus erstrebenswertes Ziel, auch wenn der derzeitige Mainstream, geprägt durch akademisch ausgebildete Restauratorinnen und Restauratoren an historisch orientierten Museen, dem Substanzerhalt unbedingt und kompromisslos Vorrang vor dem Funktionserhalt einräumen möchte.

Auch wenn seit mindestens einem Vierteljahrhundert die Besonderheit technischen Kulturguts gegenüber den Artefakten debattiert wird, mit denen man üblicherweise umgeht, bleibt eine wesentliche Spezifik, nämlich die technische Funktion für Nutzung und Gebrauch, oft genug unberücksichtigt und wird gegenüber Strukturserhalt abgewertet. Damit wird aber eine Erkenntnisquelle, die eine neue Mobilitätsgeschichte für neue Fragestellungen nutzen kann, blockiert. Inbetriebnahme historischer Verbrennungsmotoren, gar das Fahren historischer Fahrzeuge, ist unter Restauratoren an wissenschaftlich orientierten Museen tabu; es wird den scheinbar dilettantisch vorgehenden, vorgeblich unprofessionellen und weniger ernst zu nehmenden Privat- oder Firmenmuseen überlassen, die ihre Artefakte ›auf Verschleiß fahren‹.

Der Ausweg wird immer wieder in Nachbauten historischer Mobilitätsmaschinen gesehen, aber solche Rekonstruktionen sind oft Kompromisse unter Einkonstruktion modernerer, oft eben auch sicherheitsrelevanter Elemente, die sich teilweise weit vom tatsächlichen historischen Artefakt entfernen. Im Fall historischer Fluggeräte, die in ihrem Originalzustand sehr gefährliche Mobilitätsmaschinen darstellen, ist dies verständlich und gut begründbar. Aber ebenso wie die – primär visuelle – Aura des Originals eben nicht durch Nachbauten oder virtuelle Repräsentationen ersetzbar ist, so sollte die funktionale, funktionsbezogene Aura eher noch stärker im Vordergrund stehen. Für eine Faszinationsgeschichte der Mobilität ist das statische Objekt nur ein Teil eines größeren Komplexes. Ohne der Möglichkeit des Ausprobierens durch den Forscher, ohne die Vorführung mit ihren visuellen, olfaktorischen und

⁴⁷ Weber, Heike, Stecken, Drehen, Drücken. Interfaces von Alltagstechniken und ihre Bedienungen. In: Technikgeschichte 76 (2009), S. 233-254.

akustischen Reizen blendet artefaktbezogene Mobilitätsgeschichte ihre sinnlichen und transrationalen Dimensionen aus und verliert Attraktoren.

Die Folgen für die Forschung sind gravierend: nämlich eine Reduzierung auf die scheinbar »vernünftigen« Seiten der Mobilität, und damit eine Verstärkung des simplifizierenden und komplexitätsreduzierenden Verständnisses auch und gerade bei Historikern. Das ist eminent politisch. Denn solche stillschweigenden Vorverständnisse können das Verstehen der Kernelemente individueller Mobilität blockieren. Nötig ist also das hermeneutische »begreifen, was uns ergreift« – und dies gerade auch im direkten, handelnden, körperbezogenen Umgehen mit den uns so nahen Mobilitätsmaschinen.

Aline Maldener

Von der Preußischen Industriekolonie zum französischen Vasallenstaat? Ein postkolonial-kultureller Deutungsversuch der Saargegend des 19. und frühen 20. Jahrhunderts nach Homi Bhabha

Einleitendes

Ich denke, wir alle werden, wie bisher, so auch für die Zukunft zeigen, daß im »Königreich Stumm«, wie unsere Gegner spöttisch unser Gemeinwesen nennen, nur ein Wille regiert, und das ist der Wille Seiner Majestät des Königs von Preußen. Zur Bekräftigung unseres Dankes, unseres Vertrauens und unser unerschütterlichen Treue wollen wir rufen: »Seine Majestät, unser allergnädigster Kaiser, König und Herr, lebe hoch!«
(Carl Ferdinand von Stumm-Halberg, 1891)¹

O Himmel hörs, Jung Saarland schwörs: Wir wollen sein ein Volk der
Frei'n, Nicht arme welsche Knechte sein, Nicht Knechte sein!²
(Auszug aus dem *Saarlied*, 1922)

Das Saarrevier³ des 19. wie auch das Saargebiet des frühen 20. Jahrhunderts muten in ihrer sozioökonomischen wie auch kulturellen Beschaffenheit in höchstem Maße eklektizistisch an und stellen ein hybrides, collagenhaftes Gebilde dar. Als Grenzregion zwischen dem damaligen Deutschen Reich und

¹ Tille, Alexander; Tille, Armin (Hg.): Die Reden des Freiherrn von Stumm-Halberg, Bd. 12, Berlin 1915, S. 554-565 (»Verhältnis des Arbeitgebers zur Lohnarbeiterschaft«, einer Rede anlässlich der Prämienverteilung an Arbeiter in Neunkirchen (Saar) am 22. 6. 1895).

² Auszug aus dem Lied »Jung Saarlunds Schwur« von 1922. Bei diesem Liedgut handelt es sich mutmaßlich um eine frühere Version des Saarlieses *Deutsch ist die Saar* von Fritz Kühner (in: Saar-Großstadtbrille 16 (1922), 20. Mai 1922, S. 4). Dazu einschlägig Widmaier, Tobias; Grosch, Nils: Lied und populäre Kultur/Song and popular culture. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs, Münster 2004.

³ Die beiden Termini Saarrevier und Saarregion werden im Folgenden konsequent synonym gebraucht und meinen beide jeweils die Gegend um die Saar zwischen etwa 1815 und 1920.

der französischen Republik beständig ein Spielball mitunter divergierender Interessen wechselnder preußischer wie französischer Landesherren und (industrieller) Unternehmer sah sich das Land an der Saar einerseits über lange Zeit mit erschwerten Bedingungen konfrontiert, eine eigenständige Identität bzw. ein genuines Regionalbewusstsein zu entwickeln.⁴ Andererseits machten genau diese Form von administrativem Macht- und Kompetenzgerangel, der mehrfache Wechsel nationaler und wirtschaftlicher Zugehörigkeit sowie die persistierende Diskrepanz zwischen den Lebenswelten der (industriellen) Arbeiterschaft und ihren Vorgesetzten die Saarregion respektive das Saargebiet zu einem Unikum.⁵

Die Umstände, denen die Gegend in eingangs genanntem Zeitraum ausgesetzt war, sollen nun im Folgenden anhand zweier Kulturkonzepte des postkolonialen Kritikers Homi Bhabha beleuchtet und dadurch gleichsam ein Deutungsversuch unternommen werden, das ›Hybrid‹ der Saarregion bzw. des Saargebietes in seiner historischen Genese transparenter zu machen. Eine prominente Rolle spielen dabei Bhabhas Theorien zum sog. ›Third Space‹, einem Drittraum, einem Zwischen- oder Transit-Raum, sowie seine Gedanken zum Phänomen der ›Hybridität‹ oder ›Mélange‹, d.h. interkultureller Mischgebilde, die ihre Entstehung an den Grenzen zwischen zwei Kulturen, nicht selten genau in jenen ›Third Spaces‹ finden.⁶ Während die Adaption der Bhabhaschen Theorien die strukturellen Besonderheiten einer Grenzregion auf mentalitäts- sowie sozioökonomischer Ebene herausstellen sollen, zeigt die Darlegung der in der Saarregion aufgekommenen Heiratsstrategien zwischen (Groß-)Industriellen sowie Unternehmern des Klein- und Mittelstandes ein regionalspezifisches Phänomen der Netzwerkbildung, die die postulierte Hybridität der Region sowie ihre Interpretation als Third Space zusätzlich stützen werden. Letztlich soll – wie in der Überschrift des Beitrages bereits angedeutet – Stellung bezogen werden, ob und wenn ja inwiefern das Saarrevier und das Saargebiet sich ihrer (vermeintlichen?) Fremddeterminierung zunächst seitens der preußischen Machthaber und später der französischen

⁴ Dazu einschlägig: Linsmayer, Ludwig: Politische Kultur im Saargebiet 1920-1932. Symbolische Politik, verhinderte Demokratisierung, nationalisiertes Kulturleben in einer abgetrennten Region, St. Ingbert 1992.

⁵ Dazu einschlägig: Mallmann, Klaus-Michael; Paul, Gerhard; Schock, Ralph: Die saarländische Sphinx. Lesarten einer Regionalgeschichte, in: Mallmann et al (Hg.), Richtig daheim waren wir nie: Entdeckungsreisen ins Saarrevier 1815 – 1955, Bonn 1995, S. 264-272, hier S. 268.

⁶ Vgl. Bhabha, Homi: Die Verortung der Kultur, Tübingen 2000, S. 317-352; Ders.: Über kulturelle Hybridität: Tradition und Übersetzung, Wien/Berlin 2012; Babka, Anna; Malle, Julia (Hg.): Dritte Räume: Homi K. Bhabhas Kulturtheorie: Kritik, Anwendung, Reflexion, Wien/Berlin 2012.

Regierungsdominanz entledigen und genuin eigene ›saarregionale‹ Spezifika entwickeln konnten.

1 Theoretisches: Hybridität und Third Space

Einen Theoretiker wie Homi Bhabha aus den postcolonial studies für die Analyse des Saarraumes heranzuziehen, lässt sich anhand der Definition des Gebietes durch den Historiker Klaus-Michael Mallmann erklären. In seiner Anthropologie »Richtig daheim waren wir nie«, die genau auf jene Problematik der Orientierungs- und Wurzellosigkeit im Bezug auf eine eigene, regionale Identität der Bewohner des Saargebietes abzielt, prägt er den Terminus der »preußischen Industriekolonie«, ein Begriff, der das Saarrevier in seinen Grenzen nach dem Zweiten Pariser Frieden von 1815 meint und die politische und wirtschaftliche Abhängigkeit der Saarregion von einer größeren administrativen Einheit – in diesem Falle Preußen – deutlich macht.⁷

Eine Industriekolonie ließe sich demnach, verglichen mit den in der Literatur dargestellten Typen von Kolonien⁸, am ehesten als eine Mischform aus Herrschafts- und Siedlungskolonie beschreiben mit primär ökonomischer Funktionalität durch die dort ansässige Montanindustrie. Das heißt, wir haben es einmal mit einer Kolonie zu tun, die das Ergebnis militärischer Eroberungen ist: So entstand das Saarrevier im Zuge der Neuordnung Europas nach den antinapoleonischen Kriegen durch den Wiener Kongress.⁹ Weiterhin diente das Saarrevier dem preußischen Staat zur wirtschaftlichen Ausbeutung, war es doch neben dem Ruhrgebiet und Oberschlesien eine der drei bedeutendsten Montanregionen des Deutschen Reiches und damit auch nationales Prestigeobjekt.¹⁰ Darüber hinaus siedelten preußische Beamte und Industrielle in das Gebiet über und nutzten die hiesigen Arbeitskräfte in Bergbau und Eisenindustrie. Dadurch prallten kulturell höchst unterschiedliche Lebens- und

⁷ Mallmann, Klaus-Michael: Die Heilige Borussia. Das Saarrevier als preußische Industriekolonie, in: Ders. et al. (Hg.), Entdeckungsreisen, S. 16-20, hier S. 16.

⁸ Zum Beispiel: Finley, Moses: Colonie: An Attempt at a Typology, in: Transactions of the Royal Historical Society 26 (1976), S. 167-188.

⁹ Vgl. Hoppstädter, Kurt; Herrmann, Hans-Walter (Hg.): Geschichtliche Landeskunde des Saarlandes. Band 3/2: Die wirtschaftliche und soziale Entwicklung des Saarlandes (1792–1918), Saarbrücken 1994.

¹⁰ Dazu einschlägig u.a. Pierenkemper, Toni: Die Industrialisierung europäischer Montanregionen im 19. Jahrhundert, Stuttgart 2002, S. 94; Banken, Ralf: Die Industrialisierung der Saarregion 1815 – 1914, Bd. 2: Take-Off-Phase und Hochindustrialisierung 1850 – 1914, Stuttgart 2003, S. 612.

Arbeitswelten aufeinander. Dieser Umstand äußerte sich auch räumlich. Während die preußische Beamtenschaft in der Regel im unmittelbaren Nahbereich zu den Gruben oder Eisenhütten logierte, war die hiesige Arbeiterschaft im weiteren Einzugsbereich in eigens geschaffenen Retorten-Gebieten, in Arbeitersiedlungen bzw. sog. ›Arbeiterkolonien‹, beherbergt.¹¹ Vor diesem Hintergrund erweisen sich das Saarrevier als auch das spätere Saargebiet auf gleich zwei Ebenen als Industriekolonie: im Ganzen als politisch und wirtschaftlich abhängige Enklave Preußens, und auf einer Metaebene innerhalb des Saarreviers respektive Saargebietes in Form der sich bildenden Arbeitersiedlungen, die ihrerseits in einer politischen und wirtschaftlichen Abhängigkeit zu den preußischen respektive französischen Dienstherren standen und als Baubestand isoliert von gewachsenen bäuerlichen Siedlungen zwischen ruraler und urbaner Lebenswelt eine Art ›Kolonie in der Kolonie‹ bildeten.

Gemäß Homi Bhabha kann in Zeiten des Postkolonialismus Kultur in ihrem Wesen bzw. als ›Ort‹ nicht mehr als einheitliche, in sich geschlossene, homogene Entität aufgefasst werden. Vielmehr zeichnen sich Kulturen durch ihre Heterogenität, ihren Facettenreichtum, durch eine Gemengelage unterschiedlicher kultureller Versatzstücke aus. Im sog. Third Space, dem ›Dritten Raum‹, müssen Dichotomien stets neu verhandelt und austariert werden. Der Dritte Raum wird eröffnet, indem via Dialog eine Nähe zu dem Anderen hergestellt wird, indem das Eigene und das Andere einen »moment of recognition« (Moment der Anerkennung) erfahren, einen Austausch, eine Vermengung durchmachen. Hybridität, d.h. eine Mischform zweier vormals getrennter (kultureller) Systeme, erweist sich dabei als zentrale Denkfigur in Bhabhas Kulturtheorie.¹² Das Eigene und das Andere, die in einem ursprünglich dichotomischen Verhältnis zueinander stehen, eröffnen eine neue Spielfläche und ändern dabei ihren Charakter: Stellte die Konfrontation eigener und anderer Kultur vormals einen Krisenherd dar, kann der gemeinsame Austausch auch in einem produktiven Prozess etwas genuin Neues, Eigenes, Drittes hervorbringen: den sog. Third Space, einen Raum, in dem das Fremde nach Bernd Müller-Jaquier nicht nur kulturell adaptiert, sondern produktiv rezipiert wird.¹³ Bhabha versteht das Konzept der Hybridität damit fundamental anders als andere Kulturtheoretiker. In einem Interview definierte er seine Auffassung wie folgt: »Hybridisierung heißt für mich nicht einfach Vermischen,

¹¹ Dülmen, Richard van: *Industriekultur an der Saar. Leben und Arbeit in einer Industrieregion 1840 – 1914*, München 1989, S. 109-120.

¹² Dazu einschlägig: Bhabha, Homi: *The location of culture*, New York/London 1994; Mitchell, William: Interview with cultural theorist Homi Bhabha, in: *Artforum* 33,7 (1995), S. 80-84.

¹³ Vgl. Jaquier, Bernd-Müller: *Interkulturelle Kommunikation – Interkulturalität*, Seelze 2008.

sondern strategische und selektive Aneignung von Bedeutungen, Raum schaffen für Handelnde, deren Freiheit und Gleichheit gefährdet sind.«¹⁴ Der Third Space nach Bhabha beschreibt demnach eine Art ›Aushandlungsort‹, einen intermediären Raum, einen unerkannten Denkraum oder auch Nicht-Ort. Kulturen und ihre Räume begegnen sich und bleiben dabei nicht als statische Gebilde erhalten, sondern ihre Berührung führt zu Veränderung aller Komponenten und Beteiligten, schafft Dynamisierung.¹⁵ Neue Elemente, die extern an ein bestehendes kulturelles System herantreten, versuchen, entweder mit Subversion oder sog. Mimikry¹⁶ eingesessene Herrschaftsstrukturen und Dominanzen aufzubrechen.¹⁷ Einen wichtigen Bezugspunkt im Kontext der Bhabhaschen Kulturtheorien bildet auch der Faktor der Migration. Räumliche Verschiebungen bzw. Veränderungen durch Zuzüge von außen potenzieren die Möglichkeit kultureller Vermischung und halten den Austausch in den kulturellen Systemen in permanenter Bewegung, was in der Folgelogik Homi Bhabhas gleichsam eine kontinuierliche Veränderung, ein beständiges Neuaushandeln, evoziert.¹⁸

Im Folgenden sollen nun die oben beschriebenen Kulturtheorien auf das Saarrevier des ausgehenden 19. Jahrhunderts sowie auf das Saargebiet des 20. Jahrhunderts transferiert werden. Zunächst wird es darum gehen, Konfliktlinien zwischen den unterschiedlichen kulturellen Systemen, d.h. zwischen dem Saarrevier und Preußen, als auch zwischen dem Saargebiet und Frankreich, herauszukristallisieren, um anschließend das aus dieser Konfrontation entstandene ›Neue‹, genuin ›Eigene‹, ›Dritte‹ näher zu analysieren.

¹⁴ Rutherford, Jonathan: The Third Space. Interview with Homi Bhabha, in: Ders. (Hg.): Identity: Community, Culture, Difference, London 1990, S. 207-221.

¹⁵ Zum Konzept des Nicht-Ortes vgl. Augé, Marc: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit, Frankfurt am Main 1994; Allolio-Näcke, Lars; Kalscheuer, Britta; Manzeschke, Arne (Hg.): Differenzen anders denken. Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz, Frankfurt am Main 2005.

¹⁶ Mimikry bedeutet in diesem Zusammenhang eine Art Nachahmung oder Spiegelung der anderen Kultur, womit keine Eins-zu-Eins-Adaption, keine Assimilation, gemeint ist, da stets Elemente der eigenen Kultur erhalten bleiben und einen Verfremdungseffekt schaffen.

¹⁷ Zum Begriff der Mimikry: Bhabha, Verortung, S. 126f., 130.

¹⁸ Vgl. Hofmann, Michael: Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung, Paderborn 2006, S. 28; Benmayor, Rina; Skotnes, Andor: Migration and identity, New Brunswick/New Jersey 2005, S. 182f.

2 Kultureller Sprengstoff – Prämissen für die Entstehung des Third Space der Saarregion und des Saargebietes

2.1 Die Saarregion des 19. Jahrhunderts: 1870 - 1914

Bereits seine geographische Verortung macht deutlich, welch territoriales ›Stückwerk‹ das Saarrevier darstellte. Gemäß der Methoden und Kriterien der Abgrenzung von Gebieten nach Fremdling, Pierenkemper und Tilly¹⁹ wird die Saarregion anhand von Gebietseinheiten mit homogener Wirtschaftsstruktur festgelegt. So ergibt sich eine Region, die ein Konglomerat aus Gegenden preußischer, bayrischer sowie lothringischer Provenienz bildet.²⁰ Preußen dominierte den Arbeitsmarkt in der Saarregion und auch seine Sozialpolitik hatte Leitbildcharakter. Das Gebiet wurde fiskalisch genutzt, Modernisierungen traten von außen an die Region heran und seine Entwicklung spielte sich in genau jenen Grenzen ab, die die Maxime größtmöglicher Wertnutzung vorgab. Jedwede politischen oder wirtschaftlichen Beschlüsse die Saarregion betreffend wurden in Berlin gefasst, d.h. alle Entscheidungen, die mit etwaigen finanziellen Aufwendungen verbunden waren, mussten in der Hauptstadt en détail gerechtfertigt und zur Ratifizierung vorgelegt werden. In der Saarregion vor Ort agierten lediglich Landräte, die das letzte Glied in der Kette staatlicher Hierarchie bildeten. Ein weisungsungebundenes, finanziell autonomes, regionales Zentrum existierte nicht.²¹ Abseits von ökonomischen oder

¹⁹ Fremdling, Rainer; Pierenkemper, Toni; Tilly, Richard: Regionale Differenzierung in Deutschland als Schwerpunkt historischer Forschung, in: Dies. (Hg.): Industrialisierung und Raum. Studien zur regionalen Differenzierung im Deutschland des 19. Jahrhunderts, Stuttgart 1979, S. 9-26, hier S. 17f.

²⁰ Konkret umfasst die Saarregion nach dem Zweiten Pariser Frieden folgende Gebiete: Auf preußischer Seite bestand sie aus den gesamten Kreisen Saarbrücken, Ottweiler sowie Saarlouis und den Gemeinden Merzig, Mettlach, Beckingen, Bietzen, Brotdorf, Harlingen, Mennigen, Besseringen, Dreisbach, Keuchingen, Düppenweiler, Saarfels und Haustadt; außerdem das bayrische Bezirksamt St. Ingbert, die Gemeinden Homburg, Mittelbexbach, Niederbexbach, Oberbexbach, Höchen, Jägersburg, Kleinottweiler, Altstadt, Limbach, Kirkel-Neuhäusel und Kirrberg, weiterhin die Gemeinden Zweibrücken, Bubenhäuser, Ernstweiler, Ixheim, Niederauerbach und Einöd (Stand 1907). Auf lothringischem Gebiet hinzu kommen die Gemeinden Forbach, Stiring-Wendel, Kleinrosseln, Merlenbach, St. Avold, Oberhomburg, Bettingen, Spittel, Freimengen, Benningen und Karlingen, weiterhin Saargemünd, Remelfingen, Felpersweiler, Neukirchen, Neuscheuern, Frauenberg, Bliesgersweiler und Großblittersdorf, darüber hinaus die Gemeinden Kreuzwald und Falk des Kreises Bolchen (Vgl. Banken, Ralf: Die Industrialisierung der Saarregion 1815-1914, Band 1: Die Frühindustrialisierung 1815-1850, S. 37ff).

²¹ O.A.: Der preußisch (bayrische) Staat als Grubenherr und Arbeitgeber, URL: <http://www.fundus.org/pdf.asp?ID=10604> (Zugriff: 27.07.2012).

politischen Erwägungen prägte Preußen auch auf der Symbol- und Alltags-ebene das Bild des Saarreviers. Militärische Denk- und Verhaltensweisen sowie (stereo-)typische preußische Rituale fanden Eingang in das Leben der Bewohner der Industrieregion. Werte und Normen wie Obrigkeitgläubigkeit, Gehorsam, Disziplin, Ordnung, Unterwürfigkeit und Pflichtbewusstsein bestimmten nicht nur die Arbeits- und Lebenshaltung der preußischen Bergwerksdirektion, sondern wurden auch als moralische Leitlinien in den Köpfen der Industriearbeiterschaft implementiert. In diesem Sinne sahen sich die preußischen Machthaber nicht selten als eine Art Missionar oder Pädagoge mit entsprechendem Gesinnungs- und Erziehungsauftrag: Aus der sog. »bäuerlichen Reservearmee«, d.h. den beständig in die industriellen Ballungszonen einströmenden ehemals ländlichen Arbeitskräften, sollten treue, gehorsame und folgsame Bergmänner werden.²²

Auch der von Homi Bhabha als wesentlich für eine kulturelle *Mélange* erachtete Faktor der Migration kam im Saarrevier stark zum Tragen. Durch eine permanente Binnenwanderung, d.h. in diesem Falle einer Abwanderung ländlicher Arbeitskräfte aus den Agrarregionen des Nordens und Ostens in die industriellen Ballungszentren der Saarregion kam es zu einer nicht unerheblichen Verschiebung der Konfession im Revier.²³ Die ehemaligen Landarbeiter, die nun als Bergmänner rekrutiert wurden, waren zu einem überwältigenden Teil katholisch, während die Angestellten und die Führungsriege in der Bergwerksdirektion fast durchgängig dem protestantischen Glauben verhaftet waren. So stand eine fast dreimal so große katholische Arbeiterschaft einem protestantischen Wirtschaftsbürgertum entgegen.²⁴ Dieser Konstellation wohnte naturgemäß ein großes Konfliktpotential inne, kam es doch derart auf gleich zwei Ebenen zu einer Schieflage: einmal konfessionell und zum anderen sozioökonomisch. Die katholische Kirche wurde dadurch zum Bollwerk der katholischen Arbeiterschaft, ihr Identitätsanker in einem als feindlich und marginalisierend empfundenen Lebensumfeld.²⁵

Analog zur Führungsetage im Bergbau zeigten auch die leitenden Köpfe in anderen Industriezweigen der Region das gleiche sozioökonomische und konfessionelle Profil: Zuwanderer aus den unterschiedlichsten Teilen Deutschlands, Frankreichs, Belgiens und der Schweiz, in der Regel Kaufleute, gehobene Handwerker oder Techniker, auch protestantischen Glaubens,

²² Mallmann, *Borussia*, S. 17.

²³ Banken, *Industrialisierung*, S. 18.

²⁴ Herrmann, Hans-Walter: *Das Saarrevier zwischen Reichsgründung und Kriegsende*, Saarbrücken 1990, S. 59.

²⁵ Loth, Wilfried: *Deutscher Katholizismus im Umbruch zur Moderne*, Stuttgart 1991, S. 79.

etablierten sich in der Glas-, Eisenhütten- und Keramikindustrie.²⁶ Durch geschickt arrangierte Heiratsallianzen – auf die an anderer Stelle noch dezidiert zu verweisen sein wird – vernetzten sich die einzelnen Industriezweige in der Saarregion auf beispiellose Art und Weise und festigten dadurch die Frontstellung als etabliertes protestantisches Wirtschaftsbürgertum gegenüber der katholischen Arbeiterschaft noch einmal mehr.²⁷

2.2 Das Saargebiet des 20. Jahrhunderts: 1920 - 1935

Analog zum Saarrevier stellte auch das 1920 entstandene Saargebiet eine nationalheterogene territoriale Einheit dar, die entlang der Gruben- und Hüttenanlagen und der dazugehörigen Arbeiterkolonien entstand, d.h. eine Gebietsbildung nicht anhand geographischer, natürlich gewachsener Grenzen, sondern aufgrund sozioökonomischer Trennlinien erfolgte.²⁸ Neben jener geographischen Zerrissenheit des Saargebietes erweist sich das Territorium zudem auf politisch-administrativer Ebene als durchaus konfliktbehaftet. Die ungeliebte preußische Vorherrschaft der Kaiserzeit schien lediglich einer nunmehr französischen Dominanz gewichen zu sein. Statt Autonomie und politische Unabhängigkeit zu erlangen, kamen die Bewohner des Saargebietes gefühlt vom Regen in die Traufe: In ihrer Wahrnehmung wechselten lediglich die Statisten der Unterdrückung.²⁹ Denn nach dem Ende des Ersten Weltkrieges 1918 bis zu Beginn des Jahres 1920 unterstand das Saargebiet einer französischen Militärverwaltung, anschließend avancierte die sog. Regierungskommission zur primären politischen Instanz, die ihrerseits der verlängerte Arm des in Genf etablierten Völkerbundes war.³⁰ Bis 1925 wurde der Vorsitz

²⁶ Leiner, Stefan: Migration und Urbanisierung: Binnenwanderungsbewegungen, Saarbrücken 1994, S. 324.

²⁷ Zum Themenkomplex Heiratsstrategien und Verwandtschaftsnetzwerke in der Saarregion vgl. Fuchs, Antje; Mathieu, Christian: »...ein gastlicheres Gebiet zu suchen, wo der Entfaltung unserer Industrie mehr Verständniß entgegengebracht wird« – Zwangslagen kleiner und mittlerer Unternehmen in der Saarregion während der Hochindustrialisierung, in: Eckstein. Journal für Geschichte 11 (2005), S. 4-18.

²⁸ Herrmann, Hans-Walter: Vom Werden eines eigenen historischen Raumes an der mittleren Saar, in: Aust, Bruno/Herrmann, Hans-Walter; Quasten, Heinz: Das Werden des Saarlandes – 500 Jahre in Karten, Saarbrücken 2008; Laufer, Wolfgang: Saarbecken, Saargegend, Saargebiet. In: Saargeschichte(n) 2 (2007), S. 2-4.

²⁹ Linsmayer: Politische Kultur, S. 34.

³⁰ Zenner, Maria: Parteien und Politik im Saargebiet unter dem Völkerbundsregime 1920-1935, Saarbrücken 1966. S. 56f.

im Völkerbund von dem Franzosen Victor Rault bekleidet, die Entscheidungen bezüglich des Saargebietes nahmen sich in der Konsequenz vergleichsweise pro-französisch aus, was weitere Spannungen evozierte sowie bereits bestehende forcierte.³¹ Zwar gab es einen demokratisch gewählten Landesrat im Saargebiet, dieser hatte allerdings nur beratende und gutachterliche Funktion. Zudem wurde der Landespräsident von der Regierungskommission ernannt, die Mitglieder des Landrates besaßen keine Immunität. Die Regierungskommission konnte die bestehenden gesetzlichen Bestimmungen nach Anhörung des Landesrates neu festsetzen und hatte das Recht sowohl Steuern als auch Abgaben zu erheben.³²

Abgesehen von Spannungsfeldern und Ungleichgewichten geographischer sowie politisch-administrativer Natur lassen sich auch in mentalitätsgeschichtlicher sowie sozioökonomischer Hinsicht Diskrepanzen aufgrund divergierender kultureller Einflüsse auf das Saargebiet des 20. Jahrhunderts ausmachen. 1920 ging die Verwaltung der Saargruben in die »Administration des Mines domaniales françaises de la Sarre« über. Die Gruben des Saargebietes wurden nun im Zuge der zu leistenden Reparationszahlungen von Frankreich ausgebeutet.³³ Welche Konsequenzen die wirtschaftliche Vormachtstellung Frankreichs im Saargebiet zeitigte, illustriert der zwischen dem vierten und 15. Februar 1923 virulente saarländische Bergarbeiterstreik gegen die Ruhrbesetzung. Zu den historischen Hintergründen: Die Umstellung der Währung auf Franken im Saargebiet führte unweigerlich zu einer Preissteigerung der Saarkohle auf ihrem angestammten süddeutschen Absatzmarkt, weswegen sich die Mines Domaniales 1922, um international konkurrenzfähig bleiben zu können, zu Lohnkürzungen innerhalb der saarländischen Bergarbeiterschaft gezwungen sah. Zeitgleich Anfang des Jahres 1923 besetzten französische und belgische Truppen das Ruhrgebiet aufgrund schleppend verlaufender Kohlelieferungen seitens der deutschen Wirtschaft, die die im Versailler Friedensvertrag vereinbarte Menge an Rohstoffen nicht länger exportieren konnte. Unter dem Deckmäntelchen eines Lohnkampfes streikten nun die saarländischen Bergarbeiter gemäß offizieller Verlautbarung gegen die Lohnpolitik der Mines Domaniales, im Bewusstsein der Streikenden jedoch ging es um eine Solidarisierung mit den Kumpels an der Ruhr, um einen passiven politischen Widerstand gegen die wirtschaftliche Vormachtstellung Frankreichs innerhalb der saarländischen Montanindustrie. Die Konsequenzen ihrer Solidaritätsbekundung spürten einige saarländische Bergleute

³¹ Ebd., S. 58.

³² Ebd., S. 60.

³³ Kühne, Olaf/Spellerberg, Annette: Heimat in Zeiten erhöhter Flexibilitätsanforderungen. Empirische Studien im Saarland, Wiesbaden 2010, S. 61.

äußerst schmerzlich: Die Aufsässigen erhielten eine Woche nach Streikbeginn ihre Abkehrpapiere, sie und ihre Familien verloren den knappschaftlichen Schutz, Werkwohnungen wurden gekündigt. Einige Familien kostete diese Aktion nicht nur ihre soziale Reputation, sondern auch ihre gesamten Ersparnisse. Insgesamt war der Saarländische Bergarbeiterstreik ein prägendes Massenerlebnis, das Eingang ins kollektive Gedächtnis der Bewohner der Region fand und mithin einen turning point in der Ära der Völkerbundszeit markierte. Der Streik machte deutlich, welche große Rolle nach wie vor nationale Befindlichkeiten spielten und andere Motivlagen klar überschatteten. Das Stereotyp vom französischen »Erbfeind« konnte dadurch sozial-ideologisch unterfüttert werden.³⁴

3 Überwindung von Konflikten und Entstehung von genuin Eigenem im Third Space der Saarregion und des Saargebietes

3.1 Die Saarregion des 19. Jahrhunderts: 1870 - 1914

Wie im vorherigen Kapitel skizziert, stellten sowohl die Saarregion des 19. als auch das Saargebiet des 20. Jahrhunderts ein kulturelles Pulverfass, ein permanentes Spannungsfeld unterschiedlicher nationaler, konfessioneller und sozioökonomischer Interessen dar, die sich insbesondere im Kontext der regionalen Industrie und durch deren Protagonisten entluden. Nichtsdestotrotz – und darauf wurde bereits in der Einleitung als handlungsleitende Maxime hingewiesen – führen gemäß der Bhabhaschen Theorien über Hybridität und Third Spaces Konfliktfelder in ihrer Konsequenz nicht nur zu unauflöslich gespaltenen Lagern und unvereinbaren Positionen, sondern schaffen durch permanente Reibungsflächen zudem Schnittstellen sowie kulturelle Neu- und Eigenheiten.

Im Saarrevier der Kaiserzeit äußerten sich diese Novitäten zum Beispiel in der Entstehung einer sog. »Herr-im-eigenen-Hause«-Mentalität, d.h. einer Einstellung der in der regionalen Industrie beschäftigten Arbeiter, die zwischen unterwürfiger Disziplinierung und Duckmäusertum am Arbeitsplatz und einer dominanten bis herrischen Attitüde im eigenen Heim changierte.³⁵ Der paternalistisch-patriarchalische Wechsel zwischen der Sozialpolitik eines Stummschen »Fürsten von Saarabien« oder eines Eisenindustriellen Röchling

³⁴ Mallmann, Klaus-Michael: Klassenkampf fürs Vaterland. Der Bergarbeiterstreik 1923, in: Mallmann et al: Daheim, S. 103-108.

³⁵ Dülmen, Richard van: Industriekultur, S. 98-106.

mit zinslosen Darlehen, Prämienhäusern, Renten-, Kranken- und Arbeitslosenversicherungen einerseits und dem Abverlangen bedingungsloser Loyalität, Distanzierung von Streik- und Arbeiterbewegungen andererseits schuf ein labiles, aber dennoch zuverlässig funktionierendes System von checks and balances, eine Art ›Zuckerbrot und Peitsche‹-Politik, die aufrührerisches Potential in der Saarregion über lange Zeit bereits im Keim erstickte.³⁶ Die Industrie-Arbeiter der Saarregion befriedeten sich. Stärker als die Bindungen zu Kollegen oder Vorgesetzten am Arbeitsplatz oder der Wunsch nach Karriere oder gesellschaftlicher Reputation waren daher die nahräumlichen Bezüge zu Nachbarn und Mitgliedern der eigenen Dorfgemeinschaft. Um mit den Worten des französischen Soziologen Pierre Bourdieu zu sprechen, schienen die Bewohner der Saarregion im Allgemeinen, die Industriearbeiter im Speziellen, zwar mit kaum nennenswertem kulturellem oder ökonomischem, dafür aber mit vergleichsweise hohem sozialem Kapital ausgestattet zu sein. Dieser Umstand, der insbesondere jener Dichotomie zwischen katholischer Arbeiterschaft und protestantischem Industriemagnatentum geschuldet war, legte den Grundstein für die prototypisch saarländische »Ich kenn do ener, der ener kennt«-Mentalität, die bis heute im ruralen Raum des Saarlandes spürbar ein System nachbarschaftlicher Hilfe, Solidarität und gegenseitiger Kontrolle erhält.³⁷

Ein weiteres für das Saarrevier spezifisches sozioökonomisches Phänomen war die Entstehung der Figur des sog. ›Hartfüßler‹, des ›Bergarbeiter-Bauern‹, d.h. einem primär im Montanbereich beschäftigten Industriearbeiter, der eine Nebenerwerbslandwirtschaft außerhalb des industriellen Ballungsraumes betrieb, dort auch seinen eigentlichen Lebensmittelpunkt hatte und daher weite Fußwege zu seinem Arbeitsplatz im Industriegebiet zurücklegen musste.³⁸ Auf zumeist unwegsamen, unbefestigten ›Bergmannspfaden‹, die ein dichtes Netzwerk in der gesamten Saarregion bis in den Hochwald und die Westpfalz hinein ausbildeten, trampelten sich die Hartfüßler ihren Weg vom Wohnort bis zur Grube selbst aus Ermangelung technischer Transportmittel.³⁹

³⁶ Ebd., S. 132-148; Banken, Ralf: Saarabien und Königreich Stumm. Die Saarregion als Musterland patriarchalischer Sozialpolitik?, in: Zeitschrift für die Geschichte der Saargegend 49 (2001), S. 111-147.

³⁷ Winterhoff-Spurk, Peter: Nie wirklich daheim? Saarländische Erinnerungsorte und saarländische Identität, in: Bohr, Kurt: Erinnerungsorte. Ankerpunkte saarländischer Identität, St. Ingbert 2007, S. 13-33, hier S. 18.

³⁸ Vgl. Gergen, Dietmar: Vom "Arbeiterbauern" zum "Hüttenmann": Industriesoziologische und berufspädagogische Aspekte der industriellen Modernisierung im Saarrevier von 1828 bis 1928, Saarbrücken 2000.

³⁹ Gergen, Vom Arbeiterbauern, S. 75.

Nach stundenlangem Fußmarsch waren die Bergarbeiter in der anschließenden Zwölf-Stunden-Schicht physisch häufig nicht mehr zu Höchstleistungen in der Lage, was dem Bergfiskus massiv missfiel. In der Konsequenz wurden Schlafhäuser in unmittelbarer Grubennähe errichtet, in denen der ›Hartfüßler‹ während der Woche nächtigen konnte. Am Wochenende machte sich der ›Bergarbeiter-Bauer‹ wieder auf den Heimweg, um sich dort seiner Landwirtschaft zu widmen, die bis dahin von Frau und Kindern getragen wurde.⁴⁰ Dass es sich bei dem Phänomen des ›Bergarbeiter-Bauern‹ nicht um ein Einzelschicksal handelte, machen folgende Zahlen deutlich: Waren im Jahr 1840 rund 2500 Bergleute in den Gruben des Saarreviers beschäftigt, so stieg die Zahl 1860 bereits auf über 41.000. 1868 fanden in etwa 4000 Bergarbeiter in summa summarum 22 Schlafhäusern Unterschlupf, 1910 existierten bereits 39 jener Massenunterkünfte und boten insgesamt für etwa 5000 Arbeiter Platz.⁴¹ Delf Slotta bezeichnete gerade dieses Schlafhauswesen als eines der »bemerkenswertesten und typischsten Phänomene des saarländischen Bergbaus«. Auch im Kontext dieser besonderen Form der Beherbergung zeigte sich die rigide Sozialpolitik der preußischen Grubenherrn: Eine strenge Hausordnung, feste Schlaf- und Waschzeiten, das Verbot von Glückspiel und der reglementierte Zugang von Frauen in den Häusern sollte der Disziplinierung der Bergarbeiter auch außerhalb der Arbeitszeiten und des Arbeitsortes dienen.⁴²

Abgesehen von jener spezifisch saarländischen Mentalität, jenem revier-eigenen Sozialgebaren, nahm sich auch die Stellung der katholischen Kirche in der Region als vergleichsweise stark innerhalb der Grenzen des Deutschen Reiches aus. Sie war sinn- und identitätsstiftende, trostspendende und gemeinschaftsbildende Institution zugleich. Sie fing die bereits in der Saarregion verorteten und insbesondere die neu hinzugezogenen Industriearbeiter auf, bot in Anbetracht der ausgrenzenden Alltagserfahrungen eine Möglichkeit des Eskapismus. Analog dazu avancierte das Zentrum zur meist frequentierten Partei der Industriearbeiter.⁴³

⁴⁰ Van Dülmen, *Industriekultur*, S. 152-157.

⁴¹ Tritz, Aloisius, *Das harte Leben zwischen Trampelpfad und Schlafhaus*, in: *Saarbrücker Zeitung*, Nr. 75, 28.03.2012, S. A2; weiterhin interessant: Fläschner, Thomas: *Hartfüßler und Ranzenmänner auf schwarzen Wegen: Anlage, Nutzung und Bedeutung der Bergmannspfade im Saarrevier*, in: *Eckstein. Journal für Geschichte* 12 (2007), S. 36-52.

⁴² Slotta, Delf: *Arbeiterhaus und Schlafhaus als kulturelles Erbe des Bergbaus: Zeugnisse aus staatlich gelenkter Siedlungspolitik im saarländischen Bergbau*, in: *Saarbrücker Bergmannskalender 1990/1989*, S. 151-164; Ders.: *Schlafhauswesen an der Saar*, *Saarbrücker Bergmannskalender 1995*, S. 107-118.

⁴³ Mallmann, Klaus-Michael; Paul, Gerhard/Schock, Ralph: *Die saarländische Sphinx. Lesarten einer Regionalgeschichte*, in: *Mallmann et al: Daheim*, S. 264-272.

3.2 Das Saargebiet des 20. Jahrhunderts: 1920 - 1935

Charakteristisch für das Saargebiet des 20. Jahrhunderts ist der Umstand, dass hier viele Kontinuitäten im Bezug auf und Konsequenzen der bereits im 19. Jahrhundert auszumachenden Novitäten spürbar werden. Aufgrund der bereits angesprochenen starken Position der katholischen Kirche und der damit korrelierenden großen Popularität der Zentrumsparterie war auch die Parteienlandschaft im Saargebiet ab 1920 stark verschoben im Vergleich zur Situation in der Weimarer Republik.⁴⁴ Mit einem Wähleranteil von konstant 43 bis 47 Prozent kann die Verwurzelung der Zentrumsparterie vornehmlich im Arbeitermilieu als regionalspezifisches Phänomen des Saargebietes erachtet werden.⁴⁵ Nachvollziehbar wird dies vor dem Hintergrund, dass einerseits die hiesige Arbeiterschaft insbesondere im katholischen Bruderschafts- und Vereinswesen ihren sozialen Mittelpunkt fand und andererseits die Sozialdemokratie wie bereits erörtert durch die Bestrebungen der Hütten- und Grubenherren langfristig unterdrückt wurde.⁴⁶ Maria Zenner konstatiert in ihrer Dissertation weiterhin, dass das Parteiensystem an der Saar aufgrund einer gemeinsamen nationalen Ausrichtung vornehmlich durch eine starke Zusammenarbeit von Zentrum, Sozialdemokratischer Partei und Deutsch-Saarländischer-Volkspartei geprägt und dadurch von großer Stabilität gewesen sei. Die als bedrohlich empfundene Grenzsituation hätte zu einer Zusammenarbeit und Solidarisierung der jeweiligen Parteien untereinander geführt, die im Bewusstsein agierten, lediglich auf der Grundlage internationaler Verständigung Erfolg haben zu können. In diesem politischen Klima gab es lange keinen Raum für rechtsradikales Gedankengut: Bis 1933 konnten an der Saar weder die NSDAP noch andere rechte Gruppierungen reüssieren.⁴⁷ Der These Ludwig Linsmayers folgend, entwickelte sich auf dieser Grundlage eine für das Saargebiet spezifische politische Regionalkultur, die zum einen auf einem kulturellen Nationalismus und zum anderen auf einem politischen Ritualismus basierte. Die Erlebnisse des Ersten Weltkrieges und der militärischen Besatzung zusammen mit der Sonderstellung bzw. Abtrennung des Saargebietes unter Völkerbundsverwaltung schufen ein stark national gerichtetes Klima. Misstrauisch wurden insbesondere die Bestrebungen des Völkerbundes in der Ära Rault (1920-1925) beäugt, die sehr stark auf eine Loslösung

⁴⁴ Zenner: Parteien und Politik, S. 78f.

⁴⁵ Linsmayer: Politische Kultur, S. 53f.

⁴⁶ Ebd., S. 34.

⁴⁷ Zenner: Parteien und Politik, S. 120.

der institutionellen Bindungen der Bewohner des Saargebietes vom Deutschen Reich abzielten. Das hatte einerseits eine klar frankophobe Haltung der Bevölkerung sowie eine intensivere Pflege des nationalen Kultes der Reichsgründungs- und Wilhelminischen Zeit zur Folge. Lokale Bindungen und Traditionen hatten einen großen Stellenwert und verzögerten dadurch lange die Ausbildung eines eigenen Regionalbewusstseins. Der angesprochene politische Ritualismus als zweite Säule der politischen Regionalkultur im Saargebiet äußerte sich primär durch die Praxis von Denkmalsweihen (insbesondere Kriegerdenkmälern⁴⁸) und politischen Feiern (z.B. die Rheinische Jahrtausendfeier 1925).⁴⁹

Abschließend lohnt ein Blick auf die eingangs als »Third Spaces im Third Space der Saarregion/Saargebiet« charakterisierten Arbeitersiedlungen bzw. -kolonien. Anhand dieser künstlich geschaffenen, industriell bedingten Wohneinheiten lassen sich Mélanges und Überlagerungen unterschiedlicher kultureller Einflüsse über die Zeit des Saarreviers bis ins Jahrhundert des Saargebietes hinweg eindrucksvoll belegen. Bereits unter preußischer Direktive wurden die ersten Arbeitersiedlungen in der Region angelegt, unter Leitung der französischen Beamtschaft ab 1920 ausgebaut oder neue Einheiten geschaffen. Eine Mischung aus preußisch-wilhelminischem und französischem Baustil prägt bis heute das Bild jener Siedlungen. Es entstanden Ensembles aus einfachen Arbeiterhäusern, aufwendiger dekorierten und großzügiger angelegten Beamtenhäusern sowie mehreren sozialen Funktionsbauten wie Schlafhäusern, Schulen oder Kirchen. Als Elemente des späteren französischen Baustils können dabei symmetrische oder asymmetrische Grundrisse, ein angedeuteter Runderker sowie Krüppelwalm- und Satteldach-Konstruktionen ausgemacht werden. Als Paradebeispiele solcher Arbeiter- und Beamten-siedlungen können die Anlagen Maybach im Raum Friedrichsthal sowie Von der Heydt in Saarbrücken-Burbach erachtet werden.⁵⁰

⁴⁸ Zum Kult von Kriegerdenkmälern im Saarland: Linsmayer, Politische Kultur, S. 38-84.

⁴⁹ Linsmayer: Politische Kultur, S. 89f.; Zur Rheinischen Jahrtausendfeier im Saargebiet: Paul, Gerhard: „Schwarz-weiß-rot am Hundeschwanz“. Die Rheinische Jahrtausendfeier 1925, in: Mallmann et al.: Daheim, S. 113-116; Anlass der Jahrtausendfeier war die Erinnerung an die Wiedervereinigung des Herzogtums Lotharingen (also auch der späteren Rheinprovinz und dem Saargebiet) mit dem ostfränkischen, deutschen Reich im Jahr 925. Mit dieser Festivität sollte symbolisch ein historischer Beleg dafür erbracht werden, dass das zeitgenössisch immer noch von französischen Truppen besetzte Rheinland, das 1918 wieder von Frankreich annektierte Lothringen und das Saargebiet von ihrer Genese her bereits seit 1000 Jahren deutsche Gebiete seien. Vor diesem Hintergrund lässt sich die Rheinische Jahrtausendfeier im Saargebiet ähnlich wie der Saarländische Bergarbeiterstreik als verkappte politische Demonstration gegen die französischen Besatzer interpretieren.

⁵⁰ Weitere repräsentative Arbeiter- und Beamten-siedlungen im Saarrevier bzw. Saargebiet waren verortet in Luisenthal, Göttelborn, Velsen, Fenne, auf der Hermann-Röchling-Höhe, in Fried-

4 Heiratsstrategien und Kontaktbörsen des saarländischen Unternehmertums

Wie bereits in einem der vorherigen Kapitel angedeutet, existierte in der Saarregion respektive im späteren Saargebiet ein Heirats- und Verwandtschaftsnetzwerk zum einen zwischen den Unternehmern der Montanindustrie untereinander, zum anderen zwischen den ›Großfürsten‹ der Schwerindustrie und den Patronagen klein- und mittelständischer Betriebe aus unterschiedlichen Branchen, das im Deutschen Reich seines Gleichen suchte.⁵¹ Hierbei wird im Folgenden die These vertreten, dass es eben diese Netzwerke waren, die einerseits die Dichotomie zwischen den leitenden Protagonisten der Industrie und deren Arbeitern forcierte, aber andererseits auch eine *Mélange* kreierte zwischen den zugezogenen Unternehmern und der hiesigen Elite, in die erste einheirateten.⁵² In diesem Zusammenhang kam es auch zu länderübergreifenden Kooperationen, zu gemeinschaftlichem Engagement insbesondere preußischer, französischer und luxemburgischer Unternehmer in der Saarregion bzw. dem Saargebiet, was dezidiert zum spezifischen Gepräge der Gegend beitrug. Exemplarisch aber prominent sollen an dieser Stelle die seit dem 18. Jahrhundert bestehende Zusammenarbeit zwischen den französischen Steingutmanufakturbetreibern Villeroy und dem regionalen Keramikproduzenten Boch⁵³ genannt werden, weiterhin die Aktivitäten der französischen

richsthal, Landsweiler-Reden und Saarbrücken von der Heydt; Krebs, Gerhild: Arbeiter- und Beamtensiedlung Luisenthal, in: Hudemann, Rainer (Hg.): Stätten grenzüberschreitender Erinnerung – Spuren der Vernetzung des Saar-Lor-Lux-Raumes im 19. und 20. Jahrhundert. *Lieux de la mémoire transfrontalière – Traces et réseaux dans l'espace Sarre-Lor-Lux aux 19e et 20e siècles*, Saarbrücken 2002, 3., technisch überarbeitete Auflage 2009. Publiziert als CD-ROM sowie im Internet unter www.memotransfront.uni-saarland.de (Zugriff: 24.10.2012); Dies.: Arbeiter- und Beamtensiedlung Götteleborn, in: Hudemann: Stätten, Saarbrücken 2002; Dies.: Arbeiter- und Beamtensiedlung Velsen, in: Hudemann: Stätten, Saarbrücken 2002; Dies.: Arbeiter- und Beamtensiedlungen in Friedrichsthal, in: Hudemann: Stätten, Saarbrücken 2002; Dies.: Ehemalige Grubensiedlung Madenfelderhof, in: Hudemann: Stätten, Saarbrücken 2002; Dies.: Siedlung der Grube Von der Heydt, in: Hudemann: Stätten, Saarbrücken 2002.

⁵¹ Fürst, Philipp Adolf.: Deutsche Industriekapitäne an der Saar und ihre Versippung, in: *Mitteilungen der westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde* 8 (1935), S. 281-287.

⁵² Hellwig, Fritz: Unternehmer und Unternehmungsformen im saarländischen Industriegebiet, in: *Jahrbücher für Nationalökonomie und Statistik* 158 (1943), S. 402-430; Hermann, Hans-Walter: Die wirtschaftlichen Führungskräfte im Saarland in der Zeit der Frühindustrialisierung 1790-1850, in: Helbig, Herbert (Hg.): *Führungskräfte der Wirtschaft in Mittelalter und Neuzeit 1350-1850* (*Deutsche Führungsschichten in der Neuzeit* 6 = *Büdingers Vorträge* 1968-1969), Limburg 73, S. 282-310.

⁵³ Vgl. Thomas, Thérèse: Die Rolle der beiden Familien Villeroy und Boch im 18. und 19. Jahrhundert. Die Entstehung des Unternehmens Villeroy und Boch, Saarbrücken 1974.

Industriellenfamilie De Wendel⁵⁴ und den lothringischen Glasmachern Raspiller⁵⁵ an der Saar als auch die deutsch-luxemburgische Initiative Arbed (Aciéries Réunies de Burbach-Eich-Dudelange, zu Deutsch: Vereinigte Stahlhütten Burbach-Eich-Düdelingen).⁵⁶

Die »Tendenz zu Heiraten innerhalb eines sich gegenseitig anerkennenden wagemutigen Großfamilienkreises«⁵⁷, die Friedrich Euler am Beispiel der saarländischen Familie Schmidtborn konstatierte, kann in der Saarregion des 19. und 20. Jahrhunderts durchaus als eine Art Spezifikum erachtet werden. Verwandtschaftliche Beziehungen im Kontext der unternehmerischen Oberschicht der Saarregion waren demnach keineswegs zufällig, sondern strategisch initiiert.⁵⁸ Dahinter stehende Motivationen waren zum einen ökonomischer, zum anderen gesellschaftlicher Natur: Neben der unkomplizierten Akkumulation von Kapital durch familienintern gewährte Kredite vermochten standesimmanente Heiraten den sozialen Rang innerhalb einer bestimmten Gesellschaftsschicht zu sichern. Die verwandtschaftlichen Verbindungen zwischen allen saarländischen Unternehmern konstituierten in logischer Konsequenz wirtschaftliche Interdependenzen in nahezu allen Industriezweigen.⁵⁹ In diesem Zusammenhang existierten zwei dominante Arten von Heiratsstrategien: Endogamie sowie Hyper- bzw. Hypogamie. Insbesondere die klein- und mittelständischen Unternehmen heirateten nicht nur untereinander (Endogamie⁶⁰), um das »Streben nach Dynastiebildung«⁶¹ zu befriedigen, sondern auch vertikal in die bereits etablierten Großunternehmerfamilien ein (Hyper- bzw. Hypogamie⁶²), um sich auf diese Art und Weise ein zwar komplexes,

⁵⁴ Banken: Industrialisierung, S. 320f.

⁵⁵ Ebd., S. 420f.

⁵⁶ Ebd., S. 328f.

⁵⁷ Euler, Friedrich Wilhelm: Die Familie Schmidtborn, in: Zeitschrift für die Geschichte der Saargegend 19 (1971), S. 478-496, S. 485.

⁵⁸ Ebd., S. 486.

⁵⁹ Fuchs/Mathieu: Zwangslagen, S. 6, 11.

⁶⁰ Das Phänomen der Endogamie beschreibt Heiratsverbindungen innerhalb der gleichen (sozio-ökonomischen) Gruppe.

⁶¹ Euler: Schmidtborn, S. 11.

⁶² Mit den Termini Hyper- und Hypogamie werden Heiratsstrategien beschrieben, die Verbindungen zwischen Vertretern aus unterschiedlichen sozioökonomischen Milieus herstellen. Bei einer Hypergamie handelt es sich um eine Eheschließung, bei der ein statushöherer Mann eine rangniedrigere Frau ehelicht. Eine Hypogamie bezeichnet den umgekehrten Weg: Hier kommt es zu einer Verbindung zwischen einer gesellschaftlich und/oder wirtschaftlich besser gestellten Frau und einem in dieser Hierarchie tiefer stehenden Mann.

aber dennoch stabiles Verwandtschaftsnetz zu schaffen.⁶³ Innerhalb des Großindustriellentums selbst fallen folgende Allianzen ins Auge: Die Verbindung zwischen der Saarbrücker Kaufmannsfamilie Böcking, deren prominentester Vertreter Heinrich Böcking zudem als Bürgermeister der Stadt und Bergrat von sich reden machte, und den Eisenhüttenindustriellen Stumm aus Neunkirchen, weiterhin die bereits erwähnte Verbindung zwischen den beiden in der Keramikindustrie engagierten Familien Villeroy und Boch sowie die Quer-Verbindung zwischen Böcking und Villeroy durch die Vermählung von Thérèse Sophie Böcking (1764-1842) und Nicolas Villeroy (1759-1843).⁶⁴ Noch interessanter für diesen Themenkomplex sind allerdings die Interaktionen zwischen den jeweiligen klein- und mittelständischen Unternehmergruppen bzw. deren Quer- und Mehrfachverwebungen mit der Großindustrie. Beginnend mit der Handelsfamilie Krämer konnten bei diesem Wirtschaftsclan sowohl einschlägige Verbindungen zum Großunternehmertum als auch zum Mittelstand ausgemacht werden, was dieser Familie eine Art Schwellenfunktion zuschreibt, da sie weder der einen noch der anderen Unternehmerschicht vollständig zugerechnet werden kann. So verweist die Literatur auf bereits in frühester Zeit bestehende Verwandtschaften zwischen Krämer und der im Handel und in der Maschinenfabrikation tätigen Familie Karcher. Philipp Heinrich Kraemer (1754-1803), als erster seiner Sippe in der Saargegend ansässig, baute hier mit seinem Vetter Johann Jacob Karcher die Firma Karcher & Kraemer auf.⁶⁵ Bemerkenswert erschienen bei dieser Familie allerdings eher die Verknüpfungen mit den Familien Stumm und Röchling. Philipp Heinrich III (1829-1912), Besitzer eines Eisenwerkes in St. Ingbert und Bewohner des Schlosses Elsterstein, ehelichte Maria Stumm (1837-1927), die Schwester von Carl Ferdinand Stumm.⁶⁶ Ein weiterer Krämer, Heinrich Adolf (1798-1876), nahm Juliane Henriette Röchling (1805-1874) zur Frau.⁶⁷ Seit Generationen miteinander verschwägert waren die Kaufmannsfamilien Korn und Karcher, die beide wiederum der Handwerkerfamilie Schmidtborn nahestanden.⁶⁸ Elise Nathalie Korn (1827-1851) wurde die Gattin von Eduard Karcher (1818-1895), der wiederum der Sohn von Philipp Heinrich Karcher

⁶³ Fuchs/Mathieu: Zwangslagen, S. 12.

⁶⁴ Petto, Walter: Gouvy. Bild einer französischen Industriellenfamilie an der Saar (1716-1872), in: Zeitschrift für die Geschichte der Saargegend 27 (1979), S. 31-81, hier S. 120.

⁶⁵ Ders.: Kaufleute, Unternehmer, Beamte, Offiziere – Zur Genealogie des portraitierten Personenkreises, in: Trepesch, Christof (Hg.): Kultur des Biedermeier. Der Maler Louis Krevel, Worms 2001, S. 115-128, hier S. 121.

⁶⁶ Ebd., S. 122.

⁶⁷ Ebd., S. 122.

⁶⁸ Fuchs/Mathieu: Zwangslagen, S. 11.

(1776-1850) und Maria Carolina Böcking (1790-1842) war.⁶⁹ Auch zu der deutsch-lothringischen Industriellenfamilie Gouvy ließen sich seitens der Karcher Verknüpfungen nachweisen. So heiratete zum Beispiel Clara Henriette Karcher (1836-1923) im Jahre 1855 Alexandre Gouvy (1817-1889).⁷⁰

Bei intensiver Betrachtung der jeweiligen Eheanbahnungen taten sich insbesondere mit den Familien Böcking und Röchling zwei Großindustrielle hervor, bei denen mehrfach vertikale Bande zu klein- und mittelständischen Unternehmen ausgemacht werden konnten. Ein Erklärungsversuch mag darin liegen, dass insbesondere die Familie Röchling als eine Art verspäteter Emporkömmling an der Saar dieses Verwandtschaftsnetz mit der alteingesessenen Kaufmannschaft benötigte, um ihre Konkurrenzfähigkeit gegenüber der ›Stumm-Metropole‹ behaupten zu können. Demnach konnten Ehen mit den Familien Schmidtborn, Karcher, Korn und Vopelius ausfindig gemacht werden, so zum Beispiel im Jahre 1789 eine Heirat zwischen Georg Philipp Schmidtborn und Maria Carolina Röchling (1768-1845) oder die Verbindung zwischen Dorothea Margaretha Röchling (1762-1826) mit dem Saarbrücker Handelsmann Johann Jakob Karcher (1754-1832) im Jahre 1782. Als Paradebeispiel für die Interaktion zwischen der Röchlingschen Sippe und den Vopelius kann die Vermählung zwischen Alwine Vopelius (1837-1918) und Karl Röchling (1827-1910) im Jahre 1857 herangezogen werden. Karl Röchling hatte als einer der bedeutendsten Vertreter seines Clans wesentlichen Einfluss auf die Röchlingschen Geschäftstätigkeiten und insofern den Grundstein für die exponierte Machtposition der Familie gelegt.⁷¹

Die angeführten konkreten Eheschließungen zeichnen eine erste, unvollständige Skizze eines breiten, komplexen Verwandtschaftsnetzes im Rahmen der Klein-, Mittel- und Großindustrie. Die dargelegten Beispiele der Vermählungen in diesem Kontext können nur bruchstückhaft über die realen Verwandtschaftsverhältnisse Auskunft geben. Obwohl zum Beispiel keine direkte Heirat zwischen Vertretern der Familien Böcking und Karcher in der vorliegenden Literatur gefunden werden konnte, waren diese beiden Gruppen dennoch über diverse weibliche Nebenlinien miteinander verschwägert. Zöge man tatsächlich auch die jeweiligen Linien der Ehefrauen, Töchter und Schwägerinnen in Betracht, so würde sich die Undurchsichtigkeit dieses familiären Geflechtes noch um ein Vielfaches steigern und letztlich belegen, was

⁶⁹ Petto: Kaufleute, S. 124.

⁷⁰ Ebd., S. 128.

⁷¹ Ebd., S. 442.

zu Eingang behauptet wurde: dass wahrhaftig alle hier aufgeführten saarländischen Industriellen – in welcher Form auch immer – in einem verwandtschaftlichen Verhältnis zueinander standen.⁷²

Unbestreitbar ist die Tatsache, dass die familiären Verwebungen der Saarindustrie Konsequenzen ergaben, die massiv zur Integration des saarländischen Wirtschaftsraumes beigetragen haben. Fusionen, Konzentrationen, Kartellbildungen sowie familiär-patriarchalisch geführte Betriebe bestimmten das Bild des Wirtschaftslebens an der Saar. Reichsweite ökonomische Krisen – vor allem die Gründerkrise von 1873 – ließen die Region weitgehend unberührt, da sich ihre Finanzpolitik fast ausschließlich auf die Innenfinanzierung beschränkte. Insofern steckte kaum ausländisches Kapital in der Region, Spekulationsgeschäfte waren eine Seltenheit. Darüber hinaus führten Verbindungen von Unternehmern unterschiedlicher gewerblicher Betätigung zu Interdependenzen in fast allen Wirtschaftszweigen an der Saar.⁷³ Bis auf die Familie Stumm ließ sich demnach bei allen saarländischen Industriellen eine vertikale Diversifizierung erkennen.⁷⁴ Eine breiter angelegte ökonomische Wirkungsmächtigkeit sorgte für zusätzliche Stabilität der geschäftlichen Unternehmungen, da man sich gleich mehrere Standbeine erschlossen hatte. Insofern war es der Saarregion insbesondere in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts möglich, ihre Standortvorteile gegenüber anderen Industrieregionen des Deutschen Reiches optimal zur Geltung zu bringen. Sie gehörte somit zur Riege der drei größten Montanregionen im Deutschen Reich und hatte entsprechend hohen Anteil an der gesamtdeutschen Kohleförderung.⁷⁵

Abschließend betrachtet lässt sich vermerken, dass die Heiratsnetzwerke bzw. -strategien der Industriekapitäne, diese festen Verwandtschaftsbeziehungen, nicht nur Garanten für den Fortbestand der eigenen Dynastie waren, sondern gleichsam eine Art patriarchalische Vorbildfunktion hatten, d.h. durch eine attraktive Sozial- und Familienpolitik auch gewisse Verlässlichkeitsnetzwerke und -strukturen für die Arbeiterschaft bildeten. Auf eine Formel gebracht, bedeutet dies: Wer seine Arbeit gut machte und sich dem Arbeitgeber gegenüber loyal verhielt, der hatte nichts zu befürchten, demjenigen

⁷² Vgl. Duhamel, Christophe; Schlumbohm, Jürgen: Eheschließungen im Europa des 18. und 19. Jahrhunderts. Muster und Strategien, Göttingen 2003; Köhler, Ingo: Wirtschaftsbürger und Unternehmer – Zum Heiratsverhalten deutscher Privatbankiers im Übergang zum 20. Jahrhundert (Bürgertum 17), in: Ziegler, Dieter (Hg.): Die wirtschaftsbürgerliche Elite im 20. Jahrhundert, Göttingen 2000, S. 116-143.

⁷³ Fuchs/Mathieu, Zwangslagen, S. 5.

⁷⁴ Lang, Christoph: „Herren im Hause“. Die Unternehmer, in: Dülmen, Richard van: Industriekultur an der Saar. Leben und Arbeit in einer Industrieregion 1840-1914, München 1989, S. 132-145.

⁷⁵ Banken: Industrialisierung, S. 63.

erging es auch materiell gut. Diese nahezu familiär geprägte, auf Loyalität fußende Mentalitätsstruktur des 19. Jahrhunderts wich im zukünftigen Saargebiet des 20. Jahrhunderts einer Reibungsfläche zwischen den ansässigen Arbeitern und der ab 1920 einsetzenden französischen Regierungs- und Verwaltungspräsenz. Von den neuen französischen Machthabern waren keine derartigen Vergünstigungen wie von einem Stumm oder Röchling zu erwarten. Sie waren keine Vaterfiguren, die mal streng, mal gutmütig die Geschicke ihrer Arbeiterschaft lenkten und Vertrauenswürdigkeit ausstrahlten. Die Präsenz der französischen Amtsinhaber wurde stärker als Fremdherrschaft, als kulturelle Überformung, empfunden. Das Saargebiet blieb demnach Industriekolonie – keine preußische, aber eine mit stark spürbarem französischem Einfluss.

Fazit

Das Heranziehen der Theorien Homi Bhabhas von Hybridität und Third Space im Rahmen einer industrikulturellen Abhandlung über die Saarregion des 19. und das Saargebiet des 20. Jahrhunderts haben letztlich eine Sache deutlich gemacht: Die Montanindustrie in der Region wirkte gleichsam identitätsbildend wie konfliktituierend für die saarländische Bevölkerung.⁷⁶ Das Saarrevier mutierte zum ständigen Zankapfel zwischen Deutschland und Frankreich, wurde Aufmarsch-, Durchgangs- und Besatzungsgebiet. Die im Deutschen Reich eminente Kluft zwischen einem markanten ökonomisch-technischen Fortschritt einerseits und eklatanten Rückständen auf soziopolitischem Gebiet andererseits zeigten sich in der Saargegend par excellence. Bis heute spürbar entstanden durch diese Dichotomie Anachronismen und Verzögerungen, die in Phänomenen wie einer unterdurchschnittlichen Frequentierung der sozialdemokratischen Partei als auch einer bemerkenswerten Unpopularität der nationalsozialistischen Arbeiterpartei vor 1933 offenbar wurden.⁷⁷ Diese Entwicklungen und Tendenzen, die Überlappung, Konvergenz und Divergenz unterschiedlichen kulturellen Einflusses in der Saarregion und dem Saargebiet machten die Gegend zu einem Third Space, einem hybriden Gebilde, und damit zu einem unigen industrikulturellen Erbe mit preußisch-französisch gemischt-kultureller Tradition. Die bereits im Titel der

⁷⁶ Mallmann, Klaus-Michael; Paul, Gerhard; Schock, Ralph: Die saarländische Sphinx. Lesarten einer Regionalgeschichte, in: Mallmann et al (Hg.), Richtig daheim waren wir nie: Entdeckungsreisen ins Saarrevier 1815 – 1955, Bonn 1995, S. 264-272.

⁷⁷ Ebd.

Abhandlung angedeutete Entwicklungstendenz der Region von einer preußischen Industriekolonie hin zu einem französischen Vasallenstaat erscheint letztlich überspitzt, im Kern aber treffend. Der Kulturhoheit der Borussen folgte eine Superiorität der Grande Nation: Reibungsflächen zwischen ›Herren‹ und ›Arbeiterklasse‹, das gegenseitige ›Sich-aneinander-Abarbeiten‹, führten auf dialektische Art vorhandene Konflikte auf einer höheren Ebene in einer Synthese zusammen. Phänomene wie die ›Herr-im-eigenen-Hause‹-Mentalität, der ›Hartfüßler‹, die Verschiebungen in der saarländischen Parteienlandschaft wie auch die preußisch-französische Stilkombination in der baulichen Gestaltung der Arbeitersiedlungen verliehen der Saargegend ihren spezifisch hybriden Charakter und ihren Status als ›Dritten Raum‹.

»Industrie und Kunst«

Henry Keazor

»Welcome to the Machine!« Industrie und Industriekultur als Inspirationsmomente der Kunst. Eine Re-Lektüre Friedrich Naumanns

Welcome my son, welcome to the machine.
Where have you been?
It's alright we know where you've been.
You've been in the pipeline, filling in time,
Provided with toys and ›Scouting for Boys‹.
You bought a guitar to punish your ma,
And you didn't like school, and you
know you're nobody's fool,
So welcome to the machine.

Welcome my son, welcome to the machine.
What did you dream?
It's alright we told you what to dream.
You dreamed of a big star,
He played a mean guitar,
He always ate in the Steak Bar.
He loved to drive in his Jaguar.
So welcome to the Machine.

Pink Floyd, »Welcome to the Machine«, 1975¹
(Musik und Text: Roger Waters)

»Welcome to the machine«: Diese Begrüßung ist – man merkt es der den Text intonierenden Stimme David Gilmours mit ihrem leicht verzweifelt klingenden Tonfall an, wenn man das Stück hört – sarkastisch zu verstehen: Begrüßt wird hier – »Welcome my son, welcome to the machine« – ein junger, aufsteigender Musiker, der – »You bought a guitar to punish your ma./And you didn't like school« – sich offenbar in seiner Jugend als Rebell empfunden, daher Musik gemacht und nun endlich den Weg in die Plattenindustrie gefunden hat, die ihm die vorfabrizierten Träume vom Leben als Star vorschreibt: »It's alright we told you what to dream./You dreamed of a big

¹ Zweiter Song des Albums »Wish You Were Here«.

star./He played a mean guitar,/[...] He loved to drive in his Jaguar«. Diese gutgeölte Maschine der Plattenindustrie wird sich den jungen Musiker genauso zunutze machen, d.h. zurechtstutzen und ausnutzen wie eben diese als Vorbilder verkauften und mit teuren Autos vergüteten Stars vor ihm. Der Song ist also eine Anklage zum einen der Praktiken der Plattenindustrie, wie die Bandmitglieder von Pink Floyd im Verlauf ihrer damals bereits 11 Jahre währenden Karriere selbst hatten kennenlernen müssen²; zum anderen richtet er sich auch generell gegen das, was die Kulturphilosophen und Soziologen Theodor W. Adorno und Max Horkheimer als »Kulturindustrie« bezeichnet hatten, also jenen, den beiden Autoren zufolge, in den Industriestaaten beobachtbaren Prozess, in dem alle Kultur zur Ware gemacht, Kunst weniger nach ästhetischen Gesichtspunkten als vielmehr über ihren ökonomischen Wert definiert, das Ästhetische so selbst instrumentalisiert wird, um z.B. Reklame hervorzubringen, welche der industrialisierten Gesellschaft die von ihr hergestellten Produkte zum Verkauf anpreist.³

Sinnfällig gemacht wird die Warnung vor der alles verschlingenden Kulturindustrie im allgemeinen und vor der dazugehörigen, die musikalischen Talente verschluckenden und verdauenden Plattenindustrie im besonderen durch mit Hilfe des Synthesizers erzeugte Maschinengeräusche, welche sozusagen die rahmende Klangklammer des eigentlichen Musikstücks darstellen und den Hörer auch akustisch, im Sinne eines Klangbilds, auf den Inhalt des Stücks einstimmen sollen.⁴ Die Industrie als Maschine, Industrie und Maschine: Pink Floyd folgen damit einer gängigen und inzwischen fast selbstverständlich erscheinenden Assoziation, der man häufig begegnen kann, wenn man sich mit der Geschichte des Verhältnisses zwischen Kunst, Maschine und Industrie befasst. Bereits 1904 hielt der Politiker Friedrich Naumann einen Vortrag unter dem Titel *Die Kunst im Zeitalter der Maschine*, auf den hier im Laufe der folgenden Darlegungen einige Male zurückgegriffen werden soll, und den er wie folgt, mit einer kurios anmutenden, szenischen Phantasie eröffnet: »Wenn sich die Kunst und die Maschine, beide als lebendig gedacht, eines Tages auf der Straße oder im Walde treffen, da grüßen sie sich nur gerade eben wie zwei Leute, deren ganzer Lebenszweck verschieden ist

² Vgl. Rose, Phil: *Which One's Pink. An Analysis of the Concept Albums of Roger Waters & Pink Floyd*. Burlington, Ont. 1998, Kapitel 2, S. 40-59, hier besonders S. 40-43 sowie S. 48-51.

³ Vgl. dazu insbesondere das Kapitel »Kulturindustrie – Aufklärung als Massenbetrug«, in: Adorno, Theodor Wiesengrund; Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung*. Amsterdam 1947.

⁴ Am Ende des Stücks erklingen wieder Maschinengeräusche, die nun von einem Aufzug zu stammen scheinen, mit dem der Protagonist wohl in die Etagen der feiernden »High Society«, also der lenkenden Kräfte der Kulturindustrie, emporbefördert wird.

und deren Bekanntheit aller inneren Wärme entbehrt. Aber dieser unvollkommene Gruß würde kein volles Abbild ihrer gegenseitigen Beziehungen sein. Die Zukunft unserer Industrie hängt zu einem guten Teil von der Kunst ab, die unseren Produkten Wert gibt, und die tiefsten Bewegungen des Kunstempfindens in der Gegenwart sind in ihrer Eigenart bestimmt oder mitbestimmt von der Maschine.«⁵ Auch hier werden Kunst, Maschine und Industrie quasi in einem Atemzug genannt und Maschine und Industrie unterschiedslos gleichgesetzt. Naumann präzisiert seine Assoziation von Kunst, Maschine und Industrie jedoch kurz darauf, wenn er feststellt: »Sicher ist, daß das Maschinenzeitalter rein quantitativ der Kunst viel zu tun gibt, das allerauffälligste aber leistet es in der Vermehrung der Kunstreproduktionen. [...] Wir erinnern uns, mit welcher Geringschätzung noch oft in den siebziger Jahren von ›Fabrikware‹ geredet wurde. Das klang wie Ausverkauf und Schund. So ist die Zeit, in der die Maschine direkt als Kunstzerstörerin auftritt. Sie schiebt die alte Handwerkskunst vom Stuhl und füllt die Räume mit Plunder.«⁶

Angesichts solcher Zeilen versteht man sofort, dass Naumann sich drei Jahre später, 1907, als Mitbegründer des Deutschen Werkbundes hervortun würde, jenes Zusammenschlusses Industrieller, Kunstgewerbe-Treibender, Kulturpolitiker und Künstler, dessen Ziel es war, die gewerbliche Arbeit »im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk durch Erziehung, Propaganda und geschlossene Stellungnahme zu einschlägigen Fragen« zu veredeln.⁷ Konkret ging es darum, einerseits den künstlerischen Werteverfall in der massenindustriellen Produktion von Gebrauchsgütern zu verhindern und andererseits zugleich der damit einhergehenden drohenden Verdrängung von Künstlern, Kunsthandwerkern und Handwerkern zu begegnen. Anstatt die mit ihnen rivalisierenden Maschinen jedoch zu bekämpfen, sollten sie sich vielmehr mit diesen auseinandersetzen, ihre Eigenart und Gesetzmäßigkeit begreifen, um sie dann dazu zu nutzen, Produkte zu gestalten, die nicht nur reines

⁵ Naumann, Friedrich: Die Kunst im Zeitalter der Maschine (Ein Vortrag), in: Der Kunstwart 17,2 (1904), S. 317-327, hier S. S. 317. Die Äußerungen erinnern an die Bestrebungen von Walter Gropius, wie dieser sie in seiner Eigenschaft als Direktor des Bauhaus ab 1919 (die angestrebte Vereinigung von Kunst und Handwerk), insbesondere jedoch ab 1923 mit der Devise »Kunst und Technik – eine neue Einheit« verfolgte. Hinter dieser Parallele steht u.a. der Umstand, dass Gropius schon lange vor seiner Beteiligung an der 1914 in Köln ausgerichteten Ausstellung des Deutschen Werkbundes dessen Mitglied gewesen war. Vgl. dazu Droste, Magdalena: Bauhaus. Köln 2007, S. 9 sowie hier Anm. 7.

⁶ Naumann 1904, S. 318 und 319.

⁷ So § 2 der Satzung des Werkbundes, mitgeteilt im Anhang der Jahrbücher des Deutschen Werkbundes 1912 (Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit. Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie/Handwerk und Kunst) und 1913 (Die Kunst in Industrie und Handel).

»Lebensmittel« sind, sondern zugleich Lebensqualität bedeuten. Den Künstlern, Kunsthandwerkern und Handwerkern bot sich damit zugleich die Chance, ihre individuellen Ideen auf möglichst breiter Basis in Form der von ihnen gestalteten und dann in Massenfertigung hergestellten Produkten zu vertreiben – also mit einem Schlagwort formuliert: »Kunst in die Produktion zu bringen«⁸.

So berechtigt in diesem konkreten Licht also die Assoziation von Kunst, Maschine und Industrie auch sein mögen: In einer weiteren historischen Perspektive zeigt sich, dass diese enge Verknüpfung von Maschine und Industrie keineswegs immer bestand, wie man schon aus dem simplen Umstand ableiten kann, dass es Maschinen schon lange vor der Industrialisierung im 18. Jahrhundert gab. Es soll also im Folgenden zunächst einmal ein Blick auf das Verhältnis von Kunst und Maschinen *vor* der Industrialisierung geworfen werden, da dieses die Beziehung von Kunst und Industrie und Industriekultur in gewisser Weise dann mitgeprägt hat, folglich also nicht einfach als rein historischer, letztendlich irrelevanter Vorläufer außer acht gelassen werden darf.

1 Maschinen und Kunst

Bereits in der Antike gab es enge Wechselbeziehungen zwischen Kunst und Maschinen in Gestalt der sogenannten Automaten. Bei diesen kunstvollen und künstlich hergestellte Dinge belebenden Maschinen ging es jedoch gerade darum, den maschinellen Anteil weitestgehend zu verbergen, um damit zum einen die Natur möglichst täuschend nachzuahmen – so gab es z.B. mechanische Vögel, von denen noch das Mittelalter Kunde hatte, wie die Riss-Zeichnung eines solchen Vogels aus dem Skizzenbuch des Villard de Honnecourt im 13. Jahrhundert (Paris, Bibliothèque Nationale, MS Fr 19093, fol. 22v) es andeutet⁹; einen späteren, raffinierteren Nachfolger fand dieser

⁸ Als Paradebeispiel hierfür kann natürlich der Architekt, Maler, Designer und Typograph Peter Behrens angeführt werden, der u.a. für die AEG ein einheitliches modernes Industriedesign entwarf – vgl. dazu Buddensieg, Tilmann/Rogge, Henning: *Industriekultur – Peter Behrens und die AEG, 1907-1914*. Berlin 1981.

⁹ Vgl. dazu Tripps, Johannes: *Das handelnde Bildwerk in der Gotik*. Berlin 1998, S. 14-14 sowie Carl F. Barnes, Jr.: *The Portfolio of Villard de Honnecourt. A New Critical Edition and Color Facsimile*. Farnham, Surrey 2009, S. 159, Drawing 5 (Mechanical Lectern Eagle): Der Vogel drehte seinen Kopf scheinbar von selbst zu dem Diakon, wenn dieser bei Beginn der Verlesung des Evangeliums den entsprechenden Mechanismus betätigte, und wendete ihn danach wieder dem Publikum zu.

dann im Frankreich des 18. Jahrhunderts mit der 1739 entwickelten mechanischen Ente des Jacques de Vaucanson. Aus bis 400 beweglichen Einzelteilen bestehend, konnte sie angeblich mit den Flügeln flattern, schnattern, Wasser trinken sowie mit Hilfe eines künstlichen Verdauungsapparats sogar von ihr aufgepickte Körner in einer chemischen Reaktion verarbeiten und dann ausscheiden. Mit dem hierfür notwendigen künstlichen Darm soll Vaucanson zugleich wohl den ersten biegsamen Gummischlauch entwickelt haben.¹⁰ Es ließe sich an dieser Stelle auch auf den späteren Schachspieler des Wolfgang von Kempelen verweisen, mit dem er 1770 die Kaiserin Maria Theresa zu beeindruckern versuchte¹¹, sowie auf Henri Maillardets mechanischen Zeichner von 1805, einen in einer Puppenfigur verborgenen Automaten.¹²

Strebten diese Werke danach, die Natur möglichst täuschend nachzuahmen, so wurden technische Artefakte zum anderen jedoch dazu verwendet, um diese als vielmehr übernatürliches Wunder- und Zauberwerk erscheinen zu lassen. Der griechische Ingenieur und Geometer Hero von Alexandria (10-70 n. Chr.) z.B. berichtet von einer »Bildermaschine« in Form einer Holzsäule, die in ihrem oberen Bereich ein Schaufenster trug, das sich wie von selbst immer wieder öffnete und schloss und dabei stets abwechselnde Gemälde von Ereignissen zeigte, deren Gegenstände und Protagonisten sich bewegten und von Geräuschen begleitet wurden. Als gelungenstes Beispiel dieses Typus wurde von ihm eine Bildertafel gerühmt, welche die Geschichte des Nauplios darstellte: Nauplios, um den durch Odysseus verursachten Tod seines Sohnes Palamedes zu rächen, gab den heimsegelnden Griechen falsche Leuchtzeichen am Kap Kaphereus, woraufhin viele Schiffe auf Felsen zerschellten, als ein Sturm aufzog. Die Bildersäule zeigte zunächst den das irreführende Leuchtfeuer entfachende Nauplios, dann einen der Griechen, der den Schiffbruch überlebt hatte. Bei ihm handelte es sich um Ajax, den Sohn des Oileus, einen arroganten und eingebildeten Krieger, der die Götter und besonders Pallas Athene hasste und sich daher auch nicht von der Gräueltat hatte abhalten lassen, Cassandra zu schänden, als diese sich schutzsuchend an die Athenestatue im Tempel zu Troja klammerte. Ajax hatte die Statue zudem umgeworfen, woraufhin Athene endgültig beschlossen hatte, ihn zu bestrafen.

¹⁰ Vgl. Cottom, Daniel: The Work of Art in the Age of Mechanical Digestion, in: Representations, No. 66 (Spring, 1999), S. 52-74, hier insbesondere S. 63 and Riskin, Jessica: The Defecating Duck, or, the Ambiguous Origins of Artificial Life, in: Critical Inquiry, Vol. 29, No. 4 (Summer 2003), S. 599-633, hier insbesondere S. 606.

¹¹ Felderer, Brigitte/Strouhal, Ernst: Kempelen - zwei Maschinen. Texte, Bilder und Modelle zur Sprechmaschine und zum schachspielenden Androiden Wolfgang von Kempelens. Wien 2004.

¹² Grenville, Bruce (Hrsg.): The Uncanny: Experiments in Cyborg Culture, in: The Uncanny: Experiments in Cyborg Culture, hg. v. Bruce Grenville, Vancouver 2002, S. 13-57, hier insbesondere S. 14-15.

Als sie nun den schiffbrüchigen Ajax sah, wie er trotz seiner verzweifelten Lage den Göttern höhnte, sandte sie einen Blitz, der den Frevler tötete. Eben diese Szene wurde nun in dem antiken Bilderwerk mit Hilfe von Figuren erzählt, die eine unsichtbare Mechanik bewegte und erst den schwimmenden Ajax, dann die erscheinende Athene und schließlich den von ihr gesandten Blitz zeigte, unter dessen Wirkung das Bild des schwimmenden Ajax verschwand.¹³

Es verwundert nicht, dass solche Schilderungen in der Renaissance dann wieder auf ein verstärktes Echo stießen und in Traktaten wie der 1576 von Bernardino Baldi unter dem Titel *De gli automati ouero Machine se moventi* veröffentlichten Schrift ausführlich besprochen wurden.¹⁴ Die Automaten bezogen zwar ihr Faszinosum aus dem Umstand, dass man wusste, dass es sich bei ihnen um Maschinen handelte, aber diese Maschinen wurden nicht an sich als ästhetisch oder schön empfunden, sondern lediglich dafür geschätzt, was sie bewirkten. Dies blieb auch so bis in das 18. Jahrhundert hinein, wo sich erst mit dem verbreiteten Einsatz der Dampfmaschine eine ästhetische Begeisterung für diese Erfindungen verbreitete. Insbesondere jedoch mit dem Aufkommen der Eisenbahnen zu Beginn des 19. Jahrhunderts entdeckt man eine Maschine, die in den verschiedenen Künsten – Poesie, Malerei und Musik – ihren Niederschlag findet: Bereits 1857/1868, also lange vor Arthur Honeggers Musikstück *Pacific 321* von 1923, einer Hommage an die Express-Pacific-Dampflok in Form einer deren Fahrt interpretierenden Tondichtung, gestaltete der Komponist Gioacchino Rossini in dem Stück *Un petit train de plaisir: comico-imitatif* die Erlebnisse und Ängste während einer Bahnfahrt musikalisch aus.¹⁵ Die Eisenbahn findet jedoch nicht nur als visuelles Motiv Eingang in die Kunst (nur beispielhaft sei hier an Gemälde wie William Turners *Rain, Steam, and Speed* [London, National Gallery, 1844] oder Giuseppe de Nittis' *Passa il treno* [Abb. 11: Barletta, Pinacoteca Giuseppe De Nittis, 1878] erinnert)¹⁶, sondern muss auch als ein Faktor gesehen werden, der das ganze Lebens- und Wahrnehmungsgefühl des Menschen und damit auch sein Verhältnis zur Landschaft ändert, wie es sich eben auch in der Landschaftsmalerei niederschlägt. Friedrich Naumann formuliert dies in dem eingangs

¹³ Vgl. dazu Keazor, Henry: 'quella miracolosa mano': Zu zwei Madrigalen Marinos auf Ludovico Carracci, in: Bildkulturen des Barock. Dialog der Künste in G. B. Marinos La Galleria (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung), hrsg. v. Christiane Kruse und Rainer Stillers, Wiesbaden 2013, S. 273-305, hier insbesondere S. 300-301.

¹⁴ Ebd., S. 300.

¹⁵ Vgl. dazu sowie zum Zusammenhang u.a. Bättschmann, Oskar: Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920, Köln 1989, S. 110.

¹⁶ Ebd., S. 108-109 (zu Turner) sowie Ausst.Kat. Giuseppe De Nittis. La modernité élégante, Paris 21.10.2012-16.1.2011. Paris: Petit Palais, 2010, S. 112, No. 26.

bereits zitierten Vortrag *Die Kunst im Zeitalter der Maschine* von 1904 wie folgt: »Das Zeitalter der Postkutsche hatte andere Landschaftsideale als die Zeit der Schnellzüge. Man sieht das am deutlichsten, wenn man die Darstellungen kleiner älterer Gemäldesammlungen, die vor der Eisenbahn ihren Abschluß fanden, mit späteren Sammlungen vergleicht. [...] Wie steht nun der Stadtmensch im Eisenbahnzeitalter zur Natur, wenn er oberhalb der Not des Lebens angelangt ist? Er arbeitet elf Monate oder zehn Monate in der Steinwüste und geht dann einen oder zwei Monate hinaus, um Natur zu genießen. Das Genießen der Natur und Beleuchtungsvorgänge wird bewußter Zweck. Man berechnet, ob sich der Genuß gegenüber den Kosten verlohnt.«¹⁷

»Die ganze Anschauungsweise der ruhigen Zeit ist anders als die der Maschinenzeit. In der Ruhe entstehen die inneren Bilder in der Seele durch langsames Addieren und Zusammenfügen von Merkmalen, die sich hintereinander abspielen. Was dann entsteht, ist in keinem einzelnen Moment in Wirklichkeit vorhanden, es ist ein Begriff, ein Gesamtergebnis. Wir aber empfinden diese alten Additionen als zu umständlich und schwer. Wir wollen schnell Ergriffenes, schnell Verschwindendes fixieren, kleine Ausschnitte des stürmischen Daseins intensiv erleben! Anders gesprochen, wir wollen nicht das ›Ding an sich‹, sondern die Erscheinung, die Stimmung. Stimmung ist eine der landläufigsten Parolen geworden. Darin liegt Tiefe und Oberflächlichkeit zugleich. Teils ist Stimmung die Augenblickserfassung, von der wir geredet haben, teils ist sie ein Zurückgehen auf die elementarsten Glücks-, Schmerz-, Bewegungsempfindungen der Seele. Auch das letztere hängt irgendwie weit mit dem Industrialismus zusammen, besonders dort, wo es sich um Natur- und Landschaftsdarstellung handelt.«¹⁸

Naumann kommt hierbei auch sofort darauf zu sprechen, dass die neuen Verkehrsmittel zugleich auch für eine Favorisierung neuer Darstellungsmöglichkeiten und -techniken wie z.B. die Photographie sorgen: »Alles Leben ist jetzt nach dem Muster des Eisenbahnfahrplanes eingerichtet.«¹⁹ »Wichtiger aber als alle anderen Maschinen ist für das Gebiet der bildlichen Darstellung der photographische Apparat geworden. Seine Eroberungszüge haben das Gebiet der Malerei eingeengt, und seine Methode hat sich zur Kontrolle des Malerauges gestattet. Nicht als ob die Photographie die Malerei beiseite werfen könnte! Gerade jetzt wird mehr gemalt als jemals früher. Aber die Malerei verliert dabei auch die Aufgabe der Darstellung von Vorgängen, die der Momentphotograph auf seine Weise besser in aller ihrer sichtbaren Wirklichkeit

¹⁷ Naumann 1904, S. 325 und 326.

¹⁸ Naumann 1904, S. 326.

¹⁹ Ebd.

fassen kann. [...] Jeder eigenartigen Komposition wird man die Abbildung entgegenhalten, die keinen Widerspruch verträgt. Der Maler könnte mehr Geist und Kraft hineinlegen als der Apparat, aber er ist unsicher, ob er die Historie heute noch verinnerlichen darf. Und andererseits schärft der Momentphotograph den Blick für Einzelbewegungen. Man photographiert die Welle, das Rennpferd, den Straßenauflauf, und niemand kann sich von dieser Augenblickserfassung mehr freimachen. Augenblickserfassung ist aber nur die andere Seite dessen, was wir vorhin die Achtung vor den kleinen Werten genannt haben. Aller moderne Verkehr ist ein Erfassen des Augenblicks geworden.«²⁰

Der Mensch steht also in der Spannung zwischen einerseits dem Erfassen des Moments, des Augenblicks, den er um so mehr festzuhalten trachtet, als die Geschwindigkeit des Lebens und Sich-Bewegens sich beschleunigt, zunächst zwischen den Städten, dann, ab Ende des 19. Jahrhunderts mit der verstärkten Verbreitung des Automobils auch innerhalb der Städte. Diese Maschine hatte wiederum ganz eigene Auswirkungen, nicht nur auf die Malerei, sondern z.B. auch auf die Architektur: Das 1930 vollendete Chrysler-Building in New York z.B. wurde von zeitgenössischen Kritikern als eine einzige riesige Reklame für den Autobauer Chrysler empfunden, da an der Spitze des Gebäude Bauschmuck beobachtet werden kann, der die typischen Formen der damaligen Chrysler-Autos wie z.B. Radkappen und Autoräder aufgriff.²¹ Damit sollte der Betrachter und Besucher auf die Innengestaltung des Baus eingestimmt werden, wo, in der Eingangs-Lobby, die Feier der Chrysler-Werke mit dem monumentalen Wandgemälde *Energy, Result, Workmanship and Transportation* von Edward Trumbull fortgesetzt wurde.²²

Mit der künstlerischen Interpretation und architektonischen Einfügung von Autoteilen in Architektur kündigte sich bereits eine Sicht auf Maschinen an, die dann 1934 in einer Ausstellung des New Yorker Museum of Modern Art ihren deutlichsten Ausdruck fand: Unter dem Titel *Machine Art* wurden hier technische und mechanische Objekte, sowohl dem alltäglichen Bedarf wie auch maschinellem und industriellem Kontext entstammend, unter ästhetischen Kategorien gewürdigt und Kunstwerken gleich präsentiert.²³ Im

²⁰ Naumann 1904, S. 325-326.

²¹ Schmidt, Johann N.: William Van Alen. Das Chrysler Building. Frankfurt am Main 1995, S. 6.

²² Schmidt 1995, S. 34.

²³ Vgl. *Machine Art*. March 6 to April 30, 1934. Hrsg. vom Museum of Modern Art: New York 1934. Vgl. dazu Marshall, Jennifer Jane: *Machine Art*, 1934. Chicago 2012 sowie Pricola, Jennifer: »Machine Art « Exhibition, in: *Art for Trades Sake. The Fusion of American Commerce and Culture 1927-1934* (American Studies, University of Virginia, 2003), online unter <http://xroads.virginia.edu/~MA03/pricola/art/machine.html> (letzter Zugriff 07.08.2013).

Grunde genommen handelte es sich hierbei schlichtweg um Konsumgüter, die nun in einem Museum und als Kunst ausgestellt wurden, womit in gewisser Weise die zuvor bereits besprochenen Ideen des Deutschen Werkbundes ihre Erfüllung fanden: Bereits 1927 hatte das berühmte New Yorker Kaufhaus Macy's eine sechstägige Ausstellung unter dem Titel *Exposition of Art in Trade* veranstaltet, in der maschinell massengefertigte Gegenstände gemeinsam mit handgefertigten Skulpturen und Gemälden als Kunstobjekte ausgestellt worden waren, um deutlich zu machen, dass es sich bei beiden – den maschinell gefertigten Objekten wie den in traditioneller Handarbeit hergestellten Artefakten – um Kunst handelte.²⁴ Die sieben Jahre später im MOMA veranstaltete Ausstellung verzichtete auf eine solche traditionelle Einbettung und stellte die Gegenstände vielmehr als Vertreter einer neuen, modernen Kunst vor, die den vermittelnden Vergleich mit herkömmlichen Kunstwerken nicht nur nicht wollten, sondern diesen, aufgrund ihrer Modernität, auch nicht brauchten.²⁵

Im weiteren Gefolge jedoch näherten sich diese traditionellen und modernen Kunstvertreter immer wieder an und vermischten sich wie z.B. ein Blick auf die Werke des schottischen Pop-Art-Graphikers und -Bildhauers Eduardo Paolozzi zeigen: Bereits in seiner Collage von 1946, *Discobolus of the Castel Porziano* (Working, Surrey, The Ingram Collection of Modern and Contemporary British Art), überblendet der Künstler die Photographie des berühmten, in der Ära Hadrians (117-138 n. Chr.) entstandenen Diskuswerfers (Rom, Palazzo Massimo alle Terme) in dessen Brust- und Halsbereich mit Zahn- und Schwungrädern und deutet so an, dass eine unter der Marmorhaut des Athleten tätige Mechanik für dessen sportliche Höchstleistungen verantwortlich ist, die von einer kleinen, danebenstehenden und mit einer Tunika bekleideten Frau offenbar bewundert werden.²⁶ 14 Jahre später versieht Paolozzi das Thema des Androiden dann in seiner 1960 entstandenen Collage *Palucca*²⁷ (Abb. 12) noch mit weiteren komplexen Facetten, wenn er mit dem

²⁴ Vgl. den Katalog: *The Catalog of the Exposition of Art in Trade*. New York 2.5.-7.5. 1927. Hrsg. von der R.H. Macy & Company; New York 1927. Vgl. dazu Pricola, Jennifer: »Art in Trade« *Exposition*, in: *Art for Trades Sake. The Fusion of American Commerce and Culture 1927-1934* (American Studies, University of Virginia, 2003), online unter <http://xroads.virginia.edu/~MA03/pricola/art/trade.html> (letzter Zugriff 07.08.2013) sowie Schleif, Nina: *SchaufensterKunst*. Berlin und New York. Köln 2004, S. 253-255.

²⁵ Nicht zufällig wird im Katalog (s.o., Anm. 23) von Philip Johnson in seinem Beitrag »History of Machine Art« (o.S.) unter der Überschrift »The Twentieth Century« dann auch dezidiert auf das Bauhaus als ästhetischer Leitstern verwiesen.

²⁶ Eduardo Paolozzi, *Collaging Culture*. Chichester 6.7.- 13.10. 2013. Hrsg. von Simon Martin. Pallant House Gallery: Chichester, 2013, S. 114, Cat. 7.

²⁷ Zu weiteren, ganz ähnlich konzipierten Werken vgl. ebd., S. 116, Cat. 69.

Titel auf die deutsche Ausdruckstänzerin Gret Palucca²⁸ verweist, die man zunächst in den von Maschinenteilen gefüllten Umrisen erkennt²⁹ – bis man zugleich feststellt, dass deren Pose sich dem Vorbild eines sogenannten *Ecorché* verdankt, also einer menschlichen Figur, die zur besseren Sichtbarkeit von Knochen, Sehnen und Muskeln ohne Haut dargestellt wird (Paolozzi scheint sich in diesem Fall konkret auf einen *Ecorché* in Krakau [Jagiellonien Universität] zu beziehen, der dem französischen Bildhauer Pierre de Franqueville³⁰ zugeschrieben wird³¹): Zielen solche *Ecorché*-Darstellungen darauf, die »fabrica« des menschlichen Körpers zur Anschauung zu bringen (vgl. den Titel von Andreas Vesalius' 1543 erschienenem anatomischem Traktat und Studienbuch »De humani corporis fabrica libri septem«), so legt es Paolozzi darauf an, den menschlichen Körper der Tänzerin als den modernen Zeiten gemäbes maschinelles Pendant dazu auszuweisen. In seinem späteren Werk ging Paolozzi dann dazu über, solche Beziehungen zwischen menschlichem Körper und maschinellen Elementen auch plastisch anhand von Skulpturen zu gestalten: Sein vor der Londoner British Library aufgestellter *Newton* (eine Hommage an den britischen Naturforscher Sir Isaac Newton) von 1995 sowie sein 1993 geschaffener *Head* (London, Flowers East Gallery) arbeiten beide – wenn auch in unterschiedlicher Intensität – mit der Spannung zwischen ihrem

²⁸ Zu ihr vgl. Erdmann-Rajski, Katja: Gret Palucca. Tanz und Tanzerfahrung in Deutschland im 20. Jahrhundert. Weimarer Republik, Nationalsozialismus, Deutsche Demokratische Republik. Hildesheim 2000. Wie die Verfasserin dort zeigt, kann man Palucca in der Tat aufgrund ihrer isolierten Bewegungen und unterschiedlichen Bewegungszentren als eine Art »maschinelle« Tänzerin auffassen. Vgl. dazu das ebd., S. 166 betonte »Streben nach Präzision«, das Palucca (S. 169) den Vorwurf des Marionettenhaften und (S. 193) der Feier des »seelenlosen Maschinenzeitalters« eintrug.

²⁹ Wie insbesondere Paolozzis Siebdruck »Wittgenstein in New York« von 1965 (aus der Serie »As Is When«) zeigt, orientierte sich der Künstler bei dieser Ästhetik auch stark an den didaktischen Schaubildern von Fritz Kahn, einem Arzt und Verfasser populärwissenschaftlicher Bücher, der 1927 u.a. die Grafik »Der Mensch als Industriepalast« vorlegte. Die von Paolozzi dann in seiner Wittgenstein-Darstellung zitierte Darstellung zeigt das ebenfalls angeschnittene Umriss-Profil einer menschlichen Gestalt, deren organisches Innenleben zu didaktischen Zwecken anhand einer Abfolge von Maschinen erläutert wird. Zu Kahn vgl. von Debschitz, Uta; von Debschitz, Thilo: Fritz Kahn. Man Machine/Maschine Mensch. Wien/New York 2009; zur Rezeption Kahns bei Paolozzi vgl. u.a. ebd., S. 183.

³⁰ Zu ihm vgl. generell: de Franqueville, Robert : Pierre de Franqueville. Sculpteur des Médicis et du roi Henri IV (1548-1615). Paris 1968.

³¹ Vgl. Bresc-Bauthier, Geneviève: Fugaces et factices collection, in: Les Collections: fables et programmes, hg. von Jacques Guillerme, Seyssel 1993, S. 145-151, hier S. 150 und S. 151, Anm. 11.

anthropomorphen Erscheinungsbild einer- und ihren mechanisch-maschinellen Bestandteilen andererseits.³²

Mit Künstlern wie z.B. Jean Tinguely oder Tim Lewis schließlich scheint sich der Kreis zur Antike in gewisser Weise wieder geschlossen zu haben, denn auch sie konzipieren »wunderbare« Maschinen, die den Menschen in seinen Tätigkeiten nachahmen – bis hin zu dem Unstand, dass ihre Maschinen Kunst schaffen: Jean Tinguelys *Méta Matic*-Maschinen von 1959³³ (Abb. 13) z.B. bekritzeln vor mechanisch bewegten Stiften eingespannte bzw. an diesen entlanglaufende Papierbögen und produzieren so Werke, die (je nach Beschaffenheit der Stifte und Einstellung der Mechanik) entweder wie Zeichnungen des »Informel« erscheinen oder aber sich wie die für diesen ebenfalls typischen tachistischen Bilder ausnehmen. Eine frühere Kunstströmung im kritisch-satirischen Blick hat hingegen der englische Künstler Tim Lewis, der mit seiner Maschinen-Installation *Auto-Dali* (2000)³⁴ und anhand der Figur und des Werks des spanischen Surrealisten Salvador Dalí die in der Kunst sonst für so zentral erachteten Kategorien von Autorschaft und Authentizität ad absurdum führt: Dalí ist dafür berüchtigt, dass er auch leere Blätter signierte, die dann später von Fälschern mit gar nicht auf Dalí zurückgehenden Schöpfungen bedruckt wurden, so dass der Surrealist selbst der Fälschung seiner Werke Vorschub leistete. Lewis lässt die von ihm konstruierte Maschine ganz nach dem Vorbild von Tinguelys *Méta Matic* einen an dem eingespannten Stift vorbeiziehenden Papierstreifen füllen. Wo dieser aber bei Tinguely scheinbar Werke des »Informel« präsentierte, ist es bei Lewis lediglich die gefälschte Signatur Dalís, die hier hintereinander weg auf den Streifen geschrieben erscheint: Die Signatur wird zum Werk selbst; da diese aber gar nicht von Dalí selbst stammt und zudem in Serie erscheint, stellt Lewis die Frage, was an diesem Werk authentisch ist und inwiefern es sich von den durch Dalí ebenfalls in Serie signierten leeren Papierbögen unterscheidet. Anders als in der Antike oder später (vgl. Maillardets oben angesprochenen mechanischen »Zeichner«) werden diese Künstler-Automaten nun jedoch nicht mehr menschlich verbrämt und verkleidet, sondern – mit einem freilich auch ironischen Augenzwinkern der Künstler – als das ausgestellt, was sie sind: Maschinen. Zugleich stellen Tinguely und Lewis dabei die Frage, worin bei ihnen nun eigentlich genau das Kunstwerk besteht – ist es der von der

³² Zu diesen Werken vgl. Eduardo Paolozzi, *Collaging Culture* 2013, S. 97, auch für weitere Varianten des »Head« sowie S. 117, Cat. 110.

³³ *Kunstmaschinen Maschinenkunst/Art Machines Machine Art*. Frankfurt am Main 18.10.2007-27.1.2008. Hrsg. von Katharina Dohm; Heinz Stahlhut; Max Hollein; Guido Magnaguagno, Frankfurt: Schirn Kunsthalle, Heidelberg 2007, S. 124-133.

³⁴ Ebd., S. 88-91.

Maschine bekritzelte Papierstreifen (dies scheint Lewis' auf einen mechanischen Arm reduzierte Konstruktion suggerieren zu wollen) oder ist es nicht doch eher die Maschine selbst (hierauf deuten die für das Funktionieren der Maschine eigentlich nicht notwendigen geometrischen Formen bei Tinguely hin, die zudem in ihrer Auswahl und ihrer schwarzen Farbe an das bei Joan Mirò häufig anzutreffende Repertoire erinnern).

2 Kunst und Industriekultur

Zuvor bereits, bei der Betrachtung des Zusammenhangs zwischen den Außen- und Innen-Dekorationen des Chrysler-Buildings, wurde kurz der Aspekt der Industriekultur gestreift, denn hier wurden zwar Teile einer Maschine, eines Chrysler-Autos, als Schmuckelemente verwendet und in der Lobby Szenen mit Arbeitern im Interesse einer Selbstrepräsentation des Chrysler-Konzerns gezeigt – Kunst, eingesetzt zum Zweck der Repräsentation einer Firma oder eines ganzen Industriezweigs, ist jedoch nur eine von vielen anderen Facetten des Verhältnisses von Kunst und Industriekultur. In dem zuvor zitierten Vortrag spricht Naumann dann auch einige dieser Aspekte an; wie in der Einleitung zu diesem Band dargelegt, umfasst ›Industriekultur‹ u.a. Bereiche wie die Technikgeschichte, die Architekturgeschichte der Fabrik- und Produktionsgebäude sowie der Wohnungen der Unternehmer und Arbeiter, die Sozialgeschichte und die Geographie, d.h. die Veränderung der Landschaft durch die Inbetriebnahme oder Stilllegung von Industrien.

Kunst und Industriekultur nähern sich nun nicht nur auf den unmittelbar nahe liegenden Ebenen der Architekturgeschichte oder der heutigen Nutzung von ehemaligen Industriearealen als Ausstellungsmöglichkeiten und Museumsstandorten an: So zeigte die Kunst um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert bereits eine hohe Sensibilität für die auch landschaftlichen Veränderungen, die das Aufkommen der Industrie mit sich führte. Zuvor hatte man Darstellungen technischer Prozesse (wie z.B. im Fall der Eisenschmiede) Ende des 18. Jahrhunderts unter Rekurs auf religiöse Motive dargestellt und damit nobilitiert, wie z.B. das Gemälde *The Blacksmith* des Malers Wright of Derby von 1771 (Derby Museum and Art Gallery; Abb. 14) zeigt, das u.a. in seiner Ruinen-Kulisse und den dort herrschenden Lichtverhältnissen an eine »Anbetung Christi« erinnert³⁵ und somit darauf anspielt, dass Technik als

³⁵ Vgl. dazu Krifka, Sabine: Industrie als Spektakel und Sehenswürdigkeit – Die Entstehung der Industrielandschaft in England, in: Kat. Ausst. (Deutsches Historisches Museum, Berlin 31.7.-21.10.2002) Die zweite Schöpfung. Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in

eine Art von ›zweiter Schöpfung‹³⁶ bzw. als Erlösung von bestimmten Nöten und Mängeln betrachtet werden kann.³⁷ Mit einer solchen Darstellungsweise bricht hingegen ein Maler wie der britisch-französische Künstler Philippe Jacques de Loutherbourg in seiner Darstellung von *Coalbrookdale at Night* von 1801 (London, Science Museum: Abb. 15) radikal. Bei Coalbrookdale, einer englischen Ortschaft bei Shrewsbury, handelt es sich um eine der Geburtsstätten der Industriellen Revolution: Abraham Darby gelang es hier 1709, die Verhüttung des Eisenerzes zu verbessern, indem er Stein- statt Holzkohle einsetzte, die in den benachbarten Bergwerken abgebaut wurde. Anstatt eine religiöse Verbrämung des Gegenwärtigen zu unternehmen, schildert de Loutherbourg unter Verwendung des zwar bei Landschaftsmalerei üblichen anekdotischen Personals (der Fuhrmann mit seinem Gespann, die Mutter mit ihrem Kind) eine Darstellung der »Bedlam Furnaces« (nach ihrer Trägergesellschaft Madeley Wood auch »Madeley Wood Furnaces« genannt), jenes unweit der Iron Bridge, der ersten Eisenbrücke der Welt, liegenden Hüttenwerkes, in dem erstmals Koks-kohle verwendet wurde. Ohne Beschönigung zeigt der Maler dabei die Spuren der Verwüstung und Zerstörung, welche in der näheren Umgebung des Hüttenwerks um sich greifen; selbst der gerade rechts noch am Bildrand auszumachende Mond wird anscheinend von den in seine Richtung ziehenden, hellrot und gelb erleuchteten Rauchwolken vertrieben. Aufgrund dieser an die Höllendarstellungen Hieronymus Boschs erinnernden Lichtverhältnisse³⁸ zeigt das Bild einerseits die faszinierende Seite der Industrie, scheint – in dem zwischen Natur (Mond) und Mensch (Rauch) ausgetragenen Kampf sowie den im Vordergrund liegenden Abfällen und Fragmenten³⁹ – andererseits aber auch eine Warnung aussprechen zu

die Gegenwart, hg. v. Sabine Beneke; Hans Ottomeyer, Berlin 2002, S. 48-59, hier insbesondere S. 58-59.

³⁶ Vgl. dazu Herding, Klaus: Die Industrie als ›zweite Schöpfung‹, in: Kat. Ausst. (Deutsches Historisches Museum, Berlin 31.7.-21.10.2002) Die zweite Schöpfung. Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart, hg. v. Sabine Beneke; Hans Ottomeyer, Berlin 2002, S. 10-27.

³⁷ Vgl. zu diesem Thema auch den Beitrag von Alexander Kaczmarczyk in diesem Band.

³⁸ Vgl. dazu Philippe Jacques de Loutherbourg, RA 1740-1812. London 2.6.-13.8.1973. Hrsg. von Rüdiger Joppien. Kenwood: The Iveagh Bequest: London, 1973, No. 52 sowie McKiernan, Mike: Philip Jacques de Loutherbourg, *Coalbrookdale at Night* (1801), Oil on canvas, 68 × 106,5 cm. Science Museum, London, in: *Occupational Medicine*, Vol. 58, Issue 5 (2008), Rubrik »Art and Occupation«, S. 316-317 (auch online unter <http://ocmed.oxfordjournals.org/content/58/5/316.full>, letzter Zugriff 11.08.2013).

³⁹ Diese werden von McKiernan 2008 zwar auch als »reminiscent of the shattered fallen idols portrayed in earlier religious works« gedeutet; da es sich bei den von Loutherbourg gezeigten Fragmenten jedoch nicht (wie bei diesen religiösen Szenen) um antike Tempelreste, sondern

wollen, wie sie auch der seinerzeit angesehene Agrarwissenschaftler Arthur Young formulierte, der die Meinung vertrat, dass die Landschaft um Coalbrookdale eigentlich »zu schön« sei, »um wirklich zu der Vielfalt an Schrecken zu passen, die am Boden ausgebreitet wird: dem Lärm der Schmieden und Mühlen mit ihren großen Maschinen, den Flammen, die aus den Öfen schlagen und dem Qualm der Kalkbrennereien.«⁴⁰

Diese bei de Louthembourg bereits anzutreffende Ambivalenz zwischen Faszination und Mahnung hält sich sodann bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts, wo Naumann, knapp 100 Jahre nach der Entstehung des *Coalbrookdale*-Gemäldes, einen Umschwung diagnostizieren kann: »Die hohe Fabrikese, der Fabrikschlot war vor dreißig Jahren geradezu ein Sinnbild für die Verunzierung der Gegend. Und heute? Die Maler greifen eifrig nach den hohen Essen und malen sie in alle ihre Stadtbilder hinein. [...] Diese schlanken Türme der Neuzeit, diese Minarets des Abendlandes gewinnen mit jedem Jahrzehnt an Charakter. [...] Und die Esse ist nur eine der neuen Formen. Oft taucht im Bergwerksgebiet mitten aus Kohlenschutt und Kahlheit irgend eine Art von Turm oder Gerüst oder Krahn auf, der uns nicht loslässt. Ein Abend über Dortmund und Bochum kann gerade so schön sein wie ein Abend hinter Agaven und Zypressen, wenigstens für das Auge, nicht immer für die Lunge.«⁴¹

Man mag bei einer solchen Gegenüberstellung – hier die Maler, die den Fabrikschlot noch zuvor als »Sinnbild für die Verunzierung der Gegend«, dort der Künstler, der diesen vielmehr als »Minaret des Abendlandes« auffasst – an Maler wie auf der einen Seite Constantin Meunier und auf der anderen Seite Julius Jacob denken: Der belgische Künstler Meunier hatte seine Malerlaufbahn vornehmlich mit Bildern religiöser Thematik begonnen, wandte sich ab 1880 der Darstellung menschlicher Arbeit zu, fasste dann aber später die Überzeugung, dass er diese Thematik besser mit bildhauerischen Mitteln verarbeiten könne und konzentrierte sich daher vor allem auf Skulptur. In seinen zuvor entstandenen Gemälden wie z.B. *Au pays noir (Im schwarzen Land)* von ca. 1893 (Paris, Musée d'Orsay: Abb. 16) zeigt er die Borinage, eine Industrielandschaft rund um die Stadt Mons in der belgischen Provinz Hennegau, als von dem »Sinnbild für die Verunzierung der Gegend«, nämlich von Schloten geprägt, aus denen dicke schwarze Rauchwolken aufsteigen, die das Blau des Himmels mit einem trüb-fahlen Grau-Schwarz zudecken; die

vielmehr um Reste industrieller Maschinerie handelt, rückt der Maler eben diese Industrie in eine kritische Nähe zu solchen Götzen, deren Anbetung hier gerade unterminiert werden soll.

⁴⁰ Im Original: »[...] too beautiful to be much in union with the variety of horrors spread at the bottom; the noises of forges, mill, with their vast machinery, the flames bursting from the furnaces with the burning of coal and the smoke of the lime kilns«. Zitiert nach Briggs, Asa: *Iron Bridge to Crystal Palace: Impact and Images of the Industrial Revolution*. London 1979. S. 13.

⁴¹ Naumann 1904, S. 322-323.

Schornsteine ragen dabei aus ziegelroten Industrieanlagen auf, die inmitten düsterer Halden menschenleer daliegen.⁴² Demgegenüber zeigt der deutsche Architektur- und Landschaftsmaler Julius Jacob auf seinem zusammen mit Wilhelm Herwarth um 1891 geschaffenen mutmaßlichen Entwurf für ein Wandgemälde (Berlin, Landesmuseum für Kultur und Geschichte Berlins: Abb. 17)⁴³ den Blick über die Berliner Jannowitzbrücke als eine von Menschen und von Verkehr belebte Szenerie, bei der die aus den diversen Schornsteinen – von Lokomotiven, Dampfschiffen und Fabriken – aufsteigenden Rauchsäulen als Sinnbilder der Technik und des Fortschritts erscheinen.

Obleich Naumann solche Darstellungen durchaus würdigt, versteht er sie doch ein Stück weit als eher äußerliche, quasi dokumentarische Auseinandersetzung mit der Industrie und stellt dieser die Architektur entgegen, die sich – in seiner Sicht: als einzige der Künste – wirklich auf eine direkte, sie als Gattung selbst verändernde Auseinandersetzung mit der Industrie eingelassen habe: »Am unmittelbarsten wirkt der neue Stil in der Architektur. Unsere neuen Bauten sind die Schiffe, Brücken, Gasanstalten, Bahnhöfe, Markthallen, Ausstellungssäle usw. Sie sind das Neue, das unsere Zeit hat. Um sie als neu zu empfinden, muss man alte Städtebilder hernehmen. Überhaupt lernt man beim Vergleich alter und neuer Bilder den Einfluss des eisernen Trägers und der eisernen Schienen kennen. Der neue Eisenbau ist das Größte, was unsere Zeit künstlerisch erlebt. Auf jedem anderen Gebiet suchen wir Ähren auf Feldern alter Ernte, hier aber wird Neuland in Angriff genommen. Hier gibt es keinen alten Zwang, keine Hofkunst, keine Schulweisheit. Hier wird nicht Kunst neben Konstruktion getrieben, keine angeklebte Dekoration, keine bloße Schnörkelei, hier wird für den Zweck geschaffen, und die Form wird geboren wie ein Kind, an das seine Eltern kaum dachten. In allerlei Mühsal dieser Tage ist es etwas Hohes, daß wir die erste Generation der Eisenarchitektur sind. So wie wir waren etwa jene Leute daran, die einst den Übergang vom romanischen Bau zur gotischen Freiheit erlebten, zur ersten keuschen, zaghaften, unendlich zarten Gotik.«⁴⁴

Bekanntermaßen hat sich die zeitgenössische Architektur mittlerweile verstärkt an industriellen Vorbildern auch und gerade bei Bauprojekten inspiriert, die streng genommen keinen Industrie-Bezug haben: Der französische

⁴² Zu dem Gemälde vgl. Georges Seurat, Paul Signac e i neoimpressionisti. Mailand 10.10.2008-25.1.2009. Hrsg. von Marina Ferretti Bocquillon. Palazzo Reale: Mailand 2008, S. 218-219.

⁴³ Vgl. zu dem Gemälde den entsprechenden Katalogeintrag von Sabine Beneke in: Kat. Ausst. (Deutsches Historisches Museum, Berlin 31.7.-21.10.2002) Die zweite Schöpfung. Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart, hg. v. Sabine Beneke und Hans Ottomeyer, Berlin 2002, S. 255, No. 97.

⁴⁴ Naumann 1904, S. 323.

Stararchitekt Jean Nouvel z.B. formulierte nicht nur in seinem im Sommer 2005 vorgelegten sogenannten »Louisiana Manifest« eine Reihe von Architekturen, an denen man sich künftig orientieren könne – »Petra, Sanaa, Venedig, Manhattan, Chartres, Ronchamp, Fischerhütten und Wüstenzelte, die Favelas von Rio« und er nennt hierbei auch explizit »die Industrieruinen an der Ruhr«⁴⁵ –, sondern er hatte bereits selbst bei der Konzeption und Ausführung seines zwischen 1985 und 1989 erbauten Gebäudekomplexes *INIST* (bei Nancy: Abb. 18) auf industrielle Architekturformen zurückgegriffen: Diese Wahl mag auf den ersten Blick insofern verwundern, als es sich bei dem *INIST* um die Zentrale des »Institut de l'Information Scientifique et Technique« (abgekürzt eben: »INIST«) handelt, deren Aufgabe darin besteht, wissenschaftliche Daten aus verschiedenen Forschungsinstituten Frankreichs zentral zu sammeln, zu archivieren, zu verarbeiten und zu vermitteln. Doch eben dies brachte Nouvel bei der Suche nach einer geeigneten Form für den erforderlichen Gebäudekomplex darauf, sich an der Industriearchitektur zu inspirieren: Da die Aufgabe des *INIST* unter anderem eben in der Verarbeitung von Daten und der daraus resultierenden Produktion und Ausgabe von Informationen besteht (also Prozesse der Raffinierung, der Produktion und der Auslieferung vollzieht), konzipierte Nouvel den Gebäudekomplex im Erscheinungsbild eines Fabrikgeländes: In seinen Umrissen, seinen Formen, Elementen und selbst den verwendeten Materialien erinnert das *INIST* mit seiner Wellblechhütten-Ästhetik, den Schornsteinen, Rohren sowie den nach außen verlagerten Metalltreppen und Stahlverkleidungen an eine Raffinerie oder Industrieanlage⁴⁶ (interessanterweise ist diese Ästhetik zehn Jahre später quasi wieder an ihren Ursprungsort zurückgewandert: 1997 erhielt Nouvel den Auftrag, in Frameries, ganz in der Nähe der Stadt Mons, in der von Meunier portraitierten Industrielandschaft der Borinage [s.o.] der belgischen Provinz Hennegau eine ehemalige Kohlenmine zum sogenannten *PASS* [Parc d'aventures scientifiques], einem im Jahr 2000 eröffneten Wissenschaftspark, umzugestalten – der Architekt griff hier nicht nur auf eben jene Materialien und Farben zurück, die er für das *INIST* verwendet hatte, sondern hat hierbei auch Ideen wie z.B. die alle Bereiche des Gebäudekomplexes wie ein Rückgrat verbindende »Brücke«, die »Passerelle«, in Form der ebenfalls alle wesentlichen Bereiche des Parks miteinander verbindenden und zugleich den

⁴⁵ Jean Nouvel: Louisiana Manifest, hg. v. Michael Juul Holm. Louisiana Museum of Art, Humlebaek 2008, o.S.

⁴⁶ Vgl. dazu Keazor, Henry: »Avis de recherche«. Verlorene Zeit und gefundener Raum in Jean Nouvels *INIST*, in: Architektur im Buch, hg. von Burcu Dogramacci und Simone Förster, Dresden 2010, S. 211-226.

früheren Weg der Kohle nachzeichnenden, 210 Meter langen »Pass'erelle« wieder aufgegriffen).⁴⁷

Wie aber sieht es heute in den anderen Künsten, jenseits der Architektur, aus? 1904 beklagt Naumann noch: »Aber was ich hier zu sagen habe, ist ja auch nur, daß es die Technik der Maschinenzeit war, die neue Tore öffnete. Wie wir die Farben verwenden, hängt da von ab, wie es unser Geist überhaupt lernen wird, mit kleinen und feinen Elementen wirksam zu arbeiten. Und damit kommen wir an die Grenze eines weiteren Hauptpunktes, über den ich reden möchte, zur Gestaltung des Empfindungslebens im Zeitalter der Maschine und zwar des Empfindungslebens in Hinsicht auf Kunstleistungen. Wir beginnen mit den Künsten im engeren Sinn des Wortes. An der Malerei, Musik und Dichtkunst hat die Maschine direkt noch wenig geändert. Hier liegt die Sache völlig anders als bei der Architektur.«⁴⁸

Jedoch schon rund 20 Jahre später sollte sich dies grundlegend geändert haben: Der amerikanische Maler Charles Sheeler erfüllte indirekt gleich beide, zuvor bereits gehörte Gebote Naumanns – »Die Kunst muss von der Technik nicht nur die verbesserte Optik übernehmen, sondern auch den Zug zur großen Fläche und Linie«⁴⁹ –, indem er zum einen zunächst einmal vor allem als Photograph arbeitete und sich auch in dem neuen Medium des Films engagierte: Gemeinsam mit Paul Strand drehte er 1921 den heute als Klassiker gewürdigten 10-minütigen Kurzfilm *Manhatta*, eine Art Filmgedicht, inspiriert von Walt Whitmanns Poem *Mannahatta* von 1881, über Manhattan und seine Architektur⁵⁰; zum anderen legte Sheeler in seinen Werken, Photographien wie Malereien, eben jenen von Naumann geforderten Zug »zur großen Fläche und Linie« an den Tag. Sensibilisiert hierfür wurde Sheeler dabei gerade durch die Industrie und ihre Anlagen und Bauten, denn 1927 wurde er von der Ford Motor Company beauftragt, ihr neues Werk in River Rouge, Michigan, zu photographieren: Sheeler nannte das damit vorgegebene Motiv »das mit Abstand spannendste, mit dem ich bisher arbeiten musste.«⁵¹ Tatsächlich scheinen die dort gesehenen Strukturen und Formen (Abb. 19) sein Photographenauge nachhaltig geschult zu haben, denn schaut man sich ein

⁴⁷ Vgl. <http://www.pass.be/> (letzter Zugriff 14.08.2013).

⁴⁸ Naumann 1904, S. 324-325.

⁴⁹ Naumann 1904, S. 325.

⁵⁰ Vgl. Lucic, Karen: Charles Sheeler and the Cult of the Machine. London 1991, S. 47-53 sowie Rafalaf, Erica L.: »Manhatta«: Its Influence on the Work of Charles Sheeler After 1920. Hunter College, Department of Art 1998 sowie Anton, Miriam R.: Seven Minutes in New York City: A Modernist Perspective on Charles Sheeler's and Paul Strand's »Manhatta«. University of Oregon 1998.

⁵¹ Im Original: »[...] incomparably the most thrilling I have had to work with«, zitiert nach Lucic 1991, S. 92.

späteres Foto wie dasjenige mit Strebepfeilern von Chartres von 1929 (Abb. 20) an, das zwei Jahre nach der Aufnahme *Ford-Plant: Criss-Crossed Conveyors* entstand, so wird man den Eindruck nicht los, dass Sheeler für die struktiven Geometrien der gotischen Kathedrale besonders durch die Anlagen des Ford-Werkes sensibilisiert worden war.⁵²

Es überrascht in diesem Zusammenhang auch nicht, dass Sheeler als Maler kurz darauf seinen Durchbruch mit den Ölgemälden *American Landscape* (New York, Metropolitan Museum, 1930) und *Classic Landscape* (Privatsammlung, 1931) hatte, die beide Fabrikgebäude zeigen.⁵³ In beiden Fällen ist die Namensgebung zugleich ein Programm, denn Sheeler bezeichnet ausgerechnet Darstellungen von stark durch Industrie geprägten Landschaften als »American« (also als typisch für Amerika) bzw. sogar »Classic« (also eine Bezeichnung, die man bislang eher idyllisch-idealistischen Landschaftsdarstellungen zuerkannt hatte). Zur gleichen Zeit zogen nun auch die anderen Künste nach: 1926/28 komponierte der russische Komponist Alexander Wassiljewitsch Mossolow Teile seines (freilich unvollendet gebliebenen) Balletts *Stal (Stahl)*, aus dem insbesondere das ursprünglich als Eröffnung dienende Stück »Zavod: muzyka mashin« als op. 19 eine eigenständige Bedeutung bekam⁵⁴ (im Westen wurde das Stück zwar als *Die Eisengießerei* bekannt, der Titel wäre jedoch tatsächlich eher mit *Die Fabrik: Maschinenmusik* zu übersetzen): Das Stück formt – nach dem Vorbild von Arthur Honeggers oben erwähnter Eisenbahn-Tondichtung *Pacific 231* aus dem Jahre 1923 – die Geräusche einer Eisengießerei zu einer dissonanzreichen, rhythmisch stampfenden »Maschinenmusik« um. Im gleichen Zeitraum, 1927, wurde

⁵² Vgl. Lucic 1991, S. 95. In: *From Icon to Irony: German and American Industrial Photography*, hg. v. Kim Sichel, Boston/Seattle (Boston University Art Gallery) 1995 wird der Ablauf (S. 10) nachgeradezu umgekehrt, wenn den Ford-Photographien ein »quasi-religious effect« bescheinigt wird. Dahinter steht wahrscheinlich eine Äußerung Sheelers, der gesagt haben soll: »It may be true that our factories are our substitute for religious expression« - zitiert nach: *The New Vision: Photography between the World Wars*. New York 22.9.-31.12.1989. Hrsg. von Maria Morris Hambourg und Christopher Phillips. Metropolitan Museum of Art: New York, 1989, S. 127. Passenderweise arrangierte Sheeler dann auch 1932 zwei Ford-Aufnahmen (der jeweils linke und rechte Teil von »Stamping Press« von 1927 sowie in der Mitte die »Criss-Crossed Conveyors«) unter dem Titel »Industry« zu einem Triptychon, mit dem er an einem Wettbewerb für eine »photomural« des Museum of Modern Art teilnahm – vgl. dazu Smith, Terry: *Making the Modern. Industry, Art, and Design in America*. Chicago/London 1993, S. 115.

⁵³ Zu den Bildern vgl. Pohl, Francis K.: *Framing America: A Social History of American Art*. New York 2002, S. 393.

⁵⁴ Sitsky, Larry: »Alexander V. Mosolov: The Man of Steel«. *Music of the Repressed Russian Avant-Garde, 1900–1929*. Westport 1994, S. 60–86 sowie Roberts, Peter Deane: Aleksandr Vasil'yevich Mosolov (1900–1973), in: *Music of the Twentieth-Century Avant-Garde: A Biocritical Sourcebook*, hg. v. Larry Sitsky, Westport 2002, S. 314–319, hier S. 315.

Sergei Prokofievs Ballett *Le pas d'acier* in Paris uraufgeführt, in dem die Liebesgeschichte zwischen einem Seemann und einer jungen Fabrikangestellten in der damals noch jungen Sowjetunion inmitten der die Räder und Maschinen einer Fabrik zeigenden Kulissen erzählt wurde;⁵⁵ zwei Jahre zuvor, 1925, hatte der amerikanische Komponist George Antheil sein *Ballett Mécanique* geschrieben, ein ursprünglich als Begleitmusik für den gleichnamigen Film des Künstlers Fernand Léger konzipiertes Stück.⁵⁶ Léger rühmte sich, damit den ersten Film »ohne Drehbuch« bzw. »ohne Handlung« vorgelegt zu haben⁵⁷, und passend zu der darin waltenden Abstraktion (sowohl auf der Ebene der zueinander montierten Bilder wie auch der gezeigten Motive) komponierte Antheil eine Musik, die er selbst als von »musikalischen Abstraktionen und kontrastreichem Klangmaterial«⁵⁸ geprägt sah: »Meine Ideen zu dieser Komposition waren das Abstrakteste vom Abstrakten.«⁵⁹ Dieser Abstraktion freilich in gewisser Weise entgegengesetzt ist die sehr konkrete Besetzung des Stücks, denn bei der amerikanischen Erstaufführung des Stücks im Jahre 1927 in der Carnegie Hall in New York spielten im Orchester – neben den 16 Flügeln – Ambosse, Sägen, Autohupen, Türklingeln und Flugzeugpropeller mit, was für einen handfesten Skandal sorgte.⁶⁰

Nur ein Jahr später, 1928, wählte der Komponist Dmitri Shostakovich, wie ein Jahr zuvor Prokofiev, den Ort einer Fabrik als Schauplatz für sein Ballett *Bolt (Der Bolzen)*, in dem mit ironischem Unterton die Geschichte eines arbeitsscheuen sowjetischen Arbeiters erzählt wird, der einen Bolzen in die von ihm zu bedienende Maschine schieben will, um sie auf diese Weise zu sabotieren – wie vor ihm Mossolow, Prokofiev und Antheil malte Shostakowitch in seiner 1931 uraufgeführten Musik die schnurrenden und

⁵⁵ Vgl. Sayers, Lesley-Anne: Re-Discovering Diaghilev's »Pas d'Acier«, in: *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 18, No. 2 (Winter, 2000), S. 163-185.

⁵⁶ Oja, Carol J.: *Making Music Modern: New York in the 1920s*. New York, S. 71-94.

⁵⁷ Holste, Christine: Rhythmus in bildender und medialer Avantgardekunst. Frankreichs Marcel L'Herbiers Stummfilm »L'Inhumaine« (1924), in: *Rhythmus - Spuren eines Wechselspiels in Künsten und Wissenschaften*, hg. v. Barbara Naumann, Würzburg 2005, S. 217-241, hier S. 238.

⁵⁸ Im Original: »[...] musical abstractions and sound material composed and contrasted against one another [...]«, so Antheil in einem Brief an den Dirigenten, Schriftsteller, Pianisten und Komponisten Nicolas Slonimsky von 1936, zitiert nach: *Modernism and Music: An Anthology of Sources*, hg. v. Daniel Albright, Chicago 2004, S. 71.

⁵⁹ Im Original: »My ideas were the most abstract of the abstract«, zitiert nach: Ebd.

⁶⁰ Oja, Carol J.: George Antheil's »Ballet Mécanique« and Transatlantic Modernism, in: *A Modern Mosaic: Art and Modernism in the United States*, hg. v. Townsend Ludington, Chapel Hill 2000, S. 175-202.

hämmernden Geräusche einer modernen Fabrik nach.⁶¹ Den Weg dorthin gebnet hatte die Bewegung des von Italien ausgehenden Futurismus: Bereits 1913 formulierte der Maler Luigi Russolo⁶² in einem Brief an den Komponisten Francesco Balilla Pratella, der 1916 unter dem Titel *L'Arte dei rumori* (also *Die Kunst der Geräusche* oder *Die Geräuschkunst*) veröffentlicht wurde, die veränderten Bedingungen, unter denen Musiker heute arbeiten würden, denn: »Das Leben von früher war nichts als Stille. Im neunzehnten Jahrhundert, mit der Erfindung der Maschinen, entstand das Geräusch.«⁶³ Da das Leben früher durch Stille geprägt gewesen sei, habe man den ersten, durch einfache Instrumente hervorgebrachten Tönen göttliche Eigenschaften zuerkannt: Die Musik habe als phantastische, unverletzliche und heilige Welt gegolten, die über der wirklichen liege. Nun jedoch seien zwei Prozesse zu beobachten, die parallel zueinander verliefen und die es miteinander zu kombinieren gelte:

1) Die Musik tendiere dazu, immer dissonanter zu werden und sich so dem Tongeräusch zu nähern.

2) Dies geschehe »parallel zur Zunahme der Maschinen, die überall mit dem Menschen zusammenarbeiten«.

Während die von den Maschinen hervorgebrachten Geräusche dem Ohr eines Menschen aus dem 18. Jahrhundert noch schrecklich erschienen wären, finde der heutige Mensch Gefallen daran. Dies liege auch daran, dass das neue Tongeräusch im Vergleich zu der alten Musik mit ihren reinen, aber altbekannten und daher abgenutzten Tönen neu und aufregend wirke:

»Beethoven und Wagner haben während vieler Jahre unsere Nerven erschüttert und Herzen bewegt. Heute sind wir ihrer überdrüssig und genießen es viel mehr, die Geräusche der Tram, der Explosionsmotoren, Wagen und schreienden Menschenmengen in unserer Vorstellung zu kombinieren, als beispielsweise die *Eroica* oder die *Pastorale* wiederzuhören. [...] Wir werden uns damit unterhalten, das Getöse der Rolläden der Händler in unserer Vorstellung zu einem Ganzen zu orchestrieren, die auf- und zuschlagenden Türen, das Stimmengewirr und das Scharren der Menschenmengen, die

⁶¹ Morrison, Simon: Shostakovich as Industrial Saboteur: Observations on »The Bolt«, in: Shostakovich and His World, hg. v. Laurel Fay, Princeton 2004, S. 117-161.

⁶² Zu ihm vgl. generell: Chessa, Luciano: Luigi Russolo, Futurist. Noise, Visual Arts, and the Occult. Berkeley/London 2012.

⁶³ Russolo, Luigi: Die Geräuschkunst, übersetzt von Justin Winkler und Albert Mayr nach »L'Arte dei Rumori« (Mailand 1916). Basel 1999 (auch online unter http://www.iacsa.eu/jw/russolo_1916_geraeuschkunst_06-12-20.pdf, letzter Zugriff 12.08.2013), S. 9.

verschiedenen Getöse der Bahnhöfe, der Eisenhütten, der Webereien, der Druckereien, der Elektrozentralen und der Untergrundbahnen.«⁶⁴

Russolo prophezeit, dass die Motoren und Maschinen des Menschen eines Tages so aufeinander abgestimmt sein werden, dass eine Fabrik als berauschendes Geräuschorchester erscheinen werde, jedoch lehnt er eine reine Imitation dieser Geräusche (wie sie Mossolow dann 13 Jahre später praktizieren sollte) in der Musik ab: Die Geräusche sollten vielmehr phantasievoll und frei miteinander kombiniert werden: »Obgleich es das Kennzeichen des Geräusches ist, uns brutal ans Leben zu erinnern, darf sich die Geräuschkunst nicht auf eine nachahmende Wiedergabe beschränken.«⁶⁵ Dies bedeutet jedoch konsequenterweise, dass man – um überhaupt noch diese neue (von Russolo »Brutismus«, also »Lärmmusik« genannte) Klangkunst nach den von ihm geforderten Prinzipien (das »musikalische Poesie der Technik«, »Hereinnahme der Maschinenwelt in das musikalische Kunstwerk«, »musikalische Beseelung der Maschinerie« fasst Fred K. Prieberg diese 1960 zusammen)⁶⁶ schreiben und aufführen zu können – neue Instrumente brauchte. Russolo konstruierte daher auch so genannte »Intonarumori« (Geräuschinstrumente). Da die Instrumente sämtlich im Zweiten Weltkrieg zerstört wurden, weiß man heute nur noch dass es sich dabei um Kästen in verschiedenen Maßen und Formen handelte, die mit Schalltrichtern versehen waren und teilweise mechanisch (also wie herkömmliche Instrumente, allerdings mittels Kurbeln und Hebel) betätigt wurden, später aber teilweise auch elektrisch betrieben wurden.⁶⁷ Russolos Kompositionen für diese Instrumente, 1913/14 in Modena und Mailand uraufgeführt, tragen Titel wie *Erwachen einer Stadt*, *Das Zusammentreffen von Automobilen und Flugzeugen*, *Man speist auf der Terrasse des Hotels*.⁶⁸ Die zeitgenössische Kritik war jedoch bei allem Wohlwollen keineswegs von ihnen überzeugt und auch spätere Hörer von den seltenen

⁶⁴ Ebd., S. 11 und 12.

⁶⁵ Ebd., S. 14-15.

⁶⁶ Prieberg, Fred K.: Die futuristische Bewegung, in: ders.: *Musica ex Machina*. Über das Verhältnis von Musik und Technik. Berlin/Frankfurt/Wien 1960, S. 32-33.

⁶⁷ Vgl. dazu auch de la Motte-Haber, Helga: Die gedanklichen und geschichtlichen Voraussetzungen, in: *Klangkunst*. Tönende Objekte und klingende Räume, hg. v. ders., Laaber 1999, S. 11-61, hier S. 34.

⁶⁸ Im Original: »Risveglio di una città«, »Convegno delle automobili e degli aeroplani«, »Si pranza sulla terrazza dell'hotel«. Vgl. dazu auch Prieberg 1960, S. 40. Gerade die ersteren beiden Titel weisen z.T. bemerkenswerte Parallelen zu den Themen futuristischer Gemälde auf wie z.B. (Zusammentreffen des Flugzeugs mit einem anderen Fortbewegungsmittel:) Natalija Sergejewna Gontscharowas »Aeroplano sopra treno« (Tatarstan, Kasan, Staatliches Kunstmuseum, 1913) oder (erwachende bzw. sich erhebende Stadt:) Umberto Boccionis »La città che sale« (New York, Museum of Modern Art, 1910).

Aufnahmen dieser klassischen Orchester und »Intonarumori« kombinierenden Aufführungen reagierten eher enttäuscht: Der Musikwissenschaftler Fred K. Prieberg z.B. urteilte über eine Aufnahme von 1921: »Wenn man bedenkt, wie weit Strawinsky 1921 war, sind diese [...] Stücke rundweg lächerlich. Gewiss, die Vielfalt der Geräusche – Grollen, Zischen, Pfeifen – war damals etwas Neues, Beunruhigendes. [...] Freilich ist dafür alles, was das Orchester spielt, überaus einfach.«⁶⁹

Zeugen diese musikalischen Auseinandersetzungen mit der Industrie und ihren Maschinen von einer positiven Einstellung Maschinen und Fabriken gegenüber, so stellt dies doch nur die eine Seite der Medaille dar, denn parallel zu der Begeisterung über die neuen, mit der Industrialisierung eröffneten Möglichkeiten und die Bewunderung der übermenschlichen Kraft und unbegrenzten Fortschritt verheißenden Maschine, wuchs auch die Angst vor der Überwältigung des Menschen durch die Maschine und seiner Unter- und Einordnung in einen durchmechanisierten Ablauf, dem er nichts entgegen zu setzen hatte und in dem er bis zur Erschöpfung ausgenutzt wurde: Nicht zufällig wurde Lewis Hines *Steamfitter* (oder auch *Power House Mechanic* genannt: Abb. 21), die 1920 entstandene Photographie eines in gebeugter, dienender Haltung eine Maschine wartenden, muskulösen Mannes⁷⁰ offenbar als ein Sinnbild empfunden, das dann in Filmen wie Fritz Langs *Metropolis* (1927: Abb. 22)⁷¹ und Charlie Chaplins *Modern Times* (1936: Abb. 23) entsprechend aufgegriffen, dramatisiert und mit kritischer Stoßrichtung interpretiert wurde.

Die empfundene Unterdrückung des Menschlichen durch das Mechanisierte und Maschinerte in der Industrie führt, Naumann zufolge, zu neuen Bedürfnissen der Kunst gegenüber, von der erwartet wird, dass sie sozusagen als Zufluchtsstätte und Spiegel dieser unterdrückten Empfindungen fungiert: »[...] das Maschinenmäßige eines höchst kompliziert gewordenen Lebenszustandes lässt im dunklen Hintergrund der Seelen einen Raum, der gar nicht elektrisch beleuchtet sein will, der sich gar nicht regeln lassen will, den Raum der verlorenen Leidenschaften und Urgefühle. Aus diesem Raum steigen Seufzer, Gelächter, Heulen und Gekicher, wortlose und gedankenlose Laute verworrenster Art auf, ein Chor der gewesenen Jahrtausende drunten in der

⁶⁹ Prieberg 1960, S.41.

⁷⁰ Vgl. dazu *The New Vision* 1989, S. 127.

⁷¹ Die in dem Film gezeigte Metapher der Maschine als menschenverschlingendem Moloch verdankt sich wohl u.a. auch dem Vorbild einer heute im Louisiana Museum of Modern Art (Humblebaek) aufbewahrten, 1925 von George Grosz angefertigten Zeichnung mit dem Titel »Hochofen«, die eine eben solche, wie bei Lang mit einem Gesicht versehene Anlage zeigt, die auf sie zustrebende Menschen verzehrt.

Nacht der Einzelseele. Diesen Untergrund hat keine Aufklärungskanalisierung trockenlegen können, und gerade das Industriezeitalter hat ihm etwas dumpfe Energie gegeben, indem es ihn unterdrücken wollte. Die Töne dieses Untergrundes sind es, die wir in unserer Musik und Lyrik oft selbst nicht verstehen. Es verbindet sich die Akkuratess im Kleinen mit Gefühlsinhalt der unterdrückten Urseele und aus beiden zusammen entsteht: Stimmungskunst.«⁷²

Ebenfalls als – melancholische – Stimmungskunst interpretiert werden immer wieder die Aufnahmen von Bernd und Hilla Becher, die den von ihnen gezeigten Industrieanlagen so etwas wie Sympathie, Faszination, Interesse entgegen zu bringen scheinen.⁷³ Bereits ab 1957 hatte Bernd Becher Gruben, Aufbereitungsanlagen und Fabriken im Kreis Siegen photographiert. Wie Sheeler war Becher zugleich auch Maler, und er hatte zunächst versucht, die Anlagen mit graphischen und malerischen Mitteln wiederzugeben, weshalb ihm die Photographien sogar zunächst nur als Vorlagen für Zeichnungen dienen sollten – aufgrund der damit verbundenen größeren Präzision und objektiveren Darstellungsweise entschied Becher sich dann jedoch dafür, ausschließlich auf das Medium der Photographie zurückzugreifen. War es Sheeler in seinen Photographien um eine künstlerische Interpretation der Industrielandschaften gegangen, so verstanden sich Bernd Becher und die ausgebildete Photographin Hilla Wobeser (deren Zusammenarbeit 1959 begonnen hatte, ehe sie 1961 heirateten) als Dokumentaristen und Archäologen, die als Spurensucher und Anthropologen auch international (d.h. im Ruhrgebiet, den Niederlanden, Belgien, Frankreich, Großbritannien und den USA) festzuhalten versuchten, was zu verschwinden begonnen hatte. Sie prägen daher für die industrielle Architektur den Begriff der »nomadischen Architektur«, da die schnelle Errichtung und der schnelle Abriss dieser Gebäude ausschließlich den Interessen von Kapitalverwertung und Profitgewinnung folgen – und mithin ebenso wie Nomadenvölker nicht einmal mehr Ruinen hinterlassen.⁷⁴

Streng genommen wurden und werden Bernd und Hilla Becher mit ihren Arbeiten in drei, zunächst unabhängig und parallel zueinander existierenden Welten wahrgenommen: Zum einen als nüchterne Dokumentaristen und Chronisten eingeschätzt, die ihre Objekte auf gleiche Weise (Schwarzweiß-Aufnahmen, strenge Platzierung vor neutralgrauem Himmel, Herauslösung aus den Funktionszusammenhängen) erfassen, wurden sie andererseits mit der

⁷² Naumann 1904, S. 327.

⁷³ Lange, Susanne: Was wir tun, ist letztlich Geschichten erzählen ...: Bernd und Hilla Becher. Einführung in Leben und Werk. München 2005.

⁷⁴ Vgl. hierzu auch den Dokumentarfilm von Marianne Kapfer: Man muss sich beeilen, alles verschwindet - Leben und Werk von Bernd und Hilla Becher (D/F/GB 2006).

hierbei an den Tag gelegten präzisen Erfassung, monumentalen Vereinzelung und dem Raster der typologischen Präsentation im Bereich der Photographie als Vertreter einer Neuen Sachlichkeit betrachtet⁷⁵; aus der Sicht der bildenden Kunst schließlich erfuhren sie aufgrund der scheinbaren Schlichtheit der Motive und der die Objekte zu Typologien ordnenden Präsentation eine Einordnung im Bereich der Konzeptkunst und Minimal Art.

Als Ende der 1960er Jahre die Anlage der Zeche Zollern nach der Stilllegung vollständig abgerissen werden sollte, engagierten sich Bernd und Hilla Becher dagegen und wurden so auch außerhalb des Photographie- und Kunstbetriebs bekannt. Ihre Aufnahmen gaben zugleich mit einem wichtigen Anstoß für das in der Folge veränderte Verhältnis zu den Industriebauten, da der photographische Blick auf diese Anlagen auch deren ästhetische Qualitäten vor Augen stellte.

Mit den Stahl- und Kohlekrise der 1970er und 80er Jahre und dem damit einhergehenden Verschwinden vieler Bauwerke verstärkten die Bechers ihren Einsatz bei der photographischen Aufnahme dieser Anlagen und hielten zugleich ihre Schüler dazu an, hier mitzuarbeiten: Ihr Schüler Martin Rosswog dokumentierte z.B. zwischen 1985 und 1987 Leben und Arbeiten der Bergleute auf Zollern II/IV.⁷⁶

In eine ähnliche Richtung wie bei den Bechers, doch nun im Sinne einer künstlerisch interpretierten und zugleich technisch inszenierten Rekonstruktion gehen schließlich die jüngsten Projekte: 1999 fand das von der Kuratorin Söke Dinkla organisierte und von der Kultur Ruhr GmbH und der Stadt Duisburg in Auftrag gegebene Kunst-Projekt *Connected Cities* statt.⁷⁷ Die dahinterstehende Idee ging davon aus, dass zwölf internationale Künstler und Künstlerinnen für Orte der Industriekultur im Ruhrgebiet Arbeiten entwickeln sollten, die sich einerseits mit der urbanen Situation einer bestimmten Stadt auseinandersetzen und den Bedeutungswandel thematisieren sollten, den die postindustriellen Städte des Ruhrgebiets hatten vollziehen müssen; andererseits sollten sie das Ruhrgebiet als eine Ansammlung von Städten verstehen, die nicht nur mittels der gewohnten Verkehrswege (Straßen, Schienen und Kanäle) miteinander verbunden sind, sondern zunehmend auch durch

⁷⁵ Glasenapp, Jörn: Die Familie der Fördertürme oder: Bernd und Hilla Bechers fotografischer Neoplatonismus, in: Fotogeschichte. Jg. 26 (2006), H. 100, S. 3-8.

⁷⁶ Vgl. z.B. Rosswog, Martin: Schichtaufnahmen: Erinnerungen an die Zeche Zollern II/IV, Essen 1994.

⁷⁷ Vgl. den Katalog zur Ausstellung: *Connected cities. Kunstprozesse im urbanen Netz*. Duisburg 20.6.- 1.8.1999. Hrsg. von Söke Dinkla und Paul Garrin. Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg und ausgewählte Standorte der Industriekultur: Duisburg am Rhein und Ostfildern/Ruit, 1999.

unsichtbare Kommunikationsleitungen vernetzt werden: Internet, Telekommunikation, digitale interaktive Medien und Photographie sollten künstlerisch genutzt werden, um wirkliche oder gedachte Verbindungen zwischen den Städten herzustellen und in einigen der Werke die Menschen miteinander in Dialog zu bringen (die Kuratorin Söke Dinkla hatte zwei Jahre zuvor ihre in Hamburg vorgelegte Doktorarbeit *Pioniere interaktiver Kunst von 1970 bis heute* veröffentlicht⁷⁸, insofern war sie die hierfür geeignete Expertin bzw. von daher trägt das Projekt auch deutlich ihre Handschrift).

Das Duo Paul Sermon (aus England) und Andrea Zapp (aus Deutschland) konzipierten hierfür das Projekt *Body of Water*; hierbei wurden drei Orte – das Lehmbruck-Museum Duisburg, ein ehemals von Bergmännern benutzter Umkleideraum in einer stillgelegten Zeche bei Duisburg sowie der dazugehörige Duschaum der Waschkau des Bergwerks Ewald/Schlägel & Eisen in Herten – mit Hilfe einer Videokonferenzschaltung audiovisuell untereinander verbunden und somit einer interaktiven Nutzung gegenüber geöffnet: Das Publikum konnte an allen drei Orten untereinander sowie mit Dokumentaraufnahmen interagieren. Das Ergebnis wurde auf einen Wasservorhang im Duschaum projiziert und konnte auch an den anderen beiden Orten mitverfolgt werden.⁷⁹ Das Ganze muss als ein Versuch gewertet werden, die Identität des Ruhrgebietes als ehemaligem Standort für Kohle und Stahl zu thematisieren; zugleich konnten so Museum, Öffentlichkeit und Internet miteinander verbunden werden. Allerdings muss ehrlicherweise gesagt werden, dass die Scheu der Besucher, sich an den drei Orten auf das Angebot einzulassen, trotz der relativ leicht bedienbaren Technik (die Besucher mussten nichts weiter tun, als zu interagieren) eher zögerlich angenommen wurde, was angesichts des Umstandes problematisch ist, dass das Projekt nur funktionierte, wenn die Besucher von allen drei Orten aus mit- und aufeinander reagierten.

Wie gesehen, lässt sich das Thema »Industrie und Industriekultur als Inspirationsmomente der Kunst« abschließend nicht in einer knappen, griffigen Formel zusammenfassen. Mit Friedrich Naumann gesprochen, der hier noch einmal zitiert werden und bei dessen Worten hier abschließend erneut eine Anleihe getätigt werden soll: »Das ist es, was auch diesen meinen Vortrag in gewissem Sinne unkünstlerisch macht, obwohl er über Kunst spricht, daß viel verworrene werdende Wirklichkeit sich nicht in einheitlicher Abrundung darstellen läßt. Aber der Zweck unseres Zusammenseins ist ja auch nicht der,

⁷⁸ Dinkla, Söke: *Pioniere interaktiver Kunst von 1970 bis heute*: Myron Krueger, Jeffrey Shaw, David Rokeby, Lynn Hershman, Grahame Weinbren, Ken Feingold, Ostfilmern 1997.

⁷⁹ Vgl. dazu unter <http://netzspannung.org/cat/servlet/CatServlet?cmd=netzkollektor&subCommand=showEntry&entryId=148393&lang=de> einsehbaren Filmaufnahmen (letzter Zugriff 12.08.2013).

etwas Fertiges nach Hause zu tragen, sondern Anfänge für weiteres Denken zu bieten. Um dieses Zweckes willen verzeihen Sie auch, daß heute eine Kunst von mir mißachtet wurde, die Kunst, rechtzeitig auf zuhören!⁸⁰

⁸⁰ Naumann 1904, S. 327.

Schöne Industrie – Über das Verhältnis von Antike und Arbeit

Schreibt Friedrich Schiller, die Griechen »ließen [...] den Ernst und die Arbeit, welche die Wangen der Sterblichen furchen [...] aus der Stirn der seligen Götter verschwinden«, so überblickt er den olympischen »Götterstand« als ein Kontinuum höchster und freiester Tätigkeit lebendiger Individuen.¹ Bei den Göttern war hiernach die Fülle des Daseins in umschließender Einheit hergestellt. Der Olymp war dem griechischen Menschen – aus der Sicht des 18. Jahrhunderts – eine Erscheinungsweise müßiggängerischer Existenz sowie der maximale Ausdruck seiner geeinten menschlichen Natur selbst; denn in der Mythologie hätten die Griechen ihrem »Gefühl« von absoluter Daseinsfülle ebenso künstlerische Gestaltung gegeben wie in den Physiognomien der »ewig Zufriedenen«, die den vollständigen Ausgleich widerstreitender Grundkräfte ausstrahlten.² Da sie weder die »Pflicht« zur Arbeit noch die »Sorge« um die eigene Lebensgrundlage nötigte, sie im Gegenteil das ausbalancierte Spiel der Kräfte zur erhabenen »*Gleichgültigkeit*« vervollkommnete, stehen die Götter der Griechen für die ursprünghafte poetische Übertragung dessen auf den jenseitigen Bezirk, »was auf der Erde sollte ausgeführt werden«.³ Mithin begründen die Unsterblichen, im Einzelnen wie im Gesamten, das Gegenbild zur Schicksalssituation des Menschen in permanenter Daseinsvorsorge und in seinem Verhältnis zur Arbeit. Es vermischen sich im Zuge der Industrialisierung von Arbeit andererseits aber auch die unterschiedenen Sphären von Ideal-Göttlichem und Real-Menschlichem: Göttlichkeit ist dann nicht allein mehr an die überirdische Untätigkeit im reinen Spiel geknüpft, Arbeit nicht mehr an das weltliche Los der Unfreiheit. Denn für Arbeit und Erfindung wird dem Menschen in der industriellen Moderne der symbolische Anspruch auf den Heroen- oder Götterstand zuerkannt, und zwar durch die Formen der Kunst.

¹ Schiller, Friedrich: Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, in: Schillers Werke, Nationalausgabe (folgend zitiert NA), Bd. 20, Weimar (1962) 2001, S. 359.

² Ebd.

³ Ebd.

Die Antike drückt seit der Frühromantik die Eigenschaft von Göttlichkeit aus. Ihre individuierte Einheit erfasst den »*Geist des Ganzen – reine Griechheit*«, ebenso den alle Einzelerzeugnisse übergreifenden »Geist der Liebe« als die absolut hervorbringende Wirkung, die alle Zeiten verbindet.⁴ Diese von der Frühromantik übernommene Singularform, die kollektiven Sinn hat, vereint das Vergangene mit einem zukunfts-offenen Konzept: Sie weist auf die *romantische* »Werkarbeit« im Sinne einer utopiegeleiteten Ganzheitskonstruktion, in der sich das auf unbestimmte Zeit fortlaufende Projekt einer »neuen Mythologie« mit der gemeinsamen Kunstproduktion der *Jungen* einlöse, und weist zugleich zurück auf die poetische Schaffenskraft der *Alten*, die die höchste Schönheit natürlicher Bildung mit den Gestalten der Mythologie erfüllt hatte. Den Ursprung jener dichterischen Fantasie mit modernen Verfahren zu wiederholen, macht den Kern im romantischen Programm der *Jungen* aus. Für die moderne Industriegesellschaft sieht dagegen Karl Marx die Antike als endgültig überwunden an, womit für ihn auch jene »Kindernatur«⁵ der Griechen überholt ist, die auf naturpoetischem Fundament mythologische Konstruktionen wie die Götter erzeugt, welche, so Marx, »ursprünglich [...] die Wirkung der menschlichen Verstandesverirrung sind.«⁶ Antike als eine dagegen absolute, freie geistige wie auch *heile* »Produktionsart«, die weder »Zwang« noch zerfurchende »Kasteiung« kennt, indem sie von einem naturpoetischen, ungetrennten Seinszustand ausgeht, wo menschliche Praxis und Natur beieinander sind und der Mensch in dieser ursprünglichen Verbundenheit glücklich bei sich ist, ist jener Art von Arbeit konträr, die nach Marx dem Menschen »äußerlich« ist, »seinen Geist ruiniert« und ihm »die Natur entfremdet.«⁷

Die ästhetisch-poetologische Theorie um 1800 legitimiert die Vorstellung von der sittlich-schönen Lebens- und Produktionsart, in der der Mensch in passiver Lust nach dem *Laisser faire la nature* oder dem Wesen des Musischen tätig ist, indem er nach dem Beispiel der unbedürftigen Existenzen müßig geht. Die »göttähnliche Kunst der Faulheit« tilgt die Makel harter, »entäußerter« Arbeit, denn im inspirierten Nichtstun trägt der Mensch göttliche Tätigkeit in sich, die doch nicht seine eigene ist.⁸ Für Friedrich Schlegel stellt der »Müßiggang« oder die »liberale [...] Untätigkeit« das »einzige Fragment

⁴ Schlegel, Friedrich: Über das Studium der Griechischen Poesie, in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe (folgend zitiert KA), Bd. 1, S. 347.

⁵ Vgl. dazu Marx, Karl: Ökonomische Manuskripte 1857/58, in: Marx/Engels Gesamtausgabe (folgend zitiert MEGA), II. Abt., Bd. 1.1, Berlin 1976, S. 44f.

⁶ Marx, Karl: Ökonomisch-philosophische Manuskripte [1844], in: MEGA I, 2, S. 373.

⁷ Ebd., S. 367 und 369.

⁸ Schlegel, Friedrich: Idylle über den Müßiggang [1799], in: KA, Bd. 5, S. 25.

von Gottähnlichkeit« dar, das der Gegenwart noch aus jenem »Paradiese« geblieben sei, und er qualifiziert ihn als die »Lebensluft der Unschuld und Begeisterung«, die nur die »Seligen« atmeten.⁹ Solcher Art sind die Götter und die Kinder. So erkennt etwa Georg Büchners Leonce in Valerios Lebensart diese erstrebenswerte Existenz: »Bist du einer von den Göttlichen, welche mühelos mit reiner Stirne [...] und blühenden Leibern gleich seligen Göttern in den Olympus treten?«¹⁰ Von hier geht der Blick der Dichter und Künstler auf die ursprüngliche, *kindliche* Natur des Südens, auf deren höchste Schönheit man sich »hinaufdestillieren«¹¹ will, da dort die Antike als sinnlich-schöpferische Leistung in wahrer Passivität absolut erfahrbar wird. Franz Xaver Winterhalters *Dolce far niente* schildert den neubesetzten Olymp der Leichtlebenden in der hedonistischen Sorglosigkeit des italienischen Südens, wohl auch vor dem Hintergrund, dass diese Sphäre als Musterbild für eine freie schöpferische Tätigkeit im nichtentfremdeten Zustand gesehen wird (Abb. 24). Ein derartig arbeitsferner, vom destruktiven Zustand des Zwangs nicht affizierter Bereich, der sich so dem wahren Schönheitsurteil und der idealen Bildung notwendig eröffnet, ist dem Entwurf eines ästhetischen Ideals vorbehalten und fände sich daher, so Schiller, in einer »Klasse von Menschen [...], welche ohne zu arbeiten thätig ist.«¹² Gegen diese »Vorstellung eines sogenannten *Goldenen Zeitalters* oder auch eines *idyllischen Zustandes*«, der »[a]uf den ersten Blick [...] einen idealen Anstrich« in der Kunst habe, doch wegen der einseitigen Ausrichtung des Lebens »bald langweilig« werde, richtet Hegel seinen Einwand mit dem Postulat zur Arbeit: »Denn eine in dieser Weise beschränkte Lebensart setzt auch einen Mangel der Entwicklung des Geistes voraus. [...] Der Mensch darf nicht in solcher idyllischen Geistesarmut hinleben, er muß arbeiten. Wozu er den Trieb hat, das muß er durch seine eigene Tätigkeit zu erlangen streben.«¹³ Was dort zur Veredelung des menschlichen Geistes Harmonie ist, ist hiernach ein Missverhältnis zum Schaden desselben. Hegel spricht von einer dennoch *idealischen* Art der Arbeit, bei der der Mensch nicht außer ihr, sondern eins mit ihr ist, insofern sie seinen Bedürfnissen selbst und sonst keiner fremden Macht dient.

Durch »Antikisierung« erhält der zeitgenössische Arbeitsbegriff, der gemeinhin negativ mit Entfremdung konnotiert ist, eine positive Besetzung. Die französische Graphik aus der Zeit um 1800 ist dafür bezeichnend mit *Le*

⁹ Ebd., S. 25f.

¹⁰ Büchner, Georg: Leonce und Lena [1836], in: Werke und Briefe, Frankfurt a.M. (Insel) ¹³1979, S. 117.

¹¹ Ebd., S. 146.

¹² Schiller, Friedrich: Über naive und sentimentalische Dichtung, in: NA, Bd. 20, S. Ebd., S. 490f.

¹³ Hegel, Georg Friedrich Wilhelm: Vorlesungen über die Ästhetik I, in: Werke, Bd. 13, S. 335f.

Travail betitelt (Abb. 25). Auf dem ersten Blick irritiert diese Verknüpfung, denn man fragt sich, wo in dieser verspielten Idylle in der Art einer antikisierenden oder italienisierenden Gartenlandschaft mit Aquädukt überhaupt ernsthafte Arbeit stattfindet. Gleichsam unter der Wirkung der schaffenden Kräfte der äußeren Natur ist der Mensch in diesem Garten, den das Weibliche bestimmt, in höchst freiheitlicher Weise tätig. Hier, im epikureischen Schema der richtigen Lebensführung im Verborgenen, gelten nach dem Prinzip der *hedonē* die schönen Bedingungen des Daseins, kindliche Leichtigkeit anstelle von Mühsal, intuitiver und nicht repressiver Prozess. Im Conversations-Lexikon wird diesbezüglich festgestellt: »Auf der höchsten Stufe erscheint die Arbeit nicht mehr als Anstrengung, sondern als Eingebung, als Anklang aus der Heimat des Geistes, als freie Gabe des Genius. Und doch bleibt sie Arbeit.«¹⁴ Gemeint ist jenes ungezwungene Ausgerichtetsein auf die Idee des Schönen, das den Charakter bildet und kreative Schöpfung in Gang setzt, »bey der Arbeit ungemeyn leicht wird.«¹⁵ Im Grunde ist es der Titel *Le Travail*, der den Arbeitsernst der »Männlichkeit der Vernunft«¹⁶ in den Rahmen dieser Idylle einbezieht; denn nicht einseitig und somit bloß sinnlich oder gar kindisch soll der lebendige Zustand gemäß Schiller sein, sondern ein ganzheitliches und ausgeglichenes Spiel der Kräfte. Die Gegensätze Arbeit und Antike, Anstrengung und Müßiggang kommen in diesem antikisch staffierten Naturraum mit dem rechts platzierten, klassizistisch verfestigten Körpertypus nach Art des *Bacchus und Armor* von Asmus Jakob Carstens zur vollkommenen Übereinstimmung.

Antike und Arbeit verschränken sich in jeder der ›Werkstätten‹ (Abb. 26; 27). Beide Innenräume beziehen sich auf absolute Produktion. Wie erklärt sich das? Ditlev Blunck installiert einen in der ästhetischen Theorie festgeschriebenen Umwandlungsprozess in das Bild, der durch den Übergang vom reinen Naturgenuss zur künstlerischen *Bildung* gekennzeichnet ist, indem er das Kunstgenie Bertel Thorvaldsen im rechten Vordergrund seinen idealen Schöpfungs- oder Arbeitsbedingungen unmittelbar gegenüberplatziert. Im Gegenüber zu der müßiggehenden Lebensweise der scheinbar von aller Fremdbestimmtheit freien Menschen auf der linken Raumseite und in direkter Analogie zu dem Mädchen, das am Boden sitzt, wirkt das Kunstgenie regelrecht an dieser Stätte, indem es sich *intra muros* mittels eines transgredienten Blicks zutiefst gefasst und höchst bewegt auf das konzentriert, was von außen in den perforierten Raum eindringt: die urbane Natur. Natur ist *innen* durch

¹⁴ Conversations-Lexikon, Bd. 1, Leipzig (Brockhaus) ⁸1833, Artikel *Arbeit*, S. 361.

¹⁵ Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der Schönen Künste, 1. Teil, Leipzig ²1792, Artikel *Begeisterung*, S. 349.

¹⁶ Schiller (s. Anm. 1), S. 321.

den eindringenden Zitronenzweig, das eingeführte Straßenpflaster und die ›Natureinfalt‹ der »Italiäner«, die allein »wissen zu gehen«.¹⁷ Mit der Angleichung an das weibliche Kind wird die Gleichzeitigkeit von unbewusstem und reflektiertem Schaffen, von Fantasie und konstruierendem Verstand reklamiert. Die Simultaneität verbindet schöpferische Rezeptivität mit plastischer Kraft. Diese Disposition des schaffenden Menschen versetzt Karl Philipp Moritz in den »Tempel der Natur«, der den sinnlichen Rahmen bildet, »um das Schöne von allen Seiten in uns herein, und wenn wir können, verschönert wieder aus uns herauszubilden«.¹⁸ Hierüber ergibt sich die Verbindung zur Industrie, die Diderot in der *Encyclopédie* als ein vom Genie unterschiedenes Seelenvermögen bestimmt.¹⁹ Das Genie unterscheide sich durch die »productions admirables«, die reizvolle Sensationen und das Schöne noch schöner hervorbrächten, von den »productions mécaniques« als den nützlichen und kuriosen Maschinen der gesetzmäßig schaffenden Industrie.²⁰ Das Genie indes, so Diderots Theorie, unterstehe den niederen, wilden Vermögen der Fantasie und Empfindung, von denen sich die gefasste Industrie abgrenze. Und in dem Maße, wie in diesem Bild beide Seiten zusammenkommen, findet mit Thorvaldsen in der Gaststätte auch Industrie statt, gewiss ohne den Sinn für die Mechanik, wohl aber für das ›unendliche Spielwerk‹ (F. Schlegel) der Natur.

Die Mechanik und das Kunstschöne sind in der *Erzquetsche im Gusswerk*²¹ von Franz Kollarz nun gleichzeitig mit einfacher Handarbeit gegeben. Als nächstes zum Vordergrund tritt die toskanische Säule als makelloser Bezugspunkt in Erscheinung. Unmittelbar dahinter sind drei Arbeiter damit beschäftigt, das der Walzmaschine entnommene zermahlene Erz zu einer Art Wall aufzuschütten. Den Raumabschluss bilden die hinter einer niedrigen Holzverkleidung hervortretenden großen Zwischen- und Hauptgetrieberäder der Walze. In den Raum kommuniziert das tektonische Grundschema des Tempels – Stütze und Last – hinein. Für die fiktive Verwendung der Säule dürfte die spezifische Konnotation der Dorica ausschlaggebend gewesen sein. Sie nämlich charakterisierte Alberti ihrer männlichen Proportionen, Stärke

¹⁷ Schlegel (s. Anm. 8), S. 27.

¹⁸ Moritz, Karl Philipp: Der Dichter im Tempel der Natur. Ein Fragment, in: Deutsche Monatschrift 1 (1793), S. 72-78, hier S. 76.

¹⁹ Diderot/D'Alembert: *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers* (= Faksimile-Nachdruck der Originalausgabe Neufchâtel 1765), Bd. 8, Stuttgart/Bad Cannstatt 1967, Artikel *Industrie*, S. 694f.

²⁰ Ebd.

²¹ Die Lithographie stammt aus dem Zyklus *Der Bergbau und die Eisenindustrie in Eisenerz und Maria Zell* (um 1840). Stadtmuseum Rüsselsheim, Archiv, Inv.-Nr. G/37/1-12.

und Einfachheit wegen als *ad laborem aptus*, also für schwere Arbeit besonders geeignet. Und so scheint sie denn in der symbolischen Aufwertung der menschlichen Arbeitskraft nicht nur sämtlicher Last unbeschadet zu trotzen, sondern auch die Unausgewogenheit von Last und Lust der Arbeit an ihrem eigenen Schönheitsmaß zu bemessen. Mit ihrem euphemistischen Ausdruck lässt sie die Arbeit und deren Bedingungen gleichsam als sittlich schön und buchstäblich als tragbar erscheinen. Dergestalt ist sie als ideologische Emphase anzusehen, an der sich die aufklärerische Idee der Ausgeglichenheit, der Tugendhaftigkeit und der Sinnhaftigkeit durch Arbeit ausspricht. Doch drängt ihre demonstrierte Größe das gewisse Konfliktpotential in den Hintergrund, das von der antreibenden Kraft der Maschine ausgeht. Blendet man den bereits von Schiller formulierten Gedanken vom *geisttötenden Umtrieb des Rades* ein, so ergänzt sich das Idealbild der Arbeit sogleich durch ein Negativbild.²² Darin artikuliert sich die Angst vor Deformation, wo Arbeit zur mechanischen ›Fronarbeit‹ gerät und der Mensch seinen schöpferischen Geist mitsamt seiner Physis verwirkt. Dem entgegen steht die ›geniale Industriegenie‹ eines Thorvaldsen, die die Kunstschöpfungen aus dem Zusammenspiel von Sinnlichkeit und Geist meint und deren Zweck und Wirkung das schöne Ganze sein soll.

»In der Fabrik«, sagt Marx, »existiert ein toter Mechanismus«, dem der Arbeiter »einverleibt« würde.²³ Der Gegenpol dazu ist klar Schillers Konzept von der Sinn und Geist vereinigenden »lebende[n] Gestalt«, von der die Skulptur der Griechen ein vollkommenes Bild abgebe.²⁴ Größer kann sich der Gegensatz von Arbeit und Antike, von Entäußerung und Ganz-Sein nicht darstellen. Man kann dem Blatt zwar nicht unterstellen, dass der Künstler an dieses Gegensatzverhältnis von Arbeit und Antike dachte, um das eine mit dem anderen zu vermitteln, doch erscheint es zumindest so, als solle die auf Ausgleichung und Idealität geeichte Säule, Antike, jeden Vorwurf von deformierender Arbeit abfangen.

Darüber hinaus setzt diese Idealgestalt zum poetischen Überbietungsversuch des profanen Akts der Produktion auf dem höheren Niveau des absoluten Produkts an, für das sie steht. Sie interpretiert das ausgeworfene körnige Naturprodukt des Erzes als ›genialen Schotter‹, dem die Form idealer Kunstschönheit gleichsam als Ergebnis entwächst. Mit ihr ist eine mythologische Konstruktion in den Arbeitsraum eingebaut, die in der Art eines erklärenden Schöpfungsmythos die Vorstellungen etwa vom prometheischen Lehm, also

²² Vgl. Schiller (s. Anm. 1), S. 323.

²³ Marx, Karl: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie, Erster Band Hamburg 1890, MEGA II, 10, S. 380.

²⁴ Schiller (s. Anm. 1), S. 359.

von der anthropomorphischen Verformung einer Urmaterie aufnimmt. Die künstlerische Umgestaltung der Natur bietet sich nun auch in diesem Tempel dar. Aber weder hat die Arbeit etwas mit der impliziten schöpferischen Kraft zu tun, noch verfügt der Arbeiter über den Gegenstand. Eine Antwort auf die Frage, wessen Geist *in* dem Gegenstand und seiner Herstellung ist, fällt sicherlich nicht zugunsten des Arbeiters aus. Hier tritt vielmehr eine außerordentliche ästhetische Produktivkraft vor das Erzeugnis, eine Gestaltung, die als ein mythischer oder geheimnisvoller Prozess von fremder Macht nachvollziehbar wird.

Auf ähnliche Weise verbindet sich die Arbeitsdarstellung *Hochofenabstich* von Paul Friedrich Meyerheim mit der Mythisierung des Prozesses (Abb. 28). Das über drei Meter hohe Ölgemälde mit Rundbogenabschluss stammt aus dem siebenteiligen Zyklus *Lebensgeschichte der Lokomotive*. Den Auftrag erteilte der Berliner Großindustrielle Albert Borsig, Sohn des Gründers der Berliner Eisenbahnfabriken August Borsig. Im Folgenden interessiert der *Hochofenabstich*. Der Fokus liegt auf dem zylindrischen Corpus des Hochofens selbst, der den aus dem Architekturbestand der griechisch-römischen Antike hergeleiteten Bautypus des peripteralen Rundtempels zitiert, dessen Säulen um Eckblätter ergänzte toskanische Kapitelle nachahmen. Man kann von einem Fantasieentwurf ausgehen, der, als Teil unternehmerischer Selbstdarstellung, auf fiktiv-mythisierende Geschichtlichkeit angelegt war. Dieser Tempel bestimmt, als ein leeres, lichterfülltes Zentrum, das gesamte Bild. Von ihm scheint ein selbstentfesselnder, mitreißender Vorgang auszugehen. Für die Verbrämung des Bedeutungszentrums hat Meyerheim jene repräsentative Bauform verwendet, die immer schon mit dem Heroischen und Denkmalhaften verbunden war, zudem bei chthonischen Gottheiten der Antike oder bei kultisch verehrten Ahnen, den Heroen, Verwendung fand, die ihre Wirkung über das Grab hinaus entfalteten, indem sie aus der Erdtiefe Segen spendeten. Man blickt demnach auf eine tradierte Form mit Mehrfachcharakter, die zugleich das Gefäß unter- wie überirdischer Mächte sein will und als Huldigungsarchitektur Wirkung und Geschichtswürdigkeit des Gründervaters A. Borsig herausstreichen soll. Für die Zeitgenossen war Borsig »das erste Genie deutscher Industrie«. ²⁵ In den posthumen Unternehmerapotheosen wurde ihm der Titel Heros und Genius zuteil, seine bekränzte Büste in den Ruhmestempel gestellt, sein Weiterleben in die unterweltliche göttliche Schmiede des Vulkan fikionalisiert. Das Licht- und Energiezentrum auf der

²⁵ Hintze, E.: August Borsig, in: Berliner Volkskalender, Berlin 1855, hier zitiert nach Vorsteher, Dieter: Borsig. Eisengießerei und Maschinenbauanstalt zu Berlin, Diss. Berlin 1983, S. 174 u. Anm. 45.

Mittelachse markiert die Stelle, an der die Büste erinnerte. Dort wurde für eine realistische, höchst zeitgemäße Darstellungsweise die Leerstelle eingefügt, die im reflexiven Akt mit dem abwesenden Bild des Gründers auszufüllen war. Das mystifizierte Produktionsgeschehen am Hochofen nimmt den Kern der Firmenmythologie auf: Die Anwesenheit des *génie industriel* in der absoluten Produktion.

Sicherlich unterstützt das Antikenzitat bei Meyerheim den »kulturellen Aristokratismus« der Gründerzeit, der sich für den angestrebten »Fortschritt zu höheren Formen« des Lebens die Steigerung sozialer wie politischer »Ungleichheit und Unfreiheit« auf die Fahnen schreibt, nach dem Motto: das Glück liegt in der Hand des von Natur aus Stärkeren.²⁶ So demonstriert die überfeinerte Kunstform eine eindeutige Parteinahme für jene höhere Klasse, die sich als Förderin der sittlichen Kultur begreift und deren feudalistische Repräsentationsästhetik sich kaum als eine arbeiterfreundliche Form erweist. Tritt dem Arbeiter doch mit dem Antikenzitat am Hochofen das Mehrprodukt seiner auf materialen Überfluss verwendeten Arbeit als etwas Fremdes entgegen und ist es doch zuletzt nur demjenigen in einer Weise dienlich, der arbeiten lässt. So bezeugt die Form die Anwesenheit der »Kultur-Heroen der repressiven Produktivität«, die sich in Opposition darstellt zu jeheb unschuldigen »Archetypen der Phantasie, die [...] schöpferische Rezeptivität symbolisieren«. ²⁷ »Schönheit« und »Wunderwerke« für die Reichen, aber geistig-körperliche »Verkrüppelung« für den Arbeiter produziert laut Marx die entfremdete Arbeit.²⁸ Die Absichtserklärung der Großunternehmer: *Alles für den Arbeiter – nichts durch den Arbeiter* klingt in Anbetracht solcher durch Herrschaft und Ausbeutung erzielten Wertformen, die »als private Steckenpferde dem kulturellen Schmuck und der Erhebung dienen«²⁹, nach einem Legitimationsvorwand der ökonomischen Elite.

Borsig's Maschinenbau-Anstalt zu Berlin von Carl Eduard Biermann inszeniert die Versöhnung der Gegensätze (Abb. 29). Die kompositorische Anlage selbst initiiert diese Einigung, indem sie die Bereiche Natur und Arbeit in unmittelbare Nachbarschaft zueinander setzt. Der Focus liegt hier auf der Terrasse und dem vorgelegten Stück »Natur«. Wie der Rundtempel bei Meyerheim hat sie kein reales Fundament. Der Vordergrund mündet entsprechend

²⁶ Hartmann, Eduard von: Phänomenologie des sittlichen Bewußtseins. Prolegomena zu jeder künftigen Ethik, Berlin 1879, in: Bucher, Max (Hrsg.): Realismus und Gründerzeit, Bd. 2, Stuttgart 1981, S. 566, Dokument 180.

²⁷ Marcuse, Herbert: Triebstruktur und Gesellschaft. Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud, Frankfurt a.M. 1965, S. 174.

²⁸ Marx (s. Anm. 6), S. 366.

²⁹ Marcuse 1965 (s. Anm. 27), S. 171.

in die Raumvorstellung eines eingeehten schönen, längst dagewesenen Ortes, der, mit den Verwitterungsspuren am Terrassenfundament, zunächst die Projektion einer sentimentalischen Empfindungsweise darstellt, die sich in dem Bedürfnis nach einem idyllischen Naturzustand im Angesicht der Industriearbeit ausdrückt. Es kommt bei Biermanns Bildkonzeption wohl eine formal-kompositorische wie auch eine ideelle Anlehnung an den metaphorischen Tempelaufbau in Schinkels *Blüte Griechenlands* hinzu, und zwar in der Idee, dass die abendländische Kultur durch die gestaltenden Kräfte der Nation im Entstehen begriffen ist, wobei man diesmal nicht die Bildungskraft der Griechen, sondern das wirtschaftliche Florieren durch Ordnung und Gestaltung der industriekapitalistischen Kräfte beschwört.³⁰ Sichtlich werden hier schöne ausgleichende Verhältnisse erzeugt mit Hilfe einer Naturfiktion, die die industrielle Arbeitswelt sowie den Streit der Klassen in gewisser Weise befriedet.³¹ Im Hinblick auf einen den Borsigschen Auftragsbildern immanenten Firmenmythos vom preußischen Nationalheros verknüpfen sich offenbar auf einer zweiten Ebene bestimmte hierarchische Vorstellungen zu einer Aussage über die gesellschaftspolitische Rolle des Unternehmers. Der an oberster Stelle ummauerte Bezirk entrückt den über allem thronenden und *in absentia* geehrten Unternehmer in die Arkansphäre. An dessen Übertritt ins Göttliche – genauso literarisch inszeniert³² – mag durchaus was von der Sphäre des Herakles spürbar werden, der infolge seiner mühe- und entsagungsvollen Taten in den Olymp eingetreten war.

Doch gilt die Herakles-Handlung nicht vor allem dem Arbeiter, der von dem kolossalen, »tatlos ruhenden« Standbild des Schmieds im Doppelbogenfenster des Uhrenturms verkörpert wird? Auf dieses zielen die Fluchtlinien der Terrasse, in der Weise einer Zusammenbindung der beiden auseinanderliegenden, an sich ungleichen Sphären. Es stellt sich die Frage, ob der Unternehmer zum herkulischen (nicht zyklopischen) Arbeiter mutiert, wenn er über die inszenierte perspektivische Fortsetzung seines entlegenen »Sitzes« doch figürlich im Bild erscheint, oder ob mit dem Koloss auf dem Fabrikhof *a priori* der heldenhafte Arbeiter gemeint ist, von dem aus die Brücke zu dem bedeutungsschweren Sockel geschlagen wird. Offensichtlich stehen wir hier an der Nahtstelle³³ zwischen dem Unternehmer als Handwerker, der nichtsdestoweniger seine herausragende gesellschaftliche Ehrenposition demonstriert,

³⁰ Siehe zu Schinkels *Griechenlands Blüte* Börsch-Supan, Helmut: Karl Friedrich Schinkel – Lebenswerk. Bild-Erfindungen, Bd. 20, Berlin/München 2007, S. 455ff.

³¹ »Versöhnung zwischen Kapital und Arbeit«. Vorsteher, Dieter: Ein Industriebild zwischen *Jubelfeier* und Revolution, in: Kritische Berichte 8 (1980), H. 4/5, S. 45.

³² Vgl. Leipziger Illustrierte Zeitung 10 (1848), Nr. 244 vom 4. März 1848, S. 148f.

³³ Mit freundlichem Hinweis von Klaus Herding, Frankfurt a.M.

und dem Arbeiter als Handwerker, der in der Folge die Oberhand gewinnt – gerade auch in Form des Arbeiterdenkmals der zweiten Jahrhunderthälfte.

Größte Bedeutung erhält der dimensionierte Arbeiter als Individuum und Kollektiv in Menzels *Eisenwalzwerk*, in dem sich die industrialisierte Arbeit in ihrer ganzen Komplexität auftut (Abb. 30). Das Gemälde, das ohne Auftrag entstand, »zeigt weder Kommandostrukturen noch uniforme Tätigkeit; weder sind die Arbeiter den Maschinen unterworfen noch wird dem Fabrikanten gehuldigt«. ³⁴ »Tätigkeit als die Schönheit des Industriezeitalters auszugeben, Aktivität anstelle von Idealität zu setzen, ist«, laut Herding, »offensichtlich der Leitgedanke des Bildes.« ³⁵ Das arbeitende Kollektiv entzieht sich einer mythologischen Überhöhung, jede Vorstellung von fremdgelenktem, mystischem oder enthusiastischem Prozess ist in den »alltäglich-unheroischen Bewegungskomplexen« ausgeblendet, die zusammen eine »Kooperation aus eigenem Antrieb« vorstellen. ³⁶ Das Bild lässt so die auf das Höhere hinaufweisende Schönheit hinter der Schönheit realer Arbeitstätigkeit zurück. Menzel stellt mit seinem Bild die Anschauungsform einer Ganzheit vor Augen, die sich statt auf Idealität auf den universalen »anonymen Vollzug« ³⁷ der Arbeit selbst richtet, bei dem die gesellschaftliche Rolle der Arbeiterklasse diesmal bildlich zum Tragen kommt.

Der Arbeit huldigt wiederum auf heroisierende Weise die rundbogige Pathosform des 1852 begonnenen Gemäldes *Work* von Ford Madox Brown (Abb. 31). ³⁸ In kompositorischer Hinsicht sehr ähnlich zum *Hochofenabstich* mit dem metonymisch evozierten Helden im Bildzentrum, nur dass jetzt dem real auftretenden Helden der Arbeiter-Klasse, in antiker Pose, der ihm zustehende Platz eingeräumt wird. Er befindet sich zusammen mit den Handarbeitern im Dreieck der unterschiedlichen gesellschaftlichen *Arbeitstypen*: hinten die Vertreter der Klasse, die arbeiten lässt und den Luxus genießt. Links vorne die Figur mit dem Blumenkorb, die, der Natur nahe, im strengen Sinne nicht arbeitet und sich schüchtern, zugleich scharf beobachtend ihren Weg durch diese geschäftige Umgebung bahnt. Ihr gegenüber »die Kopfarbeiter,

³⁴ Herding, Klaus: Die Industrie als »zweite Schöpfung«, in: Kat. Ausst. (Martin-Gropius-Bau, Berlin 31.7.-21.10.2002) Die zweite Schöpfung. Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart, Berlin 2002, S. 10-27, hier S. 26.

³⁵ Ebd., S. 25.

³⁶ Ebd., S. 26: »Loslösung von der im Titel versprochenen Mythologie« als »ein bedeutsamer Einschnitt« im Industriebild.

³⁷ Hofmann, Werner: Menzels Universalität, in: Kat. Ausst. (u.a. Nationalgalerie im Alten Museum, Berlin 7.2.-11.5.1997) Adolph Menzel 1815-1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit, Köln 1996, S. 393-404, hier S. 400.

³⁸ Türk, Andreas: Bilder der Arbeit. Eine ikonografische Anthologie, Wiesbaden 2000, S. 92f. mit einer ins Deutsche übertragenen Werkbeschreibung Browns.

die«, um mit Browns Worten zu sprechen, »obwohl sie müßig erscheinen, arbeiten und die der Grund für wohlgeordnete Arbeit und das Glücklichsein anderer sind«. Aus der Stellungnahme Browns geht hervor, dass die Idee zum Bild des »britischen Erdarbeiters« in Reaktion auf das die nordeuropäische Malerei der ersten Jahrhunderthälfte bestimmende Italienbild entstand: »Zu jener Zeit [...] erschien es mir, dass er der Fähigkeiten eines englischen Malers ebenso würdig sei wie der Fischer der Adria, der Landarbeiter der Campagna oder der neapolitanische Bettler. Nach und nach entwickelte sich diese Idee zu der des ›Work‹ [...].«³⁹ Aufschlussreich ist diese Stelle in Bezug auf die Perspektiverweiterung in Richtung einer Bildlichkeit, die sich vom arkadisch-idyllischen Vorstellungsbereich einerseits absetzt und sich einem neuen, *absoluten* Typus der Arbeit zuwendet, der weder ›idyllisch‹ vorgeprägt ist noch das »Mitleben mit der Natur« praktiziert, ihm andererseits Stereotype aus dem Idyllenkontext des Müßiggangs beordnet.⁴⁰ Die Bildlichkeit des *Work* ist gekennzeichnet von dem Gegensatz von einfacher Natur und ausgebildeter gesellschaftlicher Realität und vor allem von dem in der Klammer zwischen Naturmensch und Gesellschaftsmensch idealisierten Erdarbeiter, der, ohne auf das Idyllische und dessen Genuss oder den »Überfluß« beschränkt zu sein, »in der Mitte steht« und dem die Einheit mit sich selbst, seiner Arbeit und mit der Allgemeinheit nicht abhanden gekommen ist.⁴¹

³⁹ Zitiert nach ebd., S. 92.

⁴⁰ Hegel (s. Anm. 13), S. 336.

⁴¹ Ebd., S. 337 zum »heroischen« Zustand.

Nils Daniel Peiler

Eine filmische Vermessung des Ruhrgebiets: Der künstlerische Anti-Industriefilm *Ruhr* von James Benning

Interview: Ihr erster Lieblingsfilm?

James Benning: Ich mag keine Filme.

Interview: Welchen ihrer Filme würden sie am liebsten nochmal neu drehen?

James Benning: Den nächsten.

Interview: Welchen Filmemacher beneiden sie?

James Benning: Neid ist die verachtenswerteste aller Emotionen.

Interview: Und ihr liebster Staat in Amerika?

James Benning: Einsamkeit.

Interview: Was mögen sie lieber, die Berge oder das Meer?

James Benning: Äpfel, keine Orangen.

Interview: Danke für das Gespräch.

*Die Interviewfragen stellte Nina Scholz.*¹

1 Die Aufführung

Es ereignet sich vergleichsweise selten, dass ein Kunstwerk in unseren Tagen noch derart zu polarisieren versteht, dass es sein Publikum in eine tiefe Spaltung hineinführt, in der sich leidenschaftliche Befürworter und kritische Gegner unversöhnlich gegenüberstehen. Als der zweistündige künstlerische

¹ Scholz, Nina: Interview mit James Benning. Online unter <http://blog.interview.de/Berlinale-James-Benning>, zuletzt abgerufen am 28. August 2013.

Dokumentarfilm *Ruhr* (D 2009) des unabhängigen amerikanischen Filmemachers James Benning (*1942, Abb. 32²) im Rahmen der interdisziplinären Ringvorlesung zur Industriekultur »Genialer Schrott« zwischen Montag, dem 10. Januar 2011, und Mittwoch, dem 12. Januar 2011, im Kino Achteinhalb in Saarbrücken seine Aufführung³ fand, ließ sich eine solche seltene Spaltung beobachten:

Ein Drittel des Publikums verließ die Aufführung von Bennings Film, bevor sie zu Ende war. (Davon die jüngsten Zuschauer zuerst.) Ein weiteres Drittel des Publikums schlief während der Vorstellung ein. Ein letztes Drittel des Publikums hielt sich jedoch auch über eine einstündige Einstellung hinweg wach und polarisierte in der anschließenden Publikumsdiskussion dergestalt, dass die Meinungen über das zuvor Gesehene zwischen den beiden unvereinbaren Endpunkten einer kritischen Distanz (»Das ist keine Kunst«) und einer affirmativen Begeisterung (»Danke, dass Sie diesen Film auf die Leinwand gebracht haben«) schwankten.

Die Zuschauerin Saskia Speicher, die der Saarbrücker Aufführung bewohnte, deutet die Anforderungen von Bennings Film *Ruhr* an ein ungeübtes Publikum in ihrer Reaktion auf das Gesehene an: »Die letzte Sequenz von einem Löschurm lief 60 Minuten und war sicherlich eine Herausforderung. Dabei konnte man aber sehr gut zur Ruhe kommen oder völlig ausrasten, sich fragen, was man hier überhaupt tut, was der Künstler einem vermitteln will oder einfach den Raum verlassen. Ich konnte mich dem Turm, dem ihm aufsteigenden Wasserdampf, den gelegentlich durchs Bild fliegenden Vögeln, den Wolken und den Geräuschen ganz hingeben.«⁴

Speicher weist an dieser Stelle bereits auf zentrale Elemente in der Konzeption der Zuschauerintension Bennings hin. So können die eigene Mitarbeit, die Benning von seinen Zuschauern in *Ruhr* fordert, die aktive Ergänzung der Leerstellen, die Zeit zum Nachdenken, die sehr lange Einstellungen

² Der herzliche Dank des Autors gilt Gesa Knolle, Arsenal – Institut für Film und Videokunst e.V. Berlin, sowie James Benning und seiner deutschen Produktionsfirma schaf oder scharf film, Berlin für die großzügige Abdruckgenehmigung der Produktions- und Standfotos. Der Film *Ruhr* befindet sich im Ausleihkatalog des Arsenal – Institut für Film und Videokunst e.V. Berlin.

³ Der Dank des Autors ergeht an Waldemar Spallek, Kino Achteinhalb Saarbrücken, für die Programmierung von Bennings Film begleitend zur Ringvorlesungsreihe. Eine Einführung in den Film sowie eine an die Vorführung anschließende moderierte Publikumsdiskussion durch die Herausgeber dieses Bandes fand am 12. Januar 2011 im Kino Achteinhalb Saarbrücken statt.

⁴ Speicher, Saskia zitiert nach Albert, Franz: Wer Augen hat, der sehe! James Bennings Film *Ruhr* im Saarbrücker Kino Achteinhalb. Online unter <http://franz-albert.de/?p=803>, zuletzt abgerufen am 28. August 2013.

offerieren, und das Darreichen des gesamten Films als Anregung und Anleitung zum genauen Beobachten durchaus als hier seitens der Zuschauerin bereits intuitiv verstandene Schlüsselkonzepte in der Annäherung an Benning festgehalten werden.

Die vom Publikum spontan aufgefasste Reaktion wurde unlängst auch als Markenzeichen der filmischen Werke James Bennings in der ihm gewidmeten, überschaubaren Fachliteratur beschrieben. Mikko Linnemann fasst die Ambivalenz der Werke Bennings für den Zuschauer, zwischen herausfordernder Konzentration auf der einen und genussbringender Kontemplation auf der anderen Seite, zusammen: »Bennings Filme fordern von den Zuschauern unbedingte Aufmerksamkeit, Geduld und eigene Mitarbeit. Sie laden trotz strenger formaler Regeln zur Assoziation ein und stellen über jeden theoretischen Hintergrund hinaus auch eine ästhetische Erfahrung dar.«⁵

Dabei stellt die Saarbrücker Aufführungspraxis hinsichtlich der Publikumsreaktion keine Seltenheit dar, vielmehr hat Benning das Verlieren des eigenen Publikums selbst bei Premieren oft genug am eigenen Leib erlebt und erinnert sich im Gespräch mit Scott MacDonald noch an eine solche Filmvorführung: »When I first showed *11 x 14*, I lost half of my audience because they didn't know how to watch the film, but it always pleased me when people would tell me they'd *almost* left, but instead had stayed with the film and felt that the experience had taught them to look differently, to pay more attention and become more proactive as viewers, to look around the frame for small details and not wait for the film to come to them.«⁶

Doch nicht nur vor dem Hintergrund dieser eingangs skizzierten besonderen Publikumsreaktionen einem filmischen Werk gegenüber, die *Ruhr* eben auch im Rahmen der Ringvorlesungsreihe »Genialer Schrott« erfahren hat, lohnt es sich, Bennings Film im Folgenden näher unter die Lupe zu nehmen.

2 Das Werk

Bereits der Name des zweistündigen künstlerischen Dokumentarfilms verweist dabei auf eine Region, deren industriekulturelle Bedeutung sich etwa in Würdigungen wie der Auslobung Essens als europäischer Kulturhauptstadt im

⁵ Linnemann, Mikko: Rekonstruktion der Wirklichkeit. Annäherungen an James Bennings California Trilogy. In: *Ikonen – Zeitschrift für Kunst, Kultur und Lebensart* 8 (2006). S. 9-11, hier S. 11.

⁶ Benning, James zitiert nach MacDonald, Scott: *Adventures of Perception. Cinema as Exploration: Essays/Interviews*. University of California Press: Berkeley, 2009. S. 264.

Jahre 2010 ausdrückte und die an dieser Stelle nicht noch einmal besonders herausgestellt werden muss (vgl. hierzu etwa den Aufsatz von Marita Pfeiffer in diesem Band, S. 21-32). *Ruhr* lief folglich auch als Eröffnungsfilm der 33. Duisburger Filmwoche 2009⁷ und Benning selbst bekennt hinsichtlich seiner Themenfindung in einer Pressemitteilung der deutschen Produktionsfirma schaf oder scharf film: »*Ruhr* takes a look at some of the labor performed here and the processes controlled by that labor. It is about things that reoccur and the subtle changes that happen. It asks you to look and to listen.«

Damit weist der Filmemacher auf eine Überschneidung mit der Motive des Industriefilms hin, der jedoch hier im Gegensatz zu dieser Gattung eine künstlerische Distanz innewohnt, die den Betrachter zum Hinsehen und Zuhören bewegen soll, ein »Plädoyer für ein intensives Sehen«⁸, was an Bennings Vorlesungen am California Institute for the Arts erinnert, die der studierte Mathematiker und Filmemacher dort seit 1987 lehrte und die mitunter den gleichen, programmatischen Titel tragen, wie etwa »Look and listen.«⁹

Das dieser Blickschulung mit pädagogischem Impetus sowohl Bennings Studenten als auch seinen Filmzuschauern gegenüber ein hochpolitisches Moment innewohnt, darauf hat Volker Pantenburg vor der historischen Prägung Bennings in den 1960er Jahren verwiesen.¹⁰

Ruhr ist das erste außerhalb Amerikas gedrehte Werk innerhalb Bennings filmischem Œuvre und leitet den Bruch des Filmemachers mit einer jahrzehntelang gepflegten 16mm-Tradition ein. Dieser Formatwechsel verdient vor dem Hintergrund der noch aufzuzeigenden Aspekte in mehrerlei Hinsicht Erwähnung.

Zum ersten versucht Benning sehr bedacht, die Kontrolle über die räumliche Fluktuation seiner Bilder zu behalten.

Zum zweiten kann der Film an der historischen Entwicklungsstelle vom analogen zum digitalen Kino verortet werden, die Bennings Entscheidung angesichts immer schlechter werdender Schmalfilmkopien als Motivationsmoment für den nach Jahrzehnten erfolgten Umstieg ins Digitale, von seiner

⁷ Vgl. Sennhauser, Michael: Duisburg 09: 'Ruhr' radikal – James Benning. Online unter: <http://sennhausersfilmblog.ch/2009/11/03/duisburg-09-Ruhr-radikal-james-benning>, zuletzt abgerufen am 28. August 2013.

⁸ Linnemann, Mikko: Rekonstruktion der Wirklichkeit. Annäherungen an James Bennings California Trilogy. In: Ikonen – Zeitschrift für Kunst, Kultur und Lebensart 8 (2006). S. 9-11, hier S. 11.

⁹ »Seinen Kursen am *California Institute for the Arts* hat der Regisseur ebenso elementare wie treffende Titel gegeben: *Looking and Listening* und *Paying attention*.« Pantenburg, Volker: Ränder des Kinos. Godard – Wiseman – Benning – Costa. August: Berlin, 2010. S. 57.

¹⁰ Vgl. Pantenburg, Volker: Ansichtssache. Natur Landschaft Film. In: Augen-Blick 37 (2005). S. 15-24, hier S. 24.

Bolex 16mm-Kamera auf eine hochauflösende digitale Sony EX-3 forciert haben mag.¹¹

Zum dritten resultiert der Abschied vom 16mm-Material auch in einer veränderten, im Falle Bennings forcierten filmischen Ästhetik, welche die Statik der Einstellungen betont, wie Matthew Flanagan in Anbetracht der stillen Digitalproduktion und -projektion von *Ruhr* anmerkt: »When no pro-filmic movement is visible, the frame is eerily still – no grain dances, no light dashes through a flickering strip at the back of the theatre.«¹²

Ruhr lässt sich als filmische Topographie, aber auch als »Reise- oder Roadmovie«¹³ eines Amerikaners im Ruhrgebiet lesen: Der Film durchstreift in sieben Einstellungen markante Orte der Industrie, der Kultur und eben der Industriekultur und fängt in seinen prägnanten Bildern die Wechselwirkung, das heißt auch die Überformung, zwischen diesen Wirkungskräften auf der einen Seite und der Landschaft auf der anderen Seite ein.

Sieben Einstellungen laden zur Kontemplation ein, polarisieren aber auch wie bereits gezeigt unter anderem durch ihre Einstellungslänge. Abrupte Schnitte zwischen den einzelnen Sequenzen reißen den Zuschauer beinahe aus der Kontemplation, da diese unvorbereitet, unvermittelt daherkommen und sich im Falle von *Ruhr* im Gegensatz zu anderen Filmen Bennings, die noch strukturalistischer anmuten, nicht mit einer mathematischen Präzision der nächste Einstellungswechsel vorhersehen lässt.

Der zweistündige Film teilt sich in zwei gleich große Hälften. In der ersten Hälfte präsentieren sich sechs Einstellungen von jeweils rund zehn Minuten Länge, in der zweiten Hälfte folgt eine einzige Einstellung von sechzig Minuten Länge. Die beiden Filmhälften werden durch die Einblendung zweier Zwischentitel – »1.« und »2.« – als Filmkapitel markiert. Zu Beginn eröffnet den Film eine schlichte Titeltkarte in weißer Schrift auf schwarzem Grund; in gleicher Manier beschließen die Schlusstitel den Film, die den Namen des Filmemachers und weiterer Projektbeteiligter, hauptsächlich aber die gezeigten Motive aufführen.

Benning verzichtet in seinen Werken auf einen ausufernden Apparat para-filmischer Beitexte, die den Haupttext ergänzen, und hält dagegen nur auf

¹¹ Vgl. Pantenburg, Volker: Ränder des Kinos. Godard – Wiseman – Benning – Costa. August: Berlin, 2010. S. 9, S. 54, S. 68.

¹² Flanagan, Matthew: The Act of Seeing, Synthetically: James Benning's "*Ruhr*" (2009, USA). Online unter <http://mubi.com/notebook/posts/the-act-of-seeing-synthetically-james-bennings-Ruhr-2009-usa>, zuletzt abgerufen am 28. August 2013.

¹³ Pantenburg, Volker: Ränder des Kinos. Godard – Wiseman – Benning – Costa. August: Berlin, 2010. S. 70.

das Nötigste reduzierte, prägnante Angaben in einem kurzen Vor- und Abspann bereit.¹⁴

Der Abspann Bennings, der die gefilmten Orte und Kontaktpersonen auflistet, nimmt sich, wie Christoph Huber anhand Bennings Film *El Valley Centro* (USA 1999) bereits konstatiert hat, auch im Falle von *Ruhr* als Enttöhlung, Auflösung wie Freigabe und damit als politische Inschrift aus.¹⁵ Erst im Abspann erfährt der Zuschauer, welche Motive ihm die Kamera in den vorangegangenen zwei Stunden in sieben Einstellungen eingefangen hat.

Anhand dieser sieben Einstellungen, ergänzt um Vor- und Abspann, vermisst Benning den *Ruhr*-Raum anhand der Koordinaten Verkehr, Industrie, Glaube, Kunst und Wohnraum. Der Blick des amerikanischen Filmemachers zielt dabei sowohl auf populäre, klassische Motive der Industriekultur wie auch vordergründig abseitig erscheinende, überraschende Motive, die im Folgenden einstellungsweise kurz in der Reihenfolge ihres Auftretens zusammengefasst werden sollen.

Matenastraße Tunnel

Die erste Einstellung der stets statischen Kamera Bennings blickt in einen Verkehrstunnel, den innerhalb von rund acht Minuten drei Autos, ein Lastkraftwagen und ein Fahrrad in beiden Fahrtrichtungen passieren (Abb. 33).

Die sogenannte fixe oder statische Kamera bedeutet, dass die Kamera an einem Punkt unverändert stehen bleibt, im Bild jedoch unbedingt Bewegung vorliegt, wobei diese aber nicht durch eine Kamerabewegung, sondern durch die Wandlung des Motivs vor dem Kameraauge vorstättengeht.

Die Fahrzeuge kündigen sich bereits lange vor ihrem Auftreten im Bild auf der Tonspur an und unterscheiden sich nicht nur hinsichtlich ihrer optischen Ausführung, sondern auch im Hinblick auf ihre akustische Ausformung. Besonders nachdrücklich ist dies anhand eines effektiv schepfernden Lastwagens zu beobachten. Auf der Tonebene sind als Hintergrundrauschen stetige Fahrzeuggeräusche und vereinzelt Hupen vernehmbar, was sich mitunter zu einem beinahe musikalischen Geräuschsountrack des auf Sprecherkommentar und Musikeinsatz verzichtenden Films entwickelt. Das leise Rauschen eines vom Wind im Tunnel bewegten Laubblattes gerät zwischen den Durchfahrten zum akustischen Ereignis.

¹⁴ Vgl. Pantenburg, Volker: *Ränder des Kinos. Godard – Wiseman – Benning – Costa*. August: Berlin, 2010. S. 67.

¹⁵ Vgl. Huber, Christoph: *El Valley Centro*. In: *Österreichisches Filmmuseum Programmheft 11* (2007). S. 15.

Auf Zuschauerseite treffen die abgebildete, filmische und die nur empfundene Leere der Landschaft, hier des Tunnels, aufeinander.

Benning setzt in seiner durchkomponierten Einstellung zudem die Oberlichter des architektonischen Rahmens seines Motivs so ins Bild, dass sie den passierenden Fahrzeugen wie auch dem Betrachter als Fluchtpunktlinie erscheinen und in ihrem Zickzackverlauf ein optisches Gegengewicht zu den schlierenartig verlaufenden weißen Fahrbahnmarkierungen am Boden bilden. Die sorgfältig komponierten Aufnahmen weisen eine im Falle von Benning schon »malerisch« zu nennende Kadrierung auf.¹⁶

Mitnichten gibt der Filmemacher dem Zuschauer jedoch eine ungeschnittene rund achtminütige Passage seiner Aufnahmen im Verkehrstunnel unbearbeitet wieder, was als ungeübter Zuschauereindruck durchaus denkbar wäre.

Vielmehr hat Benning aus zwei Stunden an gefilmtem Rohmaterial seine acht Minuten dauernde Sequenz zusammenmontiert, also eine Kondensation und Kompression betrieben, die nicht nur die Bild-, sondern auch die Tonebene umfasst. Die Suggestion von audiovisueller Einheit darf zu keinem Zeitpunkt des Films, auch nicht bereits hier in der ersten Einstellung, angenommen werden: Den abgebildeten Objekten müssen nicht zwangsweise begleitende, zugehörige Geräuschinformationen auf der Tonebene nachfolgen, die zeitgleich aufgenommen wurden. Vielmehr betreibt Benning einen freien Umgang mit den einzelnen Elementen, die er künstlerisch neu zusammenmontiert.

So erlaubt die Digitaltechnik im Falle der ersten Einstellung beispielsweise eine raschere und gezieltere Abfolge mehrerer Fahrzeuge innerhalb der kurzen Zeit, ohne dass dieser komprimierende Schnitt vom Zuschauer bemerkt würde.

HKM Stahlwerk

Die zweite Einstellung blickt in eine Fabrikhalle eines Stahlwerks, bei dem unterschiedliche Produktionsstadien gleichzeitig im Bild zu sehen sind (Abb. 34). Im Hintergrund glühen die Rohre noch, welche über eine auf die Kamera zufahrende Krankonstruktion umgeladen werden, während die im Vordergrund um 90 Grad gedrehten Rohre bereits erkaltet sind und über einen wellenartigen Transportmechanismus in ruckartigen Bewegungen nach rechts aus dem Bildfenster fortgeschoben werden. In das metallene Ächzen und Stöhnen der Maschinengeräusche mischen sich unverständlich bleibende menschliche Lautsprecherdurchsagen, auch passieren zwei Arbeiter im Hintergrund horizontal kurz das Bild. Die Menschen gehen sowohl hinsichtlich

¹⁶ Vgl. Pantenburg, Volker: Ränder des Kinos. Godard – Wiseman – Benning – Costa. August: Berlin, 2010. S. 61.

ihrer Abbildungsgröße im Verhältnis zu dem sie umgebenden Maschinenraum als auch zur sie umgebenden maschinellen Soundscape unter. Auf der Tonebene wird der Weitertransport der Stahlrohre von einem quietschenden Geräusch begleitet.

Der Automatismus der Maschinen innerhalb eines in scheinbar nahezu vollständiger Abwesenheit des Menschen vonstattengehenden Produktionsablaufs ruft zum einen das Setting eines Industriefilms wach, worauf noch einzugehen sein wird, erinnert zum anderen aber motivgeschichtlich auch an Charlie Chaplins Spielfilm *Modern Times* (USA 1936).

Karlheinz A. Geißler hat anhand mehrerer Filmemacher wie Sergei M. Eisenstein, Andrei Tarkovski, Andy Warhol oder Mike Figgis¹⁷ die komplexe Beziehung der Zeitdarstellung im filmischen Medium skizziert und macht als einen Klassiker die Zeitkritik der industriellen Beschleunigung in Charlie Chaplins *Modern Times* aus: »Die Ikone des im doppelten Sinne zeitkritischen Kinos [...] ist Charlie Chaplin. Mit seiner unnachahmlichen Begabung für den spielerischen Kampf gegen die Heiligtümer der Moderne, insbesondere gegen die Uhr, das Fließband, die taktförmige Organisation des Lebens, hat er Standards der ästhetischen Unterhaltung gesetzt, die bisher niemand zu überbieten vermochte. Ganz besonders in »Modern Times«, einem Film, der 1936 in die Kinos kam, gelingt Chaplin ein radikaler Angriff auf die Repräsentanten des modernen Zeitverständnisses und deren ordnungsmachende Funktion. Indem er die ernsteren Dinge des Alltags lächerlich macht, indem er den seelenlosen Instrumenten und Prozessen eine Seele verleiht, liefert er diese einer vernichtenden Komik aus. Erinnert sei nur an die Szene, in der er in einer Fabrik an jenem Hebel herumspielt, ihn zu einem Tänzchen nutzt, der für die Geschwindigkeit der organisierten Arbeitswelt verantwortlich ist. Durchs Lachen werden die Zuschauer von den Fesseln der Geschwindigkeit, in denen sie gefangen sind, befreit. Der seelenlose, menschenverachtende Takt der Zeit-Organisation mutiert durch Chaplins Kunst, das Ernste lächerlich zu machen, zum lebensbejahenden Rhythmus. Seine Komik sprengt die mechanischen Zeitverhältnisse, in die die Menschen heillos verstrickt sind. Die Tücke des Objekts, das ist die frohe Botschaft Chaplins, die uns alle zu seinen Bewunderern macht, die Tücke des Objekts lässt sich durch die Tücke des Subjekts besiegen.«¹⁸

¹⁷ Vgl. Geißler, Karlheinz A.: Kunst der Zeit. In: Rosa, Hartmut (Hrsg.): fast forward – Essays zu Zeit und Beschleunigung. Standpunkte junger Forschung. Edition Körber Stiftung: Hamburg, 2004. S. 117-132, hier S. 123-125, 129-132.

¹⁸ Geißler, Karlheinz A.: Kunst der Zeit. In: Rosa, Hartmut (Hrsg.): fast forward – Essays zu Zeit und Beschleunigung. Standpunkte junger Forschung. Edition Körber Stiftung: Hamburg, 2004. S. 117-132, hier S. 123f.

Düsseldorf International Airport

In Untersicht blickt die Kamera der dritten Einstellung am Boden eines Laubwalds in der Einflugschneise des Düsseldorfer Flughafens in den Himmel. Alle paar Minuten startet ein Flugzeug, insgesamt ziehen sechs Flugzeuge am Himmel über dem Laubdach vorbei. Sie unterscheiden sich alle leicht in Größe, Flugzeugtyp und Startwinkel. Auch reagieren die Bäume des Waldes stets in unterschiedlicher Intensität auf die Luftschleppe, die die Flugzeuge beim Start gen Himmel nach sich ziehen.

Wie eine wissenschaftliche Actio-Reactio-Versuchsanordnung hält die Kamera ihren Fokus auf die sich schüttelnden und entlaubenden Bäume, die jeweils rund eine Minute, nachdem das Flugzeug am Himmel im Hintergrund vorbeigezogen ist, in maximale Bewegung geraten. Blätter fallen in wechselnder Distanz vor der Kamera herunter. Vereinzelt sind Vogelgeräusche zu vernehmen, die den ansonsten ruhigen und nur vom Flugzeugwind durchzogenen Wald untermalen.

Die Bildkomposition zeigt sich auch hier anhand des Laubwaldmotivs als ausgeklügelte Kadrierung: Die Mittelachse des Bildausschnitts wird durch einen dicken Stamm betont, dem links und rechts in etwa gleichem Abstand parallel, beinahe symmetrisch in ihrer Stammdicke geringere Bäume beige stellt sind. Zum Bildrand werden die Äste dünner, die Zweige kahler, sodass ein mittiges Verdichtungszenrum nach beiden Seiten hin auszustrahlen scheint.

Freitagsgebet in der Moschee in Duisburg-Marxloh

Bennings vierte Einstellung zeigt eine größere Gruppe Gläubiger beim Freitagsgebet in der Duisburg-Marxloher Moschee.

Die Gläubigen, die zunächst als Masse abwechselnd aufstehen und niederknien, bevor sich ihre Bewegungen individualisieren und die Menge auseinanderbricht, verdecken die Kamera in unregelmäßigen Abständen. Die Bildkomposition bietet sich dar als vertikal geteilte Halbierung der Bildfläche in die obere Hälfte, welche durch die Rückwand der Moschee ausgefüllt wird, sowie die untere Hälfte, die den Betenden vorbehalten bleibt. Nach oben hin begrenzt ein großer Kronleuchter die Szene, im Hintergrund sind hölzerne Einrichtungselemente des sakralen Raums und drei hinter Glas gefasste Ornamente erkennbar. Die Betenden drehen ihre Köpfe gemeinsam als ornamentale Masse zu beiden Seiten, sodass ihre Gesichter im Profil erkennbar werden. Schließlich vereinzeln sich die Bewegungen, ein Teil der Gläubigen bricht bereits auf, während andere noch auf dem Teppich verweilen. Die aufbrechenden und herumstehenden Personen verdecken teilweise sekundenlang den Kamerablick auf die Szene; immer mal wieder werden darin einzelne Partien durch einen Spalt zwischen den verdeckenden Personen erkennbar. Neben der Zurschaustellung des Ornaments der Masse der Betenden erweist

sich Bennings Einstellung als medienreflexiv, da die Kamera über längere Strecken durch die vorbeigehenden Personen verdeckt wird und somit als Aufnahmegerät in das Bewusstsein des Zuschauers tritt.

Volker Pantenburg hat anhand einer Gesamtschau von Bennings Werk herausgearbeitet: »Die Entscheidungen für die abgebildete Landschaft, die Komposition des Bildausschnitts und die Bestimmung der Länge der Einstellungen sind permanent rückgekoppelt an Fragen der Geschichte, der Politik, der Arbeit.«¹⁹

Im Falle der vorliegenden Einstellung in *Ruhr* kommt der Wahl der Innenansicht der Moschee eine durchaus politische Dimension zu. So können anhand des Einblicks in einen selten gezeigten Ort etwa Fragen der medialen Reflexivität abgeleitet werden. Zum einen verdecken die Betenden über längere Passagen die Kamera und verwehren dadurch unbewusst den Einblick, zum anderen wird mit der Moschee ein Raum ins Bild gesetzt, dessen Religion selbst durch ein Bilderverbot gekennzeichnet ist. Mithilfe seiner Kamera wirft Benning schließlich soziologische Fragen wie etwa jene nach der Rolle der islamischen Religion im Ruhrgebiet, insbesondere in einem durch einen hohen Ausländeranteil an der Bevölkerung gekennzeichneten Stadtteil wie Duisburg-Marxloh auf.

Bramme für das Ruhrgebiet

Ein ohrenbetäubendes, rau knirschendes Geräusch erklingt auf der Tonspur zu Beginn des fünften Bildes. Hier wird die Reinigung des Kunstwerks *Bramme für das Ruhrgebiet* (1998) von Richard Serra gezeigt, welches sich auf der Essener Schurenbachhalde befindet und als ein schon klassisch zu nennendes Motiv der Industriekultur gelten darf.

Entgegen der Stoßrichtung von Serras Stahlskulpturen, deren Oberflächen gerade das Unfertige und noch weiter zu Bearbeitende anhaftet, wird das Kunstwerk hier mittels eines Sandstrahlers von Graffiti gereinigt.

Auf der Außenhaut der Stahlskulptur dominieren Graffitis in Gelbtönen, wobei sowohl einzelne Tags (»20«, »Ich liebe dich meine Rose«, »Seit dem 5.8.05«) als auch komplexere Strukturen (wie beispielsweise eine an einen Propeller oder eine Schnecke erinnernde Form) vertreten sind (Abb. 35).

Der Vorgang der Reinigung wird zum einen auf der Tonebene durch das permanente Sandstrahlgeräusch deutlich, zum anderen zeigt sich der Fortschritt des Millimeter um Millimeter vorangehenden Prozesses dadurch an, dass ein breiter Streifen vom rechten Rand der Skulptur zu zwei Dritteln der

¹⁹ Pantenburg, Volker: Ränder des Kinos. Godard – Wiseman – Benning – Costa. August: Berlin, 2010. S. 69.

Breitseite bereits in der Oberfläche gesäubert wurde und nun wieder mit seiner rostigen Stahlhaut erkennbar wird.

Die Reinigung übernimmt ein mit Sandstrahlreiniger mit Kompressor, Schlauch und Sprühpistole, Schutzkleidung mit Jacke inklusive Helm, Handschuhen und Ohrenschützern ausgestatteter Arbeiter. Innerhalb der Sequenz wird die Reinigung zum Nachfüllen des Strahlsandes unterbrochen und anschließend fortgesetzt.

Die *Bramme* zeigt sich isoliert auf der Schurenbachhalde, die zum Zeitpunkt der Aufnahme vor einem trüben, gräulich nebligen Himmel und erst im Mittelgrund erkennbaren Bäumen platziert ist.

Dass die *Bramme* auch gar nicht als solche respektive als Kunstwerk, geschweige denn als solches aus der Werkstatt Richard Serras, erkannt wird, zeigt die Reaktion des Filmjournalisten Nick James, der in der Graffiti-Reinigung der im Bild angeschnittenen Serra-Skulptur einen Stahlträger einer Straßenüberführung ausmacht.²⁰ Selbst der Prozess der Reinigung der *Bramme* als klassisches industriekulturelles Artefakt offenbart sich womöglich erst mit der Kenntnis des Verfahrens der Sandstrahlreinigung und könnte sonst auch als künstlerischer Akt des Besprühens missverstanden werden (wie etwa Publikumsreaktionen bei der Saarbrücker Aufführung gezeigt haben). An dieser Stelle vermag der karge Abspann nicht zu kontextualisieren, da dieser nur den Namen des Kunstwerks auflistet, der Künstler Serra aber ungenannt bleibt.

Wieder berührt Benning hier mit der Wahl des Motivs politische Fragen: Nicht nur die Diskussion, in welchem Zustand ein Kunstwerk präsentiert respektive ›gesäubert‹ werden sollte, erscheint hier relevant, sondern auch die Thematisierung des Aufstellungsortes der *Bramme* auf der Schurenbachhalde, welche während des Zweiten Weltkriegs von Zwangsarbeitern aufgeschüttet wurde.

Fritzstraße, Essen

Bennings sechste Einstellung blickt in einen Straßenzug einer Arbeitersiedlung. Überwiegend graubraune Hausfassaden der Essener Fritzstraße, die vereinzelt durch weiß und eine orange gestrichene Fassade durchbrochen sind, reihen sich aneinander. Die farblich herausstechenden vereinzelt Fassaden betonen in ihrer Singularität eher noch die Graufärbung der übrigen Häuser. Die Kamera blickt von der Mitte der Fahrbahn aus die Straße entlang,

²⁰ Vgl. James, Nick: *Berlinale: Smoke gets in your eyes*. Online unter: http://old.bfi.org.uk/sightandsound/exclusive/smoke_gets_in_your_eyes.php, zuletzt abgerufen am 28. August 2013.

an der sich linker- und rechterhand die Fassaden der typischen Arbeitersiedlungshäuser erstrecken (Abb. 36).

Im Hintergrund ist als Fluchtpunkt eine viel befahrene Schnellstraße auszumachen, die sich auf der ansonsten eher zurückhaltend vernehmenden Tonspur bemerkbar macht. Am Straßenrand, der von einigen kahlen Bäumen und einigen Büschen gesäumt wird, parken Autos. Vereinzelt lassen sich Vogelgeräusche hören.

Innerhalb dieser eher tristen und ereignisarmen Szene treten beinahe theaterhaft aus ihren Häuserkulissen, die sich zum linken und rechten Bildrand erstrecken, vereinzelte Figuren auf: Ein Mann kommt aus seinem Haus. Eine Frau geht mit ihrem Hund spazieren. Ein Auto kommt der Kamera entgegen und parkt ein. Die Straßenszene wirkt wie das Gegenbild zu einer belebten Dorfansicht, nur spärlich kreuzen einzelne Passanten und Fahrzeuge den Weg durch die Wohngegend in der Nähe der im Hintergrund stetig rauschenden Schnellstraße.

Benning lässt auch in dieser Sequenz einen vielfältigen Assoziationsraum zu, die langen Einstellungen laden geradezu ein zur Reflexion, zum Nach- und Weiterdenken. Die Zuschauer füllen dabei ihre Seheindrücke vor dem Hintergrund individueller Mediensozialisation und insbesondere ihrer Filmerefahrung auf. So kann die Essener Straßenszene etwa als Referenz an Michael Hanekes *Caché* (F/A/D/I/USA 2005) verstanden werden: Die Straßen-Szene mit dem orangenen Haus erinnert an die Eröffnungsszene des Spielfilms, in der nur die Titelangaben über eine statische Einstellung ähnlichen Zuschnitts ablaufen und sich Daniel Auteuil die Videokassette der Aufnahmen seines Hauses anschaut.²¹

Kokerei Schwelgern

Die siebte und letzte Einstellung in Bennings *Ruhr* erweist sich zugleich als die längste des Films: Sie umfasst hinsichtlich ihrer Dauer alle sechs vorangehenden Einstellungen und teilt den zweistündigen Film genau in der Mitte.

Ein Löschurm der Kokerei Schwelgern, die mit ihren Hochöfen zu den größten Anlagen dieser Art in Europa zählt (Abb. 37), wird im Sonnenuntergang eingefangen. Der Löschurm wird erst durch den Abspann als Teil einer Kokerei identifizierbar.

Benning hält seine Kamera auf den Turm, aus dem alle paar Minuten eine eruptive Wolke an Wasserdampf entströmt, der nicht nur der Turmöffnung am oberen Ende, sondern auch den Seiten der Stahlkonstruktion entweicht.

²¹ Für diesen Hinweis gilt der herzliche Dank des Autors Louise Burkart, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften der Goethe-Universität Frankfurt am Main.

Der sich wolkenartig entladende Schwall färbt sich mit fortschreitender Film- und Tageszeit und damit schwindendem Sonnenstand in verschiedensten Farbvalours, wobei die Werte von hellem weiß über grau und bläulich bis zu grünen und violett gefärbten Wolken reichen.

Der Dampfausstoß wird akustisch mit einer Warnsirene untermalt, die mitunter aber auch losgelöst von den im Bild aufsteigenden Wolken erklingt, während dem Turm nur wenig oder gar kein Dampf entströmt. Im akustischen Hintergrund sind Schnellstraßengeräusche und Fabriklärm zu hören, als Einzelereignisse treten Vogelgezwitscher und ein Propellerflugzeug auf der Tonspur auf. Über dem Turm verändert sich auch der zum Abendhimmel hin dunkler werdende Horizont. Während zu Beginn der Einstellung noch ein die obere Bildfläche diagonal durchziehender Kondensstreifen auf die ehemalige Anwesenheit eines Flugzeugs verweist, verschwinden dieser und die Schleierwolken mit Einbruch der Dämmerung.

Durch die wechselnden Lichtverhältnisse der untergehenden Abendsonne verändert auch der Turm seine Außenhaut, die zwischenzeitlich golden in der Sonne glänzt und die nun von hellbraun-orange bis dunkelgrau-schwarz matiert, bis sich der Turm nur noch schwach als schimmernde Silhouette vor einem angedunkelten Abendhimmel abzeichnet.

Auch hier hat Benning sein Rohmaterial verdichtet: Obwohl die einstündige Einstellung auf den ersten Blick wie ungeschnitten wirkt, wird anhand des sich rascher vollziehenden Sonnenuntergangs Bennings Verfahren, zwei Stunden Material zu einer einzigen Stunde im fertigen Film zu kondensieren, anhand der letzten Einstellung in *Ruhr* besonders offensichtlich.

Insbesondere die letzte, vergleichsweise lange währende und damit dem Zuschauer Zeit zur Reflexion einräumende Einstellung lädt auch erneut zum Assoziieren ein. Der eruptive Löschurm der Kokerei ruft die speienden Schornsteine und ihre in den giftigsten Farben auftretenden Ejakulate aus der menschenfeindlichen roten Fabrikwüste in Michelangelo Antonionis *Il Deserto Rosso* (I/F 1964) wach.

Die letzte, lang währende Einstellung Bennings in *Ruhr* kann auch als Referenz an Warhols Long Shot des Empire State Building in *Empire* (USA 1964) gelesen werden, wobei in der Assoziation des rauchenden Turmmotivs mit New York heute auch eine politische Lesart denkbar wäre. Schließlich ist nicht nur der Himmel über dem Turm durch einen Kondensstreifen eindeutig markiert, sondern es lassen sich auch vereinzelte Flugzeuggeräusche ausmachen, was an die unter Flugzeugattacken stehenden Zwillingsstürme des New

Yorker World Trade Center gemahnen könnte, worauf Dana Linssen angesichts Bennings »amerikanischem Blick« hingewiesen hat.²²

Die Löschturnszenen kann aber auch als Wiederaufgreifen eines bereits im Frühwerk vorhandenen Motivs, mithin als Selbstzitat innerhalb Bennings Werk gelesen werden, worauf Matthew Flanagan eingeht: »Benning has been here before: an extended shot in his first masterpiece *11x14* (1976) records dense white smoke surging out of a concrete stack for eight minutes, marking out its swollen gusts against a calm expanse of sky. That image is revisited in *Grand Opera* (1979), and belching smokestacks recur during *One Way Boogie Woogie / 27 Years Later, Him and Me* (1981), [...] *Ten Skies*.«²³

Zwar scheinen auf den ersten Blick bei Bennings künstlerisch-dokumentarischem *Ruhr*-Porträt die Motive hohe Ähnlichkeiten mit denen eines klassischen Industriefilms aufzuweisen, ja beide ein gleiches Sujet zu bearbeiten, doch zeigt eine nähere Betrachtung im Folgenden, dass sich Bennings Werk insbesondere hinsichtlich der unterschiedlichen Filmästhetik eher als Anti-Industriefilm fassen lässt.

Bereits der Aufnahme- und Aufführungskontext des Industriefilms scheinen in direkter Opposition zum künstlerischen Dokumentarfilm zu stehen: »Seit den sechziger Jahren, als der Industriefilm als Form des im Kinoformat gedrehten Gebrauchsfilms aufblühte, ist viel von Niedergang und vom Tod dieser Gattung die Rede. Tatsächlich wird kaum noch auf 35 mm gedreht und die Industriefilme laufen seit der Abschaffung des Kulturfilms Ende der sechziger Jahre auch nicht mehr im Kino.«²⁴

Was anhand des Industriefilms als Regression in der Aufnahmequalität, als Einschränkung in der Aufführungspraxis und mithin als Dekadenz empfunden wird, scheint hinsichtlich des künstlerischen Dokumentarfilms geradezu gegensätzlich gepolt: Kleine, mobile und kostengünstigere 16mm-Kameras erlaubten es den Autorenfilmern in Bereiche vorzudringen, die bis in die 1960er Jahre hinein nur mit den eingefahrenen Werkzeugen und einem entsprechenden Budget zu erreichen waren. Die Off-Screens jenseits des klassischen Kinoformats innerhalb einer sich wandelnden Medienlandschaft geraten zum Aufführungsfeld der Filme: Bennings Filme ohne den Einsatz der

²² Vgl. Linssen, Dana: 'Schoonheid wolken is antithese oorlog': Amerikaanse avantgarde-filmer James Benning toont de sculpturen aan de hemel. In: NRC Handelsblad (29. Januar 2007). S. 9.

²³ Flanagan, Matthew: The Act of Seeing, Synthetically: James Benning's "*Ruhr*" (2009, USA). Online unter <http://mubi.com/notebook/posts/the-act-of-seeing-synthetically-james-bennings-Ruhr-2009-usa>, zuletzt abgerufen am 28. August 2013.

²⁴ Hediger, Vinzenz; Vonderau, Patrick (Hrsg.): *Filmische Mittel, industrielle Zwecke. Das Werk des Industriefilms*. Vorwerk 8: Berlin, 2007. (Texte zum Dokumentarfilm 11) S. 10.

16mm-Technik zu denken, würde diesen historischen Konnex außer Acht lassen.

Ferner haben Vinzenz Hediger und Patrick Vonderau in ihrem Standardwerk zum Industriefilm darauf hingewiesen, dass sich dieser stets in die wirtschaftlichen Rahmenziele einer Vermarktbarkeit einzufügen hat, wohinter der künstlerische Ausdruck zurücksteht: »Beim Industriefilm sind die künstlerischen Ziele nachrangig im Vergleich zu den wirtschaftlichen. Das Bekenntnis, der Film kenne keine Beschränkungen, keine Fesseln, alles lasse sich filmisch darstellen, meint – wenn es aus der Feder des Kommunikationsbeauftragten eines großen Stahlkonzerns kommt – auch dies: Der Film ist in seiner Gestalt als Wirtschafts- und Industriefilm ein unvergleichliches Mittel zur Umsetzung industrieller Zwecke.«²⁵

Dies aber steht wiederum in direkter Opposition zu Bennings filmischen Formen, die statt auf die Prägnanz und Kürze eines werbenden Industriefilms »auf dem Prinzip der Dauer [basieren] und sich wohl auch deshalb kaum als diskursive Währung [eignen].«²⁶

Nicht nur, dass sich Bennings Filme dem Diktat der Verwertbarkeit entziehen, im Falle von *Ruhr* schlägt das Pendel auch mehr in Richtung Kultur statt in Richtung Industrie aus, der Film lässt sich gar als Anti-Industriefilm in Opposition zu den einschlägigen Merkmalen dieser Gattung lesen.

Beim Industriefilm handelt es sich um eine besonders markierte und konventionalisierte Gattung, die vom Zuschauer als solche möglichst eindeutig (wieder)erkannt werden soll, wie Vinzenz Hediger aufzeigt: »Ähnlich wie etwa beim Kinotrailer determiniert die kommunikative Situation die Form, wozu unter anderem gehört, dass ein Industrie- und Wirtschaftsfilm – genau gleich dem Kinotrailer – immer als solcher erkennbar sein sollte, da dies zum Gelingen der Kommunikation ganz wesentlich beiträgt. Um eine sprachliche Analogie zu verwenden: Ein militärischer Befehl ist wahrscheinlich nicht effizient, wenn er in der Form eines Gedichts vorgetragen wird. Ebenso wenig darf man erwarten, dass ein Industriefilm seinen Zweck erfüllt, wenn er mit einem Werk von Peter Kubelka verwechselt werden kann. Die vorgängigen Festlegungen betreffen denn auch nicht nur das Budget und die technischen Mittel, sondern auch die filmischen Stilmittel.«²⁷

²⁵ Hediger, Vinzenz; Vonderau, Patrick (Hrsg.): *Filmische Mittel, industrielle Zwecke*. Das Werk des Industriefilms. Vorwerk 8: Berlin, 2007. (Texte zum Dokumentarfilm 11) S. 10.

²⁶ Pantenburg, Volker: *Ränder des Kinos*. Godard – Wiseman – Benning – Costa. August: Berlin, 2010. S. 62.

²⁷ Hediger, Vinzenz: *Die Maschinerie des filmischen Stils: Innovation und Konventionalisierung im Industriefilm*. In: Hediger, Vinzenz; Vonderau, Patrick (Hrsg.): *Filmische Mittel, industrielle Zwecke*. Das Werk des Industriefilms. Vorwerk 8: Berlin, 2007. (Texte zum Dokumentarfilm 11) S. 83-89, hier S. 85f.

Hediger stellt in seinem Kompendium die konventionellen Stilmittel des Industriefilms als gängige Merkmale dieser Gattung heraus. Als ein solches könne beispielsweise angesehen werden, dass sich jede Einstellungsfolge innerhalb der filmischen Narration sofort erschließe.²⁸ Auch müsse sich das Budget im Film widerspiegeln, indem dem Zuschauer entsprechende Schauwerte geboten würden.²⁹

Als ein medienhistorisch gewachsenes Stilmittel kann schließlich auch das Schwenkpanorama angesehen werden, wie Hediger erläutert: »So zählt zu den festgelegten Stilmitteln des Industriefilms der Schwenk, der filmische Erbe der Panorama-Fotografie des 19. Jahrhunderts. Das zusammengesetzte Panorama, das aus mehreren normalformatigen Fotografien zusammengesetzt besteht und einen Überblick über das Werksgelände und das Innere von Fabrikhallen vermittelt, etabliert sich nach 1869 rasch als Grundtypus der Industriefotografie. [...] Ein typischer Anfang eines Industriefilms enthält einen Schwenk über das Fabrikgelände, später gefolgt von einem Schwenk über das Fabrikinnere. Natürlich geht es darum, zu zeigen, was man hat. Es handelt sich um eine Trope der bürgerlichen Prachtentfaltung. [...] Der Schwenk zeigt den Raum der Fabrikation als zusammenhängenden Raum der Sichtbarkeit, d.h. als Raum, der die Grundlage für die diskrete Organisation industrieller Produktionsabläufe ermöglicht. Zugleich aber ist der Schwenk auch schon eine erste Unterteilung des Raumes. Als filmische Einstellung hat der Schwenk Anfang und Ende, und er umspannt einen bestimmten Raum, unterteilt diesen also schon dadurch in das Gezeigte und das Nichtgezeigte.«³⁰

Dazu lässt sich James Bennings künstlerischer Dokumentarfilm als Anti-Industriefilm in Opposition verorten. Benning benutzt keine panoramatischen Schwenks als feste Stilmittelkonvention des Industriefilms, sondern bietet mit seiner statischen Kamera des künstlerischen Dokumentarfilms vielmehr einen begrenzten, unbewegten Einblick einer durchkomponierten Einstellung. Auch verwendet der Filmemacher keine erläuternde Off-Voice, die Erklärungen des

²⁸ Vgl. Hediger, Vinzenz: Die Maschinerie des filmischen Stils: Innovation und Konventionalisierung im Industriefilm. In: Hediger, Vinzenz; Vonderau, Patrick (Hrsg.): Filmische Mittel, industrielle Zwecke. Das Werk des Industriefilms. Vorwerk 8: Berlin, 2007. (Texte zum Dokumentarfilm 11) S. 83-89, hier S. 86.

²⁹ Hediger, Vinzenz: Die Maschinerie des filmischen Stils: Innovation und Konventionalisierung im Industriefilm. In: Hediger, Vinzenz; Vonderau, Patrick (Hrsg.): Filmische Mittel, industrielle Zwecke. Das Werk des Industriefilms. Vorwerk 8: Berlin, 2007. (Texte zum Dokumentarfilm 11) S. 83-89, hier S. 86.

³⁰ Hediger, Vinzenz: Die Maschinerie des filmischen Stils: Innovation und Konventionalisierung im Industriefilm. In: Hediger, Vinzenz; Vonderau, Patrick (Hrsg.): Filmische Mittel, industrielle Zwecke. Das Werk des Industriefilms. Vorwerk 8: Berlin, 2007. (Texte zum Dokumentarfilm 11) S. 83-89, hier S. 87.

Gezeigten wiedergeben könnte, keine untermalende Musik, die etwa eine gewisse verkaufsfördernde Stimmung zu transportieren versuchte, und bleibt dem Zuschauer einen sanften, fließenden Übergang schuldig. Stattdessen setzt Benning seine sieben Sequenzen in *Ruhr* in hartem Schnitt abrupt hintereinander, überlässt es dem Zuschauer, eine Chronologie der Ereignisse oder sogar eine konkrete Produktgenese auszumachen, dort, wo direkt in die industrielle Fabrikation geblickt wird – also etwa in der Einstellung des Stahlwerks, aber auch des Löschturms, die erst in dem enthüllenden und damit politisch zu nennenden Abspann als solche erkennbar werden. Die Einstellung der Fabrikhalle etwa wirkt wie ein Lehrfilm ohne Lehre, eine Leerstelle, die vom Zuschauer aufgefüllt werden muss.

Keine zusammenhängende, in der Abfolge zwingende Sequenzfolge bietet das Grundmuster für die Narration des Films, sondern diese scheint vielmehr durch die zeitliche und die strukturalistische Dimension von *Ruhr* durch.

Statt visueller Opulenz eines vor Schauwerten trotzensen Ausstattungsfilms, dessen Budget zu sehen sein muss, offeriert Benning oftmals zu den visuell eher kargen Motiven, die erst durch seine Kadrierung an Spannung gewinnen, ein Hörkino, bei dem die Tonspur mitunter lebendiger als das Bild erscheint, wodurch das oftmals in der traditionellen Filmgeschichte schief sträflich vernachlässigte akustische Element innerhalb der Audiovision eine Betonung erfährt.

Benning's Film kann zudem dem Anspruch und Etikett eines wahrhaften Autorenfilms genügen und steht daher solchen Industriefilmen gegenüber, die nur scheinbar eine persönliche Signatur tragen, die zwar offenkundig als Unterschrift des Filmemachers ins Bild gesetzt ist, die sich letztlich aber nicht in einer individuellen Filmsprache und einer persönlichen Annäherung an das gezeigte Sujet realisiert, sondern vielmehr in der allgemeinen Maschinerie des Betriebs und der filmästhetischen Konvention steckenbleibt, wie Vinzenz Hediger dies anhand der in den Credits mit Signatur versehenen Industriefilmen Jean Benôit-Lévys illustriert hat: »Das Beispiel von Jean Benôit-Lévy, der seine Gebrauchsfilme mit einer schwungvollen Licht-Unterschrift signierte, scheint die Frage nach dem Stil des Industriefilms hinreichend zu beantworten. Benôit-Lévy, durchaus nicht nur Handwerker des Kinos, sondern der Repräsentant einer republikanischen Bildungselite und mit dem entsprechenden Selbstbewusstsein ausgestattet, scheint sich die Frage, ob zweckmäßige Auftragsfilme Stil haben können, gar nicht zu stellen. Das versteht sich von selbst. Allerdings ist es schon ungewöhnlich, dass ausgerechnet er, der Gebrauchsfilmer, seine Filme signiert. Offenbar bedürfen diese der Künstlerunterschrift, um als Autorenfilme und damit als Filme unverwechselbaren Stils

erkennbar zu sein. Gerade die ostentative Signatur verrät eine gewisse Unsicherheit des Unterzeichnenden.«³¹

Und, um es noch einmal deutlich herauszustellen und die Opposition Benôit-Lévy's zu Benning zu unterstreichen: »Filme des Typs, wie Benôit-Lévy sie herstellt, scheinen die entscheidende Lücke der signifikanten Variation für die Entfaltung der Individualität des Individuums gerade nicht zu lassen, sonst bedürften sie nicht der ausdrücklichen Signatur.«³²

Ruhr – Regie, Buch und Kamera, Ton und Schnitt: James Benning – kommt dem Autoredanken sehr nahe, was als typisch für das Kino des unabhängigen amerikanischen Filmemachers anzusehen ist. So führt Volker Pantenburg zu Bennings Filmen und deren Verhältnis zu ihrem Schöpfer aus: »Auf eine zugespitzte Art verwirklichen sie ein Autorenkino, das sich zwar ganz ihrer Person verdankt, sie aber zugleich hinter den Filmen zurücktreten lässt, um einen aufmerksamen und ausführlichen Blick auf das Gezeigte zu ermöglichen. Beide arbeiten in Reihen und knüpfen mit ihren Filmen ein Netz, in dem jeder neue Film eine neue Masche oder einen neuen Knoten darstellt.«³³

Zugespitzt formuliert: Wo also einerseits ein Filmemacher des Industriefilms von Auftrag zu Auftrag arbeitet und das ökonomische Kriterium maßgeblich an der persönlichen Filmographie mitschreibt, die dieser nur durch die Signatur des Verschiedenen zusammenzuhalten vermag, bietet sich Bennings filmischer Kosmos andererseits in der Gesamtschau als zusammenhängendes Kunstwerk mit vielfältigen werkinhärenten, kohärenten Referenzen dar.

³¹ Hediger, Vinzenz: Die Maschinerie des filmischen Stils: Innovation und Konventionalisierung im Industriefilm. In: Hediger, Vinzenz; Vonderau, Patrick (Hrsg.): Filmische Mittel, industrielle Zwecke. Das Werk des Industriefilms. Vorwerk 8: Berlin, 2007. (Texte zum Dokumentarfilm 11) S. 83-89, hier S. 84.

³² Hediger, Vinzenz: Die Maschinerie des filmischen Stils: Innovation und Konventionalisierung im Industriefilm. In: Hediger, Vinzenz; Vonderau, Patrick (Hrsg.): Filmische Mittel, industrielle Zwecke. Das Werk des Industriefilms. Vorwerk 8: Berlin, 2007. (Texte zum Dokumentarfilm 11) S. 83-89, hier S. 85.

³³ Pantenburg, Volker: Ränder des Kinos. Godard – Wiseman – Benning – Costa. August: Berlin, 2010. S. 54.

3 Der Filmemacher

Die Filme James Bennings entziehen sich gängigen Kategorisierungsmustern, sie fallen auch aus dem regulären Filmmarkt als ökonomischem Einordnungskriterium heraus und sind von Benning selbst bereits als »Anti-Konsumfilme« bezeichnet worden.³⁴ Zeit und Landschaft, die auch in *Ruhr* als dominierende Faktoren auftreten, dürfen als die eigentlichen Themen von Bennings Filmen gelten.³⁵

Seine Filme könnten insofern zu den erst noch zu definierenden Gattungen »Zeitfilm« und »Landschaftsfilm« gerechnet werden, wie anhand der exponierten Verwendung der Landschaft als Hauptgegenstand bei Benning in Abgrenzung zur gemeinhin als Hintergrund, als Prospekt gebrauchten Folie bei Nils Plath deutlich wird: »In den in Filmen auftauchenden Landschaften kann stets ein oft einfach zu übersehendes miterzähltes Narrativ sichtbar werden, eine Parallelgeschichte, lesbar nur dann, wenn man ihr neben allen vordergründig narrativen Elementen im jeweiligen Film besondere Aufmerksamkeit für das Exemplarische an und in den im Film auftauchenden Landschaften schenkt. Denn diese sind, wie die Geschichte selbst, immer nur beispielhaft darstellbar. Jede für sich, und dabei doch allegorisch.«³⁶

Dass durch die Erklärung der Nebensache zur Hauptsache³⁷ bei Benning auch die Verbindung zwischen Landschaft und Zeitablauf eine zusätzliche Betonung erfährt, wird angesichts der medienreflexiven Lesart Plaths offenkundig: »In den Blick genommen, repräsentieren Landschaften in Filmen in besonderer Weise die Ausschnitthaftigkeit jeder Ansicht und die Zeitgebundenheit von Medium und Inhalt gleichermaßen.«³⁸

Insofern erfährt die Kette Landschaft – Zeit – Motiv bei Benning eine medieninhärente Betonung. Im Falle von *Ruhr* konkretisiert sich diese Kette im Areal des Ruhrgebietes rund um Essen, Duisburg und Düsseldorf (Landschaft), in sieben Einstellungen mit einer Dauer zwischen rund zehn und

³⁴ Vgl. Benning, James zitiert nach MacDonald, Scott: *Adventures of Perception. Cinema as Exploration: Essays/Interviews*. University of California Press: Berkeley, 2009. S. 268.

³⁵ Vgl. Pantenburg, Volker: *Ränder des Kinos. Godard – Wiseman – Benning – Costa*. August: Berlin, 2010. S. 62.

³⁶ Plath, Nils: *Landschaft erblicken. Nicht mehr als Vorbemerkungen zum Thema*. In: *Augen-Blick 37* (2005). S. 5-14, hier S. 5.

³⁷ Vgl. Plath, Nils: *Landschaft erblicken. Nicht mehr als Vorbemerkungen zum Thema*. In: *Augen-Blick 37* (2005). S. 5-14, hier S. 13.

³⁸ Plath, Nils: *Landschaft erblicken. Nicht mehr als Vorbemerkungen zum Thema*. In: *Augen-Blick 37* (2005). S. 5-14, hier S. 14.

sechzig Minuten (Zeit) und in den Motiven des Verkehrstunnels, des Stahlwerks, der Einflugschneise, der Moschee, der »Bramme« auf der Halde, der Straßensicht und des Kokereilöschturms (Motiv).

Volker Pantenburg hat mehrfach darauf hingewiesen, dass wir es bei Benning jedoch nicht mit einfachen Naturabbildungen, sondern stets mit bewusst kadrierter Natur zu tun haben, deren Aufnahme ein doppeltes Bewusstsein des Filmemachers voraussetzt: Benning konzentriert sich bei seinen Aufnahmen sowohl auf die einzufangende Natur vor der Kamera wie auch sein technisches Equipment, mit dem solche überhaupt erst gelingen können.³⁹

Diese Herangehensweise resultiert auch aus Bennings persönlicher filmischer Prägung. So nennt der Filmemacher selbst Maya Deren und Alexander Hammid als seine Vorbilder, die beide die Idee eines persönlichen, mit einer handlichen Schmalfilmkamera auskommenden Kinos mitgeprägt haben.⁴⁰

In den 1980er Jahren rechnete man Benning in der Folge zu den führenden Vertretern der »New Narrative«-Bewegung⁴¹, wobei die Narration in Bennings »Kino ohne Protagonisten« (Pantenburg) eben ohne Figuren und traditionelle Filmerzählung im Sinn einer tradierten Geschichte auskommt, sondern sich vielmehr aus sorgsam fotografierten Landschaften und der filmischen Struktur schöpft.⁴²

Dies scheint insbesondere insofern beachtlich, da Bennings Werke sich zuletzt von der alleinigen Kinovorführung ein Stück weit entfernt haben, was ein Blick auf die Fernsehverbundenheit des Regisseurs offenlegt.

Eine Aufnahme vergleichbar der eingangs geschilderten kontroversen Kinorezeption prägt bereits die frühe Fernsehrezeption der Arbeiten Bennings. Schon das Frühwerk *Ode to Muzak* (USA 1972), das im Jahr seiner filmischen Gehversuche entsteht, stößt auf Ablehnung: »*Ode to Muzak* zur Musik Henry Mancinis entsteht als Auftragswerk für einen TV-Sender, die Produzenten sind jedoch von Form und Inhalt so entsetzt, dass der Film niemals ausgestrahlt wird.«⁴³

³⁹ Vgl. Pantenburg, Volker: Ansichtssache. Natur Landschaft Film. In: Augen-Blick 37 (2005). S. 15-24, hier S. 16, S. 18.

⁴⁰ Vgl. Pantenburg, Volker: Ränder des Kinos. Godard – Wiseman – Benning – Costa. August: Berlin, 2010. S. 9.

⁴¹ Vgl. Linnemann, Mikko: Rekonstruktion der Wirklichkeit. Annäherungen an James Bennings California Trilogy. In: Ikonen – Zeitschrift für Kunst, Kultur und Lebensart 8 (2006). S. 9-11, hier S. 9.

⁴² Vgl. Pantenburg, Volker: Ränder des Kinos. Godard – Wiseman – Benning – Costa. August: Berlin, 2010. S. 9.

⁴³ Slanar, Claudia: (Almost) Lost Films. In: Österreichisches Filmmuseum Programmheft 11 (2007). S. 13.

Innerhalb der letzten beiden Jahrzehnte seines Schaffens wurden jedoch nicht weniger als zehn Filme Bennings von deutschen Fernsehsendern (WDR, ZDF, 3sat, Arte) koproduziert; insbesondere zwischen dem Westdeutschen Rundfunk Köln und dessen Redakteur Reinhard Wulf ist eine enge Beziehung zu Benning auszumachen.⁴⁴ Wulf hat dem amerikanischen Filmemacher und seinem Schaffen auch eine eigene Dokumentation *Circling the Image* (D 2002) gewidmet.

Vor diesem Hintergrund ist *Ruhr* als ZDF/3sat-Koproduktion zu lesen, die bereits im nächtlichen Fernsehprogramm ausgestrahlt wurde.⁴⁵

Während Benning sich trotz der finanziellen Beteiligung durch die Fernsehanstalten, die als Koproduzenten auch in den Kinomarkt hineinwirken, eine Kinoprojektion seiner Filme wünscht und damit einen Aufführungsort für seine Werke (re)vitalisieren möchte, dessen Zukunft gegenwärtig gerade vor dem Auftreten immer weiterer neuer Aufführungskontexte kritisch diskutiert wird⁴⁶, hat Volker Pantenburg darauf hingewiesen, dass angesichts der zunehmenden technischen Aufnahmemöglichkeiten und veränderten Aufführungskontexte gegenwärtig nur noch schwerlich eine dominierende Plattform für Film auszumachen ist: »Spätestens seit den sechziger Jahren [...] gerät »das Kino« (ein trügerischer Singular) zunehmend unter Druck. Die Spielarten filmischer Artikulation vervielfachen sich, die Filme selbst beginnen ins Fernsehen, dann auf VHS-Kassetten, später auch in die Galerien und Museen zu migrieren. Seit mindestens zehn Jahren, mit zunehmenden Bandbreiten und immer neuen Kompressionsverfahren und digitalen Formaten, sind die bewegten Bilder Schritt für Schritt in alle Fasern des Alltags eingedrungen; wo angesichts ortsunabhängiger Datenströme und Bildtransfers noch ein »Rand« und wo ein »Zentrum« sein soll, ist kaum klar auszumachen.«⁴⁷

Bennings Werke daher weiterhin als »Rand des Kinos« (Pantenburg) zu bezeichnen, in einem Zeitalter, in dem sich Rand und Zentrum neu positionieren, scheint eine komplexere Angelegenheit.⁴⁸

⁴⁴ Vgl. Pantenburg, Volker: Ränder des Kinos. Godard – Wiseman – Benning – Costa. August: Berlin, 2010. S. 58.

⁴⁵ *Ruhr* wurde am 3. November 2009 um 23 Uhr auf 3sat ausgestrahlt. Vgl. <http://www.3sat.de/page/?source=/kulturzeit/tips/139269/index.html>, zuletzt abgerufen am 28. August 2013.

⁴⁶ Stellvertretend sei an dieser Stelle auf die Streitschrift von Lars Henrik Gass verwiesen. Gass, Lars Henrik: Film und Kunst nach dem Kino. Philo Fine Arts: Hamburg 2012. (Fundus-Bücher 216).

⁴⁷ Pantenburg, Volker: Ränder des Kinos. Godard – Wiseman – Benning – Costa. August: Berlin, 2010. S. 7.

⁴⁸ Vgl. den Titel der Schrift Pantenburg, Volker: Ränder des Kinos. Godard – Wiseman – Benning – Costa. August: Berlin, 2010.

Inwieweit man Bennings Arbeit überhaupt noch auf den traditionellen filmischen Raum beschränken darf, muss auch angesichts eines zunehmenden Engagements des unabhängigen Künstlers im Galeriekontext hinterfragt werden. Benning betritt mit seinen jüngeren Arbeiten neue Orte, womöglich auch, weil ihm die herkömmlichen Abspielplattformen – wie etwa ein Programmkino, das 16mm-Filme werkgetreu vorführen kann – nicht mehr in der gewünschten Form zur Verfügung stehen.

Zuletzt wurden in Berlin etwa die beiden Galerieausstellungen »James Benning: Two Faces« (10. Februar 2011 bis 2. April 2011) und »James Benning – Two cabins« (15. Februar 2012 bis 10. März 2012) in der Galerie Neugerriemschneider gezeigt. Die Ausstellungsprogramme liefen jeweils begleitend zu den Internationalen Filmfestspielen Berlin, wodurch zwar noch ein Konnex zu Bennings künstlerischem Ursprungsfeld gegeben ist, enthielten aber neben dezidiert filmischen Medien auch Mixed Media-Installationen. So beinhaltete das ausgestellte Werk *Two Cabins* (2011) neben einer zweikanaligen HD-Videoprojektion mit Ton auch eine Schreibmaschine, einen Holzschreibtisch mit Bleistiften auf zwei Sockeln.

Bennings galeristisches Werk ist in einer Linie mit der aufmerksamkeitsbetonenden Wirkung und den landschaftlichen Sujets seiner Filme zu lesen und lässt umso deutlicher die ideelle Nähe zur amerikanischen Naturphilosophie erkennen. Dem Filmkünstler wohnt mit seiner entschleunigenden und momentbetonten Aufnahmepraxis auch ein Thoreau'sches Moment inne.⁴⁹ Schließlich hat sich Benning eben die Hütte aus Henry David Thoreaus *Walden; or, Life in the Woods* (1854) auch nachgebaut, um sich darin in Selbstwahrnehmung zu üben, wie Scott MacDonald in seinem Interview mit dem Filmmacher erfährt.⁵⁰ Und *Two Cabins* spielt bereits qua Titel und Materialität auf die Denkhütte des Bleistiftfabrikanten Thoreau am Waldensee an.

Somit lassen sich Bennings Arbeiten jenem »postkinematographischen« Raum zurechnen, den Pantenburg anhand seiner Betrachtung des filmischen Gesamtwerks aufgezeigt hat: »Es ist eine Bewegung aus dem Kinoraum heraus zu alternativen Distributions- und Präsentationsformen, aber auch weg vom klassischen Filmformat und dem Trägermaterial Celluloid.«⁵¹

Interessant erscheint vor diesem Hintergrund aber auch, dass Bennings Verbindung zum Kino nicht einem Aufgehen im Galeriekomplex gewichen

⁴⁹ Vgl. MacDonald, Scott: *Adventures of Perception. Cinema as Exploration: Essays/Interviews*. University of California Press: Berkeley, 2009. S. 258.

⁵⁰ Vgl. MacDonald, Scott: *Adventures of Perception. Cinema as Exploration: Essays/Interviews*. University of California Press: Berkeley, 2009. S. 265.

⁵¹ Pantenburg, Volker: *Ränder des Kinos. Godard – Wiseman – Benning – Costa*. August: Berlin, 2010. S. 8.

ist, worauf bereits Volker Pantenburg hingewiesen hat.⁵² Man würde Benning schließlich nach wie vor zunächst als Filmemacher titulieren, da ihm eine herausstechende Aufmerksamkeit im Kunstkomplex bislang verwehrt blieb, vergleicht man diese etwa mit jener Anerkennung, die andere Filmkünstler erfahren haben, welche auch den Spagat in die Galerien gewagt haben, wie etwa Harun Farocki.⁵³

Umso weniger überrascht es folglich, dass Bennings Würdigung eben bislang genau an jener Schnittstelle zwischen Galerie und Kino, dem Filmmuseum, betrieben wird.

Der Leiter des Österreichischen Filmmuseums, Alexander Horwath, erläutert, inwiefern die Wiener Wahl auf James Benning als programmatisch für sein Haus und dessen Ausrichtung anzusehen ist: »Eine Wahl ist zu treffen, und entlang der einzelnen Wahlvorgänge wird eine Perspektive entstehen, die sich zumindest tendenziell von der illusionären Zentralperspektive und der falschen Neutralität des filmhistorischen Konsens unterscheidet. Was das Filmmuseum betrifft, bietet das Werk von James Benning ein Musterbeispiel für solch ein Wahl. Nicht nur weil die Filme selbst die Gegenwart von Geschichte betonen und eine alternative Geschichtsschreibung betreiben, sondern weil sich an ihm ganz schlagend die Notwendigkeit eines multiperspektivischen Blicks auf das Medium erweist. Sein Name findet sich (so wie der vieler anderer unabhängiger Künstler) in keinem der üblichen Standardwerke zur Geschichte des »Weltkinos«. Wenn das Filmmuseum Benning mit einer Gesamtschau, einem Buch und, in den kommenden Jahren, einer DVD-Edition und der Sicherung seiner Negative Tribut zollt, dann schwingt darin auch die Vorstellung mit, dass der Raum neu verteilt werden muss.«⁵⁴

Das Österreichische Filmmuseum hat nicht nur die erste groß angelegte Werkschau »James Benning. American Filmmaker« (1. bis 30. November 2007) veranstaltet, sondern dem Künstler auch die erste einschlägige Monographie⁵⁵ gewidmet, verwahrt seine 16mm-Schmalfilmnegative und bereitet sein filmisches Werk in einer in Folge erscheinenden beispielhaften DVD-

⁵² Vgl. Pantenburg, Volker: Ränder des Kinos. Godard – Wiseman – Benning – Costa. August: Berlin, 2010. S. 61f.

⁵³ Der Dank des Autors gilt Vinzenz Hediger, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt am Main für seinen Hinweis in dieser Sache.

⁵⁴ Horwath, Alexander: Filmmuseum ist. Himmel, Erde, Perspektive. In: Österreichisches Filmmuseum Programmheft 11 (2007). S. 1.

⁵⁵ Pichler, Barbara; Slanar, Claudia (Hrsg.): James Benning. Synema: Wien, 2007. (FilmmuseumSynemaPublikationen 6).

Edition auf.⁵⁶ Dem lokalen Schwerpunkt entsprechend, beschäftigt sich Wien hauptsächlich mit dem analogen Filmerbe Bennings, zur digitalen Produktion *Ruhr* finden sich im Österreichischen Filmmuseum keine Produktionsmaterialien.⁵⁷

4 Der Kontext

Abschließend sollen hier verschiedene Zusammenhänge aufgezeigt werden, in denen James Bennings filmische Werke gelesen wurden und werden.

Benning wurde zuletzt im Rahmen der Slow Cinema-Bewegung wiederentdeckt, das heißt seine Filme fanden in der Rahmung mit anderen langsam anmutenden Werken eine Wiederaufführung. So wurde Bennings *One Way Boogie Woogie* beispielsweise im Rahmen des AV Festival 2012 in Großbritannien aufgeführt, das unter dem Motto »As slow as possible« stand.⁵⁸

Damit reiht sich diese neue Lesart Bennings in eine umfassendere Betrachtung einer »Kunst der Entschleunigung« ein, welche die erhöhte Geschwindigkeit des Informationstempos in modernen Medien durch einen Gegentrend zu drosseln versucht und der unlängst auch eigene Ausstellungen gewidmet werden, bei denen die gezeigten Werke durch das gemeinsame Thema der Langsamkeit gruppiert werden.⁵⁹

James Benning hat selbst auf die Gewöhnung des Publikums an seine Filme und deren spezifische Rhythmen, die die Zeit in Abschnitte unterteilen, hingewiesen. Mit dieser Wahrnehmungsgewöhnung hat sich auch Matthias Bickenbach in seinem Aufsatz zur Be- und Entschleunigung der Kunst der Gegenwart auseinandergesetzt: »Medien verändern die Wahrnehmung. Der Grundsatz kulturwissenschaftlicher Medientheorie besagt nichts weniger, als

⁵⁶ Bislang sind in dieser Reihe als Doppel-DVD erschienen: AMERICAN DREAMS (LOST AND FOUND) und LANDSCAPE SUICIDE (Edition Filmmuseum 68), RR und CASTING A GLANCE (Edition Filmmuseum 76) sowie die CALIFORNIA TRILOGY (Edition Filmmuseum 78).

⁵⁷ Der Dank des Autors gilt Alejandro Bachmann, Österreichisches Filmmuseum Wien, für die Korrespondenz zum Benning-Bestand.

⁵⁸ Vgl. Miller, Henry K.: Doing Time: 'slow cinema' at the AV Festival. Online unter <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/newsandviews/festivals/av-festival-2012.php>, zuletzt abgerufen am 28. August 2013.

⁵⁹ Vgl. Brüderlin, Markus (Hrsg.): Die Kunst der Entschleunigung. Bewegung und Ruhe in der Kunst von Caspar David Friedrich bis Ai Weiwei. Anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunstmuseum Wolfsburg vom 12. November 2011 bis 9. April 2012. Hatje Cantz: Ostfildern, 2011.

dass Zeiterfahrungen wie Beschleunigung keine objektiven Größen sind, sondern stets schon sozialisierte Formen der Wahrnehmung. Es geht, anders gesagt, im Verhältnis von Künsten und Beschleunigung der Kultur um einen Prozess der kulturellen Adaption oder Gewöhnung an Tempi, die die technologische Moderne hervorbringt. Was die Kunst der Gegenwart dann mitunter

zeigt, ist die Anschauung und Erinnerung an die Brüche und multiplen Effekte historischer Zeiterfahrungen, die heute längst vergessen und der Gewöhnung gewichen sind.⁶⁰

Entgegen den rasanten Schnittfolgen in Filmtrailer oder Musikvideo und ihren eigenen temporalen Ästhetiken, die sich gegenseitig beeinflussen und auf die durchschnittliche Aufmerksamkeitsspanne, die ihnen seitens der Zuschauer entgegengebracht wird, rückwirken, (über)lässt Benning seinem Zuschauer die Zeit, die Dinge wahrzunehmen und in Ruhe darüber nachzudenken. Die Werke scheinen somit einem ansonsten dominierenden schnellen Strom der medialen Konsumption und einer damit einhergehenden kurzen Aufmerksamkeitsspanne entrissen.

So wählte der Filmjournalist Nick James bei seinem Besuch des Rotterdamer Filmfestivals gezielt *Ruhr* als ersten zu sichtenden Eröffnungsfilm aus, um seine Augen anhand der kontemplativen, langsamen Bilder zu schonen, nachdem diese von einer eigenartigen Augenentzündung betroffen waren: »[T]he prim girl at the counter of the local pharmacist [...] could not give me the anti-infection eye drops freely available in the UK, so I needed a first film I could cope with. The fact that *Ruhr* consists of just seven shots made it the sufferer's choice. I could blink as much as I liked without missing too much, and it would force me to be contemplative.«⁶¹

Wenn dieser temporalen Ästhetik ein meditatives Moment attestiert wird, so ist an dieser Stelle jedoch noch einmal ausdrücklich darauf hinzuweisen, dass Benning mitnichten einfach den medialen Strom ausdünn und verlangsamt, sondern seine Kunst sowohl auf der Reduktion als auch der Verdichtung des den Werken zugrunde liegenden Rohmaterials fußt.

Doch ergeben sich jenseits des offenkundigen, ungewohnt langsamen Erscheinungsbildes der Filme noch weitere Anknüpfungspunkte zu theoretischen Konzepten. Volker Pantenburg hat etwa in einzelnen Einstellungen aus

⁶⁰ Bickenbach, Matthias: Geschwindigkeit ist Hexerei. Be- und Entschleunigung in der Kunst der Gegenwart. In: Rosa, Hartmut (Hrsg.): *fast forward – Essays zu Zeit und Beschleunigung*. Standpunkte junger Forschung. Edition Körber Stiftung: Hamburg, 2004. S. 133-144, hier S. 135.

⁶¹ James, Nick: *Berlinale: Smoke gets in your eyes*. Online unter: http://old.bfi.org.uk/sightandsound/exclusive/smoke_gets_in_your_eyes.php, zuletzt abgerufen am 28. August 2013.

Bennings Filmen bereits das Verschmelzen von Pop Art, Minimalismus und Konzeptualismus gelesen, die alle drei ihren Einfluss auf das Werk des Amerikaners ausüben.⁶²

Besondere Bezüge ergeben sich dezidiert aber im Falle der Minimal Art und der Land Art, wie sie etwa Robert Smithson in seinen musealen Installationen aus Dias mit simultaner Toneinspielung, vor allem aber auch in seinen Landschaftswerken in der freien Natur geprägt hat. In seinem Film *Castling A Glance* (USA 2007) besucht Benning die Land Art Robert Smithsons in Form dessen *Spiral Jetty* (1970), der zu ihrer Entstehungszeit auch bereits ein Film gewidmet war, zu unterschiedlichen Tages- und Jahreszeiten und fängt dabei den variierenden Wasserpegel der Steinspirale in der Landschaft ein.

Nils Plath hat auf die ideelle Verbindung zwischen Benning und Smithson auch hinsichtlich der intendierten Aufmerksamkeitsspanne des Betrachters hingewiesen, die sich gängigen Kriterien der schnellen Konsumption und Verwertbarkeit entzieht: »Bennings Filme, geschult an der Formgebung des *structuralist film*, sind auf eine bestimmte einnehmende Weise unökonomisch. Dies macht die Ökonomien der Blicke auf Film und Landschaft umso [!] sichtbarer. Und das ist es auch, was Benning einkalkuliert und offensichtlich auf der Rechnung hat, wenn er die Bilder ins Kino (und nur dorthin) entläßt, wo man ihnen für die Dauer der Filmlänge nicht entgehen kann: Seine Bilder fordern die Investition von Zeit wie die Investition von Aufmerksamkeit für das Vergehen von Zeit, das jede Wahrnehmung (im Sinne Robert Smithsons) immer als entropisch gedachten [!] Landschaft beherrscht.«⁶³

Damit weist Plath bereits auf einen weiteren Einflussbereich hin: Bennings Untersuchungen von Bild und Ton sind dem filmischen Strukturalismus verpflichtet.

Selbst wenn der Filmemacher vereinzelt – wie etwa in seiner Dokumentation *Him And Me* (USA 1982) – auch spielfilmartige Elemente einarbeitet, so ergibt sich die narrative Ebene doch erst durch eine strukturalistische Ausformung des Materials, durch die zeitliche Struktur und die Montage der einzelnen Sequenzen. »Bennings Filme [sind] Erzählfilm, die daran arbeiten, dem Kino die Erzählung von Zusammenhängen statt von einzelnen Personen und Figuren zu ermöglichen.«⁶⁴

⁶² Vgl. Pantenburg, Volker: Ränder des Kinos. Godard – Wiseman – Benning – Costa. August: Berlin, 2010. S. 75.

⁶³ Plath, Nils: Container Drivers. Vier Anmerkungen zu einem Bild aus James Bennings California Trilogy. In: Augen-Blick 37 (2005). S. 126-136, hier S. 132f.

⁶⁴ Pantenburg, Volker: Ränder des Kinos. Godard – Wiseman – Benning – Costa. August: Berlin, 2010. S. 56.

Wie Volker Pantenburg erläutert hat, greift Bennings Schaffen den Strukturalismus der 1960er und 1970er Jahre auf, indem der Filmemacher die Formen und Strukturen eines Films an dessen eigener Medialität ausrichtet.⁶⁵ Dass auch *Ruhr* in dieser Traditionslinie zu lesen ist, darauf könnte man auf den ersten Blick schon anhand der rund zehnminütigen Einstellungen innerhalb der ersten Filmhälfte kommen, weisen diese doch vordergründig die Laufzeit eines Filmmagazins auf, dessen begrenzende Kapazität der Filmemacher mithilfe der Digitaltechnik nun jedoch mühelos zu sprengen vermag und die gleichsam nur noch als medienreflexive Relikte einer analogen Abkunft im digitalen Filmzeitalter anmuten.⁶⁶

Strukturell erscheinen auch solche jüngeren Werke innerhalb des Filmkosmos des Amerikaners, die etwa allein aus Himmelsaufnahmen zusammengesetzt sind, wie seine filmische Komposition *Ten Skies* (USA 2004); dem gleichen Kompositionsprinzip folgt auch *13 Lakes* (USA 2004): »Benning, der Chronist der amerikanischen Landschaft, porträtiert 13 amerikanische Seen in ebenso vielen Einstellungen, strukturiert durch Licht, Farben, Wetter, Jahreszeiten, Lärm und Stille.«⁶⁷

Die Annäherungen des studierten Mathematikers Benning an den strukturellen Film werden wohl in *Four Corners* (USA 1998) am offensichtlichsten, da der Filmkünstler seinen Dokumentarfilm über die vier wie auf einem Reißbrett aneinandergrenzenden US-Bundesstaaten Arizona, Colorado, New Mexico und Utah exakt in vier Partien teilt, die jeweils einem der Staaten vorbehalten sind.

Auch in Bennings Klassiker *One Way Boogie Woogie* (USA 1977) und seinem jüngeren Film *El Valley Centro* (USA 1999) offenbart sich die mit mathematischer Präzision vorgehende Strukturierung der Werke: *El Valley Centro* bildet den Auftakt zu Bennings *California Trilogy* (1999-2001), die sich in drei Filme zu jeweils 90 Minuten Länge teilt und deren erster Teil aus 35 statischen Einstellungen zu je 150 Sekunden besteht; auch in *One Way Boogie Woogie* kann der Zuschauer theoretisch mit der Stoppuhr die nächste

⁶⁵ Vgl. Pantenburg, Volker: Ränder des Kinos. Godard – Wiseman – Benning – Costa. August: Berlin, 2010. S. 9.

⁶⁶ Dass dieser Blick ein vorläufiger, vordergründiger bleiben muss, wird spätestens bei einem näheren Blick auf Bennings exaktes Timing der sechs einzelnen Sequenzen innerhalb der ersten Hälfte von *Ruhr* deutlich: So dauert die Tunnelsequenz zu Beginn des Films nur rund acht Minuten, während die Einflugschneise des Düsseldorfer Flughafens länger als eine Viertelstunde im Bild bleibt.

⁶⁷ Huber, Christoph: 13 Lakes. In: Österreichisches Filmmuseum Programmheft 11 (2007). S. 18.

Einstellung kontrollieren, der Film setzt sich aus 60 einminütigen Einstellungen zusammen.⁶⁸

Dass ein derart struktureller Zugriff auf die ins Bild und in Ton gesetzten Motive auch ein Element des Suspense mit sich trägt – der Zuschauer kann genau abschätzen, wann die nächste Einstellung auftaucht – wurde unlängst beschrieben.⁶⁹

Damit steht Bennings Werk auch in der Tradition solcher filmischer Gleichungen wie sie in den Wissenschaftsfilmen der 1960er und 1970er Jahre vorzufinden sind.

Eva Szasz etwa demonstriert mit einer mathematischen Genauigkeit in ihrem für das National Film Board of Canada hergestellten *Cosmic Zoom* (CA 1968) die Vermessung des Raumes. Ausgehend von einer Realfilmaufnahme eines Jungen und seines Hundes in einem Ruderboot entfernt sich der Film im Animationsstil ins Weltall, bis er – genau nach der Hälfte der Zeit – in einer Zeitrafferaufnahme, die von einer in erhöhter Geschwindigkeit abgespielten Musik begleitet wird, auf die Erde zurückstürzt, um dort nun von der Makrostruktur in die Mikrostruktur, in das Innenleben der Körper einzuzoomen.

Im populäreren amerikanischen Remake für IBM, *Powers Of Ten* (US 1977), das wie die kanadische Vorlage auf einem Buch von Kees Boeke basiert und Charles Eames und Ray Eames verantwortet haben, tritt Philip Morrison als Erzähler hinzu und der Film zeigt sich in seiner Strukturiertheit nochmals mathematisch gesteigert. Das Ruderboot mit Hund und Junge ist durch ein picknickendes Pärchen auf einer grünen Wiese in der Nähe des Chicagoer Michiganses ersetzt und der Film zoomt zunächst bis zur Hälfte exakt alle zehn Sekunden mit einer Zehnerpotenz weiter vom Ausgangsobjekt weg, um schließlich auch aus dem All zurück zum Picknick und schließlich in der Umkehrung mit einer negativen Zehnerpotenz alle zehn Sekunden bis ins Innenleben der Atome vorzudringen. Im Zeitraffer wird jede Zehnerpotenz, wie der Erzählerkommentar verrät, sogar in zwei statt zehn Sekunden überwunden.

Dieser Suspense und diese mathematische Akkuratess liegen im Falle von *Ruhr* nur bedingt vor. Innerhalb der ersten Filmhälfte ist die Dauer der Einstellungen, wie bereits angemerkt wurde, ungleich verteilt, die Sequenzen dauern nur im Durchschnitt rund zehn Minuten.

Schließlich ist gerade *Ruhr* mit seinem extensiven, eine Stunde andauernden Long Shot in der zweiten Filmhälfte auch vor dem Hintergrund der

⁶⁸ Vgl. Huber, Christoph: El Valley Centro. sowie Ders.: One Way Boogie Woogie/27 Years Later. In: Österreichisches Filmmuseum Programmheft 11 (2007). S. 15.

⁶⁹ Vgl. Pantenburg, Volker: Ränder des Kinos. Godard – Wiseman – Benning – Costa. August: Berlin, 2010. S. 75.

Geschichte des Single Shot-Films zu betrachten, die Scott MacDonald nachgezeichnet hat.

MacDonald hat darauf hingewiesen, dass es zunächst rund ein halbes Jahrhundert dauerte, bis der Single Shot-Film nach der Etablierung der Narration in der Folge des frühen »Kinos der Attraktionen« in den Händen junger Filmemacher in den 1960er Jahren, wie auch den für Benning prägenden Personen, wieder Beachtung fand.⁷⁰ Die Digitaltechnologie hat dann aber spätestens in den letzten zehn Jahren das eherne Gesetz des analogen Filmzeitalters in Form der Rollenbegrenzung außer Kraft gesetzt: »When rolls of film came in specific lengths, there was always the option of extending a shot to the full length of a roll[.]«⁷¹

MacDonald liest Bennings frühe Filmklassiker aus den 1970er Jahren dezidiert auch vor dem Ausklingen der Einflüsse Andy Warhols und dessen strukturellen Filmen.⁷²

In *Ruhr* erweist der Filmemacher Warhol mit der letzten Einstellung seine Referenz: Wo Warhol in *Empire* (USA 1964) das New Yorker Empire State Building im Wechselspiel der untergehenden Sonne als Single Shot-Aufnahme ablichtet, hält Bennings Kamera auf den im Sonnenuntergang glänzenden Löschurm der Kokerei Schwelgern.

Was bei Andy Warhol geschlagene 485 Minuten dauert, ist bei James Benning bereits nach 60 Minuten vorbei. Insofern möchte man im Falle von *Ruhr* vor der Folie von *Empire* eher von Be- als von Entschleunigung sprechen.

⁷⁰ Vgl. MacDonald, Scott: *Adventures of Perception. Cinema as Exploration: Essays/Interviews.* University of California Press: Berkeley, 2009. S. 240.

⁷¹ MacDonald, Scott: *Adventures of Perception. Cinema as Exploration: Essays/Interviews.* University of California Press: Berkeley, 2009. S. 242.

⁷² Vgl. MacDonald, Scott: *Adventures of Perception. Cinema as Exploration: Essays/Interviews.* University of California Press: Berkeley, 2009. S. 255.

»Fokus Völklingen«

Peter Backes

Bock auf Rost: Die Faszination des Gewöhnlichen

Ohne Menschen ist Industriekultur sinnlos. Die Besucher des Weltkulturerbes Völklinger Hütte haben viele Gesichter.

Doch wer ist der Besucher, an dem wir unsere Arbeit orientieren? Welche Wünsche hat er? Was erwartet er von uns? Und warum kommt er überhaupt? Und wie haben wir uns auf ihn eingestellt? Wie haben wir unser Publikum entwickelt? Das meint der etwas sperrige Begriff »Audience Development«: Wir entwickeln durch unsere Arbeit ein bestimmtes Publikum für das Weltkulturerbe. Und dieses Publikum wirkt umgekehrt mit an der Entwicklung des Weltkulturerbes.

Es ist für mich natürlich eine große Ehre, sich dem Thema Industriekultur zu widmen, einem Thema, das seit vielen Jahren mich und viele Menschen mit mir bewegt.

Menschen wie mein Kollege David de Haan, der mir deutlich gemacht hat, was eigentlich die Faszination von Industriekultur ausmacht: Als wir unter dem UNESCO-Weltkulturerbe Ironbridge standen, schaute er nach oben in das Gewirr von gusseisernen Trägern, die alle Mitte des 18. Jahrhunderts in einer Eisenhütte in der Nähe gegossen worden waren und stellte fest: Ich befasse mich jetzt seit 40 Jahren mit dieser Brücke und entdecke doch täglich Neues an ihr. Und das ist es auch, was Industriekultur für mich ausmacht. Industriekultur offenbart immer neue Einsichten, Ansichten und auch Aussichten. Industriekultur ist endlos. Industriekultur ist endlos faszinierend.

Geschichte, und also auch Industriegeschichte und also auch die aus ihr entspringende Industriekultur, wird von Menschen geschrieben. Keine sonderlich neue Erkenntnis, aber gleichwohl nach wie vor richtig und wahr.

Die Forderung der Industriearchäologen, die vieles in Bewegung gebracht haben, was uns heute selbstverständlich erscheint, die Forderung »Grabe, wo du stehst«, bringt das, was wir tun, genial auf den Punkt.

Wir haben dort gegraben, wo wir gestanden haben, und tun es heute immer noch. Das Ergebnis ist dieser bemerkenswerte Ort, das Weltkulturerbe Völklinger Hütte.

25 Jahre Weltkulturerbe Völklinger Hütte

2011 ist für das Weltkulturerbe Völklinger Hütte ein bedeutendes Jahr.

25 Jahre – ein Vierteljahrhundert – ist es her, dass die Roheisenphase der Völklinger Hütte stillgesetzt worden ist, die Hochöfen ausgeblasen wurden, die Sinterbänder still standen und die Gebläsemaschinen ausliefen. In diesen 25 Jahren ist hier eine Menge passiert, wie wohl alle hier bestätigen werden. Ich möchte zu Anfang diese 25 Jahre kurz Revue passieren lassen – und erlauben Sie mir, dass ich dies aus einer recht persönlichen Sicht tun werde.

Ich hatte das Glück, relativ schnell nach dem 4. Juli 1986, dem Tag des letzten Abstichs von Hochofen 6, mit ein paar Kollegen auf Abenteuerreise in diesen Moloch Eisenwerk aufbrechen zu können.

Das Staatliche Konservatoramt hatte uns losgeschickt, das Werk zu dokumentieren. Eine große Herausforderung für unser Team von fünf Menschen – drei Sozialwissenschaftler und zwei Ingenieure –, die wir recht erschrocken angingen und die uns auch schnell an die Grenzen unserer Möglichkeiten führte: Keiner kannte sich richtig aus, vieles war zerstört oder unbenutzbar gemacht, kurz: Wir sahen uns einem Chaos ausgesetzt, das kaum in den Griff zu bekommen schien.

Ich bezweifle, dass uns die Tragweite und die – eigentlich erst später deutlich gewordene – Bedeutung unseres Tuns überhaupt bewusst waren. Bezeichnend schon allein die Tatsache, dass unser Arbeitsort weiterhin im gut geheizten, gemütlichen Büro im Konservatoramt in Saarbrücken war, und wir nur quasi zu Expeditionen in die unbekannte und feindliche Welt der Völklinger Hütte aufbrachen, wie Entdecker, die weiße Flecken auf der Landkarte erforschen wollen.

Aber wie bei Entdeckerreisen gab es hier auch Eingeborene, Aborigines, die uns freundlich aufnahmen, die uns Dinge erklärten und Wege zeigten und ohne die wir aufgeschmissen gewesen wären: die ehemaligen Arbeiter des Werkes, die unsere vielen Fragen geduldig und kundig beantworteten. So konnten wir in den zwei Jahren doch einiges sammeln, dokumentieren, kategorisieren und inventarisieren, was für die weitere Entwicklung des Denkmals vielleicht und hoffentlich nicht ganz unwichtig war. Wichtig war es jedenfalls – so erscheint es mir zumindest in der Rückschau –, dass Menschen vor Ort waren, die mit uns das Denkmal aufarbeiteten. Das Konservatoramt – mit dem damaligen Landeskonservator Johan Peter Lüth – war der erste wichtige Baustein für den Erhalt der Hütte.

Genauso wichtig und im Vergleich zum Konservatoramt sowas wie die APO der Pro-Hütte-Bewegung war die Initiative Völklinger Hütte, damals im Übrigen ein kleiner Kreis Saarbrücker Intellektueller, der großstädtischen

Kultur-Bohème, und noch nicht der doch recht große und vielfältige Verein, den sie aktuell darstellt.

Die ersten, die Kunst und Kultur in das Industriedenkmal brachten und damit im wahrsten und eigentlichen Sinne des Wortes *Industriekultur* gestalteten, waren die Macher des »Schichtwechsel«, die 1991 zum ersten Mal die Industriebrache als Veranstaltungsort nutzten. Über Jahre war das Festival ein funktionierender Magnet, der etwas schaffte, was für den Erhalt des Denkmals von großer Bedeutung war: Menschen in das stillgelegte Eisenwerk zu bringen. Und damit den Beweis erbrachte, dass die kulturelle Nutzung der Hütte möglich ist.

Durch die Arbeit der IVH und der Kulturaktion Völklinger Hütte – mit außerordentlich hohem Engagement und natürlich ehrenamtlich geführt –, haben bis 1995, also in knapp 10 Jahren, etwa 20.000 Menschen die Hütte besucht. Hier tritt zum ersten Mal der Besucher auf. Geführt von ehemaligen Beschäftigten, wird er in Gruppen über das Gelände geleitet. Wenn er eintritt oder die Hütte verlässt, wird vor oder hinter ihm abgeschlossen. Die Hütte bleibt Sperrzone.

1994, mit der Ernennung der Hochofengruppe zum Weltkulturerbe der UNESCO ist nicht nur für Völklingen, sondern ist auch für die Akzeptanz der Industriekultur allgemein ein großer Schritt vollzogen worden: Das Gewöhnliche, das Alltägliche, das eigentlich Schöne, Schmutzige, Störende wird zum erhaltenswerten Erbe der Menschheit erklärt. Das, an dem wir jahrzehntelang vorbeigefahren sind, ohne es bewusst wahrzunehmen, wird auf eine Stufe mit den Pyramiden, der Chinesischen Mauer, mit dem Schloss Sanssouci, dem Kölner Dom oder der Porta Nigra in Trier gestellt. Unfassbar, Wahnsinn, faszinierend!

Die UNESCO sieht das nüchterner, sie zählt Kriterien auf: Vollständigkeit, innovative Technik, Einmaligkeit, weltweit bedeutend; – deshalb Weltkulturerbe, Basta! Fast ein wenig verschämt wird dabei unter den Teppich gekehrt, um was es eigentlich geht, was da erhalten werden soll: Ein riesiger Haufen unbrauchbar gewordener, rostender Stahl, unzugänglich, undurchdringlich, abweisend, fremd, eigentlich feindlich.

Und, was auch nicht erwähnt wird: Dieser Haufen Stahl birgt eine unüberschaubare Masse an Geschichte. Hier ruht die Geschichte der Menschen, die mit und in diesem Werk gelebt und gearbeitet haben. Und eigentlich ist es das, was die Faszination dieses Denkmals ausmacht. Dass es ein Ort ist, wo über hundert Jahre lang Tausende Menschen gelebt und gearbeitet haben. Das macht die Faszination des Gewöhnlichen, des Arbeits- und Produktionsortes Völklinger Hütte aus.

Die Faszination des Gewöhnlichen

Diese Faszination gab es schon immer. Die Völklinger waren stolz auf ihre Hütte. Eine Ansichtskarte mit dem »Gruß aus Völklingen« zeigt neben einer Totalen der Stadt und dem Wappen zwei Fotos des Werkes.

Auf einer anderen Grußkarte steht der Rauch aus dem Sinterkamin wie ein Wahrzeichen über dem Werksgelände. Auf beiden Karten spielt der Bahnhof eine zentrale Rolle: Er ist das Tor Völklingens zur Welt, er symbolisiert die Offenheit der Stadt. Eine Offenheit, die in der Bedeutung der Röchlingschen Eisen- und Stahlwerke begründet ist.

Auch in Postkarten des Saarlandes spielt das Eisenwerk eine werbende Rolle. Neben die Saarschleife, das Saarbrücker Staatstheater und den historischen Stadtkernen treten selbstbewusst die saarländischen Eisen- und Stahlwerke – und natürlich auch die Völklinger Hütte.

In der Diskussion zu einem der letzten Vorträge ist dieses Selbstbewusstsein und dieser Stolz einmal angesprochen worden. Hier in diesen Postkarten wird Stolz deutlich. Der Stolz auf das Geleistete, der heute noch einmal reaktiviert werden muss. Aus diesem Stolz kann Identität entstehen und aus dieser Identität kann sich das Image einer Region bilden.

Der ehemalige Werksfotograf der Röchlingschen Eisen- und Stahlwerke, Werner Schackmann, hat das Thomas-Stahlwerk für eine Industriemesse in Szene gesetzt.

Es entstand eine bemerkenswerte Fotografie, 30 Meter lang auf Fotopapier abgezogen, ein technisches Glanzstück. Die Röchlingschen Eisen und Stahlwerke legten großen Wert auf die Repräsentation der Firma nach außen.

Das zeigte sich besonders in besonders aufwändig und innovativ gestalteten Werbebroschüren und Messeauftritten, aber auch in der Tatsache, dass immer hervorragende Fotografen und Grafiker die Geschichte des Werkes begleiteten.

Weltkulturerbe der UNESCO – und nun?

1994 wurden dann die Weichen für den weiteren Weg gestellt. Spätestens mit der Ernennung zum Weltkulturerbe der UNESCO war es aber aus mit der Intimität des Völklinger Denkmals. Jetzt hatte die Hütte eine offiziell attestierte Weltbedeutung.

Viel änderte sich dadurch zunächst nicht. Die Völklinger Hütte blieb weiterhin die ›Verbotene Stadt‹ früherer Jahre. Geöffnet nur für angemeldete

Besucher oder an besonderen Tagen, an denen aber dann auch ausgiebig Gebrauch von der Möglichkeit des Blickes hinter die Hüttenmauern gemacht wurde.

Mit der Stiftung Industriekultur kamen Ausstellungen und Veranstaltungen in die Hütte – wichtige Events, um das Denkmal mit Leben zu füllen. Ein wichtiger Schritt. Abschluss dieser Entwicklung war die Ausstellung »Prometheus«, die die Völklinger Hütte auch überregional in den Medien verorten konnte.

Der Durchbruch dann 1999, und dieser Durchbruch wurde von einer denkbar unspektakulären Maßnahme ausgelöst: Der neue Generaldirektor der Gesellschaft Weltkulturerbe Völklinger Hütte – Europäisches Zentrum für Kunst und Industriekultur, Dr. Meinrad Maria Grewenig, tat das einzig Richtige: Er öffnete die Hütte. Das schwere Holztor zur Handwerker-gasse wurde zur Seite geschoben, die »Verbotene Stadt« war plötzlich erlaubt, stand frei zur Eroberung, das Weltkulturerbe gehörte mit einem Schlag den Menschen.

Jetzt betrat der die Szene, für den die Mühen des Erhaltes, der Restauration, der Masterbeplanung, der Dokumentation und Erforschung durchgestanden wurden, der Hauptdarsteller, der Besucher.

Ein im wahrsten Sinne des Wortes denkwürdiger Moment. Den Besucher zeichnet ein besonderes Verhältnis zum Denkmal aus. Ohne das Denkmal gäbe es den Besucher nicht, aber ohne den Besucher hätte das Denkmal auch geringe Überlebenschancen.

Der Besucher bringt bei seinem Besuch einen ganzen Rucksack dick gefüllt mit Erwartungen mit. Er will unterhalten werden, er will gebildet werden, er will etwas Neues erfahren, er will sich wohlfühlen, er will sich ausruhen können, wenn er müde ist, er will eine ordentliche und saubere Toilette benutzen können, er will etwas mit nach Hause nehmen können. Wenn er sich ärgert, will er das irgendwo loswerden, wenn seine Erwartungen erfüllt wurden, wenn er zufrieden ist, nimmt er diese Zufriedenheit meist still mit nach Hause.

Wir selbst haben selten Kontakt mit dem Besucher. Unser Besucher trifft auf die Mitarbeiter im Denkmal: das Kassenpersonal, den Sicherheitsdienst, die Reinigungskräfte, die Besucherbegleiter. Wir bleiben verborgen in unseren Büros. Deshalb müssen diese Kollegen »vor Ort« einen guten Job machen. Was nützt es, wenn wir uns in unseren Kämmerlein schöne Projekte ausdenken, der Besucher aber auf unfreundliches Personal oder eine verdreckte Toilette trifft. Dann haben wir verloren.

Die vier Säulen unserer Arbeit

Industriekultur boomt. Der Erfolg der Kulturhauptstadt Ruhr 2010 zeigt diese Entwicklung deutlich auf. Industriedenkmale werden zu Besuchermagneten, Industriekultur wird zum Standortfaktor der vom Niedergang der Montanindustrie strukturell schwer gebeutelten ehemaligen Reviere.

Aber langsam: Stimmt das überhaupt? Nur zum Teil, denn die Aura der Industriedenkmale ist nur ein Kapitel ihrer Erfolgsgeschichte. Oder um es knapp auszudrücken: Die paar Industriekultur-Freaks, die mit ihren Kameras bewaffnet der Aura der Maschinen und Gebäude auf der Spur sind, 500 Fotos schießen, eine Cola und eine Brezel konsumieren, empfangen wir sehr gerne und freuen uns, dass sie da sind. Aber sie reichen nicht aus. Das Denkmal allein reicht nicht aus! Deshalb ist unsere Arbeit im und mit dem Weltkulturerbe Völklinger Hütte auf vier Säulen gegründet: natürlich auf das Denkmal selbst, sein Erhalt und sein Schutz sind die Basis unserer Arbeit. Die zweite Säule ist die Vermittlung dieses Denkmals, drittens die Kultur, und schließlich der Tourismus.

Das Industriedenkmal Völklinger Hütte

Das Denkmal ist die Basis unserer Arbeit.

Das Denkmal

- ist weltweit einmalig
- bietet High-Tech vom Ende des 19. Jahrhunderts
- ist bedeutendes Weltkulturerbe der UNESCO

Industriekultur erfüllt nur dann einen Sinn, wenn sie mit Leben erfüllt wird. Wenn ein Industriedenkmal für Besucher geöffnet wird, ändert es logischerweise seine Funktion. Der Besucher nimmt das Denkmal in Besitz. Das bedeutet, dass das Denkmal in weiten Bereichen den Bedürfnissen und Erwartungen der Besucher angepasst werden muss.

In Völklingen verfolgte man lange Jahre die Strategie des »Kontrollierten Verfalls«. Das bedeutet, man definiert einen zentralen Besucherweg, und überlässt den Rest der Anlage dem Verfall. »Kontrolle« meint in diesem Zusammenhang, dass man darauf achtet, dass bei diesem Verfall niemand zu Schaden kommt, also dass sich niemand gerade dort aufhält, wo ein UNESCO-Weltkulturerbe in sich zusammenfällt.

Seit 10 Jahren, seit der Gründung unserer Gesellschaft, ist diese Strategie Makulatur: Wir wollen das gesamte Denkmal erhalten. So verstehen wir auch den Auftrag der UNESCO. Und wir wollen alle Bereiche des Denkmals für Besucher zugänglich machen. Für alle Besucher.

Dazu müssen wir das Denkmal verändern: Es müssen neue Wege durch das Denkmal geschaffen werden. Wenn mir jemand vor 10 Jahren erklärt hätte, dass ich irgendwann einmal Besucher durch die Möllerhalle begleiten würde, hätte ich ihn wahrscheinlich für größtenwahnsinnig erklärt. Heute ist die Möllerhalle nach meiner Einschätzung einer der attraktivsten Orte in der Hütte.

In der Hütte müssen auch neue Gebäude entstehen. Hier sehen wir den neu erstellten Übergang über die Rathausstraße, ein ehemaliger Wartungssteg, der für unsere Besucher ertüchtigt worden ist. Personenaufzüge, wie der hier am Ende des Stegs müssen in die Bausubstanz eingebracht werden, um auch mobil eingeschränkten Besuchern den Weg zur Hütte zu öffnen.

Wichtig ist, dass die Besucher erkennen können, was alter Bestand und was neue Baumaßnahmen sind. Bei aller Authentizität der Völklinger Hütte muss dem Besucher immer deutlich vor Augen geführt werden: So wie heute hat es in der Hütte nicht ausgesehen, als hier noch gearbeitet wurde.

Schließlich müssen auch Leit- und Informationssysteme installiert werden, die es ermöglichen, dass sich die Besucher in dem komplexen Gelände zurechtfinden und auch Informationen zur Anlage erhalten.

Eine Fläche von mehr als 100 Fußballfeldern will erschlossen und bespielt werden.

Heute ist die Hütte durch einen Rundweg erschlossen, der 6000 Meter lang ist und durch fast alle Bereiche der Anlage führt. Auf diesem Weg sind eine ganze Reihe von infrastrukturellen Einrichtungen aufgereiht: Aufzüge, Toiletten, Wickelstationen, Ruhezonen und Picknick-Möglichkeiten. Nach meiner Meinung mit die wichtigsten Orte in einem Museum: Toiletten und Ruhebänke.

Ein neu gewonnener Bereich, der dem Besucher neue Aspekte von Industriekultur eröffnet, ist das Paradies in der Kokerei. Industrie und Natur treten in einen friedlichen Dialog: hörbar, riechbar und fühlbar, ein faszinierendes Erlebnis.

Ein Industriedenkmal erklärt sich nicht selbst, seine Funktion und seine Geschichte müssen dem Besucher vermittelt werden. Der Besucher fordert diese Vermittlung ein, er will informiert werden, er will alles wissen.

Die Vermittlung

Die Basis unserer Vermittlung ist das ScienceCenter Ferrodrom[®].

Ferrodrom

- ist interaktiv und multimedial
- ist ein ScienceCenter für die ganze Familie
- bietet Experimente zum Thema Eisen und Stahl und lässt die Besucher Innovation erfahren

Als Weltkulturerbe tragen wir eine hohe Verantwortung: Wir müssen die Erben dieses Weltkulturerbes auf ihr Erbe vorbereiten. Junge Menschen müssen für das Weltkulturerbe begeistert werden. Das ScienceCenter Ferrodrom[®] ist ein zentraler Baustein dieser Arbeit.

Ferrodrom[®] ist

- ein Lernort für die Erben des Weltkulturerbes
- ein Ort für Entdeckungen und Abenteuer
- aber auch ein Ort des Gedächtnisses.

Des Gedächtnisses an die Menschen, die mit der Hütte gelebt und gearbeitet haben. Arbeitsgeräte, Arbeitskleidung und Gegenstände des Alltags machen dieses Gedächtnis lebendig. Historische Fotografien und die Berichte von Zeitzeugen dokumentieren die Lebens- und Arbeitswelt der Hüttenleute.

Im ScienceCenter Ferrodrom[®] können junge und auch ältere Besucher auf Tuchfühlung zu den vier Elementen gehen. Feuer, Wasser, Erde und Luft zum Anfassen und Erfahren. Hier die Windmaschine, der Feuertornado und die Riesenseifenblasenmaschine.

Im Hüttenlabor wird der Besucher zum aktiven Forscher:

- Wie schnell rostet Eisen?
- Wie viel wiegen Koks, Eisenerz, Sinter?
- Wie wirkt Magnetismus?
- Wie sehen Eisen und Stahl unter dem Mikroskop aus?

Fragen, denen man im Hüttenlabor des Ferrodrom[®] auf den Grund gehen kann.

Laut geht es meist im Transportraum zu. Hier haben wir eine Reihe von Transportarten, die in einem Eisenwerk angewendet werden, in einem Kreislauf spielerisch nachgebaut. Aufzüge, Förderbänder, Hängebahnwagen,

Rüttelrutschen, Becherwerk – alle diese Techniken können im Transportraum ausprobiert werden und dabei Material von A nach B bewegt werden. Funktioniert nur, wenn viele zusammen arbeiten, wie früher im Werk auch. In Ferrodrom® darf auch der Spaß natürlich nicht zu kurz kommen. Im Freibereich kann auf einem Erlebnisspielplatz ausgiebig getobt werden.

Das ScienceCenter Ferrodrom ist anders als übliche ScienceCenter. Ferrodrom® ist konzeptionell eng gebunden an das Thema Eisen und Stahl. Das größte und wichtigste interaktive Exponat ist die Hütte selbst.

Die Kultur

Die dritte Säule unserer Arbeit ist die Kultur. Die Ausstellungen sind ein unverzichtbarer Teil unseres Konzeptes und auch des Weltkulturerbes Völklinger Hütte.

Unsere Ausstellungen bieten

- Kultur für alle Alters- und Bildungsgruppen
- eine verständliche Vermittlung
- eine qualitativ hochwertige Präsentation

»Leonardo da Vinci«, unsere erste große Ausstellung, die den Erfindergeist dieses unfassbaren Menschen darstellte. »Schätze aus 1001 Nacht«, die uns die Kunst des osmanischen Reiches näher brachte. »Inka Gold«, die bisher erfolgreichste Ausstellung mit fast 200 000 Besuchern.

Die großen Ausstellungen sind für das Weltkulturerbe Völklinger Hütte existentiell wichtig. Das hat sich nicht zuletzt während der Zeit gezeigt, in der die Gebläsehalle wegen Restaurationsarbeiten gesperrt war und die Besucherzahlen rapide sanken. Besonders wichtig sind Ausstellungen – das hat die Resonanz auf »Dein Gehirn« gezeigt – für Besucher aus dem Saarland. Menschen aus der Region kommen verstärkt zu Ausstellungen ins Weltkulturerbe. Und natürlich tragen Ausstellungen viel zur Kompensation des Besucherrückgangs in der Wintersaison bei. In der geheizten Gebläsehalle ist es im Winter weit angenehmer als in der rauen Luft auf der Gichtbühne.

Der Tourismus

Das Weltkulturerbe Völklinger Hütte ist nicht nur ein technikgeschichtliches Projekt oder ein Museumsprojekt, das Weltkulturerbe ist auch ein touristisches Projekt.

Das Saarland ist eine Region

- mit einer attraktiven Landschaft
- mit einer hohen Industriekulturdichte
- mit einem bedeutenden Weltkulturerbe
- an der Grenze zu Frankreich und Luxemburg

Überregional ist die Bedeutung des Weltkulturerbes Völklinger Hütte längst anerkannt und in den Köpfen der Touristiker angekommen: Das Weltkulturerbe gehört zu den Top-100-Destinationen in Deutschland. Regelmäßig zielt das Weltkulturerbe Völklinger Hütte wichtige Publikationen der Deutschen Zentrale für Tourismus. Die UNESCO stellt die Bedeutung des Weltkulturerbe Völklinger Hütte neben andere herausragende deutsche Welterbe und bedeutende touristische Ziele wie die Siedlungen der Moderne in Berlin oder das Kloster Maulbronn.

Das Weltkulturerbe Völklinger Hütte ist Gründungsmitglied von ERIH Europäische Route der Industriekultur. Zurzeit gehören über 850 Standorte in 32 europäischen Ländern zur Europäischen Route der Industriekultur. Auf dieser Route gibt es 77 Ankerpunkte. Dreizehn regionale Routen vertiefen die Industriegeschichte der Regionen.

Eine der ERIH-Regionalrouten ist die Route Saar-Lor-Lux, die erste ERIH-Route, die grenzübergreifend drei europäische Länder erfasst. Industriekultur heißt auch immer, Grenzen zur Vergangenheit, zu anderen Ländern zu überschreiten. Dazu laden Museen und Erlebnisorte in der Region Saar-Lor-Lux laden ein, indem sie die Geschichte von Kohle, Eisenerz, Stahl, aber auch von Glas, Keramik und Salz und ihrer Verarbeitung erzählen und an eine vergangene Zeit erinnern.

Unsere Freunde in Carreau Wendel in Lothringen und Fonds de Gras in Luxembourg sind ebenfalls Ankerpunkte auf der Europäischen Route der Industriekultur und natürlich auch Partner auf der Regionalroute Saar-Lor-Lux. Weitere herausragende Orte auf der 23 Stationen umfassenden Regionalroute sind die Grube Göttelborn, das Keramikmuseum in Saargemünd, die Hochöfen von Belval und die Kristallerie in Saint Louis.

Die ERIH-Regionalroute Saar-Lor-Lux zeigt deutlich, welche unterschiedlichen Facetten die Industriekultur in unserer Region zu bieten hat.

Eine Region, die über Jahrhunderte geprägt gewesen ist durch die Montanindustrie und deren Relikte auch heute noch attraktive Reiseziele sind.

Die Besucher

Lassen Sie mich abschließend einen direkteren Blick auf den Besucher des Weltkulturerbes Völklinger werfen. Wer sind unsere Besucher und wie schätzen sie unsere Arbeit ein? Die Daten, die ich Ihnen vorstellen werde, sind das Ergebnis einer Besucherumfrage im Rahmen der Genius I-Ausstellung aus dem Jahr 2008/2009. Die Untersuchung wurde vom Zentrum für Evaluation und Besucherforschung am Badischen Landesmuseum Karlsruhe durchgeführt, unter der Leitung von Professor Dr. Hans Joachim Klein, einem der bekanntesten Besucher-Forscher Deutschlands.

Als erstes haben wir unsere Besucher gefragt, wie oft sie das Weltkulturerbe bereits besucht haben. Das Ergebnis ist eindeutig: Fast drei Viertel der Interviewten sind Erstbesucher. »Stammbesucher« kommen erwartungsgemäß zum größten Teil aus dem Saarland. Fast die Hälfte der saarländischen Besucher hat das Weltkulturerbe schon mehrmals besucht. Ein erfreuliches Ergebnis, was die Saarländer angeht, allerdings muss die absolute Zahl saarländischer Besucher weiter gesteigert werden. Auch der hohe Anteil der Erstbesucher ist positiv: Zeigt er doch, wie groß das Potential zukünftig noch ist.

Weiter haben wir unsere Besucher gefragt, woher sie ihre Informationen zum Weltkulturerbe bezogen haben. Deutlich überwiegt hier die Mundpropaganda. Sie scheint immer noch das wirkungsvollste Werbemittel zu sein. 17% konnten keinen direkten Informationsträger nennen, sehen die Hütte aber als »allgemein bekannt« an. Als nächste Informationsquelle folgen Zeitung und Radio/Fernsehen. Die Bedeutung des Internets hat in den Jahren seit der Untersuchung mit Sicherheit zugenommen, darauf deuten die Zugriffe auf unsere Internetseite hin. Nur 5% der Besucher nehmen uns im touristischen Angebot wahr.

Nach dem Grund für ihren Besuch im Weltkulturerbe Völklinger Hütte gefragt, geben 35% die Ausstellung an. Etwas weniger nennen das Hüttengelände als Hauptgrund. Bemerkenswert erscheint der Anteil derjenigen Besucher, die keinen Grund angeben können und antworten, dass sie »einfach hingefahren« sind, ohne genau zu wissen, was sie eigentlich erwartet. Die Besucher wollen einen schönen Tag im Freien, bei schönem Wetter genießen.

Für sie steht der gesellig-kommunikative Aspekts des Besuchs im Mittelpunkt, sie wollen in der Familie oder im Freundskreis einen erholsamen und interessanten Aufenthalt erleben. Dann sind sie bei uns richtig!

Diese Tendenz wird bestätigt durch die Frage nach den Besuchsumständen. Hier geben 42% der Befragten an, mit der Familie das Weltkulturerbe zu besuchen, 32% tun dies mit dem Partner. Schulklassen und Reisegruppen sind nicht in die Befragung eingegangen.

Das Weltkulturerbe Völklinger Hütte ist also das klassische Ausflugsziel für Familien. Ein Ansporn für uns, auch wirklich allen Familienmitgliedern etwas zu bieten. Dem Enkel genauso wie der Oma.

Wichtig für die Außenwirkung des Weltkulturerbes Völklinger Hütte ist das Ergebnis zur Herkunft der Gäste. Mit fast 30% bilden die Besucher aus dem Saarland nach wie vor die größte Gruppe. Mit je 17% folgen die Bundesländer Rheinland-Pfalz und Baden Württemberg. Etwa 8-10% kommen aus dem Ausland.

Bezüglich der Herkunft hat sich in den letzten Jahren eine bemerkenswerte Entwicklung gezeigt: Kamen 2002 bei unserer ersten Besucherbefragung noch zwei Drittel der Befragten aus dem Saarland, so hat ihr Anteil an der Gesamtbesucherzahl stetig abgenommen. Wenn dies auch – wie bei der Abnahme der Gäste aus dem Ausland – zu einem großen Teil auf den extremen Anstieg der Besucher aus dem übrigen Bundesgebiet zurückzuführen ist.

Aus den Daten zur Herkunft wird deutlich, dass unsere Besucher häufig einen weiten Anreiseweg in Kauf nehmen. In Entfernungen ausgedrückt sieht das wie folgt aus: Mehr als die Hälfte der Befragten nimmt einen Anreiseweg länger als 100 Kilometer auf sich. Fast ein Viertel reist länger als zwei Stunden an. Beeindruckende Zahlen, wie ich meine. Zahlen, die zeigen, dass das Weltkulturerbe eine hohe Attraktivität als Reiseziel hat.

Der weite Anreiseweg schlägt sich auch in den Daten zu den Übernachtungen nieder: Zwei Drittel aller Gäste, die nicht aus dem Saarland stammen, haben ihren Besuch mit mindestens einer Übernachtung in der Umgebung verbunden. Gemessen an der Gesamtzahl der befragten Besucher sind es 43%. Obwohl diese Übernachtungen durchaus auch privat erfolgen können, ist das Weltkulturerbe Völklinger Hütte in dieser Hinsicht ein wirtschaftlicher Faktor in der näheren Region.

Oft diskutiert werden die Eintrittspreise im Weltkulturerbe Völklinger Hütte. Die Besucher sehen das relativ entspannt: Fast drei Viertel der Befragten halten die Preise im Weltkulturerbe für günstig oder angemessen. Trotzdem möchten wir, dass auch Menschen mit geringem Einkommen, denen oft der Zugang zu Kunst und Kultur verwehrt bleibt, die Völklinger Hütte besuchen können. Deshalb öffnen wir am Dienstagnachmittag unsere Türen für alle Menschen und bieten Weltkulturerbe zum Nulltarif.

Bestätigt wird dieses erfreuliche Resultat durch ein letztes Ergebnis: Auf die Frage, ob sie das Weltkulturerbe Völklinger Hütte als Reiseziel weiterempfehlen werden, antworten 93% der Besucher mit einem klaren »Ja«. Eine solche Aussage ist natürlich besonders im Zusammenhang mit der Bedeutung der Mundpropaganda für die Bekanntheit der Völklinger Hütte von besonderer Bedeutung.

Ein Weltkulturerbe für die Ewigkeit

Was bedeutet dies für die Zukunft? Wie sieht der Blick nach vorne aus? Werden wir es schaffen, der nächsten Generation ein Erbe zu hinterlassen, das sie weiterentwickeln kann für folgende Generationen?

Das Weltkulturerbe Völklinger Hütte ist nicht nur ein Weltkulturerbe für die nächsten 20, 50 oder 100 Jahre. Wir wollen ein Weltkulturerbe für die nächsten 200, 500, 1000 Jahre und darüber hinaus schaffen. Ein Weltkulturerbe für die Ewigkeit.

Wenn ich das bei Führungen sage, ernte ich bestenfalls ungläubige Blicke. Ich bin sicher, von Ihnen können sich auch einige ein mitleidiges Schmunzeln nicht verkneifen. Aber aus welchem Grund sollte die Hochofen-Gruppe der Menschheit nicht so lange erhalten bleiben wie die Pyramiden von Gizeh oder die Große Chinesische Mauer?

Warum sollten Kokerei und Sinteranlage nicht auch noch in weiter Zukunft von den Arbeitsbedingungen der Menschen berichten, die zu Zeiten der Industriellen Revolution die Geschichte nachhaltig geprägt haben? Ich sehe keinen Grund, der dagegen spricht!

Unser Kollege und Freund Wolfgang Ebert, der auch in dieser Reihe vorgetragen hat und weit von dem Verdacht entfernt ist, kritiklos seine Mitstreiter in Sachen Industriekultur zu betrachten, hat hier auf dieser Bühne einmal über das Weltkulturerbe Völklinger Hütte gesagt: »Ich kenne weltweit kein vergleichbares Projekt, wo man sowohl in der Vermittlung und Inszenierung des industriekulturellen Erbes als auch in der Erhaltung, Um- und Neunutzung der industriekulturellen Anlagen so weit ist wie im Weltkulturerbe Völklinger Hütte. Das Weltkulturerbe Völklinger Hütte nimmt unter allen industriekulturellen Projekten im internationalen Vergleich die Spitzenposition ein.«

Vor einiger Zeit konnte man in der BILD-Zeitung diese Schlagzeile lesen: »Unser Weltkulturerbe wird zum Star!«.

Anlass dieser Feststellung war die Abbildung der Hochofengruppe auf der Titelseite eines bundesweit von der Deutschen Zentrale für Tourismus herausgegebenen Kalenders mit den Touristik-Highlights Deutschlands.

Was mich daran freute, war nicht die Feststellung, dass die Völklinger Hütte zum Star wird, das war mir schon vorher klar, mich freute das »unser«. Das umschreibt haargenau das, wohin wir wollen: dass die Menschen das Weltkulturerbe als *ihr* Weltkulturerbe sehen. Und es ist auch nicht nur das Weltkulturerbe der Menschen in der Region, oder der Menschen in Deutschland oder in Europa. Ein UNESCO-Weltkulturerbe gehört allen Menschen, weltweit.

Also auch Ihnen, meine Damen und Herren. Wir laden Sie herzlich ein, von diesem Besitz Gebrauch zu machen.

Steffen Caspari

Biodiversität im Weltkulturerbe Völklinger Hütte – Ein Prozess der Verwilderung. Erster Ergebnisbericht.

Einleitung

Die Verbreitungsgebiete von Tieren und Pflanzen sind auch in Naturlandschaften nicht statisch; in unseren Industrielandschaften sind sie hochdynamisch. Dort verschwinden einerseits viele empfindliche Arten. Bei den meisten Organismengruppen wird dieser Verlust mehr als kompensiert durch einen Zuwanderungsgewinn von Arten, die sich in verschiedenster Weise an den Menschen heften und sich neue Räume erschließen. Diese können aus der Umgebung kommen; sie kommen zunehmend aber auch aus der ganzen Welt. Industriefolgelandschaften sind sehr spezielle Standorte für Tiere und Pflanzen mit Bedingungen, die anderswo so kaum existieren.

Als 1984 die Völklinger Hütte ihren Betrieb einstellte, war dieses Ereignis ein Neubeginn für die Besiedlung des Geländes mit Pflanzen und Tieren. Unter den Bedingungen des Betriebs von Hütte und Kokerei konnten nur wenige, äußerst unempfindliche Organismen hier überleben. Schadstoffbelastung, Staub, Hitze, Verkehr und Materialtransporte waren die wichtigsten Ursachen dafür. Vor allem Erstere waren auch noch längere Zeit danach limitierender Faktor; erst im Laufe der Jahre ließ ihr hemmender Einfluss insbesondere auf die Ausbreitung von Pflanzen nach. Somit kann davon ausgegangen werden, dass die Wiederbesiedlung durch Tiere und Pflanzen kein rascher Prozess war, der außerdem noch lange nicht abgeschlossen ist. Zunächst etablierten sich häufige Allerweltsarten, aber auch Spezialisten der Extremstandorte. Es sind überwiegend Arten, die sich aktiv ausbreiten können oder über Wind oder Vögel verbreitet werden. 26 Jahre nach Stilllegung des Werkes hatte der Autor Gelegenheit, im Spätsommer und Herbst 2010 auf der 8,6 ha großen Fläche des Weltkulturerbes Völklinger Hütte insbesondere die Pflanzenwelt zu untersuchen.

Die nachfolgende Abhandlung stellt die ersten Ergebnisse der floristischen Erfassung vor. Die Untersuchung, die noch lange nicht abgeschlossen sein wird, bezieht sich auf vier Exkursionen, bei denen Informationen zu zahlreichen verschiedenen Organismengruppen zusammengetragen wurden.

Flechten (durch Dr. Volker John), Moose, Farne und Blütenpflanzen wurden dabei genauer untersucht. Bei Letzteren ist die Erfassung aufgrund der fehlenden jahreszeitlichen Aspekte noch nicht vollständig. Die Darstellung der Tierwelt wird erfolgen, wenn die diesbezüglichen Erfassungen weiter fortgeschritten sind.

Verbreitungsmechanismen von Pflanzen

Pflanzen verfügen über unterschiedliche Strategien, an bisher unbesiedelte Orte zu gelangen. Pflanzen, die offene oder wenig bewachsene Standorte bevorzugen, verbreiten sich mithilfe des Windes. Entweder sind ihre Samen (bzw. Sporen) staubfein, wie etwa diejenigen des Schmetterlingsstrauches (*Buddleja davidii*), der im Weltkulturerbe heute der auffälligste und häufigste Strauch ist. Oder sie verfügen über spezielle Vorrichtungen, die sie zum Fliegen ermächtigen. Die ›Fallschirmchen‹ der Pustelblume, des Fruchtstandes der Löwenzähne (*Taraxacum spec.*), sind ein bekanntes Beispiel dafür. Das Schmalblättrige Greiskraut (*Senecio inaequidens*) oder die Kanadische Goldrute (*Solidago canadensis*), beide in der Völklinger Hütte heute gut etabliert, machen es genauso. Bei den Farnen, Moosen und Flechten, die in großer Zahl mikroskopisch kleine Sporen bilden, ist diese Ausbreitungsform mit großem Abstand die bedeutendste. Die Verbreitung von Pflanzen durch den Wind heißt in der Fachsprache *Anemochorie*.

Eine zweite Gruppe von Neuankömmlingen stellen die durch Tiere verbreiteten Pflanzen dar. Zusammengefasst als *Zoochorie* bezeichnet, sind hier bedeutende Untergruppen zu unterscheiden. Die *Epizoochorie* ist die Klettverbreitung, bei der Fruchtstände, Früchte oder Samen am Fell von Tieren (oder an der Kleidung von Menschen) haften. Jeder kennt die auffällige Klette (*Arctium spec.*) oder hat schon einmal Bekanntschaft mit den Früchten des Odermennigs (*Agrimonia eupatoria*) oder des Kleb-Labkrautes (*Galium aparine*) gemacht, die bevorzugt an den Schnürsenkeln hängen bleiben. Eine größere Anzahl von Pflanzenarten bevorzugt den Weg durch den Magen. Sie bilden (fr)essbare Früchte aus, die als Ganzes von Vögeln und Säugetieren verschluckt werden – die unverdaulichen Samen werden wieder ausgeschieden. *Endozoochorie* heißt das dann. Zahlreiche Rosengewächse, zu denen auch viele bekannte Obstarten gehören, wählen diese Methode. Das Verstecken von öl- und damit energiereichen Samen als Wintervorrat ist eine Überlebensstrategie von Krähen, Hähern und Eichhörnchen, aber auch der betreffenden Pflanzenarten, die davon ausgehen können, dass nicht alle Winterverstecke wieder aufgefunden werden und dadurch verbreitet werden. Auch

Pflanzen, die keine besondere Ausbreitungsmethode haben (*Atelechorie*), können gefunden werden. In der Regel ist es dann wieder der Mensch, der sie verschleppt, z.B. durch Materialtransporte.

Erfassung der Blütenpflanzen

Auf dem Gelände der Völklinger Hütte konnten bisher 234 Sippen von Blütenpflanzen (inkl. Farnen) festgestellt werden. Die Zahl ist noch nicht sehr aussagekräftig, da der Frühjahrs- und Frühsommeraspekt noch fehlt und wegen der extremen Trockenheit auch in 2011 nicht nachgeholt werden konnte. Die Artenzahl liegt aber in einem Bereich, der für strukturreiche Stadtrandzonen typisch ist. Charakteristisch für solche Standorte ist der hohe Anteil nicht einheimischer Arten, der Neophyten. Der Anteil an Neophyten im Weltkulturerbe beträgt 12,8 %. Zum Vergleich: Im Saarland kommen 1.493 Arten von Farn- und Blütenpflanzen vor¹, der Neophytenanteil daran (ohne Unbeständige) beträgt 8,3 %.

Neophyten

Areale, also Verbreitungsgebiete von Pflanzen, sind dynamisch, auch ohne das Zutun des Menschen. Die Konkurrenz der Pflanzen untereinander, Artbildungs- und Hybridisierungsprozesse, Interaktionen mit Tieren sowie mit Witterung und Klima sind dafür verantwortlich. Die Arealdynamik wurde durch das Verschleppen von Arten durch den Menschen ungemein befeuert. Vor allem aus den gemäßigten Zonen der anderen Kontinente sind inzwischen viele Pflanzenarten zu uns gekommen. Dieser Prozess wurde nach der Entdeckung Amerikas durch Columbus erheblich beschleunigt, da Verkehr und Handel global zu werden begannen und neue Besiedlungsquellen für Pflanzenarten erschlossen wurden. Alle Pflanzenarten, die sich ungefähr seit dem Jahr 1492 in unserer Flora etabliert haben, nennt man Neophyten. Im Weltkulturerbe

¹ Schneider, Thomas; Wolff, Peter; Caspari, Steffen; Sauer, Erhard; Weicherding, Franz-Josef; Schneider, Claudia & Peter Groß: Rote Liste und Florenliste der Farn- und Blütenpflanzen (Pteridophyta et Spermatophyta) des Saarlandes, 3. Fassung, in: Ministerium für Umwelt & Delatinia (Hrsg.): Rote Liste gefährdeter Pflanzen und Tiere des Saarlandes, Atlantenreihe Band 4: 23-120, Saarbrücken, 2008.

konnten bisher dreißig Neophyten nachgewiesen werden. Einige weitere Arten, die durch landschaftsgärtnerische Arbeiten im sog. ›Paradies‹ eingeschleppt wurden, sind dabei nicht mitgezählt.

Je stabiler und ›reifer‹ eine Pflanzen-Biozönose ist, desto geringer ist dabei der Anteil an eingewanderten Pflanzenarten. Umgekehrt ist in dynamischen Lebensräumen und vor allem in solchen, die es vor dem Wirken des Menschen noch nicht gab, der Anteil an Neophyten besonders hoch. Zu diesen Lebensräumen zählen alle Industrie- und Verkehrsstandorte; die Völklinger Hütte ist ein typisches Beispiel, der Schmetterlingsstrauch eine typische Art dafür. Es ist eine sehr interessante Pflanze, die im Folgenden näher vorgestellt werden soll²:

Der Schmetterlingsstrauch (*Buddleja davidii*) ist die häufigste und auffälligste Pflanze im Gelände des Weltkulturerbes. Die bis zu dreißig Zentimeter langen Blütenrispen sind in der Wildform lila; sie werden gerne von Schmetterlingen besucht. Von vielen Garten- und Naturliebhabern wird sie daher gerne gepflanzt. Der Schmetterlingsstrauch stammt aus China und wurde als Zierstrauch um 1890 nach England eingeführt. Dort und in anderen wintermilden Regionen Westeuropas kam es zu einer kräftigen Ausbreitung in den Kriegstrümmerlandschaften des Zweiten Weltkrieges. Die Pflanze profitiert in Mitteleuropa eindeutig vom Klimawandel und ist inzwischen sehr typisch für Bahn- und Industriebrachen, besonders häufig ist sie z.B. in London oder in Köln. Im Saarland tat sich der Strauch, der gegen scharfe und lang anhaltende Fröste vor allem auf lehmigen und zur Staunässe neigenden Böden ziemlich empfindlich ist, lange schwer mit der Etablierung. Heute ist er im industriell geprägten Saartal zwischen Kleinblittersdorf und Merzig am häufigsten; in der Völklinger Hütte dürften die größten zusammenhängenden Gebüsche stehen. Die kräftigsten Einzelbüsche erreichen heute einen Brusthöhendurchmesser von ca. 15 Zentimeter und tragen einen Epiphytenbewuchs von Moosen und Flechten, was so im Saarland noch nicht beobachtet wurde (s. Tab. 1). Bisher sind es allerdings nur häufige und sehr häufige Arten.

² Datenzusammenstellung zu *Buddleja*: Global invasive species Database, URL: <http://www.issg.org/database/species/ecology.asp?fr=1&si=650>, letzter Zugriff 27.08.2011.

Tabelle 1: Epiphytische Moose auf Borke des Schmetterlingsstrauchs (*Buddleja davidii*), Weltkulturerbe Völklinger Hütte

Lebermoose	Häufigkeit im Saarland ³
<i>Frullania dilatata</i>	sehr häufig
<i>Metzgeria furcata</i>	sehr häufig
<i>Radula complanata</i>	häufig
Laubmoose	
<i>Amblystegium serpens</i>	sehr häufig
<i>Bryum capillare</i>	sehr häufig
<i>Ceratodon purpureus</i>	sehr häufig
<i>Hypnum cupressiforme</i>	sehr häufig
<i>Isoetecium alopecuroides</i>	häufig
<i>Orthotrichum affine</i>	sehr häufig
<i>Orthotrichum anomalum</i>	häufig

Heute gilt der Schmetterlingsstrauch weltweit als ›invasive Art‹, als Probleme verursachender Neophyt. Die Pflanze ist extrem fertil: Sie produziert fünfzig bis einhundert Samen je Frucht bzw. 315.000 Samen je Kilogramm. Ein durchschnittlich großer Strauch kann 2,5-5 Millionen Samen pro Jahr bilden. Die staubfeinen Samen werden mit dem Wind verbreitet, unter günstigen Bedingungen kann ein Keimling bereits im ersten Jahr selbst blühen. Die Samen behalten ihre Keimfähigkeit viele Jahre; sie bauen eine so genannte ›Diasporenbank‹ im Boden auf (Abb. 38).

Weitere häufige oder charakteristische Neophyten

Die Sand-Schaumkresse (*Arabidopsis arenosa*) kommt im Saarland auch natürlich vor. Einheimisch ist jedoch die rosa blühende Unterart subsp. *borbasii*, während an offenen und sandig-grusigen Ruderalstellen die aus dem Mittelmeergebiet eingeschleppte, weiß blühende typische Unterart wächst. Nach dem Schmetterlingsstrauch ist die Schaumkresse der häufigste Neophyt im

³ Caspari, Steffen; Heseler, Ulf; Mues, Rüdiger; Sauer, Erhard; Schneider, Claudia; Schneider, Thomas & Peter Wolff: Rote Liste und Florenliste der Moose (Bryophyta) des Saarlandes, 2. Fassung, in: Ministerium für Umwelt & Delattinia (Hrsg.): Rote Liste gefährdeter Pflanzen und Tiere des Saarlandes, Atlantenreihe Band 4: 121-160, Saarbrücken, 2008.

Gebiet des Weltkulturerbes. Viele unsere Neophyten stammen ursprünglich aus Nordamerika. Das ist keine Überraschung, da dieser Kontinent die mit Europa am ehesten vergleichbaren Klimabedingungen hat und die Handelsbeziehungen dorthin besonders intensiv sind. Das Kanadische (*Erigeron canadensis*) und Einjährige Berufkraut (*E. annuus*) sind wie auch die Kanadische und die Riesen-Goldrute (*Solidago canadensis*, *S. gigantea*) mit den Asten verwandt. Die Zweijährige Nachtkerze (*Oenothera biennis*) gehört einer Gattung mit sehr komplizierter Genetik an, was zu verschiedenen und miteinander kaum kompatiblen taxonomischen Konzepten führte. Bei den Nachtkerzen und den ebenfalls aus Amerika stammenden Amarantgewächsen (im Weltkulturerbe: Bastard-Amarant, *Amaranthus powellii*) kommt es zu dem Phänomen, dass sich Arten in ihrem neophytischen Teilareal in Europa treffen, die in ihrem natürlichen Verbreitungsgebiet vollständig voneinander getrennt sind. Dadurch kommt es zur Hybridisierung und zur Neubildung von Arten fernab der ursprünglichen Heimat. Noch nicht lange in unserer Flora etabliert ist das aus Südafrika stammende Schmalblättrige Greiskraut (*Senecio inaequidens*), das erst seinen Blürrhythmus umstellen musste, um danach ein sehr erfolgreicher Einwanderer in den klimamilden, atlantisch getönten Bereichen Mitteleuropas zu werden. In den Anfangsjahren nach der Einschleppung begann die Pflanze erst unter Kurztagsbedingungen im Herbst zu blühen – das reichte kaum, um größere Mengen Samen zu produzieren. Inzwischen schafft sie den Blühbeginn bereits im Frühsommer – die Blühphase dauert jetzt fast ein halbes Jahr bis zu den ersten länger andauernden Frostperioden im November oder Dezember. Überhaupt zeichnen sich die erfolgreichen Neophyten durch eine sehr lang anhaltende Blühphase und dadurch eine hohe und sehr kontinuierliche Samenproduktion aus; auch das Einjährige Berufkraut blüht beispielsweise von Juni bis Dezember.

Tabelle 2: Neophyten im Gebiet der Völklinger Hütte (Auswahl)

Angegeben sind der wissenschaftliche und der deutsche Artnamen, die Häufigkeit im Gebiet der Völklinger Hütte und die Herkunftsgebiete der Arten.

Klassifizierung der Häufigkeit (Bezugsraum Weltkulturerbe Völklinger Hütte):

- 1 = extrem selten; 1 Exemplar
- 2 = wenige Exemplare
- 3 = eine größere oder mehrere kleine Populationen oder viele Einzelpflanzen
- 4 = eine große, mehrere größere oder viele kleine Populationen
- 5 = auf Schritt und Tritt

Wissenschaftlicher Name (Deutscher Name)	Häufigkeit	Herkunft
<i>Amaranthus powellii</i> (Bastard-Amarant)	2	Nordamerika
<i>Arabidopsis arenosa</i> ssp. <i>arenosa</i> (Sand-Schaumkresse)	4	Osteuropa
<i>Brassica nigra</i> (Schwarzer Senf)	2	Mittelmeergebiet
<i>Buddleja davidii</i> (Schmetterlingsstrauch)	5	China
<i>Cotoneaster bullatus</i> (Zwergmispel)	2	China
<i>Epilobium ciliatum</i> (Drüsiges Weidenröschen)	2	Nordamerika
<i>Eragrostis minor</i> (Kleines Liebesgras)	2	Mittelmeergebiet
<i>Erigeron annuus</i> (Einjähriges Berufkraut)	3	Nordamerika
<i>Erigeron canadensis</i> (Kanadisches Berufkraut)	3	Nordamerika
<i>Geranium rotundifolium</i> (Rundblättriger Storchschnabel)	1	Mittelmeergebiet
<i>Impatiens parviflora</i> (Kleinblütiges Springkraut)	2	Nordamerika
<i>Lepidium virginicum</i> (Virginische Kresse)	2	Nordamerika
<i>Oenothera biennis</i> (Zweijährige Nachtkerze)	3	Nordamerika
<i>Robinia pseudoacacia</i> (Robinie)	2	Nordamerika
<i>Rubus armeniacus</i> (Garten-Brombeere)	3	Kaukasus
<i>Senecio inaequidens</i> (Schmalblättriges Greiskraut)	2	Südafrika
<i>Solidago canadensis</i> (Kanadische Goldrute)	3	Nordamerika
<i>Solidago gigantea</i> (Riesen-Goldrute)	2	Nordamerika

Erfassung der Sporenpflanzen und Flechten

Seit man die Algen und Pilze⁴ nicht mehr zu den Pflanzen zählt, bilden die Farne und Moose die Gruppe der Sporenpflanzen (*Kryptogamen*). Im Gegensatz zu den Samen der Blütenpflanzen, deren Zellen als Ergebnis einer Befruchtung einen doppelten Chromosomensatz aufweisen (*diploid*), besitzen die Sporen nur einen einfachen Chromosomensatz (*haploid*). Farne und Moose besitzen einen ausgeprägten Generationswechsel, wobei ein wichtiger Unterschied ist, dass die grüne Pflanze bei den Farnen die diploide und bei den Moosen die haploide Phase darstellt. Dadurch brauchen die Farne auch eine längere Entwicklungszeit als die Moose von der Spore bis zur Sporen tragenden Pflanze.

Innerhalb der Moose unterscheidet man die systematischen Einheiten Hornmoose, Lebermoose und Laubmoose. Während Erstere eine kleine und relativ unbedeutende Gruppe darstellen, entfallen drei Viertel der mitteleuropäischen Arten auf die Laubmoose, die stets eine sprossähnliche Wuchsform mit Stämmchen, Blättchen und Rhizoiden (wurzelähnliche Struktur) besitzen. Die ursprünglicheren Lebermoose besitzen ein einfaches Lager (*Thallus*). Der größere Teil der Lebermoose besitzt bereits beblätterte Sprosse. Die Sporenkapseln beider Gruppen unterscheiden sich deutlich. Die Austrocknungsresistenz ist bei den Laubmoosen in der Regel größer als bei Lebermoosen, sodass der so genannte Lebermoosindex (Anzahl der Laubmoosarten geteilt durch Anzahl der Lebermoosarten) Aussagen über Substrate, Habitate und insbesondere Regionalklima des zu beurteilenden Landschaftsausschnittes liefert.

Flechten sind nach neuesten Erkenntnissen keine Pflanzen⁵. Sie sind symbiontische Organismen aus Pilzen (meist Schlauchpilze, *Ascomycota*) und Algen (meist Grünalgen, *Chlorophyta*). Die Algen sorgen mit ihrem Chlorophyll für die Photosynthese, der Pilz bestimmt die Struktur der Flechten und sorgt für die Fortpflanzung. Flechten haben ähnliche Ausbreitungs- und Einnischungsstrategien wie die Moose, daher werden sie an dieser Stelle mit behandelt. Man unterscheidet nach der Wuchsform Strauch-, Blatt- und Krustenflechten. Flechten produzieren sehr viele sekundäre Pflanzenstoffe, die für die pharmazeutische Industrie interessant sein können, und die auch taxonomisch relevant sind. Sie besiedeln noch extremere Standorte als die Moose; die Anpassung an Trockenheit ist noch größer. Wegen ihrer großen Empfindlichkeit gegenüber Luftschadstoffen waren viele Flechtenarten in den industriell stark belasteten Regionen stark zurückgegangen; man hat sie deshalb

⁴ <http://de.wikipedia.org/wiki/Pilze>, letzter Zugriff am 27. August 2011.

⁵ Ebd.

auch als Bioindikatoren für die Luftbelastung eingesetzt. In den letzten zwei Jahrzehnten wurden in Mitteleuropa deutliche Erfolge bei der Luftreinhaltung erzielt, sodass die empfindlichen Arten allmählich wieder zurückkehren.

Die Fernverbreitung erfolgt bei den Farnen ausschließlich, bei den Moosen und Flechten in der Regel durch Windverbreitung durch die staubfeinen Sporen. Moose bilden gelegentlich auch vegetative Brutkörper, die zum Teil ebenfalls durch den Wind, aber auch durch andere Agentien (v.a. Wasser) verbreitet werden. Dadurch können Farne, Moose und Flechten effektiv auch über mehrere hundert Kilometer verbreitet werden; solche Fernansiedlungen werden immer wieder beobachtet. Erforderlich ist ein geeignetes Substrat für die Sporenkeimung und günstige Habitat- und Klimabedingungen. Dadurch können die Sporenpflanzen viel schneller sein als die Samenpflanzen und brauchen die Mithilfe des Menschen nicht. Wenn man nach Belegen für die Wirksamkeit des Klimawandels sucht, findet man gerade bei den Sporenpflanzen viele Beispiele dafür.

Sporen gelangen durch ihre große Zahl, ihre geringes Gewicht und die Verbreitung durch den Wind an Orte, die die Samenpflanzen meist nicht erreichen. Farne, Moose (und Flechten) wachsen daher besonders häufig in Habitaten, in denen sie wenig Konkurrenz durch Blütenpflanzen aushalten müssen: epiphytisch auf Bäumen und epilithisch auf Felsen (und Mauern). Eine weitere Fähigkeit hilft ihnen dabei sehr: Sie besitzen, je nach Art in sehr unterschiedlichem Ausmaß, eine Austrocknungsresistenz, die man als *Poikilohydrie* bezeichnet. In Phasen geringer Wasserversorgung trocknen sie ganz aus und stellen ihre Lebensfunktionen nahezu vollständig ein, um dann nach der Wiederbefeuchtung Photosynthese und Wachstum erneut aufzunehmen. Die ›Rose von Jericho‹ ist ein allgemein bekanntes Beispiel dafür – weniger bekannt ist, dass es sich dabei um einen Farn handelt (Moosfarn, *Selaginella*).

Untersuchungsergebnisse im Weltkulturerbe Völklinger Hütte

Im Gebiet des Weltkulturerbes Völklinger Hütte wurden neun Farne, 85 Moose und 101 Flechten gefunden. Das entspricht bei den Farnen 20%, bei den Moosen 14% und bei den Flechten 25% des saarländischen Artenbestandes.

Die wichtigsten Substrate sind Mauern aus Beton und Schlackesteinen, asphaltierte und betonierte Flächen, fein- bis grobkörnige, meist basische und verdichtete Aufschüttungen aus Brasche, Splitt, Kies und Betontrümmern, Borke von spontan aufgewachsenen Gebüschern und Vorwäldern sowie auch

(wenigen) angepflanzten Laubbäumen, aufgeschüttete Erde (Rasen und Bette) und vor allem für die Flechten auch Eisenteile.

Tabelle 3: Artenreichtum von Moosen und Flechten in unterschiedlichen Bezugsräumen

Artenreichtum Moose	
Erde	20.000 Arten ⁶
Europa	1.700 Arten ⁷
Deutschland	1.159 Arten ⁸
Saarland	626 Arten ³
Weltkulturerbe	85 Arten (14 % der Artenzahl des Saarlandes)
Artenreichtum Flechten	
Erde	25.000 Arten ⁹
Europa	keine Angabe
Deutschland	1.946Arten ¹⁰
Saarland	485 Arten ¹¹
Weltkulturerbe	93/101 Arten (25 % der Artenzahl des Saarlandes)

⁶ <http://www.britishbryologicalsociety.org.uk/>, letzter Zugriff am 27. August 2011.

⁷ Laubmoose: Hill, M. O., Bell, N., Bruggeman-Nannenga, M. A., Brugués, M., Cano, M. J., Enroth, J., Flätberg, K. I., Frahm, J.-P., Gallego, M. T., Garilleti, R., Guerra, J., Hedenäs, L., Holyoak, D. T., Hyvönen, J., Ignatov, M. S., Lara, F., Mazimpaka, V., Muñoz J. & L. Söderström: An annotated checklist of the mosses of Europe and Macaronesia, in: *J. Bryol.* 28 (2006), S. 198-267. Leber- und Hornmoose: Grolle, R. & D. G. Long: An annotated check-list of the Hepaticae and Anthocerotae of Europe and Macaronesia, in: *J. Bryol.* 22 (2000), S. 103-140.

⁸ Meinunger, Ludwig & Wiebke Schröder: Verbreitungsatlas der Moose Deutschlands. 3 Bände. Regensburg, 2007.

⁹ <http://de.wikipedia.org/wiki/Flechte>, letzter Zugriff am 27. August 2011.

¹⁰ Wirth, Volkmar; Hauck, Markus; von Brackel, Wolfgang; Cezanne, Rainer; de Bruyn, Uwe; Dürhammer, Oliver; Eichler, Marion; Gnüchtel, Andreas; Litterski, Birgit; Otte, Volker; Schiefelbein, Ulf; Scholz, Peter; Schultz, Matthias; Stordeur, Regine; Feuerer, Tassilo; Heinrich, Dieter; John, Volker: Checklist of lichens and lichenicolous fungi in Germany. Version #2: 19 January 2011. URL: <http://wwwuser.gwdg.de/~mhauck/>, letzter Zugriff am 27. August 2011.

¹¹ Checklist of lichens and lichenicolous fungi of the Saarland (Germany), supervised by V. John, Bad Dürkheim, Version 1 March 2009, URL: http://www.biologie.uni-hamburg.de/checklists/lichens/europe/germany_saarland_1+1.3.2009.htm, letzter Zugriff am 27. August 2011.

Die Mauer- und Bodenstandorte sind allesamt durch den Eintrag von Hüttenstaub sehr basisch. Ein Großteil der Standorte ist dauerhaft beschattet und daher feucht. Die lokalklimatischen Gegensätze zwischen den dauerbeschatteten und Gebäudenordseiten und den stark besonnten Südseiten sind sehr hoch. Interessante und artenreiche Habitats sind die Erzbunker, die Schlackesteinmauern am Erzaufzug, die schattig-feuchten Betonmauern im Kokereibereich sowie die Atrium-artig umschlossenen, zu dreiviertel beschatteten, warm-luftfeuchten Böden im hinteren Teil der Möllershalle, von mir ›Tropenhaus‹ genannt.

Untersucht wurden alle gefahrlos zugänglichen Bereiche. Durch die ausgeprägte Vertikalstruktur im Hüttenareal ist die totale besiedelbare Oberfläche für Sporenpflanzen sehr hoch. Auf Dächern, Metallgerüsten, insbesondere im Hochofenbereich können an unzugänglichen Stellen weitere Arten vorkommen. Der aktuell vorgefundene Artenbestand wird durch Pionierarten geprägt und ist noch nicht gesättigt. Es fehlen weitgehend die Arten saurer und nährstoffarmer Substrate sowie immer noch auch die gegen Schadstoffbelastung empfindlicheren Arten

Farne

Tabelle 4: Farnpflanzen im Gebiet des Weltkulturerbes Völklinger Hütte

<i>Asplenium adiantum-nigrum</i>	Schwarzer Streifenfarn
<i>Asplenium ruta-muraria</i>	Mauerraute
<i>Asplenium trichomanes</i>	Braunstielliger Streifenfarn
<i>Athyrium filix-femina</i>	Frauenfarn
<i>Cystopteris fragilis</i>	Zerbrechlicher Blasenfarn
<i>Dryopteris dilatata</i>	Breitblättriger Dornfarn
<i>Dryopteris filix-mas</i>	Wurmfarn
<i>Polypodium vulgare</i>	Tüpfelfarn
<i>Equisetum arvense</i>	Acker-Schachtelhalm

Zerbrechlicher Blasenfarn und Braunstielliger Streifenfarn sind Charakterpflanzen der Völklinger Hütte. Ersterer, normalerweise ein Fels- und Mauerbewohner, wächst an dauerhaft gleichmäßig luft- und substratfeuchten Standorten wie im ›Tropenhaus‹ auch auf Erde. Letzterer fehlt fast kaum in einer Mauer. Bemerkenswert ist das Vorkommen des normalerweise azidophytischen Schwarzen Streifenfarns in einer Schlackensteinmauer am Erzaufzug,

allerdings nur in einem Exemplar. Noch nicht nachgewiesen, aber aufgrund der standörtlichen Gegebenheiten zu erwarten ist das Vorkommen des Hirschzungenfarms (*Asplenium scolopendrium*).

Flechten

Die Flechten wurden durch Dr. Volker John erfasst. An dieser Stelle sollen überblicksartig nur die wichtigsten Ergebnisse genannt werden, da eine Fachpublikation zur Flechtenflora des Weltkulturerbes Völklinger Hütte in Vorbereitung ist.

Insgesamt wurden 101 Arten gefunden, davon waren 93 Flechten und acht flechtenbewohnende Pilze. 27 Flechten konnten auf Eisen festgestellt werden, zehn davon ausschließlich auf diesem Substrat. Der Flechtenwuchs auf Eisen ist im Saarland erst seit wenigen Jahren überhaupt möglich, weil erst durch das weitgehende Fehlen von Luftschwefel das Eisen an den korrodierten Oberflächen in der für Pflanzen nicht toxischen dreiwertigen Form vorliegt. Dabei ist *Scoliciosporum umbrinum* auf fast jeder der Witterung ausgesetzten Eisenoberfläche zu finden und damit wahrscheinlich die häufigste Flechtenart im Gebiet des Weltkulturerbes. Der einzige Substrattyp, der mehr Arten aufweist als Eisen, ist die Borke bzw. Rinde von Bäumen. Tabelle 5 zeigt deutlich, dass die epiphytische Flechtenflora von der epilithischen und epigäischen gut getrennt ist: Von den 30 Arten, die auf Rinde bzw. Borke festgestellt wurden, kamen 28 nur auf diesem Substrattyp vor. Die Epiphyten wurden besonders an Weide (*Salix* spp.), Schwarzem Holunder (*Sambucus nigra*) gefunden. Auch am Schmetterlingsstrauch wurden einige epiphytische Flechten gefunden, jedoch (noch) keine Besonderheiten. Einige Flechten wurden auch auf recht kuriosen Substraten gefunden, so die Becherflechten *Cladonia coniocraea* und *C. fimbriata* und die normalerweise im Bereich von Kalkfelsen Moose überwachsende Art *Diploschistes muscorum* auf einem alten Asbestschlauch. *Trapelia coarctata*, *Lepraria incana* und wiederum *C. coniocraea*, allesamt weit verbreitete und häufige Arten, wuchsen auf einem Lederhandschuh. Ein alter Strick wurde von *Baeomyces rufus* besiedelt.

Sieben Flechtenarten wurden neu für das Saarland gefunden; dabei waren allerdings sechs flechtenbewohnende Pilze, die erst neuerdings intensiver bearbeitet werden und bei denen zurzeit noch viele Arten neu beschrieben werden (Tab. 6). Flechtenbewohnende Pilze sehen aus wie Flechten, wachsen (als Parasiten) auf Flechten und sind eigentlich Pilze, da ihnen die Alge als Symbiosepartner fehlt.

Tabelle 5: Verteilung der nachgewiesenen Flechtenarten auf die untersuchten Substrattypen (ohne flechtenbewohnende Pilze)

Substrattyp	Artenzahl	Artenzahl nur auf diesem Substrat
Borke/Rinde	30	28
Eisen	27	11
Beton	18	5
Schlacke	16	8
Moose/Humus	14	8
Holz	7	2
Backstein	4	1
Asbestschlauch	3	1
Leder	3	0
Strick	0	0

Moose

Im Untersuchungsgebiet Vöklinger Hütte wurden 83 Moose nachgewiesen, darunter neun Lebermoose. Der Lebermoos-Index ist mit 8,2 sehr hoch, was sowohl für trocken-warme als auch für stark anthropogen geprägte Standorte typisch ist. Zum Vergleich: Im Saarland beträgt er 3,8, in Deutschland 3,1. In den sehr humiden Gebieten z. B. der makaronesischen Lorbeerwälder kann er kleiner als 1 sein.

Dominante Arten, die man fast überall antrifft, sind *Amblystegium serpens*, *Barbula convoluta*, *Didymodon rigidulus* und *Tortula muralis*. Überraschend selten trifft man auf *Ceratodon purpureus* und *Hypnum cupressiforme*, die sonst in der Normallandschaft die häufigsten Moose überhaupt sind. Als besonders interessante Moos-Standorte haben sich die Schlackenmauer am Erzaufzug und das ›Tropenhaus‹, der hintere Teil der Möllerhalle erwiesen. Die Schlackenmauer ist sehr reich an Mikrostandorten mit Nischen, Fugen, Absätzen, sie hat variable Expositionen von Ost nach Nord, ihr oberer Teil ist häufig besonnt, die Basis nahezu permanent beschattet. Neben vielen Farnen kommen hier z.B. *Bryum pseudotriquetrum* var. *bimum*, *Didymodon fallax*, *Pellia endiviifolia*, *Didymodon umbrosus* und *Leiocolea badensis* vor. Die beiden letzteren werden unten noch etwas ausführlicher vorgestellt. Das ›Tropenhaus‹ erhält durch das hohe umgebende Mauerwerk nur Dämmerlicht.

Durch die fehlende Sonneneinstrahlung ist es permanent feucht; durch den Schutz der Mauern gibt es kaum Frost. Hier erreichen Sporenpflanzen eine höhere Dominanz als die Blütenpflanzen. Besonders auffällig sind die dichten Teppiche des Lebermooses *Conocephalum conicum* (s. Abb. 40), deren Gesamtbestand ca. 250 m² umfasst. Auch einige Laubmoose haben hier Bestandsgrößen, die in der freien Landschaft nie erreicht werden: *Leptobryum pyriforme* (1 m²), *Plagiomnium rostratum* (5 m²) (Abb. 40).

Bemerkenswerte Arten

Leiocolea badensis: Im Weltkulturerbe Völklinger Hütte überzieht *L. badensis* auf etwa 15 dm² die unteren Partien einer dick staubimprägnierten, NE-exp. Steinmauer aus Hochofenschlacke am ehemaligen Schrägaufzug im Hochofenareal. Die Pflanzen hatten dort reichliche Antheridien (männliche Geschlechtsorgane). Normalerweise wächst dieses kleine beblätterte Lebermoos auf teilbeschatteten Kalkböden oder kalkbeeinflussten Sandsteinen in relativ naturnaher Umgebung. Der festgestellte Fund in der Völklinger Hütte ist der einzige, der von einem stark anthropogen geprägten Standort im Saarland bekannt ist.

Syntrichia pagorum: Dieses Wärme liebende Laubmoos ist submediterran-subatlantisch verbreitet und befindet sich in Deutschland in Ausbreitung. Während Vorkommen aus den Nachbarregionen, vor allem aus dem Oberrheingraben, schon länger bekannt sind, konnte die Art an der Völklinger Hütte nun erstmals im Saarland festgestellt werden. Hier wächst *S. pagorum* an allen vier Vertikalflächen (ca. 60 x 40 cm) in einer zwanzig Zentimeter breiten Zone unterhalb der Krone eines ca. zwei Meter hohen Betonpfeilers südwestlich der Hochofenzone, wobei sich der größte Bestand auf der Nordseite befindet. Darüber hinaus wurden Einzelpflanzen an einem unmittelbar daneben wachsenden Apfelbaum festgestellt. Der Gesamtbestand umfasst etwa eine Fläche von 10 dm².

Didymodon umbrosus: Dieses Moos wurde neu für das Saarland nachgewiesen; es handelt es sich dabei um den erst dritten Nachweis der Art in Deutschland. Daher sei es gestattet, dieses Moos etwas näher vorzustellen, in der Art, wie es die Mooskundler üblicherweise tun:

Didymodon umbrosus ist ein akrokarpes Laubmoos mit einer Sprosslänge von 0,2 bis 1,5 cm. Im Gelände fallen die Pflanzen durch ihren Glanz, eine sattgrüne Farbe, auffallend rinnige, bandförmige Blätter mit variabler, spitzer bis stumpfer, zuweilen andeutungsweise kapuzenförmiger Spitze auf. Die Blätter stehen aus scheidigem Grund aufrecht bis waagrecht ab. Ein weiteres

Kennzeichen der Art sind die hyalinen, dünnwandigen und deutlich von den übrigen Laminazellen verschiedenen Basalzellen. Die Pflanzen sind ohne Spur von Rot und haben keine Zähne am oben zweizellschichtigen Blattrand. Die in der Literatur beschriebenen (^{12, 13}) eigenartigen, traubenförmigen, sich an relativ dicken (Haupt-)Rhizoiden bildenden Brutkörper sind stets rasch nachweisbar. Damit ist die Bestimmung eindeutig. Dazu dreht man den gesammelten Moosrasen um, kratzt mit der Pinzette eine ordentliche Menge Substrat ab und wäscht dies aus. Die Rhizoiden reißen schnell ab und bei der üblichen Methode, ganze Pflanzen aus dem Substrat zu isolieren, hat man weitaus weniger Erfolg.

D. umbrosus wächst nach bisherigen Erkenntnissen einzeln oder in dichten Rasen auf verschiedenen, stark anthropogen geprägten Ruderalstandorten im Umfeld des Hochofenareals der stillgelegten Völklinger Hütte auf alten Gleisanlagen, Vertikalf Flächen und Nischen von Betonmauern, insbesondere in deren Sockelbereich, auf ebenen Betonflächen sowie auf festem, verbackenem Hüttenstaub über dem unbefestigten Boden. Bisher wurde die Art dort an sieben verschiedenen Stellen notiert. Die Standorte sind warm und frisch bis feucht, sie werden teilweise oder voll beschattet. Das Substrat ist überall durch basischen Staub aus der Eisenverhüttung beeinflusst. Begleitmoose sind *Amblystegium serpens* var. *serpens*, *Barbula convoluta*, *B. unguiculata*, *Bryum argenteum*, *B. capillare*, *Ceratodon purpureus*, *Didymodon rigidulus*, *D. tophaceus* und *Pseudocrossidium hornschuchianum*. Die nachweislich festgestellte Bestandsgröße beträgt ca. 20 dm²; wahrscheinlich wird der Quadratmeter-Bereich überschritten.

Der bisher einzige Fund im Saarland ist zugleich erst der dritte Nachweis für Deutschland. Der Standort, ein Hüttenareal, wohin einst Erz aus allen Kontinenten angeliefert wurde, ist dafür durchaus prädestiniert. *D. umbrosus* gilt als Neophyt aus Nord- und Südamerika; Einschleppungen in Europa sind erst in den letzten Jahrzehnten bekannt geworden (Tschechien, Spanien, England); Nachweise aus Frankreich und Luxemburg sind bisher nicht bekannt. Ludwig Meinunger und Wiebke Schröder¹⁴ geben als bisherige deutsche Fundorte das Freigelände des Botanischen Gartens in Dresden sowie einen Waldweg in Westfalen an.

¹² Kučera, J.: Illustrierter Bestimmungsschlüssel zu den mitteleuropäischen Arten der Gattung *Didymodon*, in: Meylania 19 (2000), S. 2-49.

¹³ Smith, A. J. E. (2004): The moss flora of Britain and Ireland. Second edition. Cambridge, University Press, 2004, S. 322.

¹⁴ Meinunger, Ludwig & Wiebke Schröder: Verbreitungsatlas der Moose Deutschlands. 3 Bände. Regensburg, 2007.

Weitere bemerkenswerte Moose sind *Bryum creberrimum*, *B. pseudotriquetrum* var. *bimum*, *Orthotrichum cupulatum*, *Schistidium confusum*, *S. elegantulum* und *Tortella inclinata*.

Tabelle 6: Neu- und Wiederfunde für das Saarland

Sieben Flechten, davon sind die erstgenannten sechs flechtenbewohnende Pilze
<i>Arthonia phaeophysciae</i>
<i>Cladoniicola staurospora</i>
<i>Dacampia cyrtellae</i>
<i>Hainesia xanthoriae</i>
<i>Lichenocodium xanthoriae</i>
<i>Phoma peltigerae</i>
<i>Vezdaea retigera</i>
Zwei Moose
<i>Didymodon umbrosus</i>
<i>Syntrichia pagorum</i>
Eine Blütenpflanze
Mauer-Glaskraut (<i>Parietaria judaica</i>) Wiederfund

Ausblick

Im Jahr 2015 soll die Erfassung der Pflanzen und Flechten vervollständigt werden; die systematische Erfassung ausgewählter Tiergruppen ist vorgesehen. Auch in den Folgejahren soll die Entwicklung des Artenbestandes und die weitere Sukzession auf dem Gelände des Weltkulturerbes Völklinger Hütte im Rahmen eines Monitorings beobachtet werden.

Dank

Ich danke:

Herrn Prof. Dr. Henry Keazor für die Einladung zum Mitwirken an der Ringvorlesung, Herrn Nils Daniel Peiler für seine kompetente Einführung in

das Außengelände des Weltkulturerbes. Herrn Peter Backes dafür, dass er unkompliziert die Geländestudien ermöglichte. Herrn Dr. Volker John, der – dem Ruf der wissenschaftlichen Neugier folgend – die Flechten untersuchte und mir seine Ergebnisse und ein Foto zur Verfügung stellte. Allen Zuhörerinnen und Zuhörern am Vortragsabend für ihre Geduld und Aufmerksamkeit!

Dominik Schmitt

Zwischen industriekulturellem Erbe und Erinnerungspolitik – Der Industriepatriarch Hermann Röchling und der Fußballverein SV Röchling Völklingen 06

Seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts lassen sich immer wieder Berührungspunkte zwischen Fußball und der Industriekultur konstatieren. In dieser Sportart spiegeln sich dabei immer wieder zwei Aspekte, die für die Industriekultur prägend sind: die historische Entwicklung und Bedeutung der Industrie¹ sowie die Frage nach der Umwidmung und Bewahrung der Industrie in der unmittelbaren Gegenwart.² Die Anbindung des deutschen Fußballs an die Industriekultur resultiert aus der wirtschaftlichen Hochkonjunktur der Industrie in Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts. In diesem historischen Kontext haben sich in Industrieregionen wie dem Ruhrgebiet und dem Saarland vor allem Montan-Unternehmen immer wieder für den Fußball engagiert. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts spendeten sie etwa Baumaterial für Stadien und Umkleidekabinen, stellten Grundstücke zur Verfügung und Spieler frei, die für sie arbeiteten, oder verpflichteten Sportler als Angestellte, die dann für die von ihnen unterstützten Vereine spielten.³ Auf der Grundlage einer derartigen Unterstützung aus ihrem lokalen und regionalen Umfeld konnten Mannschaften wiederholt beachtliche sportliche Erfolge feiern. Als prominentes Beispiel für diesen Zusammenhang lässt sich der FC Schalke 04 aus Gelsenkirchen anführen. Die Mannschaft, die bis heute den Spitznamen »Die Knappen« trägt, konnte in den späten zwanziger und frühen dreißiger Jahren

¹ Vgl. Berger, Johann: Industriekultur als Gegenstand wissenschaftlicher und kunstpädagogischer Tätigkeit. Volkskundliche und kunstpädagogische Aspekte von Aktivitäten zur Industriekultur. Wien: Helmut P.-Fielhauer-Freundeskreis, 1990 (= Beiträge zur Volkskunde und Kulturanalyse; 4), S. 9.

² Vgl. Hudemann, Rainer: Industriekultur des Saarreviers. In: Herrmann, Hans-Walter; Hudemann, Rainer; Kell, Eva (Hg.). Unter Mitarbeit von Alexander König: Forschungsaufgabe Industriekultur. Die Saarregion im Vergleich. Saarbrücken: Kommission für Saarländische Landesgeschichte und Volksforschung 2004 (= Veröffentlichungen der Kommission für Saarländische Landesgeschichte und Volksforschung), S. 11-23, hier S. 11.

³ Vgl. Hering, Hartmut: Durchbruch zum Massensport. Die zwanziger Jahre. Einführung. In: Hering, Hartmut (Hg.): Im Land der tausend Derbys. Die Fußball-Geschichte des Ruhrgebiets. Nachdruck. Göttingen: Verlag Die Werkstatt 2004, S. 101-124, hier S. 106.

wegen einer strategischen Partnerschaft mit der Zeche Consolidation große Erfolge feiern und zwischen 1929 und 1933 vier Westdeutsche Meisterschaften gewinnen. Die Zeche unterstützte den Verein nicht nur finanziell durch Bürgschaften und Darlehen und beschäftigte seine Stars wie Ernst Kuzorra und Fritz Szepan als Bergleute, sondern stellte auch den Bauplatz für seine Spielstätte, die Glück-Auf-Kampfbahn (1927/1928).⁴

Angesichts zunehmender Rezessionstendenzen in der Montan-Industrie wie der Kohlekrise und dem großen Zechensterben seit dem Ende der fünfziger Jahre musste die Förderung des Fußballs durch die Industrie jedoch in der Regel reduziert oder sogar vollständig eingestellt werden. Die Verbundenheit zwischen beiden Sektoren blieb jedoch als Teil der industriekulturellen Tradition oft weiter bestehen. So definiert sich auch der FC Schalke bis heute öffentlichkeitswirksam über den Rückblick auf die erfolgreiche Vergangenheit. Er verweist immer wieder auf seine historische Verbindung mit der regionalen Industrie und generiert dadurch das Image des Traditionsvereins, das ihn erst zu dem gemacht hat, was er heute ist. Auf dieser Grundlage gehörte etwa zur Vorstellung des spanischen Starspielers Raúl González Blanco von Real Madrid bei dem Gelsenkirchener Bundesligisten am 28. Juli 2010 auch der Auftritt zweier Bergmänner, die ihm zur Begrüßung ein Stück heimischer Steinkohle überreichten.⁵ Außerdem besucht die erste Mannschaft traditionell vor der Bundesliga-Saison Industriestandorte. 2011 sah sie sich das Museum der stillgelegten Zeche Hugo in Gelsenkirchen-Buer an,⁶ 2012 fuhr sie in die Zeche Auguste Victoria in Marl ein.⁷

Auch im Saarland findet sich eine ähnliche Anbindung des Vereinsfußballs an die örtliche Industrie. Statt Gruben und Zechen unterstützten an der Saar jedoch vornehmlich Eisen- und Stahlwerke lokale Fußballvereine. Dieser Zusammenhang bildet auch hier die Grundlage für eine spezifische Traditionsbildung. Deutlich wird dies etwa 2011 auf einem Plakat, das die Oberliga-Partie zwischen Borussia Neunkirchen und dem SV Röchling 06 Völklingen am 1. Oktober ankündigt. Das Spiel wird als Eisenwerk-Derby bezeichnet,⁸ obwohl die Hütten in beiden Städten bereits seit Jahren geschlossen sind. Auf diese Weise wird der Industriebezug beider Mannschaften als Element ihrer Identität und Tradition markiert. Die Bezeichnung des Spiels

⁴ Ebd.

⁵ <http://schalke04.de/aktuell/news-archiv/einzelansicht/artikel/blitzlichtgewitter-und-gaensehaut-raul-ist-da.html>. Zuletzt eingesehen am 07. 12. 2012.

⁶ <http://www.zeche-hugo.com/1128/index.html>. Zuletzt eingesehen am 07. 12. 2012.

⁷ <http://www.rag.de/index.php?siteID=63&newsID=1705>. Zuletzt eingesehen am 07. 12. 2012.

⁸ <http://www.borussia-neunkirchen.de/wp-content/upload/2011/09/PlakatBorussiaVölklingen-388x250.jpg>. Zuletzt eingesehen am 07.12.2012.

verweist zum einen auf die Unterstützung von Borussia Neunkirchen, dem »Schalke des Südwestens«⁹, durch die saarländische Industriellen-Familie Stumm, zum anderen auch auf die Patronage der Stahldynastie Röchling für den Völklinger Verein. Die letztgenannte Verbindung gilt es in der Folge näher zu untersuchen, da sie einen Sonderfall der Verankerung eines Fußballclubs in die industriekulturelle Tradition darstellt.

Nachdem es den Verein bereits in den Gründungsjahren zu Beginn des 20. Jahrhunderts unterstützt hatte, setzte sich das Hüttenwerk vor allem zwischen 1951 und 1979 sehr stark für ihn ein. Als einschneidendes Ereignis lässt sich dabei der 9. Dezember 1958 bewerten: die Wahl von Franz Ludwig, dem Arbeitsdirektor der Hütte, zum Vereinspräsidenten, mit der die erfolgreichste Phase der ersten Fußballmannschaft des Vereins zwischen 1960 und 1974 eingeläutet wurde. Obwohl der SV Völklingen keine Betriebsmannschaft der Völklinger Hütte war, ist deren Einfluss durch den neuen Präsidenten auf sie doch stark gestiegen. Neue Spieler wurden von dem Werk eingestellt und beschäftigt. Sie hatten somit ein geregeltes Einkommen und konnten ihrem Talent nachgehen, das in dieser Zeit noch nicht mit einer besonders hohen Entlohnung verbunden war.¹⁰ Einen Meilenstein der Vereinsgeschichte, durch den sich diese Verzahnung mit der Völklinger Hütte besonders anschaulich machen lässt, stellt 1960 die Verpflichtung von Horst Eckel dar, einem Spieler der Weltmeister-Mannschaft von 1954. Dank der finanziellen Zuwendungen durch das Werk konnte Eckel vom Vertragsspielerturnum beim 1. FC Kaiserslautern in die sportliche Bedeutungslosigkeit des Amateurbereichs in der saarländischen Provinz gelockt werden. Eckel beschreibt in seinen Memoiren, dass er offiziell »in der Verwaltung im Bereich 'betriebliches Vorschlagswesen' [... sowie im] Lehrlingssport«¹¹ des Werks gearbeitet hat, hauptsächlich aber als Spieler und Trainer des SV Völklingen tätig war. Dabei nahm er wegen eines hochdotierten Vertrags sowohl das Ende seiner Nationalmannschafts-Karriere als auch eine Sperre als Vertragsspieler für ein Jahr in Kauf. Das Engagement eines der großen Helden des deutschen Fußballs zu dieser Zeit machte sich für beide Seiten bezahlt. Eckel erhielt auch nach dem Ende seiner Karriere als aktiver Fußballer ein gesichertes Auskommen und der Verein und das dahinterstehende Werk wurde wegen seiner Verpflichtung erstmals überregional bekannt.

⁹ Klein, Max: Borussia Neunkirchen. Das Schalke des Südwestens. In: Homann, Ulrich (Hg.): Höllenglut an Himmelfahrt. Die Geschichte der Aufstiegsrunden zur Fußballbundesliga 1963-1974. Essen: Klartext 1990, S. 10-17, hier S. 10.

¹⁰ Vgl. Ebd.

¹¹ Eckel, Horst: Die 84. Minute. Aufgezeichnet von Volker Neumann. Kassel: Agon-Sportverlag 2004, S. 234.

Bereits am 09. Mai 1966, dem Jahr seines sechzigsten Geburtstags, reagierte der Verein auf die enge Verzahnung mit der Völklinger Hütte und änderte seinen Namen in Sportverein Röchling 06 Völklingen. Die Benennung nach Förderern lässt sich in eine Traditionslinie einordnen, die etwa im Ruhrgebiet bis in die ersten Jahre des 20. Jahrhunderts zurückzuverfolgen ist. Auch hier haben Fußballvereine immer wieder ihre Verbundenheit zu bestimmten Industrieunternehmen über ihre Namen ausgedrückt. Davon zeugen etwa Vereinsnamen wie SV August Thyssen-Hütte oder Blau-Weiß Gelsen-guss.¹² Wie die Festschrift zum sechzigsten Geburtstag des Völklinger Vereins bereits im ersten Grußwort des Schirmherrn Hermann Röchling jr. verdeutlicht, verweist die Umbenennung hier auf »eine Tradition [...], die mein Großvater, Kommerzienrat Dr. Hermann Röchling, begründet hat [...]«. ¹³ Die Tradition, auf die der neue Name rekurriert, wird demnach nicht als Resultat der Unterstützung durch ein Unternehmen, sondern der Verbundenheit mit der dahinterstehenden Familie gekennzeichnet. Auch von dem Vereins-Chronisten Franz Knoblauch wird in der Festschrift dieser Zusammenhang beschworen. Er konstruiert eine gemeinsame Traditionslinie zwischen der Stahldynastie und dem Verein, die auf den älteren Hermann Röchling zurückgeht.¹⁴ Die Annahme des Namenszusatzes wird angesichts dessen als Dankbarkeitsgeste für eine Förderung dargestellt, die sich nicht nur auf die unmittelbare Gegenwart beschränkt, sondern bis in die Gründungszeit des Vereins zurückreicht.¹⁵ Die Integration des Familiennamens in die Vereinsbezeichnung ist als Element der Verankerung zu interpretieren, durch das sich belegen lässt, dass es in dem Verein ein hohes Maß an Identifikation mit seinen Förderern gibt.

Ein Kommentar des Völklinger Präsidenten Franz Ludwig ist hilfreich bei der Aufklärung der Frage, worin nun die genaue Bedeutung der Umbenennung für den Verein besteht. Ludwig betont, dass damit »[k]ein Werbevertrag [...] verbunden [war], lediglich die Hoffnung auf noch bessere Förderung.«¹⁶ Die Überlegung, die hinter dem Namenswechsel steht, stellt Ludwig damit nicht nur als Geschäftsidee dar, sondern vielmehr als einen moralischen Appell. Wie eine Zueignung in der Festschrift deutlich macht, wird die Industriellen-Familie zwar auch als Sponsor beschrieben, der Zuwendungen vergibt, aber zugleich auch als Instanz, die aus Verantwortungsbewusstsein

¹² Vgl. Hering (2004), S. 107.

¹³ 60 Jahre Sportverein Röchling Völklingen 06: 1906-1966. Völklingen 1966, S. 3.

¹⁴ Vgl. Ebd., S. 74.

¹⁵ Vgl. Ebd., S. 13.

¹⁶ Heisel, Richard: Franz Ludwig machte es möglich. Noch nie war Völklingens Fußball so gut. In: Völklinger Stadtbrille Nr. 9, Sept 1974.

handelt. Die Umbenennung dient daher auch als Dankbarkeitsgeste: »Möge es Dank und Gruß einer großen Familie achtbarer Sportler und ehrbarer Bürger unserer Stadt sein [...].«¹⁷ Die Integration des Familiennamens in die Vereinsbezeichnung erinnert somit daran, dass die Förderung des Vereins ein Familienprojekt ist, das von Hermann Röchling ausgeht und von seinem Neffen Ernst, einem »rechte[n] Fanatiker«¹⁸ für den Fußballsport, sowie seinem Enkel Hermann fortgeführt wird.¹⁹

Die Beziehung zwischen dem Verein und seinen Geldgebern lässt sich vor diesem Hintergrund in erster Linie mithilfe eines sozialgeschichtlichen Terminus näher beschreiben: »Industriepatriarchalismus«²⁰. Hartmut Berghoff definiert diese Unternehmenskultur als »Phänomen freiwilliger, die Verpflichtungen des Arbeitskontrakts übersteigender Leistungen von Industrieunternehmen [...], die in der Regel mit rechtlich nicht gedeckten Eingriffen in das Privatleben der Beschäftigten«²¹ einhergehen. Unternehmenskulturen sind demzufolge paternalistisch, wenn sie »familiale Ressourcen und Loyalitäten sowohl der Arbeiter als auch der Unternehmer für gesellschaftliche Zwecke einsetzen, bewusst oder unbewusst Rekurs auf das Modell der Familie nehmen und dies in Bräuchen und Festen, Symbolik und Sprache sowie Werten und Verhalten zum Ausdruck bringen.«²² Diese Vorstellung rekurriert auf das Selbstverständnis von Industrie-Unternehmern wie dem Essener Alfred Krupp, der »Fabriken und Belegschaft gerne als einzige große Familie«²³ und Aspekte der betrieblichen Sozialpolitik wie die Errichtung von Arbeitersiedlungen als Zeichen sozialen Verantwortungsgefühls bezeichnete.

Wenn Hermann Röchling, die prägende Figur der Völklinger Hütte von 1899 bis in die Zeit des Nationalsozialismus, noch in einer Beerdigungseloge durch den Betriebsratsvorsitzenden des Unternehmens Jakob Roschel im Jahr 1955 als »Vater seiner Betriebe«²⁴ gewürdigt wird, dann wird

¹⁷ 60 Jahre (1966), S. 74.

¹⁸ Ebd., S. 72.

¹⁹ Vgl. Ebd., S. 74.

²⁰ Tenfelde, Klaus: Krupp und Stumm. Über Unternehmenskultur im Deutschen Kaiserreich. In: Herrmann; Hudemann; Kell (2004), S. 231-249, hier S. 231.

²¹ Berghoff, Hartmut: Unternehmenskultur und Herrschaftstechnik. Industrieller Paternalismus: Hohner von 1857 bis 1918. In: Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft. 23. Jahrgang. Heft 2 (1997), S. 167-204, hier S. 167.

²² Ebd., S. 178.

²³ Tenfelde (2004), S. 232.

²⁴ Herrmann, Hans-Christian: Hermann Röchling in der deutschen Kriegswirtschaft. Ein Beitrag zum Verhältnis von Politik und Wirtschaft im Dritten Reich und zur Polykratiendiskussion sowie zur deutsch-französischen Kollaboration. In: Jahrbuch für westdeutsche Landesgeschichte 20 (1994), S. 405-450, hier S. 446.

deutlich, dass ihm die Rolle des Industriepatriarchen in einer besonderen Ausprägung zugesprochen wird. Er gilt als das eigentliche Oberhaupt der Dynastie. Seine Nachkommen führen die Rolle nur fort, die er geprägt hat. Die Bedeutung Hermann Röchlings ist jedoch nicht nur auf sein Unternehmen beschränkt, sondern ist auch ein wesentliches Element der Stadt-Geschichte. So wird ihm etwa in der Festschrift »stellvertretend für sie alle, die Arbeiter, Handwerker, Beamte, Bürger und Bauern«²⁵, der Aufstieg des Werks und der Stadt zugeschrieben. Die universelle Geltung, die hier mit seiner Patriarchen-Rolle verbunden wird, ist vor allem darauf zurückzuführen, dass die Völklinger Hütte die Sicherung und den Ausbau eines sozialen Netzes für die Werksbelegschaft und die gesamte Stadt Völklingen etabliert hat.

Eine Festrede des stellvertretenden Völklinger Bürgermeisters Graf zu Hermann Röchlings siebzigstem Geburtstag im Jahr 1942 erläutert diesen Zusammenhang durch den Hinweis, dass »die unmittelbare Entwicklung der Stadt Völklingen durch [...sein] fürsorgliches Schaffen befruchtet wurde.«²⁶ Als Beispiele dieses Schaffens führt Graf u.a. die Einrichtung »ausgedehnte[r] Wohlfahrtseinrichtungen«²⁷ an. Dazu zählen für ihn der Bau einer Näh- und Haushaltungsschule sowie einer Milchküche, die Säuglingsfürsorge, die Gründung einer Schule, die Übereignung der Werks- in die Stadtbibliothek sowie die »Förderung des hiesigen Vereinslebens.«²⁸ Röchlings Leistungen für die Stadtentwicklung werden damit nicht als Aspekte der betrieblichen Sozialpolitik, sondern als soziales Engagement eines Wohltäters bewertet. Aus diesem Grund wird ihm – auch in der Begründung für die Umbenennung in der Chronik – immer wieder eine exponierte Stellung eingeräumt. Dementsprechend wird in der Chronik betont, dass der Verein »in dem Namen 'Röchling' den besonders ehr[t], dessen Enkel heute die alte Tradition der Verbundenheit fortsetzt: Dr. Hermann Röchling.«²⁹

Obwohl der Verein nicht der Werksverein der Völklinger Hütte ist, ist seine Verbindung mit ihr seit dem Amtsantritt von Franz Ludwig doch so eng, dass er sich deren Umgangsweise mit Hermann Röchling aneignet. In Analogie zu der Charakterisierung als Industriepatriarchen wird er als Vereins-Patriarch dargestellt, der nicht nur ökonomische Verantwortung für den Verein übernimmt, sondern auch eine moralisch-soziale Fürsorgepflicht. Er wird als Menschenfreund charakterisiert, der nicht nur »sprach und redete

²⁵ 60 Jahre (1966), S. 14.

²⁶ Kommerzienrat Dr. Hermann Röchling 70 Jahre alt. Saarbrücken: Buchgewerbehaus 1942, S. 41.

²⁷ Ebd., S. 42.

²⁸ Ebd.

²⁹ 60 Jahre (1966), S. 74.

[..., sondern auch] handelte [...], indem er Gutes tat. Das Wort vom 'Bruder Mensch' war ihm selbst stets heilige Verpflichtung.«³⁰ Hermann Röchling wird damit als der eigentliche Pate des Namenswechsels präsentiert, was vor allem durch seine annähernde Allgegenwart in der Festschrift evident wird. Angesichts der großen Relevanz, die dem ersten Völklinger Industriepatriarchen hier beigemessen wird, stellt sich allerdings die Frage, warum der Verein – etwa in Analogie zum FC Carl Zeiss Jena – nicht nach der historischen Persönlichkeit, sondern nach der gesamten Familie benannt worden ist.

Vor diesem Hintergrund muss die dunkle Seite von Röchlings Lebensgeschichte in den Fokus der Betrachtung rücken: Er war Anhänger der nationalsozialistischen Rassenideologie, meinungsbildender Befürworter des flächendeckenden Einsatzes von Zwangsarbeitern im Zweiten Weltkrieg sowie einer der führenden Köpfe der deutschen Rüstungsindustrie in dieser Zeit.³¹ Aus diesem Grund wurde er in den Rastatter Kriegsverbrecher-Prozessen durch die Siegermächte wegen Verbrechen gegen die Menschlichkeit verurteilt.³² Die Umbenennung des Sportvereins muss daher auch als eine – zumindest implizite – erinnerungspolitische Instrumentalisierungsstrategie des Namens als »Gedächtnisspeicher«³³ betrachtet werden, durch die bestimmte Werte aufrechterhalten oder das Ansehen bestimmter Personen geehrt werden soll.³⁴ Indem der Verein aber nicht den Personen-, sondern nur den Familiennamen annimmt, erweisen sich seine erinnerungspolitischen Bemühungen jedoch doppelbödig. Offiziell gedenkt er – politisch korrekt und in Übereinstimmung mit der offiziellen Ideologie – nur dem Engagement der Förderer-Familie, inoffiziell aber auch besonders dem einer ambivalenten Einzelpersönlichkeit.

Im Gegensatz zu Namensänderungen im öffentlichen Raum, die in der Regel »Folge[...] und Zeichen [einer] politische[n] Zäsur«³⁵ sind, dient der Namenswechsel dementsprechend nicht der Vermittlung eines neu entwickelten »offiziellen Gedächtnis[ses]«³⁶, sondern gerade dessen Revision. Es handelt sich hierbei um eine Replik auf das Bestreben der französischen Besat-

³⁰ Ebd., S. 28.

³¹ Vgl. Hermann (1994), S. 422ff.

³² Vgl. Funk, Günther: Aus der Geschichte des Weltkulturerbes Alte Völklinger Hütte. 1. Teil: Die Gründerfamilie Röchling. 2. Aufl. Völklingen: Heimatkundlicher Verein Warndt e. V., 2000 (= Aus Saarländischer Industriegeschichte; Bd. 3), S. 51.

³³ Frese, Matthias: Straßennamen als Instrument der Geschichtspolitik und Erinnerungskultur. Fragestellungen und Diskussionspunkte. In: Frese, Matthias (Hg.): Fragwürdige Ehrungen!? Straßennamen als Instrument von Geschichtspolitik und Erinnerungskultur. Münster: Ardey 2012, S. 9-19, hier S. 9.

³⁴ Vgl. Ebd., S. 11.

³⁵ Ebd., S. 9.

³⁶ Ebd., S. 11.

zungsregierung des Saarlands nach dem Ende des Nationalsozialismus, die beabsichtigt, »in den Jahren 1945 und 1947 ein[en] großangelegte[n] Namenswechsel«³⁷ zu vollziehen. So wurden nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs 127 saarländische Straßen und Plätze umbenannt, die Bezüge zur Hitler-Diktatur aufwiesen, um auf diese Weise die bis 1945 geförderte Erinnerungskultur zu delegitimieren und zugleich eine neue Erinnerungskultur zu etablieren.³⁸ Die Umbenennung des Völklinger Sportvereins dient nun dazu, einen Gegenstandspunkt zu der vermeintlich ungerechten Beurteilung des Industriepatriarchen durch die Justiz der Siegermächte einzunehmen. Diese Vorgehensweise ist keine isolierte Aktion. Nach dem Beitritt des Saarlandes zur Bundesrepublik Deutschland 1955 wurden im Land nicht nur immer wieder Namensänderungen revidiert, die unter den französischen Besatzern erfolgt sind, sondern auch Neugebungen diskutiert. Vor diesem Hintergrund war auch Hermann Röchling in einer Debatte einer 1956 in Saarbrücken gegründeten »Kommission zur Umbenennung von Straßen« als Namenspathe im Gespräch.³⁹ Im selben Jahr wurde dann auch der Völklinger Stadtteil Bouser Höhe, eine ehemalige Arbeitersiedlung der Völklinger Hütte, in Hermann-Röchling-Höhe umbenannt.

Wie Hans-Christian Herrmann konstatiert, ist der Einsatz für das Ansehen Hermann Röchlings nach seinem Tod in erster Linie auf seine Heroisierung im Rahmen der Volksabstimmung 1955 zurückzuführen. In dieser Zeit ist er von den Gegnern des europäischen Saarstatuts zu einer Symbolfigur für »den Kampf für eine deutsche Saar«⁴⁰ gegen die Interessen der französischen Siegermacht stilisiert worden. Auch die Namensänderung des Völklinger Sportvereins lässt sich als ein symbolischer Akt der Opposition gegen die Politik der neuen »Machthaber«⁴¹ deuten. Im Zuge dessen wird Röchlings Bedeutung für den Aufstieg der Stadt und den darin beheimateten Sportverein eine höhere Wertigkeit beigemessen als seiner Rolle im Nationalsozialismus, da seine »Verstrickungen in der NS-Zeit [...] quasi als Kollateralschaden«⁴²

³⁷ Flender, Armin: Identitätswechsel einer Grenzregion. Öffentliche Erinnerungskultur im Saarland nach dem Zweiten Weltkrieg. In: Knoch, Habbo (Hg.): Das Erbe der Provinz. Heimatkultur und Geschichtspolitik nach 1945. Göttingen: Wallstein 2001 (= Veröffentlichungen des Arbeitskreises Geschichte des Landes Niedersachsen (nach 1945)), S. 143-167, hier S. 147.

³⁸ Vgl. Ebd., S. 152.

³⁹ Vgl. Flender (2001), S. 158.

⁴⁰ Herrmann, Hans-Christian: Hitlers williger Helfer – ein saarländischer »Held«. Der Völklinger Stahlindustrielle Herman Röchling als Nazi-Größe und Wortführer seiner Landsleute – Auseinandersetzungen um eine Symbolfigur. In: Saargeschichte/n. Magazin zur regionalen Kultur und Geschichte. Ausgabe 4 (2012), S. 4-11, hier S. 8.

⁴¹ 60 Jahre (1966), S. 74.

⁴² Herrmann (2012), S. 8.

gelten. Die Anklage und Verurteilung wird daher auch in der Vereinschronik als Willkürakt und »Unrecht«⁴³ gegen das Opfer einer naiven Verblendung beschrieben, das zur Zeit des Nationalsozialismus zwar kurzzeitig von einer verführerischen Ideologie fehlgeleitet, aber im Grunde doch ein guter Mensch sei. Röchling wird als typischer Deutscher in Szene gesetzt, der nur den Verführungskünsten des nationalsozialistischen »Mephisto«⁴⁴ verfallen ist, weil er seine wahre Natur nicht durchschauen konnte (»So aber war die Zeit damals. Und wir merkten es nicht einmal, als es an der Zeit war. Nachher war es für vieles zu spät.«⁴⁵).

Die Mitglieder des Vereins werden als exponierte Vertreter einer ganzen Stadt gezeigt, die versuchen, trotz großer Widerstände »jetzt und immerdar«⁴⁶ ihre Verbundenheit mit dem falsch beurteilten Förderer zum Ausdruck zu bringen. Der Chronist rekapituliert in diesem Zusammenhang eine Solidaritätsaktion von Pensionären der Völklinger Hütte, die vorgeschlagen haben, die im Rastatter Urteil verhängte Haftstrafe für Hermann Röchling anteilig abzusetzen.⁴⁷ Hierbei betont er explizit, es handele sich auch um Männer aus »den Reihen [des Vereins].«⁴⁸ Auf diese Weise unterstreicht er, dass das Engagement über bloße Vereinsinteressen hinausgeht und im Kontext weitreichender erinnerungspolitischer Aktivitäten in unterschiedlichen Bereichen des Völklinger Lebens betrachtet werden muss. Der Verein wird damit zum Repräsentanten für eine nachhaltige Internalisierung der Patriarchen-Rolle, da er durch den Einsatz für Hermann Röchlings Rehabilitation und Verteidigung eine Verbundenheit über seinen Tod hinaus zu beweisen versucht. Gerade diese Funktion lässt die Völklinger Fußballer als inoffiziellen Werksverein der Hütte erscheinen, der sich darum bemüht, das positive Ansehen des Industriepatriarchen zu bewahren bzw. zu erneuern.

Im deutschen Fußball findet sich eine derartige erinnerungspolitische Dimension bei der Namensgebung kein zweites Mal. Obwohl der Namenswechsel des Sportvereins Völklingen in den sechziger und siebziger Jahren kontrovers diskutiert wird, stehen dessen ideologische Implikationen nicht im Fokus einer kritischen Betrachtung. Stattdessen gründet die Auseinandersetzung um die Umbenennung des Vereins in erster Linie auf die Diskussion um

⁴³ 60 Jahre (1966), S. 63.

⁴⁴ Ebd., S. 48.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ebd., S. 72.

⁴⁷ Vgl. Funk (2000), S. 51.

⁴⁸ 60 Jahre (1966), S. 63.

die zunehmende Kommerzialisierung des deutschen Fußballs seit der Gründung der Bundesliga 1963. Der SV Röchling Völklingen wird vor diesem Hintergrund kritisiert, weil sein Name einen Bezug zu einem Förderer inszeniert. Der Verein wird somit alleine deswegen skeptisch betrachtet, weil er in den Verdacht geraten ist, seinen ursprünglichen Namen aus rein ökonomischen Gründen preisgegeben zu haben. Exemplarisch für die Tendenz, den Verein derartig zu bewerten, ist seine Erwähnung in Alfred Behrens Satire *Die Fernsehliga. Spielberichte vom Fußballgeschäft der Zukunft* (1974). Hier wird das fiktive Szenario einer vollkommen Ökonomisierung des Fußballs beschworen, in dessen Rahmen Traditionsvereine ihre Namen an Sponsoren verkauft haben: VfB Mercedes Stuttgart, 1. FC Siemens-AEG Nürnberg oder 1. FC Renault Saarbrücken. Der einzig authentische Name, der in der Satire Erwähnung findet, ist der des Völklinger Sportvereins.

Von dem Vorwurf, seinen Namen verkauft zu haben, wurde der Verein allerdings in den achtziger Jahren von dem Deutschen Fußballbund rehabilitiert, indem er ihn von einem Beschluss zur Änderung der Verbands-Satzung ausnimmt, der auf dem DFB-Bundestag am 29. Oktober 1983 in Mannheim verabschiedet wurde. Im Kapitel III. Rechte und Pflichten der Mitglieder, § 15 Namen der Mitglieder, Absatz 2 und noch heute in der Satzung der DFL unter dem Kapitel II. Mitgliedschaft im Ligaverband, § 12 Namen der Mitglieder, Absatz 2 heißt es dazu: »Änderungen, Ergänzungen oder Neugebungen von Vereinsnamen und Vereinszeichen zum Zwecke der Werbung sind unzulässig.«⁴⁹ Dieser Beschluss soll verhindern, dass Vereine eine kommerzielle Namensvermarktung ohne eine historisch gewachsene Identifikation mit dem Sponsor betreiben. Geschäftsmodelle wie das von Eintracht Braunschweig, dem deutschen Meister von 1967, der eine Umbenennung nach einem Produkt seines Hauptsponsors, dem Kräuterlikör-Hersteller Mast-Jägermeister AG aus Wolfenbüttel, in Jägermeister Braunschweig in Erwägung zog, sollen dadurch unterbunden werden.⁵⁰

Die Völklinger Fußballer profitieren – ebenso wie etwa auch der SC Opel 06 Rüsselsheim oder Werksmannschaften wie Bayer 04 Leverkusen und später auch der 1966 in der DDR gegründete FC Carl Zeiss Jena – von einer Ausnahme bei der Namensgebung von Fußballvereinen: Der DFB unterscheidet Namenssponsoring von gewachsenen Namensstrukturen. Clubs wie Röchling Völklingen gelten demnach als Vereine, die zwar nach Förderern und Sponsoren benannt worden sind, aber belegen können, dass es sich bei

⁴⁹ Vgl. http://www.dfb.de/uploads/media/14_Satzung_Liga_DFL.pdf. Zuletzt eingesehen am 07. 12. 2012.

⁵⁰ Vgl. Bläsig, Horst; Leppert, Alex: Ein roter Löwe auf der Brust. Die Geschichte von Eintracht Braunschweig. Göttingen: Verlag Die Werkstatt 2010, S. 144.

der Integration des Unternehmens- in den Vereinsnamen nicht um ein reines Entgegenkommen an Sponsoreninteressen handelt. Diese Regelung des DFB zeugt davon, dass er in der langjährigen Beziehung zwischen Fußballvereinen und ihren Förderern eine Verbindung sieht, die über strategisch-ökonomische Erwägungen hinausgeht. Die Selbstdefinition und -darstellung von Clubs durch die Bezugnahme auf ihre langjährigen Förderer wird damit auch von offizieller Seite als Bestandteil ihrer Tradition akzeptiert. Unbemerkt wird aber dadurch nicht nur der industriekulturellen Prägung des SV Röchling Völklingen Rechnung getragen, auf die sich auch Vereinspräsident Ludwig beruft⁵¹, sondern auch die ideologisch motivierte Instrumentalisierung des Vereinsnamens als erinnerungspolitischer Gedächtnisspeicher als Teil der Vereinstradition legitimiert.

Dem Versuch, über den Vereinsnamen die historische Bedeutung Hermann Röchlings lebendig zu halten und dadurch eine Gegenposition zu seiner offiziellen Charakterisierung als Kriegsverbrecher zu etablieren, ist allerdings weder eine überregionale noch eine nachhaltige regionale Wirkung beschieden. Der Hintergrund des Namenszusatzes blieb der Öffentlichkeit weitgehend verborgen. Als der Verein – bedingt durch die intensive Förderung des Werks – in den Spielzeiten 1971/1972 und 1972/1973 um den Aufstieg in die Erste Fußball-Bundesliga spielte und 1975 das Viertel-Finales des DFB-Pokals erreichte, wurde sein Name zwar deutschlandweit bekannt, nicht aber die Hintergründe der Umbenennung. Statt der Erinnerung an Hermann Röchling wurde in dieser Zeit alleine die Förderung durch die Völklinger Hütte als Grundlage für die Umbenennung wahrgenommen, da sie »unübersehbar [ist] und [...] auch von niemandem bestritten«⁵² wird.

Abschließend lässt sich für den SV Röchling Völklingen 06 also eine dreistufige Verankerung in industriekulturelle Zusammenhänge konstatieren: die Unterstützung des Vereins durch ein regionales Industrie-Unternehmen, die Anbindung des Vereins an die industriepatriarchalischen Strukturen der Völklinger Hütte und der nur teilweise erfolgreiche Versuch des Vereins, die Bedeutung des Industriepatriarchen erinnerungspolitisch zu bewahren. Die komplexe Geschichte der industriekulturellen Relevanz des Vereins lässt sich durch einen Artikel in der offiziellen Monatsschrift des saarländischen Fußballverbandes vom Dezember 1970 zusammenfassen: Hier wird das Auftreten der Völklinger Fußballer als »hart wie Röchlingstahl«⁵³ beschrieben. Der

⁵¹ Vgl. Heisel (1974).

⁵² Bläsig (2010), S. 144.

⁵³ Triem, Ludwig: Röchling-Spieler tüchtig im Beruf. Besuch in Völklingen: Vorzügliches Klima in der Hütte und im Stadion. In: Fußball. Offizielle Monatsschrift des saarländischen Fußballverbandes. Jahrgang 13. Nr. 6. 07. Dezember 1970, S. 14.

Vergleich bezieht sich oberflächlich auf ein Produkt des Unternehmens und macht dessen Verbindung mit dem Verein evident. Er recurriert jedoch auch unfreiwillig auf einen zur geflügelten Redewendung gewordenen Terminus aus Hitlers Rede vom 14. September 1935 in Nürnberg, wonach die nationalsozialistische Jugend »hart wie Kruppstahl« sein müsse. In diesem Zeugnis für die Geschichtsvergessenheit der Epoche spiegelt sich auf ironische Weise das Nebeneinander von der industriekulturellen Relevanz der Namensgebung des Fußballvereins und des Scheiterns seiner erinnerungspolitischen Instrumentalisierung.

»Ausblicke«

Meinrad Maria Grewenig

Industriekultur – Hybrid, Trauma, Third Place

»Tradition ist nicht das Halten der Asche, sondern das Weitergeben der Flamme.«

Thomas Morus 1478-1535

Trauma

Was 1999 – dem Start der Trägergesellschaft Weltkulturerbe Völklinger Hütte – niemand auch nur in den kühnsten Träumen für möglich gehalten hatte, ist heute, 2012, verwirklicht: Die außerordentliche Eisenhüttenanlage Völklinger Hütte – UNESCO Welterbe der Menschheit – wurde für die Nachwelt im Kernbestand gerettet. Nahezu 75 % der Völklinger Hütte sind saniert. Es wurden bedeutende Kulturausstellungen eingerichtet. Vielen sind die Ausstellungen »Inka Gold«, »Macht und Pracht«, »Schätze aus 1001 Nacht« oder »Die Kelten – Druiden. Fürsten. Krieger.« noch ein Begriff. Auch das Ausstellungsprojekt »Genius I. Die Mission: entdecken, erforschen, erfinden« 2007/2008 steht uns noch vor Augen. Seit 2004 entwickeln wir in der Möllershalle das erste ScienceCenter der Großregion Saarland–Lothringen–Luxemburg »Ferrodrom®«. Dieses ScienceCenter macht auf über 10.000 m² Grundfläche die Welt von Eisen und Stahl, aber auch die Urgewalten Feuer, Wasser, Erde, Luft erlebbar. Seinen konzeptionellen Ursprung nahm dieses ScienceCenter-Projekt in Ausstellungen der Weltkulturerbe-gesellschaft Völklinger Hütte wie »EisenFer«, 2000, und »Leonardo da Vinci – Maschine-Mensch«, 2002/2003, die erstmals diese besondere Verbindung von Meisterwerken der Technik und dem Menschen in den Blick genommen haben. Dieses ScienceCenter markiert eine neue Dimension handlungsorientierter Vermittlung an einem Ort, der Meisterwerke der Technik versammelt und Symbol des modernen Europas ist. Seit 1999 haben bis heute über 3.500.000 Menschen das Weltkulturerbe Völklinger Hütte und seine Ausstellungen und Aufführungen besucht.

All dies war 1999 nicht abzusehen. Für die Sanierung und Inwertsetzung gab es kein formuliertes Konzept und kein Vorbild. Es existierten nur vage

Vorstellungen dazu, wie aus einer ehemals europabedeutenden Fabrikationsstätte der Roheisenproduktion nach der Stillsetzung der Roheisenphase 1986 im Zuge der europaweiten Eisen- und Stahlkrise etwas Neues, in die Zukunft Gerichtetes werden kann.

Die Geschichte der Völklinger Hütte beginnt 1873 mit ihrer Gründung. Nach dem ersten Bankrott erwirbt Karl Röchling die junge Völklinger Hütte und errichte 1881-1883 den ersten Hochofen, 1900 die Gebläsehalle mit ihren Gichtgasgebläsemaschinen. Die Röchlingschen Eisen- und Stahlwerke nehmen ihre Geschäftstätigkeit auf. 1914 bis 1918 ist die Völklinger Hütte der größte Eisenträgerproduzent im Deutschen Reich. 1948 bis 1986 erhält die Hütte ihre heutige Größe und Gestalt, die Gebäude erfahren kaum Kriegsschäden oder Demontage. Im Zuge der europaweiten Eisen- und Stahlkrise wird 1986 der letzte Hochofen in Völklingen stillgesetzt. 1987 stellt die staatliche Denkmalbehörde die Völklinger Eisenhütte unter Denkmalschutz, 1994 wird sie – als erste Anlage aus der Blütezeit der Hochindustrialisierung – UNESCO-Weltkulturerbe. 1999 gründet das Saarland die Trägergesellschaft »Weltkulturerbe Völklinger Hütte – europäisches Zentrum für Kunst und Industriekultur«.

Hybrid

Industriekultur ist die bedeutendste integrative Kulturform des 21. Jahrhunderts.

Das Jahr 2010 stand in Deutschland im Zeichen der Europäischen Kulturhauptstadt Ruhr 2010. Erstmals wurde Industriekultur des 19. und angehenden 20. Jahrhunderts in den Fokus der Kultur in Europa gestellt. Im Zentrum der Europäischen Kulturhauptstadt Ruhr 2010 steht das UNESCO-Weltkulturerbe Zeche Zollverein in Essen. Die Europäische Kulturhauptstadt Europas Ruhr 2010 zeigt deutlich, dass Industriekultur nicht alleine als Erhaltung industriekultureller Zeugnisse der Vergangenheit begriffen wird, sondern auch das Gefühl der Menschen und die Haltung zur ihrer Region ist. Der Strukturwandel in einer industriellen Folgeregion mit seinen unvorstellbar positiven Potenzialen wurde mit Ruhr 2010 höchst erfolgreich ins Zentrum touristischer und kultureller Mobilisierung gestellt. Damit definierte sich zum ersten Mal eine Region, die über mehr als 100 Jahre wesentlich geprägt wurde durch Kohle, Eisen und Stahl, in ihrem kulturellen Kern neu. Viele Millionen von Menschen wurden 2010 mobilisiert und haben die Ruhr besucht. Sie haben dort die Museen, die Denkmäler, die Route der Industriekultur aufgesucht, haben aber ebenfalls gleichzeitig diese ganz besondere Mischung aus

Industriekultur, traditioneller Museums- und Theaterkultur, Open-Air-Kultur genossen und erlebt.

Die Ruhr 2010 stellt in der langen Reihe der europäischen Kulturhauptstädte seit Athen 1985 erstmals exklusiv Industriekultur ins Zentrum kultureller Auseinandersetzung. Bereits in den Jahren zuvor hatten 2008 Liverpool oder 2009 Linz bereits bedeutende industriekulturelle Elemente eingebracht. Schon im Jahre 2007 stellten Luxemburg und die Großregion diesen Schwerpunkt mit dem UNESCO-Weltkulturerbe Völklinger Hütte in einem Segment als herausragendes Projekt in den Fokus. Die Erfahrungen, die mit der Ruhr 2010 gemacht wurden, werden auch in den nächsten Jahren den Europäischen Kulturhauptstädten eine neue Dimension geben und das Thema Industriekultur besonders forcieren.

Dabei wurde im Verhältnis zur Völklinger Hütte im Saarland die Zeche Zollverein in Essen erst relativ spät UNESCO-Weltkulturerbe. 2001 erhob die UNESCO die Zeche und die Kokerei Zollverein in Essen als bekanntestes Industriedenkmal im Ruhrgebiet in den Rang eines UNESCO-Welterbes.

Bereits sieben Jahre zuvor erhob die UNESCO die Völklinger Hütte im Saarland als erste Großanlage aus der Blütezeit der Hochindustrialisierung 1994 in den Rang eines Welterbes. Vieles wurde im Saarland – im Kleinen – vor der Ruhr entwickelt. Die ersten theoretischen Konzepte der Industriekultur im Saarland waren und sind wegweisend für Europa.

Seit diesem Zeitpunkt bewegt Industriekultur die Menschen und beginnt das Ringen um die Frage: Was ist Industriekultur, wo sind ihre Themen und wo ihre Grenzen?

Begrifflich entwickelt wurde die Vorstellung der Industriekultur an den Gebäude- und Anlagenkomplexen der Industriezeit. Diese gigantischen Industrieanlagen verbinden in der Industriekultur die scheinbar so gegensätzlichen Vorstellungen von Industrie, als den modernen Fleißzentren der menschlichen Gesellschaft und der Kultur, als den die Menschen und die Gesellschaft prägenden Teil unserer Zivilisation. Kennzeichen der Industriekultur sind die Vorstellung des Third Place, der Zauberorte unserer Zivilisation, der Mutter unserer bürgerlichen Kultur, dem Verbinden und Versöhnen scheinbar extremer Gegensätze und ihre Verdichtung in Ausstellungen, Aufführungen und fantastischen Bildern.

Das Konzept des UNESCO-Weltkulturerbe Völklinger Hütte zeigt heute, dass ein zentrales Thema der Industriekultur die innovative Erhaltung dieser gigantischen Anlage als Gedächtnisort für die Nachwelt ist. Es ist die wissenschaftliche und besucherorientierte Aufarbeitung der großtechnischen Anlagen, der Maschinen, ihrer Einhausung, aber auch die Situation der Menschen am Ort. Die neue Form des Arbeitens nach der Uhr und die Möglichkeiten, die in der Verbindung von Maschine und Mensch auch vor dem Hintergrund

gigantischer, neuer Innovationen, etwa im Eisenhüttensegment, waren bis zu diesem Zeitpunkt in der Erwerbsgeschichte völlig unbekannt. Es ist aber auch die von der Weltkulturerbe Völklinger Hütte Gesellschaft forcierte Entwicklung großer kulturhistorischer Ausstellungen, die ein Portal zu den Weltkulturen öffnen, und die Entwicklung handlungsorientierter Vermittlungskonzepte. Das ScienceCenter Ferrodrom[®], zu den Themen Feuer, Wasser, Erde, Luft, aber auch Eisen und Stahl wurde 2004 als erstes ScienceCenter in der Großregion SaarLorLux eingerichtet.

Ausstellungen und ScienceCenter leisten kurzfristig Mobilisierungen, die dazu beitragen, dieses sperrige, über 600.000 m² große Gebilde Völklinger Eisenhütte den Menschen näher zu bringen.

Der Umgang mit diesen großen, industriekulturellen Zeugnissen, ihre Einbindung, ihre Einkleidung, ihre begriffliche Fassung, ist nach wie vor eines der großen Themen unserer gegenwärtigen Kulturerschließung. Die Zeche Zollverein in Essen hat gezeigt, dass es zum einen möglich ist, in einer Region, die aus vielen eigenständigen Kommunen und kommunalen Verbänden besteht, sich durchaus auch auf einen Ort – nämlich dieses herausragende Industriedenkmal des Kohlebergbaus – zu verständigen. Das Beispiel Zeche Zollverein zeigt, dass ein Ort als Identifikationspunkt entwickelt werden kann, auch in der inhomogenen europäischen Kulturhauptstadtregion Ruhr 2010. Dieser Prozess der Konturierung des Begriffs Industriekultur hat mit verschiedenen ›Ehrenrunden‹ dazu geführt, diesen einzigartigen Ort Zeche Zollverein ins Zentrum zu stellen. Er macht deutlich, dass Industriekultur ein vielfältiges Gebilde kultureller Äußerungen musealer Art und verschiedenster Aufführungen ist.

Historisch ist Industriekultur als Begriff relativ jung.¹ Die Industrialisierung muss trotzdem als Mutter unserer modernen musealen Kulturen, des Kunst- und Technikmuseums, aber auch der inszenatorischen Kulturen des Theaters bis hin zur Vorstellung unserer modernen Universität mit ihrem Forschungskosmos begriffen werden. Insofern sind gerade die Verortung von Industriekultur als ein Phänomen, das das ausgehende 19. und 20. Jahrhundert charakterisiert, und seine Beschreibung erst noch zu leisten.

Die Verbindung von Künstlerinnen und Künstlern, die ihre Wurzeln in den traditionellen bürgerlichen Kulturen unserer Zivilisation haben, mit den

¹ Siehe dazu: Meinrad Maria Grewenig: Die Europäische Route der Industriekultur und die Museen der Industriekultur, in: Museum aktuell, Ausgabe 5/2010, München 2010, S. 14-17, und Meinrad Maria Grewenig: Das Museum nach dem Museum: Weltkulturerbe Völklinger Hütte, ein europäisches Zentrum für Kunst und Industriekultur, in: Museum aktuell, Ausgabe 5/2010, München 2010, S. 38-41.

Orten der Industriekultur ist noch zu leisten. Es gilt, handhabbare und durchführbare Konzepte zu entwickeln, welche die aufgelaassenen Orte der Industriezeit, Zeugnisse einer bedeutenden Vergangenheit und die Entwicklung gegenwärtiger und zukünftiger Kulturformen zu einer Einheit werden lassen, ohne dass der künstlerische Entfaltungsdrang diese Verbindung als Fessel begreift. Die Verbindung dieses außergewöhnlichen Industriekulturortes mit Elementen der hergebrachten Kultur des Theaters und der Museen, neuerdings auch der ScienceCenter macht die Industriekulturorte zu Hybriden in der Vorstellung der Menschen.

Third Place

Die beiden zentralen Herausforderungen der Kulturentwicklung im 21. Jahrhundert sind zum einen die Zusammenführung der getrennten Welten »technische Innovation« und »künstlerische Kreativität«, mit dem Ziel beide Dimensionen der Schöpfungskraft zu vereinen.² Die zweite Herausforderung ist die Beschleunigung des Kenntnistransfers der Ergebnisse der Spitzenforschung in die Alltagskommunikation unserer Gesellschaft, mit dem Ziel, eine breite Verankerung und ein umfassendes Verstehen von Spitzenforschung und ihren Fragestellungen zu erreichen.

Im 19. Jahrhundert wurde im Zuge der Entstehung unserer modernen industriell geprägten Gesellschaft die Welt der Natur-, Ingenieur- und Technikwissenschaften von der Welt der Kultur, Kunst und Geschichte fundamental getrennt. Äußeres Signet und affirmativer Verstärker dieser Trennung war die Errichtung unterschiedlicher Fakultäten in der Universität, als den Orten der Erforschung neuer Kontinente unserer Erkenntnis. Diese Entwicklung ist mit der Entstehung unterschiedlicher Museumsgattungen vergleichbar, der des technischen Museums auf der einen und der des kulturhistorischen Museums auf der anderen Seite, den »materiellen Gedächtnisspeichern«³ unserer Zivilisation. Mit dieser Trennung wurde auch die Wurzel menschlicher Kultur gespalten in künstlerische Kreativität und technische Innovation. Dabei sind beide Dimensionen unserer Schöpferkraft Seiten der gleichen Medaille.

² Siehe dazu: Meinrad Maria Grewenig: Studie zu einem Nationalen Modellprojekt zur Integration technischer Innovation und kultureller Kreativität, für den Beauftragten für Kultur und Medien der Bundesrepublik Deutschland, 2008, unveröffentlichte Studie.

³ Siehe dazu: Meinrad Maria Grewenig: Kulturtourismus in Saarland, unveröffentlichte Studien 2007/2008.

Die Transformationszeit, bis Ergebnisse der Spitzenforschung das allgemeine Verständnis der Menschen erreichen, beträgt heute circa 15 Jahre.⁴ Das bedeutet, es dauert eine halbe Generation bis Ergebnisse der Innovation und Kreativität die Entscheidungs- und Verständnisbasis unserer Gesellschaft erreicht haben. Eine Forcierung der Spitzenforschung funktioniert nur solange wie die gesellschaftliche Akzeptanz dazu gegeben ist. In der sachgerechten Vermittlung von Spitzenforschung – trotz der inzwischen verstärkten medialen Vermittlung dieser Themen durch Massenmedien – sind nach wie vor extreme Defizite festzustellen. Eine Weiterentwicklung der Wissenschaft mit dem Ziel, dass diese sowohl die multimodale Vermittlung einer Wissenschaftskommunikation wie auch die Spielregeln künstlerischer Inszenierungen nutzt, ist notwendig, um diese lange Transformationszeit »bis Wissenschaft zu den Menschen kommt«⁵ massiv zu verkürzen. Dies gilt übrigens analog in gleichem Maße für die Transformation von neuen Kulturparadigmen.

Das UNESCO Weltkulturerbe Völklinger Hütte ist einer der bedeutendsten Orte der Industriekultur europäischen und nordamerikanischen Ursprungs in der Welt. Im Zuge der Entwicklung des Europäischen Zentrums für Kunst und Industriekultur an diesem Ort wurden Kultur- und Kunstaustellungen konzipiert und realisiert, die eine für die große Region außergewöhnliche Publikumsresonanz zeitigten. Im Zuge dieser Projekte zeigte es sich, dass die materiellen Exponate gerade erst im Lichte einer Betrachtung aus der Perspektive immaterieller Kulturgüter der Industriezeit (Erzählungen, Musik, Mythen, Fantasien, Träume und Weltvorstellungen) neue Erkenntnispotenziale zutage förderten. Gerade in der Kombination von technischen Innovationen und Errungenschaften sowie deren künstlerischer Verwirklichung öffnet sich die Erkenntnis integraler Kulturzusammenhänge der Industriekultur. Das Weltkulturerbe Völklinger Hütte – Europäisches Zentrum für Kunst und Industriekultur realisiert ein Modellprojekt zur Integration technischer Innovation und kultureller Kreativität mit dem Ziel der Zusammenführung der ehemals im 19. Jahrhundert getrennten Kulturgattungen: technisches Museum und kulturhistorisches Museum, als »materielle Gedächtnisspeicher«, zu einem integralen Kulturort des 21. Jahrhunderts an einem einzigartigen Symbolort unserer modernen Zivilisation, dem Museum nach dem Museum. Adressat für diese Kultur sind nicht nur die Kulturreliten unserer Gesellschaft, sondern ganz normale »Alltagsmenschen«. Dank einer hohen Durchdringung

⁴ Siehe dazu: Meinrad Maria Grewenig: Studie zu einem Nationalen Modellprojekt zur Integration technischer Innovation und kultureller Kreativität, für den Beauftragten für Kultur und Medien der Bundesrepublik Deutschland, 2008, unveröffentlichte Studie.

⁵ Ebd.

der Themen, einer umfassenden Aufbereitung auch für einen jugendlichen Bildungshorizont (12-14 Jahre), der durchaus dem Bildungsstand des Alltagsmenschen entspricht, zeitigten diese Projekte der Weltkulturerbegesellschaft Völklinger Hütte eine hohe Akzeptanz bei den Besucherinnen und Besuchern. Der umfängliche Einsatz von Multimedia und IT-gestützten Vermittlungsverfahren ermöglicht es, dass eine hohe Erlebnis- und Verständnisdimension erreicht wird. Diese Perspektive bietet eine einzigartige Chance für die Entwicklung eines vorbildhaften Kulturbegriffs des 21. Jahrhunderts. An dem außergewöhnlichen Ort Weltkulturerbe Völklinger Hütte sollen mit Zukunftswerkstätten und Ideenlaboratorien die Vorstellungen des Niedergangs einer Industrieregion als Quelle positiver Kraft, hohes Potenzial und große Chance begreifbar gemacht werden. Dabei ist der Blick auf die Zukunft gerichtet, um einen aktiven Strukturwandelprozess zu organisieren.

Sich vor dem Hintergrund dieses neuen Aufbruchs von Industriekultur auch den kulturwirtschaftlichen Effekten einer solch besonderen Situation zuzuwenden, scheint gerade heute geboten zu sein. Kultur- und Kreativwirtschaft entwickelt sich zu einem der Zauberworte unserer gegenwärtigen Kulturbeurteilung. Gemeint ist die Summe der Aufwendungen und Erträge, die im Zusammenhang mit Kulturprodukten erzielt werden. Verfolgt man die Diskussion der letzten Jahre, so ist das Feld der Kultur- und Kreativwirtschaft vom Gesetzgeber auf Bundes- und Europaebene inzwischen in seinem Umfang definiert. Spannend ist in diesem Zusammenhang der Perspektivwechsel, der sich in der Beurteilung von Kulturerträgen und ihrer Abgrenzung ereignet. Früher sprach man bei Kultur von einem weichen Standortfaktor und meinte damit das kulturaffine Umfeld kulturmotivierter Manager und Unternehmer. In Wirklichkeit zielte eine solche Betrachtung jedoch auf die Frauen der Manager und Unternehmer, denn diese bestimmen den Arbeitsort ihres Mannes und für diese Managerfrauen soll Kultur ein angenehmes motivierendes Umfeld bilden. Heute im Zeitalter der Kulturwirtschaft ist Kultur dann, wenn sie professionell betrieben wird, ein harter Standortfaktor einer Region. Die Berechnungen, die überwiegend von Michael Söndermann, dem Pionier kulturwirtschaftlicher Berechnungen, stammen⁶, zeigen, dass die Summe der kulturwirtschaftlichen Erträge durchaus denen der Spitzenwirtschaften unserer Gesellschaft entspricht. Gerade in den letzten Jahren hat die Anzahl der entstandenen Kulturwirtschaftsberichte sowohl auf europäischer als auch auf

⁶ Vgl. zu den kulturwissenschaftlichen Berechnungen Söndermanns: Söndermann, Michael: Die Darstellenden Künste in NRW, Hrsg. Ministerium für Wirtschaft und Mittelstand, Energie und Verkehr des Landes Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2002, und Söndermann, Michael: Kultur- und Kreativwirtschaft – Spiegel der kulturellen Vielfalt!, Köln 2009.

nationaler Landesebene massiv zugenommen. Auch die Ansätze der Europäischen Union mündeten bereits in einen Kulturwirtschaftsbericht und das Jahr 2010 stand bei der EU ganz im Zeichen dieser Kulturwirtschaft. Das Bundesministerium für Wirtschaft und Technologie hat einen Kulturwirtschaftsbericht initiiert, der 2009 vorgelegt wurde. Alle Bundesländer, auch das Saarland, sowie Frankreich, Großbritannien und Österreich haben solche Berichte vorgelegt.

Das Spannende an der Perspektivveränderung der ökonomischen Rahmenbedingungen der Kultur zeitigt einen ähnlichen Paradigmenwechsel, wie er in den 80er und 90er Jahren des 20. Jahrhunderts die Besucherorientierung der Kulturinstitutionen war. Damals trat neben die Perspektive, außergewöhnliche Qualität etwa in den Exponaten der Gedächtniskultur und ihrer thematischen Ausstellungen und der Inszenierungen der Theaterkultur zu verwirklichen, auch die Perspektive, das Subjekt dieser Bemühungen, nämlich die Besucherinnen und Besucher, in den Blick zu nehmen und ihre Fragestellung für die Kultur bei der Produktion zu bewerten. Die Folge davon waren Veränderungen der Rahmenbedingungen, die Entwicklung von Kommunikationsstrategien für die Kulturinstitutionen bis hin zur Fragestellung: Was sind das für Menschen, die diese Kultur nutzen? Im Zuge dieser Perspektivänderung zeigte es sich, dass nur die Institutionen wirklich große Erfolge erzielen, die den Alltagsmenschen, der keine speziellen Vorkenntnisse besitzt, in den Blick nehmen. Dabei kam der Begriff des Erfolgs von Kulturinstitutionen auf den Prüfstand. Erfolg bedeutete seitdem einerseits hohe künstlerische Qualität und andererseits gleichzeitig auch hohe Besucherakzeptanz.

Mit Entstehung des Kulturmanagements in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts rückte, auch unter der Prämisse des wirtschaftlichen Drucks auf die Kulturinstitutionen, die Frage nach der Wirtschaftlichkeit von Kulturinstitutionen immer mehr ins Zentrum. Kulturmanagement zielt darauf ab, die eingesetzten Ressourcen im Finanz-, Organisations-, Kommunikations- und Themenbereich zu optimieren. Mit dem Überdenken und Systematisieren der Fragestellung des Kulturmanagements öffnete sich auch die Tür, Kultur in allen ökonomischen Facetten zu betrachten. Und plötzlich stellte man fest, dass Kultur nicht nur ein abgelegtes Thema ist, möglicherweise abgebucht unter den Sowieso-Kosten eines Staats- und Verwaltungssystems, sondern dass Kultur ein umfassender ökonomischer Kosmos ist. In diesem sind Menschen zugange, die auf unterschiedlichen Ebenen aufgrund mit den ihnen zuwachsenden Erträgen leben, wirtschaftlich interagieren, Steuern zahlen und auch selbst konsumieren.

Im Bereich der Kultur- und Kreativwirtschaft kann man drei große Segmente unterscheiden. Das eine ist der Bereich der investiven Errichtung von Kulturstätten, etwa Theater und Musicalhallen, Museen, Ausstellungshallen

und ScienceCenter. Das zweite Segment ist der Bereich künstlerisch-kreativer Produktionen, etwa die Erstellung von Multimedia-Produktionen, die künstlerische Produktion, aber auch die schriftstellerischen und kompositorischen Tätigkeiten, die Einrichtung von Ausstellungen durch Kuratoren oder die Inszenierung von Theater oder Musicals durch entsprechende Dramaturgen und Regisseure.

Das dritte große Segment sind die durch diese Verbindung von Kulturstätten und ihrer Produktion erzielten Folgen, wie die Mobilisierung von Menschen. Also das, was man im weitesten Sinne als den touristischen Ertrag einer Kulturproduktion bezeichnen kann. Nebenbei bemerkt kann man Tourismus für sich genommen nicht generieren. Tourismus entsteht dann, wenn Menschen animiert werden, sich aufzumachen zu einem bestimmten Ort, sich in der Regel länger als einen Tag aufzuhalten, oder Distanzen von mehr als 100 km zu überwinden, um am Zielort bereit zu sein, Geld auszugeben, Eintritte zu zahlen, sich zu verköstigen, einzukaufen oder zu übernachten und etwa dem Shopping zu frönen. Dies ist eines der am schnellsten wirkenden und effizientesten Instrumente, Regionen zu verändern, sowohl in ihrem Image als auch in ihrem Kulturwirtschaftsertrag, Voraussetzung ist, dass diese Unterfangen professionell thematisch positioniert, professionell kommuniziert, nach professionellen Standards organisiert und gleichzeitig auch in den Finanzbereichen professionell gesteuert werden.

Die Trägergesellschaft Weltkulturerbe Völklinger Hütte war von Anfang an sehr stark besucherorientiert und auf den Alltagsmenschen ausgerichtet. Sie hat von Beginn an auch Besucherforschung betrieben. Das Team wollte wissen, wer kommt da ins UNESCO-Weltkulturerbe Völklinger Hütte, wo kommen die Menschen her, was haben sie für einen Bildungshorizont, wie lang halten sie sich auf, was sind möglicherweise Vergleichsinstitutionen, die sie besuchen, und wie wirkt sich das dauerhaft im Sinne eines Wiederbesuchs aus. Diese Befragungen, die kontinuierlich über die Jahre durchgeführt wurden – schwerpunktmäßig bei großen, publikumsträchtigen Projekten, wie etwa »InkaGold – 3.000 Jahre Hochkulturen. Meisterwerke aus dem Larco Museum Peru« im Jahre 2004/2005 mit nahezu 200.000 Besuchern – zeigen außergewöhnliche Ergebnisse. So haben die Besucher – und das gilt im Grunde für den Schnitt aller Besucher der letzten fünf Jahre – angegeben, dass sie sich drei bis vier Stunden im Weltkulturerbe Völklinger Hütte aufgehalten haben. Das bedeutet, sie haben im Grunde einen ganzen Tag an diesem Ort verbracht. Diese Menschen sagten, sie sind zu 98% durch die Kommunikation des UNESCO-Weltkulturerbes oder durch Hinweise von Freunden

und Bekannten mobilisiert worden.⁷ Sehr bemerkenswert ist, dass die Besucherinnen und Besucher in der Summe den Produktionen des Weltkulturerbe Völklinger Hütte im Ausstellungsbereich, aber auch dem ScienceCenter und dem Denkmal auf der üblichen Schulnotenskala eine Note von etwa 1,6 bis 1,7 eingeräumt haben, was einen fantastischen Wert darstellt. 97% der Besucherinnen und Besucher wollen unbedingt wiederkommen, was auch einen wichtigen Aspekt der Zukunftsentwicklung darstellt.

Die Besucher scheiden sich in Besucher, die sich einen Tag aufhalten – die Tagestouristen – und andere, die sich mehre Tage im Saarland aufhalten. Die Erhebungen des Weltkulturerbe Völklinger Hütte zeigen deutlich, dass diese Kulturtouristen, die die Völklinger Hütte besuchen, zu etwa 63% Tagesgäste sind, dass 12% der Besucherinnen und Besucher einmal übernachten und 25% mindestens zwei oder mehr Tage übernachten. Rechnet man diese Besucherzahlen mit den gesicherten Ausgaben/Kaufkraftzuwächsen hoch, bedeutet das, dass ein Tagesgast etwa 30 Euro pro Person ausibt⁸ und ein Übernachtungsgast, etwa in einem Hotel Garni, 160 Euro zusätzlichen Kaufkraftzuwachs in die Region bringen. Nimmt man diese Zahlen zusammen, bedeutet das für eine Ausstellung mit 200.000 Besuchern wie »InkaGold« oder »Die Kelten«, dass durch diese Industriekulturaktivitäten viele Millionen an Kaufkraftzuwachs zusätzlich in die Region gebracht werden, denen viele Millionen Euros an Steuerzahlungen für die öffentliche Hand folgen.

Spinnt man diese Rechnung weiter und fragt, was an Arbeitskräften durch diesen Kaufkraftzuwachs geschaffen oder gesichert wird und welche Effekte für die öffentliche Hand entstehen, erkennt man, welche Dimension eine kulturwirtschaftliche Betrachtung aus der Perspektive der Öffentlichen Hand gewinnt, ein Aspekt, der bisher noch wenig im Blick war.⁹

Für die Zukunft gilt im Saarland: Wenn es gelingt, etwa durch eine kluge Kombination und kluge Kulturkoordination, die Kulturthemen in zwei oder drei affinen Themen in der Kommunikationsspitze zu bündeln, und zwei Jahre vorher buchbar zu machen, entsteht eine starke Magnetwirkung, die viele Millionen Menschen mobilisiert. So können Kulturwirtschaftseffekte erzielt werden, die ein neues Zeitalter einläuten und zu einem Umdenken führen. Es lohnt sich, darüber nachzudenken, inwieweit dieses neue gigantische Thema

⁷ Die Befragungen wurden von dem in Deutschland renommiertesten Institut für Evaluationsforschung am Badischen Landesmuseum in Karlsruhe, unter der Leitung von Prof. Dr. Hans Joachim Klein, durchgeführt, Studie nicht veröffentlicht.

⁸ Die Zahlen wurden vorgestellt am Tourismustag des Ministeriums für Wirtschaft und Wissenschaft am 27. Juni 2007.

⁹ Siehe dazu: Meinrad Maria Grewenig: Industriekultur – eine gigantische Chance für die Kulturwissenschaft, in: Kreativwirtschaftsbericht Saarland, Saarbrücken 2011, S. 16-18.

der Kulturwirtschaft hier zu einem Umdenken führen kann. Mit der breiten öffentlichen Konturierung der Industriekultur entsteht ein neues großes Themenpotenzial, das gerade im Saarland mit einem der hervorragendsten Leuchttürme, dem UNESCO-Weltkulturerbe Völklinger Hütte, vertreten ist und das europa- und weltweite Alleinstellung garantiert. Third Places sind Orte, an denen die Fantasie der Menschen sich zu neuen Ufern aufmacht. Sie regen dazu an, Neues zu wollen und Neuland zu betreten. Die Orte der Industriekultur besitzen dazu eine besondere Kraft.

Abbildungen



Abb. 1: Kokerei Zollverein, Essen. Foto: Werner Hannappel, 1999; Bildarchiv Stiftung Industriedenkmalfpflege und Geschichtskultur.



Abb. 2: Zeche Gneisenau, Dortmund-Derne. Foto: Klaus Sannemann 1998, Bildarchiv Stiftung Industriedenkmalflege und Geschichtskultur.



Abb. 3: Zeche Gneisenau, Dortmund-Derne. Foto: PASD-Architekten, 2008. Bildarchiv Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur.



Abb. 4: Maschinenhalle Zweckel, Gladbeck. Foto: Klaus Sannemann 1998, Bildarchiv Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur.



Abb. 5: Maschinenhalle Zweckel, Gladbeck. Foto: Klaus Sannemann 1998, Bildarchiv Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur.



Abb. 6: Zeche Consolidation Schacht 9, Gelsenkirchen-Bismarck. Foto: Klaus-Peter Schneider, 2006; Bildarchiv Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur.



Abb. 7: Maschinenhalle Zweckel, Gladbeck. Foto: Jack Kulcke, 2010; Bildarchiv Stiftung Industriedenkmalflege und Geschichtskultur.

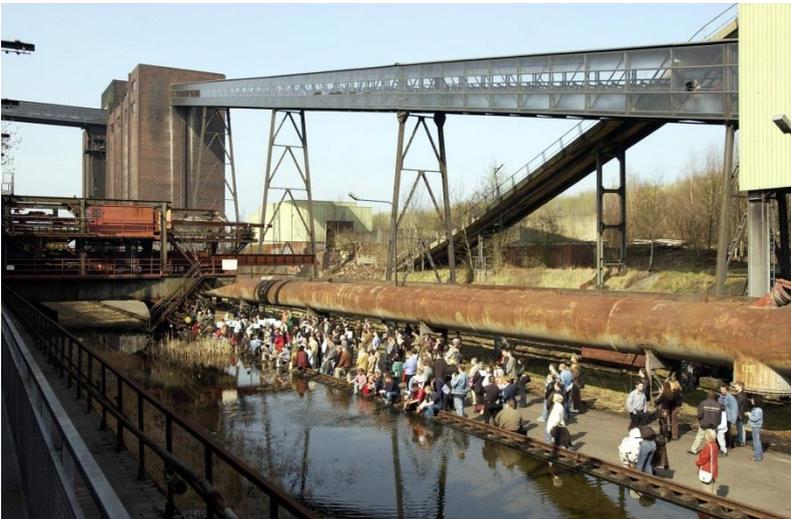


Abb. 8: Kokerei Hansa, Dortmund. Foto: Manfred Vollmer, 2003; Bildarchiv Stiftung Industriedenkmalflege und Geschichtskultur.



Abb. 9: Kokerei Hansa, Dortmund, Kompressorenhalle. Foto: Manfred Vollmer, 2005; Bildarchiv Stiftung Industriedenkmalflege und Geschichtskultur.

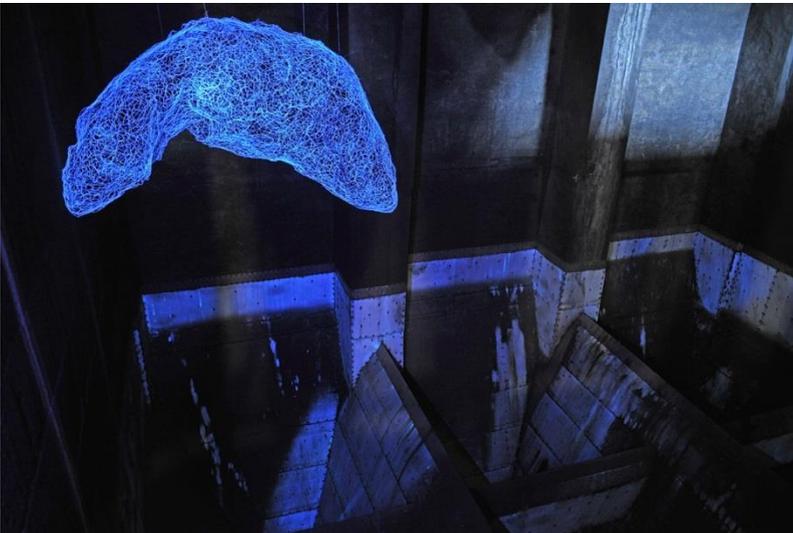


Abb. 10: Kokerei Hansa, Kunstaussstellung. Foto: Bernd Zöllner, 2010; artlab21.



Abb. 11: Giuseppe De Nittis, »Passa il treno«. Barletta, Pinacoteca Giuseppe De Nittis, 1878.

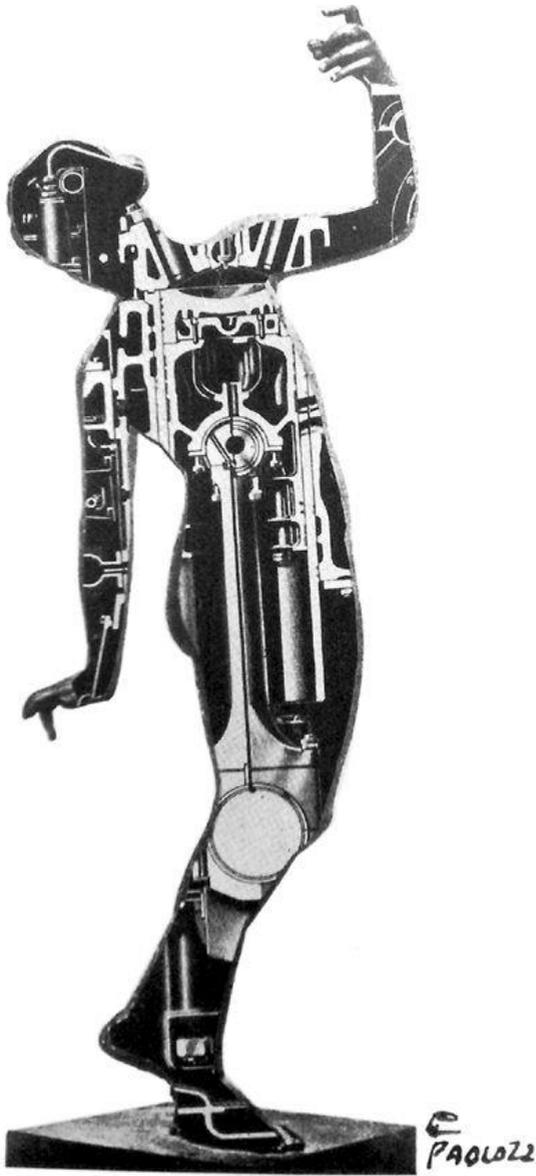


Abb. 12: Eduardo Paolozzi, »Palucca«, 1960.

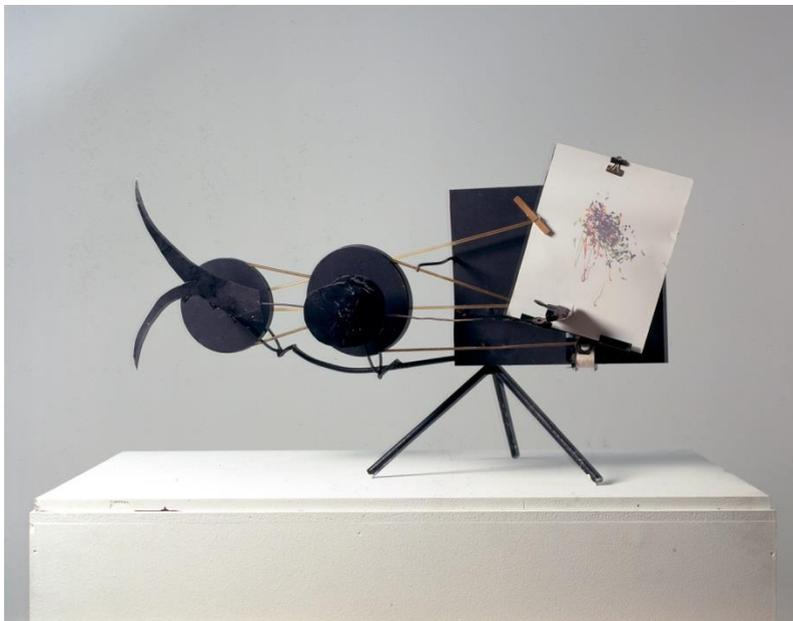


Abb. 13: Jean Tinguely, »Méta Matic«-Maschine No. 6, Basel, Museum Tinguely, 1959.



Abb. 14: Wright of Derby, »The Blacksmith«, Derby Museum and Art Gallery, 1771.



Abb. 15: Philippe Jacques de Loutherbourg, »Coalbrookdale at Night«, London, Science Museum, 1801.



Abb. 16: Constantin Meunier, »Au pays noir«, Paris, Musée d'Orsay, ca. 1893.

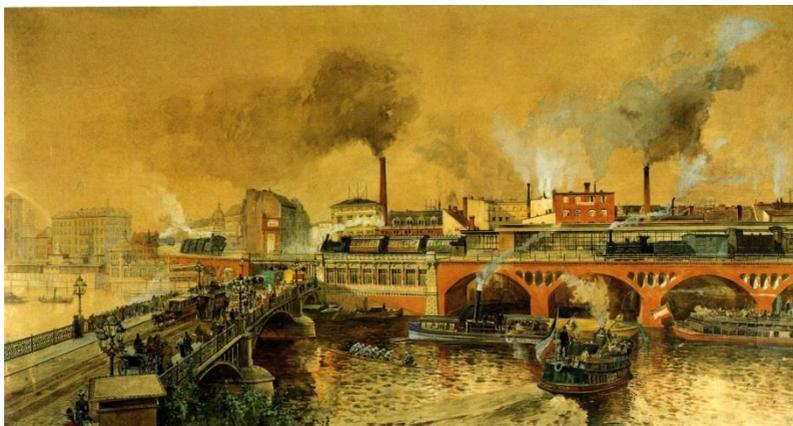


Abb. 17: Julius Jacob/Wilhelm Herwarth, »Blick über die Berliner Jannowitzbrücke« (Entwurf für ein Wandgemälde), Berlin, Landesmuseum für Kultur und Geschichte Berlins, um 1891.



Abb. 18: Jean Nouvel, INIST, Nancy, 1985/1989.



Abb. 19: Charles Sheeler, »Ford-Plant: Criss-Crossed Conveyors«, 1927.

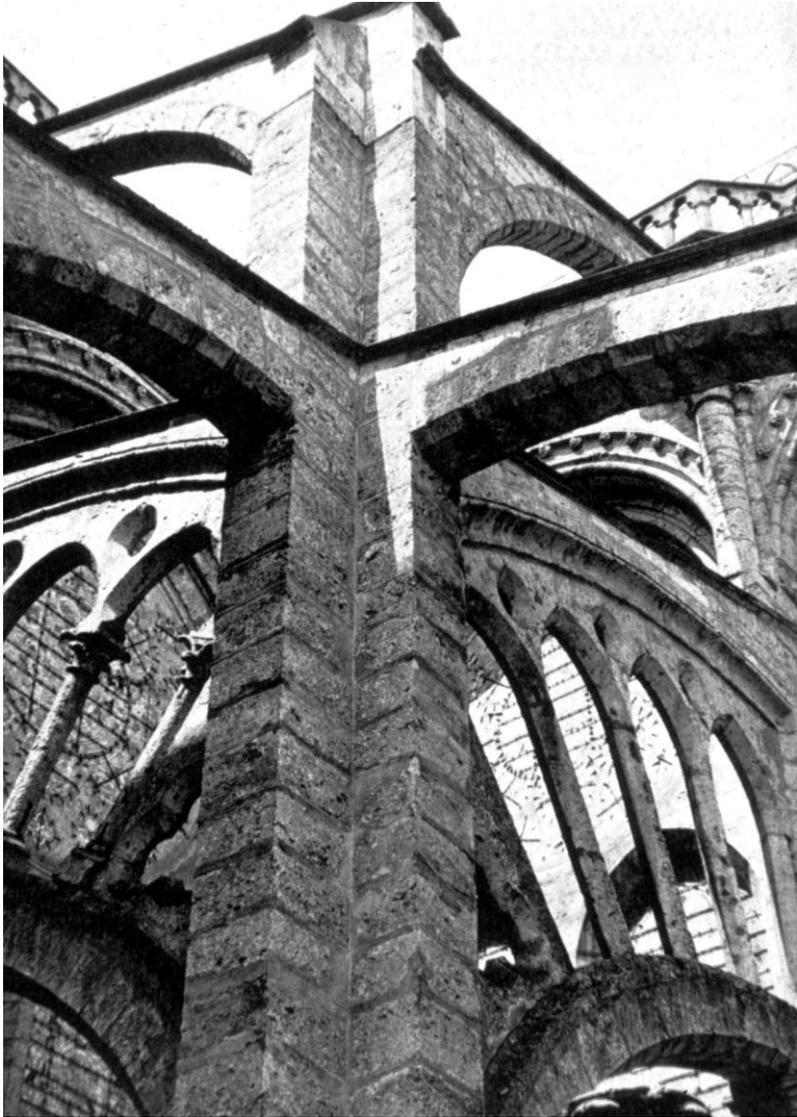


Abb. 20: : Charles Sheeler, »Strebepfeiler der Kathedrale von Chartres«, 1929.



Abb. 21: Lewis Hine, »Steamfitter« (auch als »Power House Mechanic« bekannt), 1920.



Abb. 22: Screenshot aus: Fritz Lang, »Metropolis«, 1927.



Abb. 23: Screenshot aus: Charlie Chaplin, »Modern Times«, 1936.



Abb. 24: Franz Xaver Winterhalter, »Il dolce far niente«, Privatsammlung, 1836.



Abb. 25: »Le Travail«, Französische Graphik, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, um 1800.



Abb. 26: Ditlev Blunck, »Dänische Künstler in der Osteria La Gensola in Rom«, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum, 1837.



Abb. 27: Franz Kollarz, »Erzquetsche im Gusswerk«, Rüsselsheim, Stadt- und Industriemuseum, um 1840.



Abb. 28: Paul Friedrich Meyerheim, »Hochofenabstich«, Berlin, Märkisches Museum, 1874.



Abb. 29: Carl Eduard Biermann, »Borsig's Maschinenbau-Anstalt zu Berlin« Berlin, Stiftung Stadtmuseum Berlin, 1847.

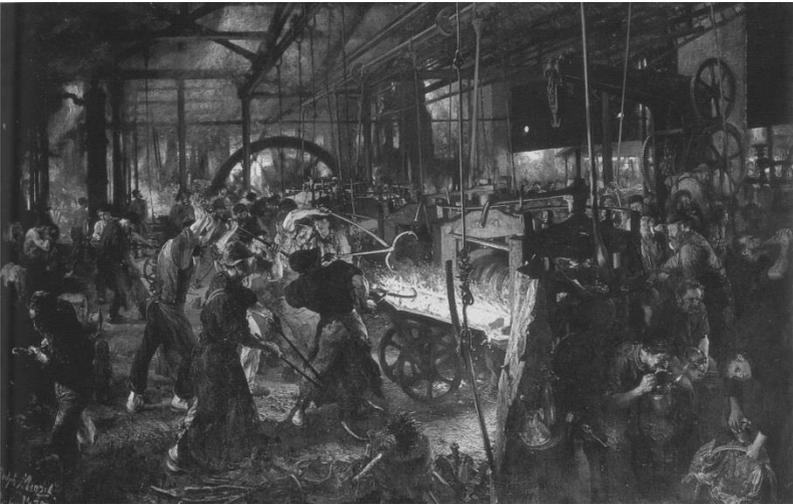


Abb. 30: Adolph Menzel, »Eisenwalzwerk (»Moderne Cyklopen«)«, Berlin, Nationalgalerie, 1872-1875.



Abb. 31: Ford Madox Brown, »Work«, Manchester, Manchester Art Gallery, 1852-1865.



Abb. 32: Porträt James Benning. Foto: Zorana Musikic.



Abb. 33: Filmstill »Ruhr«. Foto: James Benning.



Abb 34: Produktionsfoto »Ruhr«. Foto: schaf oder scharf film.



Abb 35: Produktionsfoto »Ruhr«. Foto: James Benning.



Abb 36: Filmstill »Ruhr«. Foto: James Benning.



Abb 37: Produktionsfoto »Ruhr«. Foto: schaf oder scharf film.



Abb. 38: Am Erzbunkergleis schreitet die Gebüchsukzession fort. In der rechten Bildhälfte ein blühender Schmetterlingsstrauch (*Buddleja davidii*); links ein von der Sal-Weide (*Salix caprea*) dominierter Bereich, 6707/311; 9. August 2010. Foto: Steffen Caspari.

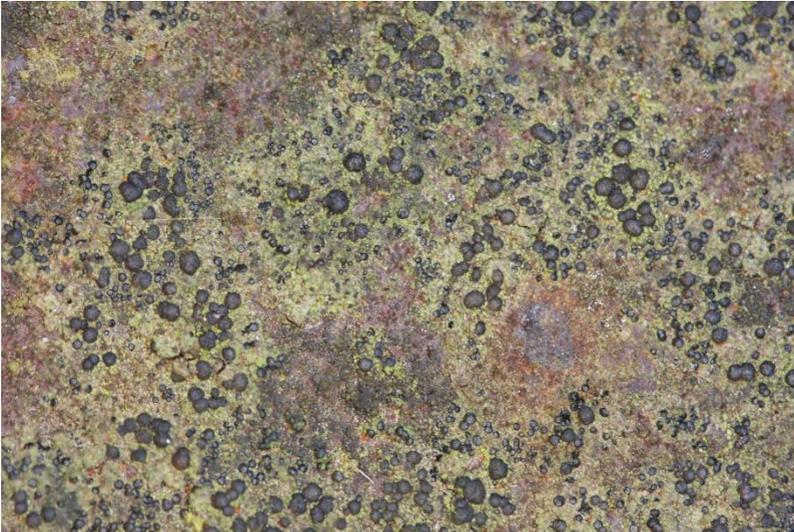


Abb. 39: Flechtenbewuchs auf Eisen galt bis vor wenigen Jahren als seltene Ausnahme. Heute ist die Krustenflechte *Scoliciosporum umbrinum* die häufigste Flechte im Hochofenareal. Die schwarzen »Pusteln« sind die Apothecien, in denen der Flechtenpilz die Sporen bildet. Die gelblich-grauen Bereiche stellen das eigentliche Flechten-Lager dar. In den von der Flechte ausgesparten Bereichen sieht man das dreiwertige Eisenoxid: den Rost. 6707/311; 28. Oktober 2010. Studiofoto: Volker John.



Abb. 40: Das im Saarland normalerweise feuchte Sandsteinfelsen überziehende großwüchsige thallose Lebermoos *Conocephalum conicum* wächst in dichten Teppichen auf dem Boden des »Tropenhauses«, dem atriumartig eingeschlossenen östlichen Teil der Möllerhalle. Mit 250 m² Bestandsfläche ist es das größte Einzelvorkommen der Art im Saarland. 6707/311; 9. August 2010. Foto: Steffen Caspari.



Abb. 41: Das für das Saarland neue Laubmoos *Didymodon umbrosus* konnte im Bereich des Weltkulturerbes an vielen Stellen festgestellt werden. Sonnenabgewandte Betonmauer an der Nordspitze des Kokereiareals zur Saar; 6707/131; 26. Oktober 2010. Foto: Steffen Caspari.

Beiträgerinnen und Beiträger

FRANZ ALBERT

Geboren 1959. Selbstständiger Grafiker und freier Künstler, setzt sich künstlerisch mit Alltags- und Industriekultur auseinander.

PETER BACKES

Geboren 1952 in Saarbrücken, Studium der Soziologie und Sozialpsychologie an der Universität des Saarlandes, 1978 Diplom und anschließend wissenschaftlicher Assistent am Soziologischen Institut mit dem Forschungsschwerpunkt Devianz. Seit 1984 in verschiedenen Bereichen der Industriekultur tätig. Nach der Stillsetzung der Völklinger Hütte 1986 erste Dokumentationen zur Hochofengruppe und zur Gebläsehalle und Zeitzeugenbefragungen zu verschiedenen Arbeitsschwerpunkten im Eisenwerk. Entwicklung von Konzepten zur Gästeführungen und Leit- und Informationensystemen. Ab 2000 Projektleiter am Weltkulturerbe Völklinger Hütte. Aufgabengebiete sind u. a. Audience Development Interpretation, Vermittlung, Tourismus, ScienceCenter und internationale Projekte.

STEFFEN CASPARI

Geboren am 16.4.1965 in St. Wendel, Abitur 1984. Studium der Geographie in Frankfurt/Main, Saarbrücken und Trier. 1991 Abschluss mit einer Diplomarbeit über die Moore und Feuchtgebiete im Südwestlichen Hunsrück. Von 1992 bis 2003 hauptberuflicher Vegetationskundler und Landschaftsplaner. Dissertation über die Moosflora und Moosvegetation gesteinsdominierter Standorte im Saar-Nahe-Bergland. 2004 Promotion im Fach Biologie an der Universität des Saarlandes. Wissenschaftlicher Mitarbeiter bei der Delattinia von 2004-2005, seit 2005 beim Zentrum für Biodokumentation. Beruflich zuständig für Grundsatzfragen des Naturschutzes, Rote Listen, Bestandserfassung von Tier- und Pflanzenarten, Monitoring, Schutzgebietsplanung, Natura 2000 sowie für die Betreuung der biologischen Sammlungen des ZfB. Forschungsschwerpunkte: Erfassung von Tier- und Pflanzenarten, insbesondere Farn- und Blütenpflanzen, Moose und Tagschmetterlinge, Erfassungsmethodik, Ökologie von Moosen, Larval- und Populationsökologie von Tagfaltern.

MEINRAD MARIA GREWENIG

Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie, Erziehungswissenschaften, Philosophie und Katholischen Theologie an der Universität des Saarlandes und der Universität Salzburg. 1983 Promotion. 1984-1992 Saarland Museum Saarbrücken, 1988/89 Kommissarischer Direktor, seit 1989 Stellvertretender Direktor. 1992-1999 Direktor des Historischen Museums der Pfalz Speyer und Geschäftsführender Vorstand der Museumsstiftung. 1999 bis heute Generaldirektor und CEO der Weltkulturerbe Völklinger Hütte - Europäisches Zentrum für Kunst und Industriekultur GmbH. 2008 bis heute Präsident von ERIH, European Route of Industrial Heritage. 2011 Landesprofessur für die Verdienste um die Industriekultur durch die Saarländische Landesregierung. 2011-2013 Geschäftsführender Vorstand der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, Direktor des Saarlandmuseums. 2014 bis heute Vorsitzender des Beirats der Stiftung Sayner Hütte.

ALEXANDER KACZMARCZYK

Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie und Germanistik an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main. Von 2007 bis 2009 Stipendiat der Gerda-Henkel-Stiftung, von 2009 bis 2010 Stipendiat der Frankfurt Graduate School for the Humanities and Social Sciences (FGS). Im Rahmen des Mentoring-Programms »Insight Rhein-Main« der FGS war er von 2010 bis 2011 Mentee am Städel Museum. 2011 bis 2013 freie Mitarbeit und Autor für das Ausstellungsprojekt »Schönheit und Revolution. Klassizismus 1770-1820« am Städel Museum und Liebieghaus Frankfurt. Er schließt derzeit seine Dissertation zu den Strategien der romantischen Fragment- und Romanpoetik in der deutschen und dänischen Malerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ab.

HENRY KEAZOR

Studium der Kunstgeschichte, Germanistik, Musikwissenschaft und Philosophie an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg und der Sorbonne IV in Paris. Promotion 1996. 1996-1999: Stipendiat und Wissenschaftlicher Assistent am Kunsthistorischen Institut in Florenz. 1999-2005: Wissenschaftlicher Assistent am Kunstgeschichtlichen Institut der Goethe-Universität Frankfurt. Habilitation 2005. 2005/2006: Gastprofessor an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. 2006-2008: Heisenberg-Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft. 2008-2012: Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität des Saarlandes. Seit September 2012: Lehrstuhl für Neuere und Neueste Kunstgeschichte an der Universität Heidelberg.

ALINE MALDENER

Studium der Historisch orientierten Kulturwissenschaften (Diplom) mit den Schwerpunkten Kultur- und Mediengeschichte, Neuere Geschichte, Kulturgeographie, Religionswissenschaften sowie dem Ergänzungsfach Interkulturelle Kommunikation an der Universität des Saarlandes. 2008/09 zudem Studium der Film- und Theaterwissenschaften am Trinity College in Dublin/Irland. Tätigkeit als studentische Hilfskraft am Lehrstuhl für Kultur- und Mediengeschichte und Kulturgeographie an der Universität des Saarlandes. Außerdem langjährige Tätigkeit als freie Mitarbeiterin der Saarbrücker Zeitung, des Saarländischen Rundfunks, des Deutschen Zeitungsmuseums in Wadgassen und des Historischen Museums in Saarbrücken. Einschlägige Praktika im Goethe-Institut in Paris und am Deutschen Historischen Institut in London. Stipendiatin der Friedrich-Ebert-Stiftung. Forschungsschwerpunkte: Jugendkulturen, Konsumgeschichte, Mediengeschichte, Frauen- und Geschlechtergeschichte. Derzeit tätig als wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Frauen- und Genderbibliothek Saar in Saarbrücken sowie am Lehrstuhl für Kultur und Mediengeschichte an der Universität des Saarlandes.

KURT MÖSER

Kurt Möser, geboren 1955, ist apl. Professor am Institut für Geschichte des Karlsruher Instituts für Technologie und lehrt Technikgeschichte und Neue / Neueste Geschichte. Er studierte Literaturwissenschaft und Geschichte an der Universität Konstanz und promovierte dort 1982. Nach DAAD-Lektoraten an der Universität Oxford und der Jawaharlal University New Delhi war er lange Jahre Konservator am Landesmuseum für Technik und Arbeit in Mannheim (jetzt Technoseum). Seine Forschungsgebiete umfassen die Sozial- und Kulturgeschichte der Technik, die Militärgeschichte und die internationale Geschichte.

NILS DANIEL PEILER

Geboren 1988 in Saarbrücken. B.A. in Germanistik und Bildwissenschaften der Künste der Universität des Saarlandes Saarbrücken. Internationaler M.A. in Audiovisual and Cinema Studies der Goethe-Universität Frankfurt am Main, der Sorbonne Nouvelle Paris und der Universiteit van Amsterdam. Studienstipendiat der Friedrich-Ebert-Stiftung. Studentische Hilfskraft u. a. beim Aufbau einer kunstgeschichtlichen Bilddatenbank, Mitarbeit am DFG-Projekt »‘Elective Affinities’?! Studien zu filmischen Adaptionen von Romanen und Erzählungen mit Kunstbezug«. Doktorand am Lehrstuhl für Neuere und Neueste Kunstgeschichte der Universität Heidelberg. Lehrbeauftragter der Universität des Saarlandes und der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Lehrveranstaltungen, Vorträge und Kinoprojekte zur Filmgeschichte. Journalistische Veröffentlichungen zu Kunst-, Film- und Medienthemen als freier journalistischer Mitarbeiter für vielfältige Hörfunk-, Print- und Online-Medien, u.a. das Magazin Filmdienst.

MARITA PFEIFFER

Kunsthistorikerin; Leitung des Bereichs Geschichtskultur, Kommunikation und Kulturelle Nutzung der Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur. Im Anschluss an eine Ausbildung zur Restauratorin Studium der Kunstgeschichte, Politikwissenschaft und Europäischen Ethnologie in Marburg und Rom mit dem Schwerpunkt Architekturgeschichte. Einschlägige berufliche Erfahrungen in der Denkmalpflege und der denkmalpflegerischen Bildungsarbeit ebenso wie im Museums- und Ausstellungswesen. Seit 1999 Mitarbeiterin der Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur; in dieser Funktion seit 2000 Redaktionsmitglied der Zeitschrift »Forum Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur«, seit 2010 Mitglied des Redaktionsbeirats jener nun unter dem Titel »Forum Geschichtskultur Ruhr« erscheinenden Zeitschrift. Zahlreiche Veröffentlichungen zum Thema Industriedenkmalpflege und zu Kunst in industriellen Räumen.

DOMINIK SCHMITT

Studium der Neueren Deutschen Literaturwissenschaft, Komparatistik und Geschichte an der Universität des Saarlandes. 2004-09 Lehrbeauftragter für Komparatistik, Neueren Deutschen Literaturwissenschaft und den Bachelor-Optionalbereich. 2006-09 wissenschaftliche Hilfskraft am Lehrstuhl von Prof. Dr. Gerhard Sauder, danach von Prof. Dr. Ralf Bogner in der Germanistik der UdS sowie in der IB Germanistik und im Dekanat der Philosophischen Fakultäten. Seit 2009 Koordinator des Optionalbereichs. Promotion 2013.

GÜNTER SCHOLDT

Leiter des Saarbrücker »Literaturarchivs Saar-Lor-Lux-Elsass« im Ruhestand. Lehrte Neuere Deutsche Literaturwissenschaft an der UdS. Forschungsschwerpunkte: 19. bis 21. Jahrhundert / Literatur des Exil und der Inneren Emigration / Fragen der literarischen Wertung (Kanonbildung) / Regional- und Grenzliteratur im Raum Saarland, Lothringen, Luxemburg, Elsass. Eine Hundertschaft an literaturwissenschaftlichen Publikationen zu den o.a. Themen oder Autoren wie z.B. Kleist, May, Sternheim, Zuckmayer, Jacques, Adrienne Thomas, Regler, Kästner, Wiechert, E. Jünger, Th. und H. Mann, Dürrenmatt, Weckmann, Gulden. Mitherausgeber u.a. der Gustav-Regler-Werkausgabe (1994ff.); Dr. Mabuse: Medium des Bösen (3 Bde., 1994); Sammlung Bücherturm (bislang 12 Bde., 2002ff.)

Register

- 16mm 148, 149, 158, 166, 167
19. Jahrhundert 35, 36, 70, 71,
85, 87, 88, 92, 95, 98, 101,
102, 112, 114, 118, 160, 182,
227, 228
20. Jahrhundert 55, 62, 64, 70,
72, 83, 87, 90, 91, 92, 95, 97,
98, 101, 102, 116, 120, 209,
211, 212, 224, 226, 230
aero-culture 66, 68
Alberti, Leon Battista 137
Aldcroft, D.H. 64
Alltagsgeschichte 69
Antike 110, 117, 133, 134, 135,
136, 138, 139
Arbeit 19, 24, 25, 27, 28, 29,
44, 53, 55, 57, 72, 79, 86,
101, 102, 109, 120, 133, 134,
136, 138, 139, 140, 141, 142,
154, 165, 177, 179, 182, 184,
185, 187
Arbeiter 33, 34, 43, 44, 45, 46,
47, 51, 55, 83, 92, 94, 96, 97,
102, 118, 137, 138, 139, 140,
141, 142, 155, 178, 213, 214
Arbeiter-Zeitung 33, 44, 45, 46,
47
Arbeitsbedingungen 21, 35, 54,
136, 189
Arbeitslosigkeit 37, 58
Arend, Karl 50
Astel, Arnfrid 58
Audience Development 177
Automobilgeschichte 62, 64, 77
automobility 66, 68
automotive emotions 70
Autoproduktion 61
Balk, Theodor 35
Becher, Bernd und Hilla 16,
129, 130
Becker, Jens-Peter 72
Becker-Meisberger, Maria 47,
49
Behrens, Alfred 218
Behringer, Klaus 56
Benning, James 147, 163
Benoît-Lévy, Jean 161, 162
Berger, Michael L. 72
Berghoff, Hartmut 213
Bergmannsfreund 33
Bergwerk 36, 44, 89, 119, 120,
131
Betriebsmannschaft 211
Betzner, Anton 34
Bhabha, Homi 84, 86
Biermann, Carl Eduard 140,
141
Blütenpflanzen 192, 193, 198,
199, 204, 270
Boeke, Kees 172
Borsig, Albert 139
Borsig, August 139, 140, 141
Borussia Neunkirchen 210, 211
Bramme für das Ruhrgebiet
154
Brown, Ford Madox 142, 143
Bücherturm 35, 42, 50
Buddleja davidii 192, 194, 195,
197
Bundesliga 210, 217, 219

- Bungert, Gerhard 55
 Carstens, Asmus Jakob 136
 Cattenom 56
 Chaplin, Charlie 128, 152
 Chrysler-Building 114, 118
 Conrad, Vera 34
 Convoy 73
 Corn, Joseph 64, 73
 Cyborgs 71
 Dalí, Salvador 12, 117
 Derby, Joseph Wright of 118
 Deren, Maya 164
 Diderot, Denis 137
 Didymodon umbrosus 14, 204,
 205, 206, 207
 Dill, Liesbet 42
 disturbing interfaces 79
 Duisburg 22, 130, 131, 148,
 153, 154, 163
 Düsseldorf 153, 163, 229
 Dyos, H.J. 64
 Eames, Charles 172
 Eames, Ray 172
 Easy Rider 73
 Eckel, Horst 211
 Ehrenburg, Ilja 35
 Einstellung 92, 117, 128, 146,
 149, 150, 151, 153, 154, 155,
 156, 157, 160, 171, 172, 173
 Eisenbahn 63, 65, 67, 70, 112,
 124
 Eisenstein, Sergei M. 152
 Eisenwerk-Derby 210
 Entschleunigung 168, 169, 173
 Erinnerungskultur 215, 216
 Essen 22, 23, 120, 130, 155,
 163, 211, 224, 225, 226
 ExtraSchicht – Die Nacht der
 Industriekultur 24
 Farne 25, 59, 192, 198, 199,
 200, 201
 Farocki, Harun 167
 Faszinationsgeschichte 76, 77,
 81
 Figgis, Mike 152
 Firmengeschichte 62, 63
 Flechten 192, 194, 198, 199,
 200, 202, 203, 207
 Fox, Georg 55
 Frankreich 37, 68, 87, 91, 96,
 102, 110, 129, 186, 206, 230
 Fritzsche, Peter 64
 Fritzstraße 155
 Führungen 26, 28, 189
 Gasometer 22
 Gedächtnisspeicher 215, 219,
 228
 Gelsenkirchen-Bismarck 26
 General Motors 76
 Genie 137, 139
 génie industriel 140
 González Blanco, Raúl 210
 Götter 111, 112, 133, 134, 135
 Grapes of Wrath 73
 Griebler, Leo 37
 Griechen, die 111, 133, 134,
 138, 141
 Großunternehmer 140
 Grosz, George 46
 Grubenunglück 47
 Gulden, Alfred 37, 42
 Hammid, Alexander 164
 Haneke, Michael 156
 Hediger, Vinzenz 158, 159,
 160, 162

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 135
Heiratsnetzwerke 101
Herrmann, Hans-Christian 213, 216
Hirth, Helmuth 72
Hitler, Adolf 216, 220
Horwath, Alexander 167
Hughes, Thomas P. 68
Hybridität 84, 85, 86, 92, 102
Idylle 134, 136
Industrialisierung 64, 65, 70, 85, 88, 89, 98, 101, 110, 128, 133, 226
Industrie 19, 20, 23, 26, 27, 33, 34, 37, 59, 90, 92, 97, 105, 107, 108, 109, 110, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 128, 131, 133, 137, 138, 139, 142, 149, 150, 159, 183, 194, 199, 209, 210, 213, 219, 225
Industriedenkmal 23, 179, 182, 183, 225, 226
Industriefilm 145, 158, 159, 160, 162
Industriekultur 22, 24, 27, 33, 39, 59, 61, 86, 92, 94, 101, 107, 110, 118, 130, 131, 146, 149, 150, 154, 177, 179, 181, 182, 183, 186, 189, 209, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 232, 233
Industriepatriarch 209
Industrieroman 36
Internationale Bauausstellung (IBA) Emscher Park 21
Jacob, Julius 120, 121
James, Nick 155, 169
John, Volker 201
Journal of Transport History 62, 63, 64, 72
Kadrierung 151, 153, 161
Kerouac, Jack 73
Kirschheck 58
Kirschweng, Johannes 34, 37, 50
Klein, Ewald 54
Klenke, Dietmar 64
Knoblauch, Franz 212
Kokerei 22, 23, 24, 26, 27, 29, 156, 157, 173, 183, 189, 191, 225
Kokerei Hansa in Dortmund 23, 26
Koks 26, 27, 119
Kollarz, Franz 137
Kompression 151
Kondensation 151
König, Guido 52
Korn, Albert 50
Körpergeschichte 66, 70, 71
Kostede, Norbert 75
Krämer-Badoni, Thomas 61
Krauch, Helmut 70
Kraus, Kristian 34
Kremmer, Martin 23
Krupp, Alfred 213
Kubelka, Peter 159
Kück, Jürgen 58
Kühn, Johannes 52, 56
Kultur- und Kreativwirtschaft 229, 230
Kulturgeschichte 64, 65, 66, 72
Kulturindustrie 108
Kunst 22, 29, 72, 105, 107, 108, 109, 110, 112, 115, 117,

- 118, 121, 123, 126, 128, 130,
131, 133, 134, 146, 147, 148,
150, 152, 164, 165, 168, 169,
179, 181, 185, 188, 224, 226,
227, 228
- Kunstmaschinen 117
- Kunze, Rolf-Ulrich 66
- Kürten, Michael 37
- Kuzorra, Ernst 210
- Land Art 170
- Landesentwicklungsgesellschaft
21
- Landmann, Rolf 34
- Landschaft 112, 118, 120, 148,
149, 151, 154, 163, 164, 170,
171, 186, 204
- Laven, Hermann 36
- Lehrfilm 161
- Leutgeb, Martin 37
- Long Shot 157, 172
- Loutherbourg, Philippe Jacques
de 119, 120
- Ludwig, Franz 211, 212, 214,
219
- MacDonald, Scott 147, 163,
166, 173
- Maillardet, Henri 111
- Mallmann, Klaus-Michael 84,
85, 92, 94, 102
- Marx, Karl 134, 138
- Marxloh 153, 154
- Maschinenhalle Zweckel 23, 26
- Maschinenkunst 117
- Maschinenmusik 124
- Maschinenensibilität 70
- Menzel, Adolph 49, 142
- Merki, Christoph Maria 62, 68
- Meunier, Constantin 120, 122
- Meyerheim, Paul Friedrich 139,
140
- Minimal Art 130, 170
- Mobilität 61, 63, 64, 65, 66, 68,
70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77,
78, 79, 81
- Mobilitätsgeschichte 61, 62,
63, 65, 66, 68, 72, 74, 75, 76,
77, 78, 80, 81
- Mobilitätsmaschinisierung 69
- Molter, Rudolf 34
- Montanindustrie 24, 26, 37, 58,
85, 91, 97, 102, 182, 187
- Moose 192, 195, 198, 199, 200,
203, 204, 206, 207
- Moritz, Karl Philipp 137
- Morrison, Philip 172
- Moschee 153, 154, 163
- Mossolow, Alexander
Wassiljewitsch 124, 125, 127
- Munier-Wroblewska, Mia 35
- Nach der Schicht 33
- National Air and Space
Museum 78
- Natur 27, 91, 98, 110, 111, 112,
113, 119, 133, 134, 135, 136,
137, 139, 140, 142, 148, 163,
164, 170, 183, 217, 227
- Naumann, Friedrich 109
- New Narrative 164
- Nordrhein-Westfalen 19, 20,
21, 22, 23, 24, 25, 26, 29, 229
- Nouvel, Jean 122
- NRW.URBAN 21
- On the Road 73
- Oral-History-Projekte 28

- Pantenburg, Volker 148, 149,
150, 151, 154, 159, 162, 163,
164, 165, 166, 169, 170, 172
- Paolozzi, Eduardo 115, 116
- Peckinpah, Sam 73
- Petto, Alfred 34, 36
- Pink Floyd 107, 108
- Plath, Nils 163, 170
- Pop Art 169
- Postkolonialismus 86
- Preußen 83, 85, 87, 88
- Produktion 66, 109, 122, 136,
138, 140, 167, 230, 231
- Prozess 86, 108, 136, 139, 142,
155, 168, 191, 193, 226
- Quinten, Edmund 51
- railway enthusiasts 77
- Rastatter Kriegsverbrecher-
Prozesse 215
- Regler, Gustav 35, 46
- Reinert, Werner 56
- Rheinisches Industriemuseum
21, 24
- road movies 73
- road novel 73
- Röchling, Hermann, jr. 212
- Röchling, Hermann, sr. 209,
212, 213, 214, 215, 216, 217,
219
- Röchlingsche Eisen- und
Stahlwerke 180, 224
- Römbell, Manfred 34
- Roschel, Jakob 213
- Route der Industriekultur 22,
23, 24, 186, 224, 226
- Ruhrgebiet 19, 21, 22, 23, 24,
85, 91, 129, 130, 149, 154,
209, 212, 225
- Ruhrkohle AG 22, 24, 25
- Ruhrtriennale 23, 26
- Russolo, Luigi 126
- Saarbrücker Bergmannskalender
33, 94
- Saargebiet 83, 84, 86, 87, 90,
91, 92, 95, 96, 97, 102
- Saarland 33, 37, 38, 47, 55, 57,
83, 91, 96, 97, 185, 186, 187,
188, 193, 194, 195, 196, 200,
201, 202, 203, 204, 205, 206,
207, 209, 210, 216, 223, 224,
225, 227, 230, 232
- Saarrevier 83, 84, 85, 87, 88,
89, 90, 92, 93, 94, 97, 102
- Saarwacht 33
- Schellenwenzel 43
- Schiller, Friedrich 133, 135
- Schinkel, Karl Friedrich 141
- Schivelbusch, Wolfgang 70
- Schlegel, Friedrich 134
- Schmauch, Klaus 34
- Schmidt, August 34
- Schmied, Erhard 58
- Schock, Ralph 58, 84, 94, 102
- Schomers, Astrid 33
- Schupp, Fritz 23
- Schurenbachhalde 154, 155
- Schwarzlichtskulptur 29
- ScienceCenter Ferrodrom®
184, 185, 226
- SCOT (social construction of
technology) 69
- Serra, Richard 154, 155
- Sheeler, Charles 12, 123, 124,
129
- Simoneit, Ferdinand 75
- Single Shot 172, 173

- Smithson, Robert 170
 social life of things 76, 78
 Söndermann, Michael 229
 Soundscape 152
 Sozialgeschichte 21, 62, 63,
 118
 Spiral Jetty 170
 Stahlwerk 49, 151, 180
 Steinbeck, John 73
 Stiftung Industriedenkmalpflege
 und Geschichtskultur 19, 22,
 23, 24, 25, 26, 28, 29
 Stiftung Industriekultur 181
 Straßenkriege 75
 Streik 43, 92, 93
 Strukturalismus 170
 Stumm 36, 37, 83, 93, 99, 100,
 101, 102, 211, 213
 SV Röchlning Völklingen 06
 209, 219
 Szasz, Eva 172
 Szepan, Fritz 210
 Szostak, Rick 64
 Tänzer, Gerhard 51
 Tarkovski, Andrei 152
 Technikakzeptanz 69, 74
 Technikgeschichte 23, 63, 64,
 65, 66, 69, 70, 72, 80, 118
 Technotop 61
 Third Place 223, 225, 227, 233
 Third Space 84, 85, 86, 87, 88,
 92, 96, 102
 Thoreau, Henry David 166
 Thorvaldsen, Bertel 136, 137,
 138
 Tinguely, Jean 117, 118
 Tomson-Bock 23
 Tourismus 22, 182, 186, 190,
 231
 Transfers 62
 Transportgeschichte 63, 67
 Transportökonomien 63
 Tunnel 150
 Umweltschutz 55
 UNESCO 23, 177, 179, 180,
 182, 183, 186, 190, 223, 224,
 225, 228, 231, 233
 Verkehrsgeschichten 63
 Völklinger Hütte 177, 178, 179,
 180, 181, 182, 183, 185, 186,
 187, 188, 189, 190, 191, 192,
 193, 194, 195, 197, 200, 202,
 204, 205, 206, 211, 212, 213,
 214, 215, 216, 217, 219, 223,
 224, 225, 226, 228, 231, 232,
 233
 Volksstimme 33, 45
 Volkswacht 33
 Von der Heydt 58, 97
 Vonderau, Patrick 158, 159,
 160, 162
Walden 166
 Walter, Peter 33
 Warhol, Andy 152, 157, 173
 Warken, Nikolaus 37
 Weltwirtschaftskrise 45
 Werbelow, Rolf 37
 Wiederversportlichung 74
 Winterhalter, Franz Xaver 135
 Wirtschaftsgeschichte 19, 62,
 67, 72
 Wohl, Robert 66
 Wohnlichmachen 74
 Wulf, Reinhard 164, 165
 Zeche Consolidation 26, 210

Zeche Gneisenau 25

Zeche Zollern II/IV 19, 130

Zeche Zollverein Schacht XII
23

Zeche Zweckel 25

Zimmermann, Natalie 50

„Industriekultur“ hat mehr Aspekte als man auf den ersten Blick annehmen mag. So steht der Begriff nicht nur für eine Auseinandersetzung mit der Technikgeschichte, sondern auch mit der Sozialgeschichte der Unternehmer und Arbeiter. Daneben beinhaltet er auch Bereiche der Geografie, die sich für die Veränderung der Landschaft durch die Inbetriebnahme oder Stilllegung von Industrien interessiert. Des weiteren erstreckt er sich bis in Zweige der Biologie, welche Pflanzen und Tiere in stillgelegten Industriestätten erforschen. Schließlich haben auch Literatur und Kunst aus der Welt der Industrie immer wieder ihre Themen bezogen. Indem ehemalige Industriestätten heute auch als Ausstellungensräume und Museumsstandorte genutzt werden, greifen ferner Fragen von Industriekultur, Denkmalpflege und Museumswissenschaft verstärkt ineinander.

Im Wintersemester 2010/11 versammelte eine interdisziplinäre Ringvorlesung, organisiert von der Fachrichtung Kunstgeschichte und dem Bachelor Optionalbereich der Universität des Saarlandes in Kooperation mit dem Weltkulturerbe Völklinger Hütte und der Stadt Völklingen, Experten aus der (Industrie-)Denkmalpflege, der Geografie, der Kunst- und Technikgeschichte, Biologie, Kultur- und Literaturwissenschaft und dem Museum, um sich mit diesen vielfältigen Aspekten der Industriekultur auseinanderzusetzen.

Der vorliegende Band dokumentiert die Vorträge der Ringvorlesung.