

Miriam Paeslack

## WELCHES BERLIN?

Ein differenzierender Blick auf die urbane Fotografie  
der Wilhelminischen Ära

Joseph Roth schreibt 1930:

„Berlin ist eine junge, unglückliche und zukünftige Stadt. Ihre Tradition hat einen fragmentarischen Charakter. Ihre häufig unterbrochene, noch häufiger ab- und umgelenkte Entwicklung wird von unbewußten Irrtümern, bewußt bösen Tendenzen gehemmt und gefördert zugleich; gewissermaßen mittels Hemmungen gefördert. [...] Die Resultate [...] sind] eine ordentliche Verworrenheit; eine planmäßig exakte Willkür; eine Ziellosigkeit von zweckhaft scheinendem Aspekt. [...] Wenn Schicksal Willkür haben kann, so ist diese Stadt durch eine Willkür deutschen Geschicks die Hauptstadt der Nation geworden.“<sup>1</sup>

Die hier von Roth vorgetragene Berlinkritik skizziert das Betätigungsfeld, mit dem ich mich an dieser Stelle beschäftigen möchte: Mit der Verworrenheit, Willkür, Ziellosigkeit und dem fragmentarischen Charakter einer Stadt und ihrer Verbildlichung.

Anhand Wilhelminischer Fotografie möchte ich Berlin als Beispiel kontinuierlicher Interpretation des Mediums Fotografie einerseits und von Stadtentwicklung andererseits diskutieren. Dabei wird Entwicklung mit übergreifenden Repräsentationsprogrammen assoziiert, mit Vereinigung, mit der Schaffung nationaler und kultureller Identität. Fotografie zeigt gleichzeitig solche Stellen, an denen die Stadt hochgradig fragmentiert und dezentralisiert bleibt, wo sie hartnäckig unvereinigt bleibt, ethnisch, wirtschaftlich und selbst architektonisch divers. Berlin bedient sich des fotografischen Mediums, indem es dieses intensiv für seine repräsentative Darstellung einsetzt. Damit gehen Fotografen und kaiserliche Stadtplanung häufig eine für beide Seiten zweckdienliche Alliance ein: Die Stadt erhält ein hauptstädtisches Gesicht und die Fotografenzunft wird durch Aufträge gefördert. Die enge Verknüpfung von Stadt

---

<sup>1</sup> Joseph Roth, Das steinerne Berlin, in: ders., Das Tagebuch, 5.7.1930, GW, III, S. 228ff., abgedruckt in: Michael Bienert (Hg.), Joseph Roth in Berlin. Ein Lesebuch für Spaziergänger, Köln 1996, S. 163-166; 163.

und ihrem fotografischen Abbild kommt aber auch zum Ausdruck, indem es an Fokus verliert, Lücken und Brüche im eigenen Interesse belässt.

In meiner Untersuchung des Phänomens der „Differenz“ – d.h. eigentlich einer Situation, welche die Möglichkeit einer dialektischen Betrachtung bietet, die erst durch den Wahrnehmungs- und Deutungsprozess von Fotografien erfahrbar wird – möchte ich mich auf drei einander überlappende Diskussionsfelder konzentrieren:

1. Das Topografische, also der Frage nach den Eigenschaften von Orten Berlins, genauer solchen, die entweder eine zentrale Rolle für die preußische Identitätsbildung spielten, oder den Un-Orten, den Brachen und Rändern der Stadt, die nur zufällig Nachhall im kollektiven Gedächtnis gefunden haben.
2. Im zweiten Diskussionsfeld frage ich nach der fotografischen Verbildlichung dieser Orte. Damit meine ich die Auswahlprozesse, die Fotografen zugunsten oder zu ungunsten der Phänomene „Zentrum“ bzw. „Rand“ entscheiden ließen. Ich befrage die Bildthemen nach ihren Verwendungszwecken und den Intentionen ihrer Erzeuger. Anschließend frage ich auch nach den Einsichten, die uns die Bilder in ihrer Gesamtheit erlauben. Ich möchte mit Jean Baudrillard behaupten, dass „durch das Bild [...] die Welt ihre Diskontinuität, ihre Zerstückelung, ihre künstliche Augenblicklichkeit durch[setzt].“<sup>2</sup> Damit möchte ich vorschlagen, dass Differenz hier durch Fragmentierung, Diskontinuität, durch topografische und ikonografische Brüche gekennzeichnet ist, die letztlich jedoch Teil des Selbstverständnisses von Stadt und Bild sind.
3. Schließlich wird die folgende Untersuchung in einem dritten Diskussionsfeld danach fragen, was das historische Bild in der heutigen visuellen Welt an bewussten und unbewussten Reaktionen anstößt, bzw. was es an diese Welt in der Gegenwart perpetuierend zurückgibt. In diesem Sinn frage ich mit der holländischen Kulturwissenschaftlerin Mieke Bal, wie ein Bild, das zuvor seinerseits aufgrund einer kulturellen Konditionierung seiner Produ-

---

<sup>2</sup> Jean Baudrillard, Die Fotografie und die Dinge, in: Kunstforum International. Bd. 172 (Das Ende der Fotografie), September-Oktober 2004, S. 70-83; 81.

zenten entstanden war, die ihm nachfolgende Rezeption und Bildproduktion mit beeinflusst.<sup>3</sup> Damit wende ich mich der Nachgeschichte der Bilder zu. Mit diesem Schritt holen wir das historische Bild gewissermaßen in unseren zeitgenössischen Bildkontext. Durch diese Standortbestimmung sind wir in der Lage, das Bild als Teil eines Kontinuums zu begreifen. Damit heben wir möglicherweise also die Differenz, Fragmentierung, Zerstückelung von Ort und Bildgedächtnis mit Hilfe einer zeitgenössischen Reflexion wieder auf.

## I Hintergründe

Zwischen 1871 und 1905 expandierte Berlins Bevölkerungszahl um mehr als die Hälfte von 800000 auf 2000000.<sup>4</sup> Berlins Umbau zur Hauptstadt des wilhelminischen Kaiserreichs war mit einer enormen Abriss- und Neubauwelle verbunden. Große Teile von Berlins Zentrum und insbesondere der historischen Altstadt wurden für den Abriss vorgesehen. Aber auch andere, intakte Bauten wie der alte Schinkelsche Dom, die Münze, das barocke Fürstenpalais oder die Schlossfreiheit mussten den Bauplänen für die neue Reichshauptstadt weichen. Ganze Straßenzüge des Stadtzentrums und der angrenzenden Bezirke wurden im Rahmen der Stadterneuerung unter Wilhelm II. neu errichtet, durch Neubauten ersetzt oder umgestaltet. Berlin wurde – wie heute wieder – zur Großbaustelle. **(Abb. 1)**

Die Wilhelminische Ära ist ausgiebig fotografisch dokumentiert worden. Das ist nicht verwunderlich, gehörte doch die Zeit ab 1871 zur Phase der Etablierung der zweiten Fotografengeneration, die Hand in Hand ging mit der Entwicklung fortschrittlicherer fotografischer Apparaturen und der Anwendung neu entdeckter fotochemischer und optischer Prozesse. Stadtfotografen erkundeten ihr Arbeitsrevier zu meist mit Hilfe schwerer Plattenkameras vereinzelt noch bis in die Anfangsjahre des zwanzigsten Jahrhunderts. Gelegenheitsfotografen verwendeten dagegen bald schon die beweglichere Boxkamera, die George Eastman 1888 auf den Markt gebracht hatte. Mit der Entwicklung des Lichtdrucks und schließlich des Rasterdruckverfahrens in den 1870er und 1880er Jahren brach das eigentliche „Zeitalter der technischen Repro-

---

<sup>3</sup> Siehe dazu ihre Ausführungen u.a. in: Mieke Bal, *On Meaning Making. Essays in Semiotics*, Sonoma 1994.

<sup>4</sup> Wolfgang Ribbe, Jürgen Schmäddecke (Hg.), *Kleine Berlin-Geschichte*. Herausgegeben vom Landeszentrum für politische Bildungsarbeit Berlin in Verbindung mit der Historischen Kommission zu Berlin. Berlin 1994, S. 106. (Originalausgabe Berlin 1988).

duzierbarkeit“ an. Illustrierte Zeitschriften und Ansichtspostkarten wurden populär und fanden massenhafte Verbreitung.

Um einleitend jenen Glauben des 19. Jahrhunderts zu illustrieren, der die Bezwingung der Welt mit Hilfe der Technik – und im vorliegenden Fall mit dem Medium der Fotografie – versprach, möchte ich eine Grafik von Daumier als Beispiel aufführen (**Abb. 2**): Nadar, der berühmte französische Portraitfotograf der 1860er Jahre, ist bekannt für seine frühen Luftaufnahmen von Paris von einem Ballon aus, die das Haussmannsche Straßennmuster deutlich dokumentieren. Dieselbe Perspektive nimmt ein anonymer Fotograf über Berlin ein, als er um 1895 von einem Ballon aus das Gebiet um das so genannte „Knie“ in Berlin-Charlottenburg fotografiert. (**Abb. 3**) Hier wie in Nadars Aufnahmen, die dreißig Jahre früher entstanden, manifestiert sich die Entdeckung der Fotografie als Mittel um Ordnung, um Überblick über den an-schwellenden und immer komplexeren urbanen Raum zu schaffen.

## II Die beherrschte Stadt – Stadtregime im Foto, Repräsentation

Das traditionelle Darstellungsmedium der Stadt war seit dem Barock (Canaletto, Bellotto) die Vedute, später das Panorama gewesen. Berlin wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts von Eduard Gärtner in einem berühmten Panorama vom Dach der Friedrichswerderschen Kirche aus dargestellt. In atmosphärisch-romantischer Manier präsentiert er die preußische Residenz in biedermeierlicher Genügsamkeit. (**Abb. 4**)

Dieses panoramatische, die Stadt quasi zusammenfassende Bildverständnis und der damit einhergehende Anspruch, die Stadt „begreifbar“ machen zu können, wurden von Fotografen übernommen.<sup>5</sup> Kommerzielle Stadtfotografen schufen panoramatische Aufnahmen, Fotografien von Plätzen und menschenbepackten Straßen, Militäraufmärschen und von Berlins Altstadt. Auf diese Weise wurde die alte affirmative Bildsprache der Vedutenmaler und Stecher erfolgreich durch das junge Medium Fotografie adaptiert und fand massenhafte Verbreitung.

---

<sup>5</sup> Erich Stenger erläutert in seiner Veröffentlichung *Die Photographie in Kultur und Technik*, dass bereits 1843 der Optiker Wenzel Prokesch in Wien eine „Camera für Rundgemälde“ nach Angaben des Apothekers Puchberger gefertigt hatte. Im Jahr 1845 habe Friedrich von Martens, ein deutscher Kupferstecher in Paris ein „Daguerreotyp für Umsichtsbilder“ (Bildwinkel = 150 Grad) gebaut. Schließlich wurden laut Stenger seit 1900 unter vielen späteren Bauarten Kodak-Panoramen-Kameras eingeführt. Schon 1865 hätten sich aber Panoramaaufnahmen von Städten und vor allem von Gebirgsgegenden in großer Zahl im Handel befunden. Siehe: Erich Stenger, *Photographie in Kultur und Technik*, Stuttgart 1992, S.82-83. (Originalausgabe Leipzig 1938).

Max Missmanns Blick auf die Schlossbrücke, den Dom und den Lustgarten in Berlin aus dem Jahr 1905 entspringt diesem Wunsch nach einer idealen, häufig idealisierten Repräsentation der Metropole. **(Abb. 5)** Gerne zeigt man – und an diesem Vokabular hat sich bis heute nur die verbesserte Fototechnik geändert – prominente Bauten und weite Panoramaansichten. Von Missmann stammen zahlreiche fotografische Aufnahmen des Berliner Doms, einer der üppigen neobarocken Bauten, die Wilhelm II. nach 1871 in Auftrag gegeben hatte.

Eine etwa neunzig Jahre später entstandene Postkartenansicht des Berliner Fernsehturms, eine Luftaufnahme mit dem Turm, der Marienkirche und dem heutigen Hotel Berlin, operiert mit den gleichen Darstellungsmitteln. **(Abb. 6)** Dom und Fernsehturm stellen beide ikonische Marken dar. Sie dienten beide als Ausdruck der Dominanz des herrschenden Regimes während verschiedener historischer Momente Berlins: Zum einen als junge Hauptstadt des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, zum Anderen als „Hauptstadt der DDR“, die mit ihrer westlichen Hälfte in Legitimierungskonflikt steht. So gesehen reflektieren diese Aufnahmen nicht nur den hohen Grad an verinnerlichter Bildikonografie, sondern auch die Rolle der Fotografen im Repräsentationsprozess der Stadt: Die Fotografen dieser Bauten kooperieren, gezielt oder unbewusst von tradierten Darstellungsformeln beeinflusst, mit dem Regime bei seinen Bemühungen um die homogene Repräsentation der Stadt als Zentrum staatlicher Macht.

Gerade zur Regierungszeit Wilhelms II. trat die Selbstdarstellung gegenüber sachlichen Fragen in den Vordergrund, da der Kaiser stark zur Theatralik neigte. Durch Abriss- und Neubaufträge war er bestrebt, das Gesicht der vormaligen „Ackerbürgerstadt“ in das einer Residenz von internationaler Geltung zu verwandeln:

„Das Stadtbild im Zentrum rings um das Schloss wurde aufgeräumt, pomphaft verschönert und der Mitwelt wie ein dynastischer Tafelaufsatz serviert.“<sup>6</sup>

Um für den Dom und das Denkmal Kaiser Wilhelms I. auf dem Grund der Schlossfreiheit Platz zu schaffen, wurden Teile des alten Berlin abgetragen. Dieser Aufwand ist vielleicht am ehesten mit den einschneidenden stadtplanerischen Aktivitäten Haussmanns im Paris der 1860er Jahre zu vergleichen. Die Beseitigung von histo-

---

<sup>6</sup> Eberhard Roters, *Emporgekommen*, in: Ausstellungskatalog Berlin, Berlinische Galerie 1984: „Berlin um 1900“, S. 45-53; 46.

rischen Bauten und von ganzen Stadtteilen war in diesem Umfang bis dahin ein in Berlin kaum existentes und daher auch wenig beachtetes Phänomen gewesen. Nur ganz vereinzelt widmeten sich Fotografen diesem Thema. Der heute wohl bekannteste unter ihnen ist Friedrich Albert Schwartz, der schon während der 1860er Jahre erfolglos versuchte, die Berliner Stadtverwaltung davon zu überzeugen, eine systematische fotografische Erfassung jener Bauten zu finanzieren, die für den Abbruch vorgesehen waren. Zu den faktischen Notwendigkeiten der Auseinandersetzung gesellte sich in den Jahren nach der Reichsgründung ein starkes Identifikationsbestreben der Deutschen, das man insbesondere durch den Rückgriff auf die Historie, vor allem auf die Geschichte des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation zu befriedigen trachtete und das in Historismus und Denkmalkult seine Artikulation fand. Dieses „nationale Bewusstsein und das Streben, aus der eigenen Geschichte die Identität der Gegenwart zu gewinnen“<sup>7</sup>, teilte man mit anderen jungen europäischen Nationalstaaten, formulierte es jedoch, insbesondere unter Wilhelm II., anders als die Nachbarn.<sup>8</sup>

Ein städtebauliches Projekt, das zum Einen diesen neuen Herrschafts- und Repräsentationsanspruch, zum Anderen den Wunsch reflektierte, die neu gewonnene nationale Einheit zu versinnbildlichen, war das Denkmal für den jüngst verstorbenen Kaiser Wilhelm I., das sein Enkel Wilhelm II. zwischen 1893 und 1896 errichten ließ. Dieses Denkmal wurde jedoch nicht etwa auf einen noch leeren Baugrund gestellt, sondern verdrängte eine Gebäudegruppe, die den Stadtoberen schon lange ein Dorn im Auge gewesen war, die sogenannte Schlossfreiheit. Dieser pittoreske Komplex, der sowohl 1855 bereits in einer Vedute von Eduard Gärtner als auch vier Jahrzehnte später in einer Fotografie Hermann Rückwardts festgehalten wurde, war eine bauliche Anlage, die aus einer Ansammlung barocker Häuser bestand, welche ursprünglich das Dienstpersonal des Schlosses beherbergten und später als Ladenräume verwendet wurden. **(Abb. 7-8)**

Die Schlossfreiheit war für Maler wie für Fotografen vor allem wegen ihrer pittoresken Qualitäten reizvoll. Rückwardt, ein professioneller Dokumentator Berliner

<sup>7</sup> Ausstellungskatalog Wien, Akademie der Bildenden Künste 1996: „Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa“, Bd. 1, hrsg. von Hermann Filliz, S. 20.

<sup>8</sup> Ein wesentlicher Unterscheidungspunkt zwischen Deutschland und Frankreich waren in dieser Hinsicht die stark divergierenden historischen Voraussetzungen nationaler Identität in beiden Ländern: Während Frankreich ein über Jahrhunderte gewachsener Zentralstaat war, dessen Aufmerksamkeit überwiegend der Hauptstadt Paris galt, war das Deutsche Kaiserreich ein künstliches Konstrukt, das vor allem den Bemühungen Bismarcks zu verdanken war. Dementsprechend trat Wilhelm II. als gesamtdeutscher Kaiser wesentlich schwächer und mit größerem Legitimierungsdruck an als Napoleon III.

Baugeschehen und seiner barocken Bauten, fertigte seine Aufnahme jedoch bereits im Wissen um das vorgesehene Schicksal der Bauten, quasi als *momento mori* an. Der Aufbau des Denkmals für Wilhelm I., mit der Baubrache vor dem Westflügel ansetzend, über die Fundamentierung des Baugrundes bis zur Fertigstellung der Kolonnaden und des Reiterstandbildes, wurde in einer Bildserie von sieben Aufnahmen systematisch im Messbild erfasst. Die Aufzeichnungen des Baugeschehens wurden mit Hilfe einer fotogrammetrischen Kamera erstellt, wodurch eine maßstabsgetreue Rekonstruktion des Gebäudes anhand der Bilder möglich wurde. Man blickt frontal auf die Rückseite des wachsenden Denkmals. Im linken Bildhintergrund ist die gleichzeitig stattfindende Errichtung des neuen Domes erkennbar. Das Anwachsen des Denkmals wurde in gewissen zeitlichen Abständen und immer vom gleichen Standpunkt aus fotografiert, mit hoher Wahrscheinlichkeit sogar unmittelbar vom Fenster der Messbildanstalt aus, die damals in der Bauakademie gegenüber dem Westflügel des Schlosses untergebracht war. Man blickte also von dort direkt Richtung Osten auf die Baustelle. Besonders interessant ist diese Serie von Aufnahmen, weil sie einerseits die klassische Darstellungsweise eines Aufrisses, also einer Architekturzeichnung oder eines Architekturholzstiches aufgreift: strenge Frontalität, hohe Detailgenauigkeit. Andererseits führte sie aber in der Serie – einem Film ähnlich – den Prozess der Errichtung des Denkmals vor und unterschied sich hierin von der gängigen Praxis der Architekturdarstellung. Ziel dieser Bildserie war die Dokumentation des (Bau-)Vorgangs, eines in Zeit und Raum ablaufenden Geschehens. Vermutlich hatte der Bauherr Kaiser Wilhelm II. diese Aufnahmen in Auftrag gegeben, um über die Fortschritte der Denkmalserrichtung „im Bilde“ zu sein. Das fotogrammetrische Verfahren bot sich hier außerdem als Mittel an, um nun endlich die sonst immer durch die Schlossfreiheit verborgen gebliebene Schauseite des Schlosses – die Westseite mit dem Eosanderportal und der Kuppel der Schlosskapelle – aufzunehmen.<sup>9</sup> **(Abb. 9-16)**

Bei der fotografischen Darstellung des Verschwindens der Schlossfreiheit und der dadurch möglich gewordenen Errichtung des Wilhelm-Denkmals kann man beobachten, dass diese systematische Dokumentation auf einem linear und teleologisch gedachten Zeit- und Raumverständnis basiert. Es geht also von einer geradlinigen

---

<sup>9</sup> Es ist darauf hinzuweisen, dass nicht nur der Aufbau des Denkmals, sondern auch bereits der Abriss der Schlossfreiheit sowie die Situation nach dem Abriss von Fotografen wie Hermann Rückwardt (*Schloss ohne Schlossfreiheit*, 1894) oder Eduard Oertel dokumentiert wurden.

Entwicklung, einem schlüssigen Prozess des Entstehens aus und versucht diesen auch so zu verewigen.

### III Moderne Optik – Baulücke

Nun wenden wir uns mit der Lücke, dem Fragment Phänomenen zu, die sich zu dem vorhergehend beschriebenen Verständnis diametral verhalten. Während fotografische Veduten und fotogrammetrische Dokumentationen für die Mediatisierung Wilhelminischer Repräsentationsansprüche sorgten, wurde auch die Brache oder die Narbe im urbanen Raum zum Bildthema.<sup>10</sup> Dies jedoch in weit geringerem Maß und stets als Skizze oder Versuch verstanden.

Was Cees Nooteboom im folgenden Zitat für das Berlin der Nachwendezeit skizziert, einer Stadt, die nicht nur durch topografische Brüche, sondern auch durch die Manifestation politischer Prozesse geprägt ist, kann in faszinierender Weise auf die Wilhelminische Ära und auf das „andere“ Berlin übertragen werden, von dem jetzt die Rede sein wird:

„Es gab nur zwei Städte, die einen so zum Laufen herausforderten, Paris und Berlin. Das stimmte natürlich auch wieder nicht, er war sein ganzes Leben lang überall viel zu Fuß gegangen, doch hier war es anders. Er fragte sich, ob das durch den Bruch kam, der durch beide Städte lief, wodurch das Zufußgehen den Charakter einer Reise, einer Pilgerfahrt bekam. Bei der Seine wurde dieser Bruch durch Brücken gemildert [...]. In Berlin war das anders. Diese Stadt hatte mal einen Schlaganfall erlitten, und die Folgen waren noch immer sichtbar. Wer von der einen Seite in die andere ging, durchquerte einen merkwürdigen Riktus, eine Narbe, die noch lange zu sehen sein würde. Hier war das trennende Element nicht das Wasser, sondern jene unvollständige Form der Geschichte, die Politik genannt wird, wenn die Farbe noch nicht ganz trocken ist. Wer dafür empfänglich war konnte den Bruch fast körperlich spüren.“<sup>11</sup>

Nootebooms Protagonist und alter ego, Arthur Daane, beschreibt hier seine Eindrücke von der Stadt Berlin, wobei er den urbanen Raum mit den Augen eines Filmemachers durchschreitet, ein Moment, das sich zudem in dessen Versuch

---

<sup>10</sup> Das Bildthema der Lücke oder Brache lässt sich in Ölskizzen schon im frühen 19. Jahrhundert beispielsweise bei Carl Blechen und Adolph Menzel finden, oder auch in Jacques Louis Davids Darstellung des Luxemburg-Gartens von 1794.

<sup>11</sup> Cees Nooteboom, *Allerseelen*, Frankfurt/M. 1999, S. 31-32.

widerspiegelt, einen Film über Walter Benjamin an seinen Produzenten zu verkaufen. So wie Arthur Daane möchte ich nun mit Ihnen von Berlins gründerzeitlichem Zentrum an die Peripherie schlendern.

Berlin, so lassen solche Aufnahmen der Stadt erahnen, welche die repräsentativen Postkartenmotive hinter sich lassen, kann neben der „Metropole“ auch als Beispiel moderner Stadtentwicklung im Sinne von Zerstörung und Wiederaufbau gelesen werden. Der Urbanist Max Page hat diesen Vorgang als „kreative Zerstörung“<sup>12</sup> bezeichnet. Damit lässt sich Stadt auch als ein fragmentarischer, heterogener und immer wieder geforderter Körper begreifen. Wir werden konfrontiert mit Diskontinuitäten und Lücken im Stadtbild, mit historisch aufgeladenen Orten, potentiellen Füllstellen und Brachen. Diesem Phänomen begegnet man in der Stadt – aber häufig auch an deren Rand, der durch Brandenburgs sandig-wüstenartigen Boden einen großen Reiz auf den Wilhelminischen Betrachter auszuüben schien.<sup>13</sup>

Ein besonders eindringliches Beispiel der Problematisierung von Leere als etwas, dessen wir verlustig gegangen sind, und darüber hinaus der Brache als Narbestelle eines fragilen Körpers ist Georg Bartels Fotografie *Abrissstelle Neue Friedrichstrasse 94*. Die auf das Jahr 1902 datierte Aufnahme zeigt eine alte Mauerstruktur, die Spuren unterschiedlichsten Fachwerks und Gemäuers aufweist. Die unregelmäßige Oberfläche der freistehenden steinernen Brandwand und der Bauzaun wirken wie Inkrustationen, Hautschichten der im Wandel begriffenen Stadt.

---

<sup>12</sup> Siehe Pages Abhandlung über die Stadtentwicklung Manhattans: Max Page, *The Creative Destruction of Manhattan. 1900-1940*, Chicago 1999.

<sup>13</sup> In der deutschsprachigen Forschung hat Horst Bredekamp den Begriff der „produktiven Zerstörung“ in seinem 2000 erschienenen Buch *Sankt Peter in Rom und das Prinzip der produktiven Zerstörung. Die Baugeschichte von Bramante bis Bernini* (Berlin: Wagenbach 2000) eingeführt. Bredekamp stellt darin die These auf, dass der zweihundertjährige Bauvorgang, Abbruch und Hinzufügungen, nicht etwa als Addition von Bauleistungen beziehungsweise als ein Arrangement mit dem Vorgefundenen zu verstehen ist, sondern vielmehr als eine „Negation von Zerstörung“ (S. 9) oder wiederholte Auslöschung des Vorhandenen. In dieser Hinsicht ist seine Argumentationslinie derjenigen Max Pages ähnlich. Letzterer wendet dieses Prinzip jedoch auf den Städtebau, nicht die individuelle Architektur an. In einem weiteren Schritt lässt sich das Prinzip der Zerstörung, gedacht als kreatives, produktives Moment auf die Bildproduktion selbst anwenden: Der Medienkünstler Maurice Benayoun beispielsweise hat in seiner Installation *World Skin* (1997) ein Szenario geschaffen, in dem er durch die collagehafte Aufsplitterung eines panoramatischen Raumes denselben neutralisiert, auslöscht. Dazu merkt Oliver Grau an: „Die Betrachter lassen einen reinen, nicht symbolischen Datenraum entstehen, sie ziehen der Bilderwelt die Haut ab und hinterlassen das blanke Nichts. Für Benayoun repräsentiert die Fotografie folglich den Tod an sich. Damit trifft sich Benayoun mit dem Diktum Vilém Flussers, der Fotografie, wie Krieg, als Medium des Heraustrennens von Geschehen aus der Geschichte beschrieb: »Wie Krieg, so Foto: Zeiten stehen still in beiden.«“ ([http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst\\_im\\_ueberblick/immersion/scroll/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/immersion/scroll/))

Mit einer ähnlichen Sensibilität für den Prozess des Vergehens und Werdens hat schon Adolf Menzel um 1846 den Blick auf *Hinterhaus und Hof* von seinem damaligen Atelier festgehalten.<sup>14</sup> **(Abb. 17-18)**

Eine stärkere, fast beängstigende Eindringlichkeit erfährt das Thema bei Ludwig Meidner: in seiner expressionistischen Zeichnung einer Baustelle finden wir keine klaren Vertikalen und Horizontalen wie zuvor noch in Bartels Fotografie. Die Szene ist ausschließlich aus Diagonalen komponiert und ein eindringliches Dokument, das Beunruhigung und Nervosität ausstrahlt. **(Abb. 19)**

Welche andern Bedeutungsschichten eine Baubrache entwickeln kann, wenn sie Teil einer konzeptionell verstandenen Arbeit wird, verdeutlicht ferner Christian Boltanski in einer Installation aus den 1990er Jahren. **(Abb. 20)** Diese befindet sich in einer Baulücke an der Sophienstraße, dem Zentrum des ehemaligen, um die Hackeschen Höfe herum angesiedelten Jüdischen Viertel Berlins. Hierbei handelt es sich zwar nicht um eine Fotografie aber um die künstlerische Problematisierung des Phänomens der Lücke, eines physischen Mangels, der bei Boltanski gleichzeitig als ein Erinnerungsvakuum interpretiert wird. Mit Hilfe von Namenstafeln, die Todesanzeigen ähneln und an den Außenwänden der noch vorhandenen Nachbarhäuser aufgemalt sind, macht der Künstler auf die Schicksale derer aufmerksam, die in dem vor dem Kriege an dieser Stelle befindlichen und nun verschwundenen Haus ansässig waren.

#### IV Peripherie – Heinrich Zille

Auf besonders faszinierende Weise repräsentieren die privaten Fotografien des Berliner Malers und Zeichners Heinrich Zille aus der Jahrhundertwendezeit das Spektrum unkonventioneller fotografischer Herangehensweisen und Motivik, die aus heutiger Sicht frappierend modern wirken.

Kennzeichnend für Zilles Fotos ist das große Interesse an der Erkundung seiner unmittelbaren Umgebung. Zille lebte in Charlottenburg, das während der Jahre in denen er seine Kamera benutzte – etwa von 1890 bis 1900 – noch Stadtrandgebiet war. Zilles Oeuvre ist schwer in die gängigen Kategorien von Knipser oder Amateurfotograf einzuordnen. So war Zille auf der einen Seite durch seine Tätigkeit in der

---

<sup>14</sup> Siehe dazu auch Stan Douglas Film *Sandman* sowie dessen Fotografien von Potsdamer Schrebergärten aus dem Jahr 1994. Douglas bezieht sich darin unmittelbar auf das Gemälde von Adolf Menzel.

neuen Berliner Photographischen Gesellschaft mit der Fototechnik äußerst vertraut. Darüber hinaus besaß er Zugang zu fotografischen Instrumentarien, wie es sich andere kaum hätten leisten können. Auf der anderen Seite weisen seine privaten Aufnahmen aber alle Eigenschaften des Knipserbildes auf, das Timm Starl folgendermaßen charakterisiert: „Das Knipsen verrät den Fotografen, der sich – in jeder Hinsicht – um keine Konvention kümmert.“<sup>15</sup> Und an anderer Stelle:

„Dagegen suchte der Knipser nach anderen Ansichten, blickt der fotografierende Spaziergänger nur gelegentlich auf die belebte Szenerie, gerät ihm die vorbeifahrende Straßenbahn eher zufällig vor das Objektiv.“

Dem Knipser ginge es, so Starl,

„[...] nicht um eine adäquate Wiedergabe des täglich Gesehenen, sondern um ein Bild, auf dem er in Ruhe betrachten kann, was zuvor nur flüchtig wahrgenommen wurde.“<sup>16</sup>

Auch Zilles Bildmotive sind nach den Kategorien Starls typische Knipser-Eindrücke: Zum Besuch der Sportveranstaltung, des Vergnügungsparks, des Jahrmarkts oder Zirkus habe man gern die Kamera mitgenommen.<sup>17</sup> Es werden ferner banale Szenen in einer Art und Weise eingerichtet, welche die vorstädtische Sandbrache zur vollen Geltung bringt. Als Beispiel dafür könnte eine Serie aus der Zeit der Jahrhundertwende aufgeführt werden: Zille zeigt hier Frauen, die Holz aus dem Grunewald als Heizmaterial zurück nach Charlottenburg getragen haben. Mit Begeisterung fotografierte Zille Bildserien wie die der *Reisigsammlerinnen*, aber auch Alltagsmotive wie *Hinter den Buden*, die den scheinbar banalen und sonst wenig beachteten Schauplatz auf einem Rummel zeigt. (**Abb. 21-22**)

Mit Bezug auf Zilles ausschnitthafte und momenthafte Motive, die Indikatoren einer neuen und bis heute bemerkenswerten Bildsprache seien, hat der Fotohistoriker Enno Kaufhold Zille als „Modernen“ bezeichnet.<sup>18</sup> In der Tat beeindruckten dessen Fotografien noch heute, besonders angesichts ihrer subjektiven Darstellung des Zilleschen Mikrokosmos und der relativen Seltenheit des Überlebens solcher Zeugnisse.

<sup>15</sup> Timm Starl, *Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland von 1880 bis 1980*, München 1995, S. 14.

<sup>16</sup> Starl 1995 (wie Anm. 15), S. 53.

<sup>17</sup> Starl 1995 (wie Anm. 15), S. 55.

<sup>18</sup> Enno Kaufhold, *Heinrich Zille, Photograph der Moderne. Photographisches Nachlassverzeichnis*, München 1995.

Jedoch beschritt Zille mit dieser Optik keineswegs neues Terrain, wie beispielsweise Carl Blechens Gemälde *Sandweg* aus dem Jahr 1828 zeigt. In der Blechens Ölskizze ähnlichen Fotografie einer wilden Müllkippe vereint Zille die Faszination für das Unvollkommene und das Alltagsgeschehen der Stadtbewohner. (Abb. 23-24) Dieses gesteigerte Interesse für Ausschnitthaftes und die scheinbar unkomponierte Erfassung von Welt, findet sich auch in Arbeiten anderer Maler des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. So zum Beispiel in Jacques Louis Davids Darstellung des Luxemburg-Gartens von 1794 sowie in Christian Koebkes Gemälde der Zitadelle von Kopenhagen von 1833 oder auch in Johann Christian Claussen Dahls *Himmel über den Roten Dächern der Dresdner Neustadt* von 1851.

Zille fotografierte jedoch – ganz anders als ein offiziell beauftragter Rückwardt, Missmann oder ein Messbildfotograf – während seiner Freizeit und nutzte die Aufnahmen entweder als Vorlagen für seine humoristischen Zeichnungen des Berliner Arbeiteralltags oder bewahrte sie, allein für seinen privaten Gebrauch und von der Außenwelt unentdeckt, in einem Album auf. Zwei weitere Beispiele für Zilles Umgang mit der Peripherie sind die Aufnahmen *Im Park am Liezensee* oder *Kinder auf der Knobelsdorffbrücke*. (Abb. 25)

## V Zusammenfassung

Wie hier am Beispiel Berlins dargelegt wurde, verstand das späte 19. Jahrhundert bauliche Maßnahmen als Mittel zur Geschichtsinterpretation und -bildung. Im Monument für Wilhelm I. wurde diesem Verständnis noch eine weitere Dimension in Form eines Denkmals hinzugefügt, das ein historisch gewachsenes Bauwerk ersetzte. Dem gegenüber stand das Fehlen baulicher Maßnahmen, das unbeachtete Terrain an der städtischen Peripherie, dem unter dem Gesichtspunkt der Repräsentation keine Bedeutung zukam.

Während erstgenannte Stadtbereiche als repräsentative Zonen stark mediatisiert und verbreitet wurden, entpuppten sich die Lücken, Löcher und Randgebiete als Tummelplätze einer am Urbanen als Ausdruck von Alltäglichem und Fragmentarischem interessierten Gruppe von Malern und Fotografen. Dieser Aspekt von Stadt war wesentlich schwerer darstellbar und fand daher auch keinen Eingang in den offiziellen Bildkanon Berlins.

Entsprechend hielt sich der Fotograf der „offiziellen“ Stadt an die tradierten Darstellungsformen der Vedute und des Panoramas. Ferner bildete er bauliche Prozesse in Messbildern ab, die den bekannten Mustern der Architekturzeichnung ähnelten. Im Gegensatz dazu entstanden Bilder der Zerstörung, der Baulücke oder der Peripherie zumeist in Form von Ölskizzen oder im Schutz privater Bildproduktion. Während erstere meist im öffentlichen Auftrag oder mit kommerziellen Absichten für ein Publikum hergestellt wurden, blieben letztere im privaten Bereich zurück. Wurden erstere mit großer Wahrscheinlichkeit in Form von Ansichtskarten, Prachtalben oder in Illustrierten distribuiert, überlebten letztere im Schreibtischschuber, dem Familienalbum oder der Skizzenmappe. Diese Bilder wurden nicht Teil eines allgemeinen visuellen und damit kulturellen Gedächtnisses und Verständnisses von Stadt.<sup>19</sup>

Die Funktion dieser Bilder ist in jedem Fall einzeln zu untersuchen, und zwar nicht nur was die Absichten der Fotografierenden betrifft, sondern auch hinsichtlich ihres Wandels auf dem Weg von der Zeit ihrer Entstehung bis heute. Sind sie heute noch als schlichte unvoreingenommene Dokumentation zu verstehen? Also beanspruchen sie Authentizität und können dem zeitgenössischen Betrachter den Glauben daran abverlangen? Oder integrieren wir sie heute automatisch und ohne Differenzierung ihrer ursprünglichen Funktion, bedingt durch ihre Archivierung und Musealisierung in den kunsthistorischen Kanon? Bei der Betrachtung des massenhaft reproduzierten Repräsentationsbildes der Stadt, des Messbildes und der privaten Fotografie rücken neben der Untersuchung des Objekts Fotografie und dessen Entstehungsprozess auch das *Betrachtertum*<sup>20</sup> in den Mittelpunkt der analytischen Überlegungen. Der Begriff des *Betrachtertums* verweist auf die unterschiedlichen Lesarten des Bildes und

---

<sup>19</sup> Anders als Zille thematisieren heutige Fotografen die Brache ganz bewusst als Topos moderner urbaner Befindlichkeit: Michael Schmidt hat in den 1980er Jahren die Bildserie *Berlin nach 45* fotografiert, die motivisch den Fotografien Heinrich Zilles verblüffend ähnlich ist. Gleiches gilt für Thomas Struths Aufnahme *Swinemünder Brücke, Berlin 1992*. Schließlich findet die Verdeutlichung des Kontrastes, der Antithese zur „schillernden Metropole“ seine eindringliche Formulierung in einer Episode in Wim Wenders Film *Der Himmel über Berlin*, in dem ein alter Herr vergeblich durch das Niemandsland am Potsdamer Platz läuft und sich vergeblich nach dem einst als verkehrsreichsten Platz in Berlin bezeichneten Ort umsieht. Wenders suggeriert nicht nur den Verlust vergangener Größe, sondern indiziert durch den gebrechlichen, alten Mann, dass Geschichte eine fragile Instanz kollektiven Erinnerns ist, deren Erfahrung nicht reproduzierbar oder anderweitig wiederbelebbar ist. Diesen Fotografien von Brachen, Lücken und des Alltäglichen ist gemein, dass sie in exemplarischer Weise nicht nur von der Fragmentierung eines urbanen Systems berichten. Vielmehr bringen sie auch die formale Verschiebung von Raum- und Zeitempfinden der Moderne zum Ausdruck. Sie kündigen in ihrer Eigenschaft als Bildmedium auch den der Postmoderne zugeschriebenen Kollaps übergreifender Erzählstrukturen und das problematische Verhältnis dieser Epoche zur Geschichte an.

<sup>20</sup> Siehe dazu den rezeptionsästhetischen Ansatz in der Kunstgeschichte bei Wolfgang Kemp, *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985; und die jüngeren Analysen der Literaturwissenschaftlerin Mieke Bal. Siehe: Bal 1994 (wie Anm. 3).

damit auf Beobachtungspraktiken und visuelle Erfahrungen. Insofern ist es wie die Perspektive des fotografierenden Subjekts zeitabhängig, ortsgebunden und durch den Informations- und Erfahrungshorizont des Rezipienten bedingt. Der Betrachter der gemalten Vedute oder des Panoramafotos, des Knipserbildes oder des Messbildes vollzieht unterschiedliche Entzifferungs-, Decodierungs-, und Interpretationsvorgänge, die dem Verständnis solcher Bilder weitere Schichten hinzufügen.

Der abschließende Schritt im Deutungsprozess der Bilder ist der Blick auf ihren Funktionswandel als Teil von Archivierung und Musealisierung bzw. auf das zeitgenössische Rezeptionsverhalten. Indem wir sie – auch durch den vorliegenden Text – einander zuordnen und kontextualisieren, fällen wir Entscheidungen über ihren Deutungsbezug und ihre Relevanz heute.

Lesarten von Bildern können verglichen werden mit Lesarten der Stadt: Diese Fotografien – ob momenthaft oder sorgfältig geplant – sind weder Teil einer kohärenten Struktur, noch sind sie ein abgeschlossenes Ganzes, das anhand eindeutiger formaler und ikonografischer Kriterien deutbar wäre. Die Aufnahmen sind vielmehr selbst Fragmente ihrer soziokulturellen Kontexte. Das heißt, das Bild unterliegt wie auch die Stadt seinen eigenen Rhythmen und Organisationsweisen.<sup>21</sup> So wie wir ein Bild mit unserem Blick in unregelmäßigen Mustern abtasten, so verstehen und verarbeiten wir dieses auch. Das heißt in anderen Worten, dass wir wie der Kunsthistoriker Michael Baxandall das beobachtet hat, im Bildanalyseprozess niemals wirklich Bilder beschreiben, sondern vielmehr unsere Gedanken über Bilder erklären.<sup>22</sup>

Der Bildanalyseprozess – und damit komme ich zum Schluss auf den Titel dieses Beitrags zurück – kann heute nur als hybrid und inkohärent verstanden werden. Er muss auf den historischen und zeitgenössischen Kontext des Bildes selbst und seine Rezipienten Bezug nehmen. Anstatt das Foto – und dieser Gedankengang ist auf unseren Bildgegenstand, die Stadt übertragbar – als Symptom eines allgemeinen historischen Musters zu verstehen, müssen wir historische Hintergrundinformation als zur formalen und inhaltlichen Analyse des Bildes dazugehörig betrachten.

In einem übergeordneten Sinn können wir die hier besprochenen Fotografien als Ausdruck des Verlustes eines ganzheitlichen Weltverständnisses betrachten. Diese Wahrnehmungsverschiebung wird häufig mit dem Aufkommen der Moderne in

---

<sup>21</sup> Siehe dazu die kunsthistorische Perspektive vertreten durch Michael Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven und London 1985.

<sup>22</sup> Baxandall 1985 (wie Anm. 21), S. 5.

Verbindung gebracht und mit der sie begleitenden Beschleunigung des Lebens und des Raumverlusts, der durch diese Beschleunigung hervorgerufen wird. Die Moderne setzt jedoch nicht erst mit dem Entstehen der Fotografie um 1839 ein, sondern muss bereits auf das Ende des 18. Jahrhunderts datiert werden. Wenn wir von Differenzen in der Verbildlichung von urbanen Räumen sprechen, so können wir diesen Bruch nicht mit dem Aufkommen einer spezifisch „fotografischen“ Optik erklären. Die Wahrnehmungs- und Darstellungsschere beginnt dann auseinanderzuklaffen als im Denken und Empfinden der Menschen die Welt vor ihren Augen auseinander zu fallen beginnt, unübersichtlich wird und sie nicht mehr in einem Bild erfassbar zu sein scheint.

Letztlich ist damit in der Stadt, im Bild des Repräsentativen bzw. Marginalen und seiner Rezeption der Paradigmenwechsel von einem ganzheitlich historisch-linearen zu einem offenen, fragmentarischen und simultan zu denkenden Weltverständnis exemplarisch beschrieben.

Empfohlene Zitierweise:

Miriam Paeslack, Welches Berlin? Ein differenzierender Blick auf die urbane Fotografie der Wilhelminischen Ära, in: Marcel Finke, Barbara Lange (Hg.), Internetpublikation zum 4. Leipziger Fotografie-Workshop, URL: [http://www.uni-leipzig.de/~divers/workshop/text\\_paeslack.pdf](http://www.uni-leipzig.de/~divers/workshop/text_paeslack.pdf) (*Datum*).

Bitte setzen Sie beim Zitieren dieses Textes hinter die URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse.