

Rolf Sachsse

Industriebau und Fotografie

Welchen Bogen die Fotografie im Verhältnis zum Industriebau spannt, mag eine kleine Anekdote verdeutlichen: An einem Tag im Frühsommer 1973 trafen sich zwei Menschen mit großformatigen Fotoapparaten in derselben Maschinenhalle der Zeche Zollern II in Dortmund-Bövinghausen und begannen selbstverständlich ein Gespräch miteinander: Hilla Becher fotografierte für das gemeinsam mit ihrem Mann Bernd im Auftrag der Thyssen-Stiftung erstellte Dokumentationsbuch zu dieser Zeche, und der Autor dieser Zeilen dokumentierte den Bau und seine ästhetischen Details im Hinblick auf eine kulturelle Weiterverwendung durch den Westdeutschen Künstlerbund.¹

Das Gespräch begann als üblicher „tech talk“ mit Bemerkungen zu Objektiven und Filmen, erhielt gerade dadurch aber schnell eine passende Wendung: Uns beiden lag an der Ausrichtung der eigenen Arbeit auf eine möglichst präzise Darstellung der bereits stillgelegten Industriehalle; bei den Bechers mit mehr Emphase auf der räumlichen Wirkung und apparativen Ausstattung des Ambientes, bei mir mehr im Hinblick auf freie Räume und Ecken für die Nutzung durch eine Reihe von Künstlerfreunden, die mich mit der Dokumentation beauftragt hatten. Am Ende des Gesprächs stand fest, dass beide, die hier aus unterschiedlichen Gründen dokumentarisch medial tätig waren, fest davon überzeugt waren, dass diese Industrie historisch Geschichte und damit die Lebenszeit der Bauten als eher kurz einzuschätzen seien, die Fotografie demnach in erster Linie als medialer Transfer wirke.

Eine Differenz in der Architekturgeschichtsschreibung der 1970er Jahre mag als defini-

torische Marginalie für die Fragen einer noch nicht post-industriellen Beschäftigung mit Bauten dieser Art stehen: die Unterscheidung von Industriebauten und Ingenieurbauten. Letztere – für die der Eiffelturm in seiner Barthes'schen Definition als Nullzeichen eine Metapher sein kann² – sind Objekte, die aus der Industrie kommen, aber in der Öffentlichkeit rezipiert werden können. Erstere dagegen Nutzbauten, für die industrielle Produktion selbst.³

Das Ehepaar Becher hatte mit der Bezeichnung ihrer Objekte im ersten Buch als „Anonyme Skulpturen“ einen dritten Weg eingeschlagen, der ganz aus der Rezeption heraus gefunden war und im Prinzip das Ende der Industrie bereits voraussetzte.⁴ Mehr als vier Jahrzehnte nach der Konstituierung dieser Begrifflichkeit ist das Verhältnis von Industriebau und Fotografie sicher weitgehend aus der Annahme zweier historisch weitgehend abgeschlossener Entwicklungen zu betrachten: die mechanische Schwerindustrie gibt es ebenso nur noch in kleinsten Nischen wie die analoge, d.h. optisch-chemische Fotografie auf Film und Papier.⁵

Die Beschränkung auf Bauten, die als Fabrikarchitekturen erkennbar bleiben, selbst wenn eine derartige, typologische Abgrenzung nicht immer sauber durchzuhalten sein wird – Hilla und Bernd Becher haben dem Thema auch einen eigenen Band gewidmet⁶ –, hat den Vorteil einer abgegrenzten Bauaufgabe mit einem ebenso abgegrenzten Kanon der Darstellungsweisen, der über knapp 175 Jahre der gemeinsamen Existenz von Industrie und Fotografie verfolgbar ist. Die allgemeine Bildgeschichte

dieses Verhältnisses sei zunächst knapp skizziert, danach eine kleine Typologie aus der Sicht der Bildproduzenten heraus entworfen, die sich auch von chronologischen Zwängen befreit, um schließlich – nicht ganz in Analogie zur eingangs geschilderten Anekdote, aber in deutlicher Anlehnung – auf den Blick auf die Bauten der Industriekultur aus heutigen Überlegungen einer dokumentarischen Kunst oder künstlerischen Dokumentation zu gelangen.⁷

Partiell ist die hier vorgestellte Form der Fotografie von Industriebauten identisch mit einem Buchtyp, der oft genug fotografisch illustriert war: der Firmenschrift.⁸ Aber auch dort ist festzustellen, dass es um eine weitgehend abgeschlossene und damit historisch zu betrachtende Entwicklung geht. So wie die erste industrielle Revolution mit einer analogen, optisch-chemischen Bildtechnologie einhergeht, die sich als erstes technisches Medium etablieren wird, so haben sich Firmenschriften durch Internet-Präsenzen und die klassische Industriefotografie durch ephemere Bildformen der sozialen Netzwerke weitgehend überflüssig gemacht. Hinzu kommt die oft sekundäre Rolle, die die Fabrikarchitektur in der Industriegeschichte spielt: In einer Technik- und Designgeschichte industrieller Produkte ist sie schlichter Hintergrund des Produzierten, selbstverständliches Gehäuse der Produktion.⁹

Das lässt sich auch bei Friedrich Krupp nachweisen: Als sein Werk noch keine spezifischen Produkte vorweisen konnte, musste die Visitenkarte sich mit dem kleinen Bau begnügen, der eben erst errichtet worden war. (Abb. 1) Als die Produkte dann vorhanden und ausstellbar waren, konnten die panoramatischen Blicke über das Werksgelände die Folie bilden, auf der die Versicherung jederzeitiger und schneller Lieferung gegeben wurde.¹⁰ Da sich die fotografischen Panoramen nur in aufwendigen Lichtdruck-



Abb. 1: Visitenkarte Alfred Krupp, 1831.
Reproduktion Rolf Sachsse 1978

Techniken vervielfältigen ließen, wurden die alltäglichen Darstellungen von Fabrikanlagen auf Briefköpfen auf Stichen – oft nach Fotografien, aber eben auch nicht immer – realisiert, was oft genug zu gerichtlichen Auseinandersetzungen führte, wenn das Gelände auf dem Bild größer war als im fotografischen Augenschein.¹¹ Die ersten Fotografien von Fabrikarchitekturen aller Art sind in den USA der 1840er und 1850er Jahre nachzuweisen. Hierfür gibt es noch keine systematische Übersicht, und man ist auf Zufallsfunde in Privatsammlungen angewiesen.¹² Eine breite Baudokumentation von Fabrikarchitektur setzt erst mit der Ausbildung von bürgerlichen Architekten ein, die eine Klassifikation von Bauaufgaben nach sich zog und damit das Bauen für die Industrie in gleicher Weise nobilitierte wie das Bauen für die Eisenbahn oder andere Formen des Verkehrs. Stilistisch ist diese Baudokumentation allerdings in keiner Weise anspruchsvoll, sondern richtet sich bildnerisch nach dem Kanon, der sich für das Abbilden fremder Architekturen in der so genannten Reisefotografie etabliert hatte: panoramatische Rundum- oder Übersicht unter einem – technisch bedingten – weißen Himmel. (Abb. 2)

Weil die Objekte dokumentiert wurden und nicht als Werbung nutzbar waren, gibt es dann auch



Abb. 2: Friedrich Schwarz, Borsig-Werke Berlin, 1887.

keine einkopierten Wolken, wie dies bei der Darstellung des Villen- und Wohnungsbaus üblich war. Die gleichen Darstellungsmodi gelten auch für jene anonymen Architekturen, die durch die Vortragstätigkeit von Walter Gropius um 1910 berühmt wurden und durchaus ein Signal setzten, sich als moderne Architektur auch mit den Bauten der Industrie, wenn auch nicht unbedingt der Fabrikarchitektur auseinanderzusetzen.¹³

Für jede Typologie des Industriebaus ist die Musterfabrik von Walter Gropius auf der Kölner Werkbundausstellung von 1914 von großer Bedeutung, und diesen Bau kennt man nur in zumeist anonym publizierten Bildern, die sämtlich dem eben erst in Köln niedergelassenen Fotograf Hugo Schmözen zugeschrieben werden können.¹⁴ Er erweitert das trockene Dokumentationsrepertoire wenigstens um einige zarte Schatten und damit um ein die Plastizität der Baukörper betonendes Sonnenlicht. (Abb. 3) Dieses Sonnenlicht und seine – im Verlauf der 1920er Jahre immer deutlich sichtbarer werdenden – Schlagschatten sind

zum Symbol der modernen Fotografie moderner Industriebauten geworden; sicher am deutlichsten zelebriert in den Aufnahmen, die Albert Renger-Patzsch 1925 und 1927 vom zweiten Bauabschnitt der Fagus-Werke in Alfeld angefertigt hat.¹⁵

Mit dem Schlagschatten in der Wahrnehmung eng verknüpft, jedoch in der Herstellung nicht notwendigerweise zusammen gehörend ist der dunkle Himmel, der den Bildern ein Flair von Mediterraneität oder Hollywood gibt, jedenfalls die Objekte dramatisch übersteigert. Möglich wurde diese Darstellung durch neue, panchromatische Film-Emulsionen, die sich zudem passend filtern ließen. Schnell wurden diese Effekte eingesetzt, wenn sich die Möglichkeit einer weiteren Nutzung der Bilder ergab, oder wenn, wie im Fall des Bonner Fotografen Theo Schafgans jun. und seinen Bildern des dortigen Großmarkts, ein bildnerisches Interesse an diesen Effekten vorliegt.¹⁶ (Abb. 4)

Beides, Schlagschatten und dunkler Himmel, blieb der Photographie von Fabrikbauten in der NS-Zeit komplett erhalten und findet sich bei nahezu allen Fotografinnen und Fotografen, die



Abb. 3: Hugo Schmölz sen., Werkbund-Fabrik Köln-Deutz, Sommer 1914

in dieser Zeit entsprechende Bauten aufnehmen.¹⁷ Die Schäden des Zweiten Weltkriegs wurden auch in der Industrie dokumentiert, aber eher während des Krieges für etwaige Reparationen als später; umso wichtiger waren die Bilder des Wiederaufbaus in den 1950er und 1960er Jahren mit blitzsauberen, wenn auch biederen Fabrikgebäuden hinter Parkplätzen voller ebenso blitzsauberen biederen Automobilen.¹⁸ Bis in die 1970er Jahre hinein reichte die große Zeit des deutschen Wirtschaftswunders, danach war die (west)deutsche Schwer- und Groß-Industrie im globalen Vergleich vieler Orts am Ende und konnte nur noch rückwirkend betrachtet werden wie in der Arbeit von denkmalpflegerisch tätigen Fotografen wie Manfred Hamm oder wie im Werk von Hilla und Bernd Becher, von deren Schülern und den ostdeutschen Pendants aus Leipzig. Auf sie und ihre unterschiedlichen Wirkungen sei später noch einmal eingegangen.

Typologisch betrachtet, ist die Fotografie von Fabrik- und Industriebauten zunächst einmal Architekturfotografie.¹⁹ Für sie haben sich früh feste Regeln gebildet, die auch im Kontext der frühen touristischen Fotografie und deren Architekturabbildungen galten: Die Abbildungen hatten planparallel zu sein, vor allem in der Vertikalen (also keine „stürzenden Linien“), und sie hatten mindestens im Bereich des Gebauten



Abb. 4: Theo Schafgans jun., Großmarkt Bonn, Sommer 1927. (© Stadtarchiv Bonn)

von perfekter Detailschärfe zu sein, quasi wie in der Architekturfotogrammetrie eines Albert Meydenbauer und seiner preußischen Meßbildanstalt.²⁰

Bei der Architekturdarstellung von Fabrikbauten ergibt sich ab Ende des 19. Jahrhunderts eine Differenz zu anderen Objekten wie Kirchen, Villen oder Wohnbauten: Das Anlegen von Firmengeländen erfolgt sukzessive, die Bauten sind oft Anbauten – wie beispielsweise der Teil des Faguswerks, den Walter Gropius zu verantworten hat. Das verführt weiterhin zur panoramatischen Sicht, die schon im Industriegemälde des frühen 19. Jahrhunderts angelegt war. Der Blick vom Feldherrnhügel entspricht nicht nur der Kavalierspersione mit planparalleler Axonometrie, sondern kann in der Fotografie vom Werksschornstein oder einem anderen hohen Gebäudeteil recht einfach realisiert werden – entsprechend häufig ist er zu finden.²¹

Die Präsentation von Firmengeländen dürfte demnach das wohl einzige Genre in Malerei und Fotografie sein, bei dem das Pathos umso stärker zunimmt, je näher man als Künstler dem Boden kommt. Die Industrielandschaft mit zerklüftetem Gelände und stark bewegter Silhouette ist ein Topos der Fotografie in der Zwischenkriegszeit des 20. Jahrhunderts, der



Abb. 5: Heinrich Heidersberger, Kraftwerk VW Wolfsburg, 1972. (© Institut Heidersberger Wolfsburg)

aber bis in die 1970er Jahre hinein anhält und auch die spätere Rezeption von Industriearchitektur im Kunst-Kontext mitbestimmt. Als Beleg mag die Rezeptionsgeschichte des Bildes angesehen werden, das Heinrich Heidersberger 1972 von der Energiezentrale des Volkswagenwerks in Wolfsburg aufnahm: Niemand interessierte sich für diese Aufnahme, bis sie 1984 zum Plakatmotiv einer Ausstellung des Centre Pompidou in Paris wurde und ihren schon recht betagten Fotografen schlagartig berühmt machte. (Abb. 5)

Eine Form der romantischen Überhöhung von Industriearchitektur ist in der Fotografie direkt mit Darstellungen in der Dämmerung verbunden, gleich ob diese Dämmerung natürlichen Ursprungs ist oder vom bildnerischen Produk-

tionsprozess induziert.²²

Gerade in der werblichen Selbstdarstellung neuerer Industrie-Anlagen ist die Dämmerungsaufnahme zum Sinnbild humaner, geradezu post-industrieller Arbeitsplätze geworden, was sicher auch damit zusammenhängt, dass in der Dämmerung wenigstens bildlich das Innen und das Außen einer Anlage ineinander fallen. Das Interieur von Fabrikbauten ist seit dem späten 19. Jahrhundert zum visuellen Synonym für die dortigen Arbeitsverhältnisse geworden, in der sozial anklagenden Fotografie ebenso wie in der öffentlichen Demonstration positiver Anstrengungen zur Verbesserung der Arbeitsverhältnisse seitens der Arbeitgeber.²³

Wie im sozialen Wohnungsbau der Zwischenkriegszeit, so wird auch in der Fotografie von



Abb. 6: Rolf Sachsse, ferropolis, Zustand Januar 1996.

Fabrikbauten nach dem Ersten Weltkrieg großer Wert auf die Darstellung sozialer Nebenräume, insbesondere im Hinblick auf die hygienischen Bemühungen gelegt. Mit dem Bedürfnis, immer hellere Räume vorzuführen, ändern sich auch die Bauformen, dies vor allem in der Architektur der 1950er Jahre – „lichtdurchflutet“ lautete da ein Zauberwort der Public Relations in den jährlichen Wirtschafts- und Aktionärsberichten. Begonnen hatte dies in der NS-Propaganda mit der Aktion „Schönheit der Arbeit“ und der seit 1935 geltenden Publikationsregel, dass Bilder aus den 1920er Jahren nur mit einem positiven Pendant aus der NS-Zeit vorgeführt durften.²⁴ Ebenfalls mit Publikationsverbot belegt – was nicht identisch ist mit der Möglichkeit, diese Bilder aufzunehmen – waren Fotografien technischer Katastrophen. Tatsächlich sind die ältesten bekannten Abbildungen von Industrieanlagen, wenn man den Hafen Hamburgs mit dazu rechnen will, Katastrophenbilder.

Nachdem schon William Henry Fox Talbot in seinem *The Pencil of Nature* 1844 Sachfoto-

grafien als „Versicherungs-Grundlage“ für Schadensregulierungen von Diebstählen oder „Bruch-Verlusten“ beschrieben hatte,²⁵ wird die Dokumentation von Schäden zu einem wichtigen Kontinuum der Industriefotografie. Wie in der ganzen kriegerischen Schadensdokumentation dominieren hier typologisch die Panoramen und Übersichten, allein spezifische Einzelschäden werden noch einmal im Detail betrachtet.²⁶ Abriss-Dokumentationen sind ebenfalls ein festes Genre der Industriefotografie, früher zumeist im Hinblick auf das neu zu Bauende, später, wie etwa im Werk des Leipziger Fotografen Frank Heinrich Müller, der einige Hundert Abbrüche in der ehemaligen DDR dokumentiert hat, als Akt der Denkmalpflege oder Form künstlerischer Auseinandersetzung.²⁷ Letzter Typus einer solchen Dokumentation ist schließlich die Begleitung der Umnutzung eines Industriedenkmals wie etwa bei der Nutzung des Braunkohlen-Bergbau-Areals Großheinichen als Konzertveranstaltungsort „ferropolis“.²⁸ (Abb. 6) Damit wäre eine dritte Ebene der Betrachtung des Verhältnisses von Fabrikbau und Fotografie



Abb. 7: Vladimir Hipman (zugeschrieben), aus: Oskar Federer, Menschenarbeit im Eisenwerk, Ostrava 1938.

erreicht, die der Anwendungen und Rezeptionsformen. Die umfassende Nutzung der Bilder von Industrieanlagen auf großen Ausstellungen des 19. Jahrhunderts ist ja hinreichend bekannt, doch beim übrigen Gebrauch der Abbildungen von Fabrikgebäuden in Firmendokumentationen ist man eher auf Vermutungen angewiesen. Gelegentlich scheinen Firmen mit eigenem Traditionsbewusstsein schon recht früh Werksarchive aufgebaut zu haben, bei denen jedoch eher unklar ist, welchem Zweck sie dienen sollten. Für den Keramik-Unternehmer Villeroy & Boch war die Übernahme der säkularisierten Zisterzienser-Abtei in Mettlach zu Beginn des 19. Jahrhunderts von etwa gleicher Bedeutung wie für andere Firmen die Errichtung eines Neubaus, doch ist im Werksarchiv kaum ein Bild des Gebäudes zu finden.²⁹ Umgekehrt finden sich zahllose Bilder von Werkstätten und Lagerräumen – vor allem auch aus den Zeiten, bevor die Unternehmerstochter Monika von Boch die Werksfotografie übernommen hatte –,

ohne dass ersichtlich ist, welchem Zweck sie dienen.

Bei Firmenschriften scheint der Zweck schon deutlicher erkennbar zu sein. Das Buch-Genre ist seit etwa 1830 bekannt, als die Braunschweiger Lackfabrik Stobwasser ihrem Gründer ein Jubel-Buch überreichen wollte – nur starb dieser vor der Übergabe, und illustriert ist das Werk auch nur mit einem Portrait des alten Herrn.³⁰ Firmenschriften erscheinen ab den 1880er Jahren in größerer Anzahl und sind entweder edel aufgemachte Privatdrucke zu einem runden Geburtstag des Firmengründers oder -besitzers.³¹ Oft ist auch ein Firmenjubiläum der Anlass für besonders aufgemachte Werbeprospekte, die an der Grenze von Firmenschrift und Anzeige stehen. Die Eisenwerke Witkowitz in Ostrava produzierten zu ihrem einhundertsten Jubiläum eine Reihe solcher Prospekte mit eher einfachen Fotografien, aber ordentlicher Grafik und Typografie. Oskar Federer, der Direktor des Werks, ließ 1936 dann ein außerordentlich schönes Buch zum Eisenwerk produzieren, von dem kaum zu ahnen ist, welchem Zweck es diente; die eindrucksvollen Bilder des Prager Fotografen Vladimir Hipman wurden in einer Ausstattung von Hugo Steiner-Prag vorgeführt – und im Gegensatz zum zehn Jahre älteren Werk zeigt kaum ein Bild noch mehr als ein Detail der Industriearchitektur. (Abb. 7)

Im Verlauf des späteren 19. Jahrhunderts wird die Bauaufgabe Industriebetrieb selbst zum Gegenstand von Handbüchern und theoretischen Erörterungen; um 1900, als der Druck von Bildern möglich und erschwinglich wurde, beginnen die ersten Zeitschriften über Ingenieur- und Industriebauten zu berichten, auch das eine oder andere Foto zu publizieren, meist in der Form einer trocken dokumentarischen Außenansicht. 1923 erscheint Wilhelm Franz' außerordentlich einflussreiches Werk zur Fabrik-Architektur, das nicht nur das Thema Industrie-

architektur nobilitiert, sondern sich im Gebrauch der Fotografie radikal von früheren Werken unterscheidet.³²

Wo bislang die ehrenvolle Erwähnung beispielsweise der Berliner AEG-Turbinenfabrik von Peter Behrens mit dem Presse- und Anzeigenfoto der AEG ausreichte, lässt Franz sich eine Reihe weiterer Ansichten kommen, die er direkt aus der Konstruktion und ihrer Fabriknutzung heraus kommentiert – ganz so, wie er es selbst zuvor als Architekt der Dillinger Hütte getan hatte. Demgegenüber fällt Walter Müller-Wulckow in seinem Band über die Architektur der Arbeit und des Sozialen weit hinter die Funktionalität im Denken eines Franz oder Adolf Behne zurück; die Bilder selbst sind – wie in der exzellenten Studie von Rosemarie Wesp dargelegt – Werbematerial der Architekten, das für dieses Buch massiv überarbeitet wurde.³³

Doch inzwischen – es ist die Zeit kurz vor dem Börsenkrach im Oktober 1929 – ist auch die Fabrik-Architektur modern und salonreif geworden; es erscheinen erste Monografien zu Bauten und Architekten, sie stehen selbstbewusst in den Buchreihen neben den Villen, Kaufhäusern und Wohnsiedlungen der Zeit.³⁴ Auch die Sehweisen modernisieren sich, was sich zunächst in der Arbeit junger Bildjournalisten und avantgardistischer Fotografen widerspiegelt: Das Kraftwerk Klingenberg in Berlin-Rummelsburg ist nicht nur eine längere Würdigung durch den vielseitigen Sasha Stone wert, sondern auch eine schnelle Aufnahme des ansonsten auf Politik spezialisierten Reporters Dr. Erich Salomon.³⁵ Diese Modernität bleibt über die Weltwirtschaftskrise hinaus erhalten, gerade im Bereich der Energiewirtschaft. Mit Emil Leitner und Hans Finsler sorgen zwei ausgewiesene Modernisten der Fotografie jahrelang für eine ebenso präzise wie plastische Darstellung der Gehäuse unsichtbarer Elektrizität.³⁶ Gewiß gab es weitaus modernere Auffassungen der Buch- und Bildgestaltung im

Bereich der Energiewirtschaft, etwa in den Hand- und Jahrbüchern, die Piet Zwart ab 1927 für die Nederlandse Kabelfabrik in Delft auflegt, aber dort spielt die Industriearchitektur eher die Nebenrolle des Elements einer Hintergrundgestaltung.³⁷

Im Prinzip bleibt die Modernität auch während der NS-Zeit erhalten, denn sie garantiert die wirtschaftliche Basis des staatlichen Handelns. Das gilt in gleicher Weise sicher für alle entwickelten Staaten der Nordhalbkugel zu jener Zeit – also den USA, der Sowjetunion, Großbritannien, Frankreich, Italien und Japan – und macht einmal mehr die Fabrik zur symbolischen Form, vor deren Folie alle Erneuerungsprozesse abzulaufen haben. Das Buch *Arbeit!* von Paul Wolff steht für die moderne Medialisierung und Ästhetisierung von Arbeit und Gemeinwesen gleichermaßen, obendrein im



Abb. 8: Paul Wolff, *Arbeit!*, Frankfurt am Main 1937, Cover.

sehr modernen Vertrieb des Geschenks an Rentenversicherungsnehmer, soziale Jubilare

und Träger diverser Ehrenorden der NSDAP.³⁸ Über weite Strecken mutet das Werk an wie ein Zusammenschritt der besten Bilder aus jenen Firmenschriften, die die Agentur Wolff & Tritschler in durchaus großen Stückzahlen produzierte.³⁹ Zudem propagierte Wolff die Arbeit mit einem spezifischen Kameratyp, der sein Wirken als leicht imitierbare Arbeit von fotografischen Amateuren darstellen sollte – fester Bestandteil der offiziellen Propaganda-Strategien des NS-Regimes. (Abb .8)

Die Fabrikarchitektur feiert noch einmal – mindestens in ausschnitthaften Symboldarstellungen – ihre visuelle Wiederkehr in der bundesrepublikanischen Nachkriegszeit, zunächst in erneuten Jubiläumshäften, die vor allem das Überleben eines Unternehmens nach zwei Weltkriegen dokumentieren sollten, dann aber vermehrt in den alljährlichen Hochglanz-Broschüren der Aktionärsberichte zunehmend großer Industriebetriebe. Bis zum eigentlichen Beginn der wirtschaftlichen Erholung Westdeutschlands am Ende der 1950er Jahre sind die Publikationen voll von Bildern industrieller Anlagen und Bauten, um entweder den unversehrten Erhalt oder den vollständigen Neubau zu demonstrieren, beides jeweils als Grundlage der wirtschaftlichen Leistungsfähigkeit, die hier zur Schau gestellt wird.⁴⁰ Unter vollkommen anderen, ideologischen Voraussetzungen gilt Ähnliches für die DDR, die die Leistungsfähigkeit der eigenen Wirtschaftsform durch photographische Mythen zu untermauern suchte. Ein typisches Beispiel dafür ist die Arbeit von Eugen Nosko, der seine Arbeit in der Schwerindustrie vor allem unter pädagogische Auspizien stellt: Nicht nur die Mühe des Arbeitens wird hervorgehoben, sondern auch die Perfektion im Machen, weil man als Arbeiter ideologisch auch Teil des Unternehmens ist.⁴¹

Doch die Industriefotografie kommt in den 1970er und 1980er Jahren von vielen Seiten

unter Druck: Die Industrie wird von Krise zu Krise geführt, die Globalisierung lässt Europa in der Produktion schrumpfen – und gleichzeitig übernehmen andere Medien die informationellen wie medialen Aufgaben der Fotografie, zunächst das Fernsehen und das Video, ab der Mitte der 1980er Jahre zunehmend der Computer, ab Mitte der 1990er im Metamedium Internet. Hier kann die Fabrikarchitektur keinerlei Referenz mehr bieten für eine industrielle Kommunikation – es gibt sie noch, die Bauten, aber sie dienen mit ihren Reinräumen und anderen verschlossenen Bereichen nur noch einer mehr und mehr unsichtbaren Produktion, die auch mechanisch nichts mehr mit ihrem Gehäuse gemein hat.⁴² Nur in wenigen Bereichen ist der Fabrikbau noch zu sehen: Im extremen Luxus-Segment des Konsums, in der Architektur von Weingütern, Automobil- oder Yacht-Manufakturen und ähnlichen Design-Produkten, die mindestens im Preis wie im Sozialgefüge dem Kunstmarkt ähneln. (Abb. 9) Dem Fabrikbau hat also insgesamt die Stunde der Kunst geschlagen; sie bemächtigt sich der Ruinen und lädt sie mit neuen Bedeutungen auf.



Abb. 9: Günther Raupp, Ferrari F430 Spider vor dem Werks-Windkanal (Arch. Renzo Piano), Maranello 2006 (© Günther Raupp).

Endnoten

1. Becher / Conrad 1977.
2. Barthes / Martin 1964.
3. Deswarte / Lemoine 1980.
4. Sachsse 1999.
5. Scholz Helmerdig 2006.
6. Becher 1994.
7. Lockemann 2008.
8. Sachsse 2014.
9. Vgl. Renz 2005.
10. Tenfelde 1994.
11. Korzus 1980.
12. Vgl. Becker 1989, Tafeln 41-46.
13. Brown 1993.
14. Schmölz / Sachsse 1982.
15. Jaeggi 2011.
16. Schafgans 1984. Die im Text erwähnte Serie ist dort nicht erwähnt, sie wurde erst 2014 bei einer Recherche im Bonner Stadtarchiv entdeckt.
17. Sachsse 1997, S.161-190.
18. Breuer 2012.
19. Vgl. Thyssen 2013.
20. Drude 2012; Hansen 1915.
21. Wie Anm.11.
22. Sachsse 2003.
23. Kosok 1999.
24. Sachsse 2003a, Dok.6.61, S.327.
25. Talbot 1844, Plate III.
26. Zimmermann Haller Szwest 2004.
27. www.photographiedepot.de (letzter Besuch 26.10.2015).
28. www.ferropolis.de (letzter Besuch 26.10.2015).
29. Wie Anm. 26.
30. Stobwasser 1830, online verfügbar unter http://zs.thulb.uni-jena.de/receive/jportal_jparticle_00216558 (letzter Besuch 26.10.2015).
31. Wie Anm.8. Die folgenden Angaben aus derselben Quelle.
32. Franz 1923.
33. Wesp 1999.
34. Jaeger 1998, S.95.
35. Hammers 2014, S.129-132.
36. Schaal / Schaller 2001.
37. Wie Anm.8.
38. Wolff 1937.
39. Koch 2014.
40. Zu diesem wie zum folgenden Thema sind Publikationen des Autors in Vorbereitung.
41. Bove 2010.
42. Schneider 1992.

Bibliographie

Barthes / Martin 1964.

Roland Barthes / André Martin: La Tour Eiffel (Der Eiffelturm), Paris (Köln) 1964 (1970).

Becher / Conrad 1977.

Hilla und Bernd Becher / Hans Günther Conrad / Eberhard G. Neumann: Zeche Zollern 2. Aufbruch zur modernen Industriearchitektur und Technik, Entstehung und Bedeutung einer Musteranlage in Dortmund um die Jahrhundertwende, Studien zur Kunst des 19.Jh., Bd.34, München 1977.

Becher 1994.

Bernd & Hilla Becher: Fabrikhallen, Mit einem Text von Klaus Bußmann, München Paris London 1994.

Becker 1989.

William B. Becker: Photography's Beginnings, A Visual History, Featuring the Collection of William B. Becker, Albuquerque 1989.

Bove 2010.

Jens Bove (Hg.): Eugen Nosko, Industriefotografie 1972 bis 1983, Dresden 2010.

Breuer 2012.

Gerda Breuer (Hg.): Architekturfotografie der Nachkriegsmoderne, Wuppertaler Gespräche Bd.6, Frankfurt am Main 2012.

Brown 1993.

William J. Brown: Walter Gropius and Grain Elevators, Misreading Photographs, in: History of Photography, Bd.17 (1993), H. 3, S. 304-308.

Deswarte / Lemoine 1980.

Sylvie Deswarte / Bertrand Lemoine: L'Architecture et les Ingénieurs, Deux Siècles de Construction, Paris 1980.

Drude 2012.

Christian Drude: Pittoresker Positivismus. Architekturphotographien von 1850 bis 1870 im Spiegel der Denkmalpflege und Stadtentwicklung, in: Ulrich Pohlmann / Dietmar Siegert (Hg.): Ausst.Kat. Zwischen Biedermeier und Gründerzeit. Deutschland in frühen Photographien 1840-1890 aus der Sammlung Siegert, München 2012, S.248-253.

Franz 1923.

Wilhelm Franz: Fabrikbauten. Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude. Des Handbuches der Architektur Vierter Teil, 2. Halbband: Gebäude für Zwecke des Wohnens, des Handels und Verkehrs, 5.Heft: Fabrikbauten Leipzig 1923.

Hammers 2014.

Birgit Hammers: Sasha Stone sieht noch mehr. Ein Fotograf zwischen Kunst und Kommerz, Petersberg 2014 (Diss.phil. Aachen 2013).

Hansen 1915.

Fritz Hansen: Photographische Bildmeßkunst, in: Photographie für Alle Bd. 4 (1915), H. 8, S. 155-156.

Helmerdig / Scholz 2006.

Silke Helmerdig / Martin Scholz: Ein Pixel, Zwei Korn, Grundlagen analoger und digitaler Fotografien und ihre Gestaltung, Frankfurt am Main 2006.

Jaeger 1998.

Roland Jaeger: Neue Werkkunst, Architektenmonographien der Zwanziger Jahre, Mit einer Basis-Bibliographie deutschsprachiger Architekturpublikationen 1918-1933, Berlin 1998.

Jaeggi 2011.

Annemarie Jaeggi: Ausst.Kat. Die Moderne im Blick: Albert Renger-Patzsch fotografiert das Fagus-Werk, Berlin 2011.

Koch 2014.

Hanna Koch: Erfahrungen mit der Leica. Fotobücher von Dr. Paul Wolff & Tritschler, in: Manfred Heiting, Roland Jaeger (Hg.), Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945, Band 2, Göttingen 2014, S.446-475.

Korzus 1980.

Bernard Korzus (Hg.): Ausst.Kat. Fabrik im Ornament, Ansichten auf Firmenbriefköpfen des 19. Jahrhunderts, Münster 1980.

Kosok 1999.

Lisa Kosok (Hg.): Ausst.Kat. Industrie und Fotografie. Sammlungen in Hamburger Unternehmensarchiven, Hamburg 1999.

Lockermann 2008.

Bettina Lockermann: Das Fremde sehen. Der europäische Blick auf Japan in der künstlerischen Dokumentarfotografie, Bielefeld 2008 (Diss.phil. Stuttgart 2007).

Renz 2005.

Kerstin Renz: Industriearchitektur im frühen 20. Jahrhundert, Das Büro von Philipp Jakob Manz, München 2005 (Diss.Ing. Stuttgart : Diss.Ing. 2003).

Sachsse 1997.

Rolf Sachsse: Bild und Bau. Zur Nutzung technischer Medien beim Entwerfen von Architektur, Braunschweig Wiesbaden 1997.

Sachsse 1999.

Rolf Sachsse: Hilla und Bernhard Becher, Silo für Kokskohle, Zeche Hannibal, Bochum-Hofstede, 1967, Frankfurt am Main 1999.

Sachsse 2003.

Rolf Sachsse: Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat, o.O. (Dresden) 2003.

Sachsse 2003a.

Rolf Sachsse: Kunstfotografisches Zwielficht. Eine kleine Geschichte der Dämmerungsfotografie, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie Bd. 23 (2003) H. 89, S. 3-12.

Sachsse 2014.

Rolf Sachsse, Mit Bildern zum Image. Fotografisch illustrierte Firmenschriften, in: Manfred Heiting / Roland Jäger (Hg.): Autopsie 2. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945 Band 2, Göttingen 2014, S.476-491.

Schaal 2001.

Dirk Schaal, Jo. Schaller (Hg.): Elektrizität in historischen Photographien von Emil Leitner und Hans Finsler 1920-1930, Halle/Saale 2001.

Schafgans 1984.

Theo Schafgans: Sechs Jahrzehnte hinter der Kamera, Mein Leben als Fotograf, in: Bonner Geschichtsblätter Bd. 36 (1984), S.335-408.

Schmölz / Sachsse 1982.

Karl-Hugo Schmölz / Rolf Sachsse: Hugo Schmölz Fotografierte Architektur 1924-1937, München 1982.

Schneider 1992.

Sigrid Schneider (Hg.): Ausst.Kat. Gehäuse des Unsichtbaren. Fotografien von Timm Rautert zur dritten industriellen Revolution, Heidelberg 1992.

Heinrich 1830.

Christian Heinrich Stobwasser: Die merkwürdigsten Begebenheiten aus der Lebensgeschichte von Johann Heinrich Stobwasser. Seinen Freunden zum Andenken und zum Besten der Kranken-Casse der Stobwasserschen Fabrik, Braunschweig 1830.

Talbot 1842-1844.

William Henry Fox Talbot: The Pencil of Nature, London 1842-1844, Plate III.

Tenfelde 1994.

Klaus Tenfelde (Hg.), Bilder von Krupp. Fotografie und Geschichte im Industriezeitalter, München 1994.

Thyssen 2013.

Judith Thyssen: Representing the Industrial City: Rotterdam, 1880-1970, in: Clemens Zimmermann (Hg.): Industrial Cities. History and Future, Frankfurt am Main New York 2013, S.307-324.

Wesp 1999.

Rosemarie Wesp: Der Autor und sein Produzent – Die Geschichte von vier Blauen Büchern, in: Gerd Kuhn (Hg.), konTEXTe, Walter Müller-Wulckow und die deutsche Architektur von 1900-1930, Die Blauen Bücher, Königstein 1999, S.13-46.

Wolff 1937.

Dr. Paul Wolff: Arbeit! 200 Tiefdruckseiten mit Geleitworten von Dr. Paul Wolff, Frankfurt am Main, und seinem Mitarbeiter Alfred Tritschler, Einleitung und Beschriftung der Bilder von Paul G. Ehrhardt, Berlin Frankfurt am Main 1937.

Zimmermann / Haller / Szwaszt 2004.

Clemens Zimmermann / Christian Haller / Miriam Szwaszt (Hg.): Saarländische Industriefotografie, CD-ROM, Saarbrücken 2004.

Zusammenfassung

Fotografie und Industrie sind von Anfang an ein inniges Verhältnis eingegangen; jede technische Leistung im Bauen wurde seit den 1850er Jahren fotografisch dokumentiert und später auch für Werbung und Public Relations genutzt. Allerdings müssen Fabrikbauten und industrielle Anlagen strikt von Ingenieurbauten unterschieden werden; während Letztere ständig und überall mit Bildern gefeiert wurden, sind Erstere eher seltener zu finden, meist in Firmenarchiven verstreut. Entwickelt wird eine kurze Geschichte des Verhältnisses von Bau und Bild, zudem eine Typologie der Darstellungen von Fabrikbauten, die bei verschiedenen Formen der Anwendung und Rezeption von Industriefotografien endet. Hier spannt sich der Bogen von Ausstellungsbildern über Firmenschriften zu Handbüchern und politischer Propaganda bis zur denkmalpflegerischen und künstlerischen Aneignung von Fabrikbauten nach dem Ende der europäischen Schwerindustrie.

Autor

Rolf Sachsse (Bonn 1949), Fotografenlehre bei schmölz + huth in Köln, Studium der Kunstgeschichte, Kommunikationsforschung und Literaturwissenschaft in München und Bonn, Promotion zu einem fotohistorischen Thema 1983. Freischaffender Autor, Künstler, Kurator, Fotograf. 1985-2004 Professor für Photographie und elektronische Bildmedien am Fachbereich Design der Hochschule Niederrhein in Krefeld, seit 1995 Assoziierter Professor für Theorien der Gestaltung an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe, 2004-2017 Professor für Designgeschichte und Designtheorie an der Hochschule der Bildenden Künste Saar in Saarbrücken, 2013-2017 Prorektor für Lehre und Wissenschaft. Bibliographie und weitere Hinweise unter www.hbksaar.de/sachsse

Titel

Rolf Sachsse, Industriebau und Fotografie,
in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2017 (11 Seiten)
www.kunsttexte.de.