



Kölner Bilderquartette

Zeitvergleich in einer Stadt*

Rolf Sachsse

Köln war und ist eine vielfotografierte Stadt. Zwar setzt die Darstellung Kölner Stadtbilder im Medium Fotografie, verglichen mit Paris oder Rom, erst relativ spät ein, dann jedoch auf ungeahnter Breite.¹ Zwei Motive waren es vor allem, die dieses fotografische Stadtbild prägten: die Rheinfront der Altstadt und der Dom. Während das erste Motiv durch jahrhundertelange Traditionen der Vedute geprägt ist,² hat der Blick auf den Dom – abgesehen von der erstaunlichen, aber nicht zufälligen Zeitgleichheit des Beginns seiner Vollendung zur Einführung der Fotografie³ – die Voraussetzung seiner Freilegung durch Baumaßnahmen des 19. Jahrhunderts gehabt.⁴

Doch neben dem Blick auf die touristisch bedeutsamen Objekte hat Köln eine lange Tradition von dokumentarischen Stadtansichten, die am Ende des 19. Jahrhunderts sich zwischen den Medien Fotografie und Malerei verschränken. Während Johann Heinrich Schönscheidt und Anselm Schmitz als bedeutende Architekturfotografen auch profane Bauwerke sowie Abrisse und Neubauten mit pittoresker, gelegentlich malerischer Verve schildern,⁵ haben Jakob und Wilhelm Scheiner mit ihrer Panoramenmalerei die Vedutentradition auf der Basis fotografischer Vorstudien erneuert.⁶ Nachdem sich Dom und Stadt wohl weniger für eine um 1900 gängige, impressionistische Kunstfotografie eigneten,⁷ begannen in den 1920er Jahren gleich mehrere Fotografen mit der dokumentarischen Sichtung des

Stadtbildes: Werner Mantz und Hugo Schmölz mit Bevorzugung der Moderne, August Kreyenkamp und August Sander mit dem Impetus des Bewahrens.⁸ Alle vier handelten nicht ohne Auftrag, der eine wurde sicher besser entlohnt als der andere, doch ihre Leistung ging über das zeitgenössisch Übliche weit hinaus und hat daher historischen Wert.⁹

Werner Mantz verließ Köln Mitte der 1930er Jahre, Hugo Schmölz konzentrierte seine Arbeit auf die Bautätigkeit des NS-Staates (u. a. auch in Köln); doch August Kreyenkamp und August Sander blieben von verschiedenen Seiten her ihrem Thema treu. Während Kreyenkamp – oft genug im Auftrag einer Behörde – konservatorische Aspekte des Stadtbildes pflegte, verfolgte Sander sein entwicklungsgeschichtliches Konzept vom Dorf zur Großstadt als Parallele seiner Porträtmappen weiter. Gegen Ende der 1930er Jahre überwog allerdings auch bei ihm ein eher konservatorisches Interesse: Fest vom kommenden Krieg und der mit ihm kommenden Zerstörung seiner Wahlheimat überzeugt, hält Sander alle visuellen Aspekte seines Stadtbildes von Köln noch einmal fest, um sie wenigstens im medialen Transfer seiner Bilder der Nachwelt zu erhalten. Doch seine Sicht ist zu eigenständig, um nach dem Krieg wirksam funktionalisiert werden zu können.

In diesem Buch wird als Erinnerung an eben jenen Krieg und seine Zerstörung Kölns ein Album vorgeführt, das seine Entstehung mehreren historischen Zusammenhängen verdankt und damit ein anderes Licht auf die Bilder verlangt. Schnitte durch die Zeit werden hier präsentiert, Vergleiche über willkürlich, jedoch sinnvoll gesetzte Achsen hinweg.¹⁰ Obendrein ist die in der Buchform angelegte Symmetrie keine historisch begründete; jeweils zwei der vier vorgeführten Bilder eines Motivs entstammen einer Mappe, während das dritte und vierte als Appendices neueren Datums erscheinen. Daher hat jedes einzelne Motiv¹¹ dieses Buches und der zugehörigen Ausstellungspräsentation die Form des Tetrptychons angenommen; eine Form, die im Heiligen Köln selten, aber nicht unbekannt ist. Aus dieser Form ist ein prinzipieller Rückschluss auf die Bedeutung der Fotografien und des Fotografierten möglich, mehr als aus der Analyse einzelner Bilder oder Lebenswerke. Doch der Ursprung des Ganzen ist ein Album aus Doppelbildern – der in Köln und auf Reisen seit dem Mittelalter durchaus geläufigen Form des Diptychons, die sich auch in der Geschichte der Fotografie vielfach wiederfindet.¹²

Das Album

Im Jahre 1947 lässt das Nachrichtenamt der Stadt Köln unter Hans Schmitt-Rost ein Album mit insgesamt 26 Bildpaaren herstellen, das offensichtlich wichtigen Kommunalpolitikern überreicht wurde. Die Bilder sind als Originalfotografien in diese Alben eingeklebt; sie zeigen jeweils dasselbe Motiv vor und nach dem Zweiten Weltkrieg. Die Auflagenhöhe des Albums ist nicht bekannt, jedoch sind bislang drei Alben in den Besitz der Stadt Köln gelangt; das diesem Buch zugrundeliegende Werk hat Hans Schmitt-Rost selbst gehört.¹³ Zeitpunkt und Bildauswahl dieses Albums waren keineswegs zufällig, denn im Frühsommer 1947, als das Album übergeben wurde, waren die Trümmer Kölns weitgehend von den Straßen abgeräumt,¹⁴ die Planung für den Neu- oder Wiederaufbau der Stadt jedoch noch in den Anfängen.¹⁵ Im Jahr zuvor hatte der rheinische Denkmalspfleger Paul Clemen seine viel diskutierte Denkschrift zum Wiederaufbau verfasst,¹⁶ für das Jahr darauf wurde vor allem das große

Domjubiläum vorbereitet, zu dem die Stadt wenigstens rund um ihr geistliches Zentrum herum den Anschein der Aufgeräumtheit verbreiten wollte.¹⁷

Nun hatten zwar August Kreyenkamp und August Sander in den 1930er Jahren große Bildserien zum alten Köln angefertigt, doch der Leiter des Nachrichtenamtes beauftragte den Fotografen Karl Hugo Schmölz¹⁸ mit der Herstellung und Auflage dieses Albums. Dies mag umso mehr eine erstaunliche Auftragsvergabe sein, als sich Hans Schmitt-Rost, ehemaliger Begleiter der Kölnischen Progressiven,¹⁹ insbesondere für August Sander eingesetzt hat und gemeinsam mit dem Bürgermeister Robert Görlinger für den Ankauf der Kölner Mappen sorgte.²⁰ Schließlich hat ja August Sander selbst noch diesem Mappenwerk zwei Konvolute Trümmerbilder hinzugefügt, allerdings unter Vermeidung eines allzu direkten Vergleichs des Vor- mit dem Nachkriegszustand.²¹ Doch trotz der für diese Aufnahmen und den allgemeinen Geschäftsbetrieb notwendigen, wöchentlichen Besuche Sanders in Köln scheint jener wenig Lust verspürt oder vielleicht keine Möglichkeit gehabt zu haben, je ein Dutzend Kopien oder mehr von insgesamt rund 50 Negativen zu ziehen. Immerhin war er schon über 70 Jahre alt und sah diverse Anzeichen dafür, endlich das zu werden, was er selbst von sich hielt: einer der wichtigsten deutschen Fotografen des 20. Jahrhunderts.²²

Was auch immer der entscheidende Grund gewesen sein mag, die Kölner Photowerkstatt Schmölz mit der Auftragsabwicklung und den Juniorchef des Hauses mit den Neuaufnahmen zu betrauen,²³ diese Entscheidung war gut zu begründen. Denn Vater und Sohn Schmölz hatten bereits einen größeren Grundstock für die jeweils linke Hälfte des Albums – mit den Vorkriegsaufnahmen – geschaffen. Karl Hugo Schmölz war als Architekturfotograf bereits wieder etabliert²⁴ und vor allem gerade mit der Illustration der Festschrift zum Domjubiläum beschäftigt. Obendrein war die Photowerkstatt Im Klingelpütz 29 relativ unbeschädigt über den Krieg gekommen²⁵ und konnte daher den Service eines recht umfangreichen Laborauftrages wie der Herstellung von einigen Hundert Kontaktkopien anbieten.

Jedenfalls erhielt Karl Hugo Schmölz im März 1947 den Auftrag, eine Reihe von Vergleichsaufnahmen anzufertigen – unter diesem Titel nebst Auftraggeber Nachrichtenamt Köln sind sie im Archivbuch aufgelistet.²⁶ 34 Aufnahmen sind dort verzeichnet, von denen 26 ins Album und damit in dieses Buch aufgenommen wurden. Warum die acht anderen Sujets nicht weiter verwendet wurden, ist weder dokumentiert noch aus späteren Gesprächen mit Mitarbeitern bekannt. Parallel zum Album wurden alle ausgewählten Bildpaare noch in großen Vergrößerungen angefertigt, „die in der Koje der Verkehrsausstellung gezeigt werden sollten, welche Wiederaufbau- und Städtebaufragen der Stadt Köln darlegt.“²⁷ Derlei Ausstellungen waren zu dieser Zeit häufig geübte Praxis der verantwortlichen Baudezernenten, um wenigstens eine minimale Akzeptanz der Bevölkerung für die jeweilige Wiederaufbau- oder gar Neubauplanung einer Stadt zu erlangen.²⁸ In diesen Zusammenhang ist auch das Album und seine Produktion zu stellen: Besonders wichtige Kommunalpolitiker sollten vom Bewahrens- und möglichst Erhaltenswerten überzeugt werden. Das gewählte Stilmittel einer exakten Übereinstimmung von Standort, Perspektive und Schattenverlauf ist in diesem Zusammenhang mehr als bloße Perfektion, sondern erhält die funktionale Bedeutung einer Rekonstruierbarkeit des gegebenen Bildvorwurfs.

Bildgegenüberstellungen waren bereits vor dem Ersten Weltkrieg geübte Praxis denkmalpflegerischer Publizistik,²⁹ in den 1920er Jahren wurden sie Stilmittel des Streites um die Moderne;³⁰ in der NS-Zeit waren sie bei der Darstellung schlechter Lebensbedingungen per Verordnung gefordert.³¹ Hans Schmitt-Rost wusste also genau, was er tat, als er Karl Hugo Schmölz mit diesem Album beauftragte. Er wollte sicher keine Propaganda im Sinne der vorherigen Machthaber, jedoch eines ihrer Mittel für seine Zwecke nutzen. Denn der Blick auf Gegenüberstellungen war zur Konvention geworden. Das Eigentliche dieses Entwurfs – Schmitt-Rosts gestalterische Idee – ist die Umkehrung der Blickrichtung: Nicht mehr die Verbesserung des Gegebenen ist durch die zeitlich spätere Aufnahme repräsentiert, sondern die Verschlechterung. Das Augenmerk wird auf Verluste gelenkt, die dennoch als gerade noch wiederherstellbar vorgeführt

werden. Doch damit ist die Wirkung des Albums allein nicht erklärt, es kommt auch auf das Dargestellte und die Bilder im Einzelnen an.

Die alten Bilder

Zur Jahreswende 1939/40, der ersten im Zweiten Weltkrieg, überreicht der Kölnische Kunstverein seinen Mitgliedern ein Buch als Jahresgabe: Hans Peters, *Köln, Antlitz einer alten deutschen Stadt*.³² Während zäher und langwieriger Verhandlungen des Kunstvereins mit der Reichskammer der bildenden Künste um die Anpassung der Vereinsstatuten an die NS-Kulturpolitik hatte dieser entweder gar keine Jahresgaben oder aber lediglich Bücher herausgegeben, um einem seiner Vereinszwecke lediglich äußerlich nachzukommen.³³ Ein Buch zum Thema alte deutsche Stadt war nun das Unverfänglichste, was bei Kriegsbeginn als jährliche Kunstgabe zu produzieren war. Der Verfasser war Kölns Stadtkonservator und beschränkte sich weitgehend auf kunsthistorische Darstellungen; der hochverdiente, langjährige Denkmalpfleger und emeritierte Professor der Kunstgeschichte in Bonn, Paul Clemen, verfasste ein kenntnisreiches und politisch völlig neutrales Vorwort; außerdem war das Werk dem ebenso langjährigen und hochverdienten Vorsitzenden des Kölnischen Kunstvereins, Hans Carl Scheibler, gewidmet. Das Programm des Buches und damit seines Bildteils war durchaus konventionell; es begann mit einigen Kölner Köpfen von der Römerzeit bis ins Mittelalter, führte über Kölner Kunstschatze und Baudenkmäler als Cicerone in die Stadt ein und schritt über Detailansichten aus skulpturalen wie gemalten Kunstwerken zu Stimmungsbildern der Rheinfront fort.

Rund zwei Drittel der 80 Bildtafeln waren von Karl Hugo Schmölz fotografiert worden, wobei der Sohn des in Köln wohlbekannten, 1938 verstorbenen Fotografen erstmalig mit seinem doppelten Vornamen signierte. Beim Durchblättern des Buches wird deutlich, warum sich der Sohn gerade hier vom Vater unterscheiden wollte: Die Bilder sind in vieler Hinsicht von dem verschieden, wofür die Photowerkstatt Schmölz am Ende der 1930er Jahre einen Namen hatte – die monumentale Darstellung von „Bauten der Bewegung“.³⁴

Allerdings hatte auch Karl Hugo Schmölz die „ernstere und monumentalere“ Sehweise seines Vaters³⁵ übernommen und beispielsweise in den Aufnahmen des Berliner Modells von Albert Speer oder bei der Dokumentation des zur Nazi-Weihestätte umgerüsteten Braunschweiger Domes noch durch eine effektive, filmhafte Lichtführung verstärkt.³⁶

Frei von Pathos sind auch die Kölner Bilder Schmölz' nicht, doch können sie auf allzu offensichtliche Überhöhung durch dramatisches Licht, durch knappe Anschnitte, unbedingt frontale Aufsichten oder extrem niedrige Standpunkte verzichten, selbst der für die NS-Architekturfotografie so typische Modellblick fehlt.³⁷ Was der Fotograf allerdings aus der Übung an modernen Bauformen – mithin aus der Praxis seines Vaters³⁸ – übernimmt, ist die Betonung des Bauvolumens gegenüber der Schilderung von Fassadenschmuck und die Auswahl selbst unvollständiger Sichten zugunsten der Idee eines Bauwerks. Dass dabei, wie etwa in einer Ansicht der Kirche Groß St. Martin, die auch ins Vergleichsalbum überkommen ist, einmal ein ganzes Langhaus verschwindet, dürfte Karl Hugo Schmölz leichter verschmerzt haben als spätere Kritiker seines Werks.³⁹ An manche Konventionen hielt sich der Fotograf zugunsten der Altbackenheit des Buchkonzepts, das quer zum Künden deutscher Größe liegen sollte.⁴⁰ Der Aufnahmestandpunkt ist fast immer der eines Flaneurs, in Augenhöhe eines stehenden Fußgängers; die Sicht ist mit wenigen Ausnahmen diagonal, dem Gehen auf mittelalterlichen Stadtstraßen entsprechend; der Aufnahmezeitpunkt ist durch das frühe Morgenlicht eines Frühlingstages gegeben, zu dem noch die Schatten lang, die Luft klar und der Himmel wenig bewölkt sind; oben drein bevölkern nur wenige Fußgänger die Straßen und Plätze.⁴¹ Der Baumschmuck ist oft sehr zurückhaltend; die meisten Bilder können demnach auf das Frühjahr 1939 datiert werden.

Doch dieses Werk war nicht die einzige Quelle, aus der Hans Schmitt-Rost und Karl Hugo Schmölz schöpfen konnten, als sie 1947 das Album zusammenstellten. Das Archivblatt der Photowerkstatt verzeichnet gerade knapp die Hälfte aller Bilder als Neuaufnahmen

für das Peters'sche Buch; der Rest stammt entweder aus anderen Aufträgen oder dem sogenannten Privat-Archiv von Vater und Sohn Schmölz. Dieses umfasst Aufnahmen, die ohne Auftrag entstanden sind oder aber als Varianten gegebener Bildvorlagen. Typischerweise sind die meisten Albumblätter auf der linken Seite, die von mehr als nur den üblichen Staffagefiguren zum Größenmaßstab bevölkert sind, aus diesem Archiv entnommen.⁴² Darunter ist wenigstens eine Aufnahme, die vom Heumarkt, zweifelsfrei von Hugo Schmölz sen. fotografiert worden; sie trägt eine der ersten Nummern des 1924 von Theresia Schmölz neu geordneten Archivs.⁴³ Eine weitere Aufnahme könnte ebenfalls noch von Hugo Schmölz sen. stammen: der Blick vom Koerber'schen Hochhaus am Hansaring, den wohl jeder Kölner Fotograf einmal im Archiv haben musste. Schmölz war allerdings der erste Fotograf gewesen, der im Auftrag des Architekten um 1924 vom Neubau des Hauses eine große Bildserie angefertigt hatte, mit der um Mieter für dieses Spekulationsobjekt geworben wurde. Als weitere Auftraggeber der linken Albumblätter fungieren laut Archiv die Stadt Köln – nicht weiter ausgewiesen, wird es zu meist das Amt des Stadtkonservators gewesen sein⁴⁴ – sowie bei einem oder zwei Bildern Baufirmen, die an Neubauten oder Ergänzungen beteiligt waren.

Unter diesen Bildern sind zwei Vergleichspaare interessant, weil sie keinem eigentlich historischen Gebäude, sondern den 1929 und 1941 eingeweihten Rheinbrücken gewidmet sind. Von besonderer Bedeutung ist dabei die Autobahnbrücke nördlich von Rodenkirchen. Ihr architektonischer Entwurf stammte von Paul Bonatz, und die Schmölz'sche Fotografie des soeben fertiggestellten Bauwerks schmückte im wie nach dem Zweiten Weltkrieg nahezu jede Veröffentlichung von und über Paul Bonatz.⁴⁵ In der sonst so sorgsam gewährten Kontinuität geschichtlicher Bauten Kölns bei der Auswahl für das Album bedeutet die Auswahl der beiden Brücken – unter Auslassung beispielsweise von Bauten des 19. Jahrhunderts oder exemplarischen Architekturen der Moderne aus den 1920er Jahren – einen ziemlichen Bruch. Die Erklärung hierfür dürfte vor allem in der Zielgruppe des Albums zu suchen sein, waren sich doch alle

Planer des Wiederaufbaus darüber einig, dass nun dem Autoverkehr eindeutiger Vorrang vor dem Erhalt mittelalterlicher Stadtbilder einzuräumen sei.⁴⁶ Hans Schmitt-Rost wollte sicher sein primäres Anliegen des Erhalts möglichst vieler alter Bauten nicht durch ein bewusstes Unterdrücken des modernen Ingenieurbaus für den Verkehr gefährden, was als deutlicher Affront gewertet worden wäre. Die Aufnahmen der Brücken zitieren zudem zwei Bedeutungsebenen, mit denen sich nahezu alle Autoren der Wiederaufbaudebatten beschäftigten: eher theoretisch mit der Brücke als Schnittstelle von Verkehr und Landschaft, von Ingenieurs- und Architektenbau, von rationaler Planung und schöpferischer Gestaltung sowie praktisch mit der Frage nach möglichen Brücken-Konstruktionen und -Rekonstruktionen gerade angesichts der vielen Kölner Rheinüberquerungen, die allesamt zerstört waren.

Die Trümmer

Der zweite große Flächenangriff alliierter Bomber auf eine deutsche Stadt war jene Tausend-Bomber-Nacht, derer mit der ersten Ausgabe dieses Buches 1992 gedacht wurde; zuvor war nur die Hansestadt Lübeck im März 1942 mit einem ähnlichen, allerdings weniger zerstörerischen Bombardement belegt worden.⁴⁷ Das Ausmaß der Zerstörung dürfte wohl jedem Menschen in Köln klar gemacht haben, dass dieser Zweite Weltkrieg nicht zu gewinnen war, allen Siegesrufen von Staatsführung und Armee zum Trotz.⁴⁸ Die Kölner Ereignisse werden zum ersten großen Medienspektakel des Krieges an der Heimatfront⁴⁹ und waren Gegenstand diverser Bildreportagen in nahezu allen deutschen Illustrierten; damit wurden sie zum Auslöser einer verschärften Bildpressepolitik, deren rigorose Beschränkungen fotografischer Berichte die tatsächliche Ausmaße von späteren Zerstörungen deutscher Städte verschleiern halfen.⁵⁰ Die Kölner Ereignisse vom 30. Mai 1942 waren innerhalb der Presse-landschaft des Zweiten Weltkriegs gerade dadurch einzigartig, dass die Bilddokumentation von Kriegsschäden sich gegen die Kriegsherren und -treiber zu stellen begann.⁵¹

Trümmerfotografien von Köln gibt es also viele und eine ganze Reihe von ihnen sind auch gleich nach dem Krieg oder mit gebührendem Abstand publiziert worden. Da ist der *Gesang im Feuerofen* von Hermann Claasen, 1947 als neuerliche Jahresgabe des Kölnischen Kunstvereins herausgegeben und bereits drei Mal neu aufgelegt,⁵² da sind die erwähnten Mappen von August Sander mit ebenfalls zwei Buchveröffentlichungen,⁵³ da sind kleinere Serien in Katalogen und Büchern versteckt. Da gab es Ausstellungen wie jene der Kölner Fotografen-Innung 1947 mit zahllosen Trümmerbildern,⁵⁴ denen eher verschämte und meist fotografisch verfremdete Aktbilder gegenübergestellt wurden.⁵⁵

Alle diese Trümmerbilder sind zwei Kategorien zuzurechnen: den ‚schönen Trümmern‘⁵⁶ und den Leidensbildern.⁵⁷ Detlef Hoffmann ist das Verdienst zugekommen, in einem polemischen Vortrag auf die Verlogenheit der Leidensbilder, auf die Entlastungsfunktion solcher Aufnahmen von eigener NS-Vergangenheit im Œuvre des einzelnen Fotografen hingewiesen zu haben.⁵⁸ Montagen, wie sie Max Baur von den zerstörten Potsdamer Bauten mit ihren Originalzuständen als Luftschloss⁵⁹ oder wie sie Hans Huverstuhl von Brotrationen mit „quosque tandem“, Totenkopf und Kirchenruinen verfertigten,⁶⁰ sind nicht nur purer Kitsch, sondern verweisen als solcher allzu deutlich auf die Unfähigkeit zum Bekenntnis eigener Mitschuld und zur Trauer. Ähnlich vordergründig und verlogen erscheinen all jene Bilder, die lang überkommene Darstellungsformen, die als Klischees bereits in die Kriegsbildberichterstattung eingeflossen waren,⁶¹ an den vollendeten Ruinen erneut zu exemplifizieren suchen – Beispiele hierfür wären Hilmar Pabels Bild des zerstörten Dresden⁶² oder Tom von Wicherts Serie von den Trümmerräumungen Münchens.⁶³

Schwieriger ist da schon die Beurteilung von ‚schönen Trümmern‘. Herausragende Serie einer solchen Ansicht dürften die Fotografien sein, die Herbert List von den Ruinen Münchner Großbauten, insbesondere der Akademie und des Theaters gemacht hat.⁶⁴ Hier wird ganz surreal mit den Veränderungen der Bauten und den dadurch vollzogenen Bedeutungswandel gespielt, werden Kompositionsformen

aus Licht, Schatten und Raumtiefe erprobt, die es sonst nicht gegeben hätte. List schließt, ob bewusst oder nicht, an die Art der Résistance-Bilder im deutsch besetzten Paris an, als Serge, Pierre Jahan und Robert Doisneau den Witz und den Schreck als Widerstandsform aus der Sprache in die Fotografie übertrugen.⁶⁵ Kongeniale Nachfolger fand Herbert List lediglich in einigen Künstlern der Gruppe ‚fotoform‘, um deren Bildauffassungen es zu Beginn der 1950er Jahre noch erbitterte Debatten unter den Fotografen gab.⁶⁶ Karl Hugo Schmölz steht mit seinen Fotografien der kölnischen Trümmer als Vergleichsbildern in einer anderen Tradition, wenn auch näher am Schönen als am Leid. Als Dokumentar schließt er erst einmal nahtlos an den per Auftrag gegebenen Bestand seiner Werkstatt an: Schon 1942 und 1943 hatten Mitarbeiter*innen, vor allem ein Fräulein von Meer, für den Stadtkonservator die Bombenschäden fotografiert – seinerzeit noch unter der Maßgabe einer Präsentation aller Rechnungen an den Feind nach erfolgtem Endsieg.⁶⁷ Bis etwa Anfang 1944 wurden derlei Aufträge aus allen Städten, in denen Bombenschäden an historischen Bauten zu verzeichnen waren, an lokale Fotografen übergeben; danach arbeiteten größere Pressebildagenturen an derlei Dokumentationen.⁶⁸ Karl Hugo Schmölz hätte, selbst wenn er gewollt hätte, diese Dokumentation in Köln nicht anfertigen können: Er war zunächst noch beim Generalbevollmächtigten für die Neugestaltung der Reichshauptstadt Speer in Berlin tätig, danach kurzzeitig mit den Besatzungstruppen in Paris und ab 1941 in der Luftbildauswertung nahe Köln eingesetzt.

Da bei den Dokumentationsaufträgen sämtliche Negative mit den Bildern bei den Kreisleitungen der NSDAP abzuliefern waren, haben nur wenige Fotografien dieser Schadensdokumentation den Krieg überlebt, im Archiv Schmölz gar keine. Ob sich die Nachkriegsaufnahmen wesentlich von denen der Dokumentation in den Jahren 1942 und 1943 unterscheiden – über die 1947 säuberlich weggeräumten Trümmerberge hinaus –, lässt sich also nicht beurteilen. Umso klarer bezieht sich das Konzept dieser Bilder auf den von Hans Schmitt-Rost gestellten Auftrag. Karl Hugo Schmölz stellte sich – wohl nach gemeinsamer Vorauswahl der in Frage kommenden

Motive – exakt an dieselbe Position, von der er vor dem Krieg den unversehrten Zustand eines Bauwerks oder Platzes vorgefunden hatte. Nach dem Abräumen der Schutthalden und vor dem Beginn der Neuplanungen mit Straßenverbreiterungen oder Fluchtlinienänderungen war es bei den historischen Bauten im Stadtkern ein leichtes, die ursprünglichen Standorte wiederzufinden. Schmölz dehnte jedoch den Vergleich auf möglichst alle Parameter seiner Fotografie aus: Er benutzte dasselbe Negativformat, dieselben oder ähnliche Objektive, filterte sein Filmmaterial in gleicher Weise und kopierte anschließend die Positive in ähnlicher Gradation. Da er offensichtlich ein genaues Aufnahmebuch geführt hatte,⁶⁹ war es ihm ein leichtes, neben dem Standort den Aufnahmezeitpunkt und damit den Beleuchtungsverlauf zu rekonstruieren, die er teilweise penibel in das Trümmerbild übernahm.

Was Karl Hugo Schmölz damit erreichte, war eine surrealistische Dingtransformation sui generis. Ist der Fetischcharakter einer sachlichen Fotografie ohnehin offensichtlich,⁷⁰ bot er sich zur politisierten Übernahme im faschistischen Kontext der 1930er Jahre international geradezu an,⁷¹ so steigert sich die Wirkung bei Bildpaaren mit gleicher Bildform, aber deformierten Inhalten. So fein säuberlich, wie Gürzenich und Rathaus abbröckeln, wie die ‚Ewige Lampe‘ und das Stapelhaus zu Staub zerfallen, wie die Innenräume von St. Georg, St. Gereon und St. Kunibert sich auflösen, so kann es gar nicht gewesen sein und entspricht doch einer eher traumatisch denn traumhaft empfundenen Realität. Das penetrant gute Wetter dieser Bilder tut ein Übriges: Es abstrahiert von der qualvollen Erinnerung an staubige Straßen und schmutzige Häuser, an kalte Winter und hungrige Menschen. Der durch Filterung und Wolkenlosigkeit gleichmäßig mitteldunkle Himmel gibt den Bildern im Vergleich, durch die Schäden aber besonders den Trümmeransichten eine übertriebene Raumtiefe, dem surrealen Raum der ablaufenden Uhren eines Salvador Dalí nicht unähnlich.⁷² Selbst wenn dieser Vergleich nicht übertrieben werden sollte, so hat er doch als Tendenz eine besondere Bedeutung für das Raum-Zeit-Moment des ganzen Albums und unseres Buches.

Es lohnt sich, diese Bilder mit der Lupe anzuschauen. Wo die Sakralbauten wenigstens noch konstruktive Elemente haben erhalten können, die ein Wiedererkennen möglich machen, sind Blicke auf Reste ursprünglicher Fassungen oder skulpturaler Ausschmückung reizvoll, ohne dass gleich transzendente Symbolhaftigkeit bemüht werden muss.⁷³ Auf den Bildern ganzer Straßenzüge sind jene Formen anonymer Architektur zu finden, die als Behausung und Geschäftsraum bis zum Beginn der Neuplanungen 1948 dienten und natürlich vollständig aus dem Stadtbild verschwunden sind. Der Blick von oben auf die Stadt schließlich referiert die seinerzeit sicher sattem bekannten Filmaufnahmen der alliierten Kameramänner, die in immer neuen Re-Education-Programmen auf die Selbstverschuldung der Deutschen an diesen Schäden hinweisen; doch zwischen den ganzen Hohlräumen der abgebrannten und ausgebombten Häuser macht sich bei genauem Hinsehen ebenfalls wieder eine Minimalarchitektur breit, die von robustem Überlebenswillen kündigt.

Karl Hugo Schmölz war kein Fotograf, der allzu intensiv über seine Tätigkeit nachdachte; schon gar nicht war er ein Theoretiker, die Praxis ging ihm über alles. Doch hat die Wahl des Mittels einer so exakten Übernahme aller früheren Aufnahmespezifika zwecks Vorführung einer Deformation von Dingen und Bauten schon eine wesentliche Bedeutung. Sicher hat der Fotograf, der sich immer auch mit der Abbildung romanischer und gotischer Skulptur beschäftigt hat, an eine kathartische Wirkung nicht nur der Trümmer selbst, sondern auch ihrer fotografischen Vorführung geglaubt. Schmölz war sich einer Mitarbeit und damit auch Mitschuld am NS-Staat vollends bewusst; die Begeisterung eines gut Zwanzigjährigen für gigantische Architekturen und megalomane Modelle konnte er noch in späteren Jahren genau vermitteln. Auch er hat Selbstreinigung betreiben wollen, jedoch keinesfalls so vordergründig wie die kollegialen Kitschiers, wenn ihm auch die Distanziertheit eines Herbert List fehlte, dessen Schicksal im Zweiten Weltkrieg einer makabren Note nicht entbehrte.⁷⁴

Die Trümmerbilder der Vergleichsaufnahmen sind nicht die einzigen Dokumentationen jener Zeit, die Karl Hugo Schmölz fotografierte. Deutlich erkennbar ist, dass er die Bildformen je nach Auftrag und Gegenstand erheblich variieren konnte. Zum Domjubiläum schuf er eine ganze Reihe von Ansichten, in denen der Blick auf den unversehrten Chor kräftig monumentalisiert erscheint, dagegen aber die Sicht auf eine Messe in der teilzerstörten Kirche doch alle Würdeformen reduziert. Altstadtstraßen, deren Abbildung er auf der Fotografen-Ausstellung 1947 zeigte, sind oft als diagonale Fluchten durch von Ruinen gebildete Hohlräume gezeigt; auf ihnen gehen Menschen. Hier ist von der surrealen Transformation magisch aufgeladener Dinge in tiefen Traumräumen nichts mehr zu spüren. Gerade die Serie der Vergleichsaufnahmen zeigt also eine Hinwendung zu Ebenen des eigenen Schaffens, die als untergründige nur schwer aufzuspüren sind und meist hinter der Fassade des Sachlichen, die dem Fotografen als historisches Etikett vorgeklebt wurde, unentdeckt verborgen bleiben.⁷⁵ Dort, wo Karl Hugo Schmölz als Betroffener eigene Prägungen in seinen Bildern thematisieren musste, griff er gern zu einem Repertoire mit psychoanalytischem Hintergrund: Auch ihm war die Fotografie ein Spiegel,⁷⁶ allerdings einer, mit dessen Beleuchtung er viel verändern konnte.

Mindestens ansatzweise realisiert der Fotograf damit eine Forderung, die Hans Schwippert bereits 1944, angesichts der totalen Zerstörung seiner Heimatstadt Aachen, als Teil einiger Grundgedanken zum Wiederaufbau formuliert hatte; „Nichts wird erreicht sein, wenn wir mit jeder Ruine, die wir aufräumen, mit jeder Straße, die wir ebnen, mit jeder Notbehausung, die wir zustande bringen, nicht gleichzeitig den inneren Schutt beseitigen, die seelischen und geistigen Wege bahnen und die Wohnungen der Tugend und des Verstandes wiedererrichten.“⁷⁷ Die Trümmer sind aufgeräumt, die Notbehausungen sind errichtet, die Straßen sind geebnet auf diesen Bildern – aber alles ist etwas zu perfekt im Anblick und das beunruhigt. Von deutscher Größe künden die Kölner Ruinen nicht, ihre Inszenierung nimmt ihnen das Pathos einer Leidensdarstellung. Mit Schwippert mag Schmölz vor Ort, an den historischen Steinwüsten

gespürt haben, was die nächsten Jahre bringen werden: „Wir brauchen große Konzeptionen, man wird sie vertagen. Wir brauchen große Zielpunkte, man wird dem nächstgelegenen zulaufen. Wir brauchen Zusammenarbeit, man wird auseinandergehen. Wir brauchen Geduld, man wird ungeduldig fordern und erzwingen wollen.“⁷⁸ Das Nächstliegende verband sich auch für Karl Hugo Schmölz mit diesem Auftrag: Er verhinderte die Vertreibung seiner Mutter aus einer zugewiesenen Zweizimmerwohnung.⁷⁹ Und für den Fotografen begann alsbald die Zeit der Anforderungen: Vom neu erbauten Kino über das Ladengeschäft⁸⁰ bis zur kompletten Werbung eines großen Möbelhersteller-Verbandes⁸¹ reichte schon um 1949 der Bogen des Aufgenommenen in der Photowerkstätte Schmölz. Für Reflexionen der Art, wie sie sich in den Vergleichsaufnahmen von 1947 widerspiegeln, waren alsbald weder Zeit noch Gedanken verfügbar; erst in den letzten Lebensjahren, auch in der Beschäftigung mit dem Erbe seines Vaters, erwachte ein Interesse des Fotografen an den Bedingungen seiner Arbeit, das sich ein wenig in der leider unvollendet gebliebenen Serie zum Neubau des Kölner Museums Ludwig wiederfinden lässt.⁸²

Die Vergleichsaufnahmen, insbesondere die Trümmerbilder, sind eine Episode im Werk des Fotografen Karl Hugo Schmölz geblieben und haben in ihm keine so zentrale Stellung inne wie etwa im Schaffen von Hermann Claasen. Die Idee einer bildlichen Reflexion des selbst mitangerichteten Schadens scheint in ihnen kurz auf, um sofort wieder zu vergehen. Weder ‚schöne Trümmer‘ noch Leidensbilder, weder unbeteiligte Dokumentation noch engagierte Stellungnahme, wirken sie erst heute, mit großem historischem Abstand und im Kontext von Vorgängern und Nachfolgern.

Zwei Mal neue Bilder

Ein erster Blick über alle Doppelbilder aus den Jahren 1993/94 und 2018/19 verführt dazu, mit dem hochverdienten Münchner Architekten und Denkmalpfleger Erwin Schleich von der zweiten Zerstörung Kölns zu sprechen.⁸³ Bei genauerem Hinsehen mag mancher Schreck

jedoch revidiert werden, hat sich das Fehlen eines Zwischenschrittes etwa aus dem Beginn der 1970er Jahre schon wieder als positiv erwiesen; wer mag, kann Chargesheimers berühmtes Buch *Köln 5 Uhr 30* als Stellvertreter für diese Zeit nehmen.⁸⁴ Doch bleiben den Betrachter*innen immer noch viele Peinlichkeiten nicht erspart. Das beginnt bei den Formen der Stadtmöblierung und reicht über die problematische Platzierung von städtischem Grün bis zur Einheitlichkeit der Markierungs- und Pflastermaterialien.⁸⁵ Und: Selbstredend ergeben sich zudem noch durchaus große Unterschiede aus den beiden neueren Zuständen, zwischen denen ebenfalls ein knappes Vierteljahrhundert liegt. Sie entsprechen nicht nur der Fortführung einer Entwicklung, die schon zu Beginn der 1990er Jahre offensichtlich war, sondern manifestieren eine grundsätzliche Problematik der Stadtplanung unter den Bedingungen einer radikalen Marktwirtschaft, wie sie sich gerade am Ende des zweiten Jahrzehnts im 21. Jahrhundert in der Wohnungsfrage niederschlägt.

Schlimmer als alle Zerstörung der formalen Zusammenhänge zwischen den Gebäuden durch die Einebnung aller Verkehrsflächen scheint auf diesen Bildern die Gedankenlosigkeit zu sein, mit der additive Strukturen über alle Straßen und Plätze wuchern. Das sind in der Höhe Verkehrsschilder, die in ihrer gutgemeinten Fülle gar nicht mehr wahrnehmbar sind; dem entsprechen auf dem Boden die Unmengen weißer Leitlinien, Abbiegepeile und Querbalken auf einem durch zahllose Kleinbaustellen unregelmäßig gefleckten Asphaltboden. Das ist das ungeordnet geplante, jedoch immer schnell wachsende Grün, oft genug als niemals ins Stadtbild gehörige Exoten, inzwischen auch als aus der Globalisierung eingeschleppte Neophyten.⁸⁶ Dazu gehören auch die alle Fassaden überwuchernden, disproportionierten Zitatenschätze aus der postmodernen Kramkiste samt ihren defunktionalisierten Gegenstücken aus dem Industriebau, die schon zum stadtkonservatorischen Rückzug auf die Erhaltung von Bauten der 1950er Jahre geführt haben, als ob damals die Maßverständnisse besser, weil schlichter, eingehalten worden wären.⁸⁷ Für die Fotografen der neueren Bilder um 1993 hatte dies allerdings auch den Nachteil, sich nicht wie die Illustratoren der

inzwischen so zahlreichen Bücher über diese Architektur auf bemerkenswerte Details zurückziehen zu können – sie hatten einen Plan zu vollenden.⁸⁸ Was alle neuen Bilder nicht mehr dokumentieren können, ist die ungeheure Leistung des Wiederaufbaus der Stadt Köln – mit allen ihren positiven und negativen Folgen.⁸⁹

Die Bilder dieser Quartette aus den frühen 1990er Jahren konservieren bereits einen Zustand, der jenseits der zu Recht viel kritisierten Wiederaufbau-Euphorie samt deren baulichen Ausdruck steht: Was nach dem Krieg entstand, gerade noch auf Bildern wie dem des Stapelhauses oder am Spanischen Bau durchscheint, ist bereits als Novität wiederum schützenswert geworden, enthält das Déjà-vu der Vorkriegsbilder als unendliche Schleife. Umgekehrt manifestiert sich etwa in Ansichten der Umgebung von Groß St. Martin, wie eine spekulative Planung bereits sämtliche Maßverhältnisse von Kirche und Altstadt ruiniert hat. Geradezu anheimelnd müssen Blicke wie der vom Ring erscheinen, wo wenigstens aus dem alten Café Wien eine typisch kleinkarierte Raster-Bänder-Front aus Glas und Leichtmetall geworden ist. Einige Orte waren überhaupt nicht mehr auffindbar. Die Sicht auf die Mülheimer Rheinbrücke ist schlicht weg; ein grober Blick aus einem nahegelegenen Fenster muss ihn partiell ersetzen. An anderen Orten scheint fast der Zustand vor dem Kriege wiederhergestellt, doch ein genauerer Blick auf St. Maria im Kapitol zeigt überdeutlich, welche substantiellen Veränderungen dieser Sakralbau inzwischen unterworfen war. Die Kölner Brücken sind durch allerneueste Umbauten in ihren Proportionen massiv verunstaltet worden; auch dies zeigen die Bilder. Am deutlichsten sind die Veränderungen da ablesbar, wo eine Architektur auf Zeit schon vor dem Krieg sinnstiftend erschien: an den Geschäftshäusern der Hohen Straße und des Rings, wo die Nachtaufnahmen durch Tagesbilder der Trümmer ersetzt werden mussten und wo heutige Dämmer- oder Tagesbilder nur die Ernüchterung vermitteln, dass die dort gezeigten Bauten und Reklamen ebenso gut in Flensburg und München, Leipzig und Oldenburg wie in Köln hätten stehen können. Hier ist die Architektur so austauschbar geworden wie die über sie vermittelte und in ihr verkaufte Konsumware.

Die ganz neuen Bilder führen diesen Blick noch weiter: Mit dem erstarkten Neoliberalismus der deutschen Wiedervereinigung bricht die Erhaltung von vorhandenen Infrastrukturen zusammen und ein Vierteljahrhundert später erhalten die Bürger*innen Kölns dafür eine typische Quittung, die nahezu jener Haltung entspricht, die sich unmittelbar nach den Bombardements im Zweiten Weltkrieg durchgesetzt hat – egal, was passiert, ich setze mich auf mein Fleckchen der Stadt und mache mich da breit. Ganz breit. Noch ein zusätzlicher Tisch für die Außengastronomie; noch ein Aufsteller für die Werbung; noch eine Warnbake für Baustellen, an denen monatelang nichts geschieht. Hinzu kommt eine durch unzählige Versicherungsregelungen – sowohl im Brandschutz als in der Verkehrsführung – ausufernde Beschilderungs- und Markierungswut: Sie manifestiert sich in Bemalungen der Straßen und Plätze ebenso wie in zahllosen Schildermasten mit allen möglichen und unmöglichen Hinweisen, Verboten und Warnungen. Kaum eine Fußgänger*in vermag diese komplexen Piktogramm-Abfolgen zu verstehen, von Rad- und Autofahrer*innen ganz zu schweigen. Die Blicke in die Höhe – über Jahrhunderte weg Sichtweise und Darstellungsform der Großstadt – sind inzwischen durch überall aufgestellte Schirme und an den Fassaden montierte Markisen verdeckt; eigenartigerweise trifft dies auch die fest angebrachten Formen der Außenwerbung wie Neonschriften oder Nasenschilder. Dafür sind die Straßen und Gehwege mit Aufstellern aller Art versperrt – eine ungestörte Sicht von einer Straßenecke zur nächsten gibt es nicht mehr; gerade wo es besonders schön ist, werden zudem unförmige Relais- und Stromkästen hingesezt. Die städtische Infrastruktur kann hier nur alles falsch machen: Entweder gibt es zu viele oder zu wenige Mülleimer, Sitzbänke oder Parkverhinderungspoller – nachvollziehbare Erkenntnisse über die Entscheidungen zum Aufstellen oder Abräumen gibt es nicht.

Dennoch: Neben den Trümmerbildern sind diese neuen Fotografien nicht unbedingt wie die Verstärkung eines gegebenen Leids zu lesen. Wehmut ergreift schließlich nur die, die es anders kannten, und die alten Fotografien lassen in ihrer trockenen Sachschilderung auch keine Nostalgie als falsches Gefühl aufkommen. Ganz positiv sind

zudem die Verhältnisse im Inneren der abgebildeten Kirchen Kölns zu sehen: Die örtliche Denkmalpflege hat die Bedeutung der Kirchenräume als Träger von Traditionen erkannt und die innere Ausstattung nicht nur nicht weiter purifiziert, sondern sogar auf Zustände vor dem dritten Bild eines jeden Quartetts zurückgeführt.

Was die neueren Bilder in zwei Stufen zeigen, ist zum einen, dass jede Beweinung städtebaulicher Verluste primär auf individuelle wie soziale Betrachtungsdefizite verweist,⁹⁰ und zum anderen, dass die schleichende Verstopfung unserer Blicke auf städtebauliche Zusammenhänge als mediales Minimum an Zumutbarkeit produziert worden ist und erst in der Fülle seines Auftretens als Geschäftsauslage oder Straßencafé zur unerträglichen Verkleisterung des Auges wird. Hier wird das sichtbar, was Rem Koolhaas einst allein für die Mega- und Gigastädte Ostasiens postuliert hatte: die Unplanbarkeit der Bigness.⁹¹ Nur dass es inzwischen alle menschlichen Agglomerationen erwischt hat, mit Köln als Millionenstadt genau zwischen groß und klein.

Stadtmorphologie

Der Kölner Architekt und Pädagoge Oswald Mathias Ungers hat in einem kleinen Band Bilder aus Illustrierten und Massenblättern Grundrissen von Städten gegenübergestellt, um durch diesen Vergleich fundamentale Kategorien des Wahr-Nehmens offenzulegen.⁹² In einem ebenso knappen wie tiefgründigen Vorwort betont der Architekt das Primat des Sehens über das Bild bei der Entstehung genau jener Erscheinung von Formen, die das Wiedererkennen einer Stadt, eines Platzes, eines Gebäudes als einmalig und unverwechselbar ermöglichen. Morphologische Prozesse sind jedoch nicht allein an das Formenrepertoire eines Bildes gebunden, sondern im Zeitalter technischer Medien an die Grammatik ihres Zusammenhangs – so weitgehend, dass nach Aussage manch französischer Philosophen die Konstruktion der Realität zu verschwinden droht.⁹³

Auflösungserscheinungen prägen sicher auch das Stadtbild Kölns, so wie es sich in den neueren Aufnahmen dieses Buches darbietet. Doch gerade im Vergleich der jeweiligen Bilder zeigt sich deutlich, dass die additive Struktur der Konsumwelt, der Fassadenapplikationen und der Straßenmöblierung nur vorgeschoben ist, sich in einem sicher anstrengenden, doch lohnenden Kraftakt bei der Betrachtung schon wieder wegdenken, gar wegschieben lässt. Das alles überwuchernde Stadtgrün war schon 1939 deplatziert und vom Fotografen gelegentlich mit Retusche bearbeitet worden. In den Trümmerbildern sind mitunter Pflanzen gar Trostspender; warum soll die Blickverwehrung durch zu viel Grün in der Stadt nicht heute zu einer Neubewertung des sogenannten freien Blicks führen, da er ohnehin nur Touristen und Kameraleuten zur Verfügung gestellt wird? Ähnliche Überlegungen ließen sich in Hülle und Fülle anstellen, wenn nur die Fotografien lange genug angeschaut werden. Sie führen zu einem gemeinsamen Nenner: der gefrorenen Zeit.⁹⁴

Fotografien demonstrieren zuallererst die Tatsache, dass das, was sie zeigen, bereits im Moment der Aufnahme vorbei, also gewesene Geschichte ist und, nach Heraklits Diktum, bei aller Annäherung im vorgeführten Zustand so nie wieder sein wird. Das gilt für die Kölner Tetrptychen in gleicher Weise: Niemand überquert dieselbe Straße zweimal, selbst wenn er jeden Morgen zur gleichen Zeit dort vorbeikommt. Und es gilt für diese Bildquartette in einer besonderen Weise: Indem die Zeitebenen der einzelnen Bilder variieren, verschieben sich die Relationen zueinander.

Die Zeit in der Bildserie

Von malerischen Tafelwerken unterscheiden sich die Bilder dieses Buches vor allem in der Erzählweise, die direkt an das Medium, seinen sozialen Gebrauch und an seine Derivate Film wie Fernsehen gebunden ist. Diese Bilder bleiben relativ gleich, was sich verändert, ist die Welt – so ist das vor der Fotografie nie gesehen worden.⁹⁵ Und es wird umso deutlicher, je akkurater die einzelnen Bilder sind und je weniger sie sich als endgültig geformt, ja als Kunstwerk sui

generis präsentieren. Karl Hugo Schmölz war von seinem Selbstverständnis her ein Kunstgewerbler in bester Werkbundtradition; als Künstler mit autonomen Ansprüchen hat er sich nie verstanden; entsprechenden Einflüsterungen Kölner Kunstvermittler hat er bis zu seinem Tod tapfer widerstanden. Dies übertrug er prinzipiell auch auf seine Bilder, selbst wenn deren Auftrag nicht sofort ersichtlich war: Auratische Wirkungen, wie sie für ihn von Kunstwerken ausgingen, hat er seinen Bildern nicht zugesprochen.⁹⁶ Dennoch ging er selbstbewusst davon aus, dass er mit seinen fotografischen Mitteln in der Wahrnehmung ihrer Betrachter*innen Veränderungen, vor allem Sensibilisierung erzeugen konnte.

In den Bildern des ursprünglichen Albums und erweitert als Quartette wird die Wahrnehmung durch die Verschiedenheit des Gleichen stimuliert. Das Einzelbild ist von geringer Aussagekraft gegenüber den Zusammenhängen und Differenzen zwischen den Versionen eines Sets. Gerade die langweilige und vordergründig unkünstlerische, exakte Wiederholung von Standpunkt, Bildaufbau und Beleuchtung ermöglicht erst jenes Verfahren, das Geschichte zu vermitteln vermag: den historischen Vergleich. Das Einzelbild überträgt Zeit in minimalen Einzelheiten: hier ein Automobil – bis heute eine der besten Datierungsgrundlagen für Fotografien, bei der nächsten Runde neuer Bilder dann wohl nicht mehr –, dort ein Kleidungsstück und an anderer Stelle eine typische Reklametafel. In diesen randständigen Elementen, die dem professionellen Fotografen nicht selten als Störung des gemeinten Bildes erscheinen, manifestiert sich die Zeit der Aufnahme als historische.

Zwischen den Bildern sind Leerstellen: Rahmen, Bindung, Karton. Sie sind zum Verständnis unverzichtbar. Kein Auge vermag Sprünge zwischen den Zeiten ohne Schmerz zu vollziehen; die Wirkung wäre eine verheerende – und lässt sich gerade noch als lautes Mittel einer Titelseite vertreten. Die Trümmerbilder dieser Serien haben eine enorme Expansionskraft: Ihre Dingtransformation ist zwar einmalig, aber schreit ganz surrealistisch nach geänderter Wirklichkeit. Die zusammengesunkenen Bauwerke vermögen kaum eine Hilfe zum

Verständnis der Welt zu geben; ordentlich aufgeräumt, wie sie sind, können sie nicht bleiben. Doch aus unserem historischen Wissen entnehmen wir – alle, die heute und später das Buch in die Hand nehmen –, dass die hier vorgeführten Optionen kaum genutzt worden sind, geschweige denn ernsthaft in die tatsächlichen Planungen überführt wurden. Ganz so, wie es Hans Schwippert schon 1944 beschrieben hat, ist es denn nun doch nicht gekommen: Die Zwischenzeit hat manchen Schwung der 1950er Jahre zurückgebogen.

Zwischenraum und Zwischenzeit machen Fotografien zu Erinnerungsstücken; am besten ablesbar ist dies im Gebrauch von Kinderbildern, Ferienbildern, Feierbildern, also von Fetischen. Nicht zu verhindern ist, dass Erinnerung überwältigen kann – keine noch so trockene Fotografie mag die Empörung über sinnlose Substanzverluste dieser Stadt besänftigen, die Trauer über unwiederbringbar hinweggeschafftes mildern. Doch die Zwischenräume und Zwischenzeiten der Kölner Quartette mögen daran erinnern, dass die Betrachtenden selbst noch leben, ganz wie die Betenden vor dem Altar. Hier ist, nach vielem Blättern und Erkennen, noch Platz zum Denken und Handeln, zum Planen und Leben. Mehr kann ein fotografisches Erinnerungsbuch wirklich nicht anbieten.