WerkstattGeschichte 15, Ergebnisse Verlag, Hamburg 1996, S. 114-115

■ Krupps Bilder

Klaus Tenfelde (Hg.), Bilder von Krupp. Photographie und Geschichte im Industriezeitalter, München (C.H. Beck) 1994, 384 S. mit 355 Abbildungen und 2 Falttafeln, 98,- DM.

Dieser in jeder Hinsicht beispielhafte Band bietet nicht nur einen Reichtum an Photographien, die in außerordentlich hoher Druckqualität reproduziert wurden, er ist zugleich ein Versuch von Sozialhistorikern, Fotographiehistorikern und Archivaren, »den Zusammenhang von Photographie und Geschichte im Industriezeitalter möglichst vielfältig [zu] erörtern«. Zu diesem Zweck wurden einige der 140.000 Photographien des Historischen Archivs Krupp verwendet, die zwischen 1861 – dem Gründungsjahr der fabrikinternen Graphischen Anstalt – und 1914 entstanden sind.

Implizit verneinen die Autoren die Behauptung Bert Brechts, »daß weniger denn je eine einfache Wiedergabe der Realität etwas über Realität aussagt. Eine Photographie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute.« Zwar tadeln sie jene Kollegen, die Photographien rein illustrativ – also als »einfache Wiedergabe der Realität« – in ihren Büchern verwenden; sie behaupten dennoch, daß photographische Bilder eine gewisse Realität, sogar mehrere Realitäten darstellen. Um dies festzustellen, müssen Photographien genau so kritisch untersucht werden wie textliche Quellen. Die Autoren versuchen, einige Grundlagen und den Rahmen einer solchen Methodologie anhand der Krupp'schen Bilder zu skizzieren.

Die Hinterfragung der Photographien führt einerseits zur Suche nach den Intentionen des Photographen bzw. des Auftraggebers, andererseits zur Entzifferung des »Bedeutungsüberschusses,« den die Bilder über diese Intentionen hinaus enthalten. Alfred Krupps Brief vom 12. Januar 1867, in dem er für die Pariser Weltausstellung eine Reihe großformatiger Panoramabilder seiner Essener Fabrikanlage bestellt, wird mehrmals – vielleicht allzu oft – als Musterbeispiel der Intentionalität zitiert: »Ich würde vorschlagen, daß man dazu Sonntage nehme, weil die Werktage zu viel Rauch, Dampf und Unruhe mit sich führen, auch der Verlust zu groß wäre. Ob 500 oder 1000 Mann dazu nöthig sind, stelle ich anheim. Die Locomotiven und Züge sind auch sehr imponierend so wie die großen Transportwagen für Güsse«. Selten ist eine solche deutliche Regieanweisung im Archiv zu finden, sie läßt aber ahnen, daß andere »Dokumentarbilder« jener Zeit gleichfalls inszeniert worden sind. Zum Teil war dies unvermeidbar, da die langen Belichtungszeiten für die damaligen großformatigen Photographien – bis zu einer halben Stunde – ein Einfrieren der Menschen und der Materie erforderten. Noch wichtiger war die Tatsache, daß die Bilder bestellt wurden, um bestimmte Ziele zu verfolgen. Sie dienten hauptsächlich der Werbung und der Repräsentation: Alfred Krupp wollte seine potentiellen Kunden mit der Größe seiner Werkanlage beeindrucken. Zudem wollte er für interne Zwecke die Ausdehnung und Umgestaltung seines Essener Areals dokumentieren. Dies bedeutet, daß die Außenaufnahmen tatsächlich einen großen dokumentarischen Wert besitzen, solange es nur um die räumliche Expansion der Firma oder die Industriearchitektur geht.

Die Historiker aber, die sich für Arbeiter und Arbeitsprozesse interessieren, haben größere Schwierigkeiten im Umgang mit den Bildern. Nicht nur die repräsentativen Außenaufnahmen, sondern auch die anscheinend dokumentarischen Innenaufnahmen von Arbeitsvorgängen waren alles andere als »Schnappschüsse.« Auch sie wurden inszeniert: die Arbeiter standen in eingefrorenen Posen, sogar der »glühende« Stahl war oft nur kaltes, weißgetünchtes Metall. Diese Bilder dienten der auswärtigen Werbung (Bilder tüchtiger Arbeiter evozieren gute Qualität und feste Liefe-

rungszeiten), manchmal auch der fabrikinternen Didaktik (sie zeigten, wie ein Vorgang gemacht, welche Schutzkleider getragen werden sollten usw.).

Der hohe Grad von bewußter Inszenierung bereitet Schwierigkeiten für Historiker, die die Photographien für ein kritisches Geschichtsbild verwenden wollen. Einen solchen »Bedeutungsüberschuß« aus den Bildern herauszupressen, ist zumeist eine sehr subjektive Angelegenheit, sogar eine Glaubenssache, die zu mancher Überinterpretation führen kann. Es verwundert nicht, wenn Alf Lüdtke »Eigen-Sinn« im Bild eines Arbeiters entdeckt: »In seinem erstaunt-gelangweilten Gesichtsausdruck wird Distanz erkennbar, zugleich der Appell an den Betrachter, die Szene doch bitte nicht gar zu ernst zu nehmen«. Dies mag stimmen – oder auch nicht, da ähnliche, durch das Posieren-Müssen für die damaligen Aufnahmen bedingte Gesichtsausdrücke auch bei bürgerlichen Portraits jener Zeit oft anzutreffen sind. Ähnliches ließe sich über die vorsichtig dargelegten, dennoch spekulativen Vermutungen von Ulrich Borsdorf und Sigrid Schneider sagen: Sie sehen in einigen »trostlosen« Aufnahmen der Randgebiete, wo das Fabrikareal in Stadt und Landschaft unaufhaltsam vorgedrungen ist, »über einen vom Unternehmensinteresse sich unabhängig entfaltenden Dokumentarismus der Fotografen hinaus sogar eine intendierte und nicht nur nachträglich unterlegte Kritik am Abgebildeten«.

Die Vermutung, daß mancher Arbeiter, ja mancher Photograph mit den Intentionen des Auftraggebers nicht übereinstimmte, wird wohl unbeweisbar bleiben – was aber vom Versuch, die Bilder gegen den Strich zu lesen, nicht abhalten soll. Er ist eine von vielen Möglichkeiten bei der historischen Deutung von Photographien, die in diesem Band exemplarisch dargeboten werden.

PETER JELAVICH (AUSTIN / TEXAS)