

## Faszination des Fremden. Die Welt der Schwerindustrie in Reportagen der 1920er bis 1950er Jahre. Texte und Fotografien

Zwischen den 1920er und 1950er Jahren ist die Schwerindustrie nicht nur ein bedeutender Faktor im deutschen und europäischen Wirtschaftsleben, sondern auch ein Thema für Reporter, Fotografen und Schriftsteller. Ihre Perspektive ist dabei ebenso eigenwillig wie ihre Beobachtungen noch heute interessant sind. Im Folgenden geht es um einen zugleich exemplarischen und umfassenden Blick auf Texte, die sich von Kohle und Stahl faszinieren lassen. Dabei treten Autoren wie Heinrich Böll oder George Orwell in den Fokus, die weiterhin bekannt, deren entsprechende Arbeiten aber oft in Vergessenheit geraten sind. Einem exemplarischen Blick auf die Beispiele Heinrich Hausers und Bölls folgt eine Analyse des ästhetischen Blicks, der die Beobachtung der Schwerindustrie kennzeichnet, des Schreibens über Bergwerke und Industrie sowie ihrer fotografischen Darstellung.

### Vom Leben als Arbeiter: Heinrich Hauser

Im Jahr 1930 publiziert der Abenteurer, Romancier und Journalist Heinrich Hauser eine Reportage aus dem Ruhrgebiet, in

der er sich eine sechs Jahre dauernde Biographie als Arbeiter zuschreibt. „Mein Leben als Arbeiter begann erst mit siebzehn Jahren“,<sup>1</sup> notiert er, bevor er über seine Tätigkeiten im Eisenhüttenwerk und speziell am Hochofen berichtet. 1952 erklärt Hauser darüber hinaus, Jahrzehnte zuvor ein halbes Jahr unter Tage gearbeitet zu haben.<sup>2</sup> Tatsächlich war Hauser 1919 und 1922 jeweils für einige Monate im Eisenhüttenwerk tätig.<sup>3</sup> Insgesamt aber sind seine Jahre als Arbeiter frei erfunden und sowohl Teil einer Strategie, die eigene Person öffentlichkeitswirksam zu inszenieren, als auch eines wechselhaften, schillernden, im Rückblick schwer zu rekonstruierenden Lebens.<sup>4</sup> Der 1901 in Berlin geborene Hauser wächst nach der Trennung der Eltern bei seiner Mutter auf, einer Violinistin im Orchester des Weimarer Staatstheaters. Er besucht die Kaiserliche Marineschule in Flensburg und unternimmt im Laufe seines Lebens verschiedene Seefahrten. An Land arbeitet er unter anderem als Barmann, Autoschlosser, für die „Frankfurter Zeitung“, als Pressesprecher des Zirkus Sarasani und, von 1936 bis 1939, als Leiter der literarischen Abteilung der Adam Opel AG. Er publiziert Romane, Reisereportagen, dreht Dokumentarfilme. 1939 emigriert er in die USA, wo es ihm schwerfällt, Fuß zu fassen. 1948 kehrt er nach Deutschland zurück, wird für einige Monate Chefredakteur des „Sterns“, möchte 1949 wieder in die USA ausreisen, erhält aber von amerikanischer Seite keine entsprechende Erlaubnis. In der Folge arbeitet er weiter als Publizist, bevor er bereits 1955 stirbt.

Vieldimensional wie sein Leben wirkt auch Hausers Schreiben. Die Ruhrgebietsreportage unter dem Titel „Schwarzes Revier“ offenbart verschiedene Perspektiven auf die Industrielandschaft und den zugrunde liegenden Bergbau. (Abb. 1) Gewechselt wird zwischen panoramatischen Ansichten und mikroskopischen Beobachtungen, die sich besonders für technische Fragen interessieren. Zugleich versucht Hauser eine Innensicht des Arbeiterlebens zu geben, die er auf seine angebliche sechsjährige Teilnahme stützt. Insgesamt aber dominiert in seinem Text die ethnologische Außensicht des Zu- und Durchreisenden, der außerdem durch seinen ganzen Hintergrund von den Menschen unterschieden ist, über deren Leben er schreibt und die er fotografiert. „Geburt und Erziehung trennen mich von den Schichten des Proletariats. [...] Vor dem Schlimmsten, vor Hoffnungslosigkeit der Zukunft, vor der unerbittlichen Eintönigkeit der Arbeit, bin ich bewahrt geblieben.“<sup>5</sup>

### The fascinating unknown. The world of heavy industry in articles and photographs from the 1920s to the 1950s

*From the 1920s to the 1950s authors such as Heinrich Hauser, Egon Erwin Kisch, Joseph Roth, Heinrich Böll and George Orwell write about areas shaped by mining and heavy industry. The reports they publish in books and newspapers partly include photographs, as well, that depict winding towers, furnaces and everyday life. The points of view of the different texts show significant similarities. The authors' perspective is an essentially aesthetic perspective and the perspective of travelling outsiders who are passing through. The article analyses the factors which shape texts and photographs of industrial regions and shows what it means to talk about an aesthetic point of view in this context.*



Abb. 1: Heinrich Hausers Schwarzes Revier. (Repro: Emine Ercihan)



Abb. 2: Westfalenpark, Dortmund. (© Foto: Emine Ercihan)

Zu den bemerkenswerten Aspekten von Hausers Leben gehört die eigenwillige Verbindung aus Abenteuerlust und Industriepublizistik einerseits mit einem Hintergrund, der in hohem Maße durch ästhetische Sensibilität ausgezeichnet ist, andererseits. Wenn Hauser über seine Erfahrungen als Arbeiter schreibt, ist sein Text zwar dokumentarisch. Anschaulich berichtet er im letzten Drittel des „Schwarzen Reviers“ von der Härte des Arbeiterlebens und der Hochofenarbeit. Über lange Passagen der ersten zwei Drittel seines Textes ist sein Blick jedoch eher der Frage verpflichtet, wie die Industrielandschaft Ruhrgebiet ästhetisch auf ihn wirkt, ob sie also etwa schön, hässlich oder interessant scheint. Hauser erweist sich als Mann mit geschulter sinnlicher Wahrnehmung, die sich zumal an Kunst ausgebildet hat.

### Ausflüge ins Ruhrgebiet: Heinrich Böll

Eine Reihe von Reisen ins Ruhrgebiet unternimmt zwischen Ende März und Mitte April 1957<sup>6</sup> der Schriftsteller Heinrich Böll, der von 1917 bis 1985 lebt und 1972 den Literaturnobelpreis erhält. Böll hat verschiedene Verbindungen in die Region,<sup>7</sup> macht sich 1957 jedoch daran, die Ruhrgebietsstädte mit konzentrierten, wenn auch kurzen Ausflügen zu erforschen. 1958 publiziert er zusammen mit dem Fotografen Chargesheimer – eigentlich Carl-Heinz Hargesheimer (1924-1971) – einen Bildband mit dem Titel „Im Ruhrgebiet“, der aus heutiger Sicht am Rand des Böll'schen Werkes steht und beim Erscheinen kein kommerzieller Erfolg wird,<sup>8</sup> aber dennoch viel Aufmerksamkeit auf sich zieht.<sup>9</sup> Text und Fotografien sorgen für eine Kontroverse und für Diskussionsveranstaltungen im „Revier“. Der „Rheinische Merkur“ etwa berichtet am 13. Februar 1959 aus Essen vom Ärger über die „einseitige Darstellung des Ruhrgebietes als eines schwarzen, kohlenstauberfüllten Reviers.“<sup>10</sup> In Bölls Text fehlten laut Kritik

„die Grünflächen, die mit hohen Opfern und aus menschlicher Verantwortung der Stadtväter geschaffen seien, es fehlten neben den verrußten Zechenkolonien die durchgrünt und licht- und luftumfluteten Bergmannssiedlungen, es fehle jeder Hinweis und jedes Bild über das Kunstleben, das nicht nur verschwiegen, sondern sogar geleugnet werde.“<sup>11</sup>

Der Artikel kritisiert im Folgenden das Auftreten des Verlagsvertreters Dr. Witsch von Kiepenheuer & Witsch und des Fotografen Chargesheimer während einer Debatte, um jedoch

versöhnlich zu schließen, nur „Heinrich Böll vertrat seine Arbeit einigermaßen gelassen [...]. Er fand auch die erlösende Formel: Sehen wir die Bilder und den Text als subjektive Darstellung an und versuchen wir, auch in den dunklen Seiten die ‚bittere Poesie‘ des Reviers zu erkennen.“<sup>12</sup>

Während bei Hauser unterschiedliche Perspektiven in bloß einem Text auftreten, kollidieren sie beim Kölner Böll in öffentlicher Kontroverse. Es geht nicht bloß um unterschiedliche Meinungen über das Ruhrgebiet, sondern um grundlegend unterschiedliche Weisen der Betrachtung. Auf der einen Seite steht eine gleichzeitig lebensweltliche und politische Perspektive, die die Perspektive der im Ruhrgebiet beheimateten Menschen ist. Ihr sind Grünflächen, Lebensqualität und sozialpolitische Maßnahmen wichtig, und sie ist nicht zuletzt durch Lokalpatriotismus grundiert. (Abb. 2) Auf der anderen Seite steht ein ästhetisches Interesse, das im Ruhrgebiet „Poesie“ zu finden sucht und das Böll in seinem Text hervorragend bedient. Es ist zugleich ein Interesse, dem nur begrenzte eigene Erfahrung in der Region zugrunde liegt und das diese Erfahrung durch einen Fundus aus überlieferten Texten und Bildern ersetzt. So wird das Ruhrgebiet bei Böll aus der Sicht von Zugreisenden skizziert, die durch die Region hindurchfahren. Es heißt:

„Doch die Züge fahren nicht langsamer; fast scheint es, als eilten sie, weil sie sich schämen, daß sie dem Fremden den Weg durch diese Provinz nicht ersparen können; die Züge eilen dem Rhein zu oder dem schmalen, norddeutschen Horizont, der sich tief in die Seele des Fremden schneiden wird. Zwei D-Zug-Stunden, manchmal der Blick auf ein Feuer, einen Hochofen, einen Förderturm, eine Kokerei; gerade Einblick genug, um dem Mythos Ruhr neue Nahrung zu geben. In Münster ist der Traum vergessen, in Düsseldorf, spätestens in Köln ist er abgeschüttelt. Die Vorstellung, daß hier Menschen leben, mag dem Fremden, der am Abteilfenster steht, phantastisch vorkommen, obwohl er die Menschen sieht: auf Bahnsteigen, Straßen, auf Schulhöfen, am Küchenherd. Er glaubt nicht an diese Menschen, hält sie für Phantome, für Verlorene, Verdammte [...]. Unter gewaltigen Rohrleitungen fährt der Zug hindurch, an giftigen gelben Flammen, roten Feuern vorbei [...].“<sup>13</sup>

Der Abschnitt ist in gleich mehrfacher Hinsicht aufschlussreich. Er übersetzt die flüchtigen, aber faszinierten Eindrücke, die der Reporter Böll vom Ruhrgebiet hatte, in einen Text, der solche



Abb. 3: Eindrücke, die bei Heinrich Böll an die Hölle erinnern (Kokerei Schweglern, Duisburg). (© Foto: Emine Ercihan)

Eindrücke ins Zentrum stellt und sie gleichzeitig verwendet, um eine vorgebliche Wahrheit auszusprechen. Demnach ist das Ruhrgebiet terra incognita, sofern man dort nicht lebt. Zeitdruck und Gegenstandsferne des Reporters werden daher geschickt für die eigene Reportage genutzt. Vor solchem Hintergrund wird auch nachvollziehbar, dass Böll mit geographischen Details fahrlässig umgeht. „Nicht einmal Namen kleinerer Bahnstationen wie ‚Essen-Heisingen‘ wurden beim Blick aus dem Abteifenster [korrekt] beachtet“, bemerkt Andreas Rossmann.<sup>14</sup> Darüber hinaus ist der Abschnitt ein Beispiel für „Bölls stilistische Meisterschaft“,<sup>15</sup> die laut „Süddeutscher Zeitung“ vom 4. Februar 1959 auch im Ruhrgebiet anerkannt wird. Sie zeigt sich unter anderem in Sprachbildern wie dem des Horizonts, „der sich tief in die Seele des Fremden schneiden wird“. Schließlich versprachlicht Böll in seinem Text nicht nur eigene Eindrücke, sondern greift literarisch-ästhetische Prätexte auf, Vorbilder aus Malerei und Literatur. Sein Ruhrgebiet ist nicht einfach nur *das* Ruhrgebiet, sondern der Ort der im Feuer eingeschlossenen Phantome und Verdammten und damit eine Spielart der Hölle, wie die Kunst sie zeigt. (Abb. 3)

### Ästhetische Prägungen

So deutlich sich die Reportagen Hausers und Bölls unterscheiden, so auffällig sind ihre Gemeinsamkeiten. Sie zeigen, dass die Möglichkeit, über Bergbau- und Industriegebiete zu schreiben, in

den Reportagen offenbar limitiert ist. Es gibt Grenzen der Darstellungsweisen, Bilder und Formulierungen. Kaum Zufall ist es, dass Hauser, wie später Böll, darüber schreibt, aus dem Ruhrgebiet nach Köln zu fliehen, um wieder durchatmen zu können. Resultat sei „das befreiende Gefühl, wie wenn man im Krieg aus Deutschland in neutrales Ausland kam“.<sup>16</sup> Weiter stellt er fest: „Vor mir liegt das Revier. [...] Was ist das für ein Land dahinten – ich weiß es nicht.“<sup>17</sup>

Hauser und Böll sind freilich nicht die einzigen Autoren, die sich im 20. Jahrhundert auf Reisen in und durch Bergbau- und Industriegebiete wie das Ruhrgebiet machen und davon berichten. In berühmter Weise gilt dies schon für Egon Erwin Kisch (1885-1948) und besonders Texte aus seinem Band „Der rasende Reporter“ von 1925,<sup>18</sup> für Joseph Roth (1894-1939) mit Reportagen des Jahres 1926 und 1931,<sup>19</sup> die teils auch Heinrich Böll kennt,<sup>20</sup> sowie in England für George Orwell (1903-1950), der vor allem als Autor des 1949 publizierten Romans „1984“ bekannt wird, aber schon 1937 die eindrucksvolle Reportage „The Road to Wigan Pier“<sup>21</sup> aus einem nordenglischen Bergbauggebiet vorlegt.<sup>22</sup> Alle Arbeiten sind Arbeiten außenstehender Beobachter mit literarisch-ästhetischer Prägung, und alle stellen Mischungen aus ethnologisch-ethnographischen und ästhetischen Elementen dar, wobei sie teilweise – vor allem im Falle Orwells – auch sozialpolitische Akzente setzen wollen, also auf eine konkrete Verbesserung von Lebensbedingungen in Bergbau- und Industrieregionen zielen. Dabei zeigt sich eine stets brüchige Verbindung zwischen dem Wunsch, das reale Leben von Berg- und Industrie-

arbeitern und ihren Familien dokumentieren zu wollen, und der Lust an der Ästhetik bzw. dem Rückgriff auf ästhetische Muster und Vorstellungen, um überhaupt zur Darstellung zu gelangen. Der ästhetische Einfluss ist dabei bei Böll, Roth oder Kisch größer als bei Orwell und wohl größer als bei Hauser. Zu bemerken ist er aber in jedem Fall, wenn er den Blick auf Industrie und Bergbau ermöglicht und zugleich zu verstellen droht.

Es ist nicht leicht, begrifflich zu fassen, was die ästhetische Prägung der Reportagen ausmacht. Es handelt sich in allen Fällen um komplexe Texte, in denen sehr unterschiedliche Sichtweisen und Impulse miteinander verbunden werden. Es gibt rein dokumentarische und informierende Passagen, die Fakten über die Bergbau- und Industriegebiete vermitteln. Es gibt technische Beschreibungen, Erlebniszählungen und historisch-erzählende Kapitel. Es sind die Möglichkeiten der Sprache, die den Wechsel zwischen unterschiedlichen Darstellungsweisen in den Texten erlauben und die verhindern, dass die ästhetische Wahrnehmung die Texte vollständig bestimmt. Für eine konsequent ästhetische Gestaltung sind tatsächlich visuelle Medien – Malerei, Fotografie, bildende Kunst – eher geeignet als Schrifttexte. Dennoch ist die ästhetische Perspektive auffällig, sie macht die Faszination der Texte mit aus und wird von den Autoren gezielt genutzt, um das Dargestellte „lesenswert“ erscheinen zu lassen. Die ästhetische Betrachtung ist dabei sicherlich auch eine Reaktion auf das Publikum, das die Autoren zu erreichen suchten. Es scheint nicht völlig unerheblich, dass etwa Joseph Roths Reportagen des Jahres 1931 in der „Kölnischen Zeitung“ veröffentlicht werden und dass Böll und Chargesheimer in einem Kölner Verlag publizieren, also in genau der Stadt aktiv sind, die – wie gesehen – als sicherer Rückzugsort gegenüber dem Ruhrgebiet gilt. Die ästhetische Betrachtung ist zugleich Folge der (Aus-) Bildung der Autoren selbst, die nicht diejenige der meisten der Menschen ist, über die sie schreiben und die in den Bergbau- und Industriegebieten des früheren 20. Jahrhunderts ihr Auskommen suchen.

Besonders drei Aspekte sind zu beachten. Typisch ist in den Texten erstens die Arbeit an einem „Symbolischen“, das seit dem späten 18. Jahrhundert als charakteristisch für Texte mit ästhetischer Perspektive und damit vor allem die „schöne“ Literatur erachtet wird. Es geht darum, dem Wahrgenommenen eine höhere geistige Bedeutung zuzuweisen und in ihm mehr zu finden, als unmittelbar vorhanden scheint. In den Reportagen wird eine Tradition bedient, die spätestens in der Romantik beginnt und bis in die Gegenwart andauert. 2012 etwa erhebt der in Oberhausen aufgewachsene Schriftsteller Ralf Rothmann in einem Interview das Ruhrgebiet zum Bild für eine Spielart der menschlichen Existenz. „Doch für mich ist es nach wie vor eine schöne, mein Leben begleitende Metapher, dieses Ruhrgebiet als existentielle Situation: Man gräbt sich den Boden unter den Füßen weg, um auf der Höhe eines gewissen Lebensstandards zu sein. So gesehen könnte man auch sagen, das Ruhrgebiet ist überall.“<sup>23</sup>

Zum Zentrum der regionalen Identität wird hier der Bergbau, der aber nur höchst abstrakt erscheint. Man wird kaum bemerken, dass auf ihn angespielt wird, wenn man nicht immer schon weiß, wie sehr es im Ruhrgebiet um Bergbau ging und geht. Rothmann beschreibt das Eindringen in die Erde im Bergwerk ebenso wie das – wörtliche und übertragene – Aushöhlen der eigenen Lebensgrundlagen. Konkret kann man an die großen Gefahren des Bergbaus denken, die am auffälligsten in schweren Grubenunfällen erscheinen. Denken darf man bei Rothmanns Zitat aber auch an Folgeprobleme der Ressourcengewinnung, die

im Ruhrgebiet 2012 deutlich erkennbar sind. Noch immer existieren unter der Erde tausende von Stollen, die nicht nur relevant sind, wenn sich unerwartet der Grund auftut. Es gibt über 60.000 Tagesöffnungen, Lichtlöcher und Öffnungen zu Schächten. Auch ist auf unabsehbare Zeit Wasserhaltung nötig. Direkt benannt werden solche Phänomene in Rothmanns kurzer Bemerkung aber nicht, die ganz in einer abstrakten Reflexion menschlichen Lebens und der *conditio humana* verfangt.

So wie Rothmanns kurze Äußerung ästhetisch und literarisch genannt werden kann, funktionieren auch die Reportagen zum Ruhrgebiet in kürzeren oder längeren Passagen oder sogar ihrer gesamten Anlage. Joseph Roth etwa entdeckt auf einer Straßenbahnfahrt im Ruhrgebiet nicht nur eine endlose Stadtlandschaft, sondern macht sie zum Sinnbild der Ausweglosigkeit und des Eingeschlossenseins.

„Die Stadt hört nicht auf. Wenn sie aber einmal aufhört, beginnt sofort die andere. Die Städte reichen einander die Straßen. [...] Das Land will immer wieder anfangen, Land zu sein – und kann's nicht. [...] Es ist keine Landschaft, es ist eine Art langgedehnter Stadtschaft, Industrieschaft, von blühenden Gartenlokalen unterbrochen. [...] Wir sind am Ziel. Es sieht aus wie der Anfang. Es ist, als gäbe es keine räumlichen Ziele hier: nur zeitliche, wie den sicheren, unausbleiblichen, endgültigen Tod des letzten Stückchens Erde.“<sup>24</sup>

Roth ist überhaupt jener Autor, der wie kein zweiter Meister darin ist, Beobachtung und Reflexion ineinander übergehen zu lassen, und der seine Texte durch Gedanken über das Beobachtete und die Macht der Sprache ins Symbolische ausgreifen lässt.<sup>25</sup> 1931 berichtet er aus der Ich-Perspektive vom morgendlichen Erwachen einer Arbeitersiedlung und vom Marsch zur Arbeit.

„Ein waagerechter Regen aus Menschen, unerschöpflich wie der senkrechte aus den Wolken. Und wie ein Tropfen dem andern gleich, so scheint ein Mensch dem anderen zu gleichen. Wenn ich eine Frau ein Haus verlassen sehe, warte ich gespannt auf die Abwechslung, die sie bedeuten wird [...]. Aber nichts geschieht. [...] Ich bin einigermassen ratlos. Ich schäme mich, mitzugehen, stehenzubleiben, in die entgegengesetzte Richtung zu gehen. [...] Zehn Minuten später erdröhnen die heiseren Sirenen, einmal, zweimal, dreimal [...] und ich denke mit ehrfurchtsvollem Schrecken an den grausamsten, gefährlichsten und gefräßigsten aller Ozeane: den der Arbeit.“<sup>26</sup>

Auch bei Hauser gibt es eine entsprechende Passage, die lautet:

„Wir sind ein großer Strom. Wir gehen alle im Takt, ganz von selber, ohne daran zu denken. Wir sehen alle vor uns auf den Boden, wir brauchen uns nicht anzusehen, wir wissen schon. Der Boden zittert, lange Kohlenzüge rollen neben uns vorbei, die Ohren fangen an zu dröhnen von dem donnernden Brausen, mit dem das Eisen in den Thomasbirnen durchgeblasen wird. Manchmal wirft man einen Blick durch den flimmernden Lattenzaun in den braunroten Funkenbrand. [...] Es ist geradezu typisch, daß man müde zur Arbeit kommt und erst bei der Arbeit richtig wach wird.“<sup>27</sup>

Trotz aller Ähnlichkeit zeigt sich ein Unterschied zwischen Hauser und Roth: Roths Text verrät ein weit stärkeres Bemühen um Deutung. Dabei erscheint die Welt der Arbeiter als Welt gleichförmiger Monotonie und Ausweglosigkeit, die den Einzelnen aufsaugt und nicht mehr freigibt. Roth erfreut sich dabei an kühnen Sprachbildern und betont überhaupt die Distanz, die er als reflektierender und bewertender Beobachter – „ein Fremder“<sup>28</sup> unter den Arbeitern – zum Geschehen hat.

Es ist jedoch nicht nur der Ausgriff ins Symbolische, der die ästhetische Perspektive der Autoren auszeichnet. Im Zentrum dieser Perspektive steht zweitens vielmehr eine Fokussierung auf sinnliche Wahrnehmung und die Nutzung bestimmter, typisch ästhetischer Leitkategorien. Es geht um Anschauung und weitere Formen der sinnlichen Erfahrung, um das Schöne und seine Gegenbilder des Hässlichen und Erhabenen sowie um das sinnlich Faszinierende oder Langweilende. Es ist eine Perspektive, die insbesondere an der Betrachtung von Kunst geschult ist und dazu tendiert, die Welt als Kunst wahrzunehmen und aufzufassen. Zugleich ist es kaum die Perspektive jener Arbeiter, die die Bergbau- und Industriegebiete prägen, sondern eine bürgerliche Perspektive des Besuchs. Es ist kein Zufall, dass Roth 1931 im Bericht über seine Ankunft in Essen zuerst über das „Türmchen“ des Bahnhofs nachdenkt und zu dem Ergebnis kommt, als „Stadt der Arbeit“<sup>29</sup> benötige gerade Essen ein solch architektonisches Detail nicht. Es ist auch kein Zufall, wie er über die Gerüche der Stadt nachdenkt,<sup>30</sup> die nicht nur angenehm sind, sondern auch Gerüche von „Bett, Nacht, Kraut und Mensch“<sup>31</sup> in den Arbeitervierteln. Die ästhetische Perspektive mit ihrer sinnlichen Orientierung steht dabei selten für sich allein. Sie geht in die Perspektive der Ethnologie und Ethnographie über, aber spielt auch ins Sozialpolitische hinein, wenn etwa George Orwell versucht, seine Leser durch die pointierte Darstellung des Ekelhaften zur Sympathie für die Arbeiter zu bewegen.<sup>32</sup> Dennoch zeigt die Ästhetik sich in den Reportagen in auffälliger Weise und manifestiert sich im Abstand zu lebensweltlichen und Alltagsfragen. Sicherlich profitiert sie davon, dass die Gebiete des Bergbaus und der Industrie die Sinne in besonderer Weise ansprechen, wenn nicht angreifen. Dennoch erzeugt der ästhetische Blick seine eigene Distanz zur Welt, die in ihrer sinnlichen Wahrnehmbarkeit zum Thema wird.

Egon Erwin Kisch nennt Essen nicht nur „schwarze Hauptstadt der schwarzen Erde“.<sup>33</sup> Er bemängelt auch die vollkommene Abwesenheit künstlerischen Verständnisses, die sich unter anderem in einem „Standbild aus Stein und Erz“ für den „dritte[n] Krupp“<sup>34</sup> manifestiert. „[Ü]berlebensgroß und geschmacklos fällt die Bügelfalte der bronzenen Salohnose auf die bronzenen Schnürstiefel“.<sup>35</sup> Kischs Urteil über Essen ist vernichtend, wenn er vergleicht und rät, „[k]aum eine Schnellzugstunde ist's nach dem wunderschönen, leuchtenden Düsseldorf, wo Heine dichtete, Richard Wagner komponierte und Achenbach malte, wo alles von Farben und Kunst blüht – trotz ungeheurer Fabriken.“<sup>36</sup> Wie bei Roth wird auch bei Kisch die Stadtlandschaft zum Symbol der trost- und ausweglosen Existenz, die „von der Macht des Gußstahls zertrümmert und vom Atem der Kohle vergiftet“<sup>37</sup> wird, was eine ebenso bildliche wie wenig konkrete Darstellung ist. Kisch findet in Essen eine Stadt, deren verqueren Existenz sich in einer grotesken Architektur ausdrückt. Diese Architektur ist für ihn Symbol einer bäuerischen, gleichwohl aber vom Kapital dominierten Kultur, aber sie ist zugleich sinnlich eingängig und fasziniert den ästhetisch kundigen Besucher durch ihre irritierende, wenn nicht abstoßende Art und die Abwesenheit von Schönheit.

„Die Prestigebauten der Bankfilialen wirken wie einst die prachtvollen Gesandtschaften im armseligen Cetinje. Schmal sind die Privathäuser, meist bloß eines, höchstens zweier Stockwerke teilhaftig geworden, gedunkelt von kohlenstaubhaltiger Luft, manche – schon in Voraussicht dieser unvermeidlichen Schwärzung – im Tudorstil aufgebaut, also schwarz von Geburt an. Wiederholt staunt man, hier

[...] den Häuschen mit grotesk steilen Dächern, schieferbeschlagenen Fassaden und grasgrünen Fensterläden zu begegnen, die dem Wuppertal eigentümlich sind, nach Baum und Blumen rufen und hierorts nur von Rauch und Ruß beglückt werden. Niedrig ist auch das Münster, offen die Plätze, engbrüstig und bucklig und schlotternd die Straßen.“<sup>38</sup>

Die ästhetische Perspektive hat noch mit einem weiteren Aspekt zu tun. Sie betrifft drittens die Vorbildung der Autoren, die sie in ihrem Schreiben mit ausdrücken und die die Formulierungen dieses Schreibens ebenso prägt wie die Gedanken, aber selbst die Beobachtungen, die Eingang in die Texte finden. Unter „Vorbildung“ sind dabei zum einen Wissensbestände zu verstehen, über die die Autoren verfügen und die unter anderem solche klassischer Hochbildung sind. Böll etwa verwendet auf der ersten Seite seiner Reportage die Namen „Venus und Dionys“, spricht von „Katakomben“, der „Rasierklinge der Paradoxie“ oder redet von „Mystik“.<sup>39</sup> Hauser beschreibt seine Reportage in einem Vorwort als „Laterna magica aus dem Anfang der Technik“.<sup>40</sup> Die Vorbildung der Autoren zeigt sich aber nicht nur in der Kenntnis einzelner Begriffe und Fakten, über die man sich in einem Lexikon informieren kann. Sie zeigt sich in einem souveränen Umgang mit älteren Texten und Traditionen, auf die Bezug genommen wird, sowie einer Nutzung leitender ästhetischer Konzepte. Wie bestimmte Dinge dargestellt werden und was als schön gilt oder nicht, ist Maßstäben unterworfen, die den Autoren vorausgehen. Am deutlichsten zeigt sich dies im Konzept des „Erhabenen“, das aus dem 18. Jahrhundert kommt und im Schreiben über Bergbau- und Industriegebiete wichtig ist. Darauf wird später ausführlich einzugehen sein.

## Der Fluch der Freizeit

In seinem Bemühen, die eigenen – vergleichsweise kurzen – Arbeitserfahrungen möglichst plastisch dazustellen, schildert Hauser die Realität der Arbeit aus einer Ich-Perspektive, die betont nah am Geschehen ist. Es geht um den Weg zur Arbeit, die Frage, wie und wo man sich wäscht, die Arbeitskleidung und natürlich die Arbeitsvorgänge am Hochofen selbst. Ein exemplarisches Zitat sagt dabei mehr über sein Schreiben aus als lange Erläuterungen:

„Man sinkt [beim Verladen von Ton] knietief in die zähe Masse ein, mit saugendem Klatschen fliegt Schaufel auf Schaufel in den Kasten; will man anheben, dann ist die Trage am Boden wie festgeklebt, sie reißt einem fast die Arme aus den Gelenken. Die Hände hängen fest am Holz, denn man spuckt vorher jedesmal hinein. [...] Im Anfang hat diese erste Arbeitsstunde mich völlig ausgepumpt; es ging mir nicht allein so, auch Peter und den andern zitterten die Knie. [...] Jetzt werfen wir die Rinnen aus. Das heiße Eisen, das beim Abstich wie ein Bach über die Brücke fließt, wird zuerst in einer Art von Wehr gestaut. Aus diesem Wehr heraus führen verschiedene Kanäle. Die leichte Schlacke, die obenauf schwimmt, ergießt sich wie ein Wasserfall von der Brücke herab in den Becherwagen. Das Eisen läuft ins Gießfeld, wird dort in dessen lange Furchen geleitet, die aussehen wie die Furchen eines Kartoffelackers. Alle Rinnen bis zum Gießfeld müssen wir zum Abstich vorbereiten.“<sup>41</sup>

Mit teils bildlicher Sprache versucht Hauser hier zum einen, technische Abläufe am Hochofen anschaulich und nachvollziehbar zu machen. Zum anderen ist es ihm darum zu tun, die Här-

te der Arbeit und die persönliche Erfahrung damit zu dokumentieren. Es geht um Erleben und Erfahren, wobei die gedankliche Distanz zu dieser Arbeit gering bleibt.

Wie sehr Heinrich Hauser von jenen Arbeitern entfernt ist, über die er schreibt und die er fotografiert, erhellt sich weniger daraus, wie er die Arbeit im Hüttenwerk darstellt, als aus der Tatsache, wie er die Freizeit der Arbeiter beschreibt. Es ist hier, dass sich seine letztlich fremde und „überlegene“ Perspektive besonders klar artikuliert und seine Beobachtungen in instruktiver Weise ästhetisch gefärbt sind. Hausers Interesse gilt dem Sonntag, über den „man sich freut, wenn er kommt“, aber über den „man sich im Grunde genauso freut, wenn er vorbeigegangen ist“.<sup>42</sup> Obwohl Hauser in den entsprechenden Passagen erneut in der Ich-Form spricht, zeigt er nun eine Wahrnehmung, die seinen Abstand zur Arbeiterschaft betont. Im Kern äußert Hauser dabei einen Vorwurf, der in verschiedenen Varianten und großer Ausführlichkeit durchgespielt wird. Durch Freizeit und eine moderne Konsumgesellschaft verführt, versuchten die Arbeiter zu sein, was sie nicht sind, bzw. sich über ihre Position und ihren Stand zu erheben.

„Fast jede Natürlichkeit der Jugend des Arbeiterstandes erstickt in bürgerlichen Instinkten. Ausgesetzt allen schlechten Einflüssen durch kleinbürgerliche Zeitung, illustrierte Blätter, Kino und Warenhäuser, wollen alle etwas anderes vorstellen, als das, was sie sind. Daraus entsteht dieser Arbeitersonntag, der eine Parade von neuen Kleidungsstücken ist, den bürgerlichen Uniformabzeichen des Stehkragens mit Schlips, dem Kavaliertaschentuch in der Brusttasche, dem Hutband, patentiertem Kragenknöpfchen und dem Zigarettenetui aus Silberimitation.“<sup>43</sup>

Die Sehnsucht, zu sein, was man nicht ist, zerstört auch die Anmut der Mädchen, mit denen man sich für den Sonntag verabredet.<sup>44</sup> Nicht nur Arbeiter und Arbeiterinnen aber werden erfasst, sondern auch die bürgerliche Bevölkerung. Es sei ein „fettes und behäbiges Bürgertum hier im Revier. Es ist nicht im geringsten großstädtisch.“<sup>45</sup> Ausführlich entfaltet Hauser das Bild notwendigen Verfalls besonders, aber nicht nur der jungen Frauen:

„Ewig ist das Gesicht der Jugend. [...] Gegen alle Ungunst der Verhältnisse bewahrt es sich – solange eben die Jugend dauert. Aber es ist ein schrecklicher Gedanke, zehn Jahre voraus zu sehen. Diese Mädchen – plump werden sie sein, die Feinheit der Fohlenjahre verflogen – dicke Arme werden sie haben, vergrößerte Züge. Die Jungens, die da in das Hineinschlittern, was man den Ernst des Lebens nennt, werden zerknitterte Gesichter haben, Ansatz zu Bauch und Sitzfleisch.“<sup>46</sup>

Die Betonung unvermeidbaren Elends hat bei Hauser – wie ähnlich bei Orwell – durchaus einen sozialpolitischen Impetus. Es geht um die Lebensbedingungen in den Bergbau- und Industriegebieten und um Dinge wie Gesundheit, Lebenserwartung oder schlicht Zufriedenheit. In den Texten gibt es jedoch noch einen zweiten Aspekt, der im „Schwarzen Revier“ stark hervortritt. Es ist die ästhetische Wahrnehmung einer Schicht von Menschen durch jemanden, der nicht zu ihnen gehört. Diese Wahrnehmung aber betrachtet die Arbeiter weniger lebensweltlich als kulturkritisch und fasst sie insbesondere als Teil eines absurden Freizeitschauspiels, das vor der Begrenztheit, vor allem aber dem Ungeschick und der Hässlichkeit der Arbeiterexistenz zurückschrecken lässt.

Den Fluch der Freizeit kennt auch Joseph Roth, der 1931 durch Essen streift und ebenfalls einen kultur- und konsumkritisch-äs-

thetischen Blick auf eine der Industrieregionen wirft. Vor allem drei aufeinander folgende Artikel dienen der Darstellung des Freizeitens. Roth besucht demzufolge zunächst ein Kino, in dem „ein Film aus Amerika“ mit „unverständlich[er]“<sup>47</sup> Handlung gezeigt wird. Thema sind Konflikte zwischen Fabrikanten und Arbeitern. Es ist ein „Programm, für Industriegebiete zugeschnitten und zur Versöhnung der Klassen bestimmt“.<sup>48</sup> Anschließend begibt er sich in eine „gutbürgerliche Bar“.<sup>49</sup> Es geht um „Männer, die gewichtige Berufe haben mögen, tagsüber vielleicht mit Arbeitnehmerverbänden verhandeln“,<sup>50</sup> also die Besergestellten der Industriegebiete. Was Roth sieht und ausführlich reflektiert, ist dem, was Hauser sieht, aber durchaus ähnlich, und seine Wahrnehmung ist durch eine ästhetische Perspektive bestimmt. Entscheidend ist erneut der Eindruck der Dissonanz, des Unpassenden und des künstlerisch nicht Schönen. Schlager werden gespielt und die Gäste der Bar singen mit. Roth erklärt:

„Aber der leichtsinnige Schmelz, den so ein sinniger Kehrreim den Lippen, der Kehle und dem singenden Schwung schöner Beine allein zu verdanken hat, verwandelt sich in ein gräßliches Fett aus Baß mit Falsett-Augen, das die Stimmen der zufälligen Dilettanten auf den Text streichen. Es ist, als wäre man gezwungen, ein schönes Kleid, gefertigt für den schönen Körper eines Modells, zahllos vervielfältigt, auf den plumpen Körpern häßlicher Verkäuferinnen zu erblicken.“<sup>51</sup>

„So ist das Leben. Auch im Ruhrgebiet läßt es sich genießen“,<sup>52</sup> stellt Roth fest, der sich aber doch lieber entscheidet, die Bar zu verlassen und überhaupt jene Stunden misstrauisch zu betrachten, in denen „die Ruhrgebiete der Welt“ leider „zu rasten“<sup>53</sup> gezwungen sind, wie es ihnen nicht entspricht.

In einem dritten Schritt sucht er eine Bar für das ärmere, arbeitende Publikum auf, „in der nur Bier ausgeschenkt wird.“<sup>54</sup> Hier wiederholen sich seine Beobachtungen aus der Bar für die begüterteren Schichten, spitzen sich aber zu einem scharfen, politisch grundierten Vorwurf zu. „[D]as Klassenbewußtsein, die Gesinnung, der proletarische Freiheitswille“ der Arbeiter und Arbeiterinnen verhindern nicht, dass sie in einer musikalischen Atmosphäre, die Ausdruck „einer kleinbürgerlichen Zivilisation“<sup>55</sup> ist, dieser Zivilisation nacheifern und sein wollen, was sie nicht sind. „Hinter der Kragenlosigkeit der Unbürgerlichen muß ich leider die unerfüllte Sehnsucht nach dem Stehkragen vermuten“;<sup>56</sup> die „kleinen Mädchen in den dünnen, billigen und blumigen Fähnchen, Töchter von Schwerarbeitern, sie selbst Arbeiterinnen wahrscheinlich, drehen sich beseligt zum widerlich verweinten Kehrreim eines Liedes, in dem das heiße Spanien und ein ‚Wein von Tarragona‘ das kühle Ruhrgebiet vergessen lassen“.<sup>57</sup> Die politische Kritik ist weniger politisch, als sie scheinen mag. Sie entzündet sich wesentlich an diagnostizierten ästhetischen Deformationen und daran, wie die billige Imitation bürgerlicher Lebensweise den Beobachter zurückstößt.

## Das Bergwerk als ästhetisches Problem

Wenn man bedenkt, dass die Grundlage der Bergbau- und Industriegebiete in Bergwerken und der Kohleförderung besteht, ist die Frage interessant, was genau über den Bergbau und die Bergwerke erfahrbar ist, wenn man die Reportagen liest. Rasch zeigt sich, dass in allen Texten eine doppelte Welt zum Vorschein kommt, in der das Oberirdische dem Unterirdischen gegenübertritt. So enthält Heinrich Bölls Text die Mahnung:

„Die Züge [...] fahren so gleichgültig über diese Welt dahin, die unter Tage weitverzweigt ist, vielschichtig und dunkel; in der ständig, bei Tag und Nacht, so viele Menschen arbeiten, wie in einer Stadt mittlerer Größe Platz hätten. Dort unten werden ganze Gebirge bewegt, verlagert, gefördert; ein unendliches Netz von Straßenzügen, Bahnhöfen, Schienensträngen, Kraftwerken, Werkstätten; Stürme frischer Luft werden in die Erde gepumpt, ganze Wälder verschwinden als Stützmaterial in den Tiefen.“<sup>58</sup>

Die Reportagen betonen, eigentlich gehe es in den Bergbau- und Industriegebieten um die Kohle. Sie sei der „begehrte Stoff“<sup>59</sup> und die eigentliche „Macht“,<sup>60</sup> die unter und hinter gesamten Regionen liege, die Wurzel, aus der alles Oberirdische hervorgehe. Die „lamp-lit world down there is as necessary to the daylight world above as the root is to the flower“,<sup>61</sup> schreibt Orwell.

Obwohl die Relevanz der Kohle und damit der Bergwerke so stark betont wird, sind die Texte freilich schon quantitativ von oberirdischen Eindrücken dominiert. Sie interessieren sich für die Industriearbeit über Tage, aber auch für eine gesamte regionale Kultur bis zu Fragen der Ernährung, des Kirchenbaus oder der städtischen Architektur. Dass die Berichte aus den Bergbau- und Industrieregionen den Bergbau auf eigentümliche Weise unterrepräsentieren, ihn vor anderen Eindrücken und Beobachtungen zurücktreten lassen, hat mindestens zwei Gründe.

Erstens kann man an alle hier zitierten Reportagen die Frage richten, was ihre Autoren aus eigener Anschauung über den Bergbau wussten. Die Antwort dürfte sein, dass sie unter Tage wesentlich weniger Erfahrung hatten als über Tage und dass die Reportagen nur die Tatsache widerspiegeln, dass oberirdische Realität weitaus leichter und ausgiebiger erforscht werden konnte als unterirdische. Roth und Orwell präsentieren ihre eigenen Eindrücke von der Welt unter Tage als Eindrücke eines kurzen, in der Regel wenige Stunden umfassenden Ausflugs, eines ungewöhnlichen Spektakels, das schon deshalb nur begrenzt berichtet werden kann, weil für genauere Erfahrung und differenzierte Eindrücke die Zeit fehlte. Dasselbe gilt auch für Hauser, der doch – wie zitiert – von sich behauptete, ein halbes Jahr unter der Erde gearbeitet zu haben und sogar andeutete, zum Bergarbeiter „berufen“ zu sein. Einen interessanten Fall stellt in diesem Kontext Heinrich Böll dar, von dem unklar ist, ob er überhaupt einen Fuß in ein Bergwerk gesetzt hat. Fest steht, dass sein Partner Chargesheimer in den Berg einfuhr, was auch durch beeindruckende Fotos belegt wird. Obwohl Chargesheimer an einer Stelle andeutet, Böll sei unter Tage gewesen,<sup>62</sup> und obwohl eine Grubenfahrt offenbar für April 1957 geplant war, ist nichts Genaueres dokumentiert.<sup>63</sup> Anders als bei Hauser, Roth oder Orwell existiert bei Böll jedenfalls keine klare Schilderung einer Bergwerksfahrt aus der Ich-Perspektive.

Es gibt jedoch noch einen zweiten Grund für die geringe Repräsentanz der Bergwerke, und dieser Grund ist rein ästhetisch. Es fehlt mit Blick auf die Bergwerke schlicht an einfachen Darstellungsmöglichkeiten. Am klarsten drückt dies der Text von Böll aus, der zugleich verdeckt, dass es vermutlich an persönlichen Eindrücken fehlte, auf die die Reportage gründen konnte. Für die unterirdische Welt der Bergwerke gelte, behauptet Böll, dass ihre „Realität von der Phantasie nicht eingeholt werden kann“ und dass sie „noch in keiner der Künste Gestalt angenommen hat“.<sup>64</sup> Was Böll diagnostiziert, ist ein Verlust sinnlicher Evidenz, der insbesondere den Sehsinn trifft.

„[A]lle Farbe ist dort unten gelöscht, nur das dünne Gelb elektrischer Lampen läßt hin und wieder im Blau, im mat-

ten Braun eines Augapfels wenigstens die Erinnerung an Farbe lebendig werden; alles andere ist schwarz von Kohlenstaub, grau von Gesteinsstaub.“<sup>65</sup>

Böll betont die Härte des Bergarbeiterberufs und verbindet sie mit einem Verlust sinnlicher Erfahrung, die zunächst eine lebensweltliche Dimension hat, aber unmittelbar in die Darstellbarkeit der Bergarbeit übergreift.

„Selbst wenn ich die Dramatik abziehe, die der Außenstehende Berufen zuspricht, die ihm fremd sind, so bleibt die Prozedur des Untertageswerks hart genug, um dem Bergmann den ersten Rang einzuräumen, neben dem Fischer, dem Taucher, vielleicht dem Flieger; doch bleiben diesen die Elemente Wasser, Luft, und es bleibt dem Flieger die unaussprechliche Lust des Ikarus, Farbe bleibt ihnen, Form, Weite.“<sup>66</sup>

Die ästhetische Perspektive benötigt Sinnlichkeit, und dies heißt mit Blick auf die Bergbaureportagen insbesondere: Sichtbarkeit. Dass es in den Bergwerken daran mangelt, wird zum Problem für die Autoren, die sich als Konsequenz bevorzugt mit solchen Phänomenen befassen, denen Sinnlichkeit und Sichtbarkeit nicht fehlen und die sie oberirdisch finden.

Nun gibt es noch weitere Reaktionen auf die schwierige ästhetische Greifbarkeit der Welt unter Tage. Dazu gehört, dass man die Bergwerke ästhetisch behandelt, indem man sie nicht in direkter Wahrnehmung thematisiert, sondern sie auf Umwegen anspricht. Voraussetzung entsprechender Strategien ist die Tatsache, dass die Autoren Schrifttexte verfassen, also nicht bzw. nicht nur über Bilder im engen Sinne kommunizieren. Im Medium der Schrift aber ist ein Übergang zwischen der Darstellung von Sichtbarem zu sinngebenden Gedanken, der schon thematisierte Ausgriff ins Symbolische, die abstrahierende und indirekte Darstellung, die Darstellung durch Negation und vieles mehr möglich, was in bildhaften Künsten keinen Ort hat. Einige ästhetische Umwege sind in den bisherigen Zitaten schon enthalten. So findet sich die Arbeit mit Zahlen, vor allem aber mit Vergleichen, die die Welt unter Tage mit der Welt über Tage verbinden. Weil die Größe und Weite der Bergwerke nicht gesehen werden kann, werden nicht nur Streckenlängen oder Fördermengen genannt, sondern es wird auch betont, hier arbeiteten „so viele Menschen [...], wie in einer Stadt mittlerer Größe Platz hätten“, es wird gesagt, es würden „ganze Gebirge bewegt, verlagert, gefördert“,<sup>67</sup> und es wird erklärt, „künstliche Monsune werden stündlich erzeugt, um dieses unendliche Netz von Stollen, Flözen, Streben, in dem Menschen arbeiten, zu belüften.“<sup>68</sup> Auch wird versucht, durch die Rede vom „Netz von Straßenzügen, Bahnhöfen, Schienensträngen, Kraftwerken, Werkstätten“<sup>69</sup> die Weite und schematische Anlage des Bergwerks vorstellbar und damit den Berg quasi durchsichtig zu machen. „Ganz langsam“, schreibt Hauser, „begreift man etwas von der Größe des Bergwerks, vom Netz der Gänge. Man begreift, daß es gewachsen ist wie die Wurzeln eines großen Baumes. Der Schacht ist der Stamm, die Wurzeln sind die Stollen, die sich verzweigen, einbohren in die Schichten, wo Kohle ist.“<sup>70</sup>

Zu indirekten und durch Negation arbeitenden Darstellungsweisen gehört auch die Betonung dessen, was es im Bergwerk nicht gibt und was dort nicht ist. Der Bergmann, erklärt Böll,

„arbeitet unter der Erde, weit von der Krume entfernt, die dem Menschen vertraut ist; dort unten ist die Erde nicht mehr Erde, nicht das Element, das man in enthusiastischen Augenblicken umarmen, in das man die Hände krallen mag; hier ist Wasser nicht Wasser, das des Menschen Auge

erfreut, an Segelboote, Schiffe, Horizont denken lässt; hier trieft es, träufelt, fließt auch manchmal, dickt sich mit dem Kohlenstaub zu schwerem Schlamm, in den die Füße einsinken; und die Luft ist hier unten nicht Luft [...]. Das Feuer, des Menschen viertes Element, das Feuer ist der Todfeind, der ungeheure Kräfte in Bewegung setzen, dieses Labyrinth menschlichen Fleißes zerstören kann, es kann Stollen, Flöze, Strebe in Gräber verwandeln.“<sup>71</sup>

Indem ausgesagt wird, was es im Bergwerk nicht gibt, werden doch Bilder von Segelbooten und Horizonten angeregt. Wasser und Luft werden angesprochen, um ihre Transformation unter der Erde zu betonen. Zugleich wird der Text abstrakt-gedanklich geordnet und nicht nach den Regeln der sinnlichen Wahrnehmung. Er beschreibt nicht einen Blick, der das Dunkel zu durchdringen sucht, sondern folgt der abstrakten Ordnung der vier Elemente, spricht erst über die Erde, dann das Wasser, dann die Luft und dann das Feuer.

## Unter Tage

Interessante Schreibstrategien erscheinen auch bei jenen Autoren, die eigene Beobachtungen unter Tage verschriftlichen. Joseph Roth etwa nutzt intensiv den Gedanken des Begraben- und Versenktwerdens,<sup>72</sup> um der Einfahrt ins Bergwerk eine Sinnrichtung zu geben. Zugleich gibt er dieser Einfahrt Anschaulichkeit, indem er sie an Prätexte und ältere Bilder anschließt, wenn er das Bergwerk zum „Hades“<sup>73</sup> erklärt und sich vorstellt, der Weg ins Bergwerk sei der Weg in den Tod.<sup>74</sup> Sein Text soll symbolisch tiefere Bedeutung gewinnen, indem der Bergwerksbesuch mit antiker Mythologie verknüpft wird. Das „Tor zur Unterwelt“ werde aufgestoßen und der im Stollen wehende Wind erinnere an „Äolus“.<sup>75</sup> Wie Böll ruft Roth zudem Eindrücke sinnlichen Reichtums und sinnfälliger Lebendigkeit auf, um sogleich zu erklären, all dies gebe es unter der Erde nicht.

„Auch wenn man ins offene Meer hinausschwimmt oder im Aeroplan in die Luft steigt, hat man für einen Augenblick das feierliche Gefühl der Trennung vom heimatlichen Element. Aber der Himmel, der eine Heimat ist wie die Erde, wölbt sich immer noch über uns. Im Wasser leben Fische und Vögel in der Luft. Unter der Erde aber? Kein anderes Leben als das völlig unverständliche der Steine und der Kohle, der Schatten und der Geister.“<sup>76</sup>

In den Texten, die aus der Ich-Perspektive den Weg ins Bergwerk schildern, treten konkrete Sinneseindrücke dennoch hervor. Hauser berichtet über seinen Besuch auf der „Zeche Hannibal“. Er spricht zunächst vom Fußweg zum Förderkorb, beschreibt dann die Förderkörbe, die Einfahrt in den Berg und die Ankunft.

„Erster Eindruck: Hier ist ein Bahnhof, ein mächtiger Bahnhof in rasendem Betrieb. Hoch ist das Gewölbe, gemauert, weißgekalkt. Vier Geleise laufen nebeneinander auf beiden Seiten des Schachtes. Das Gewölbe hallt von donnerähnlichem Lärm, mit dem die stählernen Kästen der Grubenwagen beim Bremsen und Anziehen aneinanderschlagen. [...] Rangierbetrieb, ein großer, sehr geschickt und schnell arbeitender Rangierbetrieb. Unwahrscheinlich, daß das unter der Erde ist.“<sup>77</sup>

Es folgt eine Beschreibung des Fußwegs durch das Bergwerk, die eine Beschreibung des hier herrschenden Windes, der Wärme unter Tage, des rieselnden Wassers sowie der Sicherheitsmaßnahmen gegen schlagende Wetter beinhaltet. Schließlich gibt es

eine ausführliche Darstellung des Kohleabbaus mit Erläuterungen zu seinen Problemen und zur Lage der Kohle.

Roth berichtet in Briefform von seinem Aufenthalt in einer Kohlegrube von „drei Uhr nachmittags bis zehn Uhr abends [...] sechshundert Meter unter der Erde“,<sup>78</sup> wobei diese Grube nicht im Ruhrgebiet, sondern im Saarland liegt. Er kleidet sich um, geht durch eine Halle, in der Kohlewagen entladen werden, besteigt den Förderkorb und fährt hinunter.

„Den ganzen Raum erfüllen unerklärliche Stimmen. Es rauscht und murmelt, summt und braust, es knattert und heult, es tropft und klingelt, es weht und pfeift. Es ist als vermischt sich hier, im Schoß der Erde, die Echos aller Geräusche, Melodien und Stimmen, die auf der Oberfläche ertönen.“<sup>79</sup>

Das Bergwerk als Resonanzraum ist freilich nur eine Phantasie, die der Autor selbst korrigiert. In Wirklichkeit hört er nur das „System der Wasserleitung“.<sup>80</sup> Auch Roth schildert den Weg durch das Gangsystem, dann den maschinellen Kohleabbau, macht einen sozialpolitischen Ausflug zum Verdienst der Bergleute und ihren Arbeitsbedingungen, stellt fest, wieder aus der Grube heraus zu sein, und schließt mit sozialkritischen Bemerkungen über die Härte und Ausweglosigkeit der Bergarbeit, die sich von Generation zu Generation vererbe.

Obwohl die Bergwerke für visuelle Beobachtungen eher ungünstige Orte sind und man sich vorstellen könnte, dass hier auf die taktile, olfaktorische oder sensomotorische Wahrnehmung ausgewichen würde, bleiben Seheindrücke und akustische Eindrücke in den Reportagen dominant. Dies hat sicherlich auch mit der Perspektive des Bergwerksbesuchers zu tun, dessen Eindruck gewöhnlich ein kurzer und distanzierter Eindruck ist. Zu den Aspekten, die regelmäßig betont werden, gehört so, welche enormen Leistungen die Bergarbeiter in schwierigen körperlichen Lagen erbringen. Diese Leistung aber wird mehr beobachtet und reflexiv nachvollzogen als dass sie als selbst gespürte beschrieben würde. Etwa heißt es bei Orwell, die Bergarbeiter

„have got to remain kneeling all the while [...] and you can easily see by trying it what a tremendous effort this means. [...] And the other conditions do not exactly make things easier. There is the heat [...] and the coal dust that stuffs up your throat and nostrils [...]“<sup>81</sup>

Hauser erläutert:

„Die Flöze des Reviers liegen kaum jemals parallel zur Oberfläche. Sie fallen steil in die wagrechten Sohlen der Bergwerke ein. Es verhält sich so, daß der Bergmann nach der Kohle klettern muß. [...] In dieser langen, schmalen, steilen Höhle liegen Menschen, kriechen Menschen, schlagen mit Lufthämmern in die Kohle hinein, schaufeln die losgebroschene Kohle in die Schüttelrutsche. Die Leiber dieser Männer sind gekrümmt, in Stellungen, wie man sie auf einem Schlachtfeld bei Verwundeten sieht. Man stelle sich vor, wie es sein muß, wenn man im Liegen Kohle schaufeln muß, wie man die lange Schaufel handhabt über den eigenen Leib hinweg.“<sup>82</sup>

Sinneseindrücke jenseits des Visuellen und Akustischen treten in den Reportagen vor allem an solchen Stellen auf, an denen auch die Bergwerksbesucher durch die eigene Körpererfahrung aus der Rolle des Beobachters gedrängt werden. Beeindruckend ist so die Darstellung des Gehens unter Tage. Sie lautet bei Orwell:

„You have not only got to bend double, you have also got to keep your head up all the while so as to see the beams and girders and dodge them when they come. You have, therefore

re, a constant crick in the neck, but this is nothing to the pain in your knees and thighs. After half a mile it becomes [...] an unbearable agony. [...] Then suddenly the roof opens out to a mysterious height [...] and for twenty whole yards you can stand upright. The relief is overwhelming. [...] Even the lamp you are carrying becomes a nuisance [...]. For a week afterwards your thighs are so stiff that coming downstairs is quite a difficult feat [...]."<sup>83</sup>

Roth schreibt:

„Ich gehe gebückt und stoße trotzdem immer wieder mit dem Kopf gegen einen Balken, einen Pfosten, eine Schraube. [...] Wasser tropft auf den gebeugten Nacken. Die Tropfen schlagen auf die Haut wie kleine nasse Hämmerchen. [...] Jetzt rutsche und krieche ich, die Knie geknickt, die Füße im Wasser, die Ellenbogen auf den Knien, den Stock vor mich gestreckt, einen tastenden Zeiger. [...] Es wird warm und feucht wie in einem Waschkessel. Es hämmert das Herz. Der Atem wird kurz und stoßend. Gas steigt in die Nase, ein Block aus Gestank. In der Kehle steckt ein Knäuel. An dem Gaumen klebt die Zunge. [...] Ich habe nur eine einzige Sehnsucht: fünf Minuten aufrecht stehen! – Aber wir kriechen weiter.“<sup>84</sup>

In solchen Passagen gewinnen die Reportagen eine besondere Eindringlichkeit, die von persönlicher Beteiligung zeugt. Der bei Böll lediglich abstrakt umspielte Gedanke, dass scheinbar einfache Dinge unter Tage ganz anders sind, als sie über Tage sind und als der Laie sie vermutet, gewinnt konkrete Gestalt. Auch hier ist die Sprache der Autoren voller Bilder, aber zugleich gewinnen die enormen Belastungen der Bergarbeit eine Greifbarkeit, die die Grenze des Ästhetischen überschreitet.

Wie sehr sich die entsprechenden Passagen verfestigen und in einen Bilderschatz eingehen, der noch die heutige Perspektive auf den Bergbau prägt, zeigt etwa die erste Folge der Fernsehserie „Rote Erde“, deren erste Staffel 1983 im deutschen Fernsehen ausgestrahlt wird. Der Bauer Bruno Kruska kommt in der Geschichte des Films 1887 aus Pommern ins Ruhrgebiet, um Bergmann zu werden. Es geht um eine historische Wanderungsbewegung, die ähnlich auch Böll thematisiert.<sup>85</sup> Bei seiner ersten Fahrt ins Bergwerk muss Kruska alles neu lernen, selbst das Gehen. Anders als in den eindrücklichen Schilderungen Orwells oder Roths dominiert allerdings im Film eine Außensicht der Figuren, die filmisch zugerichtet ist. Der Film bemüht sich, Bergwerksrealität zu zeigen, zeigt aber zugleich eine eigentümliche Mischung aus höllennähnlichen Bildern und Slapstick. Der durch den Berg stolpernde und schließlich lang hinschlagende Kruska wird als komisch porträtiert und sieht Figuren Charlie Chaplins ähnlich. Zugleich betont der Film die Dunkelheit des Berges, zeigt schwarz verfärbte Gesichter, aus denen Augen und Zähne herausstechen. Die kurze Szene aus „Rote Erde“ informiert einerseits über Realitäten des Bergwerkslebens.<sup>86</sup> Sie tut dies andererseits aber auf eine besondere Weise und passt diese Realitäten den Bedürfnissen der Fernsehserie an. Die Szene erschafft hierzu auch Voraussetzungen für Sichtbarkeit. Dass die unterirdische Strecke im Film eine Kurve macht, dass Licht sich auf Stollenwand und Schienen spiegelt oder im Vordergrund ein Balken zu sehen ist, an dem man irritierenderweise links und rechts vorbeisehen kann, erhöht die visuelle Prägnanz der Szene. Dasselbe gilt für eine Pfütze, die ein lautes Geräusch macht und aufspritzt, als Kruska hineinstürzt. Der Film bemüht sich so, etwas abzubilden, das ist wie die Wirklichkeit in Bergwerken des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Auf der anderen Seite aber sorgt er dafür, als Film

zu funktionieren, anschaulich zu sein, spannend und packend zu sein und „gute Bilder“ zu haben. Gerade diese guten Bilder zu bekommen, ist mit Blick auf den Bergbau ein großes Problem, das schon früh von Reportern diskutiert wird.

## Industrie und Erhabenes

Den weitaus größeren Raum als den Bergwerken selbst widmen die Autoren der Reportagen der oberirdischen Landschaft, ihren Industrieanlagen und der Kultur der Menschen, die hier leben. Wie skizziert scheint dafür die bessere Zugänglichkeit des oberirdischen Raumes genauso ausschlaggebend zu sein wie seine größere ästhetische Attraktivität. Es geht um die ästhetisch-literarische Betrachtung einer Lebenswelt, die von ihren Bewohnern selbst nur bedingt ästhetisch wahrgenommen wird und die zudem mit traditionellen ästhetischen Wertkategorien wie besonders dem Begriff des „Schönen“ kaum verbunden wird. Der ästhetische Blick, dem es um symbolische Sinnggebung wie um Sinneswahrnehmungen und ihre Einordnung geht, ist nicht der Blick, der sich konkret mit lebensweltlichen Fragen wie Lohnfragen, Arbeitsbedingungen, Hygiene oder Freizeit befasst. Zwar mögen solche Dinge auch in ästhetisch orientierten Texten vorkommen, werden dann aber in negative Phänomene vor allem des Hässlichen und sinnlich Unattraktiven übersetzt oder als Symbol anthropologischer Grundbefindlichkeiten und der *conditio humana* behandelt. Selbst dort aber, wo es echtes Interesse an den lebensweltlichen Fragen gibt, wie besonders bei Orwell, tritt die ästhetische Perspektive in den Texten immer wieder hervor. Orwell, der auch sozialpolitisch wirken wollte, betrachtet dies mit Skepsis, ohne es verhindern zu können.<sup>87</sup>

An dieser Stelle soll die ästhetische Perspektive der Texte über das bisher Gesagte hinaus noch an einem Beispiel gezeigt werden, das klarer macht, weshalb die oberirdische Ansicht der Bergbau- und Industriegebiete im Vergleich zum Inneren der Bergwerke für Autoren attraktiv ist. Dieses Beispiel erschließt nicht die gesamten Reportagen und erfasst bei weitem nicht alle ästhetischen Pointen etwa von Hausers Reportage.<sup>88</sup> Es verdient dennoch besondere Beachtung, weil es besonders markante Passagen erklärt. Es geht um das sogenannte „Erhabene“ und damit ein Konzept, das die Diskussion der philosophischen Ästhetik seit dem 18. Jahrhundert beschäftigt.<sup>89</sup> Die Idee des „Erhabenen“ reagiert auf das Problem, wie Dinge lustvoll wahrgenommen werden können, die nicht als schön erscheinen. Sie stellt eine Möglichkeit dar, mit der Beobachtung umzugehen, dass auch hässliche oder grauenvolle Dinge seit jeher in Realität und Kunst eine Rolle spielen und dass sie fasziniert und sogar gerne von Betrachtern rezipiert werden.

Die Namen, die am häufigsten mit der Debatte um das Erhabene – „the sublime“ – verbunden werden, sind diejenigen von Edmund Burke (1729-1797) und Immanuel Kant (1724-1804). An dieser Stelle sollen nur die Ausarbeitungen aus Kants „Die Kritik der Urteilskraft“ von 1790 interessieren. Das Erhabene ist hier insbesondere das, was die Sinne des Menschen überfordert und ihn in seiner Existenz zu bedrohen scheint. Es geht um etwas, das an „einem formlosen Gegenstande zu finden [ist], sofern Unbegrenztheit an ihm [...] vorgestellt und doch Totalität derselben hinzugedacht wird“.<sup>90</sup> Einfacher und mit Beispielen gesagt, geht es um „[k]ühne überhangende gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auftürmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden



Abb. 4: Erhabene Landschaft: Die Alpen. (© Foto: Bernd Evers)

Gewalt, Orkane mit ihrer zurückgelassenen Verwüstung, de[n] grenzenlose[n] Ozean, in Empörung gesetzt.“<sup>91</sup> Die naheliegende Frage ist, wie solche Phänomene, die eigentlich den Menschen bedrohen, doch als reizend erfahren werden können. Die Antwort für Kant lautet, dies gehe durch distanzierte Betrachtung und Reflexion, die sich dann einstellt, wenn der Betrachter selbst nicht wirklich gefährdet ist. Der Anblick erhabener Phänomene werde „um desto anziehender, je furchtbarer er ist, wenn wir uns nur in Sicherheit befinden“.<sup>92</sup> (Abb. 4)

Kant leitet das Gefallen am Erhabenen aus der Reflexionskraft des Menschen ab, der in Anbetracht des Erhabenen einerseits seine physische Schwäche erkenne, sich andererseits aber gerade deshalb als unabhängig vom Erhabenen erlebt und ein Gefühl der Überlegenheit über die Natur entwickelt.<sup>93</sup> Dieser Gedanke muss hier nicht weiter verfolgt werden. Wichtig ist die Erkenntnis, dass das Konzept des Erhabenen insofern ästhetisch ist, als es behauptet, dass Dinge mit Lust und Faszination wahrgenommen werden, die den einzelnen Menschen eigentlich überwältigen. Wahrnehmen bedeutet dabei, sinnlich wahrnehmen, und lustvoll wahrnehmen setzt voraus, aus der Distanz wahrzunehmen und nicht von eigentlich bedrohlichen Phänomenen bedroht zu werden.

Die Theorie des Erhabenen reagiert nun einerseits auf Erfahrungen in Natur und Kunst, schafft aber auch eine Folie, weitere Phänomene in ästhetischer Perspektive wahrzunehmen. Sie leitet auch die Reportagen aus Bergbau- und Industriegebieten des 20. Jahrhunderts an, die nicht mehr an Vulkanen und Ozeanen interessiert sind, sondern an Fördertürmen, Schloten und Hochöfen, welche – in der Formulierung Bölls – „die Landschaft getötet hab[en], ohne eine neue zu bilden“.<sup>94</sup> (Abb. 5) Die Erfahrung, von den gigantischen Industrieanlagen überwältigt zu werden und dies fasziniert beobachten zu können, findet in Texten und Fotografien Ausdruck. Orwell etwa schreibt:

„At night, when you cannot see the hideous shapes of the houses and the blackness of everything, a town like Sheffield assumes a kind of sinister magnificence. Sometimes the drifts of smoke are rosy with sulphur, and serrated fla-

mes, like circular saws, squeeze themselves out from beneath the cowls of the foundry chimneys. Through the open doors of foundries you see fiery serpents of iron being hauled to and fro by redlit boys, and you hear the whizz and thump of steam hammers and the scream of the iron under the blow.“<sup>95</sup>

Geht es hier darum, dass das Erhabene sich aus einer – durch die Dunkelheit bedingten – Löschung des Hässlichen erhebt, erscheint es an anderen Stellen auch bei Tageslicht. Das Erhabene entsteht als Macht, die das Individuum einschließt und überwältigt, was Orwell zu zeigen versucht, indem er den Leser textuell in die Wahrnehmung eines Beobachters hineinzieht.

„A slack-heap is at best a hideous thing, because it is so planless and functionless. [...] On the outskirts of the mining towns there are frightful landscapes where your horizon is ringed completely round by jagged grey mountains, and underfoot [= unter dem Betrachter] is mud and ashes and overhead the steel cables where tubs of dirt travel slowly across miles of country.“<sup>96</sup>

Es gilt – sei erneut Kant zitiert –, dass die Natur „in ihrem Chaos oder ihrer wildesten regellosesten Unordnung und Verwüstung, wenn sich nur Größe und Macht blicken lässt, die Ideen des Erhabenen am meisten erregt“.<sup>97</sup> Bei Kisch heißt es:

„Auf dem Gipfel des Hochofens führt um das Maschinenhaus des Schrägaufzuges eine beängstigend enge Balustrade. [...] [S]elbst hier oben ist kein Gottesfrieden, selbst da, auf dem höchsten Standpunkt der Stahlstadt, fahren uns Lasten über den Kopf. Ununterbrochen schweben auf ihrem Seil die Waggons der Hängebahn heran, öffnen sich genau über der Gichtschüssel des Hochofens, und in den sich im selben Momente klaffenden Ofen stürzt der Passagier, der Koks [...]. Kaum ist der leere Waggon abgetänzelt, rasselt über uns ein Eimer von achttausend Kilogramm Gewicht. [...] Neben den fünf Hochofen stehen fünfzehn geschlossene Röhren, die Winderhitzer, [...] jede ist fünfunddreißig Meter hoch, doppelt so hoch als ein dreistöckiges Haus [...].“<sup>98</sup>



Abb. 5: Erhabene Landschaft: Industrie (Kokerei Schwelgern, Duisburg). (© Foto: Emine Ercihan)

Bei Hauser liest man schließlich:

„Man wartet auf die Dunkelheit, aber es wird nicht Nacht. Aus dem grünen Schein der Dämmerung wachsen die Feuer. Aus schwarzen Röhren eiserner Schloten züngeln lange blaßblaue Flammenzungen. Wände und Dächer gläserner Hallen scheinen von innen her zu glühen, als wäre ein großer Brand dort ausgebrochen.“<sup>99</sup>

## Fotografien bei Heinrich Hauser

Bisher war vor allem von Texten die Rede. Dies macht bereits insofern Sinn, als Autoren wie Orwell, Kisch oder Roth ihre Eindrücke lediglich in Texten niedergelegt haben, denen keine Bilder korrespondieren. Bei Heinrich Hauser und Heinrich Böll allerdings sieht die Sache anders aus. Hauser ordnet seiner Ruhrgebietsreportage 127 Fotografien in Schwarz-Weiß bei. Böll kooperiert mit einem professionellen Fotografen, Chargesheimer, der 157 Schwarz-Weiß-Fotografien für die gemeinsame Publikation erstellt, was dem Band „Im Ruhrgebiet“ besonderen Reiz gibt. An dieser Stelle kann keine eingehende Diskussion der Fotografien erfolgen, doch seien ihnen einige Worte gegönnt.

Die künstlerische Relevanz der eigenen Fotografie wird von Hauser schon im Vorwort des „Schwarzen Reviers“ relativiert. Er charakterisiert sich hier als „Laie[n]“,<sup>100</sup> wobei dieser Begriff umfassend gemeint ist und sich auch auf Hausers geschriebene Texte bezieht. Dennoch wird man vor allem an die Fotografien denken, wenn Hauser schreibt: „Die Unvollständigkeit des Materials, das Tastende der Form wird auf den ‚ernsthaften‘ Leser wahrscheinlich abstoßend wirken.“<sup>101</sup> Tatsächlich war Hausers Leistung als Fotograf früh umstritten.<sup>102</sup> Seine Fotografien haben ästhetisch Schnappschusscharakter, während sie von der Motivbreite deutlich hinter den Texten zurückbleiben. Man kann dies

als Defizit beurteilen, darin aber auch eine kunstprogrammatische Haltung erkennen. So erklärt Herbert Molderings, Hausers Abbildungen glichen

„in Aufbau und Perspektive der gleichzeitigen professionellen Fotografie der Neuen Sachlichkeit. Auf ihnen dominieren Vertikale und Diagonale, Pathosformeln des Dynamischen, Aufstrebenden und Zukunftsweisenden der neuen industriellen Verfahren.“<sup>103</sup>

Hauser selbst beschrieb den eigenen Umgang mit Kameras für Fotografie und Film als gewandt und souverän. In seiner etwas nach dem „Schwarzen Revier“ entstandenen Reisereportage „Die letzten Segelschiffe“ von 1931 etwa erklärte er, auf schwankendem Boden auch im Sturm und unter anderem von der Takelage aus gefilmt zu haben.<sup>104</sup> Ab der 15. Auflage von 1934 sind dem Text auch entsprechende Aufnahmen beigegeben.<sup>105</sup> Schon 1930 veröffentlichte Hauser jedoch seine Filmaufnahmen unter verschiedenen Titeln.<sup>106</sup>

Auffällig ist zunächst, dass Hauser im „Schwarzen Revier“ nahezu ausschließlich Außenaufnahmen anfertigt. (Abb. 6) Unter den Fotografien finden sich insgesamt nur zwei, die man als Innenaufnahmen deuten kann, und die einmal auf die Kapitel „Eisengießerei“, „Modelltischlerei“, „Zwei Stimmen im Revier“ und einmal auf das Kapitel „Der Sonntag“ – mit Darstellung einer Fabrikhalle – entfallen. Auch finden sich keine Aufnahmen aus den Bergwerken unter Tage. Gleichwohl illustriert Hauser auch das Kapitel „Zeche Hannibal“, in dem er, wie schon skizziert, eine Fahrt in den Berg darstellt. Die Fotografien zum Kapitel zeigen einen sterbenden Wald, dessen Betreten auf einem abgebildeten Schild verboten ist; landschaftlich anmutende Impressionen mit Fabriken und Fördertürmen im Hintergrund, einmal eine Wiese, einmal Wäscheleinen; einen natürlichen Bachlauf, der vom Begleittext dem Umland „jenseits der Ruhr“<sup>107</sup> zugeordnet wird; eine Baumschule; ein Schild, das die Bevölkerung auffordert, die

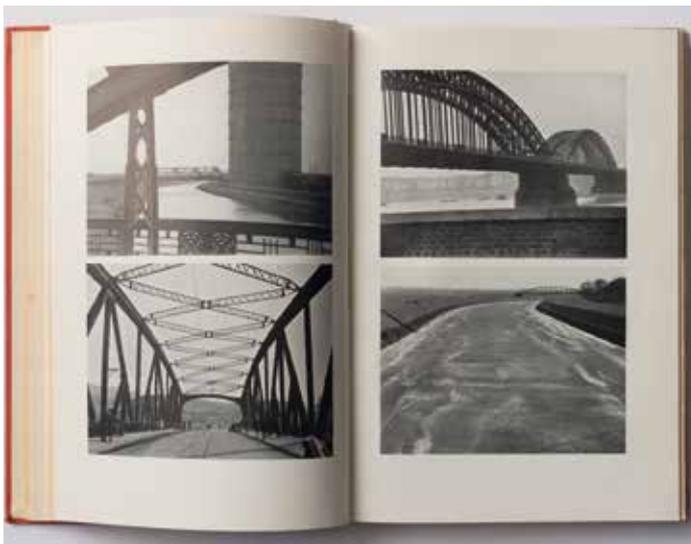


Abb. 6: Außenaufnahmen in Heinrich Hausers *Schwarzes Revier*. (Repro: Emine Ercihan)

eigenen (Park-)Anlagen zu schützen; die schwer einzuordnende Impression eines Standbildes wohl aus einem Park.

Während sich das weitgehende Fehlen von Innenaufnahmen kaum fotografiertechnisch erklären lässt, mag in die Abwesenheit von Aufnahmen aus dem Bergwerk ein technischer Aspekt hineingespielt haben. Erste Aufnahmen aus dem Inneren von Bergwerken datieren bereits auf die 1880er Jahre, wo sie allerdings noch mithilfe von Magnesiumlicht gemacht werden und ausführliches Posieren der abgebildeten Personen erfordern.<sup>108</sup> Die Technik entwickelt sich jedoch so rasch, dass ein Handbuch für den Alltagsgebrauch wie Paul Gebhardts „Mit der Kamera auf Reisen“ bereits 1914 Aufnahmen in Bergwerken explizit thematisiert und erklärt, hier könne „nur mit künstlichem Licht gearbeitet werden“.<sup>109</sup> Für „ganz dunkle“<sup>110</sup> Interieurs sieht die beigefügte Belichtungstabelle noch immer Belichtungszeiten von 40 Sekunden und mehr vor. Wie immer die technische Entwicklung verläuft, ist nicht auszuschließen, dass Hauser sich außer Stande sah, Fotografien unter Tage anzufertigen oder seine Kamera hierhin mitzunehmen.<sup>111</sup>

Inkongruenzen zwischen Text und Bildern betreffen im „Schwarzen Revier“ nicht nur das Kapitel zur Zeche Hannibal, sondern zeichnen insbesondere das letzte Drittel der Reportage aus, in dem Hauser sich seinem vorgeblichen Leben als Arbeiter widmet und aus dem schon ausführlich zitiert wurde. Vom Ledigenheim, in dem Hauser gewohnt haben will, aber auch den Freizeitvergnügungen der Arbeiter ist auf den Fotografien nichts zu erkennen.

Insgesamt gilt das vorrangige Interesse von Hausers Fotografien dem Unbelebten. Dies gilt weit stärker als für seinen Text, der sich – wie erwähnt – im letzten Drittel dem Arbeiterleben zuwendet. Zwar sind Menschen in den Fotografien nicht völlig abwesend, doch stehen sie überwiegend am Rande der Bilder. Versucht man mit einer raschen Zählung etwas Überblick zu gewinnen, kann man bei Hauser mehrere Themenkomplexe unterscheiden. Verkehr und Verkehrswege werden in 28 der Bilder dominant gezeigt, die Landschaft in 16. Auf Architektur jenseits industrieller Anlagen fokussieren 13 Bilder. Immerhin 16 stellen Menschen ins Zentrum, drei Aspekte der Freizeitgestaltung. 46 präsentieren industrielle Anlagen und ihre Details von Maschinen bis zu modernen elektrischen Leitungen. Die Bilder zur Frei-

zeitgestaltung zeigen das Schild einer Leibbibliothek, nämlich der „Kruppschen Bücherhalle“, ein Plakat für einen Theaterabend und einen Kinooingang. Sie finden sich allerdings nicht bei jenen Kapiteln, die sich mit dem Freizeitverhalten der Arbeiter befassen, sondern bei den Kapiteln „Ruhrorter Hafen“ und „Abenteuer eines kleinen Flusses“. Auch jene Fotografien, die Menschengruppen oder einzelne Menschen zeigen, sind jedoch nicht dem Teil „Leben als Arbeiter“ zugeordnet, sondern überwiegend den Kapiteln „Eisengießerei“, „Modelltischlerei“, „Zwei Stimmen im Revier“ sowie „Drahtwalzwerk“, „Großer Güterbahnhof“.

Nun erfasst die grobe Zählung nicht alle Bilder. Auch hat die Klassifizierung von Fotografien eine gewisse Willkür, da die Übergänge zwischen verschiedenen Motiven fließend sind. Dennoch verdeutlicht sowohl ein Blick auf Hausers Fotografien als auch auf die Verbindung von Bild und Text den Schnappschusscharakter der Dokumentation. Wenig deutet darauf hin, dass Hauser das Zusammenspiel der schriftlichen Dokumentation mit seinen Fotografien minutiös geplant hätte. Die Bilder sind nicht auf einen Text hin geschossen, aber auch der Text ist nicht vollständig auf die Bilder ausgerichtet. Letzteres wurde vermutlich schon dadurch verhindert, dass Hausers Fotografien insgesamt zu monoton und mit zu wenig Planung erstellt wirken, um den Erlebnissen, dem Einfallsreichtum, aber auch der Sprachkraft des Autors Hauser standzuhalten. Der Charakter des Schnappschusses ist dabei auch der Charakter eines Fotografierens auf der Durchreise, das sich wenig Zeit nimmt. Den Bildern fehlt nahezu vollständig, was Hauser in seinen Berichten aus dem Arbeiterleben punktuell andeutet oder zumindest behauptet, nämlich Intimität. Eine zwischenmenschliche Nähe und Vertrautheit, die der Kamera etwa Wohnungen, Vereine, Wirtshäuser, Fußballplätze, aber auch Waschkauen oder Krankenstuben geöffnet hätte, ist nicht festzustellen. Mit zwei Ausnahmen – nach den Kapiteln „Eisengießerei“, „Modelltischlerei“, „Zwei Stimmen im Revier“ – scheinen sich Industrieanlagen und industrielle Arbeitsprozesse einerseits und Menschen andererseits im Bild auszuschließen. Was man an den Fotografien insgesamt ablesen kann, ist die Perspektive des eilenden Fremden, die Hauser offensiv für sich reklamiert. „Sechstausend Kilometer bin ich durch das schwarze Revier gefahren, immer hinterm Steuerrad“,<sup>112</sup> schreibt er. In den Fotografien „herrscht die Unruhe des Schnellen, Flüchtigen, Fahrigen“.<sup>113</sup> Der Aspekt des raschen Reisens ist im Material durchaus mit abgebildet, nämlich in der Tatsache, dass nicht nur das erste der Bilder ein Bild vom Fahrersitz von Hausers Auto ist, sondern dass dieses Auto in verschiedenen Fotografien erscheint.<sup>114</sup>

Trotz der Arbeit mit Schnappschüssen sind Hausers Bilder interessant und zeigen jene ästhetische, in die Ethnologie ausgreifende Perspektive, die für ihn charakteristisch ist. So ist das Konzept des Erhabenen in zahlreichen der Industriefotografien durchaus erkennbar. Sofern die industriellen Anlagen nicht im Hintergrund von Bildern oder am Horizont zu sehen sind, werden sie oft aus einer Unter- oder Froschperspektive gezeigt, was ihre Größe und ihre überwältigende Kraft betont. Darüber hinaus aber zeigt sich Hausers Interesse an der Ästhetik technischer Anlagen, wenn er in seinen Bildern einer Formenlehre der Industrie folgt, die er im Text zugleich entwirft. Die industrialisierte Landschaft wird dabei als Ensemble immer gleich strukturierter Objekte dargestellt. Diese Objekte bestimmen einerseits die Erscheinung der Landschaft. Es ist eine Landschaft, die bei näherem Hinsehen so wirkt, als ließe sie sich in wiederkehrende Elemente zerlegen:



Abb. 7: Faszinierende Formen (Zeche Zollern, Dortmund). (© Foto: Emine Ercihan)

„Einmal vertraut geworden mit den Elementen dieser Landschaft, begegnet man in dem scheinbar so ungeheuer verschiedenartigen Bild immer wieder den gleichen Farben und den gleichen Umrissen, so wie das Ornament einer Tapete wiederkehrt.“<sup>115</sup>

Abb. 8: Faszinierende Formen (Zeche Zollern, Dortmund). (© Foto: Emine Ercihan)



Andererseits bestimmen die Objekte nicht nur die Ansicht der Landschaft, sondern vereinen sie in sich typische Formen. Hauser schreibt:

„Die Silhouette des Hüttenwerks: aufgereihte Kegel der Winderhitzer, die breiten Schultern der Hochöfen, die Eisengitterstreifen der Transportbrücken und Krane. Die Schienfelder der Bahnanlagen. Die spitzen Dreiecksverbände der Hallendächer. Die Silhouette der Kokerei: Die Stelzenbeine der Kohlentürme, die schrägen Zementbänder der Aufzüge, die riesenhaft aufquellenden weißen Wolken des Wasserdampfs vom Löschen des Koks. Die braunen Trapeze der Kühltürme. Die Silhouette der Zeche: Der Eisenturm mit den großen Rädern, die sich drehen mit flimmernden Speichen. Die spitzen Zacken der Abraumberge. [...]

Die schmale Dreieckssilhouette des Schlackenberges mit den Geleisen, die blind enden, ein Sprungbrett in den Himmel.“<sup>116</sup>

Hier entwickelt sich zusätzlich zur traditionellen Darstellung des Erhabenen etwas Neues, das gleichwohl im ästhetischen Bereich verbleibt. Es geht nicht in erster Linie um Lebens- und Arbeitswelten. Es geht nicht um die Hitze und die Brandverletzungen am Hochofen, die Hauser kennt, nicht um Lärm, Schmutz, Produktivität, Wirtschaftlichkeit oder Arbeitssicherheit. Es geht um die Wahrnehmung abstrakter Formen in einer Bergbau- und Industrielandschaft, die die Sinne ansprechen und befriedigen. (Abb. 7, Abb. 8) Hauser steht damit am Grunde einer Tradition künstlerischer Industriefotografie, die bis heute existiert und sich am prominentesten wohl im Werk von Bernd und Hilla Becher ab den 1970er Jahren zeigt, das sich auf industrielle Bauten in ihren Formen konzentriert und dem Betrachter solche Bauten seriell präsentiert. Auch wenn die Becher'schen Bilder an künstlerischer Konsequenz deutlich überbieten, was Hauser selbst schafft, ist in Hausers Reportage die Grundlage für eine Ästhetik angedacht, über die es 2007 in der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ heißt:

„Ein immer gleiches gedämpftes Streulicht lässt die Wassertürme oder Kohlebunker nur leicht hervortreten. Der Blickpunkt wird so gewählt, dass sich das Motiv ruhig in die Bildmitte einschreibt. Nirgends spielen die Fotografien mit der Vereinzelung, die, wie in der *pittura metafisica*, eine irrealen Stimmung zustande bringen könnte. Schattenwurf und Dramatik werden vermieden. Sonnenaufgänge, Landschaft, Gewitter, Rauch und Spuren von Arbeit fehlen [...]. Von der Arbeitswelt, vom Menschen selbst entdecken wir keine Spur.“<sup>117</sup>

Im Vorwort zum Ausstellungskatalog „Fördertürme“ von 1985 ist die Rede von „typologische[n] Reihen [...]“. Der typologische Vergleich wird somit nicht nur zur Quelle von Informationen aus verschiedenen Wissensgebieten (Geschichte, Technologie usw.), sondern auch zur Quelle *eines neuen Sehens*.“<sup>118</sup> Dieser ästhetische Effekt ist bei Hauser vorgedacht.

## Die Fotografien Chargesheimers

In den Bildern Chargesheimers zeigt sich eine andere Handschrift als bei Hauser, nämlich die des professionellen Fotografen.<sup>119</sup> Von der Ästhetik des Schnappschusses sucht sich „Im Ruhrgebiet“ bereits durch die Präsentation der Bilder auf den Buchseiten abzusetzen. Bei Hauser sind stets mehrere Bilder auf einer Seite abgedruckt. Sie füllen die Seite nicht komplett aus, sind nicht übermäßig groß und haben oft ein ähnliches Format



Abb. 9: Natur und Bergbau (Zeche Gneisenau, Dortmund). (© Foto: Emine Ercihan)

von ca. 11 x 8 cm. Bei Böll und Chargesheimer dagegen nehmen die Bilder oft eine komplette Buchseite von ungewöhnlich großen<sup>120</sup> 24 x 30 cm oder sogar eine Doppelseite ein, ohne dass ein Seitenrand übrigbliebe. Das große Format fordert dabei zur intensiven Betrachtung auf und kommuniziert den Anspruch, Betrachtenswertes zu enthalten. Dort, wo Chargesheimer mehrere Bilder auf einer Buchseite anordnet, hat dies, wie etwa bei 54 und 55, 77, 89 oder 104 und 105, einen erkennbar künstlerischen Sinn, indem es etwa Bewegung andeutet oder ein Panoptikum sich schnell ablösender Eindrücke entsteht. „Die Bildstrecken scheinen filmisch ineinander überzugehen, sind rhythmisch sequenziert und das autonome Einzelbild tritt zugunsten der Gesamterzählung in den Hintergrund.“<sup>121</sup>

Auch im Werk von Böll und Chargesheimer gibt es keine exakte Abstimmung von Text und Bildern, was sich bereits in der Anlage ihres Buches manifestiert. Anders als noch bei Hauser wechseln sich Text und Bilder nicht ab, sondern der Text steht am Anfang und wird vom Gesamt der Bilder gefolgt. Aus Bölls Sicht galt,

„dass sein Essay so weit eigenständig war, dass er, ohne ein einziges Foto von Chargesheimer anzuführen oder darauf explizit Bezug zu nehmen, auch für sich, in Teilen oder mit Aufnahmen anderer Fotografen veröffentlicht werden konnte. Schon am 10. Januar 1958 wird eine gekürzte Fassung unter dem Titel ‚Die Entdeckung des Ruhrgebiets‘ im Bayerischen Rundfunk gesendet und in ‚gehört und gelesen‘, der Zeitschrift des Senders, abgedruckt.“<sup>122</sup>

Trotz aller Distanz zwischen Fotografien und Text gibt es stärker als bei Hauser Angebote, beides punktuell aufeinander zu beziehen, was mitunter zu „einem überraschenden Gleich-

klang“<sup>123</sup> führt. So denkt Böll darüber nach, wie unpassend im Ruhrgebiet das Zusammentreffen zwischen Landwirtschaft und Nutztierhaltung einerseits und Industrieanlagen andererseits ist.<sup>124</sup> Dem entsprechen bei Chargesheimer Bilder eines Bauern mit Pferden auf dem Acker vor einer Abraumhalde (8) oder weidender Schafe vor Fördertürmen am Horizont (67). Das Spannungsfeld zwischen ländlichem Raum und Industrie, das die Ruhrgebietsreportagen traditionell beschäftigt und auch bei Böll Thema ist, prägt zudem weitere Bilder des Bandes (etwa 73). (Abb. 9) Böll spricht vom Hobby der Taubenzucht und vom Fußball<sup>125</sup> und Chargesheimer zeigt beides (58 bis 60, 99 bis 101). Böll beschwört das Angebot von „ungeheuerliche[n] Kleidern, Lebensmitteln“<sup>126</sup> und Chargesheimer bebildert Einkauf und Konsum (113 bis 115). Chargesheimer gewährt Einblicke in die Waschkaue (56) und Böll spricht davon.<sup>127</sup> Nicht nur Böll befasst sich mit der Religion, die für ihn insbesondere der Katholizismus ist:

„[D]ie Kirche, in die der junge Mann sonntags mit seiner Familie geht, ist von jener brutalen Stillosigkeit, wie man sie aus Kolonien kennt; nicht einmal imitierte Romanik, imitierte Gotik: wüste Formlosigkeit, um das Jahr 1900 herum zusammengelahen, weil die zuwandernden Bergleute außer ihrem Fleiß noch eine Eigenschaft mitbrachten, die Kirchen einfach notwendig, vielleicht sogar rentabel machte: die zuwandernden Bergleute waren fromm.“<sup>128</sup>

Chargesheimer zeigt die Frontalaufnahme eines Kruzifixes vor einem Gebäude und die glatte Fassade einer schlicht gemauerten modernen Kirche mit Glockenöffnungen (36 und 37). Hinzu kommen Bilder aus dem katholischen Leben, von Erstkommunion, Taufe und Beerdigung (34, 35 und 79).



Abb. 10: Bilder Chargesheimers. (Repro: Emine Ercihan)



Abb. 11: Bilder Chargesheimers. (Repro: Emine Ercihan)

In der keineswegs vollständigen Auflistung deutet sich bereits an, dass es in Chargesheimers Fotografien all jene Elemente gibt, die man bei Hauser vermissen mag und die im „Schwarzen Revier“ eine Lücke zwischen Text und Bildern entstehen lassen. Chargesheimer ergänzt Innenaufnahmen, Nachtaufnahmen und auch Aufnahmen aus der Welt unter Tage. Seine Fotografie einer zentralen Strecke mit Beleuchtung, Schienen und zahlreichen Leitungen an der Wand (48) wirkt wie eine Bebilderung von Hausers erstem Eindruck eines unterirdischen Bahnhofs, der oben zitiert wurde. Überhaupt aber scheinen zahlreiche von Chargesheimers Bildern zu bieten, was Hauser nur bespricht, nicht aber photographisch zeigt. Dies gilt für das Freizeitleben, das Chargesheimer im Tanzvergnügen (75 bis 77), Wirtshausbildern (41 und 89) oder Bildern einer Wahl zur „Miss Duisburg“ (110) anschaulich macht, und den Konsum, der in Bildern aus dem Warenhaus (113) oder vom Schaufenster (114) erscheint. Es gilt aber auch für die Arbeitswelt, wenn nun jene Arbeit am Hochofen gezeigt wird (16), die Hauser wortreich beschreibt.

Interessant ist aber nicht nur eine systematische Ausweitung der Motivbreite, die sich bei Chargesheimer etwa daraus ergibt, Innenaufnahmen in großer Zahl vorzustellen. Interessant ist auch, dass Chargesheimers Bilder offenbar einen anderen dokumentarischen Anspruch haben als diejenigen Hausers und etwas anderes suchen. Im Unterschied zu Bölls Text, aber auch zu Hausers Bildern verlieren sie zum Teil – und irritierenderweise – an ästhetischer Stilisierung. Die Widersprüchlichkeit der Fotografien kann dabei versuchsweise mit dem Unterschied von Technik und Motivik erklärt werden. Technisch ist Chargesheimer dem Fotografen Hauser überlegen. Motivisch dagegen wirken Chargesheimers Bilder in vielen Fällen beinahe zufällig entstanden und scheinen sie willkürlich herausgegriffen, wobei sich freilich rasch die Frage stellt, ob dieser Eindruck nicht täuscht.<sup>129</sup>

Chargesheimers Bilder erzeugen in hohem Maße, was denjenigen Hausers abgeht, nämlich Intimität. Zwar zeigen sie erhabene Ansichten einer Hochofenanlage (14) oder erleuchteter Fabrikanlagen bei Nacht (78). Viel stärker als Hauser aber sind sie an Menschen und ihrem Arbeits- und Alltagsleben interessiert.<sup>130</sup> Eine erste Zählung führt rasch zu dem Ergebnis, dass auf rund 100 der Fotografien Chargesheimers die abgebildeten Menschen die primäre Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Bei Chargesheimer gibt es spielende Kinder im Brachland, die fast kokett in die Kamera blicken (33), eine Frau allein an einem Wirtshaustisch mit

zwei Gläsern (41), einen schlafenden Mann im Wirtshaus (42), Großaufnahmen beim Essen (92), nur mit Badehose bekleidete Jugendliche unter der Dusche eines Freibads (103), ein Kind, das mit einem Finger im Mund fummelt (105), das verlorene Starren einer alten Dame zwischen den Warentischen eines Geschäfts (113) und immer wieder Arbeiter, die unbefangen, verstohlen oder unsicher in Richtung des Fotografen schauen. (Abb. 10) Es sind Momente, in denen die Fotografierten die eigene Ansicht offenbar nicht kontrollieren und ihr Leben vergleichsweise schutzlos darbieten.

Stefanie Grebe hat die Widersprüchlichkeit von Chargesheimers Ruhrgebietsaufnahmen beschrieben. Zwar sind stereotype und stark stilisierte Motive wie

„der Bauer mit Pferden vor der Halde und andere Industrielandschaften durchaus vorhanden, dominieren aber nicht die Gesamtheit seiner Bilder. Die von ihm fotografierten Arbeiter werden weder durch Untersichten heroisiert noch zu hilflosen Opfern der Umstände stilisiert. Ob die Darstellungen in Nahaufnahme Pathos haben, sei dahingestellt; jedenfalls gelingt es Chargesheimer, den Mythos des dunklen Ruhrgebiets zu aktivieren und gleichzeitig äußerst differenzierte Bilder zu erzeugen.“<sup>131</sup>

Zu den Bildsequenzen, die bei Chargesheimer Geschichten entfalten, gehört auch eine Bildsequenz zur Arbeit unter Tage. Was Orwell, Hauser und Roth – anders als Böll – schildern, vollzieht Chargesheimer ähnlich mit seiner Kamera. Seine diesbezüglichen Bilder 43 bis 57 tragen in den „Bilderklärungen“ die Titel „Zur Frühschicht“ (43), „Förderturm“ (44), „Eingang zum Schacht (Spruch!), Lebensglück“ (Abb. 11) (45), „Vor der Einfahrt“ (46 und 47), „Im Hauptstollen“ (48), „Vor der Kohle“ (49), „Bohrhammer“ (50 und 51), „Vor der Kohle“ (52 und 53), „Kumpels nach der Schicht“ (54 und 55), „Waschkaue“ (56), „Zu Hause“ (57).

Die Bildserie beginnt mit dem grobkörnigen und unscharfen doppelseitigen Bild eines Mannes in Mantel und Hut in der Weite (43). Er bewegt sich im Morgengrauen auf einem unbefestigten Weg über ein Feld oder eine Brachfläche auf einen Horizont zu, der von Industrieanlagen verstellt ist. Der Mantel weht im Wind. Zu sehen sind Kühltürme, Gasometer, Hochspannungsleitungen, ein Schornstein, Lichter. Zwischen Mann und Industrie steht markant ein einzelner Baum. Womöglich ist vor ihm noch jemand unterwegs, aber genau zu erkennen ist es nicht. Nach dem



Abb. 12: *Bergarbeiter vor der Einfahrt (Chargesheimer). (Repro: Emine Ercihan)*

Umblättern sieht man auf einer Einzelseite die gestochen scharfe Silhouette eines Förderturms im Gegenlicht (44). Die untere Bildhälfte versinkt in Schwarz. Als nächstes erscheint, ebenfalls auf einer Einzelseite, die Innenaufnahme einer Fabrikhalle mit einem geschwärzten Schild, das die schwer zu entziffernde Aufschrift trägt, „Ein unbedachter Augenblick / zerstört oft manches Lebensglück“ (45).

Es folgt eine Doppelseite mit drei grobkörnigen Bildern, auf der man in Totale und Halbtotale das Thema Grubenfahrt tatsächlich erkennen kann (46 und 47) (Abb. 12). Zunächst sieht man aus einer Aufsicht die auf die Einfahrt wartenden Bergleute neben einem Schienenstrang stehen. Ebenfalls aus der Aufsicht zeigt auch das zweite Bild die Wartenden. Das dritte Bild wiederholt das Motiv, ist aber nicht mehr aus der Aufsicht, sondern aus geringer Untersicht aufgenommen. Anders als in den ersten beiden Bildern blicken hier nahezu sämtliche Bergleute in die Kamera. Das erste und das dritte Bild scheinen zu einem anderen Zeitpunkt gemacht als das zweite, denn in ihnen halten die Bergleute leuchtende Grubenlampen in den Händen, deren Licht zusammen mit den weißen Gesichtern einen interessanten Kontrast im Bild erzeugt.

Eine eigene Serie von sechs Aufnahmen auf einer Doppelseite zeigt später in halbnahen Aufnahmen die Bergleute nach der Ausfahrt (54 und 55). (Abb. 13) Als wollten die Bilder das Verlassen des Berges betonen, sind sie deutlich heller als die vor der Einfahrt gemachten, was natürlich auch mit der Tageszeit der Aufnahme zu tun haben mag. Ein doppelseitiges Bild zeigt die Männer in der Totalen mit leichter Aufsicht beim Umkleiden in der Waschkäule (56). Zu sehen sind unter anderem nackte Oberkörper, während weitere entblößte Körperteile durch die geschickte Wahl des Blickwinkels verdeckt bleiben.

Im Zentrum der Bildreihe stehen sechs Doppelseiten mit Fotografien aus der Welt unter Tage. Vier Doppelseiten sind jeweils nur durch ein Bild besetzt (48, 49, 50 und 53), zwei Bilder nehmen Einzelseiten ein (51 und 52). Abgesehen vom bereits erwähnten Bild einer zentralen Strecke, die menschenleer ist (48), zeigen alle Bilder je einen Bergmann bei harter körperlicher Arbeit vor der Kohle. Dabei sind ausschließlich nahe und halbnahen Aufnahmen vorhanden, in denen das Gesicht, Arme und teils der Oberkörper im Bild sind. Die Bilder lassen sich noch einmal in zwei Gruppen teilen. 49 zeigt einen vorgebeugten Bergmann. Da er nur äußerst schwach aus einem schwarzen Bildhintergrund hervortritt, ist

freilich nicht genau zu erkennen, was er tut. 50 zeigt vermutlich denselben Bergmann aus ähnlicher Perspektive, aber diesmal mit einem Bohrhämmer. Der Hammer und die gänzlich geschwärzte Faust des Bergmanns, die ihn hält, dominieren das Bild.

51, 52 und 53 zeigen einen Bergmann bei Überkopfarbeit. Die Bilder wirken wie die dynamische Darstellung eines Arbeitsvorgangs und sind besonders expressiv, indem sie die vor Anstrengung verzerrten Gesichtszüge zeigen. Diese sind erkennbar, obwohl bei den beiden ersten Bildern Mund, Nase und Augen größtenteils durch einen emporgereckten Arm verdeckt werden. Chargesheimer hat die Bilder dabei so zusammengestellt, dass ein Zoomeffekt entsteht. Dadurch stellen nicht nur die Bilder dynamisches Geschehen dar, sondern sie wirken in der Zusammenstellung selbst dynamisch. Bild 51, das keine komplette Buchseite beansprucht, sondern schwarz gerahmt ist, zeigt den Körper etwa vom oberen Bauchende bis zum Kopf sowie einen emporgereckten Arm. (Abb. 14) Bei Bild 52, das eine ganze Buchseite einnimmt, scheint sich die Kamera auf den Bergmann zubewegt zu haben. Die erhobene Hand ist abgeschnitten, ebenso die linke Schulter. Der Oberkörper ist nur etwa ab der Höhe der Achselhöhle abgebildet. Bild 53 erstreckt sich über eine Doppelseite und zeigt erstmals das nicht mehr vom Arm verdeckte Gesicht des Bergmanns von der Seite, die verschwitzte Haut, den von Anstrengung offenen Mund und die aufgerissenen, nach oben blickenden Augen. Der Arm ist weiter erhoben, die Figur scheint schräg in der Abbildung zu stehen. Alle drei Bilder sind aus leichter Untersicht aufgenommen. (Abb. 15)

Chargesheimer macht anschaulich, was bei Hauser fehlt, nämlich die unterirdische Arbeitswelt. Wie in den oberirdischen Fotografien stehen dabei die Bergarbeiter selbst im Vordergrund,

Abb. 13: *Bergarbeiter nach der Ausfahrt (Chargesheimer). (Repro: Emine Ercihan)*

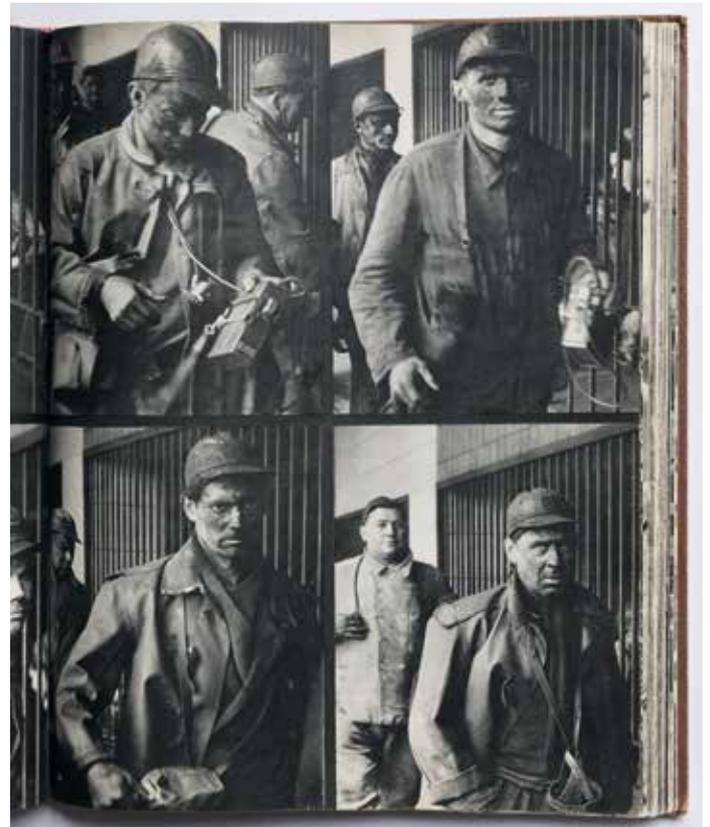




Abb. 14: Überkopfarbeit (Chargesheimer). (Repro: Emine Ercihan)

wobei auffällt, dass sie vor und nach der Bergfahrt überwiegend in Gruppen erscheinen, unter der Erde aber nur allein vor die Kamera treten. Als Motiv wählt Chargesheimer daher, was bereits Orwell und Hauser in ihren Texten fasziniert, nämlich den einzelnen, mühsam in ungünstigen Körperhaltungen arbeitenden Bergmann. Zwar kann Chargesheimer in seinen Fotografien aus offensichtlichen Gründen nicht jene extremste Enge zeigen, die die Reporter fesselt. Immerhin musste mindestens für den Fotografen noch hinreichend Platz sein. Die Fokussierung auf den Bergmann selbst und die nur skizzenhaft erkennbare oder gar nur erahnbare Umgebung lässt diesen Aspekt allerdings zurücktreten und gleichwohl ein Gefühl des Eingeschlossenseins entstehen.

In den Fotografien wird ein ästhetischer Zug sichtbar, der sich aus fotografischer Technik und Motivwahl gleichermaßen ergibt. Obwohl man den Berg und das lastende Gestein naturgemäß nicht sehen kann und bestenfalls die unmittelbare Umgebung im Bild repräsentiert ist, geben die Bilder eine Ahnung von der Wucht dieses Gesteins, durch das sich die Arbeiter in kleinen Lichtblasen hindurchgraben. Man kann auch hier an das Erhabene der philosophischen Ästhetik denken. Zudem ist der ästhetische Drang ins Symbolische in den Bildern angelegt,



Abb. 15: Arbeit unter Tage (Chargesheimer). (Repro: Emine Ercihan)

wenn sie betonen, wie einzelne Menschen sich in der Dunkelheit verausgaben und in einem Kampf mit der Kohle ganz auf sich selbst gestellt scheinen. Die Arbeit unter Tage als Bild für menschliches Schicksal aufzufassen, ist ein Gedanke, der sicherlich auch Heinrich Hauser gefiel und den weiteren Autoren bei ihren Reisen durch die Industrie- und Bergbaugebiete gekommen sein wird.

Die heroische Stellung des Bergmanns zeigt sich dabei schon auf dem ersten Bild der Bilderserie, „Zur Frühschicht“, das noch im Oberirdischen angesiedelt ist. Hauser und Roth beschreiben – wie oben zitiert – den Weg zur Arbeit als Weg der Arbeitermasse, an dem vor allem interessiert, wie eine große Menschengruppe uniform vorwärtstrebt. Chargesheimers Bild dagegen zeigt den einzelnen Menschen vor einer Kulisse erhabener Industrie. Mehr noch steht der Bergmann hier auf der Grenze zwischen agrarischer Landschaft und Industrielandschaft, was einen der Aspekte reflektiert, die in den zitierten Reportagen immer wieder vorkommen. Der Bergmann scheint aus der Welt der Felder einsam in eine Welt der Schwerindustrie einzutreten, in der er bestehen muss.

## Anmerkungen

- 1 Hauser 1930, S. 103.
- 2 „Daß ich selber untertage schaffte, ist mehrere Jahrzehnte her und hat nur ein halbes Jahr gewährt, verglichen mit zehn Lebensjahren auf See. Indessen, andere Schriftsteller sind noch weniger untertag gewesen als ich, und die beiden Berufe, der des Bergmanns und der des Seemanns, sind einander darin verwandt, daß sie mit ewigen Elementen umgehen, an deren Natur keine Technik etwas ändern kann. Bei beiden Berufe ist unabdinglich die Berufung; wer sie nicht hat, der gehört nicht untertag und gehört nicht auf See.“ (Hauser 1952, S. 9.)
- 3 Vgl. Rossmann 2010, S. 217.
- 4 Vgl. zu Hausers Biographie Hauser 2010, S. 222f.; Graebner 2001.
- 5 Hauser 1930, S. 103.
- 6 Vgl. Rossmann 2014, S. 135.
- 7 Vgl. Barbian 2009, S. 191; Rossmann 2014, S. 135f.
- 8 Vgl. Boge 2009, S. 192f.
- 9 Böll/Chargesheimer 1958.
- 10 NN 1959; vgl. zur Kontroverse Barbian 2009, bes. S. 203-212.
- 11 NN 1959.
- 12 Ebd.
- 13 Böll/Chargesheimer 1958, S. 116f.
- 14 Rossmann 2014, S. 137.
- 15 Arnsperger 1959.

- 16 Hauser 1930, S. 148.  
 17 Ebd., S. 148f.  
 18 Vgl. Kisch 1978a. Bei Zitaten aus diesem Werk werden im Folgenden die Reportagen als Einzelbeiträge zitiert, um die Zugehörigkeit von Textstellen besser kenntlich zu machen.  
 19 Die einzelnen Zeitungsbeiträge sind zusammengefasst in Roth 1976a. Bei Zitaten werden im Folgenden die Reportagen als Einzelbeiträge zitiert, um die Zugehörigkeit von Textstellen besser kenntlich zu machen.  
 20 Vgl. Rossmann 2014, S. 135f.  
 21 Vgl. Orwell 1986.  
 22 Vgl. für eine erste Analyse dieser Texte Susteck 2014.  
 23 Heidemann 2012.  
 24 Roth 1976b, S. 544f. „Dicht liegen die Städte aneinander, ganze Ketten ohne ländliches Zwischengebiet“, schreibt Hauser 1930, S. 13.  
 25 Stärker als in den weiteren Reportagen – und am ehesten noch mit Kisch zu vergleichen – durchdringen sich bei Roth die Reflexion, der Drang ins Symbolische und die Beobachtung konkreter Vorgänge. Vgl. Eicher 2010, S. 14; Uecker 2007, S. 362.  
 26 Roth 1976c, S. 796f.  
 27 Hauser 1930, S. 105f.  
 28 Roth 1976c, S. 797.  
 29 Roth 1976d, S. 789.  
 30 Vgl. ebd., S. 790.  
 31 Roth 1976c, S. 796.  
 32 Vgl. Susteck 2014, S. 367f.  
 33 Kisch 1978b, S. 117.  
 34 Ebd., S. 115.  
 35 Ebd., S. 115.  
 36 Ebd., S. 117.  
 37 Ebd., S. 117.  
 38 Ebd., S. 113.  
 39 Böll 1958, S. 5.  
 40 Hauser 1930, S. 9.  
 41 Ebd., S. 112.  
 42 Ebd., S. 129.  
 43 Ebd., S. 131.  
 44 Vgl. ebd., S. 132.  
 45 Ebd., S. 141.  
 46 Ebd., S. 141; vgl. auch 134.  
 47 Roth 1976e, S. 791.  
 48 Ebd., S. 792.  
 49 Roth 1976f, S. 792.  
 50 Ebd., S. 793.  
 51 Ebd., S. 793.  
 52 Ebd., S. 793.  
 53 Roth 1976e, S. 791.  
 54 Roth 1976g, S. 794.  
 55 Ebd., S. 794.  
 56 Ebd., S. 794.  
 57 Ebd., S. 794.  
 58 Böll 1958, S. 5.  
 59 Ebd., S. 12.  
 60 Ebd., S. 132; Schütz 1987, S. 22.  
 61 Orwell 1986, S. 30.  
 62 Vgl. Rossmann 2014, S. 136.  
 63 Vgl. Barbian 2009, S. 193.  
 64 Böll 1958, S. 5.  
 65 Ebd., S. 5f.  
 66 Ebd., S. 11.  
 67 Ebd., S. 5.  
 68 Ebd., S. 10.  
 69 Böll 1958, S. 5.  
 70 Hauser 1930, S. 36.  
 71 Böll 1958, S. 10.  
 72 Vgl. Roth 1976h, S. 739 u. 741.  
 73 Ebd., S. 741.  
 74 Vgl. ebd., v. a. S. 740.  
 75 Ebd., S. 742.  
 76 Ebd., S. 741.  
 77 Hauser 1930, S. 34.  
 78 Roth 1976h, S. 738.  
 79 Ebd., S. 741.  
 80 Ebd., S. 741.  
 81 Orwell 1986, S. 19f.  
 82 Hauser 1930, S. 37 u. 39.  
 83 Orwell 1986, S. 23ff.  
 84 Roth 1976h, S. 743.  
 85 Böll 1958, S. 12f.  
 86 Vgl. Rote Erde 2014, 45:36-48:05.  
 87 Vgl. Susteck 2014, S. 363.  
 88 Hausers Arbeit habe ich in Susteck 2014, S. 370ff., auch unter das Schlagwort einer „Tilgung des Erhabenen“ gestellt. Vgl. auch Molde-  
 rings 2008, S. 75ff.  
 89 Vgl. Ästhetische Grundbegriffe 2001.  
 90 Kant 1974, S. 165.  
 91 Ebd., S. 185.  
 92 Ebd., S. 185.  
 93 Ebd., S. 185f.  
 94 Böll 1958, S. 24.  
 95 Orwell 1986, S. 99.  
 96 Ebd., S. 97.  
 97 Kant 1974, S. 167.  
 98 Kisch 1978c, S. 175. Vgl. zu diesem Text Robeck 2010, wo sich auf S. 123f. auch ein Abdruck des Textes in seiner Originalgestalt aus der „Neuen Leipziger Zeitung“ vom 19. Januar 1923 findet.  
 99 Hauser 1930, S. 14f.  
 100 Ebd., S. 9.  
 101 Ebd., S. 9.  
 102 Vgl. Graebner 2001, S. 196f.  
 103 Molderings 2008, S. 77.  
 104 Vgl. Graebner 2001, S. 198f.; Hauser 1931, etwa S. 25f.  
 105 Vgl. Hauser 1934.  
 106 Vgl. die Nachweise bei Graebner 2001, S. 443.  
 107 Hauser 1930, S. 40.  
 108 Vgl. hierzu die Ausstellung „Bildermacher unter Tage – Fotopioniere im Bergbau“, die 2016 im Siegerlandmuseum, Siegen, stattfand, aber leider ohne Katalog geblieben ist. <http://www.siegerlandmuseum.de/ausstellungen/ausstellungsarchiv/bildermacher-unter-tage/> (abgerufen am 10. Mai 2017).  
 109 Gebhardt 1914, S. 130.  
 110 Ebd., S. 160.  
 111 Später hat er allerdings sehr wohl Fotos im Bergwerk angefertigt, und zwar sogar Farbfotos. Vgl. Hauser 1940, S. 94f. u. 98.  
 112 Hauser 1930, S. 10.  
 113 Rossmann 2010, S. 214.  
 114 Vgl. zu Typ und Bedeutung von Hausers Automobil Rossmann 2010, S. 210.  
 115 Hauser 1930, S. 22.  
 116 Ebd., S. 22f. Absätze getilgt.  
 117 Spies 2007.  
 118 Zdenek/ Pagé 1985, S. 5.  
 119 Vgl. Grebe 2014, S. 16f.  
 120 Vgl. ebd., S. 16.  
 121 Ebd., S. 16.  
 122 Rossmann 2014, S. 138.  
 123 Grebe 2014, S. 19.  
 124 Vgl. Böll 1958, S. 24f.  
 125 Vgl. ebd., S. 26f.  
 126 Vgl. ebd., S. 28.  
 127 Vgl. ebd., S. 16.  
 128 Vgl. ebd., S. 9.  
 129 Vgl. Grebe 2014, S. 17 u. 19.  
 130 Vgl. auch Barbian 2009, S. 194.  
 131 Grebe 2014, S. 19.

## Bibliografie

- ARNSPERGER, Klaus:  
 1959 Wie staubig darf die Heimat sein?, in: Süddeutsche Zeitung, 4. Februar 1959  
 BARCK, Karlheinz u. a. (Hg.):  
 2001 Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 2, Stuttgart/Weimar 2001  
 BARBIAN, Jan-Pieter:  
 2009 Die „bittere Poesie“ des Reviers. Die Kontroverse um den Bildband „Im Ruhrgebiet“ von Heinrich Böll und Chargesheimer, in: Ders./Palm, Hanneliese (Hg.): Die Entdeckung des Ruhrgebiets in der Literatur, Essen 2009, S. 189-213  
 BÖLL, Heinrich/CHARGESHEIMER:  
 1958 Im Ruhrgebiet, Köln/Berlin 1958  
 BÖLL, Heinrich:  
 1958 O. T., in: Ders./Chargesheimer: Im Ruhrgebiet, Köln/Berlin 1958, S. 5-28  
 BOGE, Birgit:  
 2009 Die Anfänge von Kiepenheuer & Witsch. Joseph Caspar Witsch und die Etablierung des Verlags (1948-1959), Wiesbaden 2000

- EICHER, Thomas:  
2010 Joseph Roth, das Ruhrgebiet und die Reportage, in: Ders. (Hg.): Joseph Roth und die Reportage, Heidelberg 2010, S. 9-23
- GEBHARDT, Paul:  
1914 Mit der Kamera auf Reisen. Ratschläge und Betrachtungen über die photographische Ausrüstung und über die Ausübung der Fotografie fern von der Heimat, Leipzig 1914
- GRAEBNER, Grith:  
2001 Heinrich Hauser. Leben und Werk. Eine kritisch-biographische Werk-Bibliographie, Diss. München 2001
- GREBE, Stefanie:  
2014 „Dabei habe ich die härtesten Photos gar nicht veröffentlicht!“ Neue Fotografien Chargesheimers aus dem Ruhrgebiet 1957, in: Grütter, Heinrich Theodor/Dies. (Hg.): Chargesheimer. Die Entdeckung des Ruhrgebiets, Köln 2014, S. 15-28
- HAUSER, Heinrich:  
1930 Schwarzes Revier, Berlin 1930  
1931 Die letzten Segelschiffe. Schiff, Mannschaft, Meer und Horizont, Berlin 1931  
1934 Die letzten Segelschiffe. Schiff, Mannschaft, Meer und Horizont, 15. u. 16. Aufl. Berlin 1934  
1940 Im Kraftfeld von Rüsselsheim, München 1940  
1952 Unser Schicksal. Die deutsche Industrie, München/Düsseldorf 1952  
2010 Schwarzes Revier, hg. von Barbara Weidle, Bonn 2010
- HEIDEMANN, Britta:  
2012 Ralf Rothmanns Ruhrgebiet ist überall, in: Der Westen, 22. Mai 2012 <http://www.derwesten.de/kultur/ralf-rothmanns-ruhrgebiet-ist-ueberall-id6685088.html#plx1927969616> (abgerufen am 10. Mai 2017)
- KANT, Immanuel:  
1974 Kritik der Urteilskraft, in: Ders.: Werke. Bd. X, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt/M. 1974
- KISCH, Egon Erwin:  
1978a Der rasende Reporter, in: Ders.: Gesammelte Werke, hg. von Bodo Uhse/Gisela Kisch, Berlin/Weimar 1978, S. 5-278  
1978b Das Nest der Kanonenkönige: Essen, in: Ders.: Gesammelte Werke, hg. von Bodo Uhse/Gisela Kisch, Berlin/Weimar 1978, S. 113-117  
1978c Stahlwerk in Bochum, vom Hochofen aus gesehen, in: Ders.: Gesammelte Werke, hg. von Bodo Uhse/Gisela Kisch, Berlin/Weimar 1978, S. 175-179
- MOLDERINGS, Herbert:  
2008 Die Moderne der Fotografie, Hamburg 2008
- NN  
1959 Die Wahrheit über das Revier, in: Rheinischer Merkur, 13. Februar 1959
- ORWELL, George:  
1986 The Road to Wigan Pier, in: The Complete Works of George Orwell, Bd. 5, hg. von Peter Davison, London 1986
- ROBECK, Ulrike:  
2010 Egon Erwin Kisch beim Bochumer Verein. Ein Versuch zum „Wesen des Reporters“, Essen 2010
- ROTE ERDE:  
2014 Die erste Schicht/Lebendig begraben (1887). R.: Klaus Emmerich. ARD-Video: Die Gesamtedition Rote Erde 2014
- ROSSMANN, Andreas:  
2010 Augen auf und durch, in: Heinrich Hauser: Schwarzes Revier, hg. von Barbara Weidle, Bonn 2010, S. 210-220  
2014 Hübsche Bilder sind eine Täuschung. Heinrich Böll hat keinen Roman über das Ruhrgebiet geschrieben, in: Grütter, Heinrich Theodor/Grebe, Stefanie (Hg.): Chargesheimer. Die Entdeckung des Ruhrgebiets, Köln 2014, S. 134-145
- ROTH, Joseph:  
1976a Reisebilder, in: Ders.: Werke, hg. von Hermann Kesten, Bd. 3, Amsterdam 1976, S. 637-1103  
1976b Trübsal einer Straßenbahn im Ruhrgebiet, in: Ders.: Werke, hg. von Hermann Kesten, Bd. 3, Amsterdam 1976, S. 543-545  
1976c Der Morgen aber, in: Ders.: Werke, hg. von Hermann Kesten, Bd. 3, Amsterdam 1976, S. 795-797  
1976d Ankunft in Essen, in: Ders.: Werke, hg. von Hermann Kesten, Bd. 3, Amsterdam 1976, S. 789-791  
1976e Abend in Essen, in: Ders.: Werke, hg. von Hermann Kesten, Bd. 3, Amsterdam 1976, S. 791f  
1976f Die Bar erster und zweiter Klasse, in: Ders.: Werke, hg. von Hermann Kesten, Bd. 3, Amsterdam 1976, S. 792f  
1976g Die andre Bar, in: Ders.: Werke, hg. von Hermann Kesten, Bd. 3, Amsterdam 1976, S. 794f  
1976h Unter Tag, in: Ders.: Werke, hg. von Hermann Kesten, Bd. 3, Amsterdam 1976, S. 738-745
- SCHÜTZ, Erhard:  
1987 Das Land der Städte oder der Kohlenpott ist grün, in: Ders. (Hg.): Die Ruhrprovinz – das Land der Städte. Ansichten und Einsichten in den grünen Kohlenpott. Reportagen und Berichte von den zwanziger Jahren bis heute, Köln 1987, S. 11-24
- SPIES, Werner:  
2007 Jäger einer verschwundenen Welt, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung online, 24. Juni 2007. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/zum-tod-von-bernd-becher-jaeger-einer-verschwundenen-welt-1435457.html> (abgerufen am 10. Mai 2017)
- SUSTECK, Sebastian:  
2014 „Into some subterranean place“. Ästhetische Entscheidungen, ästhetische Reflexionen in Reportagen aus Bergbau- und Industriegebieten. Orwell, Kisch, Roth, Hauser, Böll, in: Literatur in Wissenschaft und Unterricht XLVII (2014), S. 355-376
- UECKER, Matthias:  
2007 Wirklichkeit und Literatur. Strategien dokumentarischen Schreibens in der Weimarer Republik, Bern u. a. 2007
- ZDENEK, Felix/Pagé, Suzanne:  
1985 Vorwort, in: Bernd u. Hilla Becher: Fördertürme. Chevalements. Mineheads, München, 1985, S. 5f.

## Anschrift des Verfassers

Prof. Dr. Sebastian Susteck  
Fakultät für Philologie  
Germanistisches Institut  
Ruhr-Universität Bochum  
Universitätsstraße 150  
44780 Bochum