

Henry Keazor

»Welcome to the Machine!« Industrie und Industriekultur als Inspirationsmomente der Kunst. Eine Re-Lektüre Friedrich Naumanns

Welcome my son, welcome to the machine.
Where have you been?
It's alright we know where you've been.
You've been in the pipeline, filling in time,
Provided with toys and ›Scouting for Boys‹.
You bought a guitar to punish your ma,
And you didn't like school, and you
know you're nobody's fool,
So welcome to the machine.

Welcome my son, welcome to the machine.
What did you dream?
It's alright we told you what to dream.
You dreamed of a big star,
He played a mean guitar,
He always ate in the Steak Bar.
He loved to drive in his Jaguar.
So welcome to the Machine.

Pink Floyd, »Welcome to the Machine«, 1975¹
(Musik und Text: Roger Waters)

»Welcome to the machine«: Diese Begrüßung ist – man merkt es der den Text intonierenden Stimme David Gilmours mit ihrem leicht verzweifelt klingenden Tonfall an, wenn man das Stück hört – sarkastisch zu verstehen: Begrüßt wird hier – »Welcome my son, welcome to the machine« – ein junger, aufsteigender Musiker, der – »You bought a guitar to punish your ma./And you didn't like school« – sich offenbar in seiner Jugend als Rebell empfunden, daher Musik gemacht und nun endlich den Weg in die Plattenindustrie gefunden hat, die ihm die vorfabrizierten Träume vom Leben als Star vorschreibt: »It's alright we told you what to dream./You dreamed of a big

¹ Zweiter Song des Albums »Wish You Were Here«.

star,/He played a mean guitar,/[...] He loved to drive in his Jaguar«. Diese gutgeölte Maschine der Plattenindustrie wird sich den jungen Musiker genauso zunutze machen, d.h. zurechtstutzen und ausnutzen wie eben diese als Vorbilder verkauften und mit teuren Autos vergüteten Stars vor ihm. Der Song ist also eine Anklage zum einen der Praktiken der Plattenindustrie, wie die Bandmitglieder von Pink Floyd im Verlauf ihrer damals bereits 11 Jahre währenden Karriere selbst hatten kennenlernen müssen²; zum anderen richtet er sich auch generell gegen das, was die Kulturphilosophen und Soziologen Theodor W. Adorno und Max Horkheimer als »Kulturindustrie« bezeichnet hatten, also jenen, den beiden Autoren zufolge, in den Industriestaaten beobachtbaren Prozess, in dem alle Kultur zur Ware gemacht, Kunst weniger nach ästhetischen Gesichtspunkten als vielmehr über ihren ökonomischen Wert definiert, das Ästhetische so selbst instrumentalisiert wird, um z.B. Reklame hervorzubringen, welche der industrialisierten Gesellschaft die von ihr hergestellten Produkte zum Verkauf anpreist.³

Sinnfällig gemacht wird die Warnung vor der alles verschlingenden Kulturindustrie im allgemeinen und vor der dazugehörigen, die musikalischen Talente verschluckenden und verdauenden Plattenindustrie im besonderen durch mit Hilfe des Synthesizers erzeugte Maschinengeräusche, welche sozusagen die rahmende Klangklammer des eigentlichen Musikstücks darstellen und den Hörer auch akustisch, im Sinne eines Klangbilds, auf den Inhalt des Stücks einstimmen sollen.⁴ Die Industrie als Maschine, Industrie und Maschine: Pink Floyd folgen damit einer gängigen und inzwischen fast selbstverständlich erscheinenden Assoziation, der man häufig begegnen kann, wenn man sich mit der Geschichte des Verhältnisses zwischen Kunst, Maschine und Industrie befasst. Bereits 1904 hielt der Politiker Friedrich Naumann einen Vortrag unter dem Titel *Die Kunst im Zeitalter der Maschine*, auf den hier im Laufe der folgenden Darlegungen einige Male zurückgegriffen werden soll, und den er wie folgt, mit einer kurios anmutenden, szenischen Phantasie eröffnet: »Wenn sich die Kunst und die Maschine, beide als lebendig gedacht, eines Tages auf der Straße oder im Walde treffen, da grüßen sie sich nur gerade eben wie zwei Leute, deren ganzer Lebenszweck verschieden ist

² Vgl. Rose, Phil: *Which One's Pink. An Analysis of the Concept Albums of Roger Waters & Pink Floyd*. Burlington, Ont. 1998, Kapitel 2, S. 40-59, hier besonders S. 40-43 sowie S. 48-51.

³ Vgl. dazu insbesondere das Kapitel »Kulturindustrie – Aufklärung als Massenbetrug«, in: Adorno, Theodor Wiesengrund; Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung*. Amsterdam 1947.

⁴ Am Ende des Stücks erklingen wieder Maschinengeräusche, die nun von einem Aufzug zu stammen scheinen, mit dem der Protagonist wohl in die Etagen der feiernden »High Society«, also der lenkenden Kräfte der Kulturindustrie, emporbefördert wird.

und deren Bekanntheit aller inneren Wärme entbehrt. Aber dieser unvollkommene Gruß würde kein volles Abbild ihrer gegenseitigen Beziehungen sein. Die Zukunft unserer Industrie hängt zu einem guten Teil von der Kunst ab, die unseren Produkten Wert gibt, und die tiefsten Bewegungen des Kunstempfindens in der Gegenwart sind in ihrer Eigenart bestimmt oder mitbestimmt von der Maschine.⁵ Auch hier werden Kunst, Maschine und Industrie quasi in einem Atemzug genannt und Maschine und Industrie unterschiedslos gleichgesetzt. Naumann präzisiert seine Assoziation von Kunst, Maschine und Industrie jedoch kurz darauf, wenn er feststellt: »Sicher ist, daß das Maschinenzeitalter rein quantitativ der Kunst viel zu tun gibt, das allerauffälligste aber leistet es in der Vermehrung der Kunstreproduktionen. [...] Wir erinnern uns, mit welcher Geringschätzung noch oft in den siebziger Jahren von ›Fabrikware‹ geredet wurde. Das klang wie Ausverkauf und Schund. So ist die Zeit, in der die Maschine direkt als Kunstzerstörer auftritt. Sie schiebt die alte Handwerkskunst vom Stuhl und füllt die Räume mit Plunder.«⁶

Angesichts solcher Zeilen versteht man sofort, dass Naumann sich drei Jahre später, 1907, als Mitbegründer des Deutschen Werkbundes hervortun würde, jenes Zusammenschlusses Industrieller, Kunstgewerbe-Treibender, Kulturpolitiker und Künstler, dessen Ziel es war, die gewerbliche Arbeit »im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk durch Erziehung, Propaganda und geschlossene Stellungnahme zu einschlägigen Fragen« zu veredeln.⁷ Konkret ging es darum, einerseits den künstlerischen Werteverfall in der massenindustriellen Produktion von Gebrauchsgütern zu verhindern und andererseits zugleich der damit einhergehenden drohenden Verdrängung von Künstlern, Kunsthandwerkern und Handwerkern zu begegnen. Anstatt die mit ihnen rivalisierenden Maschinen jedoch zu bekämpfen, sollten sie sich vielmehr mit diesen auseinandersetzen, ihre Eigenart und Gesetzmäßigkeit begreifen, um sie dann dazu zu nutzen, Produkte zu gestalten, die nicht nur reines

⁵ Naumann, Friedrich: Die Kunst im Zeitalter der Maschine (Ein Vortrag), in: Der Kunstwart 17,2 (1904), S. 317-327, hier S. S. 317. Die Äußerungen erinnern an die Bestrebungen von Walter Gropius, wie dieser sie in seiner Eigenschaft als Direktor des Bauhaus ab 1919 (die angestrebte Vereinigung von Kunst und Handwerk), insbesondere jedoch ab 1923 mit der Devise »Kunst und Technik – eine neue Einheit« verfolgte. Hinter dieser Parallele steht u.a. der Umstand, dass Gropius schon lange vor seiner Beteiligung an der 1914 in Köln ausgerichteten Ausstellung des Deutschen Werkbundes dessen Mitglied gewesen war. Vgl. dazu Droste, Magdalena: Bauhaus. Köln 2007, S. 9 sowie hier Anm. 7.

⁶ Naumann 1904, S. 318 und 319.

⁷ So § 2 der Satzung des Werkbundes, mitgeteilt im Anhang der Jahrbücher des Deutschen Werkbundes 1912 (Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit. Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie/Handwerk und Kunst) und 1913 (Die Kunst in Industrie und Handel).

»Lebensmittel« sind, sondern zugleich Lebensqualität bedeuten. Den Künstlern, Kunsthandwerkern und Handwerkern bot sich damit zugleich die Chance, ihre individuellen Ideen auf möglichst breiter Basis in Form der von ihnen gestalteten und dann in Massenfertigung hergestellten Produkten zu vertreiben – also mit einem Schlagwort formuliert: »Kunst in die Produktion zu bringen«⁸.

So berechtigt in diesem konkreten Licht also die Assoziation von Kunst, Maschine und Industrie auch sein mögen: In einer weiteren historischen Perspektive zeigt sich, dass diese enge Verknüpfung von Maschine und Industrie keineswegs immer bestand, wie man schon aus dem simplen Umstand ableiten kann, dass es Maschinen schon lange vor der Industrialisierung im 18. Jahrhundert gab. Es soll also im Folgenden zunächst einmal ein Blick auf das Verhältnis von Kunst und Maschinen *vor* der Industrialisierung geworfen werden, da dieses die Beziehung von Kunst und Industrie und Industriekultur in gewisser Weise dann mitgeprägt hat, folglich also nicht einfach als rein historischer, letztendlich irrelevanter Vorläufer außer acht gelassen werden darf.

1 Maschinen und Kunst

Bereits in der Antike gab es enge Wechselbeziehungen zwischen Kunst und Maschinen in Gestalt der sogenannten Automaten. Bei diesen kunstvollen und künstlich hergestellte Dinge belebenden Maschinen ging es jedoch gerade darum, den maschinellen Anteil weitestgehend zu verbergen, um damit zum einen die Natur möglichst täuschend nachzuahmen – so gab es z.B. mechanische Vögel, von denen noch das Mittelalter Kunde hatte, wie die Riss-Zeichnung eines solchen Vogels aus dem Skizzenbuch des Villard de Honnecourt im 13. Jahrhundert (Paris, Bibliothèque Nationale, MS Fr 19093, fol. 22v) es andeutet⁹; einen späteren, raffinierteren Nachfolger fand dieser

⁸ Als Paradebeispiel hierfür kann natürlich der Architekt, Maler, Designer und Typograph Peter Behrens angeführt werden, der u.a. für die AEG ein einheitliches modernes Industriedesign entwarf – vgl. dazu Buddensieg, Tilmann/Rogge, Henning: *Industriekultur – Peter Behrens und die AEG, 1907-1914*. Berlin 1981.

⁹ Vgl. dazu Tripps, Johannes: *Das handelnde Bildwerk in der Gotik*. Berlin 1998, S. 14-14 sowie Carl F. Barnes, Jr.: *The Portfolio of Villard de Honnecourt. A New Critical Edition and Color Facsimile*. Farnham, Surrey 2009, S. 159, Drawing 5 (Mechanical Lectern Eagle): Der Vogel drehte seinen Kopf scheinbar von selbst zu dem Diakon, wenn dieser bei Beginn der Verlesung des Evangeliums den entsprechenden Mechanismus betätigte, und wendete ihn danach wieder dem Publikum zu.

dann im Frankreich des 18. Jahrhunderts mit der 1739 entwickelten mechanischen Ente des Jacques de Vaucanson. Aus bis 400 beweglichen Einzelteilen bestehend, konnte sie angeblich mit den Flügeln flattern, schnattern, Wasser trinken sowie mit Hilfe eines künstlichen Verdauungsapparats sogar von ihr aufgepickte Körner in einer chemischen Reaktion verarbeiten und dann ausscheiden. Mit dem hierfür notwendigen künstlichen Darm soll Vaucanson zugleich wohl den ersten biegsamen Gummischlauch entwickelt haben.¹⁰ Es ließe sich an dieser Stelle auch auf den späteren Schachspieler des Wolfgang von Kempelen verweisen, mit dem er 1770 die Kaiserin Maria Theresa zu beeindrucken versuchte¹¹, sowie auf Henri Maillardets mechanischen Zeichner von 1805, einen in einer Puppenfigur verborgenen Automaten.¹²

Strebten diese Werke danach, die Natur möglichst täuschend nachzuahmen, so wurden technische Artefakte zum anderen jedoch dazu verwendet, um diese als vielmehr übernatürliches Wunder- und Zauberwerk erscheinen zu lassen. Der griechische Ingenieur und Geometer Hero von Alexandrien (10-70 n. Chr.) z.B. berichtet von einer »Bildermaschine« in Form einer Holzsäule, die in ihrem oberen Bereich ein Schaufenster trug, das sich wie von selbst immer wieder öffnete und schloss und dabei stets abwechselnde Gemälde von Ereignissen zeigte, deren Gegenstände und Protagonisten sich bewegten und von Geräuschen begleitet wurden. Als gelungenstes Beispiel dieses Typus wurde von ihm eine Bildertafel gerühmt, welche die Geschichte des Nauplios darstellte: Nauplios, um den durch Odysseus verursachten Tod seines Sohnes Palamedes zu rächen, gab den heimsegelnden Griechen falsche Leuchtzeichen am Kap Kaphereus, woraufhin viele Schiffe auf Felsen zerschellten, als ein Sturm aufzog. Die Bildersäule zeigte zunächst den das irreführende Leuchtfeuer entfachende Nauplios, dann einen der Griechen, der den Schiffbruch überlebt hatte. Bei ihm handelte es sich um Ajax, den Sohn des Oileus, einen arroganten und eingebildeten Krieger, der die Götter und besonders Pallas Athene hasste und sich daher auch nicht von der Gräueltat hatte abhalten lassen, Cassandra zu schänden, als diese sich schutzsuchend an die Athenestatue im Tempel zu Troja klammerte. Ajax hatte die Statue zudem umgeworfen, woraufhin Athene endgültig beschlossen hatte, ihn zu bestrafen.

¹⁰ Vgl. Cottom, Daniel: The Work of Art in the Age of Mechanical Digestion, in: Representations, No. 66 (Spring, 1999), S. 52-74, hier insbesondere S. 63 and Riskin, Jessica: The Defecating Duck, or, the Ambiguous Origins of Artificial Life, in: Critical Inquiry, Vol. 29, No. 4 (Summer 2003), S. 599-633, hier insbesondere S. 606.

¹¹ Felderer, Brigitte/Strouhal, Ernst: Kempelen - zwei Maschinen. Texte, Bilder und Modelle zur Sprechmaschine und zum schachspielenden Androiden Wolfgang von Kempelens. Wien 2004.

¹² Grenville, Bruce (Hrsg.): The Uncanny: Experiments in Cyborg Culture, in: The Uncanny: Experiments in Cyborg Culture, hg. v. Bruce Grenville, Vancouver 2002, S. 13-57, hier insbesondere S. 14-15.

Als sie nun den schiffbrüchigen Ajax sah, wie er trotz seiner verzweifelten Lage den Göttern höhnte, sandte sie einen Blitz, der den Frevler tötete. Eben diese Szene wurde nun in dem antiken Bilderwerk mit Hilfe von Figuren erzählt, die eine unsichtbare Mechanik bewegte und erst den schwimmenden Ajax, dann die erscheinende Athene und schließlich den von ihr gesandten Blitz zeigte, unter dessen Wirkung das Bild des schwimmenden Ajax verschwand.¹³

Es verwundert nicht, dass solche Schilderungen in der Renaissance dann wieder auf ein verstärktes Echo stießen und in Traktaten wie der 1576 von Bernardino Baldi unter dem Titel *De gli automati ouero Machine se moventi* veröffentlichten Schrift ausführlich besprochen wurden.¹⁴ Die Automaten bezogen zwar ihr Faszinosum aus dem Umstand, dass man wusste, dass es sich bei ihnen um Maschinen handelte, aber diese Maschinen wurden nicht an sich als ästhetisch oder schön empfunden, sondern lediglich dafür geschätzt, was sie bewirkten. Dies blieb auch so bis in das 18. Jahrhundert hinein, wo sich erst mit dem verbreiteten Einsatz der Dampfmaschine eine ästhetische Begeisterung für diese Erfindungen verbreitete. Insbesondere jedoch mit dem Aufkommen der Eisenbahnen zu Beginn des 19. Jahrhunderts entdeckt man eine Maschine, die in den verschiedenen Künsten – Poesie, Malerei und Musik – ihren Niederschlag findet: Bereits 1857/1868, also lange vor Arthur Honeggers Musikstück *Pacific 321* von 1923, einer Hommage an die Express-Pacific-Dampflokomotive in Form einer deren Fahrt interpretierenden Tondichtung, gestaltete der Komponist Gioacchino Rossini in dem Stück *Un petit train de plaisir: comico-imitatif* die Erlebnisse und Ängste während einer Bahnfahrt musikalisch aus.¹⁵ Die Eisenbahn findet jedoch nicht nur als visuelles Motiv Eingang in die Kunst (nur beispielhaft sei hier an Gemälde wie William Turners *Rain, Steam, and Speed* [London, National Gallery, 1844] oder Giuseppe de Nittis' *Passa il treno* [Abb. 11: Barletta, Pinacoteca Giuseppe De Nittis, 1878] erinnert)¹⁶, sondern muss auch als ein Faktor gesehen werden, der das ganze Lebens- und Wahrnehmungsgefühl des Menschen und damit auch sein Verhältnis zur Landschaft ändert, wie es sich eben auch in der Landschaftsmalerei niederschlägt. Friedrich Naumann formuliert dies in dem eingangs

¹³ Vgl. dazu Keazor, Henry: 'quella miracolosa mano': Zu zwei Madrigalen Marinos auf Ludovico Carracci, in: Bildkulturen des Barock. Dialog der Künste in G. B. Marinos La Galleria (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung), hrsg. v. Christiane Kruse und Rainer Stillers, Wiesbaden 2013, S. 273-305, hier insbesondere S. 300-301.

¹⁴ Ebd., S. 300.

¹⁵ Vgl. dazu sowie zum Zusammenhang u.a. Bättschmann, Oskar: Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920, Köln 1989, S. 110.

¹⁶ Ebd., S. 108-109 (zu Turner) sowie Ausst.Kat. Giuseppe De Nittis. La modernité élégante, Paris 21.10.2012-16.1.2011. Paris: Petit Palais, 2010, S. 112, No. 26.

bereits zitierten Vortrag *Die Kunst im Zeitalter der Maschine* von 1904 wie folgt: »Das Zeitalter der Postkutsche hatte andere Landschaftsideale als die Zeit der Schnellzüge. Man sieht das am deutlichsten, wenn man die Darstellungen kleiner älterer Gemäldesammlungen, die vor der Eisenbahn ihren Abschluß fanden, mit späteren Sammlungen vergleicht. [...] Wie steht nun der Stadtmensch im Eisenbahnzeitalter zur Natur, wenn er oberhalb der Not des Lebens angelangt ist? Er arbeitet elf Monate oder zehn Monate in der Steinwüste und geht dann einen oder zwei Monate hinaus, um Natur zu genießen. Das Genießen der Natur und Beleuchtungsvorgänge wird bewußter Zweck. Man berechnet, ob sich der Genuß gegenüber den Kosten verlohnt.«¹⁷

»Die ganze Anschauungsweise der ruhigen Zeit ist anders als die der Maschinenzeit. In der Ruhe entstehen die inneren Bilder in der Seele durch langsames Addieren und Zusammenfügen von Merkmalen, die sich hintereinander abspielen. Was dann entsteht, ist in keinem einzelnen Moment in Wirklichkeit vorhanden, es ist ein Begriff, ein Gesamtergebnis. Wir aber empfinden diese alten Additionen als zu umständlich und schwer. Wir wollen schnell Ergriffenes, schnell Verschwindendes fixieren, kleine Ausschnitte des stürmischen Daseins intensiv erleben! Anders gesprochen, wir wollen nicht das »Ding an sich«, sondern die Erscheinung, die Stimmung. Stimmung ist eine der landläufigsten Parolen geworden. Darin liegt Tiefe und Oberflächlichkeit zugleich. Teils ist Stimmung die Augenblickserfassung, von der wir geredet haben, teils ist sie ein Zurückgehen auf die elementarsten Glücks-, Schmerz-, Bewegungsempfindungen der Seele. Auch das letztere hängt irgendwie weit mit dem Industrialismus zusammen, besonders dort, wo es sich um Natur- und Landschaftsdarstellung handelt.«¹⁸

Naumann kommt hierbei auch sofort darauf zu sprechen, dass die neuen Verkehrsmittel zugleich auch für eine Favorisierung neuer Darstellungsmöglichkeiten und -techniken wie z.B. die Photographie sorgen: »Alles Leben ist jetzt nach dem Muster des Eisenbahnfahrplanes eingerichtet.«¹⁹ »Wichtiger aber als alle anderen Maschinen ist für das Gebiet der bildlichen Darstellung der photographische Apparat geworden. Seine Eroberungszüge haben das Gebiet der Malerei eingeengt, und seine Methode hat sich zur Kontrolle des Malerauges gestattet. Nicht als ob die Photographie die Malerei beiseite werfen könnte! Gerade jetzt wird mehr gemalt als jemals früher. Aber die Malerei verliert dabei auch die Aufgabe der Darstellung von Vorgängen, die der Momentphotograph auf seine Weise besser in aller ihrer sichtbaren Wirklichkeit

¹⁷ Naumann 1904, S. 325 und 326.

¹⁸ Naumann 1904, S. 326.

¹⁹ Ebd.

fassen kann. [...] Jeder eigenartigen Komposition wird man die Abbildung entgegenhalten, die keinen Widerspruch verträgt. Der Maler könnte mehr Geist und Kraft hineinlegen als der Apparat, aber er ist unsicher, ob er die Historie heute noch verinnerlichen darf. Und andererseits schärft der Momentphotograph den Blick für Einzelbewegungen. Man photographiert die Welle, das Rennpferd, den Straßenaufbau, und niemand kann sich von dieser Augenblickserfassung mehr freimachen. Augenblickserfassung ist aber nur die andere Seite dessen, was wir vorhin die Achtung vor den kleinen Werten genannt haben. Aller moderne Verkehr ist ein Erfassen des Augenblicks geworden.«²⁰

Der Mensch steht also in der Spannung zwischen einerseits dem Erfassen des Moments, des Augenblicks, den er um so mehr festzuhalten trachtet, als die Geschwindigkeit des Lebens und Sich-Bewegens sich beschleunigt, zunächst zwischen den Städten, dann, ab Ende des 19. Jahrhunderts mit der verstärkten Verbreitung des Automobils auch innerhalb der Städte. Diese Maschine hatte wiederum ganz eigene Auswirkungen, nicht nur auf die Malerei, sondern z.B. auch auf die Architektur: Das 1930 vollendete Chrysler-Building in New York z.B. wurde von zeitgenössischen Kritikern als eine einzige riesige Reklame für den Autobauer Chrysler empfunden, da an der Spitze des Gebäude Bauschmuck beobachtet werden kann, der die typischen Formen der damaligen Chrysler-Autos wie z.B. Radkappen und Autoräder aufgriff.²¹ Damit sollte der Betrachter und Besucher auf die Innengestaltung des Baus eingestimmt werden, wo, in der Eingangs-Lobby, die Feier der Chrysler-Werke mit dem monumentalen Wandgemälde *Energy, Result, Workmanship and Transportation* von Edward Trumbull fortgesetzt wurde.²²

Mit der künstlerischen Interpretation und architektonischen Einfügung von Autoteilen in Architektur kündigte sich bereits eine Sicht auf Maschinen an, die dann 1934 in einer Ausstellung des New Yorker Museum of Modern Art ihren deutlichsten Ausdruck fand: Unter dem Titel *Machine Art* wurden hier technische und mechanische Objekte, sowohl dem alltäglichen Bedarf wie auch maschinell und industriellem Kontext entstammend, unter ästhetischen Kategorien gewürdigt und Kunstwerken gleich präsentiert.²³ Im

²⁰ Naumann 1904, S. 325-326.

²¹ Schmidt, Johann N.: William Van Alen. Das Chrysler Building. Frankfurt am Main 1995, S. 6.

²² Schmidt 1995, S. 34.

²³ Vgl. *Machine Art*. March 6 to April 30, 1934. Hrsg. vom Museum of Modern Art: New York 1934. Vgl. dazu Marshall, Jennifer Jane: *Machine Art, 1934*. Chicago 2012 sowie Pricola, Jennifer: »Machine Art « Exhibition, in: *Art for Trades Sake. The Fusion of American Commerce and Culture 1927-1934* (American Studies, University of Virginia, 2003), online unter <http://xroads.virginia.edu/~MA03/pricola/art/machine.html> (letzter Zugriff 07.08.2013).

Grunde genommen handelte es sich hierbei schlichtweg um Konsumgüter, die nun in einem Museum und als Kunst ausgestellt wurden, womit in gewisser Weise die zuvor bereits besprochenen Ideen des Deutschen Werkbundes ihre Erfüllung fanden: Bereits 1927 hatte das berühmte New Yorker Kaufhaus Macy's eine sechstägige Ausstellung unter dem Titel *Exposition of Art in Trade* veranstaltet, in der maschinell massengefertigte Gegenstände gemeinsam mit handgefertigten Skulpturen und Gemälden als Kunstobjekte ausgestellt worden waren, um deutlich zu machen, dass es sich bei beiden – den maschinell gefertigten Objekten wie den in traditioneller Handarbeit hergestellten Artefakten – um Kunst handelte.²⁴ Die sieben Jahre später im MOMA veranstaltete Ausstellung verzichtete auf eine solche traditionelle Einbettung und stellte die Gegenstände vielmehr als Vertreter einer neuen, modernen Kunst vor, die den vermittelnden Vergleich mit herkömmlichen Kunstwerken nicht nur nicht wollten, sondern diesen, aufgrund ihrer Modernität, auch nicht brauchten.²⁵

Im weiteren Gefolge jedoch näherten sich diese traditionellen und modernen Kunstvertreter immer wieder an und vermischten sich wie z.B. ein Blick auf die Werke des schottischen Pop-Art-Graphikers und -Bildhauers Eduardo Paolozzi zeigen: Bereits in seiner Collage von 1946, *Discobolus of the Castel Porziano* (Working, Surrey, The Ingram Collection of Modern and Contemporary British Art), überblendet der Künstler die Photographie des berühmten, in der Ära Hadrians (117-138 n. Chr.) entstandenen Diskuswerfers (Rom, Palazzo Massimo alle Terme) in dessen Brust- und Halsbereich mit Zahn- und Schwungrädern und deutet so an, dass eine unter der Marmorhaut des Athleten tätige Mechanik für dessen sportliche Höchstleistungen verantwortlich ist, die von einer kleinen, danebenstehenden und mit einer Tunika bekleideten Frau offenbar bewundert werden.²⁶ 14 Jahre später versieht Paolozzi das Thema des Androiden dann in seiner 1960 entstandenen Collage *Palucca*²⁷ (Abb. 12) noch mit weiteren komplexen Facetten, wenn er mit dem

²⁴ Vgl. den Katalog: *The Catalog of the Exposition of Art in Trade*. New York 2.5.-7.5. 1927. Hrsg. von der R.H. Macy & Company: New York 1927. Vgl. dazu Pricola, Jennifer: »Art in Trade« *Exposition*, in: *Art for Trades Sake. The Fusion of American Commerce and Culture 1927-1934* (American Studies, University of Virginia, 2003), online unter <http://xroads.virginia.edu/~MA03/pricola/art/trade.html> (letzter Zugriff 07.08.2013) sowie Schleif, Nina: *SchaufensterKunst*. Berlin und New York. Köln 2004, S. 253-255.

²⁵ Nicht zufällig wird im Katalog (s.o., Anm. 23) von Philip Johnson in seinem Beitrag »History of Machine Art« (o.S.) unter der Überschrift »The Twentieth Century« dann auch dezidiert auf das Bauhaus als ästhetischer Leitstern verwiesen.

²⁶ Eduardo Paolozzi, *Collaging Culture*. Chichester 6.7.- 13.10. 2013. Hrsg. von Simon Martin. Pallant House Gallery: Chichester, 2013, S. 114, Cat. 7.

²⁷ Zu weiteren, ganz ähnlich konzipierten Werken vgl. ebd., S. 116, Cat. 69.

Titel auf die deutsche Ausdruckstänzerin Gret Palucca²⁸ verweist, die man zunächst in den von Maschinenteilen gefüllten Umrissen erkennt²⁹ – bis man zugleich feststellt, dass deren Pose sich dem Vorbild eines sogenannten *Ecorché* verdankt, also einer menschlichen Figur, die zur besseren Sichtbarkeit von Knochen, Sehnen und Muskeln ohne Haut dargestellt wird (Paolozzi scheint sich in diesem Fall konkret auf einen *Ecorché* in Krakau [Jagiellonien Universität] zu beziehen, der dem französischen Bildhauer Pierre de Francqueville³⁰ zugeschrieben wird³¹): Zielen solche *Ecorché*-Darstellungen darauf, die »fabrica« des menschlichen Körpers zur Anschauung zu bringen (vgl. den Titel von Andreas Vesalius' 1543 erschienenem anatomischem Traktat und Studienbuch »De humani corporis fabrica libri septem«), so legt es Paolozzi darauf an, den menschlichen Körper der Tänzerin als den modernen Zeiten gemäÙes maschinelles Pendant dazu auszuweisen. In seinem späteren Werk ging Paolozzi dann dazu über, solche Beziehungen zwischen menschlichem Körper und maschinellen Elementen auch plastisch anhand von Skulpturen zu gestalten: Sein vor der Londoner British Library aufgestellter *Newton* (eine Hommage an den britischen Naturforscher Sir Isaac Newton) von 1995 sowie sein 1993 geschaffener *Head* (London, Flowers East Gallery) arbeiten beide – wenn auch in unterschiedlicher Intensität – mit der Spannung zwischen ihrem

²⁸ Zu ihr vgl. Erdmann-Rajski, Katja: Gret Palucca. Tanz und Tanzerfahrung in Deutschland im 20. Jahrhundert. Weimarer Republik, Nationalsozialismus, Deutsche Demokratische Republik. Hildesheim 2000. Wie die Verfasserin dort zeigt, kann man Palucca in der Tat aufgrund ihrer isolierten Bewegungen und unterschiedlichen Bewegungszentren als eine Art »maschinelle« Tänzerin auffassen. Vgl. dazu das ebd., S. 166 betonte »Streben nach Präzision«, das Palucca (S. 169) den Vorwurf des Marionettenhaften und (S. 193) der Feier des »seelenlosen Maschinenzeitalters« eintrug.

²⁹ Wie insbesondere Paolozzis Siebdruck »Wittgenstein in New York« von 1965 (aus der Serie »As Is When«) zeigt, orientierte sich der Künstler bei dieser Ästhetik auch stark an den didaktischen Schaubildern von Fritz Kahn, einem Arzt und Verfasser populärwissenschaftlicher Bücher, der 1927 u.a. die Grafik »Der Mensch als Industriepalast« vorlegte. Die von Paolozzi dann in seiner Wittgenstein-Darstellung zitierte Darstellung zeigt das ebenfalls angeschnittene Umriss-Profil einer menschlichen Gestalt, deren organisches Innenleben zu didaktischen Zwecken anhand einer Abfolge von Maschinen erläutert wird. Zu Kahn vgl. von Debschitz, Uta; von Debschitz, Thilo: Fritz Kahn. Man Machine/Maschine Mensch. Wien/New York 2009; zur Rezeption Kahns bei Paolozzi vgl. u.a. ebd., S. 183.

³⁰ Zu ihm vgl. generell: de Francqueville, Robert : Pierre de Francqueville. Sculpteur des Médicis et du roi Henri IV (1548-1615). Paris 1968.

³¹ Vgl. Bresc-Bauthier, Geneviève: Fugaces et factices collection, in: Les Collections: fables et programmes, hg. von Jacques Guillerme, Seyssel 1993, S. 145-151, hier S. 150 und S. 151, Anm. 11.

anthropomorphen Erscheinungsbild einer- und ihren mechanisch-maschinellen Bestandteilen andererseits.³²

Mit Künstlern wie z.B. Jean Tinguely oder Tim Lewis schließlich scheint sich der Kreis zur Antike in gewisser Weise wieder geschlossen zu haben, denn auch sie konzipieren ›wunderbare‹ Maschinen, die den Menschen in seinen Tätigkeiten nachahmen – bis hin zu dem Unstand, dass ihre Maschinen Kunst schaffen: Jean Tinguelys *Méta Matic*-Maschinen von 1959³³ (Abb. 13) z.B. bekritzeln vor mechanisch bewegten Stiften eingespannte bzw. an diesen entlanglaufende Papierbögen und produzieren so Werke, die (je nach Beschaffenheit der Stifte und Einstellung der Mechanik) entweder wie Zeichnungen des »Informel« erscheinen oder aber sich wie die für diesen ebenfalls typischen tachistischen Bilder ausnehmen. Eine frühere Kunstströmung im kritisch-satirischen Blick hat hingegen der englische Künstler Tim Lewis, der mit seiner Maschinen-Installation *Auto-Dali* (2000)³⁴ und anhand der Figur und des Werks des spanischen Surrealisten Salvador Dalí die in der Kunst sonst für so zentral erachteten Kategorien von Autorschaft und Authentizität ad absurdum führt: Dalí ist dafür berüchtigt, dass er auch leere Blätter signierte, die dann später von Fälschern mit gar nicht auf Dalí zurückgehenden Schöpfungen bedruckt wurden, so dass der Surrealist selbst der Fälschung seiner Werke Vorschub leistete. Lewis lässt die von ihm konstruierte Maschine ganz nach dem Vorbild von Tinguelys *Méta Matic* einen an dem eingespannten Stift vorbeiziehenden Papierstreifen füllen. Wo dieser aber bei Tinguely scheinbar Werke des »Informel« präsentierte, ist es bei Lewis lediglich die gefälschte Signatur Dalís, die hier hintereinander weg auf den Streifen geschrieben erscheint: Die Signatur wird zum Werk selbst; da diese aber gar nicht von Dalí selbst stammt und zudem in Serie erscheint, stellt Lewis die Frage, was an diesem Werk authentisch ist und inwiefern es sich von den durch Dalí ebenfalls in Serie signierten leeren Papierbögen unterscheidet. Anders als in der Antike oder später (vgl. Maillardets oben angesprochenen mechanischen »Zeichner«) werden diese Künstler-Automaten nun jedoch nicht mehr menschlich verbrämt und verkleidet, sondern – mit einem freilich auch ironischen Augenzwinkern der Künstler – als das ausgestellt, was sie sind: Maschinen. Zugleich stellen Tinguely und Lewis dabei die Frage, worin bei ihnen nun eigentlich genau das Kunstwerk besteht – ist es der von der

³² Zu diesen Werken vgl. Eduardo Paolozzi, *Collaging Culture* 2013, S. 97, auch für weitere Varianten des »Head« sowie S. 117, Cat. 110.

³³ Kunstmaschinen Maschinenkunst/Art Machines Machine Art. Frankfurt am Main 18.10.2007-27.1.2008. Hrsg. von Katharina Dohm; Heinz Stahlhut; Max Hollein; Guido Magnaguagno, Frankfurt: Schirn Kunsthalle, Heidelberg 2007, S. 124-133.

³⁴ Ebd., S. 88-91.

Maschine bekratzte Papierstreifen (dies scheint Lewis' auf einen mechanischen Arm reduzierte Konstruktion suggerieren zu wollen) oder ist es nicht doch eher die Maschine selbst (hierauf deuten die für das Funktionieren der Maschine eigentlich nicht notwendigen geometrischen Formen bei Tinguely hin, die zudem in ihrer Auswahl und ihrer schwarzen Farbe an das bei Joan Mirò häufig anzutreffende Repertoire erinnern).

2 Kunst und Industriekultur

Zuvor bereits, bei der Betrachtung des Zusammenhangs zwischen den Außen- und Innen-Dekorationen des Chrysler-Buildings, wurde kurz der Aspekt der Industriekultur gestreift, denn hier wurden zwar Teile einer Maschine, eines Chrysler-Autos, als Schmuckelemente verwendet und in der Lobby Szenen mit Arbeitern im Interesse einer Selbstrepräsentation des Chrysler-Konzerns gezeigt – Kunst, eingesetzt zum Zweck der Repräsentation einer Firma oder eines ganzen Industriezweigs, ist jedoch nur eine von vielen anderen Facetten des Verhältnisses von Kunst und Industriekultur. In dem zuvor zitierten Vortrag spricht Naumann dann auch einige dieser Aspekte an; wie in der Einleitung zu diesem Band dargelegt, umfasst ›Industriekultur‹ u.a. Bereiche wie die Technikgeschichte, die Architekturgeschichte der Fabrik- und Produktionsgebäude sowie der Wohnungen der Unternehmer und Arbeiter, die Sozialgeschichte und die Geographie, d.h. die Veränderung der Landschaft durch die Inbetriebnahme oder Stilllegung von Industrien.

Kunst und Industriekultur nähern sich nun nicht nur auf den unmittelbar nahe liegenden Ebenen der Architekturgeschichte oder der heutigen Nutzung von ehemaligen Industriearealen als Ausstellungsmöglichkeiten und Museumsstandorten an: So zeigte die Kunst um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert bereits eine hohe Sensibilität für die auch landschaftlichen Veränderungen, die das Aufkommen der Industrie mit sich führte. Zuvor hatte man Darstellungen technischer Prozesse (wie z.B. im Fall der Eisenschmiede) Ende des 18. Jahrhunderts unter Rekurs auf religiöse Motive dargestellt und damit nobilitiert, wie z.B. das Gemälde *The Blacksmith* des Malers Wright of Derby von 1771 (Derby Museum and Art Gallery; Abb. 14) zeigt, das u.a. in seiner Ruinen-Kulisse und den dort herrschenden Lichtverhältnissen an eine »Anbetung Christi« erinnert³⁵ und somit darauf anspielt, dass Technik als

³⁵ Vgl. dazu Krifka, Sabine: *Industrie als Spektakel und Sehenswürdigkeit – Die Entstehung der Industrielandschaft in England*, in: Kat. Ausst. (Deutsches Historisches Museum, Berlin 31.7.-21.10.2002) *Die zweite Schöpfung. Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in*

eine Art von ›zweiter Schöpfung‹³⁶ bzw. als Erlösung von bestimmten Nöten und Mängeln betrachtet werden kann.³⁷ Mit einer solchen Darstellungsweise bricht hingegen ein Maler wie der britisch-französische Künstler Philippe Jacques de Loutherbourg in seiner Darstellung von *Coalbrookdale at Night* von 1801 (London, Science Museum: Abb. 15) radikal. Bei *Coalbrookdale*, einer englischen Ortschaft bei Shrewsbury, handelt es sich um eine der Geburtsstätten der Industriellen Revolution: Abraham Darby gelang es hier 1709, die Verhüttung des Eisenerzes zu verbessern, indem er Stein- statt Holzkohle einsetzte, die in den benachbarten Bergwerken abgebaut wurde. Anstatt eine religiöse Verbrämung des Gegenwärtigen zu unternehmen, schildert de Loutherbourg unter Verwendung des zwar bei Landschaftsmalerei üblichen anekdotischen Personals (der Fuhrmann mit seinem Gespann, die Mutter mit ihrem Kind) eine Darstellung der »Bedlam Furnaces« (nach ihrer Trägergesellschaft Madeley Wood auch »Madeley Wood Furnaces« genannt), jenes unweit der Iron Bridge, der ersten Eisenbrücke der Welt, liegenden Hüttenwerkes, in dem erstmals Koks-kohle verwendet wurde. Ohne Beschönigung zeigt der Maler dabei die Spuren der Verwüstung und Zerstörung, welche in der näheren Umgebung des Hüttenwerks um sich greifen; selbst der gerade rechts noch am Bildrand auszumachende Mond wird anscheinend von den in seine Richtung ziehenden, hellrot und gelb erleuchteten Rauchwolken vertrieben. Aufgrund dieser an die Höllendarstellungen Hieronymus Boschs erinnernden Lichtverhältnisse³⁸ zeigt das Bild einerseits die faszinierende Seite der Industrie, scheint – in dem zwischen Natur (Mond) und Mensch (Rauch) ausgetragenen Kampf sowie den im Vordergrund liegenden Abfällen und Fragmenten³⁹ – andererseits aber auch eine Warnung aussprechen zu

die Gegenwart, hg. v. Sabine Beneke; Hans Ottomeyer, Berlin 2002, S. 48-59, hier insbesondere S. 58-59.

³⁶ Vgl. dazu Herding, Klaus: Die Industrie als ›zweite Schöpfung‹, in: Kat. Ausst. (Deutsches Historisches Museum, Berlin 31.7.-21.10.2002) Die zweite Schöpfung. Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart, hg. v. Sabine Beneke; Hans Ottomeyer, Berlin 2002, S. 10-27.

³⁷ Vgl. zu diesem Thema auch den Beitrag von Alexander Kaczmarczyk in diesem Band.

³⁸ Vgl. dazu Philippe Jacques de Loutherbourg, RA 1740-1812. London 2.6.-13.8.1973. Hrsg. von Rüdiger Joppien. Kenwood: The Iveagh Bequest: London, 1973, No. 52 sowie McKiernan, Mike: Philip Jacques de Loutherbourg, *Coalbrookdale at Night* (1801), Oil on canvas, 68 × 106.5 cm. Science Museum, London, in: *Occupational Medicine*, Vol. 58, Issue 5 (2008), Rubrik »Art and Occupation«, S. 316-317 (auch online unter <http://ocmed.oxfordjournals.org/content/58/5/316.full>, letzter Zugriff 11.08.2013).

³⁹ Diese werden von McKiernan 2008 zwar auch als »reminiscent of the shattered fallen idols portrayed in earlier religious works« gedeutet; da es sich bei den von Loutherbourg gezeigten Fragmenten jedoch nicht (wie bei diesen religiösen Szenen) um antike Tempelreste, sondern

wollen, wie sie auch der seinerzeit angesehene Agrarwissenschaftler Arthur Young formulierte, der die Meinung vertrat, dass die Landschaft um Coalbrookdale eigentlich »zu schön« sei, »um wirklich zu der Vielfalt an Schrecken zu passen, die am Boden ausgebreitet wird: dem Lärm der Schmieden und Mühlen mit ihren großen Maschinen, den Flammen, die aus den Öfen schlagen und dem Qualm der Kalkbrennereien.«⁴⁰

Diese bei de Louthembourg bereits anzutreffende Ambivalenz zwischen Faszination und Mahnung hält sich sodann bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts, wo Naumann, knapp 100 Jahre nach der Entstehung des *Coalbrookdale*-Gemäldes, einen Umschwung diagnostizieren kann: »Die hohe Fabrikese, der Fabrikschlot war vor dreißig Jahren geradezu ein Sinnbild für die Verunzierung der Gegend. Und heute? Die Maler greifen eifrig nach den hohen Essen und malen sie in alle ihre Stadtbilder hinein. [...] Diese schlanken Türme der Neuzeit, diese Minarets des Abendlandes gewinnen mit jedem Jahrzehnt an Charakter. [...] Und die Esse ist nur eine der neuen Formen. Oft taucht im Bergwerksgebiet mitten aus Kohlenschutt und Kahlheit irgend eine Art von Turm oder Gerüst oder Krahn auf, der uns nicht loslässt. Ein Abend über Dortmund und Bochum kann gerade so schön sein wie ein Abend hinter Agaven und Zypressen, wenigstens für das Auge, nicht immer für die Lunge.«⁴¹

Man mag bei einer solchen Gegenüberstellung – hier die Maler, die den Fabrikschlot noch zuvor als »Sinnbild für die Verunzierung der Gegend«, dort der Künstler, der diesen vielmehr als »Minaret des Abendlandes« fasst – an Maler wie auf der einen Seite Constantin Meunier und auf der anderen Seite Julius Jacob denken: Der belgische Künstler Meunier hatte seine Malerlaufbahn vornehmlich mit Bildern religiöser Thematik begonnen, wandte sich ab 1880 der Darstellung menschlicher Arbeit zu, fasste dann aber später die Überzeugung, dass er diese Thematik besser mit bildhauerischen Mitteln verarbeiten könne und konzentrierte sich daher vor allem auf Skulptur. In seinen zuvor entstandenen Gemälden wie z.B. *Au pays noir (Im schwarzen Land)* von ca. 1893 (Paris, Musée d'Orsay: Abb. 16) zeigt er die Borinage, eine Industrielandschaft rund um die Stadt Mons in der belgischen Provinz Hennegau, als von dem »Sinnbild für die Verunzierung der Gegend«, nämlich von Schloten geprägt, aus denen dicke schwarze Rauchwolken aufsteigen, die das Blau des Himmels mit einem trüb-fahlen Grau-Schwarz zudecken; die

vielmehr um Reste industrieller Maschinerie handelt, rückt der Maler eben diese Industrie in eine kritische Nähe zu solchen Götzen, deren Anbetung hier gerade unterminiert werden soll.

⁴⁰ Im Original: »[...] too beautiful to be much in union with the variety of horrors spread at the bottom; the noises of forges, mill, with their vast machinery, the flames bursting from the furnaces with the burning of coal and the smoke of the lime kilns«. Zitiert nach Briggs, Asa: *Iron Bridge to Crystal Palace: Impact and Images of the Industrial Revolution*. London 1979. S. 13.

⁴¹ Naumann 1904, S. 322-323.

Schornsteine ragen dabei aus ziegelroten Industrieanlagen auf, die inmitten düsterer Halden menschenleer daliegen.⁴² Demgegenüber zeigt der deutsche Architektur- und Landschaftsmaler Julius Jacob auf seinem zusammen mit Wilhelm Herwarth um 1891 geschaffenen mutmaßlichen Entwurf für ein Wandgemälde (Berlin, Landesmuseum für Kultur und Geschichte Berlins: Abb. 17)⁴³ den Blick über die Berliner Jannowitzbrücke als eine von Menschen und von Verkehr belebte Szenerie, bei der die aus den diversen Schornsteinen – von Lokomotiven, Dampfschiffen und Fabriken – aufsteigenden Rauchsäulen als Sinnbilder der Technik und des Fortschritts erscheinen.

Obgleich Naumann solche Darstellungen durchaus würdigt, versteht er sie doch ein Stück weit als eher äußerliche, quasi dokumentarische Auseinandersetzung mit der Industrie und stellt dieser die Architektur entgegen, die sich – in seiner Sicht: als einzige der Künste – wirklich auf eine direkte, sie als Gattung selbst verändernde Auseinandersetzung mit der Industrie eingelassen habe: »Am unmittelbarsten wirkt der neue Stil in der Architektur. Unsere neuen Bauten sind die Schiffe, Brücken, Gasanstalten, Bahnhöfe, Markthallen, Ausstellungssäle usw. Sie sind das Neue, das unsere Zeit hat. Um sie als neu zu empfinden, muss man alte Städtebilder hernehmen. Überhaupt lernt man beim Vergleich alter und neuer Bilder den Einfluss des eisernen Trägers und der eisernen Schienen kennen. Der neue Eisenbau ist das Größte, was unsere Zeit künstlerisch erlebt. Auf jedem anderen Gebiet suchen wir Ähren auf Feldern alter Ernte, hier aber wird Neuland in Angriff genommen. Hier gibt es keinen alten Zwang, keine Hofkunst, keine Schulweisheit. Hier wird nicht Kunst neben Konstruktion getrieben, keine angeklebte Dekoration, keine bloße Schnörkelei, hier wird für den Zweck geschaffen, und die Form wird geboren wie ein Kind, an das seine Eltern kaum dachten. In allerlei Mühsal dieser Tage ist es etwas Hohes, daß wir die erste Generation der Eisenarchitektur sind. So wie wir waren etwa jene Leute daran, die einst den Übergang vom romanischen Bau zur gotischen Freiheit erlebten, zur ersten keuschen, zaghaften, unendlich zarten Gotik.«⁴⁴

Bekanntermaßen hat sich die zeitgenössische Architektur mittlerweile verstärkt an industriellen Vorbildern auch und gerade bei Bauprojekten inspiriert, die streng genommen keinen Industrie-Bezug haben: Der französische

⁴² Zu dem Gemälde vgl. Georges Seurat, Paul Signac e i neoimpressionisti. Mailand 10.10.2008-25.1.2009. Hrsg. von Marina Ferretti Bocquillon. Palazzo Reale: Mailand 2008, S. 218-219.

⁴³ Vgl. zu dem Gemälde den entsprechenden Katalogeintrag von Sabine Beneke in: Kat. Ausst. (Deutsches Historisches Museum, Berlin 31.7.-21.10.2002) Die zweite Schöpfung. Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart, hg. v. Sabine Beneke und Hans Ottomeyer, Berlin 2002, S. 255, No. 97.

⁴⁴ Naumann 1904, S. 323.

Stararchitekt Jean Nouvel z.B. formulierte nicht nur in seinem im Sommer 2005 vorgelegten sogenannten »Louisiana Manifest« eine Reihe von Architekturen, an denen man sich künftig orientieren könne – »Petra, Sanaa, Venedig, Manhattan, Chartres, Ronchamp, Fischerhütten und Wüstenzelte, die Favelas von Rio« und er nennt hierbei auch explizit »die Industrieruinen an der Ruhr«⁴⁵ –, sondern er hatte bereits selbst bei der Konzeption und Ausführung seines zwischen 1985 und 1989 erbauten Gebäudekomplexes *INIST* (bei Nancy: Abb. 18) auf industrielle Architekturformen zurückgegriffen: Diese Wahl mag auf den ersten Blick insofern verwundern, als es sich bei dem *INIST* um die Zentrale des »Institut de l'Information Scientifique et Technique« (abgekürzt eben: »INIST«) handelt, deren Aufgabe darin besteht, wissenschaftliche Daten aus verschiedenen Forschungsinstituten Frankreichs zentral zu sammeln, zu archivieren, zu verarbeiten und zu vermitteln. Doch eben dies brachte Nouvel bei der Suche nach einer geeigneten Form für den erforderlichen Gebäudekomplex darauf, sich an der Industriearchitektur zu inspirieren: Da die Aufgabe des *INIST* unter anderem eben in der Verarbeitung von Daten und der daraus resultierenden Produktion und Ausgabe von Informationen besteht (also Prozesse der Raffinierung, der Produktion und der Auslieferung vollzieht), konzipierte Nouvel den Gebäudekomplex im Erscheinungsbild eines Fabrikgeländes: In seinen Umrissen, seinen Formen, Elementen und selbst den verwendeten Materialien erinnert das *INIST* mit seiner Wellblechhütten-Ästhetik, den Schornsteinen, Rohren sowie den nach außen verlagerten Metalltreppen und Stahlverkleidungen an eine Raffinerie oder Industrieanlage⁴⁶ (interessanterweise ist diese Ästhetik zehn Jahre später quasi wieder an ihren Ursprungsort zurückgewandert: 1997 erhielt Nouvel den Auftrag, in Frameries, ganz in der Nähe der Stadt Mons, in der von Meunier portraitierten Industrielandschaft der Borinage [s.o.] der belgischen Provinz Hennegau eine ehemalige Kohlenmine zum sogenannten *PASS* [Parc d'aventures scientifiques], einem im Jahr 2000 eröffneten Wissenschaftspark, umzugestalten – der Architekt griff hier nicht nur auf eben jene Materialien und Farben zurück, die er für das *INIST* verwendet hatte, sondern hat hierbei auch Ideen wie z.B. die alle Bereiche des Gebäudekomplexes wie ein Rückgrat verbindende »Brücke«, die »Passerelle«, in Form der ebenfalls alle wesentlichen Bereiche des Parks miteinander verbindenden und zugleich den

⁴⁵ Jean Nouvel: Louisiana Manifest, hg. v. Michael Juul Holm. Louisiana Museum of Art, Humlebaek 2008, o.S.

⁴⁶ Vgl. dazu Keazor, Henry: »Avis de recherche«. Verlorene Zeit und gefundener Raum in Jean Nouvels *INIST*, in: Architektur im Buch, hg. von Burcu Dogramacci und Simone Förster, Dresden 2010, S. 211-226.

früheren Weg der Kohle nachzeichnenden, 210 Meter langen »Pass'erelle« wieder aufgegriffen).⁴⁷

Wie aber sieht es heute in den anderen Künsten, jenseits der Architektur, aus? 1904 beklagt Naumann noch: »Aber was ich hier zu sagen habe, ist ja auch nur, daß es die Technik der Maschinenzeit war, die neue Tore öffnete. Wie wir die Farben verwenden, hängt da von ab, wie es unser Geist überhaupt lernen wird, mit kleinen und feinen Elementen wirksam zu arbeiten. Und damit kommen wir an die Grenze eines weiteren Hauptpunktes, über den ich reden möchte, zur Gestaltung des Empfindungslebens im Zeitalter der Maschine und zwar des Empfindungslebens in Hinsicht auf Kunstleistungen. Wir beginnen mit den Künsten im engeren Sinn des Wortes. An der Malerei, Musik und Dichtkunst hat die Maschine direkt noch wenig geändert. Hier liegt die Sache völlig anders als bei der Architektur.«⁴⁸

Jedoch schon rund 20 Jahre später sollte sich dies grundlegend geändert haben: Der amerikanische Maler Charles Sheeler erfüllte indirekt gleich beide, zuvor bereits gehörte Gebote Naumanns – »Die Kunst muss von der Technik nicht nur die verbesserte Optik übernehmen, sondern auch den Zug zur großen Fläche und Linie«⁴⁹ –, indem er zum einen zunächst einmal vor allem als Photograph arbeitete und sich auch in dem neuen Medium des Films engagierte: Gemeinsam mit Paul Strand drehte er 1921 den heute als Klassiker gewürdigten 10-minütigen Kurzfilm *Manhatta*, eine Art Filmgedicht, inspiriert von Walt Whitmanns Poem *Mannahatta* von 1881, über Manhattan und seine Architektur⁵⁰; zum anderen legte Sheeler in seinen Werken, Photographien wie Malereien, eben jenen von Naumann geforderten Zug »zur großen Fläche und Linie« an den Tag. Sensibilisiert hierfür wurde Sheeler dabei gerade durch die Industrie und ihre Anlagen und Bauten, denn 1927 wurde er von der Ford Motor Company beauftragt, ihr neues Werk in River Rouge, Michigan, zu photographieren: Sheeler nannte das damit vorgegebene Motiv »das mit Abstand spannendste, mit dem ich bisher arbeiten musste.«⁵¹ Tatsächlich scheinen die dort gesehenen Strukturen und Formen (Abb. 19) sein Photographenauge nachhaltig geschult zu haben, denn schaut man sich ein

⁴⁷ Vgl. <http://www.pass.be/> (letzter Zugriff 14.08.2013).

⁴⁸ Naumann 1904, S. 324-325.

⁴⁹ Naumann 1904, S. 325.

⁵⁰ Vgl. Lucic, Karen: *Charles Sheeler and the Cult of the Machine*. London 1991, S. 47-53 sowie Rafalaf, Erica L.: »Manhatta«: Its Influence on the Work of Charles Sheeler After 1920. Hunter College, Department of Art 1998 sowie Anton, Miriam R.: *Seven Minutes in New York City: A Modernist Perspective on Charles Sheeler's and Paul Strand's »Manhatta«*. University of Oregon 1998.

⁵¹ Im Original: »[...] incomparably the most thrilling I have had to work with«, zitiert nach Lucic 1991, S. 92.

späteres Foto wie dasjenige mit Strebepfeilern von Chartres von 1929 (Abb. 20) an, das zwei Jahre nach der Aufnahme *Ford-Plant: Criss-Crossed Conveyors* entstand, so wird man den Eindruck nicht los, dass Sheeler für die strukturen Geometrien der gotischen Kathedrale besonders durch die Anlagen des Ford-Werkes sensibilisiert worden war.⁵²

Es überrascht in diesem Zusammenhang auch nicht, dass Sheeler als Maler kurz darauf seinen Durchbruch mit den Ölgemälden *American Landscape* (New York, Metropolitan Museum, 1930) und *Classic Landscape* (Privatsammlung, 1931) hatte, die beide Fabrikgebäude zeigen.⁵³ In beiden Fällen ist die Namensgebung zugleich ein Programm, denn Sheeler bezeichnet ausgerechnet Darstellungen von stark durch Industrie geprägten Landschaften als »American« (also als typisch für Amerika) bzw. sogar »Classic« (also eine Bezeichnung, die man bislang eher idyllisch-idealistischen Landschaftsdarstellungen zuerkannt hatte). Zur gleichen Zeit zogen nun auch die anderen Künste nach: 1926/28 komponierte der russische Komponist Alexander Wasiljewitsch Mossolow Teile seines (freilich unvollendet gebliebenen) Balletts *Stal (Stahl)*, aus dem insbesondere das ursprünglich als Eröffnung dienende Stück »Zavod: muzyka mashin« als op. 19 eine eigenständige Bedeutung bekam⁵⁴ (im Westen wurde das Stück zwar als *Die Eisengießerei* bekannt, der Titel wäre jedoch tatsächlich eher mit *Die Fabrik: Maschinenmusik* zu übersetzen): Das Stück formt – nach dem Vorbild von Arthur Honeggers oben erwähnter Eisenbahn-Tondichtung *Pacific 231* aus dem Jahre 1923 – die Geräusche einer Eisengießerei zu einer dissonanzreichen, rhythmisch stampfenden »Maschinenmusik« um. Im gleichen Zeitraum, 1927, wurde

⁵² Vgl. Lucic 1991, S. 95. In: *From Icon to Irony: German and American Industrial Photography*, hg. v. Kim Sichel, Boston/Seattle (Boston University Art Gallery) 1995 wird der Ablauf (S. 10) nachheradezu umgekehrt, wenn den Ford-Photographien ein »quasi-religious effect« bescheinigt wird. Dahinter steht wahrscheinlich eine Äußerung Sheelers, der gesagt haben soll: »It may be true that our factories are our substitute for religious expression« - zitiert nach: *The New Vision: Photography between the World Wars*. New York 22.9.-31.12.1989. Hrsg. von Maria Morris Hambourg und Christopher Phillips. Metropolitan Museum of Art: New York, 1989, S. 127. Passenderweise arrangierte Sheeler dann auch 1932 zwei Ford-Aufnahmen (der jeweils linke und rechte Teil von »Stamping Press« von 1927 sowie in der Mitte die »Criss-Crossed Conveyors«) unter dem Titel »Industry« zu einem Triptychon, mit dem er an einem Wettbewerb für eine »photomural« des Museum of Modern Art teilnahm – vgl. dazu Smith, Terry: *Making the Modern. Industry, Art, and Design in America*. Chicago/London 1993, S. 115.

⁵³ Zu den Bildern vgl. Pohl, Francis K.: *Framing America: A Social History of American Art*. New York 2002, S. 393.

⁵⁴ Sitsky, Larry: »Alexander V. Mosolov: The Man of Steel«. *Music of the Repressed Russian Avant-Garde, 1900–1929*. Westport 1994, S. 60–86 sowie Roberts, Peter Deane: Aleksandr Vasil'evich Mosolov (1900–1973), in: *Music of the Twentieth-Century Avant-Garde: A Biocritical Sourcebook*, hg. v. Larry Sitsky, Westport 2002, S. 314–319, hier S. 315.

Sergei Prokofjews Ballett *Le pas d'acier* in Paris uraufgeführt, in dem die Liebesgeschichte zwischen einem Seemann und einer jungen Fabrikangestellten in der damals noch jungen Sowjetunion inmitten der die Räder und Maschinen einer Fabrik zeigenden Kulissen erzählt wurde;⁵⁵ zwei Jahre zuvor, 1925, hatte der amerikanische Komponist George Antheil sein Ballett *Mécanique* geschrieben, ein ursprünglich als Begleitmusik für den gleichnamigen Film des Künstlers Fernand Léger konzipiertes Stück.⁵⁶ Léger rühmte sich, damit den ersten Film »ohne Drehbuch« bzw. »ohne Handlung« vorgelegt zu haben⁵⁷, und passend zu der darin waltenden Abstraktion (sowohl auf der Ebene der zueinander montierten Bilder wie auch der gezeigten Motive) komponierte Antheil eine Musik, die er selbst als von »musikalischen Abstraktionen und kontrastreichem Klangmaterial«⁵⁸ geprägt sah: »Meine Ideen zu dieser Komposition waren das Abstrakteste vom Abstrakten.«⁵⁹ Dieser Abstraktion freilich in gewisser Weise entgegengesetzt ist die sehr konkrete Besetzung des Stücks, denn bei der amerikanischen Erstaufführung des Stücks im Jahre 1927 in der Carnegie Hall in New York spielten im Orchester – neben den 16 Flügeln – Ambosse, Sägen, Autohupen, Türklingeln und Flugzeugpropeller mit, was für einen handfesten Skandal sorgte.⁶⁰

Nur ein Jahr später, 1928, wählte der Komponist Dmitri Shostakovich, wie ein Jahr zuvor Prokofjev, den Ort einer Fabrik als Schauplatz für sein Ballett *Bolt (Der Bolzen)*, in dem mit ironischem Unterton die Geschichte eines arbeitsscheuen sowjetischen Arbeiters erzählt wird, der einen Bolzen in die von ihm zu bedienende Maschine schieben will, um sie auf diese Weise zu sabotieren – wie vor ihm Mossolow, Prokofjev und Antheil malte Shostakowitch in seiner 1931 uraufgeführten Musik die schnurrenden und

⁵⁵ Vgl. Sayers, Lesley-Anne: Re-Discovering Diaghilev's »Pas d'Acier«, in: *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 18, No. 2 (Winter, 2000), S. 163-185.

⁵⁶ Oja, Carol J.: *Making Music Modern: New York in the 1920s*. New York, S. 71-94.

⁵⁷ Holste, Christine: Rhythmus in bildender und medialer Avantgardekunst. Frankreichs Marcel L'Herbiers Stummfilm »L'Inhumaine« (1924), in: *Rhythmus - Spuren eines Wechselspiels in Künsten und Wissenschaften*, hg. v. Barbara Naumann, Würzburg 2005, S. 217-241, hier S. 238.

⁵⁸ Im Original: »[...] musical abstractions and sound material composed and contrasted against one another [...]«, so Antheil in einem Brief an den Dirigenten, Schriftsteller, Pianisten und Komponisten Nicolas Slonimsky von 1936, zitiert nach: *Modernism and Music: An Anthology of Sources*, hg. v. Daniel Albright, Chicago 2004, S. 71.

⁵⁹ Im Original: »My ideas were the most abstract of the abstract«, zitiert nach: Ebd.

⁶⁰ Oja, Carol J.: George Antheil's »Ballet Mécanique« and Transatlantic Modernism, in: *A Modern Mosaic: Art and Modernism in the United States*, hg. v. Townsend Ludington, Chapel Hill 2000, S. 175-202.

hämmernden Geräusche einer modernen Fabrik nach.⁶¹ Den Weg dorthin ebnet hatte die Bewegung des von Italien ausgehenden Futurismus: Bereits 1913 formulierte der Maler Luigi Russolo⁶² in einem Brief an den Komponisten Francesco Balilla Pratella, der 1916 unter dem Titel *L'Arte dei rumori* (also *Die Kunst der Geräusche* oder *Die Geräuschkunst*) veröffentlicht wurde, die veränderten Bedingungen, unter denen Musiker heute arbeiten würden, denn: »Das Leben von früher war nichts als Stille. Im neunzehnten Jahrhundert, mit der Erfindung der Maschinen, entstand das Geräusch.«⁶³ Da das Leben früher durch Stille geprägt gewesen sei, habe man den ersten, durch einfache Instrumente hervorgebrachten Tönen göttliche Eigenschaften zuerkannt: Die Musik habe als phantastische, unverletzliche und heilige Welt gegolten, die über der wirklichen liege. Nun jedoch seien zwei Prozesse zu beobachten, die parallel zueinander verliefen und die es miteinander zu kombinieren gelte:

1) Die Musik tendiere dazu, immer dissonanter zu werden und sich so dem Tongeräusch zu nähern.

2) Dies geschehe »parallel zur Zunahme der Maschinen, die überall mit dem Menschen zusammenarbeiten«.

Während die von den Maschinen hervorgebrachten Geräusche dem Ohr eines Menschen aus dem 18. Jahrhundert noch schrecklich erschienen wären, finde der heutige Mensch Gefallen daran. Dies liege auch daran, dass das neue Tongeräusch im Vergleich zu der alten Musik mit ihren reinen, aber altbekannten und daher abgenutzten Tönen neu und aufregend wirke:

»Beethoven und Wagner haben während vieler Jahre unsere Nerven erschüttert und Herzen bewegt. Heute sind wir ihrer überdrüssig und genießen es viel mehr, die Geräusche der Tram, der Explosionsmotoren, Wagen und schreienden Menschenmengen in unserer Vorstellung zu kombinieren, als beispielsweise die *Eroica* oder die *Pastorale* wiederzuhören. [...] Wir werden uns damit unterhalten, das Getöse der Rolläden der Händler in unserer Vorstellung zu einem Ganzen zu orchestrieren, die auf- und zuschlagenden Türen, das Stimmengewirr und das Scharren der Menschenmengen, die

⁶¹ Morrison, Simon: Shostakovich as Industrial Saboteur: Observations on »The Bolt«, in: Shostakovich and His World, hg. v. Laurel Fay, Princeton 2004, S. 117-161.

⁶² Zu ihm vgl. generell: Chessa, Luciano: Luigi Russolo, Futurist. Noise, Visual Arts, and the Occult. Berkeley/London 2012.

⁶³ Russolo, Luigi: *Die Geräuschkunst*, übersetzt von Justin Winkler und Albert Mayr nach »L'Arte dei Rumori« (Mailand 1916). Basel 1999 (auch online unter http://www.iacsa.eu/jw/russolo_1916_geraueschkunst_06-12-20.pdf, letzter Zugriff 12.08.2013), S. 9.

verschiedenen Getöse der Bahnhöfe, der Eisenhütten, der Webereien, der Druckereien, der Elektrozentralen und der Untergrundbahnen.«⁶⁴

Russolo prophezeit, dass die Motoren und Maschinen des Menschen eines Tages so aufeinander abgestimmt sein werden, dass eine Fabrik als berauschendes Geräuschorchester erscheinen werde, jedoch lehnt er eine reine Imitation dieser Geräusche (wie sie Mossolow dann 13 Jahre später praktizieren sollte) in der Musik ab: Die Geräusche sollten vielmehr phantasievoll und frei miteinander kombiniert werden: »Obgleich es das Kennzeichen des Geräusches ist, uns brutal ans Leben zu erinnern, darf sich die Geräuschkunst nicht auf eine nachahmende Wiedergabe beschränken.«⁶⁵ Dies bedeutet jedoch konsequenterweise, dass man – um überhaupt noch diese neue (von Russolo »Bruitismus«, also »Lärmmusik« genannte) Klangkunst nach den von ihm geforderten Prinzipien (»musikalische Poesie der Technik«, »Hereinnahme der Maschinenwelt in das musikalische Kunstwerk«, »musikalische Beseelung der Maschinerie« fasst Fred K. Prieberg diese 1960 zusammen)⁶⁶ schreiben und aufführen zu können – neue Instrumente brauchte. Russolo konstruierte daher auch so genannte »Intonarumori« (Geräuschinstrumente). Da die Instrumente sämtlich im Zweiten Weltkrieg zerstört wurden, weiß man heute nur noch dass es sich dabei um Kästen in verschiedenen Maßen und Formen handelte, die mit Schalltrichtern versehen waren und teilweise mechanisch (also wie herkömmliche Instrumente, allerdings mittels Kurbeln und Hebel) betätigt wurden, später aber teilweise auch elektrisch betrieben wurden.⁶⁷ Russolos Kompositionen für diese Instrumente, 1913/14 in Modena und Mailand uraufgeführt, tragen Titel wie *Erwachen einer Stadt*, *Das Zusammentreffen von Automobilen und Flugzeugen*, *Man speist auf der Terrasse des Hotels*.⁶⁸ Die zeitgenössische Kritik war jedoch bei allem Wohlwollen keineswegs von ihnen überzeugt und auch spätere Hörer von den seltenen

⁶⁴ Ebd., S. 11 und 12.

⁶⁵ Ebd., S. 14-15.

⁶⁶ Prieberg, Fred K.: Die futuristische Bewegung, in: ders.: *Musica ex Machina*. Über das Verhältnis von Musik und Technik. Berlin/Frankfurt/Wien 1960, S. 32-33.

⁶⁷ Vgl. dazu auch de la Motte-Haber, Helga: Die gedanklichen und geschichtlichen Voraussetzungen, in: *Klangkunst*. Tönende Objekte und klingende Räume, hg. v. ders., Laaber 1999, S. 11-61, hier S. 34.

⁶⁸ Im Original: »Risveglio di una città«, »Convegno delle automobili e degli aeroplani«, »Si pranza sulla terrazza dell'hotel«. Vgl. dazu auch Prieberg 1960, S. 40. Gerade die ersteren beiden Titel weisen z.T. bemerkenswerte Parallelen zu den Themen futuristischer Gemälde auf wie z.B. (Zusammentreffen des Flugzeugs mit einem anderen Fortbewegungsmittel:) Natalija Sergejewna Gontscharowa »Aeroplano sopra treno« (Tatarstan, Kasan, Staatliches Kunstmuseum, 1913) oder (erwachende bzw. sich erhebende Stadt:) Umberto Boccionis »La città che sale« (New York, Museum of Modern Art, 1910).

Aufnahmen dieser klassischen Orchester und »Intonarumori« kombinierenden Aufführungen reagierten eher enttäuscht: Der Musikwissenschaftler Fred K. Prieberg z.B. urteilte über eine Aufnahme von 1921: »Wenn man bedenkt, wie weit Strawinsky 1921 war, sind diese [...] Stücke rundweg lächerlich. Gewiss, die Vielfalt der Geräusche – Grollen, Zischen, Pfeifen – war damals etwas Neues, Beunruhigendes. [...] Freilich ist dafür alles, was das Orchester spielt, überaus einfach.«⁶⁹

Zeugen diese musikalischen Auseinandersetzungen mit der Industrie und ihren Maschinen von einer positiven Einstellung Maschinen und Fabriken gegenüber, so stellt dies doch nur die eine Seite der Medaille dar, denn parallel zu der Begeisterung über die neuen, mit der Industrialisierung eröffneten Möglichkeiten und die Bewunderung der übermenschlichen Kraft und unbegrenzten Fortschritt verheißenden Maschine, wuchs auch die Angst vor der Überwältigung des Menschen durch die Maschine und seiner Unter- und Einordnung in einen durchmechanisierten Ablauf, dem er nichts entgegen zu setzen hatte und in dem er bis zur Erschöpfung ausgenutzt wurde: Nicht zufällig wurde Lewis Hines *Steamfitter* (oder auch *Power House Mechanic* genannt: Abb. 21), die 1920 entstandene Photographie eines in gebeugter, dienender Haltung eine Maschine wartenden, muskulösen Mannes⁷⁰ offenbar als ein Sinnbild empfunden, das dann in Filmen wie Fritz Langs *Metropolis* (1927: Abb. 22)⁷¹ und Charlie Chaplins *Modern Times* (1936: Abb. 23) entsprechend aufgegriffen, dramatisiert und mit kritischer Stoßrichtung interpretiert wurde.

Die empfundene Unterdrückung des Menschlichen durch das Mechanisierte und Maschinisierte in der Industrie führt, Naumann zufolge, zu neuen Bedürfnissen der Kunst gegenüber, von der erwartet wird, dass sie sozusagen als Zufluchtsstätte und Spiegel dieser unterdrückten Empfindungen fungiert: »[...] das Maschinenmäßige eines höchst kompliziert gewordenen Lebenszustandes lässt im dunklen Hintergrund der Seelen einen Raum, der gar nicht elektrisch beleuchtet sein will, der sich gar nicht regeln lassen will, den Raum der verlorenen Leidenschaften und Urgefühle. Aus diesem Raum steigen Seufzer, Gelächter, Heulen und Gekicher, wortlose und gedankenlose Laute verworrenster Art auf, ein Chor der gewesenen Jahrtausende drunten in der

⁶⁹ Prieberg 1960, S.41.

⁷⁰ Vgl. dazu *The New Vision* 1989, S. 127.

⁷¹ Die in dem Film gezeigte Metapher der Maschine als menschenverschlingendem Moloch verdankt sich wohl u.a. auch dem Vorbild einer heute im Louisiana Museum of Modern Art (Humlebaek) aufbewahrten, 1925 von George Grosz angefertigten Zeichnung mit dem Titel »Hochofen«, die eine eben solche, wie bei Lang mit einem Gesicht versehene Anlage zeigt, die auf sie zustrebende Menschen verzehrt.

Nacht der Einzelsee. Diesen Untergrund hat keine Aufklärungskanalisation trockenlegen können, und gerade das Industriezeitalter hat ihm etwas dumpfe Energie gegeben, indem es ihn unterdrücken wollte. Die Töne dieses Untergrundes sind es, die wir in unserer Musik und Lyrik oft selbst nicht verstehen. Es verbindet sich die Akkuratess im Kleinen mit Gefühlsinhalt der unterdrückten Urseele und aus beiden zusammen entsteht: Stimmungskunst.«⁷²

Ebenfalls als – melancholische – Stimmungskunst interpretiert werden immer wieder die Aufnahmen von Bernd und Hilla Becher, die den von ihnen gezeigten Industrieanlagen so etwas wie Sympathie, Faszination, Interesse entgegen zu bringen scheinen.⁷³ Bereits ab 1957 hatte Bernd Becher Gruben, Aufbereitungsanlagen und Fabriken im Kreis Siegen photographiert. Wie Sheeler war Becher zugleich auch Maler, und er hatte zunächst versucht, die Anlagen mit graphischen und malerischen Mitteln wiederzugeben, weshalb ihm die Photographien sogar zunächst nur als Vorlagen für Zeichnungen dienen sollten – aufgrund der damit verbundenen größeren Präzision und objektiveren Darstellungsweise entschied Becher sich dann jedoch dafür, ausschließlich auf das Medium der Photographie zurückzugreifen. War es Sheeler in seinen Photographien um eine künstlerische Interpretation der Industrielandschaften gegangen, so verstanden sich Bernd Becher und die ausgebildete Photographin Hilla Wobeser (deren Zusammenarbeit 1959 begonnen hatte, ehe sie 1961 heirateten) als Dokumentaristen und Archäologen, die als Spurensucher und Anthropologen auch international (d.h. im Ruhrgebiet, den Niederlanden, Belgien, Frankreich, Großbritannien und den USA) festzuhalten versuchten, was zu verschwinden begonnen hatte. Sie prägen daher für die industrielle Architektur den Begriff der »nomadischen Architektur«, da die schnelle Errichtung und der schnelle Abriss dieser Gebäude ausschließlich den Interessen von Kapitalverwertung und Profitgewinnung folgen – und mithin ebenso wie Nomadenvölker nicht einmal mehr Ruinen hinterlassen.⁷⁴

Streng genommen wurden und werden Bernd und Hilla Becher mit ihren Arbeiten in drei, zunächst unabhängig und parallel zueinander existierenden Welten wahrgenommen: Zum einen als nüchterne Dokumentaristen und Chronisten eingeschätzt, die ihre Objekte auf gleiche Weise (Schwarzweiß-Aufnahmen, strenge Platzierung vor neutralgrauem Himmel, Herauslösung aus den Funktionszusammenhängen) erfassen, wurden sie andererseits mit der

⁷² Naumann 1904, S. 327.

⁷³ Lange, Susanne: Was wir tun, ist letztlich Geschichten erzählen ...: Bernd und Hilla Becher. Einführung in Leben und Werk. München 2005.

⁷⁴ Vgl. hierzu auch den Dokumentarfilm von Marianne Kapfer: Man muss sich beeilen, alles verschwindet - Leben und Werk von Bernd und Hilla Becher (D/F/GB 2006).

hierbei an den Tag gelegten präzisen Erfassung, monumentalen Vereinzelung und dem Raster der typologischen Präsentation im Bereich der Photographie als Vertreter einer Neuen Sachlichkeit betrachtet⁷⁵; aus der Sicht der bildenden Kunst schließlich erfuhren sie aufgrund der scheinbaren Schlichtheit der Motive und der die Objekte zu Typologien ordnenden Präsentation eine Einordnung im Bereich der Konzeptkunst und Minimal Art.

Als Ende der 1960er Jahre die Anlage der Zeche Zollern nach der Stilllegung vollständig abgerissen werden sollte, engagierten sich Bernd und Hilla Becher dagegen und wurden so auch außerhalb des Photographie- und Kunstbetriebs bekannt. Ihre Aufnahmen gaben zugleich mit einen wichtigen Anstoß für das in der Folge veränderte Verhältnis zu den Industriebauten, da der photographische Blick auf diese Anlagen auch deren ästhetische Qualitäten vor Augen stellte.

Mit den Stahl- und Kohlekrise der 1970er und 80er Jahre und dem damit einhergehenden Verschwinden vieler Bauwerke verstärkten die Bechers ihren Einsatz bei der photographischen Aufnahme dieser Anlagen und hielten zugleich ihre Schüler dazu an, hier mitzuarbeiten: Ihr Schüler Martin Rosswog dokumentierte z.B. zwischen 1985 und 1987 Leben und Arbeiten der Bergleute auf Zollern II/IV.⁷⁶

In eine ähnliche Richtung wie bei den Bechers, doch nun im Sinne einer künstlerisch interpretierten und zugleich technisch inszenierten Rekonstruktion gehen schließlich die jüngsten Projekte: 1999 fand das von der Kuratorin Söke Dinkla organisierte und von der Kultur Ruhr GmbH und der Stadt Duisburg in Auftrag gegebene Kunst-Projekt *Connected Cities* statt.⁷⁷ Die dahinterstehende Idee ging davon aus, dass zwölf internationale Künstler und Künstlerinnen für Orte der Industriekultur im Ruhrgebiet Arbeiten entwickeln sollten, die sich einerseits mit der urbanen Situation einer bestimmten Stadt auseinandersetzen und den Bedeutungswandel thematisieren sollten, den die postindustriellen Städte des Ruhrgebiets hatten vollziehen müssen; andererseits sollten sie das Ruhrgebiet als eine Ansammlung von Städten verstehen, die nicht nur mittels der gewohnten Verkehrswege (Straßen, Schienen und Kanäle) miteinander verbunden sind, sondern zunehmend auch durch

⁷⁵ Glasenapp, Jörn: Die Familie der Fördertürme oder: Bernd und Hilla Bechers fotografischer Neoplatonismus, in: Fotogeschichte. Jg. 26 (2006), H. 100, S. 3-8.

⁷⁶ Vgl. z.B. Rosswog, Martin: Schichtaufnahmen: Erinnerungen an die Zeche Zollern II/IV, Essen 1994.

⁷⁷ Vgl. den Katalog zur Ausstellung: *Connected cities. Kunstprozesse im urbanen Netz. Duisburg 20.6.- 1.8.1999.* Hrsg. von Söke Dinkla und Paul Garrin. Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg und ausgewählte Standorte der Industriekultur: Duisburg am Rhein und Ostfildern/Ruit, 1999.

unsichtbare Kommunikationsleitungen vernetzt werden: Internet, Telekommunikation, digitale interaktive Medien und Photographie sollten künstlerisch genutzt werden, um wirkliche oder gedachte Verbindungen zwischen den Städten herzustellen und in einigen der Werke die Menschen miteinander in Dialog zu bringen (die Kuratorin Söke Dinkla hatte zwei Jahre zuvor ihre in Hamburg vorgelegte Doktorarbeit *Pioniere interaktiver Kunst von 1970 bis heute* veröffentlicht⁷⁸, insofern war sie die hierfür geeignete Expertin bzw. von daher trägt das Projekt auch deutlich ihre Handschrift).

Das Duo Paul Sermon (aus England) und Andrea Zapp (aus Deutschland) konzipierten hierfür das Projekt *Body of Water*; hierbei wurden drei Orte – das Lehmbruck-Museum Duisburg, ein ehemals von Bergmännern benutzter Umkleideraum in einer stillgelegten Zeche bei Duisburg sowie der dazugehörige Duschaum der Waschkau des Bergwerks Ewald/Schlägel & Eisen in Herten – mit Hilfe einer Videokonferenzschaltung audiovisuell untereinander verbunden und somit einer interaktiven Nutzung gegenüber geöffnet: Das Publikum konnte an allen drei Orten untereinander sowie mit Dokumentaraufnahmen interagieren. Das Ergebnis wurde auf einen Wasservorhang im Duschaum projiziert und konnte auch an den anderen beiden Orten mitverfolgt werden.⁷⁹ Das Ganze muss als ein Versuch gewertet werden, die Identität des Ruhrgebietes als ehemaligem Standort für Kohle und Stahl zu thematisieren; zugleich konnten so Museum, Öffentlichkeit und Internet miteinander verbunden werden. Allerdings muss ehrlicherweise gesagt werden, dass die Scheu der Besucher, sich an den drei Orten auf das Angebot einzulassen, trotz der relativ leicht bedienbaren Technik (die Besucher mussten nichts weiter tun, als zu interagieren) eher zögerlich angenommen wurde, was angesichts des Umstandes problematisch ist, dass das Projekt nur funktionierte, wenn die Besucher von allen drei Orten aus mit- und aufeinander reagierten.

Wie gesehen, lässt sich das Thema »Industrie und Industriekultur als Inspirationsmomente der Kunst« abschließend nicht in einer knappen, griffigen Formel zusammenfassen. Mit Friedrich Naumann gesprochen, der hier noch einmal zitiert werden und bei dessen Worten hier abschließend erneut eine Anleihe getätigt werden soll: »Das ist es, was auch diesen meinen Vortrag in gewissem Sinne unkünstlerisch macht, obwohl er über Kunst spricht, daß viel verworrene werdende Wirklichkeit sich nicht in einheitlicher Abrundung darstellen läßt. Aber der Zweck unseres Zusammenseins ist ja auch nicht der,

⁷⁸ Dinkla, Söke: *Pioniere interaktiver Kunst von 1970 bis heute*: Myron Krueger, Jeffrey Shaw, David Rokeby, Lynn Hershman, Grahame Weinbren, Ken Feingold, Ostfildern 1997.

⁷⁹ Vgl. dazu unter <http://netzspannung.org/cat/servlet/CatServlet?cmd=netzkollektor&subCommand=showEntry&entryId=148393&lang=de> einsehbaren Filmaufnahmen (letzter Zugriff 12.08.2013).

etwas Fertiges nach Hause zu tragen, sondern Anfänge für weiteres Denken zu bieten. Um dieses Zweckes willen verzeihen Sie auch, daß heute eine Kunst von mir mißachtet wurde, die Kunst, rechtzeitig auf zuhören!«⁸⁰

⁸⁰ Naumann 1904, S. 327.