

Hans Schafgans

Fotografien Bonner Architektur der fünfziger und sechziger Jahre

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der

Philosophischen Fakultät

der

Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Bonn

vorgelegt von

Tuya Roth

aus

Bonn

Bonn 2007

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät der Rheinischen
Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Professor Dr. Michael Wetzel (Vorsitzender)

Professor Dr. Anne-Marie Bonnet (Betreuerin und 1. Gutachterin)

Professor Dr. Olaf Peters (2. Gutachter)

Professor Klaus Honnef (prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 14. Mai 2007

Diese Dissertation ist auf dem Hochschulserver der ULB http://hss.ulb.uni-bonn.de/diss_online elektronisch publiziert

Danksagung

Mein Dank gilt den Menschen, die die Durchführung dieses Projektes ermöglicht haben. Hier sind an erster Stelle Professor Dr. Anne-Marie Bonnet und Professor Klaus Honnef zu nennen. Sie waren meiner Dissertation gegenüber von Anfang an aufgeschlossen und haben die Fertigstellung durch konstruktive Anregungen und Einwände sehr gefördert.

Danken möchte ich weiterhin Hans Schafgans, der mir viele Stunden als Interviewpartner zur Verfügung stand. Sein Sohn Boris hat mir in sehr vertrauensvoller Art und Weise den freien Zugang zum Schafgans Archiv Bonn mit allen Materialien ermöglicht und war darüber hinaus als fachkundiger Ansprechpartner eine große Hilfe.

Die kritischen und ermutigenden Anmerkungen von Dr. Christoph Schaden haben mich in einer Phase großer Unsicherheit weitergebracht.

Zu ganz besonderem Dank bin ich meinen Eltern, Hans und Lissi Roth, und meinem Mann, Christopher, für ihre umfassende Unterstützung und Ermutigung sowie Julia Kesselburg für die redaktionelle Hilfe am Text verpflichtet. Ohne sie hätte diese Arbeit nicht verwirklicht werden können.

Inhalt

1	Einführung	1
2	Leben und Werk von Hans Schafgans	9
2.1	Das Atelier Schafgans in Bonn zwischen 1854 und 2004.....	9
2.2	Biografie 1927–1952	13
2.2.1	Kindheit und Schulzeit (1927–1942)	13
2.2.2	Lehre und Flucht (1942–1945)	14
2.2.3	Rückkehr und Neubeginn (1945–1952)	20
2.3	Fotografisches Werk und Biografie seit 1952	26
2.3.1	Solarisationen und Landschaftsfotografie	26
2.3.2	Porträtfotografie.....	27
3	Architektur und Bautätigkeit in Bonn zwischen 1945 und 1969 ...	31
3.1	Die Bundeshauptstadt zwischen 1945 und 1969.....	31
3.1.1	Die Etablierung und Konstitution der Bundesregierung in Bonn.....	31
3.1.2	Bonn zwischen 1951 und 1969	35
3.1.3	Ausblick.....	36
3.2	Die Bonner Architektur der Nachkriegs- u. Wirtschaftswunderjahre...	38
3.2.1	Die ersten Nachkriegsjahre	39
3.2.2	Die frühen fünfziger Jahre.....	40
3.2.3	Die mittleren und späten fünfziger Jahre	43
3.2.4	Die sechziger Jahre.....	47
3.3	Die „Demokratie als Bauherr“	49
4	Tendenzen angewandter Architekturfotografie	58
5	Das architekturfotografische Werk von Hans Schafgans	67
5.1	Der Bestand der Architekturaufnahmen im Atelier Schafgans	67
5.2	Zum Selbstverständnis des Fotografen	71
5.2.1	Fotoästhetische und handwerkliche Prägung	71
5.2.2	Biografische Prägung.....	76
5.2.3	Architekt und Fotograf.....	78

5.3	Bildgestalterische Mittel.....	81
5.3.1	Zentrale bildgestalterische Mittel.....	81
5.3.2	Menschliche Wahrnehmung und technisches Abbild.....	85
5.3.3	Der Mensch in der Architekturfotografie.....	87
5.4	Fototechnik.....	89
5.5	Fotografien Bonner Architektur der fünfziger und sechziger Jahre	94
5.5.1	Siedlungsbauten.....	95
5.5.2	Die Filialen der Städtischen Sparkasse und das Hauptgebäude der Kreis-Sparkasse, 1952/53.....	105
5.5.3	Das Haus der Deutschen Handwerks, 1953.....	112
5.5.4	Das Bundesfinanzministerium, um 1954.....	115
5.5.5	Das Auswärtige Amt, 1955	119
5.5.6	Das Stadttheater, 1965	123
5.5.7	Der Bürokomplex „Am Tulpenfeld“, um 1967.....	130
5.5.8	Zusammenfassende Bemerkungen	133
5.6	Versuch einer Einordnung von Hans Schafgans in der zeit- genössischen Architekturfotografie.....	135
6	Resümee.....	142
7	Anhang zum Werk von Hans Schafgans.....	146
7.1	Bibliografie.....	146
7.1.1	Architekturfotografie	146
7.1.2	Fotografische Themen und persönliche Erlebnisse (Auswahl).....	146
7.1.3	Literatur.....	148
7.2	Ausstellungen (Auswahl).....	148
7.3	Publizierte Architekturfotografien (Auswahl).....	149
8	Archive.....	151
9	Abbildungsverzeichnis	152
10	Literaturverzeichnis.....	168
10.1	Verwendete Literatur von Hans Schafgans	168
10.2	Forschungsliteratur.....	169
11	Abbildungsteil.....	180

1 Einführung

Bewusstes Sehen mobilisiert Kreativität, es ist die Basis des Schöpferischen (Robert Häusser, 1974)

Die vorliegende Arbeit ist dem Fotografen Hans Schafgans gewidmet, dessen Architekturaufnahmen zwischen dem Anfang der fünfziger und dem Ende der sechziger Jahre im Bonner Raum entstanden.

Die Bedeutung dieses architekturfotografischen Werkes liegt in der besonderen Qualität der Aufnahmen und der individuellen Handschrift von Hans Schafgans, die die Bilder prägt und unverwechselbar macht. Sie gehen damit über das Dokumentarische hinaus. Neben denen von Karl-Hugo Schmölz repräsentieren seine Aufnahmen – speziell im Köln/Bonner-Raum – eine wichtige Position in der angewandten Architekturfotografie der fünfziger und sechziger Jahre. Das zeigt nicht zuletzt die vielfältige Verwertung seiner Arbeiten in dieser Zeit. Darüber hinaus können die Fotografien von Hans Schafgans als Quelle für die Erforschung der Architektur der fünfziger und sechziger Jahre im Bonner Raum angesehen werden, da sie die zeitgenössische Prägung des Stadtbildes umfassend darstellen.

Hans Schafgans stammt aus einer Dynastie von Berufsfotografen. Sein Vater, Theo Schafgans, führt nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs die Porträtfotografie in dem seit 1854 in Bonn ansässigen Atelier weiter. Der gerade Zwanzigjährige Hans spezialisiert sich hingegen Ende der vierziger Jahre auf die Architekturfotografie. Auf diesem Gebiet entwickelt eine eigenständige Sichtweise, die Zustimmung bei seinen Auftraggebern findet. Im Folgenden soll dargestellt und untersucht werden, wie er über die architekturfotografische Dokumentation hinaus eine schöpferische, individuelle Bildleistung vollbringt. Dabei muss berücksichtigt werden, dass Hans Schafgans sich selbst bis heute nicht als Künstler definiert. Sein architekturfotografisches Schaffen war ausschließlich im angewandten Bereich und in den üblichen Nutzungszusammenhängen der Architekturfotografie verankert. Folglich werden Hans Schafgans' Fotografien als Ergebnis angewandter Kunst untersucht.

Es waren zwei Aspekte, die die Hinwendung von Hans Schafgans zur Architekturfotografie bestimmten. Zum Ersten konnte er in diesem Bereich unabhängig von seinem Vater, der damals schon deutschlandweit großes Ansehen als Porträtfotograf genoss, und unabhängig vom Atelier arbeiten. Zum Zweiten nutzte er die Möglichkeit, mit den unbeweglichen architektonischen Objekten intensiv, experimentell und ohne Zeitdruck einen eigenen Stil sowie eine individuelle Ausdrucksform zu entwickeln.

Ein weiterer Grund für die intensive Hinwendung zur Architekturfotografie war die gute Auftragslage in den fünfziger und sechziger Jahren. Mit Beginn des Europäischen Wiederaufbauplans, der Währungsreform und der Gründung der Bundesrepublik setzte 1949 ein wahrer Bauboom ein: „Durch die Zerstörungen des Krieges waren die fünfziger Jahre dazu bestimmt, eine architekturgeprägte Zeit zu sein.“¹ Besonders der Wohnungsbau wurde allgemein zur dominierenden Bauaufgabe.

Bonn erfuhr in der Zeit nach 1949 in seiner Funktion als provisorische Bundeshauptstadt zusätzliche Veränderungen städtebaulicher Art. Die Stadt musste sich zwei großen Bauaufgaben stellen: Der Errichtung von Wohnraum und Bundeseinrichtungen. Die intensive Bautätigkeit führte zu einer erhöhten Nachfrage nach Architekturfotografien. Die Stadt Bonn, die Bundesregierung, zahlreiche Firmen und Architekten vergaben Aufträge für schon bald benötigte Illustrationen in Werbebroschüren, Zeitschriften und Publikationen. Auch Privatleute ließen sich häufig die gerade errichteten Häuser fotografisch ablichten. Daraus ergab sich ein weites Aufgabenfeld.

Als Hans Schafgans knapp zwei Jahrzehnte später, im Jahre 1967, die Leitung des Ateliers übernimmt, tritt die Architekturfotografie allmählich zurück. Nun wird für ihn das Porträt immer stärker zum zentralen Ausgangspunkt seiner Arbeit. Darum ist Hans Schafgans in der deutschen Fotografiegeschichte vor allem durch seine Porträts bekannt geworden. Sein Leben und sein architekturfotografisches Werk hingegen, ein wichtiger Teil seines fotografischen Œuvres, blieben in der Forschung zur deutschen Fotografiegeschichte bisher weitgehend unberücksichtigt.

Die Architekturaufnahmen von Hans Schafgans erfüllten ihre Funktion zunächst im Rahmen der Dispositionen, die von den Auftraggebern

¹ Sembach 1998, S. 58.

vorgegeben und in der Zusammenarbeit mit dem Fotografen weiterentwickelt wurden. Die Zwecke waren vielfältig und spiegelten den unterschiedlichen Bedarf wieder. Er reichte von Arbeits- und Archivmaterial für Architekten und Bauherren über umfassende Dokumentationen und Selbstdarstellungen, Veröffentlichungen im Bereich von Werbung und Reklame bis hin zu anspruchsvollen Publikationen, in deren Mittelpunkt ein architektonisches Werk oder eine Werkgruppe standen. Darüber hinaus konnte sich Hans Schafgans als Architekturfotograf auch überregional exponieren und beteiligte sich an bundesweiten Wettbewerben und Ausstellungen. Bilder wurden prämiert, ausgestellt und in Fachzeitschriften veröffentlicht. In den von ihm verfassten Textbeiträgen, die er mit eigenen Bildillustrationen versah und seit den fünfziger Jahren zahlreich publizierte, reflektierte er seine theoretischen und essayistischen Auseinandersetzungen mit den Themen Außenfotografie, Architektur und Landschaft. Hinzu kamen Texte zur experimentellen Fotografie (Solarisation) und Reisefotografie, die ihrerseits mit den architekturfotografischen Erfahrungen und Reflektionen korrespondierten.

In den siebziger und achtziger Jahren, in deren Verlauf das Geschäft mit der Architekturfotografie allmählich zurückging, wurden die vorhandenen Negativbestände in verschiedenen Etappen geordnet und gesichert. Ende der neunziger Jahre begann Hans Schafgans' Sohn Boris mit der systematischen Erfassung des Gesamtbestands aus den Nachlässen und Archiven des Unternehmens und der Familie.

Als 2004 in der Ausstellung „Schafgans 150 Jahre Fotografie“² nach langer Zeit wieder Architekturaufnahmen von Hans Schafgans öffentlich präsentiert wurden, war die Autorin, die das Archiv seit zwei Jahren wissenschaftlich erschloss und auswertete, an der Auswahl und Konzeption beteiligt und veröffentlichte ihre vorläufigen Ergebnisse in einem Beitrag im Ausstellungskatalog. Nach Ablauf der Jubiläums-Ausstellung kamen Architekturaufnahmen von Hans Schafgans weiterhin und verstärkt zum Einsatz. So in den von Boris Schafgans kuratierten Ausstellungen der Bonner

² Ausstellung im Rheinischen Landesmuseum Bonn (1. April bis 31. Mai 2004) mit begleitender Publikation: Frank Günter Zehnder (Hrsg.): Schafgans. 150 Jahre Fotografie, Köln 2004.

Buchhandlung Bouvier³ und des Deutschen Historischen Museums Berlin⁴. Davon konzentrierte sich die Ausstellungen „häuser straßen gegenstände – motive der bonner nachkriegszeit I und II“ mit Aufnahmen von Hans Schafgans aus den Jahren 1949 bis 1965 ausschließlich auf sein architekturfotografisches Werk. Für das Jahr 2007 brachte der Bouvier Verlag unter gleichem Titel einen Bildkalender mit 14 Aufnahmen, die zuvor in der Ausstellung gezeigt worden waren, heraus.

In der vorliegenden Arbeit werden seine Architekturaufnahmen erstmals einer umfassenden Sichtung und wissenschaftlichen Untersuchung unterzogen. Dafür wurde bislang nicht bekanntes Quellenmaterial ausgewertet. Primäre Quelle der Arbeit ist der architekturfotografische Bestand im Archiv des Lichtbildateliers Schafgans in Bonn. Dieser umfasst weit über 10.000 großformatige Negative und Diapositive sowie Vintage-Abzüge und zeitgenössische Quellen aus dem Firmenarchiv.

Die in der Arbeit aufgezeichneten biographischen Ausführungen zum Leben und Werk von Hans Schafgans sind ein wichtiger inhaltlicher Ausgangspunkt für das Verständnis seines fotografischen Schaffens. Sie bilden den Kontext für die Analyse und Positionierung seines Werkes. Die Darstellung seiner persönlichen und beruflichen Entwicklung beruht vor allem auf zahlreichen Gesprächen, die die Autorin mit ihm in den Jahren 2002 bis 2006 geführt hat, sowie auf den im Schafgans Archiv befindlichen Dokumenten und Hinweisen von Boris Schafgans.⁵ In erster Linie handelt es sich bei diesen Quellen um Geschäftskorrespondenz zwischen dem Atelier und den Auftraggebern, Abrechnungen, Kassabücher sowie um persönliche Notizen und Briefe.

Für die Zeit des Dritten Reichs sind außerdem der von Hans Schafgans kurz nach dem Krieg verfasste Text „Die Memoiren meiner Flucht aus den Monaten September 1944 – Januar 1945“⁶ und die auf einem Wortprotokoll beruhenden

³ Ausstellungen in der Galerie der Buchhandlung Bouvier Bonn (31. März – 5. Mai 2006 und 19. April – 9. Juni 2007).

⁴ Ausstellung im Deutschen Historischen Museum Berlin (9. Dezember 2005 bis 9. April 2006).

⁵ Grundstock des Schafgans Archivs sind neben dem persönlichen, fotografischen und dokumentarischen Nachlass von Theo und Hilde Schafgans, Überlieferungen zur Firmengeschichte sowie das Privatarchiv von Hans Schafgans, das u. a. dessen literarische und essayistische Schriften seit den 1940er Jahren enthält.

⁶ Hans Schafgans: Die Memoiren meiner Flucht aus den Monaten September 1944 – Januar 1945, unveröffentlichtes Manuskript, 14 Seiten, geschrieben ca. 1945/46.

biografischen Erinnerungen „... auf einer Wiese Gans und Schaf ...“⁷ von Bedeutung. Außerdem werden das Kapitel „Im ‚Dritten Reich‘“⁸ aus den Memoiren von Theo Schafgans und das Kapitel „1933–1945“ aus dem von Boris Schafgans veröffentlichten Essay „Wachsende Ferne leiser werdender Schritte“⁹ berücksichtigt. Der Schwerpunkt der biografischen Darstellung liegt auf den Jahren zwischen 1942 und dem Ende der sechziger Jahre, weil diese Periode für die vorliegende Arbeit die prägende Zeit für Hans Schafgans war, und weil der Gegenstand dieser Arbeit, das architekturfotografische Werk von Hans Schafgans, in diesen Zeitraum fällt.

Neben der biografischen Darstellung und den Architektur fotografien selbst, ist die kritische Analyse der von Schafgans in den sechziger Jahren veröffentlichten Artikel ein weiterer zu berücksichtigender Aspekt, denn in ihnen manifestiert sich sein Selbstverständnis als Architektur fotograf und seine Arbeitsweise. Diese Quellen sind keine theoretischen Abhandlungen zur Fotogeschichte, sondern aus seiner Arbeitspraxis und Erfahrung heraus entstanden.

Die zu untersuchenden Architektur fotografien wurden im Rahmen einer umfassenden Sichtung des architekturfotografischen Bestandes im Archiv Schafgans ausgewählt, gescannt und in einer eigens dafür konzipierten Datenbank abgelegt. In Folge umfangreicher Recherchen konnten Angaben zum Entstehungskontext des jeweiligen Auftrages und Hintergrundinformationen zu den dargestellten Gebäuden recherchiert werden. Zusammen mit diesen Angaben bildete die Datenbank die Grundlage für die wissenschaftliche Analyse der Architektur fotografien von Hans Schafgans. Darüber hinaus wird auch der Entstehungszusammenhang des Bestandes,

⁷ Hans Schafgans: „... auf einer Wiese Gans und Schaf ...“, in: Günther B. Ginzel (Hrsg.): „... das durfte keiner wissen!“ Hilfe für Verfolgte im Rheinland von 1933 bis 1945. Gespräche. Dokumente. Texte, Landschaftsverband Rheinland, Köln 1995, S. 185–196. Zwischen beiden Texten gibt es einige wenige zeitliche Unstimmigkeiten. Die Aufzeichnungen des zeitnah entstandenen Manuskripts (Die Memoiren meiner Flucht) wurden als Richtlinie genommen.

⁸ Theo Schafgans: Sechs Jahrzehnte hinter der Kamera. Mein Leben als Fotograf, in: Bonner Geschichtsblätter, Bd. 36, Bonn 1984, S. 335–405, hier: S. 378–389. Die Memoiren wurden 1968/69 verfasst und posthum veröffentlicht.

⁹ Boris Schafgans: Wachsende Ferne leiser werdender Schritte. Theo Schafgans, mein Großvater, in: Zehnder 2004, S. 62–71.

der theoretische Hintergrund der Arbeit von Hans Schafgans und seine praktische Umsetzung dargestellt.

Zusätzlich wurden von der Autorin die architekturfotografischen Bestände des Stadtarchivs Bonn, des Archivs Gerhard Sachsse (Bonn)¹⁰ und des Archivs Hugo und Karl-Hugo Schmölz (Köln) durchgesehen und die für Hans Schafgans relevanten Fotos ausgewertet.

Die vorliegende Arbeit gliedert sich in vier Teilabschnitte, die dem Leben und Werk von Hans Schafgans (Kapitel 2), der Entwicklung Bonns zwischen 1945 und 1969 (Kapitel 3), der angewandten Architektur fotografie zwischen 1839 und dem Ende der sechziger Jahre (Kapitel 4) und dem architektur fotografischen Werk von Hans Schafgans (Kapitel 5) gewidmet sind.

Herkunft und der Lebensweg von Hans Schafgans bilden eine wichtige Folie für das Verständnis seines beruflichen Werdegangs. Aus diesem Grund, wird in Kapitel 2.1 die Geschichte des Ateliers und speziell die dortige Tradition der Architektur fotografie zusammenfassend beschrieben. Kapitel 2.2 widmet sich erstmals umfassend der Biografie von Hans Schafgans und den neben den Architekturaufnahmen entstandenen Landschaftsfotografien, Solarisationen und Porträts (Kapitel 2.3).

Die Wahl Bonns zur provisorischen Bundeshauptstadt war eine wichtige Voraussetzung für die Betätigung von Hans Schafgans als Architektur fotograf. Deshalb wird die Architektur (Kapitel 3.1) und die Entwicklung Bonns (Kapitel 3.2) zusammenfassend dargestellt. Einen Exkurs bildet das Kapitel 3.3, in dem es um die in den fünfziger und sechziger Jahren debattierte Frage nach der baulichen Darstellung von Demokratie und ihrer gestalterischen Umsetzung in Bonn geht.

Das vierte Kapitel beschreibt zentrale Tendenzen in der Entwicklung der angewandten Architektur fotografie zwischen 1839 und dem Ende der sechziger Jahre. Es dient als Grundlage für den späteren Versuch, Hans Schafgans in der Architektur fotografie der fünfziger und sechziger Jahre zu positionieren.

Das fünfte Kapitel der Arbeit widmet sich ausschließlich dem architektur fotografischen Werk von Hans Schafgans. Zuerst wird deshalb der Umfang,

¹⁰ Der fotografische Nachlass von Gerhard Sachsse befindet sich seit Anfang 2006 ebenfalls im Stadtarchiv Bonn.

Inhalt, Aufbau und Zustand des untersuchten Bestandes im Schafgans Archiv beschrieben (Kapitel 5.1). Es folgt eine Einführung in seine architekturfotografische Arbeit (Kapitel 5.2). Außerdem werden Problematiken der Architekturfotografie anhand exemplarischer Aufnahmen von Hans Schafgans thematisiert.

Der Beschreibung der von ihm bevorzugten bildgestalterischen Mittel widmet sich das Kapitel 5.3. Dazu gehört ergänzend eine Darstellung der eingesetzten Fototechnik (Kapitel 5.4).

Im Anschluss werden ausgewählte Fotoserien intensiv analysiert (Kapitel 5.5). Als Kriterium bei der Auswahl der untersuchten Aufnahmen diene nicht nur ihre Qualität, sondern auch die Qualität der dargestellten Architektur. Die Bildkonzeptionen und -serien werden folglich in Zusammenhang mit den dargestellten architektonischen Objekten inhaltlich und kompositorisch beschrieben. Eingesetzte bildgestalterische Mittel, Details, mögliche Problematiken des Motivs werden aufgezeigt und hinsichtlich ihres Effektes bewertet. Abschließend werden die Gesamtkomposition und der vermittelte Eindruck beschrieben. Zusätzlich werden, da es sich um Produkte der angewandten Architekturfotografie handelt, die Entstehungs- und Nutzungszusammenhänge, also die medialen Funktionen der Bildwerke dargestellt, soweit die dafür nötigen Informationen vorliegen. Abschließend werden die Ergebnisse der einzelnen Bildanalysen zusammenfassend ausgewertet.

Danach wird der Versuch unternommen, das architekturfotografische Werk von Hans Schafgans in der Architekturfotografie dieser Zeit in Deutschland zu positionieren (Kapitel 5.6). Aufnahmen von Vorläufern, Zeitgenossen und Nachfolgern, wie Werner Mantz, Karl-Hugo Schmölz, Candida Höfer und Axel Hütte werden mit Arbeiten des Fotografen verglichen und dienen als Orientierungspunkte für die kunsthistorische Einordnung.

Im Resümee (Kapitel 6) soll dargelegt werden, dass Hans Schafgans aufgrund seiner architekturfotografischen Fähigkeiten und der Bandbreite des entstandenen Werkes eine singuläre Stellung in der Architekturfotografie der fünfziger und sechziger Jahre im Bonner Raum einnimmt.

In seiner auf das Wesentliche reduzierten Bildsprache stimmen Form und Inhalt überein und geben ein authentisches und gleichzeitig abstrahiertes Bild

der neu entstandenen Architektur wieder, die er umfassend, klar, präzise und überzeugend darstellte. In seinen Bildkompositionen griff Hans Schafgans auf die sachlichen, in sich ruhenden Architekturaufnahmen von Albert Renger-Patzsch und Werner Mantz zurück. Doch im Gegensatz zu ihren Architekturaufnahmen entwickelte Hans Schafgans eine eigene spezifische Linienführung, die es herauszuarbeiten gilt. Er bringt in seinen Architektur fotografien die Gegenstände gleichsam zum Sprechen, insbesondere durch überraschende Blickwinkel, eine raffinierte Lichtinszenierung und eine auf den Punkt gebrachte, verdichtete Darstellung, welche die Qualität der Architektur ebenso verdeutlicht wie die der Aufnahme.

2 Leben und Werk von Hans Schafgans

2.1 Das Atelier Schafgans in Bonn zwischen 1854 und 2004

Das Atelier Schafgans in Bonn, das fünfzehn Jahre nach Erfindung der Fotografie im Jahre 1854 gegründet wurde, wird heute in vierter Generation an gleicher Stelle von Hans Schafgans geführt. Es ist damit wohl eines der ältesten existierenden und in dauerhaftem Familienbesitz befindlichen fotografischen Ateliers in Europa.¹¹ Die Geschichte des Ateliers und die Geschichte der deutschen Fotografie sind seit über 150 Jahren eng miteinander verknüpft.

Bedeutend für die Kulturgeschichte der „Bonner Republik“ sind vor allem die Porträts, die Theo Schafgans seit 1945 und Hans Schafgans seit 1967 von Persönlichkeiten und Repräsentanten aus Politik, Kunst und Kultur erstellt haben. Doch neben dem Porträt war es immer auch die Außenfotografie, Landschaft und Architektur, der sich die vier Generationen der Fotografenfamilie widmeten. Höhepunkt dieses Betätigungsfeldes bildet das architekturfotografische Œuvre, welches Hans Schafgans in den fünfziger und sechziger Jahren geschaffen hat.

Die Geschichte des Ateliers beginnt mit dem gelernten Porzellanmaler Johannes Schafgans (1828–1905), der im Garten der heutigen Rathausgasse 9 (damals Neugasse 1088 3/4) zunächst unter freiem Himmel Porträts anfertigt und damit den Grundstein für die Fotografendynastie Schafgans legt.¹² Einige Jahre zuvor hatte er in Frankfurt am Main, Elberfeld und später in Amsterdam mit der Erlernung des noch neuartigen Verfahrens der Talbotypie¹³ begonnen. Der Erfolg des Freilichtateliers in Bonn ist beträchtlich.

¹¹ Jörg Krichbaum bezeichnet das Atelier Schafgans sogar als „das älteste“ fotografische Atelier Europas (Krichbaum 1981, S. 165). Dem steht in Deutschland das 1847 in Kiel gegründete und bis heute dort ansässige Atelier Renard entgegen (vgl. Ludwig Hoerner: Das photographische Gewerbe in Deutschland 1839 – 1914, Düsseldorf 1989, S. 236). In der Werbung für sein Unternehmen datiert der jetzige Inhaber von „Fotograf Renard Kiel“, Bernd Renard, die Gründung sogar noch weiter vor, nämlich auf 1843 (vgl. www.fotorenard.de) und greift damit vermutlich den Beginn der beruflichen Tätigkeit seines Vorfahren Gregorius Renard in Kopenhagen auf (vgl. Hoerner 1989, S. 236).

¹² T. Schafgans 1984, S. 337.

¹³ Erstes fotografisches Verfahren, das nach dem Negativ-Positiv-Verfahren funktionierte, im Gegensatz zur Daguerreotypie, die ein Unikat auf Glas war. Als Negativ verwendete man ein Chlorsilberpapier, das nach der Belichtung durch Einölen durchsichtig gemacht, auf ein selbstpräpariertes Salzpapier bei Tageslicht kopiert, dann fixiert und gewässert wurde. Die

1859 kann Johannes Schafgans das dazugehörige Haus in der Neugasse erwerben und dort ein weiträumiges Glasatelier errichten.

Seine handkolorierten Talbotypen überzeugen durch ihre überaus genaue Maltechnik und verdeutlichen seine Fähigkeiten als Fotograf ebenso wie die als Porträt- und Feinmaler, der seine zeichnerische Ausbildung von Nicolaus Christian Hohe (1798–1868) erhalten hatte.¹⁴ Neben den Porträts im Atelier entstehen auch Außenaufnahmen, so etwa anlässlich der Besuche des Kaisers in Bonn (1880er Jahre), oder eine Serie von Bildern, die den Brand der Remigiuskirche am 21. März 1888 dokumentieren. Der Schwerpunkt bestand jedoch von jeher auf der repräsentativen Bildnisfotografie mit der charakteristischen Ausrichtung auf Bürgertum, Adel und Universität.

1892 übergibt Johannes Schafgans die Geschäfte seinem Sohn Theodor (1859–1907), der - von der zeittypischen Mischung aus Historismus, Mackart-Stil und beginnenden Jugendstil beeinflusst - das Atelier mit üppigen Dekorationen ausstattet: „Das Atelier war ein ‚Museum‘ von gemalten Hintergründen, von Versatzstücken, Felsen, Zäunen, Grasteppichen und künstlichen Blumengebinden. Heute kann man sich kaum vorstellen, welche Arrangements für die Atelieraufnahmen aufgebaut wurden.“¹⁵ Neben den schon vom Vater gepflegten Porträts von Persönlichkeiten, die in Bonn ansässig waren oder sich dort besuchsweise aufhielten, sind es die Fotografien von Corps-Studenten und den Kaisersöhnen Kronprinz Wilhelm und Eitel Friedrich, die ein vielschichtiges Bild vom damaligen Leben im „kaiserlichen“ Bonn zeichnen. 1901 wird Theodor der Titel eines Sachsen-Weimarerischen Hoffotografen verliehen.¹⁶ Zwischen 1898 und 1900 dokumentiert er im Auftrag des Berliner Architekten Bruno Möhring den Bau der ersten Bonner Rheinbrücke.¹⁷ Ein anderes Zeugnis seiner Außenfotografie

Talbotypie hatte außerdem den Vorteil, dass man die Papierabzüge farblich überarbeiten konnte.

¹⁴ Vgl. Sabine Gertrud Cremer: Nicolaus Christian Hohe (1798 –1868).

Universitätszeichenlehrer in Bonn, Münster 2001, S. 19 und Schaden 2004, S. 24–33.

¹⁵ T. Schafgans 1984, S. 344.

¹⁶ Vgl. Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg): Neue Deutsche Biographie, 22. Band, Berlin 2005, S. 543; Brief Theodor Schafgans vom 6.11.1900 und Brief Großherzoglich Sächsisches Staatsministerium vom 18.2.1901 (Quelle: Schafgans Archiv).

¹⁷ Das Album „Die Bonner Rheinbrücke“ liegt heute im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, zusätzliche einzelne Abzüge aus der Serie befinden sich außerdem im Stadtarchiv Bonn.

ist die Reportage der Enthüllung des Kaiser-Wilhelm-Denkmal 1906.¹⁸ 1904 in Köln zum Vorsitzenden des „Rheinisch-Westfälischen Vereins zur Pflege der Photographie und verwandter Künste“ gewählt, wirkt er in den folgenden Jahren als Vertreter des Rheinlandes in vielfältiger Weise am Aufbau des fotografischen Berufsstandes in Deutschland mit.¹⁹ Nach seinem frühen Tod 1907 leitet seine Frau Maria mit Hilfe der Angestellten das Geschäft vier Jahre lang weiter bis es der erst 18-jährige Theo Schafgans (1892–1976) Ostern 1911 übernimmt. Die folgenden sechs Jahrzehnte des Ateliers sind in erster Linie durch Theo Schafgans geprägt, der das Atelier bis 1967 weiterführt.

Theo Schafgans hatte 1907 ein Lehrjahr im Atelier Liesendahl in Köln absolviert und dann zwei Jahre an der staatlichen „Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie, Chemiographie, Lichtdruck und Gravüre“ in München, der ersten fotografischen Kunstschule ihrer Art in Deutschland - auch „Münchener Schule“ genannt - studiert und das Diplom erworben. In der „Münchener Schule“ entdeckt er bei seinem Lehrer Frank Eugène Smith und in den Ateliers von Franz Grainer und Henry Traut eine neue Art der Fotografie, die Kunstfotografie.²⁰ In München entstehen erste wichtige Porträts und Landschaftsaufnahmen. Gegenüber den „altmodischen“ Porträts aus dem Atelier seines Vaters, sind diese „lebendig und entsprechen in ihrer natürlichen Echtheit den Dargestellten.“²¹ Um die Natürlichkeit und den persönlichen Ausdruck im Sinne der kunstfotografischen Anschauungen zu verstärken, werden die Fotografien meist in Edeldruckverfahren wie dem Platindruck, dem Pigmentdruck, dem Kohledruck oder dem kombinierten Gummidruck ausgeführt. Sie unterstützen das gewollt unscharfe Spiel von Licht und Schatten, das durch Eingriffe seitens des Künstlers am Negativ noch nachträglich akzentuiert werden kann.

¹⁸ Vgl. Olga Sonntag: Bonn in der Kaiserzeit 1871 – 1914, Bonn 1986, S. 288 – 290; Stadtarchiv und Stadtgeschichtliche Bibliothek Bonn, Inv.-Nr. 16017 und 16162.

¹⁹ Vgl. A. Miethe (Hrsg.): Photographische Chronik Nr. 22 v. 9.3.1904, Halle 1904, S. 137 und Fritz Hansen: Nachruf auf Theodor Schafgans, in: A. Miethe (Hrsg.): Photographische Chronik Nr. 51 v. 19.6.1907, Halle 1907, S. 315 (Quelle: Schafgans Archiv).

²⁰ Vgl. zum Münchener Aufenthalt von Theo Schafgans in den Jahren 1908 bis 1911: T. Schafgans 1984, S. 345–351; Heidt 1980, S. 14–16; Ulrich Pohlmann/Rudolf Scheutle (Hrsg.): Lehrjahre Lichtjahre. Die Münchener Fotoschule 1900–2000, München 2000, S. 28f. und B. Schafgans 2004 (I), S. 63f.

²¹ T. Schafgans 1984, S. 345.

Als Theo Schafgans das mittlerweile zurückgegangene Geschäft in Bonn übernimmt, weichen im Atelier die üppigen Dekorationen einfachen Bespannungen aus Rupfen. Statt Kopfhalter und Dekorationsmöbeln bevorzugt er für Brustbilder einen Sockel, auf dem die Kunden frei sitzen.²² Die Eröffnungsausstellung mit in Bonn zuvor nie gesehenen bildnishaften Porträts überrascht die Kundschaft und die Konkurrenz gleichermaßen. Zu seinem baldigen überregionalen Erfolg tragen unter anderem Porträts bei, die er 1913 von dem Komponisten Max Reger anfertigt (Abb. 1).

Der Beginn des Krieges bereitet dem Aufstieg ein jähes Ende. Theo wird in die fotografische Abteilung einer Luftschiffereinheit einberufen. Er entwickelt die aus dem Fesselballon aufgenommenen Luftbilder und wertet sie für strategische Zwecke aus. Nach seiner Rückkehr aus dem Krieg fängt er geschäftlich wieder von vorne an, denn das Atelier musste während des Krieges geschlossen werden. Es gelingt ihm, an seinen Vorkriegserfolg anzuknüpfen und diesen weiter auszubauen. 1919 gehört er als jüngstes Gründungsmitglied zur ersten Generation der „Gesellschaft Deutscher Lichtbildner“ (GDL), die sich durch einen festeren Zusammenschluss künstlerischen Auftrieb unter den Berufsfotografen erhofft.²³ Schon bald zählt er zu den bekanntesten Porträtfotografen Deutschlands. Fototechnischen Neuerungen stets zugeneigt, begeistert er sich um 1924/25 als erster im Rheinland für das Dreifarbenverfahren „Jos-Pe“. Er erzielt damit viel Anerkennung und Aufsehen, wenn auch keinen geschäftlichen Erfolg, da Zeitaufwand und Preis zu hoch sind. Seine Aufnahmen werden für ihre „Vollkommenheit“ und ihre natürlichen Farben gelobt und auf Ausstellungen prämiert.²⁴ Dieses, wenn auch teure und komplizierte Verfahren, überzeugt auch heute noch durch die Farbechtheit und gute Haltbarkeit der damals angefertigten Abzüge.

Wie die Familiengenerationen vor ihm widmet sich auch Theo der Architektur- und Landschaftsfotografie. So entsteht 1925 eine umfangreiche Dokumentation des im Vorjahr fertig gestellten expressionistischen Landhauses Schuster/Wylerberg bei Kleve im Auftrag des Architekten Otto

²² T. Schafgans 1984, S. 351–354.

²³ T. Schafgans 1984, S. 365.

²⁴ Kemp 2004, S. 80–81.

Bartning.²⁵ Von Bedeutung sind seine im Stil der „Neuen Sachlichkeit“ entstandenen Aufnahmen, wie zum Beispiel die der Bonner Markthalle von 1929. Die Serie zeichnet sich durch harte Schatten und gewagte Blickwinkel aus und zeigt eine moderne, vom Kubismus beeinflusste Architektur, die präzise abgebildet wird (Abb. 2). Die Architekturfotografie von Theo Schafgans bezieht ihre Maßstäbe aus der tiefen und intensiven Auseinandersetzung mit der Landschaftsfotografie, die er seit seinen Anfängen mit großer Leidenschaft bis weit in die fünfziger Jahre betreibt.²⁶

Am 18. August 1927, dem Tag, an dem sich die „Geburt“ der Fotografie zum 88. Mal jährt, kommt sein Sohn Hans Schafgans zur Welt. Die weitere Firmengeschichte, die dieser schon früh mitprägt und seit 1967 als Geschäftsinhaber weiterführt, ist Gegenstand des folgenden Kapitels.

2.2 Biografie 1927–1952

2.2.1 Kindheit und Schulzeit (1927–1942)

Erste Erinnerungen von Hans Schafgans sind bestimmt durch die prägende Erfahrung der (räumlichen) „[...] Einheit von Haus, Fotografie und Familie. Wie jedes Kind hing ich an dem Haus und hab gesagt, ich wollte nur in diesem Haus ewig leben.“²⁷ (Abb. 3)

Etwa um die Zeit seiner Einschulung im Jahr 1933 wird Hans von seinem Vater darüber aufgeklärt, dass seine Mutter Hilde Schafgans, geb. Levy, jüdischer Herkunft ist. Obwohl sie zum Christentum übertritt und sich noch 1934 evangelisch taufen lässt²⁸, gilt sie nach den „Nürnberger Gesetzen“ (1935) als „Volljüdin“. Hans fühlt sich seit der „Offenbarung“ seiner Eltern, dass er „Halbjude“ sei, dem Judentum zugeneigt: „Ich empfand das geradezu als eine Auszeichnung.“²⁹ Hans Schafgans - im Sinne der national-

²⁵ Vgl. Huis Wylerberg. Ein Landhaus des Expressionismus von Otto Bartning. Architektur und kulturelles Leben 1920–1966, Ausst.-Kat., Nijmegen 1988.

²⁶ Vgl. B. Schafgans 2004 (I), S. 64 u. 66.

²⁷ Hans Schafgans im Interview, Bonn 20.08.2002.

²⁸ Vgl. Annette Hinz-Wessels: Die Evangelische Kirchengemeinde Bonn in der Zeit des Nationalsozialismus (1933–1945), Bonn 1996, S. 412.

²⁹ Hans Schafgans im Interview, Bonn 20.08.2002.

sozialistischen Rassenideologie als „Halbjude“ ein „Mischling 1. Grades“ - wird evangelisch getauft und 1941 konfirmiert.

Die nationalsozialistischen Repressalien beginnen für die Familie Schafgans am 1. April 1933 mit einem SA-Posten vor dem Atelier. Zettel am Schaufenster und an den Ausstellkästen in der Stadt bezeichnen das Geschäft als ein jüdisches und warnen vor dem Betreten. Jahrelang folgen Aufforderungen, das Geschäft zu schließen, Schmähchriften und Denunziationen.³⁰

Seit 1937 besucht Hans das Beethoven-Gymnasium in Bonn, das damals noch eine reine Jungenschule ist. Dort erfährt er kaum antisemitische Repressalien und versteht sich gut mit allen Mitschülern und Lehrern. Dennoch geht er nicht gerne zur Schule. Er beschreibt sich selbst schon als Kind als einen Einzelgänger, der die Teilnahme an Kollektiven und Gruppen - wenn möglich - mied.

2.2.2 Lehre und Flucht (1942–1945)

Ende Juni 1942 muss Hans die Schule ohne Abschluss als „Nicht-Arier“ verlassen.³¹ Der sonst übliche, von den Nationalsozialisten angeordnete Dienst in der Fabrik, bleibt ihm erspart, da er vom Arbeitsamt „vergessen“ wird (Abb. 4).

Wenn auch vom Arbeitsdienst verschont, hat der wissbegierige Fünfzehnjährige kaum Möglichkeiten und Zukunftsperspektiven. Er darf offiziell keine Lehre beim Vater beginnen, da „der Obermeister der Innung, Herr Keller, ein fürchterlicher Nazi, sagte, dass es überhaupt nicht in Frage komme, dass ein Halbjude in die Lehrlingsrolle eingetragen wird.“³² Hans absolviert infolgedessen die erste Zeit seiner Ausbildung zwischen 1942 und 1944 ohne Lehrvertrag. Nach dem Krieg kann er sich diese Jahre auf seine Lehrzeit anrechnen lassen.

³⁰ Vgl. B. Schafgans 2004 (I), S. 65.

³¹ Vgl. T. Schafgans 1984, S. 381f.; H. Schafgans 1995, S. 185 und Abgangszeugnis des Staatlichen Beethoven-Gymnasiums Bonn für Hans Schafgans vom 26.6.1942, Abschrift vom 27.3.46 (Quelle: Schafgans Archiv).

³² Hans Schafgans im Interview, Bonn 20.08.2002.

Die größte Belastung in dieser Zeit ist für ihn die Tatsache, dass er nie weiß, wie es weitergehen wird: „Dieses Gefühl war nicht gerade das angenehmste, die meisten, die ihre Lehre machten, die dachten daran, dass sie nachher im Beruf landeten, ich musste immer daran denken, dass meine Lehre jeden Augenblick im KZ enden konnte. [...] ich habe nicht jeden Moment in der Ecke gesessen und geheult, hab die Dinge auch ein bisschen verdrängt und hab versucht, als junger Mann relativ unabhängig zu leben.“³³ Nach Boris Schafgans bedeutet dies vor allem, „[...] sich zu Hause halbwegs unbekümmert fühlen zu können vor den draußen lauernden Gefahren.“³⁴ Hans sagt, er habe versucht, ein möglichst „normales“ Leben zu führen und deswegen vieles verdrängt.

Neben der Lehre beim Vater sind es außerdem die geheimen Treffen seiner Eltern mit weiteren Gegnern des Nationalsozialismus, etwa Professoren der Bonner Universität, die ihn in dieser Zeit besonders prägen.³⁵ Sie werden zu väterlichen Freunden und Hans erhält auf diese Weise Zugang zu politischen Diskussionen.³⁶ Er nimmt außerdem Privatunterricht bei einem Lehrer, der gleichfalls aus politischen Gründen vom Dienst suspendiert worden war.

Theo Schafgans werden nach und nach alle städtischen und behördlichen Aufträge entzogen. Parteimitgliedern ist es verboten, das Atelier zu betreten.³⁷ Der Geschäftsbetrieb geht dennoch bis 1944, wenn auch eingeschränkt, weiter. 1944 kommt es zu einer erneuten Verschärfung der Lage, die systematischen Aktionen der Nationalsozialisten richten sich jetzt auch gegen Mischehen. Theo Schafgans wird, weil er durch seine Heirat „jüdisch versippt“ ist, im August in ein Zwangsarbeiterlager der Organisation Todt in der Eifel eingewiesen.³⁸ Im Zusammenhang mit der groß angelegten „September-Aktion“ sollen Hans und seine Mutter am 18. September von der Gestapo

³³ Ebd.

³⁴ Boris Schafgans im Interview, Bonn 20.08.2002.

³⁵ So etwa der Bonner Geologe Hans Cloos. Vgl. Hans Schafgans: Begegnungen im Kriege. Zum Gedenken an Prof. Hans Cloos, 1983 (Quelle: Schafgans Archiv).

³⁶ Hans Schafgans im Interview, Bonn 20.08.2002.

³⁷ B. Schafgans 2004 (I), S. 67 und T. Schafgans 1984, S. 378–389.

³⁸ T. Schafgans 1984, S. 382–384.

abgeholt werden. Durch Vorwarnungen können sie sich jedoch wenige Tage vorher, am 12. September 1944, in Sicherheit bringen und untertauchen.³⁹

Zurück bleibt das Atelier mit dem Hunderttausende von Negativen und Originalabzügen umfassenden historischen Archiv aus 90 Jahren fotografischer Arbeit, dem Inventar und den Kameras. Nur einen kleinen Teil des fotografischen Bestandes hatten Theo und Hilde Schafgans zu Beginn des Krieges vorsorglich bei einem Bauern auf dem Land untergebracht.

Eine gemeinsame Flucht der Familie ist von Anfang an zu gefährlich, da es zu viele Risiken birgt, eine ganze Familie zu verstecken oder zusammen als Familie zu reisen. Deshalb trennen sich die Wege von Hans und seinen Eltern. Hilde und Theo Schafgans, der während einer Lagerverlegung aus dem Arbeitslager geflohen ist, verstecken sich vorerst bei der befreundeten Familie Reinarz in Bonn-Mehlem.⁴⁰ Jean Reinarz, ein holländischer Rheinschiffer, dessen Tochter bei Theo in die Lehre gegangen war, hatte bereits frühzeitig versprochen zu helfen, falls die Familie in Gefahr käme.

Für den damals sechzehnjährigen Hans beginnt am 12. September 1944 eine auf eigene Faust organisierte, rund sechsmonatige Odyssee, die ihn während der letzten Kriegsmonate ins Ruhrgebiet, die Nordeifel, nach Berlin, nach Potsdam und schließlich in den Schwarzwald führt, wo seine Eltern unter falschem Namen untergekommen sind. Dort erlebt er die Befreiung durch französische Truppen.

In den ersten Tagen seiner Flucht versteckt sich Hans im Keller einer Freundin der Familie, gelangt aber wenige Tage später zu seinen Eltern nach Mehlem. Mit dem später ihm eigenen Sarkasmus beschreibt er seine Situation: „Ich hatte nun Muße, zu schlafen, zu lesen oder zu arbeiten. Trotzdem schlichen die Minuten. Wenn ich auch nie, oder selten meinen

³⁹ Die „September-Aktion“ der Gestapo richtete sich gegen in Bonn verbliebene Juden und „Mischlinge in Mischehen“. Insgesamt wurden am 12. und 18. September 1944 220 Menschen aus Bonn deportiert. Vgl. „September-Aktion“ 1944, Dokumentation zur Ausstellung 25.8.–20.9.1994 im katholischen Jugendamt der Stadt Bonn, hrsg. v. Verein An der Synagoge, S. 29–30 und eidesstattliche Erklärung von Karl Schaarschmidt zur Flucht von Hans Schafgans, 19.9.1949 (Quelle: Schafgans Archiv).

⁴⁰ Eidesstattliche Erklärung von Jean Reinarz vom 12.9.1949, dass sich Theo und Hilde Schafgans vom 16.9. bis 14.11.1944 in seinem Haus in Bonn-Mehlem versteckt hielten (Quelle: Schafgans Archiv).

Optimismus und meine gute Laune verlor, so war doch über alles, was ich tat und dachte, ein unbestimmter Schleier geworfen, den ich zwar mit den Sinnen nicht wahrnehmen konnte, der aber trotzdem stets gegenwärtig war.“⁴¹

Seine nächste Station ist der Schlepper „Gaia“, der sich im Besitz von Jean Reinarz befindet und Kohle nach Seligenstadt am Main transportiert: „Dieses Versteck wäre ein phantastisches Versteck gewesen, weil es praktisch nicht zu finden war. Ich hatte ein Versteck in den Laderäumen, das ich aufsuchen konnte, wenn Gefahr kam – und man sah ja die Gefahr von weitem kommen.“⁴² Vom Schiff aus erlebt er die Bombardierung und Zerstörung von Mainz.

Als der Schlepper auf dem Rückweg Bonn passiert, geht Hans an Land, da ihm inzwischen die Gefahr, auf dem Rhein, der nirgends Schutz bot, von Fliegern getroffen zu werden, größer erscheint als die, der Gestapo in die Hände zu fallen: „Ich hatte im Grunde genommen vor Fliegerangriffen mehr Angst als vor der Gestapo. Denn die Gestapo konnte ich sehen und ich konnte mich auch dagegen wehren, indem ich mich rausredete, aber gegen die Fliegerangriffe war ich ja machtlos. Da fielen einem Bomben auf den Kopf und die fragten nicht, ob sie zufällig einen Halbjuden trafen, der von Nazis verfolgt wurde.“⁴³

Erneut findet er für kurze Zeit Quartier in Bonn und erlebt dort in einem Luftschutzkeller am 18. Oktober 1944 die Bombardierung der Innenstadt, bei der sein Elternhaus, das Atelier und das historische Archiv zerstört werden. So bleiben vom 90-jährigen fotografischen Schaffen nur die wenigen vorher ausgelagerten Objekte erhalten.⁴⁴

Über die Familie Reinarz gelangen seine Eltern in der Zwischenzeit an gestempelte Blankoformulare für Bombengeschädigte aus einem Auffangbüro in die Theo Schafgans den Namen „Wiese“ einträgt. Für die nächsten Monate

⁴¹ H. Schafgans 1945/46, S. 2.

⁴² Ebd., S. 3–4.

⁴³ Hans Schafgans im Interview, Bonn 20.08.2002.

⁴⁴ Von den geretteten Originalabzügen seiner Porträts stiftete Theo Schafgans 1963 einen Teil der Lehrsammlung der Staatlichen Bildstelle Hamburg, von wo aus sie später in die Fotografische Sammlung des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg gelangten. Der Sammlung des Rheinischen Landesmuseums Bonn übergab Hans Schafgans 1976 einen weiteren Teil des historischen Bestandes als Dauerleihgabe. Arbeiten von Theodor, Theo und Hans Schafgans (darunter auch eine Auswahl seiner Architekturaufnahmen) befinden sich seit 2006 in der Fotografischen Sammlung des Deutschen Historischen Museums Berlin.

sind Hans, Hilde und Theo Wiese „arische“ Flüchtlinge aus der schwer zerstörten Stadt Aachen, die Papiere, Hab und Gut verloren haben und nun, laut Ausweis, alle nationalsozialistischen Parteidienststellen und Behörden um Unterstützung bitten können: „Mein Vater war der Meinung, daß sich auf einer Wiese Gans und Schaf gut verstecken lassen.“⁴⁵ Um im Rahmen der plötzlichen „Arisierung“ nicht in Verdacht zu geraten, ein Deserteur zu sein, wird Hans außerdem um zwei Jahre „verjüngt“.

Ausgestattet mit dem neuen Ausweis findet er erst in einem Ort an der Sieg und dann in Hagen bei Verwandten Unterschlupf. Doch diese Verstecke sind nicht von Dauer, zumal Hans keine Lebensmittelkarten besitzt und infolgedessen immer auf die Gunst von Helfern angewiesen ist. Er lebt in ständiger Angst, kontrolliert oder denunziert zu werden.

Ende Oktober 1944 fasst er den waghalsigen Entschluss, durch die deutsche Front in der Eifel zu den Amerikanern zu gelangen. Vom Ruhrgebiet aus macht er sich, trotz der Gefahr durch Luftangriffe, auf den Weg in die Eifel. Hans erreicht Köln mit dem Zug und von da aus „habe ich mich dann durchgeschlagen immer in Richtung Westen mit meinen lächerlichen Papieren. Wieso ich überhaupt da nicht verhaftet worden bin, das ist mir bis heute ein Rätsel.“⁴⁶ Er kommt bis nach Euskirchen und von dort nach Mechernich, das direkt an der Front liegt. Ein Freund der Eltern ist hier als Arzt tätig. Dieser macht ihm klar, dass es unmöglich sei, durch die Minenfelder der Deutschen und Amerikaner zu den Alliierten zu gelangen. Unter dem Vorwand, er sei ein dienstuntauglicher Hitlerjunge, wird er vorerst in einem Bauernhaus untergebracht, um den durch strenge Kontrollen besonders gefährlichen Rückweg von der Front „heim ins Reich“ zu organisieren.

Über das Ruhrgebiet fährt Hans diesmal nach Berlin, weil er glaubt, in einer größeren Stadt leichter untertauchen zu können. Ein Freund der Familie, der Journalist und spätere erste Regierungssprecher Adenauers, Paul Bourdin, gewährt ihm nicht nur einige Tage Unterschlupf, sondern organisiert für ihn auch die lebensnotwendigen Lebensmittelkarten. Hans bleibt dann bis Anfang Dezember 1944 bei einer weiteren Freundin der Familie: „In Potsdam bei

⁴⁵ H. Schafgans 1995, S. 189f.

⁴⁶ Ebd., S. 191.

dieser Familie habe ich eigentlich fast normal gelebt. Für die Nachbarn war ich ein Verwandter, der da zu Besuch ist und auf meinen ‚Wiese-Papieren‘ war ich zwei Jahre jünger als in Wirklichkeit, also noch immer nicht wehrpflichtig.“⁴⁷

Nachdem er für mehrere Monate den Kontakt zu den Eltern verloren hat und nicht weiß, wo sie sich befinden, erfährt er über Umwege, dass diese sich inzwischen mit ihren „Wiese-Papieren“ bei der NSV, der „Nationalsozialisten Volkswohlfahrt“, offiziell als ausgebombt gemeldet haben und in Dornstetten im Schwarzwald in einer Pension untergekommen sind.

Unter schwierigen Bedingungen gelingt es ihm, Anfang Dezember 1944 im Zug Dornstetten zu erreichen. Dort wird er sogleich dienstverpflichtet und muss der Frau des Ortsgruppenleiters im Fotolabor helfen. Da inzwischen auch Minderjährige für den Volkssturm eingezogen werden, ist er trotz des später datierten Geburtsjahres plötzlich im wehrpflichtigen Alter. Mit Hilfe eines konspirativen Arztes erhält er jedoch ein Attest und wird für ein weiteres Jahr von der Wehrpflicht zurückgestellt: „Jetzt hatte ich etwas ganz Wundervolles, jetzt hatte ich auf den Namen Hans Wiese einen offiziellen deutschen Wehrpass, damit konnte mir überhaupt nichts mehr passieren.“⁴⁸

(Abb. 5)

Ende März 1945 erobern die Franzosen Dornstetten und Hans wird auf Grund seiner guten Französischkenntnisse „das Mädchen für alles“: „Dann begann für mich eigentlich eine sehr schöne Zeit. Ich habe mich mit französischen Unteroffizieren angefreundet. Die hatten da so ein Kasino und ich hab da für die so die nötigen Dinge erledigt, bin mit ihnen rum gefahren, wenn sie Lebensmittel beschlagnahmten und hab gedolmetscht [...]“⁴⁹

Ende Juni 1945 darf die Familie Schafgans endlich nach Bonn zurückkehren: „Und als ich dann schließlich nach Bonn zurückkam, da sah ich aus, als käme ich aus der Sommerfrische.“⁵⁰ Boris Schafgans dazu: „Die Flucht und das Leben im Untergrund war ja eine lebensgefährliche Strapaze, und der Frühling und Frühsommer danach in Dornstetten vielleicht so eine Art Erholung, nicht nur davon, sondern letztendlich von 12 Jahren Entrechtung und politischer

⁴⁷ Hans Schafgans im Interview, Bonn 20.08.2002.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ H. Schafgans 1995, S. 196.

Verfolgung, die mit dem Untergang des NS-Regimes ein Ende fand. Ich denke mir, die Zeit in Dornstetten war für meinen Vater die erste lebendige Erfahrung, sich als Erwachsener zu fühlen, aber nicht verfolgt im Krieg, sondern frei im Frieden.“⁵¹ Hans Schafgans ist in der Zeit der ständigen Bedrohung, der Unsicherheit und des auf sich Alleingestellt-Seins nicht nur erwachsen geworden, sondern hat auch den Blick für das Wesentliche entwickelt, indem er sich immer wieder fragen musste, wem er vertrauen kann, welches Versteck sicher ist oder woher er etwas zu Essen bekommen konnte. Diese Intuition, das Wesentliche zu erkennen und umzusetzen, zeigt sich später deutlich in seinen Architekturaufnahmen und dann auch in seinen Porträts.

2.2.3 Rückkehr und Neubeginn (1945–1952)

Da das Haus und das Atelier in der Rathausgasse durch den Bombenangriff vom 18. Oktober 1944 zur unbewohnbaren Ruine geworden sind, bezieht die Familie vorerst Wohn- und Geschäftsräume in einem herrschaftlichen Haus auf der Baumschulallee. Dort wird ein provisorisches Atelier eingerichtet, das für sechs Jahre Sitz der Firma bleiben wird. Am 1. Oktober 1945 beginnt wieder der Betrieb, wenn auch anfangs mit beschränkten Mitteln, da alle Kameras und sonstigen technischen Einrichtungen verloren gegangen sind und durch neu erworbene Kameras und Provisorien ersetzt werden müssen. Seine materielle und technische Ausgangssituation als Fotograf nach dem Krieg beschreibt Theo Schafgans in seinen Memoiren: „Aus einigen Latten und Pappdeckeln baute ich eine kleine Dunkelkammer, um die Negative einlegen zu können. Ein Kollege, der zu alt war, um weiter zu arbeiten, verkaufte mir seine alte ‚ehrwürdige‘ Atelierkamera mit zwei Kassetten, die nur geringe Schäden davongetragen hatten, und ein Okuli 13x18-cm-Vergrößerungsgerät. [...] Meine Leica mit zwei Objektiven hatte ich wieder mitgebracht. Ein großes Beleuchtungsgerät holte ich aus unseren Trümmern und richtete es wieder mit Lampen ein.“⁵² Seine frühere Mitarbeiterin Ingrid

⁵¹ Boris Schafgans im Interview, Bonn 20.08.2002.

⁵² T. Schafgans 1984, S. 389.

Hogrefe hatte 1944 außerdem aus dem brennenden Haus ein Objektiv in den Garten geworfen und versteckt, das so gerettet und später geborgen werden kann. Mit diesem Petzval-Objektiv, Baujahr 1846, hatte schon der Gründer des Ateliers, Johannes Schafgans, gearbeitet. Es war bis in die fünfziger Jahre ununterbrochen in Gebrauch und wurde 1963 zusammen mit einem Teil des historischen Bildbestandes, in die Lehrsammlung der Staatlichen Landesbildstelle Hamburg gegeben.

Doch nicht nur der Verlust von Kameras und Objektiven muss überwunden werden. Die Beschaffung von Filmen und Laborchemikalien stellt ein weiteres schwieriges Problem dar. Oft sind diese nur über den Schwarzmarkt zu bekommen: „Und hatten die Filme, was häufig genug vorkam, nicht das geeignete Format für die Kamera, in der sie verwendet werden sollten, wurde diese eben umgebaut. An die technische Fantasie der Fotografen stellte die Zeit erhebliche Ansprüche. Erzwungenermaßen durchlebten sie noch einmal die Situation der Pionierfotografen, die sich ja auch nicht auf eine hochentwickelte Industrie stützen konnten.“⁵³

Nach 1945 ist die Produktion der deutschen Fotowirtschaft vorerst am Ende. Die traditionellen Schwerpunkte der Kameraproduktion lagen vor dem Krieg in Dresden, München, Braunschweig und Wetzlar, die der optischen Industrie in Jena. Filme und Fotochemie wurden vor allem bei Agfa in Wolfen (Sachsen-Anhalt) hergestellt, Fotopapiere dagegen bei Agfa in Leverkusen und bei Mimoso in Dresden.

Nach der Teilung in Besatzungszonen werden die bestehenden notwendigen Verbindungen der arbeitsteilig organisierten Fotowirtschaft gekappt. In Ost und West kommt es zu erheblichen Engpässen, obwohl die Produktion schon bald wieder anläuft. Die wirtschaftliche Lage der Berufsfotografen ist aus diesem Grund in zweifacher Hinsicht bedroht. Zum Ersten kann die über den Krieg gerettete Kameraausrüstung jederzeit von den Besatzungstruppen requiriert werden. Zum Zweiten ist es in den westlichen Besatzungszonen nahezu unmöglich, Kameras, Filme und Fotochemie zu erwerben. Erst

⁵³ Honnef 1985, S. 193.

nachdem Agfa die Filmproduktion nach Leverkusen verlegt hat, entspannt sich die Lage etwas.⁵⁴

Theo Schafgans, der sich mit den vorhandenen Mitteln wieder dem Porträtgeschäft widmet, kann schnell an seine Bekanntheit aus der Vorkriegszeit anknüpfen. Das Atelier entwickelt sich zum erfolgreichsten und bedeutendsten von Bonn. Die Nachfrage nach Porträts ist groß. Allein zwischen Oktober und Dezember 1945 werden 386 Porträtsitzungen abgehalten.⁵⁵ Klaus Honnef nennt für den in der Welt der Trümmer gesteigerten Bedarf an fotografischen Bildern drei Gründe: Erstens benötigt das von den Alliierten forcierte Pressewesen aktuelle Fotografien mit aussagekräftigen Bildinformationen. So auch zweitens die Industrie, die zum Teil schon unmittelbar nach dem Krieg wieder mit der Produktion beginnt und aus den unterschiedlichsten Gründen fotografische Abbildungen ihrer Produkte anfordert. Und drittens sind es, im Fall Schafgans', persönliche Wünsche und private Antriebe, die die ersten Kunden ins Atelier führen. In der Hauptsache rekrutiert sich die Kundschaft aus dem traditionellen bürgerlichen Milieu. Im Archiv finden sich in den ersten Nachkriegsjahren zusätzlich auch viele Porträts von Besatzungsoffizieren: „[...] Relativ viele Menschen hatten das Verlangen, sich fotografieren zu lassen. [...] in diesen Jahren, wo man praktisch nichts kaufen konnte, sei eine fotografische Aufnahme als ein ‚repräsentatives‘ Geschenk erachtet worden.“⁵⁶

Im April 1950 entsteht das erste offizielle Präsidentenbild von Theodor Heuss im Atelier von Theo Schafgans. Mit ihm begründet sich der Ruf des „Prominentenfotografen der Bundeshauptstadt“.⁵⁷ Im August 1951 bezieht die Familie das an alter Stelle neu errichtete Wohn- und Atelierhaus in der Rathausgasse.⁵⁸

1945, nach der Rückkehr aus dem Untergrund, hatte der inzwischen 18-jährige Hans überlegt, wie es für ihn weitergehen soll. Während des Krieges

⁵⁴ Vgl. Derenthal 1999, S. 99–102.

⁵⁵ Der erste Kunde, der sich nach der Wiedereröffnung am 2. Oktober 1945 fotografieren lässt und damit den Grundstein für das neu angelegte Porträtarchiv legt, ist der Astronom Prof. Friedrich Becker (Quelle: B. Schafgans 2004, S. 68 und 107 und Negativ-Register 1945–1953 im Schafgans Archiv).

⁵⁶ Honnef 1985, S. 194.

⁵⁷ B. Schafgans 2004 (I), S. 69.

⁵⁸ Vgl. Taschenkalender Theo Schafgans 1951 (Quelle: Schafgans Archiv).

konnte und wollte er dies nicht. Primäre Angelegenheit war das Überleben: „Uns war schon klar, dass Hitler den Krieg verlieren würde. Es war nur nicht klar, ob Hitler uns oder wir Hitler überleben würden.“⁵⁹ Nun stellt er sich vor, mit dem Foto-Atelier im Hintergrund, freischaffend als Schriftsteller und Journalist tätig zu werden. Das Abitur will er zu diesem Zeitpunkt nicht mehr nachholen. Eine Sonderregelung erlaubt, auch ohne Abitur, die Universität zu besuchen. Allerdings ist es nicht möglich, ein Examen abzulegen: „Ich träumte davon, freier Schriftsteller zu werden und habe die Sonderregelung natürlich reichlich ausgenutzt und habe zwei Jahre hier in Bonn so ein Studium Universale betrieben, an dem Humboldt seine Freude gehabt hätte.“⁶⁰ Er besucht unter anderem Vorlesungen zur Erkenntnislehre und Logik, zur Philosophie der Gegenwart und zur deutsch-französischen Existenzphilosophie.⁶¹ Die Universität nutzt er vor allem als Bildungseinrichtung, um seinen Drang nach Bildung, Literatur und Wissen zu befriedigen.⁶²

Einen Kreis Gleichgesinnter findet er während seiner Studienzeit als Mitbegründer der „Internationalen Studentenvereinigung, Studentenbewegung für übernationale Föderation“ (ISSF): „Wir hatten die gleichen politischen Ziele, nämlich ein vereinigtes Europa, diese Freundschaften dauern zum Teil noch bis heute an.“⁶³

In dieser Zeit entstehen erste literarische Arbeiten und Essays sowie Gedichte und Theaterstücke (Abb. 6 und 7). Überliefert ist außerdem ein Brief an Thomas Mann, der für ihn dieser Zeit ein wichtiges geistiges und ideelles Vorbild ist. Hans Schafgans bringt darin seine „Scham für ein Land“ (Deutschland) zum Ausdruck, in dem Thomas Mann 1949 während seines ersten Aufenthalts nach seiner Flucht nach Amerika zahlreichen Angriffen ausgesetzt ist.⁶⁴

⁵⁹ Hans Schafgans im Interview, Bonn 20.08.2002.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Im Schafgans Archiv finden sich Gasthörerscheine für das WS 1949/50, SS 1950, WS 1950/51.

⁶² Hans und Boris Schafgans im Interview, Bonn 20.08.2002.

⁶³ Hans Schafgans im Interview, Bonn 20.08.2002.

⁶⁴ Brief an Thomas Mann vom 8.1.1950. Ebenfalls erhalten ist das Antwortschreiben von Thomas Mann vom 25.1.1950. Abgedruckt in: Volker Hage: Es fehlt nicht an Zudrang / Thomas Mann im Briefwechsel mit Schriftstellern, in: Die Zeit, Nr. 48, 24.11.1989, S. 78f. (Quelle: Schafgans Archiv).

Parallel dazu arbeitet Hans im Betrieb seiner Eltern, setzt die während des Kriegs begonnene Lehre nun offiziell fort⁶⁵ und besteht im Oktober 1947 die Gesellenprüfung. Er legt 1952 die Meisterprüfung im Fotografenhandwerk ab und arbeitet um 1953/54 in fotografischen Betrieben in Oldenburg, in Düren und auf der Insel Juist.⁶⁶ Das Atelier „foto Brunke“ auf Juist bescheinigt ihm „großes Können“ auf dem Gebiet der Architektur- und Innenaufnahmen.⁶⁷

Durch den Bauboom der jungen Bundeshauptstadt besteht in den fünfziger Jahren allgemein ein erhöhter Bedarf an Architekturaufnahmen für die unterschiedlichsten Zwecke. Dies kommt den Interessen von Hans Schafgans an Architekturfotografie entgegen. Mit seinen genau komponierten Aufnahmen hat er bald Erfolg. Auf der photo 57 und 59 präsentiert Hans Schafgans seine Arbeiten auf der Ausstellung des Centralverbandes des Deutschen Photographenhandwerks. Er erhält jeweils eine Auszeichnung für hervorragende Leistungen. 1961 wird er auf der photo 61 für seine Aufnahme eines Neubaus in Bonn-Tannenbusch erneut mit einer Medaille für hervorragende Leistungen ausgezeichnet (Abb. 73). Es folgen weitere Ausstellungen mit seinen Architektur- und Landschaftsaufnahmen und dann in den sechziger und siebziger Jahren auch mit seinen experimentellen Arbeiten.⁶⁸

Auf einer seiner zahlreichen Reisen, die er in den fünfziger Jahren unternimmt und während derer viele seiner Landschaftsaufnahmen entstehen, lernt er 1956 in Jerusalem seine spätere Frau, Beba Alkalay, kennen. Im gleichen Jahr heiraten sie, 1961 wird ihr Sohn Boris geboren.

Seine Erfahrungen während des Dritten Reiches bestärken ihn in seinem jüdischen Glauben.⁶⁹ 1963 tritt er der jüdischen Religionsgemeinschaft bei und

⁶⁵ Lehranzeige für Hans Schafgans aus dem Jahr 1946 (Quelle: Schafgans Archiv).

⁶⁶ Atelier Photo-Wöltje in Oldenburg (14.11.–28.11.1953), Atelier in Düren (09.12.1953–09.01.1954) und foto Brunke auf Juist (31.05.–07.09.1954) (Quelle: Schafgans Archiv).

⁶⁷ Zeugnis für sein Volontariat bei foto Brunke auf Juist (Quelle: Archiv Schafgans).

⁶⁸ Chronologische Auflistung ausgewählter Ausstellungen im Anhang.

⁶⁹ In einem Interview beschreibt er dies rückblickend wie folgt: „Während meiner ganzen Flucht bewegte mich die Idee, daß ich als Jude verfolgt wurde. Ich weiß nicht, wie es normalerweise gewesen wäre, aber das machte mir eine starke Identität zum Judentum und zum jüdischen Volk bewusst. Ich wollte schließlich auch nicht umsonst verfolgt sein. Noch während meiner Flucht reifte in mir der Wille, wenn ich das überlebte, zum Judentum überzutreten, ganz formal überzutreten [...]“ Abgedruckt in: Sigrid Lekebusch: Not und Verfolgung der Christen jüdischer

ist über Jahrzehnte hinweg aktives Mitglied. Von 1966 bis 1988 bekleidet er das Amt des stellvertretenden Vorsitzenden der Synagogengemeinde Bonn und engagiert sich vor allem im christlich-jüdischen Dialog. Für seine langjährige Tätigkeit als ehrenamtlicher Richter am Sozialgericht in Köln erhält er 1986 das Bundesverdienstkreuz am Bande. Zusätzlich wird sein besonderer Einsatz zur Aussöhnung mit Israel hervorgehoben.⁷⁰

Auch bei Hans Schafgans beschränkt sich künstlerischer Ausdruck nicht nur auf ein Medium. Neben der Fotografie und dem Philosophiestudium widmet er sich in den ersten Nachkriegsjahren intensiv der Übertragung französischer Lyrik in die deutsche Sprache, stellt Kurzprosa zu Zyklen zusammen und verfasst Gedichte. Später verarbeitet Schafgans insbesondere die Erfahrungen und Erlebnisse seines illegalen Lebens im Untergrund in Kurzgeschichten und Erzählungen. Ende der sechziger Jahre entsteht die Idee zu seinem ersten Roman „Die Insel“, den er in den siebziger Jahren niederschreibt und 1984 veröffentlicht. Der Roman spielt in der direkten Nachkriegszeit und handelt von drei Menschen, die durch den Krieg entwurzelt wurden und langsam wieder ins normale Leben zurückfinden. Es scheint, als sei die fiktive Geschichte ein Spiegel seiner inneren Befindlichkeit nach dem Krieg: In der Figur des jungen Torst reflektiert er die schwierige Rückkehr in den Alltag: „Endlich lag er im Bett. In einem richtigen Bett, mit solidem Holzgestell, mit Sprungfedern, Matratzen, weißen, glatten Leintüchern, mit einem Kopfkissen, das sich anschmiegte. Ein Bett wird zum Erlebnis, wenn es lange entbehrt wurde. Er erlebte das Bett. Er hatte es für ein ganzes Jahr entbehrt. Es war eine bettlose Zwischenzeit seines Lebens gewesen, in der es kriegsmäßige Unbehaustheit gab, bestenfalls wurde verwanztes Stroh geboten. [...] Und jede Nacht würde es nun ein Bett für ihn geben. Das überwältigte ihn.“⁷¹

Die Fortsetzung dieses Stoffs findet sich in dem 1989 veröffentlichten Roman „Wunschland“. Parallel zu den politischen Ereignissen des Jahres 1967 erzählt der Autor, wie die Personen des Romans „Die Insel“ zwanzig Jahre später mit ihrem individuellen Kriegsschicksal umgehen und was aus ihnen

Herkunft im Rheinland 1933–1945, Schriftenreihe des Vereins für Rheinische Kirchengeschichte, Bd. 117, Köln 1995, S. 200–202, hier: S. 201.

⁷⁰ Vgl. „Aussöhnung mit Israel liegt Hans Schafgans besonders am Herzen / Engagierte Arbeit in der Synagoge / Verdienstkreuz für bekannten Fotografen“, in: Bonner Rundschau, 4.11.1986.

⁷¹ H. Schafgans 1984, S. 7.

geworden ist. Deutlich wird aber auch, wie sich Deutschland seit 1945 verändert hat, welche Chancen es bietet und welche nicht.

Die 1986 erschienene Sammlung von Kurzgeschichten mit dem Titel „Chronik einer Heimreise“ beschäftigt sich sowohl mit dem Motiv der Heimkehr nach Krieg, Flucht und Vertreibung, sowie mit der Heimkehr im übertragenen Sinne zu sich selbst. Persönliche Erfahrungen und gesellschaftliche Missstände der NS-Zeit und der Nachkriegszeit sind der Hintergrund für diese Geschichten.

Mit „Der letzte Mann von Paris“ kommt es 1994 zur vorläufig letzten Publikation eines Romans.

2.3 Fotografisches Werk und Biografie seit 1952

2.3.1 Solarisationen und Landschaftsfotografie

Inspiziert durch Martha Hoepffner, beginnt Hans Schafgans in den frühen fünfziger Jahren, sich mit dem technischen und künstlerischen Verfahren der fotografischen Solarisation auseinanderzusetzen. Bereits 1952 besucht er einen Kurs in ihrer Schule in Hofheim.⁷² Eine Solarisation entsteht, wenn ein Negativ, ein Diapositiv oder ein Positiv während des Entwicklungsvorganges in der Dunkelkammer weißem Licht ausgesetzt wird. Dabei werden die Tonwerte teilweise umgekehrt und an der Grenze der Töne entsteht eine feine weiße Linie: „[...] die freiere und ungesetzmäßiger verlaufende Tonwertwandlung betont Konturen, zieht Flächen zusammen und übersteigert den Natureindruck ins traumhaft Surreale.“⁷³

Hans Schafgans nutzt diese Technik, um die Strukturen von Oberflächen hervorzuheben und bis in das Symbolhafte zu abstrahieren. Durch die abstrakte Darstellung von realen Gegenständen, können - nach Auffassung von Hans Schafgans - die hinter der vordergründig sichtbaren Struktur existierenden Ideen zu ihrer Gestaltung verdeutlicht werden. Auf diese Weise soll eine Steigerung und eine Verdichtung der bildnerischen Aussage erreicht werden. Die Solarisation kann gleichsam als Antwort der Fotografie auf das Abstrakte in der zeitgenössischen Kunst gesehen werden (Abb. 8).

⁷² Taschenkalender Theo Schafgans 1952 (Quelle: Schafgans Archiv).

⁷³ Steinert 1955, in Kemp 1999, S. 87.

Hans Schafgans hat sich diesem experimentellen Bereich der Fotografie auch in zwei Aufsätzen mit den Titeln „Oberflächen und Strukturen“ und „Die grafische Landschaftskamera“ gewidmet.⁷⁴ Im Vorfeld der Ausstellung „Fotografica“ (1962/63) in den Städtischen Kunstsammlungen Bonn fertigt er einen Bücherentwurf mit gleichlautendem Titel an. Er enthält 32 eigene Solarisationen. Im Vorwort heißt es: „Die Fotografica möchte die Fotografie wieder auf ihre graphischen Wurzeln stellen. [...] Mit rein fotografischen Mitteln soll das gewohnte Schauen verändert werden und die Graphik der Binnenstruktur bis in die Abstraktion verstärkt werden.“⁷⁵

Im November 1965 stellt er auf Einladung des Direktors der Staatlichen Bildstelle in Hamburg in der Ausstellung „Experimentelle Fotografie“ weitere Solarisationen aus. Einen Teil der Arbeiten übernimmt die Bildstelle nach Ende der Ausstellung für ihre Sammlung. Mit der Solarisation als künstlerischer Ausdrucksform befasst er sich mehr als 15 Jahre.

Im Schafgans Archiv befinden sich außerdem mehrere tausend Mittelformatnegative (6 x 6 cm) von Landschaften, die Hans Schafgans auf seinen zahlreichen Reisen zwischen 1947 und 1982 aufgenommen hat (Abb. 9). Viele der Aufnahmen fanden Eingang in Textveröffentlichungen, die oft in Form literarischer Reisebeschreibungen gehalten waren. Die wissenschaftliche Aufarbeitung dieses Werkteils von Hans Schafgans steht bisher noch aus und konnte in dieser Dissertation nicht berücksichtigt werden.

2.3.2 Porträtfotografie

Anfang des Jahres 1967 übergibt Theo Schafgans nach 56 Jahren fast ununterbrochener fotografischer Tätigkeit die Geschäftsleitung an seinen Sohn Hans (Abb. 10).⁷⁶ Das Atelier hatte sich trotz der Unterbrechung durch den Krieg wieder schnell in Bonn etablieren können und zählte seit den

⁷⁴ Hans Schafgans: Oberflächen und Strukturen, in: Foto Prisma, Heft 4, 1965, S. 194–195 und Hans Schafgans: Die grafische Landschafts-Kamera, Manuskript, 3 Seiten, 1961–1964.

⁷⁵ Buchentwurf „Fotografica“, um 1962, o. S. (Quelle: Schafgans Archiv).

⁷⁶ Juristisch war Hans Schafgans bereits am 1. Januar 1959 als Teilhaber und persönlich haftender Gesellschafter in die neue Rechtsform der Firma, eine offene Handelsgesellschaft, eingetreten (Quelle: Amtliche Bekanntmachung vom 15.1.1960 / Schafgans Archiv).

fünfziger Jahren – auch bedingt durch den Aufschwung, den die Stadt als Bundeshauptstadt genommen hatte – zu den gefragtesten fotografischen Unternehmen der Region.

Erste Porträts hatte Hans Schafgans bereits in den vierziger und fünfziger Jahren aufgenommen, damals noch stark beeinflusst vom Stil seines Vaters.⁷⁷ Dieser hatte bis zum Ende der dreißiger Jahre ein komplexes porträtistisches Werk geschaffen, das in der Frühphase den piktorialistischen Ansatz der Kunstfotografie verfolgte und später dann Tendenzen der Neuen Sachlichkeit einbegriff. Seit den frühen fünfziger Jahren errang Theo Schafgans vor allem Bedeutung als Porträtist von Staatsmännern und Politikern. Die offiziellen Porträts der Bundespräsidenten dieser Zeit gehen auf seine Aufnahmen zurück.

Wie in der Architekturfotografie entwickelt Hans Schafgans seit den frühen siebziger Jahren auch im Porträt seine eigenen Vorstellungen und schafft etwas Neues, was sich deutlich von der Fotografie seines Vaters unterscheidet. Hans verfolgt einen sachlichen Stil, zum Teil mit starken Schwarz-Weiß-Kontrasten, und betont insgesamt die psychologische Komponente stärker als die bei seinem Vater stets anwesende ästhetische Inszenierung (Abb. 11, 13 und 14).

Er nähert sich allen Personen, die er porträtiert, auf ähnliche Weise, wie er es vorher mit den architektonischen Objekten getan hat: Mit Respekt und mit dem Willen sie so abzubilden, wie sie sich ihm vor seinem inneren Auge zeigen. Die Haltung, die er in der Porträtfotografie annimmt, entspricht insoweit den langjährigen Erfahrungen auf dem Gebiet der Architekturfotografie, als sie auf den dokumentierbaren Wirklichkeitsgehalt des menschlichen Gesichts bezogen bleibt und das charakteristische Merkmal herauszuarbeiten sucht. Seine Ambitionen beschreibt er so: „Wenn ich eine Portraitaufnahme mache, dann versuche ich mit allen Mitteln, den Menschen so darzustellen, wie er ist oder wie ich glaube, dass er ist. [...] Ich versuche die Kriterien in mir selbst zu finden, das ist einfach auch der Späßeffect an der Sache. Wenn ich nur Passbilder machen würde, hätte ich einfach keinen Spaß dran. Ich halte es für ungeheuer wichtig, dass ein Mensch, wenn er

⁷⁷ So etwa die Bildnisse des Bundesverfassungsgerichtspräsidenten Hermann Höpker-Aschoff (1951), der Prinzessinnen Christa und Felizitas von Preussen (1951) oder des Hohen Kommissars der USA John McCloy (1952)(Quelle: Schafgans Archiv).

etwas tut, das Gefühl hat: Das was ich tue, das kann nur ich so tun. Andere fotografieren auch, aber so wie ich fotografiere, das kann ich und so wie ich schreibe, das kann ich. Die schlimmste Vorstellung, die ich vom Leben haben könnte, ist die, austauschbar zu sein.“⁷⁸

Es reicht ihm nicht, ein gutes Abbild zu schaffen, das womöglich dem Selbstbild des Porträtierten entspricht. Hans Schafgans bildet Menschen etwa nur in wenigen Fällen mit den Attributen ihrer Berufszugehörigkeit ab, die sie als Schauspieler, Schriftsteller, Richter oder Sportler präsentieren. Die bewusste Entscheidung, die Amtstracht oder Berufsbekleidung in das Porträt mit einzubeziehen, dient dazu, die Person durch ihre Funktion hindurch umso deutlicher spürbar zu machen. Im Wesentlichen bleibt sein Blick immer auf das Gesicht konzentriert. Wie in dem Porträt von Klaus Honnef. Dieses wurde en face aufgenommen. Vor dem schwarzen Hintergrund wird ausschließlich das Gesicht herausgeleuchtet. Kein störendes Detail kann die Aufmerksamkeit des Betrachters mehr von dem Porträtierten ablenken. Der konzentrierte Blick Honnefs und das Hervorspringen des Gesichts aus völliger Finsternis geben ihm hier den Eindruck des Seherischen (Abb. 13).

Die individuelle menschliche Persönlichkeit hinter der Fassade zu zeigen, weist die Praxis seiner Porträtfotografie nicht als künstlerischen Selbstzweck aus, sondern als „[...] der immer wieder neue Versuch, das Dunkeltier der Seele zu locken, es nicht durch Licht und Blitz und bloß handwerkliche Manipulation zu erschrecken, sondern durch das Gespräch hervorzubringen. [...] Das Porträt entsteht in Partnerschaft. Dazu müssen Fotograf und Fotografiertes, kommunikativ betrachtet, die gleiche Augenhöhe haben.“⁷⁹

So begnügt er sich nicht damit, wie Klaus Honnef schreibt: „[...] lediglich das Äußere der Modelle zu fixieren, vielmehr (sind seine Porträts, Anm. Autorin) darauf angelegt, den Firnis des Äußeren zu durchdringen, um sozusagen hinter der Fassade die Elemente des Menschseins aufzuspüren, die beim flüchtigen Blick meist verborgen bleiben oder von geübten Darstellern, professionellen und Amateuren, geschickt kaschiert werden.“⁸⁰ Deutlich wird

⁷⁸ Hans Schafgans im Interview, Bonn 20.08.2002.

⁷⁹ H. Schafgans 1980, S. 92–93.

⁸⁰ Honnef 2004, S. 137.

diese Fähigkeit von Hans Schafgans zum Beispiel in seinem Porträt des Schriftstellers Jean Améry, welches wenige Monate vor dessen Freitod im Jahre 1978 entstand (Abb. 14). Jean Améry nimmt vor hellem Hintergrund auf diesem Kopfbild eine leicht vorgebeugte Haltung ein. Die linke Schulter und der Kopf sind dem Betrachter zugewandt. Der Kopf ist gesenkt. Unter schweren Augenlidern blickt der Porträtierte den Betrachter direkt an. Die linke Gesichtshälfte wird durch das von dort kommende Hauptlicht stark ausgeleuchtet, während die rechte Gesichtshälfte und die rechte Schulter im Schatten liegen. Die charaktervollen, ausgeprägten Gesichtszüge werden durch Lichtführung zusätzlich hervorgehoben. Das Porträt vermittelt einen müden, kraftlosen, völlig losgelösten Eindruck. Der Porträtierte hat seine Maske abgelegt. Hans Schafgans gelingt es hier, die Persönlichkeit des Menschen zu erkennen und durch ein Gefühl des Vertrauens und der sensitiven Kommunikation zu bewirken, dass sich das Wesen des Menschen im Gesicht des Porträtierten mitteilt und fotografisch festgehalten werden kann.⁸¹ Zusammen mit einer überragenden Lichtführung entstehen so zeitlose Porträts, die „[...] über den Horizont der Zeit hinausweisen und die Frage nach ihrer Modernität gegenstandslos werden lassen.“⁸²

1972 wird Hans Schafgans zum Ordentlichen Mitglied der Deutschen Gesellschaft für Photographie (DGPh) berufen.⁸³ Für seine Verdienste um den Aufbau der Fotografischen Sammlung des Rheinischen Landesmuseums wird ihm 1981 der Rheinlandtaler der Landschaftsversammlung Rheinland verliehen.⁸⁴ Heute, nach über sechzig Jahren im fotografischen Beruf, steht Hans Schafgans immer noch jeden Tag hinter der Kamera, um Porträts anzufertigen und seine umfassenden Kenntnisse an junge Fotografen weiterzugeben (Abb. 12).

⁸¹ Vgl. White 1943, in: Kemp 1999, S. 50.

⁸² Honnef 2004, S. 139.

⁸³ Indes galt die Berufung in die DGPh weniger dem Fotografen, als dem Publizisten Hans Schafgans. Zwar werden seine „eindrucksvollen Leistungen auf dem Gebiet der Industriephotographie“ gewürdigt, die Berufung erfolgt aber vor allem aufgrund seiner „engagierten Stellungnahmen zu den Problemen der Photographie und der Photo-Publizistik in der Fachpresse“ (Aus der Begründung des DGPh-Präsidenten Gerhard Schröder, zitiert nach General-Anzeiger vom 18.4.1972 / Schafgans Archiv).

⁸⁴ Vgl. „Verdient um die Kulturpflege“, in: General-Anzeiger, 2.11.1981 (Quelle Schafgans Archiv).

3 Architektur und Bautätigkeit in Bonn zwischen 1945 und 1969

3.1 Die Bundeshauptstadt zwischen 1945 und 1969

„Bonn ist nicht Weimar“ dieses Zitat ist Programm, wenn es darum geht, den speziellen zeithistorischen und politischen Zusammenhang zu beschreiben, in dem die städtischen und bundesrepublikanischen Bauten entstanden sind, die Hans Schafgans fotografiert hat. In seinem gleichnamigen Buch mit dem berühmt gewordenen Titel beschreibt der Schweizer Fritz René Allemann Mitte der fünfziger Jahre das Befinden der Bundesrepublik, ihre Stabilität gegenüber der Weimarer Republik und die Kraft ihrer demokratischen Institutionen.⁸⁵ Den Zwiespalt, zwischen einem demokratisch organisierten Staat und einer anti-demokratisch organisierten Gesellschaft, welche die Weimarer Republik prägte, gab es in der Bonner Republik nicht mehr. Nach den Erfahrungen des Dritten Reiches und des Krieges entwickelte sich in der Gesellschaft politisches Bewusstsein und eine demokratische Struktur. Den Grundstein dafür legten die Alliierten mit ihrer Nachkriegspolitik, deren Ziel es war, einen stabilen demokratischen Staat zu schaffen.⁸⁶

3.1.1 Die Etablierung und Konstitution der Bundesregierung in Bonn

„Bonn strahlt wahrhaftig nichts aus!“⁸⁷ Eben diese Eigenschaft Bonns war es, die den Parlamentarischen Rat⁸⁸ 1949 dazu bewog, neben der Metropole Frankfurt am Main das mittelstädtische Bonn als möglichen Standort für die vorläufige Bundeshauptstadt vorzuschlagen: „Der Parlamentarische Rat wird Wert darauf legen müssen, eine Stadt ausfindig zu machen, in der sich der geplante Aufbau der Bundesregierung mit dem geringst möglichen Druck auf

⁸⁵ Fritz René Allemann: Bonn ist nicht Weimar, Köln 1956.

⁸⁶ Anm.: Auf der Potsdamer Konferenz beschließen die Siegermächte, dass "der deutsche Militarismus und Nazismus" ausgerottet und das "Leben auf einer demokratischen und friedlichen Grundlage" wiederaufgebaut werden soll (Vgl. u.a.: www.hdg.de/lemo/html/Nachkriegsjahre/DieAlliierteBesatzung/index.html).

⁸⁷ Zit. nach Vogt 1999, S. 9.

⁸⁸ Der Parlamentarische Rat war von den Westzonen-Ländern gewählt worden. Ihm stand als Präsident Konrad Adenauer vor. Er setzte sich aus 70 Delegierten zusammen und hatte den Auftrag, eine demokratische Verfassung auszuarbeiten und einen vorläufigen Sitz für die Bundesorgane festzulegen. An diesem Ort sollte sich dann das Parlament konstituieren, um dann über das Grundgesetz und den endgültigen Sitz der Bundesregierung zu entscheiden. Am 1. September 1948 wurde der Parlamentarische Rat in Bonn im Museum König eröffnet.

Bevölkerung und Wirtschaft ermöglichen lässt, um die Institutionen des Bundes ihrem Entstehen nicht zu stark vorzubelasten und eine günstige Atmosphäre für die Aufnahme des Bundes in der Öffentlichkeit herzustellen.⁸⁹

Inoffiziell stand wahrscheinlich die Überlegung im Vordergrund, dass mit einer Wahl von Bonn zur Bundeshauptstadt der provisorische Charakter der westlichen Staatsgründung stärker zum Ausdruck gebracht werden konnte als mit der Wahl Frankfurts. Viele Abgeordnete hatten die Hoffnung, bald möglichst in die gesamtdeutsche Hauptstadt Berlin übersiedeln zu können. Aus diesem Grund gab es auch keinen festgeschriebenen Beschluss über den Sitz des Parlaments und der Bundesregierung im Grundgesetz.

Am 10. Mai 1949 stimmte eine vom Parlamentarischen Rat eingesetzte Kommission mit 33 zu 29 Stimmen für Bonn über den vorläufigen Bundessitz ab.⁹⁰ Diese Entscheidung wurde später sowohl vom ersten Deutschen Bundestag als auch von der ersten Bundesregierung bestätigt.

Am 23. Mai verkündete der Parlamentarische Rat das Grundgesetz, nach dem am 14. August die Wahl zum ersten Bundestag stattfand. Dieser wurde am 7. September 1949 eröffnet und wählte am 15. September Konrad Adenauer zum Bundeskanzler. Am 10. September wurde Theodor Heuss Bundespräsident am 3. November 1949 wurde Bonn als Bundessitz durch den Bundestag bestätigt.

Einige Mitwirkende veranschlagten zu diesem Zeitpunkt den Ausbau Bonns mit insgesamt 3,8 Millionen DM, den Personalbedarf mit 5.187 Beamten und die Bürofläche mit 52.000 qm. Diese naiven Vorstellungen waren einige Monate später ebenso obsolet wie der Plan, das Zentrum der Bundesrepublik in ein paar Villen und fünf Kasernen unterzubringen.⁹¹

Mit der baulichen Vorbereitung der Stadt auf ihre Aufgabe als vorläufiger Bundessitz wurde das vom Land Nordrhein-Westfalen gebildete „Büro Bundeshauptstadt“ unter Leitung von Hermann Wandersleb⁹² beauftragt. Die

⁸⁹ Bonn 1949–1974, S. 284.

⁹⁰ Letztendlich war die Abstimmung wohl von parteipolitischen Überlegungen bestimmt, da Konrad Adenauer (CDU) sich eindeutig für Bonn ausgesprochen hatte, Kurt Schumacher (SPD) jedoch für Frankfurt und entsprechend der Parteizugehörigkeit gewählt wurde.

⁹¹ Vgl. Flagge 1992, S. 229 und Vogt 1999, S. 11.

⁹² Hermann Wandersleb war 1948 Ministerialdirektor und Leiter der Landeskanzlei von Nordrhein-Westfalen. Er unterstützte die Bewerbung Bonns von Anfang an und war ab Mai 1949 für den Ausbau von Bonn verantwortlich. Er nahm in diesem Zusammenhang eine einzigartige Schlüsselrolle ein, indem er für Verwaltung/Kasse/Personal, Raumplanung, Bauplanung,

Arbeit des Büros umfasste neben dem Bau und der Instandsetzung von Gebäuden für den Bund und seine Behörden auch den Wohnungsbau für Bundesangestellte, die dazu notwendige Raumplanung, Bauplanung und Baudirektion, die Unterkünfte für Arbeiter, eine Wohnungssichtungsstelle, allgemeine Verkehrsplanung, Information und Materialbeschaffung. Wandersleb bezifferte die Kosten für den Ausbau von Bonn bereits Mitte 1952 mit 400 Millionen DM. Dieser Betrag beinhaltete alle beschriebenen Aufgabenfelder des Büros sowie den Bau der Besatzungsbauten, wie beispielsweise die Amerikanische Botschaft, die allein 80 Millionen DM kostete.⁹³

In der Adenauer Ära, zwischen 1949 und 1963, kam es in Bonn zu einem regelrechten Bauboom. Als Neubauten entstanden der Plenarsaal des Bundeshauses mit Erweiterungen (1949–1953) (Abb. 15 und 16), das Finanzministerium (1951–1954) (Abb. 93–96), das Postministerium (1953–1954), das Auswärtige Amt (1953–1958) (Abb. 97–102) und das Presse- und Informationsamt (1954–1956). Alle Bauten wurden ohne langfristige Planungen, sondern vielmehr aus akutem Platzmangel heraus gebaut.

Zu keinem Zeitpunkt gab es ein umfassendes Konzept für ein kompaktes Regierungsviertel mit allen Staatsgebäuden: „Für die Planung in Bonn aber war maßgebend [...] der provisorische Charakter einer vorläufigen Bundeshauptstadt. Demzufolge war in Bonn von keinen groß anzulegenden städtebaulichen Konzeptionen auszugehen, sondern es waren zunächst die vom Bundessitzausschuß aufgezeichneten Möglichkeiten auszunutzen, ohne dabei den voraussichtlichen Umfang und die Dauer des Provisoriums überblicken zu können.“⁹⁴ Die Regierungsbehörden verteilten sich über das gesamte Bonner Stadtgebiet. Der Bereich des sogenannten Regierungsviertels umfasste schon in den sechziger Jahren das Gebiet von der Zweiten Fährgasse, entlang der Bahnlinie bis zur heutigen Kennedyallee im Süden unter Einschluss der Amerikanischen Siedlung. Hinzu kamen noch die beiden Duisdorfer Großkasernen und die Ministerien an der Rheindorfer Straße: „Das

Baudirektion, Unterkünfte, Wohnungssichtungsstelle, Verkehrsplanung, Information und Beschaffung zuständig war. Siehe auch: „Das Büro Bundeshauptstadt“ in: Vogt 1999, S. 34–42.

⁹³ Vogt 1999, S. 132.

⁹⁴ Die Bauverwaltung 1956, S. 93.

Prinzip der Streuung ging mit einem weitgehenden Verzicht auf die bauliche Selbstdarstellung des neuen Staates einher, eine Entscheidung, die mit der objektiven Armut des Gemeinwesens ebenso gut vereinbar war, wie mit dem kompromisslos hochgehaltenen Postulat des Provisoriums.“⁹⁵

Beispielhaft ist in diesem Zusammenhang das Bundespostministerium (1953/54). Die Vierflügelanlage zwischen Zweiter Fährgasse, damaliger Koblenzer Straße und Rhein war der erste wirkliche Ministeriumsneubau der Bundesrepublik. Der von dem Architekten Josef Trimborn geplante Komplex umschließt einen geräumigen, begrünten Innenhof. Treppenhäuser, Säle und Casino wurden im Stil der Zeit und mit den vorhandenen Mitteln gestaltet. Das Ministerium gilt: „[...] mit seinen Architekturformen und Ausstattungsstücken und -materialien quasi als Musterkatalog der fünfziger Jahre [...]“⁹⁶ Es ist deswegen ein wichtiges Dokument deutscher Nachkriegsgeschichte und als Denkmal anerkannt, vor allem, da es - im Gegensatz zu vielen anderen Gebäuden der fünfziger Jahre - heute noch nahezu im Originalzustand erhalten ist.

Die Vorbilder für die Architektur des Komplexes liegen unter anderem im Neoklassizismus der zwanziger Jahre. Nach Meinung des Denkmalpflegers Udo Mainzer geschah dieser Rückgriff auf die Weimarer Republik absichtsvoll, um Kontinuität zu verdeutlichen. Andererseits wurde „durch die Einbringung moderner Elemente auch der neue demokratische Anfang sichtbar zum Ausdruck gebracht.“⁹⁷ Das Charakteristische ist also die Mischung aus traditioneller und moderner Bauauffassung und zeitgenössischer Innenausstattung. Dem Architekten ging es vor allem darum, mit den vorhandenen Möglichkeiten, ein schlichtes Gebäude zu bauen, das im Fall eines Umzuges der Regierung nach Berlin in Sozialwohnungen umgewandelt werden konnte.⁹⁸

⁹⁵ Vogt 1999, S. 276

⁹⁶ Mainzer 2000, S. 149.

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Busmann und Daniels 1989, S. 74.

3.1.2 Bonn zwischen 1951 und 1969

Sowohl innen- als auch außenpolitisch erzielte die Bundesrepublik rasch erste Erfolge und wurde zum anerkannten Mitglied der westlichen Welt. 1955 erhielt sie ihre Souveränität zurück. Das Besatzungsstatut wurde aufgehoben, die Alliierten Hohen Kommissare durch Botschafter ersetzt. Dies hätte der Zeitpunkt sein können, um mit dem planmäßigen Ausbau von Bonn zur Bundeshauptstadt zu beginnen.

Gleichzeitig förderte aber der „Kalte Krieg“ die Bedeutung Berlins als Puffer gegen das marxistische Regime der DDR. Um dieser Bedeutung Nachdruck zu verleihen, trat der Bundestag 1955 erstmalig wieder in Berlin zusammen und beschloss den Wiederaufbau des Reichstags sowie den Bau eines Regierungsviertels in Berlin-Tiergarten und forderte den damit verbundenen Umzug aller Bundesorgane von Bonn nach Berlin. Noch im gleichen Jahr entschied der Bundestag, keine weiteren Bundesbauten in Bonn zu errichten.⁹⁹

In Bonn hat das einerseits zu Folge, dass jedes verfügbare Büro angemietet wurde und die Dezentralisierung der einzelnen Behörden sich noch weiter verstärkte. Andererseits trat nun nicht mehr der Bund als Bauherr in Erscheinung, sondern vermehrt Firmen oder private Investoren, die Bürobauten nur zu dem Zweck errichteten, um sie an die Bundesregierung zu vermieten, wie zum Beispiel der von der Allianz errichtete Komplex „Am Tulpenfeld“ (Abb. 112–115) oder das von Privatinvestoren erbaute „Bonn-Center“.

Wie schon zu Beginn fehlte in jeder Hinsicht ein übergreifendes Raumkonzept. Als 1964 die Wiedervereinigung immer noch nicht in Sicht war und die Raumnot in Bonn immer größer wurde, setzte der Bundestagspräsident gegen den beschlossenen Baustopp die Errichtung des 29-stöckigen Bürohauses für Abgeordnete, den „Langen Eugen“, durch. In den Jahren 1967 bis 1968 wurde außerdem ein neues Finanzministerium errichtet.

Die Phase der Rückorientierung nach Berlin endete spätestens 1969 mit der kommunalen Neuordnung des Bonner Stadtgebietes, infolgedessen die

⁹⁹ Vgl. Bergknecht 1989, S. 20f.

Städte Beuel und Bad Godesberg sowie zahlreiche kleinere Gemeinden eingemeindet wurden. Die Gebietsfläche der Stadt wuchs um das Vierfache von 31,8 km² auf 136, 8 km² und mit ihr die Einwohnerzahl von 135.000 auf 300.000. Im Jahr 1970 folgte die erste Hauptstadtvereinbarung zwischen Bund, Land Nordrhein-Westfalen und Stadt Bonn, die unter dem Titel „Ausbau der Stadt als Sitz der Bundesregierung“ gewährleisten sollte, dass Bonn seine Funktion als Bundeshauptstadt erfüllen konnte. 1975 und 1980 folgten weitere Verträge.

3.1.3 Ausblick

Mit den sechziger Jahren endeten die Zeit des Wiederaufbaus, der Konsolidierung des Staates und die durch den Kalten Krieg geprägte Stagnation der Nachkriegspolitik. Die in den siebziger Jahren abgeschlossenen Ostverträge waren Anzeichen für einen politischen Wandel. Bonn wurde endgültig als Hauptstadt Westdeutschlands anerkannt. Neue übergreifende Pläne zum Ausbau der Bundeshauptstadt wurden entworfen, diskutiert und schließlich nur in kleinen Teilen verwirklicht: Von der beidseitig des Rhein geplanten „hochgeschossigen, zusammengeballten Baumasse“ wurden nur zwei der sieben geplanten Kreuzbauten verwirklicht. Der dezentrale Ausbau setzte sich ein drittes Mal durch.

1973 schrieb die Bundesregierung einen Bauwettbewerb für den umfassenden Neubau des Bundestages und des Bundesrates aus. Nach achtjähriger ergebnisloser Diskussion wurde von den Neubauplänen Abstand genommen und erneut für die Minimallösung gestimmt. In diesem Fall für die Sanierung des Plenarsaales und die Neugestaltung des Eingangsbereichs.

Bis 1989 wurden für den Ausbau des Regierungsviertels insgesamt 17 größere städtebauliche Ideen- und Hochbauwettbewerbe sowie zahlreiche kleinere Wettbewerbe durchgeführt.¹⁰⁰ Aus den unterschiedlichsten Gründen wurden sie nicht umgesetzt.

¹⁰⁰ Busmann und Daniels 1989, S. 85.

Insgesamt wurde zwischen 1945 und dem Ende der achtziger Jahre in Bonn doppelt so viel gebaut wie in den 1000 Jahren zuvor. Waren 1952 rund 9.200 Menschen für den Bund tätig, so sind es 1989 rund 50.000 Beschäftigte. Die Bundeseinrichtungen waren auf mehr als 200 Einzelstandorte über das ganze Stadtgebiet verteilt.¹⁰¹

Im Gegensatz zu anderen Hauptstädten wurde Bonn häufig lediglich als die politische Hauptstadt Westdeutschlands bezeichnet, neben der es andere wichtige Metropolen wie Frankfurt, Hamburg und München gab. Begründet wurde diese Argumentation mit der föderalistischen Vergangenheit Deutschlands, in der es nie eine Hauptstadt gab, sondern immer mehrere Machtzentren.¹⁰² Am 20. Juni 1991 beschloss der Bundestag die Verlegung der Hauptstadt von Bonn nach Berlin. Am 1. Juli 1999 fand die letzte Sitzung des Bundestages in Bonn statt.

Ironie der Geschichte: Ausgerechnet in dem Moment, als Bonn als Hauptstadt abgelöst wurde, entstanden mit der Bundeskunsthalle, dem Kunstmuseum Bonn, dem Haus der Geschichte und dem neuen Plenarsaal von Günther Behnisch zahlreiche neue Bauten von architektonischem Rang.

Der Umzug der Regierung von Bonn nach Berlin war jedoch mehr als nur ein Ortswechsel. Er war ein Umbruch und ein Aufbruch in die neue, politische Zukunft des Landes. Die Demokratie in Deutschland muss sich heute erheblichen gesellschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Veränderungen stellen und das Gleichgewicht zwischen nationalen, europäischen und internationalen Interessen finden. Diese Herausforderung zeigt sich nicht zuletzt in der neuen Berliner „Staatsarchitektur“ des Bundeskanzleramtes und den dazugehörigen Komplexen am Spreebogen, die sich nur allzu deutlich von der schlichten, praktischen, leistungsfähigen, transparenten und kleinräumigen Architektur der „Bonner Republik“ unterscheiden. Oder ist die neue Architektur, wie es Bundeskanzler Gerhard Schröder formuliert hat, ein äußeres Zeichen des „Selbstbewußtseins einer erwachsenen Nation“¹⁰³? Letztendlich macht sie deutlich, dass das „Provisorium Bonn“ seine Berechtigung hatte, auch wenn es ein paar

¹⁰¹ Vgl. Flagge 1992, S. 245.

¹⁰² Kroll 1989, S. 114.

¹⁰³ Zit. nach Döpfner, in: Genscher und Frank-Planitz 2002, S. 47.

Jahrzehnte länger gedauert hat und zu einem Zeitpunkt beendet wurde, an dem vielleicht die wenigsten noch daran geglaubt haben.

3.2 Die Bonner Architektur der Nachkriegs- und Wirtschaftswunderjahre

Aus der Funktion Bonns als provisorische Bundeshauptstadt heraus ergab sich, wie in der Einleitung beschrieben, ein breites Aufgabenfeld für Hans Schafgans: In Bonn musste innerhalb kürzester Zeit nicht nur Wohnraum geschaffen werden, sondern auch zahlreiche Gebäude für die Bundeseinrichtungen und die Alliierten Hochkommissare. Die städtebauliche und politische Entwicklung Bonns zwischen 1945 und 1969 bildet also eine wichtige Grundlage für seine vielfältige Tätigkeit als Architekturfotograf und soll deswegen im Folgenden kurz beschrieben werden.

Bonn wurde am 9. März 1945 von den Amerikanern eingenommen. Bonn zählte mit einem allgemeinen mittleren Schadensgrad von 17,7 % zu den weniger schwer beschädigten Städten in Deutschland.¹⁰⁴ Die Mehrzahl der Stadtviertel, wie die Nord- und Südstadt wiesen nur eine geringe Zerstörung auf. Die Innenstadt und die Altstadt hingegen waren durch Flächenbrände infolge des verheerenden Luftangriffs vom 18. Oktober 1944 eine einzige Trümmerlandschaft. Neben dem Verlust der Beethovenhalle und des Stadttheaters war die Zerstörung der Universität und der wichtigen Rheinbrücke nach Beuel besonders schmerzhaft. Bis zur Einweihung der heutigen Kennedybrücke im November 1949 erfolgte die Überfahrt nur in kleinen Personenfähren.

¹⁰⁴ Kähling 2004, S. 10.

3.2.1 Die ersten Nachkriegsjahre

Der Wiederaufbauplan für Bonn aus dem Jahr 1946, der – wie in vielen anderen Städten auch - auf Stadtplanungen aus der NS-Zeit zurückging, sah auf Basis des alten Stadtgrundrisses unter anderem den hochwasserfreien Ausbau des am Rhein gelegenen Altstadtviertels vor.¹⁰⁵ Dies liegt zwischen Altem Zoll und Wachsbleiche und reicht stadteinwärts bis zum Friedensplatz. Dafür wurde am Rhein ein 6,5 m hoher Wall aus Schutt aufgetragen. Außerdem wurde die Brückenzufahrt verbessert und die oft sehr kleinen Parzellen der Altstadt so umgelegt, dass neue, bebauungsfähige Grundstücke für größere Gebäude entstanden.

Um die Altstadt verkehrsgünstiger zu gestalten, opferte die Stadt historische Gebäude und alte Straßenführungen. Straßen und Gassen wurden verbreitert oder verschwanden völlig. Im Rahmen dieser Maßnahme schuf man die großzügige Nord-Süd-Verbindung - Belderberg/Römerstraße und eine West-Ost-Achse - Oxfordstraße/Bertha-von-Suttner-Platz.

Am Ende der Brüdergasse, kurz vor dem Belderberg, ist in die Fassade eines Hauses ein großflächiges Mosaik eingelassen, das die historischen und gegenwärtigen Straßenzüge darstellt.

Der Wohnungsbau wurde, wie überall im Nachkriegs-Deutschland, zur dominierenden Bauaufgabe. Zusätzlich erfuhr Bonn in der Zeit nach 1949 in seiner Funktion als provisorische Bundeshauptstadt eine enorme städtebauliche Vergrößerung. Es entstanden Bauten und Gebäudekomplexe für Ministerien, Botschaften, Landesvertretungen und die Alliierten Hochkommissare. Vor allem aber wurden innerhalb kurzer Zeit zahlreiche Wohnsiedlungen im Stadtgebiet und der näheren Umgebung von Bonn errichtet, um dem Wohnraummangel der Nachkriegszeit und den wachsenden Erfordernissen der Hauptstadtfunktion gerecht zu werden.¹⁰⁶

In die neuen Siedlungen zogen Abgeordnete, Beamte, ausländisches Botschaftspersonal, einheimische Bonner Familien ebenso wie ansässig gewordene Flüchtlinge und Vertriebene. Die geplanten Wohnsiedlungen sollten durch eine Mischung von Einfamilienhäusern mit Gärten, Reihenhäusern und Mietshäusern mit Etagenwohnungen unterschiedlichen Bedürfnissen Rechnung tragen und eine soziale Mischung verschiedener

¹⁰⁵ Vgl. u. a. Sembach 1998, S. 58.

¹⁰⁶ Vogt 1999, S. 133ff.

Bevölkerungsgruppen erzielen. Auf diese Weise sollten sie ein gebautes Abbild einer pluralistischen Gesellschaft sein.¹⁰⁷

Die große Wohnungsnot, die hohe Arbeitslosigkeit und die Materialknappheit der ersten Nachkriegsjahre erforderten schnelle Lösungen. Die Bauvorhaben in dieser Zeit nach dem Krieg waren folglich in erster Linie von Enttrümmerung, sparsamsten Reparaturen, der Herrichtung von Behelfswohnungen und Baumaterialbeschränkung gekennzeichnet.

Dies begünstigte anfangs das unreflektierte Zurückgreifen auf bestehende Wiederaufbaupläne aus den vierziger Jahren. Durch die personellen und strukturellen Kontinuitäten gab es, wie auch in Gesellschaft und Politik, im Bauwesen und der Architektur keine „Stunde Null“ nach 1945¹⁰⁸: „Dieselben Planer, die Speer 1943 in den Arbeitsstab für den Wiederaufbau kriegszerstörter Städte berufen hatte, nehmen ihre Arbeit wieder auf. Formprinzipien der Wiederaufbauplanung, unter dem Eindruck des ‚totalen Luftkrieges‘ entstanden, wie die aufgelockerte Bebauung, um weniger kompakte Ziele zu bieten, kehren im neuen Gewand als verkehrsgerechte, aufgelockerte Bebauung wieder.“¹⁰⁹

3.2.2 Die frühen fünfziger Jahre

Erst in den „Stadtlandschaften“ der frühen fünfziger Jahre sieht Werner Druth dann einen Gegenentwurf zum Ordnungszwang des Dritten Reiches. Ziel sei es gewesen, das Verhältnis zwischen Stadt und Natur grundsätzlich neu zu bestimmen (Abb. 17). Nach der Vorstellung von Architekten und Gartenplanern sollten abwechslungsreich gestaltete Baukörper und modellierte Gartenlandschaft zwischen den Gebäuden einen positiven Einfluss auf das soziale Gefüge und das Lebensgefühl der Bewohner ausüben.

¹⁰⁷ Vgl. Kerstin Kähling: Aufgelockert und gegliedert. Städte- und Siedlungsbau der fünfziger und frühen sechziger Jahre in der provisorischen Bundeshauptstadt Bonn, Bonn 2004.

¹⁰⁸ Vgl. u. a. Kähling 2004, S. 138 und 181.

¹⁰⁹ Mohr 1989, S. 18.

Unter dem großen Druck eines raschen Wiederaufbaus konnte dieses „Idealbild einer offenen Stadt“ jedoch nur in einzelnen Fällen verwirklicht werden.¹¹⁰

Die in Bonn errichtete Reutersiedlung ist ein frühes und qualitätsvolles Beispiel für die Umsetzung dieses Gedankens. Bereits im April 1949, also ein halbes Jahr vor der endgültigen Wahl Bonns zur provisorischen Bundeshauptstadt, entwarf der Berliner Architekt Max Taut (1884–1967) im Auftrag des Landes Nordrhein-Westfalen für Bundesbedienstete und Bonner Bürger die Siedlung mit rund 500 Wohneinheiten. Die Landesregierung erhoffte sich davon eine positive Resonanz für die anstehende Bundeshauptstadtwahl. Schon im Herbst 1949 waren die ersten 34 Wohneinheiten für insgesamt 500.000 DM zwischen Venusberg und Reuterstraße fertig gestellt.

Die Siedlung zeichnet sich durch großzügige Grünflächen mit alten Bäumen und unterschiedliche Haustypen aus. Den Mittelpunkt der Siedlung bildet ein sechsgeschossiges Ledigenwohnheim mit Geschäften im Erdgeschoss, um das sich ein- und zweigeschossige Reihenhäuser sowie Drei- und Vierspänner Geschosswohnungsbauten gruppieren (Abb. 18 bis 20). Max Taut bezog den historischen Baumbestand in die Planung der Siedlung mit ein und legte die zentrale Erschließungsstraße und ihre Bebauung so an, dass von der Kreuzung Reuterstraße/Bonner Talweg eine Sichtachse zum Venusberg erhalten blieb. Hans Schafgans greift diese Achse in einer seiner Fotografien auf (Abb. 19).

Unter den ersten Mietern der Reutersiedlung befanden sich vor allem Angehörige des ersten Deutschen Bundestages, unter ihnen Ludwig Erhard und Erich Ollenhauer. 1986 wurde die Siedlung in ihrer Gesamtheit unter Denkmalschutz gestellt.

Hans Schafgans hat die Siedlung kurz nach ihrer Fertigstellung dokumentiert. Auf der im frühen Morgenlicht aufgenommenen Fotografie (Abb. 18) ist im Vordergrund die beschriebene Hauptzufahrt zur Siedlung zu sehen. Die Straße ist noch nicht ganz fertiggestellt, Baupfützen und Sandhaufen sind zu sehen und hinter den Fenstern des Wohnhauses befinden sich noch keine Gardinen. Die flachstehende Sonne beleuchtet die linke Seite des

¹¹⁰ Vgl. Druth 1990, S. 24–37.

mehrstöckigen Wohnhauses, während die rechte Seite im Schlagschatten liegt. Das Haus löst sich folglich stark aus der Umgebung und dem wolkenlos gefilterten Himmel ab. Schafgans hat in dieser Aufnahme gleich zwei goldene Schnitte gesetzt. Das angeleuchtete Haus, parallel zum rechten Bildrand positioniert, bildet die eine Senkrechte. Die eingeschossigen Einfamilienhäuser, die wie ein Riegel Vor- und Hintergrund des Bildes trennen, bilden den goldenen Schnitt in der Waagerechten.

Die weite Fläche, welche große Teile des Vordergrundes einnimmt, wird durch einen Baum – der gleichzeitig ein Kontrapunkt zu dem Mehrfamilienhaus zu sein scheint – und das in der Bildmitte platzierte Auto strukturiert. Eine wichtige Funktion nimmt die am linken Bildrand berücksichtigte Straßenlaterne ein. Sie fängt die leeren Flächen ab und führt den Blick des Betrachters wieder zurück ins Bild.¹¹¹

Die Berücksichtigung des historischen Baumbestandes beim Bau der Siedlung wird in einer weiteren Fotografie der Reutersiedlung besonders deutlich (Abb. 19). Auch hier nutzt Schafgans die flachstehende Morgensonne als bildgestalterisches Mittel. Ihr Schatten formt eine Diagonale, die von links oben nach rechts unten durch die Aufnahme führt und Vorder- und Hintergrund definiert. Im Vordergrund dominiert ein am linken Bildrand positionierter Baum. Im Hintergrund sind erneut die eingeschossigen Einfamilienhäuser und das Ledigenwohnheim zu sehen. In der Bildmitte öffnet sich, in zentralperspektivischer Sicht, die zentrale Zufahrt zur Siedlung, welche geradewegs den Riegel eingeschossiger Bauten durchschneidet und gibt den Blick frei bis zum Venusberg. Die Aufnahme vermittelt den Eindruck einer Landschaftsidylle im Morgenlicht und dokumentiert dennoch eine innerstädtische Siedlung.

Dem Ledigenwohnheim selbst widmet sich eine weitere Aufnahme (Abb. 20). Sie zeigt in diagonalen Ansicht das fünfgeschossige Gebäude ebenfalls angeleuchtet von der frühen Morgensonne. Im Vordergrund ist wie auch schon in der ersten Aufnahme als prominenter Blickfang das Auto von Hans Schafgans platziert. Der Blick auf das schmale, langgestreckte Gebäude erfolgt durch mehrere blattlose Bäume, deren Schwarz im Kontrast zu der hell angeleuchteten Fassade des Gebäudes steht. Das Bild vermittelt den gleichen

¹¹¹ Hans Schafgans im Interview, Bonn 11.09.2006.

Eindruck wie die Abbildungen 18 und 19. Darüber hinaus zeigt es sich durch die dargestellte Architektur und das Auto als stark in seiner Entstehungszeit verwurzelt.

Durch das Seitenlicht treten die Details der Architektur auf allen Aufnahmen klar hervor. Die Fotografien leben von dem stimmungsvollen Morgenlicht und der klar gegliederten Architektur, die allerdings - vor der Lichtatmosphäre - in den Hintergrund tritt.

3.2.3 Die mittleren und späten fünfziger Jahre

Mit dem wirtschaftlichen Aufschwung in den mittleren fünfziger Jahren setzten sich in der Architektur neue Bauformen mit einer großen Anzahl von Materialien durch. Es gab zahlreiche architektonische Strömungen und Tendenzen, die parallel nebeneinander existierten. Die Architekten experimentierten mit allen möglichen Elementen und Stilen: „Von der heutigen Warte aus betrachtet stellt sich die Architektur der 50er Jahre als die vielfältigste in diesem Jahrhundert dar.“¹¹²

So entwickelte sich einerseits die Moderne der zwanziger Jahre weiter, andererseits entstanden daneben unterschiedliche traditionelle Stile und Schulen, die hauptsächlich auf Einflüsse aus dem Ausland zurückgingen. Der damals tätige Architekt Rudolf Hartog beschreibt diese als besonders prägend.

Die 1951 in London veranstaltete Ausstellung „Festival of Britain“ präsentierte eine spektakulär neue Architektur und erteilte damit der in Deutschland weit verbreiteten strengen, akademischen Architektur eine Absage: Die Ausstellungsbauten zeichneten sich durch einen „spielerischen, tänzerischen, leichten“¹¹³ Stil aus. Sie übten, zusammen mit Ideen aus den skandinavischen Ländern und den Bauten von Alvar Aalto, einen großen Einfluss auf die damaligen Architekten aus und waren unter anderem für den Wohnungsbau in ganz Deutschland von entscheidender Bedeutung.

¹¹² Hagspiel 1986, S. 31.

¹¹³ Hartog 1989, S. 13.

Es bildete sich also kein einheitlicher „Stil der Architektur der fünfziger Jahre“ heraus, sondern es wurde versucht, einen verbindlichen Stil eher zu vermeiden, als ihn zu prägen. Hartog spricht deswegen im Zusammenhang mit Bauten von Theo Pabst, Sep Ruf, Helmut Hentrich und Hans Scharoun von einem modernen Traditionalismus.¹¹⁴

Generell ist der Gesamtcharakter der Architektur geprägt von Reduzierung und Konzentration auf das Wesentliche, denn die Katastrophe des Krieges hatte den Blick dafür geschärft, „was echt und glaubwürdig und was nur Formalismus war.“¹¹⁵

Als wichtigstes Stilelement setzte sich der Rasterbau mit variablen Raumachsen und hochrechteckigen Fenstern durch. Die Fassaden zeichnen sich häufig durch eine Vielfalt von Materialien aus: Natursteine, Mosaiksteine, Klinker und Kacheln werden mit Beton kombiniert. Häufig ist die Funktion des Gebäudes von außen nicht sichtbar. Es gibt keine individuelle Gestaltung mehr für Schulen, Krankenhäuser, Wohnhäuser, Verwaltungsgebäude oder Geschäftshäuser. Jegliche Identifikationsmerkmale werden bei dieser Bauweise nicht berücksichtigt.

Dies wird zum Beispiel bei einem der frühesten Verwaltungsbauten in Bonn, einem 1953/54 nach Plänen von Hans Schwippert für das Rote Kreuz an der heutigen Friedrich-Ebert-Allee errichteten Bürogebäude, deutlich. Die Fotografie von Hans Schafgans dokumentiert, dass sich der viergeschossige Baukörper mit Flachdach durch ein gleichförmiges Rastersystem und einfache Materialien auszeichnet (Abb. 21). Zum leicht erhöht liegenden Eingang führt eine schmucklose, funktionale Treppe. Schafgans zeigt das Gebäude kurz nach seiner Fertigstellung streng dokumentarisch vor nahezu wolkenlosem Himmel bei strahlendem Sonnenschein, der durch den hohen Stand der Sonne keine Schatten wirft. Das Gebäude ist in Überecksicht aufgenommen und genau in der Bildmitte platziert. Der völlig gleichförmig gegliederte, langgestreckte Baukörper wird nur durch einige offen stehenden Fenster aufgelockert.

Eines der wenigen im Monumentalstil der fünfziger Jahre verwirklichten Gebäude ist der an der Poppelsdorfer Allee gelegene Komplex des Deutschen

¹¹⁴ Ebd., S. 15.

¹¹⁵ Ebd., S. 13.

Herolds (Abb. 22 und 23). Das zweiflüglige, fünfgeschossige Verwaltungsgebäude errichtete 1949/50 der Bonner Architekt Josef Kofferath. Die Fassade wird durch hochrechteckige Fenstereinschnitte gegliedert und ist mit Muschelkalk verkleidet. Das erste Geschoss zeichnet sich durch eine höhere Raumhöhe und auf dem Sockelgesims aufsitzende Blendrahmung als „piano nobile“ aus. Das oberste Geschoss ist über einer umlaufend vorkragenden Platte zurückgesetzt. Die längere Front zum Bonner Talweg beschreibt einen Bogen.¹¹⁶

Die nahezu ungegliederte Fassade und die aus dem gleichen Stein gearbeiteten Einfassungen der Fenster, stellen den Bau stilistisch in die Tradition des Neoklassizismus, wie er auch im Dritten Reich zur Blüte gelangt ist. Vergleichbar mit dem Bau des Gerling-Konzerns in Köln, hat das Gebäude eine „[...] massige und monumentale Ausstrahlung, die Versicherungsgesellschaften seit jeher gerne zur Selbstdarstellung nutzten.“¹¹⁷

Die erste Aufnahme von Hans Schafgans dokumentiert das Gebäude in Überecksicht, so dass sowohl die massive fünfgeschossige Fassade vollständig erfasst wird, als auch der langgestreckte Gebäudeteil am Bonner Talweg, der einen leichten Bogen beschreibt. Entscheidend für die Wirkung der Aufnahme ist hier, dass die Eckspitze des Giebels zwischen den beiden Bäumen hervorscheint. Dieser Fixpunkt ermöglicht es dem Betrachter, den durch die Äste verdeckten Verlauf des Giebels visuell erfahrbar zu machen. Die in den oberen Bildrand hineinragenden Äste eines Baumes nehmen dem Gebäude die Monumentalität.

Die zweite Aufnahme vermittelt einen völlig anderen Eindruck. Der Fotograf zeigt diesmal ausschließlich die im Bogen verlaufende langgestreckte Gebäudefassade. Die Sonne steht eben so, dass die Straße im Schatten liegt, das Gebäude aber ausgeleuchtet wird. Die Perspektive ist so gewählt, dass diese Gebäudeseite unendlich lang zu sein scheint. Dieser monumentale Eindruck wird durch einige Wolken am Himmel verstärkt. Dennoch zeichnet sich die Fotografie durch ein kleines technisches Missgeschick aus: Am oberen Bildrand zeigt sich eine sogenannte Vignettierung. Durch die starke Verstellung der beiden Kamerastandarten gegeneinander zeichnet sich hier

¹¹⁶ Vgl. auch Stadt Bonn 1995, S. 139.

¹¹⁷ Stadt Bonn 1995, S. 139.

das Innere des Balgen ab und das Negativ ist deshalb am Rand unterbelichtet.

Die Universitätsbibliothek Bonn (1957–1960) hingegen ist ein außergewöhnliches Beispiel für die Adaption des Internationalen Stils in den fünfziger Jahren. Der von den Architekten Fritz Bornemann und Pierre Vago entworfene niedrig gehaltene Bau ist sowohl zur Adenauerallee als auch zum Rhein hin ausgerichtet. Auf einem zurückgesetzten, mit Kleinmosaik verzierten Erdgeschoss ruht auf Stützen ein weißer breiter Überbau mit schmalen Fensterband.

Die Fotografie von Hans Schafgans zeigt das Gebäude von der heutigen Adenauerallee aus (Abb. 24). Den Vordergrund bildet eine weite ebene Rasenfläche, die es von der Straße trennt. Die horizontale Gliederung des Baus kann so ihre volle Wirkung entfalten. Das Gebäude nimmt nahezu die gesamte Breite des Negativs ein. Hans Schafgans verstärkt die architektonische Gestaltung, indem er mit dem waagrecht verlaufenden Bordstein am vorderen Bildrand eine weitere Horizontale ins Bild einbringt. Durch die leichte Untersicht auf das Gebäude und die von rechts kommende hochstehende Sonne ist das Untergeschoss nur als schwarzes Band erkennbar. Das Obergeschoss erscheint auf der Fotografie tatsächlich als ein auf den schlanken weißen Säulen schwebender Riegel. Die Betonung der horizontalen Strukturen und Details erzeugt eine abstrahierende Wirkung.

Vergleicht man den Bau mit einer Ansicht der Villa Savoye in Poissy, 1929 bis 1931 von Le Corbusier gebaut, so wird die Anlehnung an den Internationalen Stil noch deutlicher: „Das Haus ist eine in der Luft schwebende Schachtel, rundherum, ohne jede Unterbrechung, von einem Längsfenster umgürtet [...]“¹¹⁸ (Abb. 25)

Die neue Architektur adaptierte ausschließlich die Formelemente der Moderne der zwanziger Jahre, nicht aber ihre inhaltlichen – also sozialen und ästhetischen Gedanken hinter der idealen Geometrie. Entscheidend war nun der Ausdruck und die Wirkung verschiedener, zum Teil neuer Materialien wie Plastik, Eternit, Mosaiksteine, farbige Fliesen, Klinkersteine, Schmiedeeisen und Messing. Diese wurden zur Dekoration ebenso innen wie außen

¹¹⁸ Le Corbusier, zit. nach: Kinold 1993, S. 50.

eingesetzt. Ein weiterer Beweggrund, in der Tradition der klassischen Moderne zu bauen, mag in ihrem historischen Bezug zur demokratischen Weimarer Republik liegen.

3.2.4 Die sechziger Jahre

Mit Beginn der sechziger Jahre war die größte Wohnungsnot beseitigt, die Wirtschaftswunderjahre, die erst 1973 mit der Ölkrise endeten, begannen ihre Wirkung zu zeigen: Deutschland näherte sich der Vollbeschäftigung, mit dem Strukturwandel in der Wirtschaft trat auch die Gesellschaftsentwicklung in eine neue Phase und mit ihr die Architektur: Schlagwörtern wie „Urbanität“ und „Gesellschaft durch Dichte“ statt dem gegliederten und aufgelockerten „Wohnen im Park“ prägten nun die neuen städtebaulichen Leitbilder und Architekturkonzeptionen.¹¹⁹

Nachdem in den fünfziger Jahren der Wohnungsbau im Vordergrund gestanden hatte, gab es jetzt große Bauanstrengungen im Bildungs- und Ausbildungswesen, bei der Erweiterung von Fabriken, Verwaltungsgebäuden, Sakralbauten und Kaufzentren. Die große Zahl an Neubauten führte teilweise zu einförmigen und stereotypen Lösungen. Die ersten Trabantenstädte und öffentlichen Hochhäuser entstanden.

Statt „Schmetterlingsdach“, filigranen Stützen, kleinteiligen Mosaiken und optimistischen Pastellfarben beherrschen jetzt kantige Profile, kompakte Betonstützen, schalungsrauer Beton, unverputzter Kalksandstein, weißgeschlämmtes Sichtmauerwerk, lasierte Holzverschalungen und rahmenlose Verglasungen die Architektur. Ralf Lange spricht darum von einer „Brutalisierung der gestalterischen Mittel.“¹²⁰

Ein von Schafgans in den sechziger Jahren fotografiertes Privathaus vereint die beschriebenen Charakteristika nahezu vollständig (Abb. 26 und 27). In diesem Fall dienen die Fotografien von Schafgans – ausnahmsweise – gleichsam als Musterkatalog der gerade beschriebenen Architekturmerkmale:

¹¹⁹ Druth und Gutchow 1987, S. 15–18.

¹²⁰ Lange 2003, S. 14.

Die Gartenseite des L-förmig angelegten, eingeschossigen Gebäudes zeichnet sich durch ein massives, dunkles Flachdach aus, das von einer schlichten weißen Wand und massiven Stützen getragen wird. Eine vom Boden bis zur Decke reichende rahmenlose Panoramafensterscheibe öffnet das Haus vollständig zum Garten. Auch im Inneren zeigt sich der Bungalow mit Holzdecke, hellem Fußboden, Sichtmauerwerk und Sichtputz ganz im Stil der Zeit. Bildgestalterisch ist bei dieser Aufnahme das Verhältnis der waagrecht verlaufenden Ziegelwand zur diagonal verlaufenden Deckenverkleidung von Bedeutung.

Sowohl die Außen- als auch die Innenaufnahme rücken das Panoramafenster als architektonisches Gestaltungsmittel in den Mittelpunkt. Während die Innenaufnahme verdeutlicht, dass die Größe des Fensters gleichzeitig auch die Raumgestalt vorgibt und den Blick ins Freie ermöglicht, konzentriert sich die Außenaufnahme zwar auch auf die Scheibe, ein Blick ins Innere ist jedoch nicht möglich.

Das neue Raum- und Materialempfinden der sechziger Jahre konnte sich zunächst vor allem im katholischen Sakralbau artikulieren, da das Zweite Vatikanische Konzil 1962–1965 größere Freiräume in der Gestaltung der Gotteshäuser erlaubte.¹²¹

Im Auftrag des Kölner Architekten Hans Hoffmanns fotografierte Hans Schafgans zwei in den sechziger Jahren verwirklichte Kirchenbauten (Abb. 28 bis 31). Auf den Fotografien wird deutlich, dass sich beide durch einen monolithischen Charakter und schwere, rustikale Materialien auszeichnen. Sowohl bei der Außenfassade als auch bei der Gestaltung der inneren Wände und Decken dominiert schalungsrauer Sichtbeton. Die wenigen Fenster gleichen Schießscharten, die Kirche von außen einer Trutzburg. Selbst Kanzel und Altar sind aus Beton gegossen, die Wände schmucklos und unbehandelt (Abb. 30).

Für die Außenaufnahme der Kirche in Dieringhausen (Abb. 28) nutzt Schafgans, wie schon beim Deutschen Herold, in den oberen Bildrand ragende Äste als Gestaltungsmittel. Die zarten Äste, die sich auch als Schatten auf dem Boden abbilden, können gleichsam als Gegenpol zu der brutalen, abweisenden Architektur angesehen werden. Zur Dokumentation der

¹²¹ Ebd., S. 18.

Kirche in Gummersbach (Abb. 29) hat Schafgans einen entfernt und erhöht liegenden Standpunkt gewählt. Durch eine Straßenflucht hindurch bildet er sowohl den historischen Kirchturm als auch den neu entstandenen Kirchenraum ab. Dynamisiert wird diese Aufnahme durch eine Autoschlange und eine Straßenmarkierung, die von der Mitte des vorderen Bildrandes in einem weiten Bogen den Blick des Betrachters direkt zum Fuß des Kirchturms lenkt. Es wird deutlich, dass die Kirche und ihre Architektur Teil des Stadtbildes sind, das sich ebenfalls aus historischer (linker Bildrand) und aktueller (rechter Bildrand) Architektur zusammensetzt.

Im Wohnungsbau versuchte man der Zersiedlung der Stadtränder mit einer verdichteten Baustruktur entgegenzuwirken. Dabei entstanden überwiegend Trabantenstädte sowie Gruppen- oder Kettenhäuser, statt der in den fünfziger Jahren verbreiteten freistehenden Einfamilienhäuser. In Bonn wurden ab 1958 nach diesem Prinzip unter anderem die Siedlungen Tannenbusch und Heiderhof errichtet. Allerdings zeigte sich schon nach wenigen Jahren, dass die Verdichtung von Wohnraum nicht die erwünschte Urbanität zur Folge hatte, sondern soziale Brennpunkte in den monotonen, trostlosen Stadtrandsiedlungen entstanden.

3.3 Die „Demokratie als Bauherr“

Politische Architektur ist nach Ralf Lange ein wichtiges Merkmal für die Organisation der Gesellschaft und Ausdruck der Kräftekonstellationen, welche die jeweilige Herrschaftsordnung zentral bestimmen.¹²² Im Vordergrund dieses Exkurses steht deshalb die Frage, wie sich die demokratischen Staatsorgane der Bundesrepublik durch Bauten präsentieren. Gibt es im Bonn der Nachkriegszeit so etwas wie eine spezifisch demokratische Architektur?

Grundsätzlich ist festzuhalten, dass die Begriffe „Demokratische Architektur“ und „Demokratisches Bauen“ keine Stilbegriffe sind, vergleichbar mit Bezeichnungen wie „Jugendstilarchitektur“ oder „Barockarchitektur“. Auf der

¹²² Gottschall 1987, S. 7.

ganzen Welt sind demokratische Institutionen in den unterschiedlichsten Gebäuden untergebracht, was häufig vor allem daran liegt, dass diese Bauten aus anderen Zeiten und Zusammenhängen stammen und erst später für demokratische Zwecke übernommen wurden. Es gibt keine architektonische Stilrichtung, die auf demokratischem Gedankengut fußt.

Auch im antiken Athen, dem Vorbild für unsere demokratische Gesellschaft, lassen sich keine architektonischen Vorbilder finden. Denn hier fand keine bauliche Demonstration der Demokratie in Form von Staatsgebäuden statt. Politische Diskussionen und Abstimmungen fanden auf einem offenen Platz, der Agora statt, der von Unterständen, Tempeln, Läden und Privathäusern gesäumt war.¹²³

Weder ein architektonischer Stil noch einzelne Formelemente oder die Verwendung bestimmter Materialien lassen sich ausschließlich und eindeutig der Demokratie zuordnen.¹²⁴

Demokratisches Bauen bedeutet folglich, dass sich demokratische Ideale in der Architektur manifestieren. Nach Adolf Arndt soll in der Baugestalt das Ethos der Demokratie dargestellt werden und das Bemühen um eine sinnbildliche Visualisierung demokratischer Prinzipien wie Offenheit, Transparenz, Mündigkeit, Individualität oder Selbstbestimmung deutlich werden. Dies soll ermöglicht werden durch: „Äußere und innere Zugänglichkeit und Einsichtigkeit der Gebäude, Bewusstmachung menschlicher Bezüge des Mit- und Zueinanders sowie den Strukturen der Volksherrschaft, durch Verzicht auf dekorative Bauverkleidung, die der Verheimlichung politischer Vorgänge dient usw.“¹²⁵ Demokratisches Bauen bedeutet bauen ohne hoheitlichen Pathos und leere Monumentalität, ohne Monotonie, die abweisende Gleichgültigkeit verdeutlicht, ohne „geometrische Gewaltbarkeit linearer Achsen, die auf den emotional manipulierbaren Menschen zielen, ihn ‚feststellen‘ und organisieren wollen“¹²⁶, wie es häufig bei Bauten in totalitären Regimes der Fall war.

¹²³ Sennett 1997, S. 68.

¹²⁴ Schneider 1989, S. 144.

¹²⁵ Arndt 1960, S. 55.

¹²⁶ Kroll 1989, S. 102.

Demokratisch bauen heißt deswegen auch, sich von dem baulichen Ausdruck totalitärer Mächte zu unterscheiden. Denn diese Gebäude sprechen die „Sprache der Unmenschlichkeit“¹²⁷, indem sie den Menschen ausrichten, anstatt dass der Mensch in ihnen etwas ausrichtet. Der Mensch ist nicht mehr sein eigener Herr, sondern wird durch den Raum vom Staat organisiert und aufgesaugt, zum Beispiel durch Monumentalbauten, wie sie Hitler geplant und teilweise hat bauen lassen. Der Mensch wird hier zur lenkbaren Masse, er wird seiner Individualität und seines freien Willens planmäßig beraubt: „Uns war die Aufgabe gestellt, Menschen zu beeinflussen, beispielsweise dem einfachen Menschen, der an der Massenversammlung in Nürnberg teilnahm, einen Eindruck von der Größe Deutschlands zu geben. Später, in der Berliner Planung, sollte die große Achse (gemeint ist Germania) den Anspruch auf eine Weltherrschaft ausdrücken. Das alles waren Funktionen, und die sind meiner Meinung nach erstklassig erfüllt worden.“¹²⁸

Als baulich umgesetztes Beispiel für demokratisch-transparentes Bauen in Bonn wird immer wieder auf den Bundeskanzlerbungalow von Sep Ruf (1963/64) im Garten des Palais Schaumburg hingewiesen (Abb. 32). Der Bungalow setzt sich aus zwei quadratischen Bauelementen zusammen, die sich in Größe und Raumhöhe unterscheiden. Sie sind jeweils um ein Atrium gruppiert. Der südliche Teil diente als Repräsentations- und Empfangstrakt, im nördlichen waren Privat- und Gästezimmer untergebracht. Die Wände waren außen und innen ursprünglich mit Ziegelmauerwerk verblendet, alle Zimmer ließen sich durch Glasschiebewände zum Hof und zur Rheinseite gänzlich öffnen. Der Bau verzichtete auf jeden Pathos, Ausschmückungen oder Verblendungen. Er strahlte in seiner ursprünglichen Form durch seine klare Gliederung, konsequente Durchgestaltung, sorgfältige Abstimmung der Materialien eine zeitlose Eleganz aus. Er war damit nach Kroll „[...] ein Musterbeispiel für eine das Wesen politischer Macht unauffällig und ‚demokratisch‘ repräsentierende Architekturschöpfung: Ruhig und ausgewogen, leicht und schwerelos gehalten, voller Durchblicke nach allen Seiten, legt er die private und staatliche Existenz des Bewohners

¹²⁷ Arndt 1960, S. 55.

¹²⁸ Albert Speer im Interview mit Wolfgang Jean Stock, Herbst 1978, zit. aus: Süddeutsche Zeitung, Nr. 107, 11.05.2005, S. 2.

gleichermaßen offen und verwirklicht damit eine bestimmte Anschauung vom Dasein des deutschen Bundeskanzlers.“¹²⁹

Einschränkend muss allerdings berücksichtigt werden, wie Frank richtig bemerkt, dass es Ruf dennoch nicht gelungen ist, mit seinem Bau klar zu verdeutlichen, wo der Unterschied zwischen dem Bungalow für den Kanzler der demokratischen Bundesrepublik Deutschland und der Villa eines reichen Privatmannes liegt, wie Ruf sie in dieser Zeit in ähnlicher Form auch gebaut hat.

Architektur ist immer auch Ausdruck der Gesellschaft, in der und für die sie entsteht. Einer der wichtigsten Grundsätze für die Planungen des Bundeshauses und des Plenarsaales war deshalb für den Architekten Hans Schwippert eine in erster Linie kostengünstige Umsetzung der Um- und Erweiterungsbauten. Er hielt Sparsamkeit damals für angemessen und demokratisch vertretbar und entgegnete 1951 dem Vorwurf von zu wenig Feierlichkeit und politischem Pathos mit den Worten: „Wir werden sie erbauen, wenn die Politik einmal wieder erhabene Erfolge haben wird. Einstweilen, dünkt mich, und dies ist ja ein einstweiliges Haus für den Wiederbeginn neuen politischen Lebens in Deutschland, einstweilen halte ich es für recht, daß dieser Anfang ein helles Haus habe und ein einfaches, ein Haus von heute und das zur Welt hin offen ist.“¹³⁰

Das Gebäude der Pädagogischen Akademie – das spätere Bundeshaus - war im Stil der Bauhaus Architektur zwischen 1930 und 1933 von Martin Witte (1896–1930) nach dessen Plänen erbaut worden. Es war zu dieser Zeit in seiner Formensprache das Modernste in Bonn und hatte den Krieg, am Stadtrand von Bonn gelegen, völlig unversehrt überstanden. Es zeichnete sich durch weiße, ineinander verschachtelte Kuben, Flachdach und Fensterbänder aus (Abb. 16 und 56).

Bereits im Januar 1949, also bereits vier Monate vor der Abstimmung über den zukünftigen Bundessitz, entschied die Landesregierung, auf eigene Kosten die Akademie für eventuelle spätere Regierungszwecke umzubauen und durch einen Plenarsaal zu erweitern. Sie stellte dafür 1,5 Millionen DM zur

¹²⁹ Kroll 1989, S. 102.

¹³⁰ Zit. nach Knopp 1989, S. 61 (Original: Hans Schwippert: Das Bonner Bundeshaus, in: Neue Bauwelt, 6. Jg. 1951, Heft 17, S. 65).

Verfügung. Das Gebäude sollte neben Bundestag und Bundesrat auch ein Großraumrestaurant beherbergen, um im Notfall für nichtparlamentarische Zwecke, wie Kongresse, nutzbar zu sein. Es wurde insgesamt in drei Phasen bis 1953 erweitert (Abb. 15).

Mit dem ersten und wichtigsten Um- und Erweiterungsbau wurde Hans Schwippert beauftragt. Er baute im Norden und Süden je einen Büroflügel an, den Hauptflügel erweiterte er durch einen Anbau für das Restaurant und fügte im Süden an die ehemalige Turnhalle, den Plenarsaal an, der auch für Konzerte und Ausstellungen genutzt werden konnte. Alle von Schwippert durchgeführten Anbauten nehmen optimal Rücksicht auf das bestehende Gebäude und passen sich der Landschaft an. Die Aufnahme von Hans Schafgans zeigt das Bundeshaus kurz nach seiner Fertigstellung von der gegenüberliegenden Rheinseite aus (Abb. 16). Der Rhein bildet, durch die lange Belichtungszeit, im Vordergrund eine nahezu spiegelglatte, dunkle Fläche, von der sich das weiße Gebäude deutlich abhebt. Hinter dem nur vierstöckigen Bau erhebt sich der Venusberg. Fast die Hälfte des Bildes nimmt der Himmel ein, der durch in den oberen Bildrand ragende Baumäste belebt wird.

In einer zweiten Phase entstand dann 1951 im Süden ein weiterer Anbau für die Abgeordneten. Zwei Jahre später wurde das Gebäude schließlich durch einen Fraktionsbau und einen Plenarsaaltrakt mit Ministerflügel erweitert. Gisbert Knopp sieht die von Schwippert geplanten Erweiterungen des Bundeshauses als bewussten Definitionsversuch, als Identifikationssymbol und politisches Bekenntnis: „Es war eine demonstrativ schlichte Architektur von programmatischer Selbstbescheidung als Grundlage für den ‚vorläufigen‘ Neubeginn, entstanden aus einer inneren Freiheit in großer Not und Armut. In der Transparenz und Beweglichkeit einer Architektur aus Stahl und Glas sollten sich die Freiheiten einer neuen Gesellschaft äußern und zugleich politische Transparenz symbolisiert werden. [...] Schwippert nutzte die Chance, das Gebäude als Ausdruck der gesellschaftlichen Ordnung für die Repräsentanten des demokratischen neuen Anfangs zu schaffen.“¹³¹

¹³¹ Knopp 1989, S. 66.

Dem Geist und den Möglichkeiten der Zeit entsprechend – die Planungs- und Bauzeit betrug nur vier Monate - musste Schwippert, einfache Materialien einsetzen und schlichte Konstruktionen nutzen, deren Strukturen zum Teil offen gelegt wurden: „[...] das strenge einfache, wirtschaftliche, sparsame neue Bauen [...]“¹³²

Dieses architektonische Konzept wird uns von Hans Schafgans durch die Aufnahme eines Korridors im Büroflügel bildlich verdeutlicht (Abb. 33): Sie zeigt, dass die vom Boden bis zur Decke reichenden Fenster von schlichten Stahlrahmen aus goldeloxiertem Leichtmetall gehalten werden. Der ganze Korridor ist von Licht durchflutet. Auch die Flurtüren sind von oben bis unten verglast und äußerst schlicht gehalten, ebenso wie die Lampen: einfache Birnen in Messingfassung. Der Raum spricht dadurch und durch den hellen neutralen Boden aus weißem Mipolam mit schmalen roten Streifen und ein schlichtes Gitter die Formensprache der fünfziger Jahre. Durch die Fenster hindurch blickt der Betrachter auf das Hauptgebäude und das im Erdgeschoss befindliche Restaurant. Schafgans hat seinen Standpunkt so gewählt, dass die Betrachtungsweise des Bildes der gewohnten Leserichtung folgen kann: Das Auge folgt der langen, fast diagonalen Grundlinie der Fensterfront von der linken oberen Ecke zur rechten unteren Ecke. Aufgefangen wird der Blick durch die kürzere Gegendiagonale der Lampen. Dabei war es Schafgans wichtig, dass die durch die Verkürzung „kleinste“, also hinterste Lampe nicht angeschnitten wird. Die Gegendiagonale wird durch den halben dunklen Türflügel im Hintergrund zusätzlich kontrapunktisch verstärkt.¹³³

Die Aufnahme vermittelt den Eindruck, dass das Gebäudes einsehbar ist, dass es eine Verbindung zwischen drinnen und draußen, draußen und drinnen gibt. Keine endlosen dunklen Korridore, sondern schlanke, lichte, hohe, funktionale Verbindungen zwischen den einzelnen Gebäudeteilen.

Den zweiseitig verglasten Plenarsaal (Abb. 34) entwarf Schwippert auf quadratischem Grundriss und bezog auf diese Weise Publikum und Landschaft mit ein: „Ich habe gewünscht, daß das deutsche Land der parlamentarischen Arbeit zuschaut. So bekam der Saal zwei Fensterwände, jede 20 Meter lang, vom Boden bis zur Decke ausgedehnt. Man sieht durch

¹³² Schwippert o. J., S. 14.

¹³³ Hans Schafgans im Interview, Bonn 11.09.2006.

sie den Rhein, das gegenseitige Ufer, man betritt durch ihre Fenstertüren die nördliche und südliche Gartenterrasse. Trotz dieser breiten Ausblicke in die Gärten und das Land erzwingt die 32 Meter breite Rückwand des Präsidiums die Konzentration auf die parlamentarische Arbeit.“¹³⁴

Der Plenarsaal bot Sitze für 410 Abgeordnete und auf dem Podium Platz für Präsidium, Bundesregierung, Vertreter des Bundesrats und Diplomaten. Zusätzlich waren auf der Empore 350 Plätze für Presse und Zuschauer verfügbar. Im Inneren des Saales war von Schwippert eine kreisrunde nach oben ansteigende Sitzordnung geplant. Für die Regierung war ein Sektor im Kreis vorgesehen. Ein Rednerpult fehlte, jeder sollte von seinem Platz sprechen. Schwippert konnte sich mit dieser Idee nicht durchsetzen: „Regierung und Opposition in einem parlamentarischen Rund vereinigt, die vorweggenommene Idee einer Politik des ‚runden Tisches‘, solch radikalen Traditionsbrüche waren nicht mit Adenauers Vorstellungen eines politischen Wiederbeginns zu vereinbaren.“¹³⁵

Für Adenauer schien es wichtig, an die Traditionen der Weimarer Republik anzuknüpfen, auch um die Zeit des Dritten Reiches zu relativieren, anstatt einen Neuanfang zu wagen. So wurde die Bestuhlung für die Abgeordneten halbkreisförmig um die an der Stirnseite befindliche erhöhte Präsidentenbank mit Plätzen für Regierung und Bundesrat errichtet. Erst im neuen Plenarsaal des Architekten Günter Behnisch wurde die Idee der kreisrunden Sitzordnung wieder aufgegriffen und – durch die Mehrheit der Abgeordneten – realisiert.

Auf einer von Hans Schafgans geschaffenen Aufnahme blickt der Betrachter durch eine der geöffneten gläsernen Schiebetüren in den Plenarsaal (Abb. 35). Der gewählte Ausschnitt zeigt vom Plenarsaal nur einen Teil der Regierungsbank, den Bundesadler und die Deutschlandfahne. Durch die sich daneben befindende geschlossene Glastür sind nur schemenhaft die Bestuhlung des Saals, die gegenüberliegende Fensterfront mit der Empore sowie die Decke erkennbar. Der Blick durch die Türöffnung erzeugt zusätzliche Tiefe. Es entsteht eine Irritation zwischen Transparenz und Abgeschlossenheit, die das Bild spannend macht. Der Betrachter mag sich

¹³⁴ Zit. nach Knopp 1989, S. 53 (Original: Hans Schwippert: Das Bonner Bundeshaus, in: Neue Bauwelt, 6. Jg. 1951, Heft 17, S. 65).

¹³⁵ Vogt 1999, S. 46.

über diese ungewöhnliche Bildgestaltung wundern. Die Dokumentation des Plenarsaals stand bei dieser Aufnahme jedenfalls nicht im Vordergrund. Deutlich werden die Absichten des Fotografen, wenn klar wird, dass die Aufnahme im Auftrag der „Vereinigten Leichtmetallwerke“ entstanden ist, die für den Bau der Glastüren verantwortlich war. Das Foto verdeutlicht durch seine Inszenierung die Funktion der Türen als Schiebetüren, die den Plenarsaal gleichermaßen abschließen, und durch ihre Ausführung in Glas begrenzt einsichtig machen. Außerdem diente ihre Verwendung an einer solch prominenten Stelle natürlich als Werbung für die Firma. Deswegen war es wichtig, dass sowohl die Funktionalität der Türen, als auch ihr besonderer Standort auf dem Foto dargestellt wurde. In einem vergleichbaren Auftragsschreiben einer Metallwarenfabrik zur Dokumentation der Garderobenanlage im Bundeshaus heißt es: „Das Objekt ist aber für uns als Referenz so wichtig, daß wir uns entschlossen haben, noch einmal zwei wirklich gute, ausdrucksvolle Aufnahmen anfertigen zu lassen und möchten Sie bitten, das zu übernehmen. Wir brauchen Ihnen zweifellos nicht zu sagen, worauf es bei diesen Aufnahmen ankommt. Die Bilder sollen so gehalten sein, daß auch Details der Konstruktion zu erkennen sind und dabei doch auch ein Ausschnitt der Gesamtanlage wirkungsvoll heraustritt.“¹³⁶

Hans Schwippert war außerdem für die Innenausstattung des Bundeshauses inklusive der Büros verantwortlich. In der von ihm entworfenen Möblierung offenbarte sich, nach Meinung von Gisbert Knopp, ebenfalls ein Stück Demokratie als politisches Bekenntnis und gesellschaftlicher Lebensentwurf: Schwippert sah den gleichen Schreibtisch, den gleichen Stuhl und Schrank für den Präsidenten als auch für die Sekretärin, den Abgeordneten und die Schreibkraft vor: „[...] und hier nichts von den ‚repräsentativen‘ Leihgaben der Vergangenheit, sondern leichte Geräte, die dienen und nichts verbergen, Raum lassen und die Bewegung des Menschen, der Gedanken und der Dinge erlauben.“¹³⁷

Soweit die Theorie. Die Praxis stellte sich nach Bezug des Gebäudes durch die Abgeordneten im September 1949 zum Entsetzen von Schwippert völlig anders dar: Seine Raumkonzepte wurden von den Abgeordneten missachtet,

¹³⁶ Brief der Fa. Vollmann & Schmelzer, Metallwarenfabrik vom 23.2.1951 an Hans Schafgans (Quelle: Schafgans Archiv).

¹³⁷ Knopp 1989, S. 61.

die von ihm ausgesuchten Möbel der Bonner Firma Soennecken abgewiesen bzw. „[...] willkürlich aufgestellt, angeordnet, verteilt, gehortet und vor allem unwirtschaftlich und funktionshemmend verwendet.“¹³⁸

Zwei Aufnahmen von Karl-Hugo Schmölz, zeigen musterhaft eingerichtete Büros unterschiedlicher Größenordnung (Abb. 36 und 37).

Wie beschrieben, ist es nicht immer möglich, „Demokratisches Bauen“ zu realisieren. Behnisch versuchte jedenfalls – auch nach eigenen Angaben – in dem Entwurf für das neue Parlamentsgebäude in Bonn „[...] etwas von unserer Demokratie darzustellen, und zwar nicht nur so wie sie ist, sondern durchaus auch etwas von der Überzeugung dessen, was sie sein könnte.“¹³⁹

Klingt auch die von Arndt vorgebrachte Forderung nach dem Volk als Bauherr etwas utopisch, so geht es doch im Wesentlichen darum, dass das Volk durch die Art und Weise, wie Regierungs- und Verwaltungsbauten errichtet werden, nicht in die Rolle des Publikums verwiesen wird. Die für die Demokratie errichteten Bauten sollten ihm gegenüber nicht hochmütig, gleichgültig und abweisend wirken. Da sich das Ideal des souveränen Volkes als Bauherr nicht mit der politischen Wirklichkeit vereinbaren lässt, sollte es doch wenigstens so sein, dass die entsprechenden Bauten öffentlich zur Diskussion gestellt werden. Auf diese Weise besteht die Möglichkeit, zu überprüfen, ob die Gebäude, die ihnen zugedachten Aufgaben für die Gesellschaft auch wahrnehmen können: Können sich die Bürger damit identifizieren, dafür Verständnis aufbringen und sie annehmen?

Grundsätzlich muss allerdings berücksichtigt werden, dass die Vorstellungen, was die „Demokratie als Bauherr“ zu leisten hat, natürlich den jeweils zeitgenössischen Vorstellungen unterliegen. So stand 1949 wahrscheinlich die Hoffnung auf Demokratie auf im Vordergrund, während es angesichts der Staatsarchitektur der neunziger Jahre vor allem um die Darstellung von Demokratie ging.

¹³⁸ Zit. nach Vogt 1999, S. 95 (Brief von Schwippert an Wandersleb vom 19.9.1949).

¹³⁹ Ebd., S. 97.

4 Tendenzen angewandter Architektur fotografie

Seit ihrer Erfindung war die Darstellung von Architektur eines der Hauptaufgabenfelder der Fotografie. Dabei hatte die fotografische Abbildung von Architektur die unterschiedlichsten Zwecke zu erfüllen. Im Folgenden soll anhand der historischen Entwicklung im Überblick aufgezeigt werden, welchen Tendenzen die angewandte Architektur fotografie zwischen 1839 und dem Ende der sechziger Jahre unterworfen war.

Wie zur Geschichte der Fotografie nachzulesen ist, sind auf der ersten überlieferten Heliographie Teile eines Gebäudekomplexes zu sehen. Aufgenommen von Nicéphore Niepce um 1827 zeigt die Aufnahme den Ausblick aus seinem Arbeitszimmer auf den Hof und das ihn umgebende Gebäude des „Maison du Gras“.¹⁴⁰ Die Belichtungszeit muss mehrere Stunden betragen haben, da die Sonne beide Seiten des Hofes bescheint. Auch wenn Niepce ursprünglich mit seinem ersten Bild nicht beabsichtigte, eine Architekturaufnahme zu schaffen, sondern nur experimentiert hatte, wie Natur mit einem mechanischen Gerät abgebildet werden könnte, so zeigt dieses Dokument aus der Frühzeit der Fotografie doch ein entscheidendes Kriterium einer Architektur fotografie: die Darstellung von Perspektive.

1835 fotografierte William H. Fox Talbot dann die Architektur des Anwesens Lacock Abbey in einer Art und Weise, die technisch und stilistisch bis heute das Medium prägen. 1838 dokumentierte Louis-Jacques M. G. M. Daguerre Pariser Straßen und Gebäude. „Trotzdem sprach damals kein Mensch von Architektur fotografie. Wegen der langen Belichtungszeiten benötigte man eben ruhige Motive.“¹⁴¹ Hier wird der Kern der Architektur fotografie deutlich: Das Motiv ist unbeweglich, nur der Fotograf musste, um das Gebäude fotografisch zu erfassen, wechselnde Standorte einnehmen.

Von Beginn an war das Überzeugende an der Fotografie, dass sie das Dargestellte detailgetreu wiedergeben konnte, allerdings mit dem Makel des Verlustes von der Drei- in die Zweidimensionalität. Die Fotografie als Spiegel der Wirklichkeit, das Schlagwort der „unnachahmlichen Treue“ und die

¹⁴⁰ Newhall 1989, S. 13ff.

¹⁴¹ Hess 1995, S. 38.

scheinbare Objektivität wurden lange Zeit verteidigt, auch wenn es – deutlich sichtbar – durch die Optik Verzerrungen gab. Der Beitrag, den die Fotografie zur „Visualisierung und Verfügbarmachung der Welt“ leistete, stand in den ersten Jahrzehnten über aller Kritik.¹⁴²

Im 19. Jahrhundert wurde die Architektur fotografie deswegen vor allem für Dokumentationszwecke und weniger im künstlerischen Zusammenhang genutzt. So stand in Frankreich die Begründung der Fotografie in direktem Zusammenhang mit der Begründung der Denkmalpflege. Namhafte Fotografen der Zeit erhielten im Rahmen der „Mission Héliographique“ ab 1851 den Auftrag, die historischen Baudenkmäler Frankreichs zu dokumentieren. Um 1855 fotografierte Charles Marville im Auftrag der Pariser Stadtpräfektur alle Viertel, die im Rahmen der Planungen des Baron Haussmann vom Abriss bedroht waren.¹⁴³

Durch den beschleunigten Wandel, den die Industrialisierung und Verstädterung mit sich brachte, wurde eine Dokumentation des Stadtbildes im Spiegel alter und neuer Bauten in Form einer fotografischen Dokumentation notwendig. Es herrschte ein enger Zusammenhang zwischen dem neuen Medium Fotografie und der aufkommenden industriell geprägten Architektur. Die Fotografien von Nadar, Eugène Atget und später von Alfred Stieglitz, Paul Strand und Walker Evans haben unser Bild von Stadt entscheidend mitgeprägt.

Architekturfotografien wurden im 19. Jahrhundert außerdem für „Architektonische Musterbögen“ genutzt. Sie dienten als historische und zeitgenössische Vorlagen für die Architekturausbildung und Kundenberatung sowie für den Vertrieb von Fassaden- und Gestaltungsmustern für Bauherren aus Adel, Bürgertum und Verwaltung.

Desweiteren wurden sie zur Bebilderung von „Interieurzeitschriften“ und in Architekturfachpublikationen eingesetzt. Mit den fotografischen Abbildungen wurde nachgewiesen, dass es sich bei den Interieurs und Bauten nicht nur um Entwürfe handelte, sondern dass diese auch ausgeführt worden waren und tatsächlich existierten. Publierte Fotografien von Architektur spielen bis

¹⁴² Derenthal 2000, S. 19.

¹⁴³ Frizot 1998, S. 66 und Sachsse 1990, S. 4.

heute eine bedeutende Rolle in der Etablierung neuer architektonischer Stile.¹⁴⁴

Erst Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelten die Fotografen ein starkes Interesse an der künstlerischen Fotografie, als eine der Malerei ebenbürtige Kunstform. Auch in der Architekturfotografie wurde versucht, weg von der reinen Dokumentation, eine individuelle Darstellungsweise zu finden. Die Architekten begannen, die Fotografien nicht mehr nur als Formvorlagen anzusehen, sondern sie auch als eigenständige Werbeträger für die von ihnen errichteten Bauten zu nutzen. So dokumentierte Theodor Schafgans im Auftrag des Architekten Bruno Möhring zwischen 1898 und 1900 den Bau der Bonner Rheinbrücke in einer Serie eindrucksvoller Aufnahmen (Abb. 38). Diese wurden später teilweise in einem Album und als repräsentative Albumabzüge in der Größe 26 x 38 cm präsentiert.¹⁴⁵

Diese Nutzung der Fotografie führte zu neuen Arbeitsweisen und hatte eine neue Darstellung von Architektur zur Folge. Sie zeigt sich zum Beispiel in den Aufnahmen, die Hugo Schmölz 1914 im Auftrag von Martin Gropius und Bruno Taut von den Bauten auf der Werkbundaussstellung in Köln machte.¹⁴⁶ Er fotografierte die Fabrik von Gropius und das Theater von Taut bei strahlendem Sonnenschein und in strenger Axialsicht. Diese Vorgehensweise entsprach nicht der gängigen Arbeitsweise, die diagonale Ansichten bei diffusem Licht bevorzugte, aber so wurde der von Gropius und Taut beabsichtigte industrielle Charakter der Bauten deutlich: „Schmölz' Photographien sind technisch perfekt, dabei von einer klaren Unterordnung des photographischen Gestaltungswillens unter das plastische Anliegen des Architekten getragen.“¹⁴⁷

¹⁴⁴ Vgl. Hofer 2005, S. 19–20.

¹⁴⁵ Das Album mit insgesamt 108 Abbildungen befindet sich heute im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, eine lose Serie von Albumabzügen im Bonner Stadtarchiv.

¹⁴⁶ Abbildungen der Fotografien finden sich u.a. in: Deutsche Werkbund-Ausstellung, Köln 1914. Vgl. dazu auch Text von Rolf Sachsse in: Hugo Schmölz, Fotografierte Architektur 1924–1937, hrsg. v. Karl-Hugo Schmölz und Rolf Sachsse, München 1982.

¹⁴⁷ Sachsse 1986, S. 6.

Martin Caiger-Smith stellt fest, dass im 20. Jahrhundert Architektur zu fotografieren vor allem hieß, konstant die Grenzen der Fotografie, das heißt, die zahllosen Möglichkeiten ihrer spezifischen Eigenschaften zu testen.¹⁴⁸

Die „moderne“ Architektur fotografie kreiste um die Frage, ob Architektur als Ort für Menschen darzustellen sei oder als abstrakte Form. Wie sollte der Fotograf die Spannweite zwischen zweidimensionaler Fotografie und der Komplexität dreidimensionaler Architektur umsetzen? Wie auch den Unterschied zwischen dem Fotografieren eines Architekturdetails oder dem umfassenden Blick auf das ganze Gebäude und seine Umgebung?¹⁴⁹

Im Europa der zwanziger Jahre stand vor allem die Idee der Abstraktion in der Fotografie im Vordergrund und entwickelte sich zusammen mit der Avantgarde-Architektur. Speziell im Bauhaus koexistierten Fotografie und Architektur nebeneinander.¹⁵⁰

Die künstlerische Emanzipation der Fotografen und die Entstehung einer neuen Architektur erhielten durch das Bauhaus um Walter Gropius und László Moholy-Nagy ihren ersten Anstoß. In beiden Disziplinen spielten die Wechselwirkung von Farbe, Fläche und Form eine entscheidende Rolle. Das Erkennen von geometrischer Ordnung, die Nuancierung von Texturen und Strukturen war sowohl für Architekten als auch für Fotografen von künstlerischem Interesse.¹⁵¹ Die strenge Linienführung der Bauhausarchitektur wurde nicht in dokumentierenden Abbildungen festgehalten. Viele Künstler versuchten vielmehr durch ungewohnte Perspektiven und radikale Ausschnitte eine von der Architektur unabhängige Bildaussage zu erzeugen.

Neues Sehen und Neues Bauen waren wechselseitig aufeinander bezogen. Das heißt, durch die neue Fotografie erhielt die Architektur neue Impulse und die Fotografen erarbeiteten sich neue Sichtweisen. Architekt und Fotograf arbeiteten eng zusammen, wie zum Beispiel Wilhelm Riphahn und Werner

¹⁴⁸ Vgl. unter anderem Fotografien Aleksander Rodtschenko und „Fotografie als Design und Kunst. Die heroische Zeit der modernen Fotografie 1925 – 1970“ in Sachsse 2003, S. 110 – 161.

¹⁴⁹ Caiger-Smith 1991, S. 7.

¹⁵⁰ Ebd., S. 8.

¹⁵¹ Zit. nach Mißelbeck 2000, S. 10 (Originalzitat in: Heinrich Heidersberger: Moderne Architektur im Lichtbild, in: Angewandte Photographie, München 1960, S. 34).

Mantz sowie Dominikus Böhm und Hugo Schmölz. Werner Mantz zeigte in dieser Zeit in seinen Fotografien keine Details, sondern nur pure geometrische Formen im Stil eines abstrakten Gemäldes. Die Fotografie zeichnete sich durch die freie Wahl der Perspektive, des Ausschnittes und Standortes aus sowie durch eine enge Verbindung zu ihren Architektursubjekten.

Der „Geist des Industriezeitalters“, den die Architekten im Neuen Bauen auszudrücken versuchten, schulte sich insbesondere an Fabriken sowie an privaten und öffentlichen Gebäuden. Die Fotografie förderte durch ihre neue Sichtweise das Verständnis für die moderne Baukunst. Über die reine Dokumentation hinaus hatte die Fotografie nun eine zusätzliche Bedeutung als Vermittlerin moderner Architekturideen und damit auch interpretierende Fähigkeiten.

Beeindruckendes Beispiel dafür ist das 1926 von Erich Mendelsohn veröffentlichte Buch „Amerika – Bilderbuch eines Architekten“¹⁵². Mendelsohn hatte die Städte Buffalo, Pittsburgh, Detroit, Chicago und natürlich New York besucht. Die Stadt, die in seinen Augen ganz Amerika verkörperte. Mit seiner Leica in der Hand fotografierte er New York als ein Fußgänger, vom Boden aus. Damit brach er mit allen gängigen akademischen Vorgaben für Architekturaufnahmen. Fotografen und Künstler der Zeit, wie zum Beispiel Aleksander Rodtschenko, inspirierten diese Fotografien, insbesondere die Wolkenkratzer und Silobauten, zu einem Plädoyer für reißende und stürzende Perspektiven als Gestaltungsmittel der Fotografie.¹⁵³ Die fotografischen Darstellungen von Architekturen wurden infolgedessen dazu genutzt, neue Blickwinkel und –richtungen zu suchen.

Während des Nationalsozialismus kam es in der Fotografie zu keiner bedeutenden Weiterentwicklung. Nach Meinung von Honnef „beutete man im Wesentlichen die ästhetischen Errungenschaften der 20er Jahre aus, unter völligem Verzicht indes auf kreative Perspektiven.“¹⁵⁴ Jetzt lag der Schwerpunkt auf der „Dramatik der Erscheinung“ und der propagandistischen Verwendung der Bilder. Sachsse spricht von „blitzblanken“ Fotografien,

¹⁵² Erich Mendelsohn: Amerika. Bilderbuch eines Architekten, Berlin 1926, Reprint Braunschweig/Wiesbaden 1991.

¹⁵³ Vgl. auch Breuer 1997, S. 6 und Förster 2001, S. 10–11.

¹⁵⁴ Honnef 1985, S. 193

welche die Wirkung der NS-Architektur für den Betrachter nachvollziehbar machten.¹⁵⁵

In der ersten Zeit nach dem Krieg war den Architekturfotografen in Deutschland durch die verheerenden Zerstörungen ihre Schaffensgrundlage entzogen worden. Einige, wie zum Beispiel Richard Peter sen. und Hermann Claasen, widmeten sich der Dokumentation der Ruinen. Andere, wie Otto Steinert und mit ihm die Gruppe „fotoform“, wendeten sich der „subjektiven fotografie“ zu, das heißt, einer „[...] fotografische(n) Richtung, die wieder freie gestalterische Konzepte und individuelle Bildsprache zum Ausdruck brachte.“¹⁵⁶ Außerdem wurde die architekturfotografische Darstellung der zwanziger Jahre wieder entdeckt und neu interpretiert.

Die Bilder der Nachkriegszeit waren allgemein nicht mehr durch theatralisch inszenierte Effekte geprägt, sondern überzeugten durch eine schlichte, die Struktur betonende Sichtweise. Wichtig war den Fotografen die konzentrierte Darstellung von Struktur und Gliederung einer Fassade, eines Gebäudes oder Innenraumes. Oft waren es die Details, die das Bild ausmachten und nicht mehr der vordergründige Effekt. Vor dem Hintergrund des prosperierenden Baugewerbes entstanden gewerbliche Fotografien, „die oft effektiv Transparenz und Helligkeit der Nachkriegsarchitektur“¹⁵⁷ herausarbeiteten.

Nach der Währungsreform 1948 versucht auch das Atelier Schafgans mit gezielten Werbemaßnahmen wieder Kontakt zu Kunden der Vorkriegszeit zu knüpfen. Theo Schafgans entwirft einen Rundbrief, den er an Firmen in Bonn und Umgebung schickt. So bietet er in dem Schreiben an die Fa. Lambotte und Schattenberg, Farben- und Lackfabrik in Beuel „[...] Aufnahmen des Werkes oder Vorlagen für Reklamebild, Werbeprospekt, Inserat oder ähnliches“ an und beschließt das Angebot mit dem Satz „Der alte Name verbürgt die Erfüllung Ihrer Wünsche in guter und geschmackvoller Art.“¹⁵⁸

In den folgenden zwei Jahrzehnten wurden im Atelier Schafgans eigens mehrere Broschüren produziert, die speziell für Architektur- und Sachaufnahmen warben. So wendet sich eine in den fünfziger Jahren von

¹⁵⁵ Sachsse 1986, S.11.

¹⁵⁶ Förster 2001, S. 12.

¹⁵⁷ Derenthal 2000, S. 24.

¹⁵⁸ Brief Theo Schafgans vom 5.8.1948 an die Fa. Lambotte und Schattenberg, Farben- und Lackfabrik in Beuel (Quelle: Schafgans Archiv).

Hans Schafgans gestaltete und aufwendig produzierte sechsstufige Broschüre mit folgenden Worten direkt an die Architekten: „Architektur und Fotografie. So eng sind diese Begriffe verknüpft, dass aus ihrer Verbindung seit langem ein neuer Berufszweig hervorging: die Architekturfotografie. Um Ihnen, sehr verehrter Herr Architekt, mit diesen für Sie so wertvollen und unerlässlichen Arbeiten dienen zu können, stellen wir Ihnen unsere Erfahrung und die Mittel moderner Technik für schwarz/weiss- und Farben-Fotografie zur Verfügung. Wir überreichen Ihnen eine kleine Auswahl aus unserem Archiv, um bestehende Geschäftsfreundschaften zu vertiefen und auch Sie zu unseren verehrten Kunden zählen zu können.“¹⁵⁹ Die Broschüre wurde in einer Auflage von 500 Stück gedruckt und an potenzielle Kunden, speziell Architekten verteilt (Abb. 39). Die Ästhetik der Broschüre ist Ausdruck der Zeit: auf der Titelseite zeigt eine Farbfotografie die aufwändig mit farbigen Ziegeln gestaltete Fassade des Verbandes der Ziegelindustrie. Sie macht deutlich, dass Aufträge nicht nur in Schwarz-weiß, sondern auch in Farbe ausgeführt wurden. Darunter zeigt eine durch Solarisation verfremdete Collage den umfangreichen Kamerabestand des Ateliers, der für Aufnahmen zur Verfügung stand und ist gleichzeitig ein Hinweis auf die künstlerischen Ambitionen von Hans Schafgans in Hinblick auf die Solarisation.

Eine andere Broschüre aus den sechziger Jahren wirbt mit dem Slogan „Ein Architekt kann seine Arbeit nicht mit sich herumtragen ... aber Architekturfotos von Schafgans helfen ihm Bauherren zu werben und zu überzeugen.“¹⁶⁰ Zusätzlich zu den eigentlichen Architekturaufnahmen werden hier auch experimentelle Fotografien von Hans Schafgans, insbesondere Solarisationen, zur „modernen Raumgestaltung“ angeboten (Abb. 40).

Insgesamt gewann die Architekturfotografie zunehmend an Bedeutung, vor allem auch in Einrichtungszeitschriften und der Werbung. Es entsprach dem Trend der Zeit, hervorragendes und aktuelles Bildmaterial für Anzeigen, Zeitschriften und Werbebroschüren zu verwenden. Mit der ‚Wiedergeburt‘ der Einrichtungszeitschriften nach dem Krieg, war es für Architekten und Bauherren wichtig, gute Fotografen zu verpflichten die die Vorteile ihrer Bauten effektiv herausarbeiteten: „Nicht aus Eitelkeit, sondern als

¹⁵⁹ Firmenbroschüre „Architektur und Fotografie“, o. S., sechziger Jahre (Quelle: Schafgans Archiv).

¹⁶⁰ Firmenbroschüre „Ein Architekt kann ...“, o. S., fünfziger Jahre (Quelle: Schafgans Archiv).

ordentlicher Schlusspunkt zu einem fertig gestellten Projekt, ließ Ernst van Dorp von Anfang an seine Bauten von Profis fotografieren.¹⁶¹ So arbeiteten zum Beispiel die Architekturfotografen in Nordamerika gleichermaßen für Architekten, die Fotos bevorzugten, aus denen ihre Intentionen hervorgingen und Magazine, die Fotos bevorzugten, die in ihr Seitenlayout passten. Also vorzugsweise im Hochformat. Beide forderten die Fotos als gut geprinted und signiert, allerdings nicht vom Fotografen, sondern vom Architekten.¹⁶² Diese wurden dann in den jeweiligen Archiven gesammelt. Dies zeigen heute die häufig umfassenden Fotobestände in den Archiven damals tätiger Architekten.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass seit der Erfindung des Mediums Fotografie besonders die Architekturfotografie durch ihre Fähigkeit überzeugend zu dokumentieren stark zur Akzeptanz der neuen fotografischen Technik beigetragen hat. In den zwanziger Jahren des letzten Jahrhunderts zeigte sie darüber hinaus ihre interpretierenden und vermittelnden Fähigkeiten, die sich nach 1945 – vor allem durch Bernd und Hilla Becher – entscheidend zu einer Form künstlerischer Fotografie weiterentwickelt haben.¹⁶³

Die berufsmäßige, also angewandte Architekturfotografie wurde in den fünfziger und sechziger Jahren vornehmlich von zwei Elementen bestimmt. Zum Ersten stand nicht die plakative Wiedergabe der Gebäude im Vordergrund, sondern eine interpretierende Darstellung der architektonischen Idee. Deutlich wird dies zum Beispiel bei der Aufnahme „Auswärtiges Amt Eingangshalle“, die in der Broschüre des Ateliers Schafgans (Abb. 39) abgedruckt ist. Sie verweist auf die lichte Architektur und die besondere Bedeutung der Treppenhäuser darin. Zum Zweiten sollten durch beeindruckende Fotografien weitere potentiellen Kunden gewonnen werden: „Der Fotografie kam die Funktion zu, Gebäude und Inneneinrichtungen möglichst vorteilhaft, einprägsam und charakteristisch für den Architekten bzw. Bauherren also werbewirksam zu präsentieren. Die effektvolle bildmäßige Gestaltung des fotografischen Abbilds ihrer Bauten durch den Fotografen war also intentionales Anliegen der Architekten oder

¹⁶¹ Pellens 2000, S. 7.

¹⁶² Sachsse 1986, S 11.

¹⁶³ Förster 2001, S. 13.

Auftraggeber.“¹⁶⁴ Den Fotografen oblag damit die Steuerung der Wahrnehmung von zeitgenössischer Architektur.

¹⁶⁴ Hofer 2005, S. 20–21.

5 Das architekturfotografische Werk von Hans Schafgans

5.1 Der Bestand der Architekturaufnahmen im Atelier Schafgans

Die Architekturfotografie war nach dem Zweiten Weltkrieg neben dem Porträt über drei Jahrzehnte hinweg das zweite Standbein des Ateliers. Ein Blick in das Schaufenster des Ateliers um 1963 zeigt, dass neben beispielhaften Porträts auch zahlreiche Architekturaufnahmen präsentiert werden, um zu verdeutlichen, dass neben dem Porträt auch Auftragsarbeiten im Bereich von Innen- und Außenarchitektur ausgeführt werden (Abb. 41).

Diese Tradition geht, wie in Kapitel 2.1. dargestellt, schon weit zurück. Bereits der Gründer des Ateliers Johannes Schafgans fertigte schon Mitte des 19. Jahrhunderts neben den Porträts auch Architektur- und Landschaftsaufnahmen an. Ebenso die nachfolgenden Firmeninhaber Theodor und Theo Schafgans.

Wie eingangs beschrieben, wurde der überwiegende Teil des seit 1854 bestehenden Archivs am 18. Oktober 1944 durch einen Bombeneinschlag zerstört. Heute umfasst das Negativarchiv Schafgans, das mit der Wiedereröffnung des Ateliers nach dem Zweiten Weltkrieg am 1. Oktober 1945 neu angelegt wurde, die Ergebnisse aus über sechzig Jahren kontinuierlicher fotografischer Arbeit.¹⁶⁵ Bestimmt vom Arbeitsalltag des Ateliers haben sich drei Archivbereiche herausgebildet: Porträt, technische Aufnahmen und Reproduktionen.

Die Architekturaufnahmen sind den technischen Aufnahmen, die sich insgesamt auf 15.000–20.000 Negative belaufen, zugeordnet. In kleinerem Umfang befindet sich hier auch Werbe-, Sach- und Industriefotografie, die von Theo Schafgans angefertigt wurde. Die Architekturfotografie stammt jedoch nahezu ausschließlich von Hans Schafgans. Dabei handelt es sich vornehmlich um Großbildnegative, die sich wiederum in Schwarz-Weiß-Glasplatten-Negative (13 x 18 cm) und Schwarz-Weiß- und Color-Planfilme (13 x 18 cm) aufteilen. Die Negative wurden den Möglichkeiten der Zeit entsprechend in Glasplattenschachteln abgelegt und gelagert. Bis auf einige

¹⁶⁵ Vgl.: B. Schafgans 2004 (II), S. 107.

Gebrauchsspuren auf Negativen, von denen wahrscheinlich häufiger Abzüge gemacht wurden, gibt es am Material keine Beeinträchtigungen.

Die vorliegende Arbeit beschränkt sich auf Aufnahmen, die zwischen dem Ende der vierziger Jahre und dem Ende der sechziger Jahre entstanden sind. In dieser Zeit widmete sich Hans Schafgans voll und ganz der Architekturfotografie. Erst nach der Übernahme der Atelierleitung 1967 verlagerte er den Schwerpunkt seiner fotografischen Arbeit allmählich auf das Porträt. Dadurch war seine Anwesenheit im Atelier ständig erforderlich. Zeitaufwändige Außenaufnahmen, vor allem außerhalb des Bonner Raums, ließen sich damit nicht vereinen. Dennoch fertigte er für einige Stammkunden, insbesondere für Architekten wie Ernst van Dorp und Hans Hoffmanns sowie für die Stadt Bonn auch in den siebziger und achtziger Jahren noch Aufnahmen in kleinerem Umfang an.

1984, nach dem plötzlichen Unfalltod von Hans Hoffmanns, einem der Hauptauftraggeber für Architektur in den späteren Jahren, zog sich Hans Schafgans weiter aus diesem Bereich zurück. Zwar wurde noch bis zu Beginn der neunziger Jahre gelegentlich ein architekturfotografischer Auftrag angenommen, im Gesamtvolumen des Betriebs verringerte sich die Zahl der Architekturfotografien aber bereits mit dem Ende der sechziger Jahre erheblich.

Der großformatige Negativbestand der technischen Aufnahmen im Atelier Schafgans wurde in den achtziger Jahren von Boris Schafgans in drei Kategorien gegliedert.¹⁶⁶ Der erste, umfangreichste Bereich umfasst Einzelaufträge und gibt einen besonders lebendigen Eindruck vom Arbeitsalltag eines Architekturfotografen, da er verdeutlicht, wie groß die

¹⁶⁶ Die Autorin hat den gesamten Bestand der technischen Aufnahmen in den Jahren 2001 bis 2003 gesichtet. Aus den 15.000–20.000 Negativen wurden ca. 400 Aufnahmen ausgewählt und mit Hilfe eines Durchlicht-Scanners für Glasnegative im Format 13 x 18 cm digitalisiert. Dies bot sich gegenüber der aufwändigen Anfertigung analoger Abzüge in der Dunkelkammer aus finanziellen und rationellen Gründen an. Danach entwickelte die Autorin eine File Maker Datenbank, in der die Bilddateien zusammen mit allen relevanten, zugänglichen Informationen und Dokumentationen eingegeben wurden, um so eine systematische und umfassende Ausgangsbasis für die wissenschaftliche Analyse vorliegen zu haben.

Die Festlegung des Bildausschnitts und die digitale Nachbearbeitung der Bilddateien geschahen in enger Absprache mit Hans Schafgans. Der Abgleich mit publizierten Fotos oder erhaltenen Vintage-Abzügen zeigte deutlich, dass Schafgans seinen Prinzipien treu geblieben ist und auch heute noch genau weiß, wie er die Negative in der Dunkelkammer behandeln ließ und welchen Ausschnitt er damals festgelegt hatte.

Bandbreite der Betätigungen und Anforderungen war: Von den zwei Aufnahmen des Frisörsalons „chic“ (Abb. 42 und 43) bis zu Großaufträgen wie der Dokumentation über den Bau des Stadttheaters in fast 30 Negativen (Kap. 5.5.7).

Die erste der beiden Aufnahmen zeigt den bei Nacht von innen beleuchteten Frisörsalon „chic“. Der Standort des Fotografen ist leicht diagonal zur Schaufensterscheibe gewählt. Das Schaufenster nimmt fast die gesamte Bildfläche ein und präsentiert das Geschäft: Die sorgfältig dekorierten Auslagen, die moderne Inneneinrichtung im Stil der fünfziger Jahre, mit einer besonderen Theke für Kosmetik, zahlreichen Einzelkabinen und einer Reihe von Frisörtischen. Die beiden repräsentativen Aufnahmen vermitteln einen adäquaten Eindruck des kleinen Geschäftes. Sie bewegen sich damit im Übergangsbereich zwischen Architektur- und Sachfotografie.

Das umfangreiche Konvolut der Einzelaufträge spiegelt eindrucksvoll die vielfältige Bautätigkeit der fünfziger und sechziger Jahre in Bonn wider. Hans Schafgans fotografierte Schuhgeschäfte, Frisörläden, Cafés, Hutgeschäfte, Tankstellen, Möbelhäuser, Apotheken, Banken, Bekleidungshäuser, Gastwirtschaften, Hotels, Pensionen, Kinos, Privathäuser, Mehrfamilienhäuser, Siedlungen, Kirchen, Arztpraxen, Kliniken, Fabriken, Geschäftsstellen, Konsumläden, Institute, Stiftungen, Firmensitze, Behörden, Ministerien und viele andere Objekte. Beispielhaft abgebildet werden hier Aufnahmen eines Bonner Schuhgeschäftes, einer Tankstelle und einer Apotheke (Abb. 44 bis 46). Einige Aufnahmen, insbesondere die von Geschäften mit Schaufenstern, entstanden in der Dunkelheit, um mittels einer raffinierten Lichtinszenierung den werberischen Effekt der Aufnahmen zu erhöhen.

Der zweite Bereich zeichnet sich durch Auftraggeber aus, die Hans Schafgans mehrere Male mit größeren Arbeiten beauftragten zum Beispiel, wenn ein neues Objekt fertig gestellt war oder die verschiedenen Etappen eines Bauprojektes festgehalten werden sollten. Im Fall des Universum-Filmpalastes am Bertha-von-Suttner-Platz (heute Woki) dokumentierte er im Auftrag des Architekturbüros Wilhelm und Dirk Denninger mit fast 30 Aufnahmen die Entstehung des Gebäudes vom Rohbau bis zur ersten Filmvorführung. Das von Leo J. Horster gebaute Kino war zu seiner Entstehung das modernste und

größte Kino in Bonn.¹⁶⁷ Schafgans zeigt in seiner Dokumentation den Bau und das fertige Kino in einer großen Bandbreite (Abb. 47 bis 49).

Die Innenaufnahmen zeigen einen imposanten Kinosaal im Stil der fünfziger Jahre: Die nach hinten erhöhte Bestuhlung ist mit blauem Cord bezogen und die Wände sind aufwändig mit „festlichem“ gold-gelbem Stoff bespannt.¹⁶⁸ Eine Wand ist durch die Installation einer hinterleuchteten Gruppe von fliegenden Gänsen gestaltet, die in Richtung Leinwand fliegen. Die vor der Leinwand installierten farbigen Wasserspiele mit Wasserorgel machen das Kino zusätzlich attraktiv. Die Außenaufnahme widmet sich dem Gesamtkomplex am Bertha-von-Suttner-Platz.

Der dritte Bereich umfasst große Aufnahmekonvolute, die entstanden sind, wenn Schafgans über Jahre hinweg in größerem Umfang für einzelne Auftraggeber, sogenannte Großkunden – wie zum Beispiel die Bundesbaudirektion, das Staatshochbauamt, die Stadt Bonn, die Stadtsparkasse Bonn oder den Architekten Hans Hoffmanns – fotografiert hat. Dieser architekturfotografisch bedeutendste Teil des Archivs ist Grundlage der detaillierten Analyse in Kapitel 5.5.

Der Bestand der Architekturaufnahmen steht heute in der Obhut von Boris Schafgans, der in fünfter Generation die Aufgabe übernommen hat, die fotografische und dokumentarische Hinterlassenschaft des Unternehmens und seiner Familie zu verwalten, zu pflegen und weiter auszubauen.¹⁶⁹

Im Hinblick auf die systematische Erschließung der Bestände aus dem laufenden Atelierbetrieb, die sich von Jahr zu Jahr vermehrten, hatte Boris Schafgans schon in den achtziger Jahren verschiedene Initiativen zu ihrer Sicherung ergriffen. Mit dem Nachlass seines Großvaters Theo Schafgans wuchs ihm nach dem Tod von dessen Ehefrau Hilde Schafgans 1986 ein weiterer bedeutender Teil zu, der insbesondere die Chance bot, bisher wenig erforschte Gebiete aus der früheren und frühesten Vergangenheit des Ateliers zu erhellen. Seit Ende der neunziger Jahre legte er das Schafgans Archiv in

¹⁶⁷ Vgl. General-Anzeiger vom 15.9.1956; Neue Rhein Zeitung vom 15.9.1956 und vom 26.10.1956; Bonner Rundschau vom 15.9.1956 und vom 26.10.1956.

¹⁶⁸ Bonner Rundschau vom 26.10.1956.

¹⁶⁹ Boris Schafgans – selber Fotograf mit Lehrausbildung im Atelier seines Vaters – absolvierte anschließend das Studium des Dokumentarfilms an der Münchner Filmhochschule und arbeitet seitdem als Filmmacher, Dozent und Kurator. Er lebt in Berlin und Bonn.

seiner heutigen Form an und stellte seine Funktionalität bei der Vorbereitung mehrerer Ausstellungs- und Forschungsprojekte unter Beweis.

5.2 Zum Selbstverständnis des Fotografen

5.2.1 Fotoästhetische und handwerkliche Prägung

Hans Schafgans nahm schon früh an den verschiedenen Tätigkeiten im Atelier Anteil und verfolgte die Arbeit seines Vaters mit Kamera und Beleuchtung, den Umgang mit den Kunden, die abendlichen Gespräche in der Familie über Erfolge und Probleme des Betriebs und vieles mehr. So wuchs er gleichsam in die Fotografie hinein. Perspektive, Linienführung, Ausleuchtung, Kameratechnik und Laborarbeit waren für ihn Begriffe, die er täglich in sich aufnahm, mit denen er sich als Heranwachsender auseinandersetzte und zu denen er eigene Ansichten bildete.

Nach der Ausbildung zum Fotografen stellte sich für Hans Schafgans Ende der vierziger Jahre dann die Frage der fachlichen Spezialisierung. Zu seinem grundsätzlichen Interesse und seinen Fähigkeiten auf dem Gebiet der Architekturfotografie kamen zu diesem Zeitpunkt die personelle Lage im Atelier und sein persönliches Verhältnis zu seinem Vater hinzu. Dieser arbeitete, überwiegend als Porträtfotograf, mit Angestellten und Lehrlingen im Atelier, so dass es auf diesem Gebiet keinen personellen Bedarf mehr gab. Zusätzlich bereitete Hans Schafgans die ständige und dirigistische Beziehung zu den, im Verhältnis zu ihm, meist älteren Kunden keine Freude. So lag es nahe, sich in Hinblick auf die fotografische Arbeit vom Vater etwas abzusetzen, auch aus dem Bedürfnis heraus, unabhängiger zu sein und etwas Eigenes zu schaffen.

Rückblickend beschreibt er dies so: „Mein Vater war natürlich Porträtfotograf. Da war nicht viel für mich zu tun. Und ich hatte auch eine gewisse Hemmung vor der Porträtfotografie. Ich sah mich nicht ganz als Porträtfotograf, [...] ich war damals noch ein bisschen menschenscheu. Ich war zu befangen den Alten gegenüber. Als Junger schaute man [zu den Erwachsenen] auf, und diese Perspektive machte mich befangen. Mit Häusern konnte ich anders

umgehen. Da konnte ich einfach die Linien auf mich wirken lassen und mit den Linien arbeiten und die beklagten sich nicht und hielten auch still. Es war einfach mein Ding, die Architekturfotografie. So kam ich auch nicht mit meinem Vater in Konflikt. Jeder hatte seinen Lehrling. Ich fuhr viel rum, war lange unterwegs. Das machte mir schon Spaß. Immer mehr konnte ich meine Architekturfotografien individualisieren, indem ich meine eigene Sicht auf die Dinge hatte und auch diese Sicht formal umsetzen konnte. Und damit habe ich mir eine eigene Handschrift in der Architekturfotografie geschaffen, die auch von den Architekten akzeptiert wurde.“¹⁷⁰ Ein Hinweis darauf, dass diese Arbeitsteilung für Hans und Theo Schafgans für Zufriedenheit und Erfolg sorgte, mag eine um 1964 entstandene Fotografie sein, auf der beide gemeinsam abgebildet sind. Hans mit einer von ihm aufgenommenen Architekturaufnahme und Theo mit einem seiner Porträts (Abb. 50).

Nach Aussage von Boris Schafgans vollzog sich der Weg des verfolgten Jugendlichen, dem die Nationalsozialisten die Ausbildung beim Vater untersagten, zum anerkannten Architekturfotografen in einem Umfeld, das die persönliche und künstlerische Entwicklung von Hans Schafgans stark ausprägte und seinen Individualismus förderte. In der Familie fanden sich Maler, Schriftsteller, Sänger, Musiker und Schauspieler. Außerdem pflegten „Theo und Hilde Schafgans ein offenes kunstsinniges Haus, in dem Ausstellungen, Konzerte und Lesungen stattfanden.“¹⁷¹

Durch seinen Vater waren ihm Einblicke in die Fotografie gegeben, durch die er sich in der Fotografenszene der Nachkriegszeit selbstsicher zu bewegen verstand, zumal sein Name nicht unbekannt war. Das Bonner Atelier genoss seit dem 19. Jahrhundert einen ausgezeichneten Ruf in den Kreisen der Fachfotografie. Theo Schafgans, Schüler von Frank Eugene Smith, Absolvent der Münchner Fotoschule und 1919 Mitbegründer der Gesellschaft Deutscher Lichtbildner (GDL), stand seinerseits im regen Austausch mit exponierten Fotografen seiner Zeit. So lernte Hans Schafgans zum Beispiel schon in jungen Jahren die GDL-Fotografen Hugo Erfurth und August Sander kennen. Mit dem Abschluss seiner Meisterprüfung im Jahre 1952 begann der kollegiale Umgang mit den im Köln/Bonner-Raum ansässigen Berufsfotografen Paulus

¹⁷⁰ Hans Schafgans im Interview 04.09.2002.

¹⁷¹ Boris Schafgans im Interview 25.09.2006.

Belling, Gerhard Sachsse, Hans Joachim Herff und der Gräfin zu Dohna. Während diese vor allem als Porträtfotografen tätig waren, spezialisierte sich Hans Schafgans als einziger Fotograf in Bonn in den fünfziger und sechziger Jahren ausschließlich auf Architektur- und Industriefotografie.¹⁷²

Die Spezialisierung auf einen singulären Aufgabenbereich der Fotografie war denn auch mit der Konsequenz verbunden, sich nicht an Vorbildern vor Ort orientieren zu können. Hans Schafgans versuchte schon von Beginn an, seinen eigenen Weg zu finden. Er war sich sicher, die nötigen Kriterien für eine gute Architekturaufnahme in sich selbst zu finden. Im Untergang des Dritten Reiches sah er für sich persönlich vor allem eine geistige Befreiung. So waren die kreativen Impulse, denen er in den ersten Nachkriegsjahren nachging, vielschichtig. Besonderes Interesse brachte er der Kultur und Dichtung Frankreichs entgegen und befasste sich in den Jahren 1946 bis 1950 vor allem mit der Übertragung von französischer Lyrik ins Deutsche. Die dabei gesammelten ästhetischen Erfahrungen, die sich aus der Auseinandersetzung mit strukturellen und dramaturgischen Aspekten der literarischen Sprache ergaben, waren für seine späteren Architekturaufnahmen in Hinblick auf die spezifische Bezugnahme auf das „Original“ von elementarer Bedeutung.

So misst er in seinen späteren Schriften zur Architekturfotografie der Authentizität einen ebenso zentralen Stellenwert zu, wie beim Übertragen von Gedichten. Ebenso finden sich in seinem architekturfotografischen Wortschatz literarische Wendungen wie die von dem des Architekturfotografen, der als „Übersetzer einer Idee“ tätig ist. Des Weiteren bezeichnet er die Vorbereitung einer fotografischen Aufnahme als Prozess der Annäherung und des Verstehens einer Idee und bezeichnet seine architekturfotografische Stilistik als einen Vorgang des „Verdichtens“.

Im Zuge der vertieften Auseinandersetzung mit der Architekturfotografie ab Anfang der fünfziger Jahre nahm seine Tätigkeit als Übersetzer französischer Lyrik allmählich ab. Das hier gewonnene Formvokabular der Authentizität, Verdichtung und Dramaturgie findet sich in seinen späteren Architektur-fotografien und Texten jedoch wieder.

¹⁷² Sachsse 1999/2000, S. 622.

Durch seine fachjournalistischen Arbeiten kam es seit Mitte der fünfziger Jahre zu weiteren Begegnungen mit Kollegen. Die Aufnahmen des Kölner Architekturfotografen Karl-Hugo Schmölz beeindruckten ihn besonders: „Den habe ich sehr geschätzt. Wir haben uns auch öfters getroffen. Schmölz hielt ich eigentlich für einen geradezu hervorragenden Architekturfotografen, auch seinen Vater. Er hat ja dann später die Architekturfotografie zu Gunsten seiner Sach- und Möbelaufnahmen aufgegeben. Die aber ebenso perfekt waren. Die wirklich absolut perfekt waren.“¹⁷³ Einer gesonderten Gegenüberstellung mit Aufnahmen von Fotografen wie Karl-Hugo Schmölz, Werner Mantz, Heinrich Heidersberger, Candida Höfer und Axel Hütte widmet sich das Kapitel 5.6.

Einen wichtigen Zugang zu seiner Arbeitsweise und seinen theoretischen, bildgestalterischen und technischen Auffassungen bieten die Aufsätze zur Architekturfotografie, die Hans Schafgans veröffentlicht hat. Hier beschreibt er nicht nur, wie er arbeitete. Aus den von ihm zur Bebilderung der Artikel ausgewählten Bildbeispielen geht zugleich hervor, wie er das von ihm theoretisch Beschriebene in seinen Aufnahmen umgesetzt hat und welche seiner Fotografien er für besonders gelungen und aussagekräftig hielt. Die Beherrschung der Technik setzt er darin als Selbstverständlichkeit voraus. Sie dient lediglich als Mittel zum Zweck, um die Konzeption zu verwirklichen. „Der fotografische Umgang mit der Architektur besteht aus einer Summe von Erfahrungen, nicht eben nur technischer Art, und einem Einfühlungsvermögen in den umbauten, den organisierten Raum. Die technischen Erfahrungen verstehen sich von selbst.“¹⁷⁴

Zwischen 1960 und 1970 – also während seiner aktiven Zeit als Architekturfotograf – hat Hans Schafgans fünf Essays verfasst, die sich ausschließlich mit Architekturfotografie beschäftigen.¹⁷⁵ Darüber hinaus entstanden weitere Texte, die seine in der Architekturfotografie vertretenen Auffassungen auch in anderen Kontexten widerspiegeln.

Sein erster 1960/1961 verfasster Essay trägt den Titel „Fotografie und Architektur.“¹⁷⁶ Die Einleitung lässt darauf schließen, dass es sich um einen

¹⁷³ Hans Schafgans im Interview 04.09.2002.

¹⁷⁴ H. Schafgans 1965, S. 530.

¹⁷⁵ Alle Essays sind im Anhang (Kap. 7) aufgeführt.

¹⁷⁶ Hans Schafgans: Fotografie und Architektur, Manuskript 4 Seiten, ca. 1960/61.

Vortrag handelt, in dem technische und ästhetische Grundbegriffe der Architekturfotografie einem interessierten Amateurpublikum erklärt werden. Die Bedeutung des Kamerastandpunktes und der Abstand zum Objekt kommen ebenso zur Sprache, wie der Umgang mit stürzenden Linien und Tipps zur Innenraumfotografie.

In dem 1965 in der Zeitschrift „Foto Prisma“, der damals führenden Zeitschrift für Berufsfotografen, veröffentlichten Artikel „Architektur und Fotografie“¹⁷⁷ geht es ihm vor allem darum, herauszustellen, dass der „Fotograf als Interpret des Architekten“ agiert.¹⁷⁸ Die daraus resultierende Arbeitsweise wird an den damals gerade entstanden Aufnahmen des neuen Stadttheaters in Bonn verdeutlicht, denen sich die Autorin in Kap. 5.5.6 intensiv widmen wird.

1966 schreibt er in „Foto Prisma“ über „Linienführung und Mittelpunktgestaltung in der Architekturfotografie.“¹⁷⁹ Die Bildbeispiele verdeutlichen seine Theorie, dass „das Bild [...] den Eindruck der Architektur komprimieren, verdichten“ sollte. Welche bildgestalterischen Mittel er dafür einsetzt, wird im folgenden Kapitel 5.3 dargestellt.

In einem Manuskript mit dem Titel „Architektur-Fotografie“ von 1968 beschreibt er die Vorteile einer Großformatkamera und geht dann auf die zentralen bildgestalterischen Mittel seiner Architekturfotografien wie Kamerastandpunkt, Bildrandbegrenzung und Beleuchtung ein.

Sein letzter, 1970 veröffentlichter Text, ist gleichsam das Manifest seiner Erfahrungen in der Architekturfotografie. Unter dem Titel: „Architektur-Photographie“¹⁸⁰ stellt er die Essenz der vorhergegangenen Texte und seiner praktischen Erfahrungen zusammenfassend dar. Anhand von Bildbeispielen werden diese zusammen mit den bildgestalterischen Mitteln im nächsten Kapitel beschrieben.

Im architekturfotografischen Werk von Hans Schafgans nehmen die Texte eine wichtige Stellung ein. Sie geben Einblicke in seine Arbeitsweise und die daraus resultierenden Ergebnisse, zugleich sind sie Belege für seine intensive

¹⁷⁷ Hans Schafgans: Architektur und Fotografie, in: Foto Prisma, Heft 10, 1965, S. 530–533.

¹⁷⁸ Dieser Grundsatz wird ausführlich in dem Kapitel „Architekt und Fotograf“ (5.2.3) beschrieben.

¹⁷⁹ Hans Schafgans: Linienführung und Mittelpunktgestaltung in der Architekturfotografie, in: Foto Prisma, Heft 2, 1966, S. 66–68.

¹⁸⁰ Hans Schafgans: Architektur-Photographie, in: Allgemeine Photographische Zeitung, Heft 6, 1970, S. 77–83 und Titelbild.

theoretische Auseinandersetzung mit der Architekturfotografie und seine Reflektionen des Themas. Wie hoch seine publizistische Tätigkeit auch in Fachkreisen geschätzt wurde, zeigt die Tatsache, dass 1972 seine Berufung in die Deutsche Gesellschaft für Photographie weniger dem Fotografen, als vielmehr dem Autor Hans Schafgans galt. Zwar wurden seine „eindrucksvollen Leistungen auf dem Gebiet der Industriephographie“ ausdrücklich gewürdigt, die Berufung erfolgt aber vor allem aufgrund seiner „engagierten Stellungnahmen zu den Problemen der Photographie und der Photo-Publizistik in der Fachpresse.“¹⁸¹

5.2.2 Biografische Prägung

Betrachtet man die biografische und fotografische Entwicklung von Hans Schafgans bis zum Ende der sechziger Jahre, so scheint es, als ob er weniger durch eine „Schule der Fotografie“ geprägt wurde als vielmehr durch „die Schule des Lebens“. Genauso, wie er lernte, die allgegenwärtigen Gefahren während des Krieges und der Verfolgung einzuschätzen und spontan darauf zu reagieren, so beherrschte er später in seinen Fotografien das architektonische Objekt, weil er schnell die jeweilige räumliche Situation erfasste und die Linien, wie er sagt, an der richtigen Stelle zusammenführte. Wie viele Fotografen seiner Generation zeichnet er sich nicht durch die „[...] Entscheidung für ein Medium, einen Stil, ein weithin wieder erkennbares Markenzeichen aus, sondern dadurch, dass die Kunst im Suchen und Finden von Lösungen zu gegebenen Problemen besteht.“¹⁸² Das heißt, er setzt sich sowohl praktisch als auch theoretisch bis heute mit unterschiedlichen Bereichen der Fotografie auseinander.

Schlagwörter aus der Zeit nach dem Krieg waren neben „Orientierung“, „sich retten“, der Erfahrung von „Einsamkeit und Verlust“, auch das „Behaust sein“. In zahlreichen Romanen und Kurzgeschichten der Nachkriegszeit, wie in Wolfgang Borcherts „Draußen vor der Tür“ oder Heinrich Bölls „Ansichten

¹⁸¹ Aus der Berufungsbegründung des DGPh-Präsidenten Gerhard Schröder, veröffentlicht im General-Anzeiger vom 18.4.1972.

¹⁸² Sachsse 1986, o. S.

eines Clowns“, werden diese zentralen Themen behandelt. Auch Schafgans hat sich in seinen teils autobiografisch geprägten Texten mit diesem Komplex auseinandergesetzt. Millionen Menschen waren nach dem Krieg „unbehaust“ und verbanden nun mit einem Haus, einem unzerstörten Gebäude, Gefühle wie Frieden, Geborgenheit und Schutz.

Für Hans Schafgans, wie für viele andere, war dies keine Selbstverständlichkeit, sondern ein Rückzugsbereich von existentieller Bedeutung. In einem Haus zu wohnen bedeutete für ihn nicht nur Schutz vor der Witterung, sondern auch Schutz vor der Welt draußen. Dieses Zuhause, das der Fotograf als eine Einheit von „Haus, Familie und Fotografie“ beschreibt, war zwischen 1933 und 1944 von den Nationalsozialisten permanent bedroht gewesen, wurde 1944 bei einem Angriff britischer Kampfflugzeuge auf die Bonner Innenstadt zerstört und konnte erst 1950 wieder aufgebaut werden.

Es verwundert deswegen nicht, dass Hans Schafgans aus der kollektiven und persönlichen Verlusterfahrung des Zweiten Weltkriegs weitreichende Rückschlüsse zog. Er sah es geradezu als seine Aufgabe als Architekturfotograf an, dieser faszinierenden Tatsache nachzugehen: „Der Mensch hat ein Haus. [...] Der unbehauste Mensch lebte ohne Zivilisation. Durch die festen Häuser wurde die Gesellschaft geschaffen, mit dem Bau der Städte formierte sich die Zivilisation.“¹⁸³

Die Schaffung von Architektur bedeutet für ihn ein Ausdruck von Zivilisation. Sind auf seinen Architekturfotografien auch in den seltensten Fällen Menschen zu sehen, so wird durch die realistische Darstellung doch immer deutlich, dass die neue Architektur für Menschen geschaffen wurde. Die dargestellte Architektur ist Ausdruck einer Gesellschaft, die nach Jahren faschistischer Herrschaft, Unterdrückung und Krieg wieder auf dem Weg in eine zivile, demokratische Gemeinschaft ist. In Bonn entstehen keine bombastischen Repräsentationsbauten, aber es gibt auch keinen Neuanfang wie in Brasilia, sondern es sind gleichsam erste zaghafte Versuche der Selbstdarstellung des deutschen Volkes, das nach Jahren des nationalsozialistischen Terrors und des Krieges nach einer neuen Identität sucht.

¹⁸³ H. Schafgans 1970, S. 77.

Während der Begriff „Haus“ in Schafgans literarischem Werk Ausdruck für Selbstbestimmung und Autonomie ist, steht er in seinen Architekturaufnahmen stellvertretend für jede Art von umbautem Raum, ganz gleich, ob er dem Wohnen, Arbeiten, Repräsentieren oder Regieren dient. So formuliert er: „Raum wirkt als ein homogenes Gebilde, umschlossen und umschließend auf uns ein.“¹⁸⁴ Mit diesem sehr persönlich motivierten Zugang zur Architekturfotografie steht er mit Sicherheit in der Nachkriegszeit nicht allein. Das Besondere, Individuelle und Außergewöhnliche ist jedoch die Umsetzung dieser Erfahrungen in seinen Architekturaufnahmen und später auch in den Porträts. Seine persönliche Biografie wird bei ihm zum Inspirator und Motor seiner fotografischen Annäherung an Räume und Menschen.

5.2.3 Architekt und Fotograf

Hans Schafgans hat in seinen Aufsätzen zur Architekturfotografie hervorgehoben, dass Fotograf und Architekt gleichberechtigte Partner seien, die durch ihre Zusammenarbeit die architektonische Idee im Bild zum Ausdruck bringen. Der Fotograf hat als Interpret des Architekten die Möglichkeit, den von ihm geschaffenen Baukörper – und damit die Idee des Architekten – verdichtet und überzeugend darzustellen. Der Fotograf dient sozusagen als „Sprachrohr“ des Architekten.

Auch Albert Renger-Patzsch, der lange als Fotograf für verschiedene Architekten gearbeitet hat, hat sich 1960 in dem Aufsatz „Architekt und Fotograf“¹⁸⁵ mit diesem Thema intensiv auseinandergesetzt. Für ihn, wie auch für Schafgans, ist die Architekturfotografie nicht reine Kunst, sondern vielmehr professionelles Handwerk: „[...] wirkliche Baukunst ist Schöpfung, während echte Fotografie dem Gegenstande nur dienen will. Es ist evident, dass die Baukunst die Fotografie nicht braucht.“¹⁸⁶

Diese „dienende“ Auffassung, die Renger-Patzsch von der Fotografie gegenüber der Architektur hat, spiegelt sich exemplarisch in dessen

¹⁸⁴ H. Schafgans 1966, S. 66.

¹⁸⁵ Albert Renger-Patzsch: Architekt und Fotograf, in: Foto Prisma, Heft 10, 1960, S. 548–551 und Heft 11, 1960, S. 618–619.

¹⁸⁶ Renger-Patzsch 1960, S. 548.

gewerblichen Aufnahmen. Bei kommerziellen Aufträgen, wie den Stadtporträts und den Bildbänden über Kirchen sowie bei den Architektur- und Produktionsdokumentationen beharrte er, nach Ansicht von Ludger Derenthal, zumeist auf den erprobten Sichtweisen, auch wenn er diese aufs äußerste verfeinerte und konzeptionell auf ihre Grundbedingungen zurückführte. Andererseits trat er, im Zusammenhang mit seiner programmatische Publikation „Die Welt ist schön“ (1928), als wichtiger Protagonist für das Neue Sehen und für die Befreiung der Fotografie von den konventionellen und malerischen Vorstellungen ein.¹⁸⁷

Im Gegensatz zu Hans Schafgans und anderen vertritt Albert Renger-Patzsch in seinem Aufsatz allerdings auch die These, dass eine architektonische Idee nicht fotografiert werden kann. Seiner Meinung nach kann das spätere Sehen des verwirklichten Baus zusammen mit der Idee, die der Architekt von Anfang an hatte, in „[...] ihrer Totalität von der Fotografie natürlich nie erreicht werden.“¹⁸⁸ Denn die Fotografie hat, nach Renger-Patzsch, technisch keine Möglichkeit, diese im Ganzen zu erfassen. Diese Aussage begründete er damit, dass der fotografische Apparat erstens kein Auge sei, und zweitens die Vorstellungen, die die beiden „Kontrahenten“, also Architekt und Fotograf, vom Gegenstand haben, verschieden seien und deswegen nicht auf einer Fotografie dargestellt werden könnten. Drittens unterlägen die Urteile über Architektur zeitbedingten Wandlungen und könnten deshalb nicht einheitlich dokumentiert werden. Viertens schließlich sei die Werbung im Begriff, einen unheilvollen verfälschenden Einfluss auf die Architekturfotografie auszuüben.¹⁸⁹

Diese Feststellungen stehen in starkem Gegensatz zu der architekturfotografischen Auffassung von Hans Schafgans. Dieser macht, wie eingangs beschrieben, in seinen Aufsätzen immer wieder deutlich, dass Fotograf und Architekt gleichberechtigte Partner seien, die erst durch ihre Zusammenarbeit die architektonische Idee im Bild zum Ausdruck bringen. Damit widerspricht Schafgans auch der von Renger-Patzsch geäußerten Auffassung, dass, wie eben zitiert, die Baukunst die Fotografie eigentlich nicht braucht. Für Schafgans liegt in der Zusammenarbeit zwischen Architekt und Fotograf ein

¹⁸⁷ Derenthal 2000, S. 23.

¹⁸⁸ Renger-Patzsch 1960, S. 550.

¹⁸⁹ Renger-Patzsch 1960, 551.

hoher schöpferischer Wert: „Sie führt als Aufgabe im Bild, fort von der bloßen äußeren Anschaulichkeit zur gesteigerten Abstraktion.“¹⁹⁰

Aus der überlieferten Korrespondenz zwischen dem Atelier Schafgans und dem Architekten Josef Kofferath, der das in Kapitel 3.2.3 beschriebene Gebäude des Deutschen Herold in Bonn errichtete, lässt sich nicht nur beispielhaft ablesen, dass die Aufnahmen in dessen Auftrag ausgeführt wurden, sondern auch, wie sich die damals übliche Zusammenarbeit zwischen Hans Schafgans und seinen Kunden, in vielen Fällen den Architekten, gestaltete.¹⁹¹ Nach einer persönlichen Besprechung und einer gemeinsamen Begehung des Neubaus unterbreitete Hans Schafgans dem potenziellen Auftraggeber ein schriftliches Angebot. In den meisten Fällen wies der Architekt oder Auftraggeber lediglich darauf hin, welche Räumlichkeiten bzw. Details fotografiert werden sollten. Bezüglich der Ausführung gab es laut Aussage von Hans Schafgans keinerlei Vorgaben, er konnte immer frei agieren.¹⁹² In diesem Fall ergab sich aus dem Auftrag sogar noch ein Folgeauftrag: Die Firma Karl Teich, Werksteinbetriebe, die den Muschelkalk für die Fassade geliefert und verarbeitet hatte, bestellte 100 Abzüge der Fassadenansicht (Abb. 22) im Postkartenformat für Werbezwecke.¹⁹³

Aus den Unterlagen der Dokumentation des Deutschen Herold geht unter anderem hervor, dass die Ausführung der Architekturaufnahmen in den meisten Fällen im Format 18 x 24 cm auf chamois-halbmattem oder auf weiß-brillantem Papier erfolgte.

Im Mittelpunkt vieler Architekturfotografien steht das Werk des Architekten. Werner Mantz hat einmal gesagt: „Je besser der Architekt war, desto weniger Arbeit und Schwierigkeiten hatte ich mit der Aufnahme.“¹⁹⁴ Gerade bei der gewerblichen Architekturfotografie oder der, die Werbezwecken dienen soll, ist deshalb auch das Verhältnis zwischen Architekt und Fotograf, bzw. das gegenseitige Verständnis, das sie füreinander aufbringen, von entscheidender Bedeutung. Um Verständnis für ein architektonisches Werk zu entwickeln, ist es nötig, sich nicht nur mit dem Objekt als Ganzem zu beschäftigen, sondern

¹⁹⁰ Baerend 1961 (I), S. 80.

¹⁹¹ Geschäftskorrespondenz 1950/51 (Quelle: Schafgans Archiv).

¹⁹² Hans Schafgans im Interview, 30.8.2006.

¹⁹³ Schreiben des Atelier Schafgans an die Firma Karl Teich vom 23.5.1951 (Quelle: Schafgans Archiv).

¹⁹⁴ Zit. nach Mißelbeck und Hagspiel 2000, S. 12.

die einzelnen Elemente der architektonischen Struktur allmählich zu erfassen. Erst das Erkennen der architektonischen Grundidee führt zur Interpretation des Ganzen und zum Verständnis der architektonischen Leistung.

Die Aufgabe des Fotografen besteht, im Sinne von Hans Schafgans, also darin, die fotografischen Voraussetzungen zu finden, unter denen die Architektur ihre spezifische Wirkung zeigt und die ‚gebaute Idee‘ des Architekten sichtbar wird, um sie dann in der Aufnahme zu realisieren. Das kann auch bedeuten, gewohnte Ansichten zu vermeiden und die Bauwerke in neuer Sicht- oder Sehweise zu zeigen. Der Architekturkritiker Dieter Bartzko schreibt in diesem Zusammenhang treffend: „[...] Architekturfotografie ist Abbild und Interpretation der (Bau-) Wirklichkeit zugleich, Überlieferung und Deutung von Architektur in einem.“¹⁹⁵

5.3 Bildgestalterische Mittel

5.3.1 Zentrale bildgestalterische Mittel

Im Folgenden sollen wesentliche bildgestalterische Mittel, mit denen Hans Schafgans gearbeitet bzw. denen er sich in seinen Aufsätzen gewidmet hat, kurz zusammenfassend beschrieben werden. In den ausführlichen Bildanalysen (Kapitel 5.5) werden diese dann anhand ausgewählter Aufnahmen detailliert erörtert.

In der Architekturfotografie, in der nur der Fotograf derjenige ist, der sich bewegt, ist Schafgans' Aussage „Der Abstand zum Objekt bestimmt die Perspektive“¹⁹⁶ von grundlegendem Einfluss. Er macht damit deutlich, dass sich schon in der Wahl des Standortes die kompositorische Vorstellung des Fotografen spiegelt. Denn ein weiter Abstand erzeugt eine flache Perspektive, ein naher Standpunkt eine steile Sicht auf das Gebäude. Die steilere Perspektive verleiht dem Baukörper eine größere Wucht und Massigkeit. Auf diese Weise lassen sich auch bei eingeschossigen Gebäuden beeindruckende Wirkungen erzielen (Abb. 51). Die flache Perspektive

¹⁹⁵ Bartzko 1990, S. 38.

¹⁹⁶ H. Schafgans 1960/1961, S. 1.

hingegen, also die Sicht aus der Entfernung auf das Gebäude, ermöglicht auch den Einbezug der räumlichen Umgebung, etwa umstehende Bäume oder Horizonte (Abb. 16, 19, 22 und 28).

Mit der Schrägsicht erfasst der Fotograf meist die komplette Architektur und deutet gleichzeitig Volumen und Tiefe an (Abb. 22), während bei der Frontalansicht räumliche Tiefe durch die Staffelung von Flächen erzeugt wird (Abb. 24). Um den optimalen Standpunkt zu finden, schreibt Schafgans, muss der Fotograf jeweils „von dem beherrschenden Element des Baues ausgehen und es zum Zentralpunkt seiner Bildinterpretation machen.“¹⁹⁷

Darüber hinaus bestimmt der Standort auch die Linienführung im Bild. Die Linienführung hat einen besonderen Stellenwert für Schafgans. In fast allen seinen theoretischen Texten und in Gesprächen mit ihm über Architekturfotografie kommt er immer wieder auf diesen Gedanken zu sprechen: „Entscheidend ist nicht die Menge des gezeigten Raumes, sondern die Dichte und Geschlossenheit seiner Darstellung. Die Linien müssen in das Bild hineinführen und sich nicht über den Bildrand hinaus verlieren. Angeschnittene und bildabgekehrte Formen zerstören die Geschlossenheit einer bildhaften Konzeption, die zugleich auch gedankliche Konzeption sein muß.“¹⁹⁸ Schafgans nutzt Linien häufig, als Einstieg in ein Bild, ebenso als zentrales gestaltendes Element. Eines von vielen Beispielen ist hier die Aufnahme der Empore eines Hörsaals der Universität Bonn (Abb. 52). Die gebogene Balustrade nimmt ihren Anfang in der linken unteren Ecke und lenkt von dort aus den Blick des Betrachters präzise ins Bild entlang der ebenfalls geschwungenen Stuhlreihen. Die Aufnahme zeichnet sich vor allem durch Linien sowie durch die statischen Quadrate der Wandtäfelung und des Oberlichts aus. Durch die von Schafgans gewählte Komposition wirkt das Bild überaus dynamisch.

Im Zusammenhang mit der Linienführung innerhalb einer Aufnahme ist die Berücksichtigung der Bildrandbegrenzung von Bedeutung. Bei einer „geschlossenen Linienführung“ wie Schafgans schreibt, erfolgt der Beschnitt so, dass sich der Betrachter die Weiterführung der Linien vorstellen kann.

¹⁹⁷ H. Schafgans 1970, S. 78.

¹⁹⁸ Ebd.

Albert Renger-Patzsch steht in dem bereits eben erwähnten Artikel der Innenraumfotografie kritisch gegenüber: „[...] (diese) stellt den Fotografen vor eine unlösbare Aufgabe, wird doch von ihm gefordert, einen Gegenstand darzustellen, in dem er sich mit seinem Apparat befindet.“¹⁹⁹ Hans Schafgans hingegen sieht in der Innenraumfotografie ausgesprochene Möglichkeiten. Denn hier kann er, im Gegensatz zur Außenfotografie, durch Inszenierung von Innenausstattung und Mobiliar die Bildkonzeption entscheidend verändern. Schafgans spricht deswegen auch von Möbeln als den Statisten der Architekturfotografie.²⁰⁰ Eine von ihm in diesem Zusammenhang mehrfach angeführte Abbildung ist die eines Treppenhauses in Bad Godesberg (Abb. 53). Schafgans schreibt dazu: „Die Form dieser Treppe und der Geländer folgt dem Oval des Auges. Um dies zu verdeutlichen, mußte ich eine Pupille in den Mittelpunkt setzen. Diese Pupille war bald in einer Sitzgruppe gefunden, doch der Mittelpunkt war noch nicht pointiert genug. Die ‚Lichtpunkte‘ zweier illustrierter Zeitungen setzten den endgültigen Akzent.“²⁰¹ In der hier beschriebenen Arbeits- und Aufnahmegestaltung wird deutlich, dass Schafgans schon vor der eigentlichen Aufnahme eine Idee des Motivs hatte und dieses dann mit vorhandenen Hilfsmitteln, einer Sitzgruppe und mehreren Illustrierten, umgesetzt hat. Mit seinem Arrangement verstärkt er den Effekt der elliptisch angelegten Treppe zu einem „Treppenauge“.

In der Außenfotografie dienen ihm häufig Laternenmasten als Hilfsmittel, um eine „Harmonie der Linien“²⁰² herzustellen. Auf diese Weise ergibt sich eine einheitliche, geschlossene Linienführung, die die von ihm erwünschte Bildwirkung verstärkt. So bildet in der Aufnahme des Hochhauses im Tulpenfeld (Abb. 112) die Laterne das entscheidende kompositorische Gegengewicht zu dem hochaufragenden Gebäude.

Ein weiteres bildgestaltendes Mittel, das Schafgans in seinen Fotografien bewusst einsetzt, ist das Licht. In Bezug auf die Innenraumfotografie gibt Schafgans seinen Zuhörern in einem Vortrag den Rat „Benutzen Sie Kunstlicht, wenn Sie es verwenden wollen, hauptsächlich nur zur Aufhellung

¹⁹⁹ Renger-Patzsch 1960, S. 618.

²⁰⁰ H. Schafgans 1965, S. 533.

²⁰¹ H. Schafgans 1966, S. 66.

²⁰² H. Schafgans 1960/61, S. 1.

der Schatten.²⁰³ Auf diese Weise wird die durch das vorhandene Licht herrschende Atmosphäre eines Raumes nicht zerstört oder überdeckt. Neben vielen anderen Innenaufnahmen wird dies besonders in den Fotografien der sogenannten „Blauen Grotte“ der Universität Bonn und eines Hörsaals der Fachhochschule Rheinbach deutlich. Die erste Fotografie zeigt den Eingang zur „Blauen Grotte“ im Hauptgebäude der Universität vom Innenhof aus (Abb. 54). Der Vordergrund liegt im Dunkeln, der gezeigte Raum selbst ist durch eine Lichtdecke sowie an der Seitenwand befindliche Glasvitruinen hell erleuchtet. Der Blick in den Raum erfolgt diagonal durch einen Rundbogeneingang. Dieser ist mit einer Glastür verschlossen, an der sich Türgriffe in Form von Meerjungfrauen befinden. Durch den Einsatz eines Polarisationsfilters, welcher das spiegeln von Glasflächen verhindert, ist dieser Einblick möglich, ohne dass sich störende Spiegelungen auf der Glastür zeigen. Die dunkle Umrahmung des darzustellenden Objekts bewirkt auch in dieser Aufnahme eine besondere Leuchtkraft, die allein durch das im Raum vorhandene Licht erzeugt wird. Obwohl sich der Fotograf außerhalb des gezeigten Raumes befindet, ist dies doch eine eindruckliche Darstellung eines Innenraumes.

Auch bei der Aufnahme des Hörsaals in Rheinbach wählt Schafgans einen ungewöhnlichen Standort, um die zentralen architektonischen Gestaltungsmerkmale des Saales optimal zur Geltung zu bringen (Abb. 55). Die Fotografie zeigt Stuhlreihen im Vordergrund, die Brüstung der Empore am linken Seitenrand, im Bildmittelpunkt die verglaste Seitenwand und schließlich die gefächerte, indirekt beleuchtete Decke. Die Linien, die die Stuhlreihen, die Empore und die Deckenkonstruktion bilden, führt Schafgans von verschiedenen Punkten außerhalb der Aufnahme ins Bild hinein. Sie alle laufen auf die im Gegenlicht befindliche verglaste Seite des Saales zu und entwickeln dadurch eine starke, dynamische zentralperspektivische Wirkung. Details der Raumgestaltung, wie die dunklen, schmalen Leisten der Balustradenverkleidung und die durch die Fächer verdeckten Lichtleisten in der Decke, verstärken diesen Eindruck zusätzlich: „Das Ergebnis ist der fast abstrakte Eindruck einer eigentümlichen, durch Linienführung und Lichtlenkung hervorgerufenen Plastizität.“²⁰⁴

²⁰³ Ebd., S. 3.

²⁰⁴ Roth 2004, S. 127.

In zahlreichen seiner in Kapitel 5.5 detailliert beschriebenen Außenfotografien wird deutlich, dass er der von Klaus Kinold überlieferte Ausspruch „Architektur fotografieren heißt: stehen, warten, sehen. Das Licht für sich arbeiten lassen: dem Licht zusehen, wie es langsam aber stetig den Körper herausmodelliert“²⁰⁵ auch auf Schafgans zutrifft. In einigen Fällen, vor allem natürlich in der Innenraumfotografie, nutzt er jedoch auch bewusst Kunstlicht, um die von ihm geplante Bildwirkung zu erzielen.

Ein herausragendes Beispiel für seine Lichtführung und die Fähigkeit, damit gezielt Atmosphäre zu schaffen, ist das eines Busses vor dem Bundeshaus (Abb. 56). Sie entstand im Auftrag der Bonner Stadtwerke. Die Fotografie zeigt einen Linienbus, der mit eingeschalteten Scheinwerfern und Innenbeleuchtung während der Dämmerung parallel zum Bundeshaus geparkt ist. Der Bus ist menschenleer. Einen Lichtpunkt setzt eine Straßenlaterne hinter dem Bus. Die Kamera ist schräg zum Bus ausgerichtet. Aus diesem Grund laufen alle Linien vom linken Bildrand in einem imaginären Punkt nahe des rechten Bildrandes zusammen. Die Fenster des Busses und des Bundeshauses stimmen in ihrer geometrischen Form überein. Im Chrom und im nagelneuen Lack des Busses spiegelt sich das Licht wider. Diese Aufnahme ist nicht nur Ausdruck seiner inszenatorischen Fähigkeiten, sondern gleichzeitig auch ein „Bild der Zeit“, indem sie die Aufbruchstimmung der fünfziger Jahre ebenso verdeutlicht wie die zunehmende Bedeutung des Designs in der Alltagskultur.

5.3.2 Menschliche Wahrnehmung und technisches Abbild

Das natürliche Sehen ist nicht nur ein physischer Vorgang, sondern vor allem auch ein geistiger: „Es besteht eine enge Wechselbeziehung zwischen dem Sehen der Dinge und dem Denken über die Dinge.“²⁰⁶ Der Unterschied zwischen der umfassenden Wahrnehmung des menschlichen Auges und dem eingeschränkten technischen Sehen des Kameraauges ist infolgedessen für

²⁰⁵ Kinold 1993, S. 30.

²⁰⁶ Freydank 1977, S. 2.

das Verständnis der Architekturfotografie von großer Bedeutung und hat Einfluss auf die Bildgestaltung.

Der Mensch hat die Möglichkeit, einerseits eine einzelne Erscheinung, ein entferntes Objekt, wie zum Beispiel eine Kirche, mit dem ruhenden Auge zu fixieren oder andererseits – indem er Körper und Augen bewegt – das Objekt aus der Nähe in seiner Drei-Dimensionalität optisch und geistig zu erfassen und das Gesehene dann zu selektieren. Die Kamera hingegen ist „nur“ ein Hilfsmittel, das diese Leistungen nicht erbringen kann. Sie ist ein technisches Gerät, das die Dinge ausschließlich optisch registriert.

Darüber hinaus nimmt der Mensch zum Beispiel eine stürzende Linie nicht bewusst wahr, da das Gehirn sie automatisch ausgleicht, während der fotografische Apparat sie originalgetreu abbildet.

Die fotografische Darstellung bringt es mit sich, dass beim Schritt von der Drei- in die Zweidimensionalität Plastik, Relief und Gegenstände ihre Form, Materialität und Größe verändern. In der Schwarz-Weiß-Fotografie wird außerdem ihre Farbigkeit in Grautonabstufungen umgewandelt.

Zusätzlich zu diesen physischen Gegebenheiten spielt auch die Sehweise des Auges - unsere speziellen individuellen Sehgewohnheiten, die den optischen Informationen immer eine Wertung geben - eine Rolle. So wird zum Beispiel ein dunkler Punkt auf heller Fläche als weiter vorne liegend empfunden, ein heller Punkt in dunkler Fläche jedoch als weiter entfernt. In der Architekturfotografie lässt sich dieses Erkenntnis gestalterisch einsetzen. Jegliche Arten von Einrahmungen lassen das Innere des Eingefassten nach hinten treten und unterstützen damit die räumliche Tiefenwirkung. Wie zum Beispiel in der weiter unten beschriebenen Aufnahme der Air France Niederlassung bei Nacht (Abb. 57). Auch Linien, wie zum Beispiel Geländer, Dachabschlüsse, Mauern oder Straßen verstärken ebenfalls die Tiefenwirkung (Abb. 98). Insbesondere die Veränderung des Kamerastandortes kann völlig verschiedene Raumwirkungen erzeugen. Am eindrucksvollsten lässt sich die perspektivische Darstellung umsetzen, wenn bei der Verwendung eines Weitwinkelobjektivs Bildelemente im Vordergrund groß und im Hintergrund klein abgebildet werden und damit die Raumtiefe übersteigert abgebildet wird (Abb. 102).

5.3.3 Der Mensch in der Architekturfotografie

Obwohl die Architekturfotografie Gebäude darstellt, die für Menschen geschaffen wurden, werden Menschen bei der Fotografie von Architektur in der Regel nicht mit einbezogen. Dies hat sowohl technische und als auch ästhetische Gründe.

So vertragen sich Architektur und Mensch aus technischen Gründen perspektivisch nicht in einer Fotografie – im Gegensatz zur Zeichnung, wo zwei Perspektiven möglich sind. Architektur wird, in den meisten Fällen, weitwinklig aufgenommen. Durch die nahe Distanz werden Personen im Vordergrund überproportional groß in Bezug auf das Gebäude abgebildet.

Außerdem werden in der Architekturfotografie häufig lange Belichtungszeiten verwandt. Sollten dabei Personen in die Aufnahme integriert werden, müssten sie für die Zeit der Belichtung unbeweglich verharren, da sonst Wischeffekte entstehen würden.

In der Architekturfotografie werden Bauwerke meist unter ästhetischen Aspekten betrachtet, nicht aber in ihrem Bezug zum Menschen und zur Umgebung. Architektur wird in der Fotografie häufig zum „reinen“ Kunstwerk. Es gibt Ansichten, die sich grundsätzlich gegen eine Einbeziehung von Personen in die Architekturfotografie wenden. Viele Fotografen sind der Auffassung, dass die architektonische Bildwirkung beeinträchtigt wird, wenn Personen in das Bild integriert werden: „[...] die abstrakte Flucht und Linie wirken [dann] als Anachronismus, der Akzent wechselt zu Life, und dieses Life mit seinem modischen Einschlag (Autos und Kleidung sind nach spätestens 2 Jahren veraltet) kontrastiert meist unangenehm.“²⁰⁷ Das heißt, die Fotografien sollen nicht der Zeit, in der sie entstanden sind verhaftet sein, was durch Menschen mit zeittypischer Kleidung der Fall sein könnte, sondern sie sollten als „zeitleere Fotografien“ lang andauernde Werte vermitteln.

Auch Hans Schafgans vertritt die Auffassung, dass Menschen und Autos auf Architekturfotografien möglichst vermieden werden sollten: „Die Architektur, die Gestaltung von Häusern ist auf Dauer angelegt, sie verändert sich nicht. Menschen und Autos sind jedoch immer an die Zeit gebunden. Sind sie mit auf der Fotografie so werden die Häuser immer in Bezug zu der dargestellten

²⁰⁷ Baerend 1961 (I), S. 80.

Mode gesetzt. Dadurch verliert die Architektur ihren Anspruch auf ‚Zeitlosigkeit‘.²⁰⁸ Aus diesem Grund sind auf dem überwiegenden Teil seiner Fotografien von Bauten keine Menschen oder Autos zu sehen. Ausnahmen bilden Aufnahmen von Firmen, die sowohl die leeren Arbeitsräume zeigen, als auch die Menschen, an ihrem Arbeitsplatz oder Fotografien von Siedlungen und Straßenzügen, in denen er ganz bewusst sein eigenes Auto platziert (Abb. 18, 20, 61, 67 und 68). Wenn sich Menschen im Bild befinden, dann werden sie von ihm meistens genau arrangiert.

Für die Einbeziehung einer Person in eine Architekturfotografie spricht hingegen die Tatsache, dass der Betrachter einen Maßstab für die Größe des Objekts gewinnt. Dies ist vor allem bei Bauten von Vorteil, deren Ausmaße nicht durch die Einbettung in ihre Umgebung deutlich werden. In anderen Zusammenhängen dient der Mensch nicht nur als Größenmaßstab, sondern er kann durch seine Darstellung in einer Architektur auch vermitteln, wie sich das Gebäude zu ihm verhält. Erst durch Personen auf einer Fotografie kann die Funktionalität der für den Menschen geschaffenen Architektur verdeutlicht werden.

Besonders deutlich wird der beschriebene Unterschied in der Bildwirkung zwischen zwei Aufnahmen mit und ohne Personen auf den nächsten beiden Abbildungen (Abb. 57 und 58). Die erste Aufnahme zeigt das Air France Büro in der Bonner Stockenstraße von außen und ohne Personen. Die Aufnahme ist am Abend, außerhalb der Geschäftszeiten entstanden. Der Fotograf hat sich schräg gegenüber dem Objekt positioniert. Dennoch hat er dafür gesorgt, dass die am rechten Bildrand befindliche Parkuhr parallel zum Objekt zu sehen ist.

Die Linien laufen in dieser Aufnahme, bedingt durch den diagonalen Standort der Kamera, in der äußersten Ecke des dargestellten Raumes zusammen. Dadurch gewinnt das Bild an Tiefe. Die großflächig verglaste Front des hell beleuchteten Büros nimmt fast die gesamte Bildfläche ein. Die Leuchtschrift mit dem Schriftzug „Air France“ tritt hell und deutlich hervor. Das vorne im Schaufenster schwebende Flugzeugmodell scheint sich direkt auf den Betrachter zu bewegen. Das Büro vermittelt den Eindruck eines modernen-futuristischen Raumes, der – bedingt durch die tiefschwarze Umrahmung

²⁰⁸ Hans Schafgans im Interview, Bonn am 05.09.2006.

–schwerelos erscheint. Der Betrachter gewinnt den Eindruck, dass in dieser Niederlassung der Air France viel mehr als nur banale Flugtickets nach Paris verkauft werden. Das kühle, klare Interieur des Büros, sachlich und minimalistisch gegliedert, wirkt durch seine Zeitlosigkeit.

Im Gegensatz dazu ist die zweite Aufnahme bei Tageslicht entstanden. Sie zeigt Kundenberater und Kunden im Verkaufsgespräch. Die Blickrichtung ist dieses Mal von innen nach außen gerichtet. Die Personen, die draußen sichtbaren Fahrzeuge und das gegenüberliegende Geschäft ordnen das Bild einer ganz bestimmten Zeit und an einem ganz bestimmten Ort zu. Darüber hinaus zeigt die Aufnahme die Personen in der ihnen zugeordneten Funktion. Allerdings wirken sie aufgrund der langen Belichtungszeit wie versteinert. Auch die eben beschriebene Diskrepanz zwischen der in der Architekturfotografie nötigen Weitwinkelaufnahme und der bei Menschen bevorzugten langen Brennweite wird hier deutlich. Personen und Gegenstände sind hintereinander gestaffelt. Die Aufnahme zeichnet sich in erster Linie durch menschliche Interaktion und einen direkten Bezug zur Zeit aus. Die zeitlose Architektur des Raumes spielt in dieser Aufnahme nur eine untergeordnete Rolle. Die Modernität des Innenraumes steht hier im Gegensatz zu der bürgerlichen Kleidung der abgebildeten Personen.

5.4 Fototechnik

Perfektion in der Technik ist bis heute ein unumstößliches Kriterium in der Architekturfotografie.²⁰⁹ Gestalterische Herausforderungen wie die exakte Beherrschung der Perspektive, die oft schwierigen Kontrastverhältnisse zwischen hell und dunkel, die Einbeziehung der Umgebung und die Balance zwischen Kunst- und Tageslicht, müssen unter anderem mit Hilfe der Technik gelöst werden. Aus diesem Grund soll im Folgenden kurz die von Hans Schafgans verwendete Fototechnik beschrieben werden.

Die erste Kamera mit der Hans Schafgans nach dem Krieg fotografierte war eine Reisekamera im Format 13 x 18 cm aus den dreißiger Jahren mit

²⁰⁹ Henniges / Martin 2005, S. 66.

Klappboden. Im April 1954 erwarb er auf der Photokina in Köln dann eine Bempohl Kamera.²¹⁰ Abbildung 59 zeigt Hans Schafgans mit dieser Kamera. In den sechziger Jahren wurde die Kamera dann durch eine Plaubel Peco Universal Kamera ersetzt, die sich noch heute im Atelier befindet. Für private Landschafts- und Architekturaufnahmen während seiner Reisen nutzte er eine Linhoff Kamera im Mittelformat (6 x 6 cm). Auf einer 1954 im Atelier Schafgans zu Werbezwecken für die hauseigene Broschüre „100 Jahre Lichtbild-Werkstatt“ entstandenen Collage sind die Kameras abgebildet, mit denen zu dieser Zeit gearbeitet wurde (Abb. 60). In der Mitte des Bildes ist die neuerworbene Bempohl Kamera mit ausgezogenem Balgen platziert, mit der Hans Schafgans in den folgenden Jahren gearbeitet hat.

Hans Schafgans hat Architektur nahezu ausschließlich im Großformat (13 x 18 cm) fotografiert. Die von ihm dafür benutzten Kameras haben zahlreiche Vorteile, da sie extrem verstellbar sind und damit eine Anpassung an praktisch jede Aufnahmesituation ermöglichen: „Im Gegensatz zur starren Reportagekamera ist die Fachkamera in erster Linie eine Einzelbildkamera. Das Einzelbild verkörpert die berufliche, die professionelle Maßarbeit. Seine Herstellung ist aufwendiger und kostspieliger. Das großformatige Einzelbild ist dort im Einsatz, wo die Kameratechnik mit bewusst kreativer Gestaltungsarbeit koordiniert wird.“²¹¹

Schon bei der Einstellung für eine Aufnahme zeigt sich der Vorteil des Großformats durch die ausreichend große Mattscheibe, die eine optimale Kontrolle der Bildkomposition ermöglicht. Aus diesem Grund ist das Großformat auch heute noch Standard unter professionellen Architekturfotografen, während in den meisten anderen Bereichen der Fotografie längst die Digitaltechnik Anwendung gefunden hat.²¹²

Ein weiterer Vorteil der Großbildkamera ist ihre extreme Verstellbarkeit. Auf der optischen Bank können Bild- und Objektivstandarte gegeneinander in der Vertikalen und Horizontalen verschoben werden. Außerdem gestatten sie Schwenkungen um die horizontale und vertikale Achse. Dies ermöglicht unter anderem den Ausgleich von stürzenden Linien.²¹³

²¹⁰ Vgl. Taschenkalender Theo Schafgans, Eintragung vom 7.4.1954 (Quelle: Archiv Schafgans).

²¹¹ Koch / Marchesi 1986, S. 4

²¹² Henniges / Martin 2005, S. 66.

²¹³ Stürzende Linien entstehen, wenn Bild- und Gegenstandsebene schräg zueinander verlaufen, da Fluchtlinien in vertikaler Richtung entstehen, d.h., der Gegenstand verjüngt sich

Neben der Wahl der Kamera sind besonders die Wahl des Objektivs und die Größe des Negativs von Bedeutung. Ausschlaggebend ist die Größe des Bildwinkels, den der Fotograf abbilden möchte. Der Bildwinkel ist der nutzbare Teil des totalen Bildkreises auf der Mattscheibe, der genügend Abbildungsqualität besitzt und am Rand nicht unscharf oder lichtschwächer wird. Weitwinkliger Objektivs besitzen einen nutzbaren Blickwinkel von 100–150° und gewährleisten dadurch eine maximale Verschiebbarkeit, die Gefahr von Verzerrungen ist damit verringert. Sie bieten sich deswegen insbesondere für Architektur, Industrie, Aufnahmen mit bewusst gesteigerter Perspektivwirkung und engen Raumverhältnissen an: „Der Zweck der Architektur ist der Raum. Somit ist eine wichtige Aufgabe der Architektur-fotografie die Wiedergabe von Innenräumen, die Erfahrung von Architektur als Erfahrung eines Menschen im Raum zu vermitteln. Beim Normalobjektiv entsteht der Eindruck, als stünde man vor einem Raum [...]. Das Normalobjektiv verwandelt den Raum zum Bild, statt ihn als Raum wiederzugeben. Die Verwendung eines Weitwinkelobjektivs dagegen ist der Versuch, dem Raumeindruck näher zu kommen, den Raum mit optischen Mitteln zu betreten.“²¹⁴

Ein weiterer Grund, warum Hans Schafgans nahezu ausschließlich Großnegative für Architekturaufnahmen nutzte, ist, dass sie sich aufgrund ihres Formats einfacher retuschieren lassen und auch mechanische Verletzungen hier weniger auffallen, weil der Vergrößerungsmaßstab geringer ist. Vom Großnegativ können bessere, weil weniger körnige Vergrößerungen und qualitativ hochwertige Druckvorlagen hergestellt werden. Bildschärfe und Detailreichtum, sind auch bei großer Aufnahmedistanz vorhanden und bei Weitwinkelaufnahmen herrscht eine hohe Informationsdichte vor.

Bis Ende der fünfziger Jahre hat Hans Schafgans überwiegend mit Glasplatten im Format 13 x 18 cm gearbeitet, obwohl es schon Planfilme (12 x

auf dem Bild. So zum Beispiel, wenn ein Hochhaus aus der Untersicht fotografiert wird. Um stürzende Linien auszugleichen wird die Kamera mit Hilfe der Wasserwaage zunächst so aufgestellt, dass die Vertikalen bei Bild und Aufnahmegegenstand parallel verlaufen. Fehlt jetzt zum Beispiel der obere Teil des abzubildenden Hauses, d.h., ist der Aufnahmegegenstand noch nicht vollständig auf der Mattscheibe, wird das Objektiv so weit nach oben verschoben, bis das zu fotografierende Gebäude ganz auf der Mattscheibe erscheint. Dabei ändert sich an der Parallelität von Bild und Gegenstand nichts.

²¹⁴ Kinold 1993, S. 29

16 cm) gab. Mit diesen konnte er jedoch anfangs noch nicht optimal arbeiten, weil sie sich bei Temperaturschwankungen zusammenzogen oder ausdehnten und bisweilen aus der Kassette sprangen: „Ich war konservativ und konnte nicht so schnell die Glasplatte durch Planfilme ersetzen. Damals gab es den Slogan: ‚Platte bleibt Platte‘. Das sagten Fotografen, die besorgt waren, dass der Planfilm nicht flach genug in der Kassette liegen könnte und dadurch eine Focusdifferenz entstände.“²¹⁵

Bis Anfang der sechziger Jahre hatte sich die Qualität der Planfilme und der Kassetten so verbessert, dass Hans Schafgans sie seit 1962/63 fast ausschließlich verwendete, auch weil die Produktion der Glasnegative nach und nach eingestellt wurde. Für Farbaufnahmen war die Verwendung des Planfilms ohnehin unumgänglich, da Color-Negativ-Material nicht auf Glasträgern hergestellt wurde. Insgesamt sind diese jedoch nur zu einem kleinen Teil vertreten, da Hans Schafgans überwiegend in Schwarz-Weiß fotografierte.

Da Hans Schafgans meist außerhalb des Ateliers unterwegs war, um Aufträge zu erledigen, wurden die Dunkelkammerarbeiten im Allgemeinen von einem Laboranten oder Lehrling der Firma erledigt, der sich vorzugsweise auf diesem Gebiet spezialisiert hatte. Die Bestimmung der Ausschnitte und der gegebenenfalls nötigen Retuschen gingen jedoch immer auf Vorgaben von Hans Schafgans zurück, da er selbst bestimmte Vorstellungen hatte und um die Erwartungen und Vorstellungen der Auftraggeber wusste.

Wichtige Aufschlüsse über seine technische Arbeitsweise gibt der 1970 von Schafgans veröffentlichte Artikel „Architektur-Photographie.“²¹⁶ Dort beschreibt er neben dem Umgang mit und den Vorteilen von der Großbildkamera auch die von ihm bevorzugte Lichttechnik bei Innenaufnahmen: „Als Hauptbeleuchtungsquelle lasse ich möglichst das natürliche Raumlicht dienen. Nur die Differenz zwischen dem Auflösungsvermögen der menschlichen Netzhaut und dem photographischen Film helfe ich mit künstlichem Licht auszugleichen: bei Kunstlicht und Schwarz-weiß mit Nitraphot- und Jodquarzlampen, bei Color-Tageslicht mit großen Blaukolbenblitzen. Das natürliche Raumlicht zu erhalten ist sehr wichtig, denn die Belichtung eines

²¹⁵ Hans Schafgans, Interview vom 9.4.2002

²¹⁶ Hans Schafgans: Architektur-Photographie, in: Allgemeine Photographische Zeitung, Heft 6, 1970, S. S. 77–83.

Raumes ist ein wesentlicher Teil der Architektur, der nicht in seiner Wirkung willkürlich verändert werden darf.²¹⁷ Hier kommt erneut seine Auffassung zum Ausdruck, dass der Fotograf die ursprüngliche Absicht des Architekten nicht nach eigenen Ideen verfremden sollte, sondern im Bild darstellen sollte.

Die Beleuchtung ist also von zentraler Bedeutung für das „Licht“-bild. Eine der jeweiligen Architektur adäquate Beleuchtung schafft Räumlichkeit, gibt Anhaltspunkte über Entfernungen, zeigt Beziehungen zwischen Bau- und Naturelementen, gibt Aufschlüsse über die Materialität und lässt ihre Plastizität hervortreten. Sie kann die einheitliche Struktur einer Fassade aufzeigen oder ihre Geschlossenheit völlig zerreißen.

Schafgans' Erfahrung nach sollte der Einfallswinkel der Sonne möglichst schräg sein, da eine Frontalbeleuchtung zu einer weniger modifizierten Bildaussage führt und die Strukturen flacher erscheinen lässt. Für Fassaden ist meist streifendes, nicht zu grelles Sonnenlicht am günstigsten, um Plastizität aufzuzeigen. Rückenlicht wirkt dagegen verflachend. Gegenlicht wird gerne genommen, um Durchbrechungen zu zeigen. Übereckaufnahmen sind besonders plastisch, wenn eine der Seiten im Licht liegt, die andere im Schatten. Ein unentbehrliches Hilfsmittel ist für Schafgans der Polarisationsfilter wegen der oft störenden Spiegelungen bei Glasfassaden. Denn bei Außenarchitekturaufnahmen lassen sich die Kontraste des Gebäudes durch spiegelfrei gefilterte Fensterfronten steigern. Bei Schwarz-Weiß-Aufnahmen kommt es durch die zusätzliche Verwendung eines Orangefilters zu einer Steigerung des Wolkenkontrastes, ohne dass der natürliche Eindruck eines Gebäudes davon wesentlich betroffen ist: „Dunkel gefilterte Himmel geben oft den Gebäuden andere Dimensionen.“²¹⁸ So wurde der extrem schwarz gefilterte Himmel zum Beispiel zum Markenzeichen von Heinrich Heidersberger. Schafgans selber setzt diese Technik nur ein, wenn er aufgrund der Lichtsituation der Meinung ist, dass eine Filterung einen förderlichen Effekt haben würde, wie in der Aufnahme der Synagoge (Abb. 61) oder der Hochhaussiedlung in Tannenbusch (Abb. 75).

²¹⁷ Ebd., S.79.

²¹⁸ H. Schafgans 1970, S. 79.

5.5 Fotografien Bonner Architektur der fünfziger und sechziger Jahre

Aus den beschriebenen architekturfotografischen Beständen des Ateliers hat die Autorin sieben Bildserien ausgewählt, die sich jeweils einem Gebäude oder Gebäudekomplex widmen. Neben den zahlreichen einzelnen Motiven, die bereits analysiert wurden, verdeutlichen diese Serien, wie Hans Schafgans sich einem Gebäude genähert hat und wie er dieses fotografisch dokumentiert hat. Sein Vorgehen, seine Arbeitsweise und der Einsatz der geschilderten bildgestalterischen Mittel werden dadurch nachvollziehbar.

Die Kapitel 5.5.2 bis 5.5.7 sind chronologisch nach dem Entstehungszeitpunkt der fotografischen Serien gegliedert. In der Gesamtschau lässt sich so eine architekturfotografische Entwicklung von Hans Schafgans ablesen, die abschließend zusammenfassend analysiert wird.

Gesondert zu sehen, ist das Kapitel 5.5.1. Hier handelt es sich nicht um die serielle Dokumentation eines Gebäudes, sondern um einen thematischen Zusammenhang, in dem exemplarisch Fotografien einzelner Siedlungsbauten, die zwischen dem Anfang der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre entstanden sind, untersucht werden.

Bei der Auswahl der Aufnahmen wurden sowohl die Qualität einzelner Aufnahmen, als auch der Serie im Ganzen und die Qualität der dargestellten Architektur berücksichtigt. Bei der Beschreibung und Interpretation diente ein standardisierter Fragenkatalog dazu, eine gleichwertige wissenschaftliche Basis für die vergleichende Gesamtauswertung zu schaffen. Dieser Katalog wurde nach der Sichtung des Bestandes und der Auswahl der einzelnen Aufnahmen entwickelt. Dabei standen folgende Fragestellungen im Vordergrund:

- Beschreibung der Gesamtansicht und Detailansicht. Welche Perspektive wählt der Fotograf?
- Was ist im Vorder-/Hintergrund zu sehen? Was ist scharf und was ist unscharf abgebildet?
- Wie ist die Beleuchtung gewählt? Gibt es bewusste Wechsel zwischen hell und dunkel, Schatten, Akzente, Kontraste, Lichtreflexe? Welchen Effekt haben sie?
- Wo bilden sich Linien? Wo werden sie zusammengeführt? Welche Wirkung haben sie?

- Welche Raffinessen, Unzulänglichkeiten, Problematiken verbergen sich im Bild?
- Welchen Eindruck vermittelt das Bild?
- Gesamtkomposition: Was ist der stärkste Akzent, der das Bild prägt?
- Gibt es Hinweise auf den Auftrag, Entstehungskontext, Verwendungszweck und die Rezeption?

5.5.1 Siedlungsbauten

Die Entstehung und Entwicklung von Siedlungen in Bonn zwischen 1949 und dem Ende der sechziger Jahre war in entscheidendem Maße von der Wahl Bonns zur provisorischen Bundeshauptstadt geprägt.²¹⁹ Zu der allgemeinen Bautätigkeit der Stadt für Bürger, Flüchtlinge und Vertriebene kam in diesem Fall seitens der Bundesregierung der erheblich erhöhte Wohnungsbedarf für Bundesbedienstete, Ländervertreter und Angestellte der Alliierten Hohen Kommissare (High Commissioner of Germany kurz: HICOG) hinzu. Allein im Auftrag der HICOG wurden in den Jahren zwischen 1949 und 1952 bis zu 500 Wohneinheiten geschaffen.²²⁰ Die Bundesregierung rechnete Ende 1949 mit rund 5.000 zuziehenden Bundesangestellten. Folglich trieb der Bundeskanzler die Wohnraumversorgung mit allen Mitteln voran: „Brauchbare, aber einfache Wohnungen zu bauen war die Devise.“²²¹ Im Frühjahr 1950 befanden sich 851 Wohnungen im Bau.

Infolge der Bedeutung, den der Wohnungsbau im Rahmen der allgemeinen Bautätigkeit in Bonn zwischen dem Ende der vierziger und dem Ende der sechziger Jahre eingenommen hat, war auch die Auftragslage, die entstandenen Neubauten fotografisch zu dokumentieren, entsprechend gut. Im Folgenden werden ausgewählte Aufnahmen von Siedlungsbauten und Privathäusern, die Hans Schafgans im Auftrag von Bauherren oder Architekten dokumentiert hat, analysiert. Wie schon in den vorherigen

²¹⁹ Kähling 2004, S. 178.

²²⁰ Vgl. u.a. Kerstin Kähling: Aufgelockert und gegliedert. Städte- und Siedlungsbau der fünfziger und frühen sechziger Jahre in der provisorischen Bundeshauptstadt Bonn, Bonn 2004.

²²¹ Vogt 1999, S. 135.

Kapiteln, wird vor der Bildanalyse jeweils kurz auf die Funktion des Gebäudes und, wenn möglich, auf den Entstehungshintergrund eingegangen.

Abbildung 62:

Zu den ersten fertiggestellten Wohnungsbauprojekten auf bundeseigenen Grundstücken gehörten 56 Wohnungen an der Lotharstraße, 160 Einheiten in der Nähe des Bundeshauses und 80 in der Thusneldastraße. Die Zweizimmerwohnungen mit Wohnküche der Thusneldastraße im Bonner Norden waren für geringer verdienende Bundesbedienstete bestimmt.²²² Die dreigeschossigen Häuser wurden in Zeilenbauweise errichtet. Hans Schafgans hat diese kurz nach ihrer Fertigstellung im Auftrag der Bundesbaudirektion Anfang der fünfziger Jahre dokumentiert. Die Aufnahme zeigt die Thusneldastraße mit sieben Zeilenhäusern, die giebelständig zur Straße stehen.

Schafgans positionierte sich diagonal zu den Häuserzeilen, so dass jeweils die linke Seite und ein kleiner Teil der Front aller sieben Wohnbauten zu sehen sind. Obwohl leichte Schatten auf der Straße erahnen lassen, dass die Sonne von der rechten Seite kommt, spielt die Beleuchtung in diesem Bild insgesamt eine untergeordnete Rolle. Die Aufnahme wirkt leicht überbelichtet, der Himmel ist hell und wolkenlos. Auch hier offenbart sich wieder seine Liebe zum Detail in Bezug auf die Linienführung innerhalb des Motivs: Die Bordkante der Straße führt aus der rechten unteren Bildecke diagonal ins Bild hinein und erzeugt eine starke Tiefenwirkung. Die Laternenpfähle stimmen jeweils in der Senkrechten mit den Gebäudeecken überein. Die senkrecht aufragenden Wohnhäuser, Laternenpfähle und Bäume wirken wie hintereinander gestaffelt und verstärken die schematische Wirkung der Zeilenbauweise. Das Bild vermittelt den Eindruck einer Tristesse, die durch das Fehlen von Menschen in der Aufnahme und von Blättern an den noch jungen Bäumen zusätzlich verstärkt wird. Dadurch fordert das Bild zu Fragen auf: Was für eine Zeit ist das? Wer lebt hier? Wie lebt es sich hier?

Nach Einschätzung von Kerstin Kähling ist die beschriebene Zeilenbauweise charakteristisch für den frühen Bonner Siedlungsbau.²²³ Ein weiteres

²²² Kähling 2004, S. 285 und S. 284 ff. (Katalog-Nr. 36).

²²³ Kähling 2004, S. 180.

Charakteristikum war eine aufgelockerte und durchgrünte Bebauung in der Tradition der um die Jahrhundertwende entwickelten Idee der „Gartenstadt“.²²⁴ Eng und hoch gebaute Mietskasernen kamen für die Bunkergeschädigten ebenso wenig in Frage, wie die Großsiedlungen mit Blockrandbebauung der zwanziger Jahre. Trotz des hohen Bedarfs achteten die Bauherren bei der Ausführung der Siedlungen darauf, dass einzelne Siedlungseinheiten von den Hauptstraßen abgeschirmt waren und nur durch schmale, geschwungene Wohnstraßen erschlossen wurden. Ein besonders frühes und qualitätsvolles Beispiel ist hier, wie beschrieben, die Reutersiedlung.

Abbildung 63:

Im Auftrag der Bundesbaudirektion hat Hans Schafgans eine ab 1955 entstandene Bundessiedlung an der Hochkreuzallee fotografiert.²²⁵ Eine der Aufnahmen zeigt zwei der jeweils dreigeschossigen Mehrfamilienhäuser der Siedlung in Zeilenbauweise, die versetzt nebeneinander stehen. Hinter einem großen Baum ist am rechten Bildrand eine weitere, rechtwinklig versetzte Häuserzeile zu sehen. Die schlichten Baukörper sind durch die hervortretenden Balkone und großen Fenster gegliedert. Den Vordergrund nimmt eine schmale Rasenfläche ein, während der Himmel fast die Hälfte des Bildes bestimmt. Der Himmel ist bei dieser Aufnahme das zentrale gestalterische Mittel. Er ist nicht, wie in den meisten Fällen gleichmäßig hellgrau gefiltert, sondern zeichnet sich durch ein abwechslungsreiches Wolkenspiel aus. Dies war technisch nur möglich durch die Kombination eines Polarisationsfilters, welcher Spiegelungen in den Fenstern verhindert und eines Orangefilters, welcher die Kontraste verstärkt.²²⁶ Die Häuser sind aus leichter Untersicht aufgenommen. Die von rechts kommende Sonne erzeugt starke Schlagschatten an den Balkonen. Möglich ist, dass Schafgans diese Art der Darstellung gewählt hat, um die Dokumentation der eigentlich relativ unspektakulären Bauten durch einen kontrastreichen Blickfang und einen dramatischen Wolkenhimmel interessanter zu gestalten.

²²⁴ Vgl. Wiesemann 1995, S. 425.

²²⁵ Weiterführende Informationen zum Bau dieser Siedlung und allen weiteren besprochenen Siedlungen in: Kähling 2004, S. 371ff. (Katalog-Nr. 133).

²²⁶ Hans Schafgans im Interview am 6.10.2006.

Abbildung 64:

In einem anderen Auftrag widmet sich Schafgans einer weiteren Bundessiedlung, die in Plittersdorf errichtet wurde.²²⁷ Am linken Bildrand der Fotografie dominiert eine weiße, von der Sonne angestrahlte Hauswand mit einer großflächigen, zeitgenössischen Wandrelief. Dahinter sind in der Bildmitte zwei niedrige Mehrfamilienhäuser in Zeilenbauweise zu sehen, die versetzt nebeneinander stehen. Der Himmel ist hellgrau, im Vordergrund ist eine s-förmig verlaufende geteerte Straße zu sehen, deren Linienführung der Aufnahme Dynamik verleiht. Am ersten Bogen den die Straße nimmt, steht eine weibliche Person, die das Bild nicht nur „belebt“, sondern ein kompositorisches Gegengewicht zu der dominierenden Hauswand bildet. Nach Aussage von Hans Schafgans fand sich die Dame zufällig ein, während er die Vorbereitungen für die Aufnahme traf. Ausnahmsweise habe er sie spontan in seiner Architekturfotografie „toleriert“, da sie dem Bild eine zusätzliche Perspektive gibt.²²⁸

Die vorher beschriebene Aufnahme konzentrierte sich auf die architektonische Darstellung der beiden Häuser. Der bewusst großflächig angelegte Vordergrund dieser Aufnahme bewirkt hingegen, dass in diesem Bild, weniger architektonische Details der einzelnen Häuser vermittelt werden, sondern vielmehr ein Gesamteindruck der Siedlung, in der diese eingebettet sind: Den einer großzügig angelegten, begrünten und auch im Kleinen (Wandrelief) gestalteten Siedlung, die in hohem Maße der damals propagierten Vorstellung einer „aufgelockerten und gegliederten“ Bebauung entsprach.²²⁹

Abbildung 65:

Obwohl es sich bei der nächsten Fotografie ebenfalls um Zeilenbauten handelt, wird hier ein völlig anderer Bildeindruck vermittelt. Auf der Aufnahme, die einen Teil der amerikanischen Siedlung in Plittersdorf zeigt, sind mehrere dreigeschossige Mehrfamilienhäuser in Zeilenbauweise, die versetzt hintereinander gestaffelt sind, zu sehen.²³⁰ Die Häuser wurden aus einiger Entfernung aufgenommen. Schafgans wählt dafür seinen Standort auf dem Mittelstreifen der breit angelegten, in einem Bogen verlaufenden Straße. Im

²²⁷ Vgl.: Kähling 2004, S. 396 ff. (Katalog-Nr. 155a).

²²⁸ Hans Schafgans im Interview am 24.10.2006.

²²⁹ Vgl. u. a. Kähling 2004, S. 178 ff. „Entwicklungslinien des Städte- und Siedlungsbaus der fünfziger Jahre im Bonner Raum – Ein abschließender Überblick“.

²³⁰ Vgl. Ebd., S. 393 ff. (Katalog-Nr. 152).

Vordergrund der rechten Bildhälfte dominiert eine hoch aufstrebende Straßenlaterne, die im Gegensatz zu den, in der linken Bildhälfte im Hintergrund befindlichen Wohnhäuser, unverhältnismäßig groß wirkt und das zentrale bildgestalterische Element in der Aufnahme ist. Denkbar ist, dass der Fotograf den weiten Abstand zu den Häusern bewusst gewählt, um die Straßenlaterne besonders wirkungsvoll in die Fotografie zu integrieren. Auch hier werden die weißen Hauswände von der Sonne vollständig angestrahlt, der Himmel ist nahezu wolkenlos. Die Siedlung vermittelt auf der Fotografie den Eindruck großer räumlicher Weite und auch den trostloser Verlassenheit. Aufgrund ihrer großzügigen Gemeinschaftsgrünflächen und den zahlreichen Infrastruktureinrichtungen für die amerikanischen Angestellten wurde die HICOG-Siedlung in Plittersdorf auch „Klein-Amerika“ genannt.

Abbildung 66:

Eine der wenigen privat errichteten Siedlungen hat Schafgans in Ippendorf fotografiert.²³¹ Die Aufnahme zeigt eine im Bogen verlaufende Straße, an deren rechter Seite sich fünf Einfamilienhäuser reihen. Sie sind jeweils traufständig zur Straße ausgerichtet. Auf der linken Seite ist ein einzelnes Haus zu sehen. Die obere Hälfte des Bildes wird von einem von Quellwolken belebten Himmel eingenommen. Im Vordergrund der ansonsten menschenleeren Aufnahme hat der Fotograf mehrere dort zufällig spielende Kinder integriert.²³² Die Fotografie besticht durch den Effekt der fünf hintereinandergestaffelten Häuser gleicher Bauart mit ihren hellen weißen Seitenwänden und dem schwarzen Giebeldach. Die eigentlich streng geometrische Aufnahme – das Halbrund der Straße und die dreieckigen Giebel der Häuser – wird durch die Kinder im Vordergrund belebt und durch die Wolken am Himmel dramatisiert.

Betrachtet man beide Aufnahmen (Abb. 65 und Abb. 66) im Zusammenhang, so wird deutlich, dass Hans Schafgans hier durch die Wahl seines Kamerastandpunktes zwei jeweils sehr unterschiedliche Grundstimmungen erzeugt hat. In Abbildung 65 wird das Bild nicht durch die Häuser beherrscht, sondern durch die immanente Leere und eine Straßenlaterne. Im Gegensatz hierzu mutet die Siedlung der Abbildung 66 ganz anders an. Die Architektur

²³¹ Vgl. Ebd., S. 340 (Katalog-Nr. 104).

²³² Hans Schafgans im Interview am 24.10.2006.

der Häuser dominiert das Bild. Zusätzlich macht das linke Haus mit dem Sonnenschirm an der Krümmung der Straße, welche die Häuser in ihren Bogen zieht, einen „heimeligen“ Eindruck. In diesem Fall passen auch die spielenden Kinder ins Bild, auch wenn diese dort nicht bewusst arrangiert waren.

Abbildung 67:

Eine Neuheit im Wohnungsbau der fünfziger Jahre waren die sogenannten „Y-Hochhäuser“.²³³ Sie dienten der städtebaulichen Akzentuierung und ihr besonderer Grundriss in Form eines „Y“ war nach den Maßgaben einer optimalen Besonnung angelegt. Bereits 1955 errichtete der Bund innerhalb der eben schon erwähnten Siedlung an der Hochkreuzallee in Friesdorf ein 12-geschossiges Y-Hochhaus an der Ürziger Straße.²³⁴ Die Aufnahme zeigt eine Gesamtansicht des Gebäudes. Es ist in der Bildmitte positioniert. Den schmalen Vordergrund bildet eine im Schatten liegende Wiese. Der Himmel nimmt den großflächigen Hintergrund ein. Auf den ersten Blick scheint es verwunderlich, dass der Fotograf für die Dokumentation eines Hochhauses das Querformat und nicht das Hochformat gewählt hat. Da aber links und rechts von der Bildmitte weitere drei- bis viergeschossige Mehrfamilienhäuser zu sehen sind, lag ihm möglicherweise daran, diese in die Aufnahme mit einzubeziehen und das Hochhaus nicht als Solitär, sondern als Teil eines Siedlungsensembles darzustellen. Auf der menschenleeren Aufnahme fungieren einige Autos und, wie so häufig, zwei auffällige senkrecht ausgerichtete Straßenlaternen, als Statisten. Schafgans wählte den Aufnahmezeitpunkt so, dass die tiefstehende Wintersonne das Gebäude vollständig anstrahlt. Durch den niedrigen Standpunkt des Fotografen und durch den Kontrast zu der beschatteten Wiese im Vordergrund tritt es besonders deutlich in der Bildmitte hervor. Ein weiteres wichtiges gestalterisches Element ist die diagonale Wolkenformation, die von dem Hochhaus aus in die rechte obere Bildecke zieht. Den Verlauf der Wolken konnte der Fotograf natürlich nicht bestimmen, aber er konnte sie in diesem Fall spontan in die Linienführung des Bildes einbeziehen.

²³³ Hagspiel 1986, S. 46.

²³⁴ Vgl. Kähling 2004, S. 371ff. (Katalog-Nr. 133).

Abbildungen 68:

1958 dokumentierte Hans Schafgans ein anderes „Y“-Hochhaus im Auftrag des Architekten Hubert Oswald Oehlschläger. Bauherr war auch hier der Bund, die Gartenanlagen wurden, ebenso wie viele andere Bonner Siedlungen, von dem Gartenarchitekten Heinrich Raderschall gestaltet. Der kompakte neugeschossige Baukörper wird durch eine durchgehende und von Streben untergliederte Verglasung des Treppenhauses aufgelockert.²³⁵ In der Aufnahme von Schafgans nimmt das Gebäude fast die gesamte Bildfläche ein. Es ist leicht von der Bildmitte nach rechts verrückt. Aus diesem Grund sieht man links davon im Vordergrund drei Garagen und im Hintergrund einen zweigeschossigen Zeilenblock der Siedlung. Der Himmel ist nahezu wolkenlos grau gefiltert. Auch hier ist der Aufnahmezeitpunkt so gewählt, dass das Hochhaus von der Sonne angestrahlt wird. Der Standort der Kamera ist diesmal leicht erhöht. Das Gebäude wirkt folglich weniger imposant als die vorher beschriebene Aufnahme.

Abbildung 69:

Eine weitere Fotografie zeigt das Wohnhaus von der Rückseite. Durch die auffällige Gestaltung durch leuchtend rote Balkonbrüstungen entschied sich Schafgans hier möglicherweise für eine Farbaufnahme. Auch auf diesem Bild ist die außergewöhnliche Einteilung des Baukörpers in drei Flügel nachvollziehbar. Schafgans hat die Kamera ebenerdig in einiger Entfernung so zu dem Gebäude platziert, dass hier die Fronten, zwei der Flügel und die Seitenfläche des linken Flügels zu sehen sind. Im Vordergrund verläuft in einem Halbkreis der Bürgersteig. Dahinter eine Rasenfläche. Am linken Bildrand befindet sich eine parallel zum Gebäude ausgerichtete Straßenlaterne. Der hellblaue Himmel wird durch einige Wolken belebt. Die Sonne kommt von der rechten Seite und lässt die Fassade und vor allem die roten Balkonbrüstungen leuchten. Die völlig schmucklose Fassade gewinnt dadurch ein wichtiges Gestaltungsmerkmal.

Abbildungen 70–72:

Zwei weitere Wohnhochhäuser hat Schafgans in der von dem bedeutenden deutschen Nachkriegsarchitekten Sep Ruf Anfang der fünfziger Jahre

²³⁵ Vgl. Kähling 2004, S. 365ff. (Katalog-Nr. 129).

konzipierten HICOG-Siedlungen in Bonn-Tannenbusch und Bad Godesberg-Muffendorf fotografiert: „Sie zeichnen sich aus durch eine spannungsvolle Gruppierung der Häuser um großzügige Freiflächen, eine Erschließung mit breiten, leicht geschwungenen Straßen (aus Beton) nach amerikanischem Vorbild und durch eine Vielzahl verschiedener Haustypen, die teilweise von besonderer architektonischer Qualität sind.“²³⁶ Die Siedlungen überwinden damit die schematische Zeilenbauweise, ein typisches Merkmal des fünfziger Jahre Siedlungsbaus in Bonn.²³⁷ Dies war nicht nur wegen der erheblich größeren finanziellen Möglichkeiten der Alliierten möglich, sondern auch, weil die Besatzungsmacht gestalterisch nicht von den Genehmigungen deutscher Behörden abhängig war. Den Mittelpunkt der beiden genau baugleichen Anlagen bildet jeweils ein 12-geschossiges Hochhaus mit 72 Kleinwohnungen.

Für die Dokumentation des noch im Bau befindlichen Hochhauses in Muffendorf hat Schafgans sich frontal vor dem Hochhaus positioniert (Abb. 70). Das Gebäude nimmt fast den gesamten Bildraum ein. Die klare Gliederung des Gebäudes in zwei Scheiben, die durch ein in der Mitte liegendes, zurückgesetztes Treppenhaus verbunden werden, wird deutlich. Das Gebäude wird auf drei Seiten von einem schmalen Streifen Himmel umrahmt. Am unteren rechten Bildrand ist ein Teil der benachbarten fünfgeschossigen Mehrfamilienhäuser zu erkennen. Die Aufnahme ist bei diffusem Licht vor hellgrauem Himmel entstanden. Sie zeigt das Gebäude als Solitär und hebt seine schlicht klare Gliederung hervor: Leichtfüßig stehen auf Pfeilern zwei kubisch gegliederten Scheiben, die durch das zurückgesetzte, verglaste Treppenhaus verbunden sind.

Die zwei folgenden Aufnahmen (Abb. 71 und 72) zeigen die Hochhäuser in Tannenbusch und Muffendorf nach ihrer Fertigstellung aus jeweils unterschiedlichen Blickwinkeln. Die gerade beschriebene Aufnahme konzentrierte sich in erster Linie auf die Darstellung der geometrischen Gestaltung des Baukörpers. Sie lässt keine Rückschlüsse auf die Art des Gebäudes und die Umgebung zu. Die zweite Fotografie des Hochhauses in

²³⁶ Lambert 1990, S. 148ff., vgl. auch Kerstin Kähling: Die HICOG-Siedlung in Bonn-Tannenbusch: ein Beitrag zum Siedlungs- und Städtebau der Nachkriegszeit, in: Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege, Bd. 38, 1999, S. 45–110.

²³⁷ Vgl. Kähling 2004, S. 262ff. (Nr. 10) und S. 410ff. (Nr. 171).

Muffendorf (Abb. 71) steht im starken Gegensatz dazu. Das Gebäude wurde aus einiger Entfernung überdeck aufgenommen. Den Vordergrund nimmt eine Rasenfläche ein. Links und rechts neben dem Gebäude ist das Siebengebirge mit dem Drachenfels zu sehen. Ein mit Wolken verhangener Himmel rahmt das Hochhaus auf drei Seiten ein. Vom Wohnhochhaus selbst ist, die zweigeteilte klar gegliederte schmale Frontseite und die Längsseite sichtbar. Sie ist durch Balkone und geschlossene Flächen gekennzeichnet, die jedoch nicht aus dem Gebäudekorpus hervortreten. Auf dem Gebäude befindet sich ein von schmalen Stützen getragenes Betondach, das zu schweben scheint. Die Sockelzone ist durch Geschäfte belebt. Insgesamt wird das Wohnhaus hier, eingebettet in eine charakteristische Landschaft und als Mittelpunkt der neu entstandenen Siedlung dokumentiert.

Auch bei der Aufnahme des fertigen Hochhauses in Tannenbusch (Abb. 72) stellt sich Schafgans diagonal zum Gebäude auf, um die außergewöhnliche Gestaltung des Baukörpers zu dokumentieren. In den unteren Geschossen sind Geschäfte und Praxen untergebracht. Der Himmel nimmt auch hier große Teile der Bildfläche ein und stellt das Gebäude so frei. Im Gegensatz zu der vorherigen Aufnahme wirkt das Gebäude hier jedoch wieder wie ein Solitär. Die Frontseiten der ersten Bonner Hochhäuser lassen den klaren Aufbau in Sockel-, Mittel- und Dachzone erkennen. Die Seitenflächen werden durch den Wechsel von geschlossenen Wandscheiben und offenen, sturzlosen Fensterflächen gegliedert. Die Architektur überzeugt durch Schlichtheit und klare Gliederung. Einziges und prägendes Gestaltungselement ist der Kubus.

Abbildungen 73–74:

Ende der fünfziger Jahre veränderten sich die städtebaulichen Leitmotive grundlegend. Der große Flächenverbrauch der Gartensiedlungen mit ihrer niedrigen Bebauung und den großzügigen Grünflächen war finanziell nicht mehr tragbar. Nun strebten die Bauherren „nach großen und kompakten Siedlungen, die mit differenzierter Infrastruktur ausgestattet waren und mehr Urbanitätsgefühl versprachen.“²³⁸ So auch in Bonn-Tannenbusch. Die dort in den sechziger Jahren entstandenen zwei- bis achtgeschossigen Wohnhäuser zeichnen sich durch das städtebauliche Konzept der Verdichtung aus, „deren

²³⁸ Wiesemann 1995, S. 443.

lebendige Gestaltung und Gruppierung zueinander allerdings viel qualitätsvoller als in anderen zeitgleichen Siedlungen ist.“²³⁹

Die erste Aufnahme zeigt ein achtgeschossiges Wohnhaus (Abb. 73), dessen auffälligste Gestaltung der horizontale Wechsel zwischen hellen Balkonbalustraden und dunkel gehaltenen Flächen ist. Die Balkone sind hinter die Fassade zurückversetzt. Die Architektur des Hauses ist sehr gleichförmig. Hans Schafgans hat die Aufnahme in diesem Fall von der gegenüberliegenden Straßenseite in leicht diagonaler Sicht auf das Gebäude gemacht. Auf diese Weise ist auch die schmale Seitenfläche aus Sichtbeton erkennbar. Im Vordergrund links drückt sich ein Kiefernbusch ins Bild. Direkt vor dem Haus sind junge, blattlose Bäume zu erkennen. Es sind keine Menschen zu sehen. Links und rechts des Gebäudes sind einige niedrigere und augenscheinlich ältere Mehrfamilienhäuser zu erkennen. Der Himmel ist diffus, keine Ausleuchtung durch die Sonne.

Das Wohnhaus (Abb. 74) ist ein langgestreckter, viergeschossiger Bau, dessen Gestaltung ebenfalls von durchgehenden, horizontalen in weiß gehaltenen Balkonbalustraden und der zurückgesetzten, in dunkelroter Farbe gestrichenen Fassade bestimmt wird. Die Aufnahme ist in drei Zonen gegliedert. Den Vordergrund bildet eine glatte mit Schnee bedeckte Rasenfläche, im Mittelgrund befindet sich das längliche Gebäude, den oberen Teil des Bildes nimmt der hellblaue Himmel ein. Das Bild wird somit von den drei Farben weiß, rot und blau dominiert. Es ist eines der wenigen Bilder, die Schafgans in Farbe aufgenommen hat und es gelingt ihm hier, Farbe als zentrales Gestaltungsmittel einzusetzen.

Die dritte ausgewählte Aufnahme (Abb. 75) zeigt drei hintereinander gestaffelte mehrgeschossige Wohnbauten an einer Straße. Auch dieses Bild ist aus Augenhöhe aufgenommen. Die weite Fläche im Vordergrund, der helle Himmel, die horizontal gegliederten Fronten der drei Häuser in Schwarz und Weiß sowie die aufragenden Straßenlaternen vermitteln den Eindruck einer sauberen, strukturierten, modernen Wohnsiedlung. Im Mittelpunkt der Aufnahme sorgt ein markanter Laternenpfahl, der fast die gesamte Bildhöhe einnimmt, für einen zusätzlichen statischen Eindruck. Das gesamte Bild wird

²³⁹ Flagge 1984, S. 15 und vgl. Kähling 2004, S. 269ff. (Katalog-Nr. 16).

dadurch noch stärker strukturiert. Im Gegensatz zu der Abbildung 74 bewirkt hier das überaus stark hervortretende Element der Straßenlaterne, dass die Linien der Bauten nicht in einem Fluchtpunkt zusammenlaufen, sondern eindrucksvoll waagrecht und senkrecht den Betrachter in seinen Bann ziehen. Für dieses Bild erhielt Hans Schafgans auf der „photo 61“, der Bildausstellung der Deutschen Berufsphotographen in Stuttgart, eine Medaille für hervorragende Leistungen.²⁴⁰

Alle drei beschriebenen Siedlungsbauten zeichnen sich durch eine horizontal ausgerichtete Gestaltung aus, die auf den Fotografien ebenfalls durch eine besondere Ausnutzung des Schattenwurfs stark betont wird.

5.5.2 Die Filialen der Städtischen Sparkasse und das Hauptgebäude der Kreis-Sparkasse, 1952/53

Anfang der fünfziger Jahre dokumentierte Hans Schafgans im Auftrag der Städtischen Sparkasse Bonn in einer umfangreichen Serie die Neubauten der Zweigstellen im Bonner Stadtgebiet. Ausgewählte Fotografien wurden 1952 im Geschäftsbericht der Sparkasse veröffentlicht.²⁴¹ Des Weiteren fotografierte er am 19. August 1953 die neu gestaltete Hauptstelle der Kreis-Sparkasse Bonn von innen und außen. Auch hier entstanden die Fotografien, um die anlässlich der Einweihung veröffentlichte Festschrift zu illustrieren.²⁴²

Städtische- und Kreis-Sparkasse gehörten zu den sogenannten „Großkunden“ im Atelier Schafgans. Da dies einer der wenigen Fälle ist, wo sowohl die Negative, die vom Atelier Schafgans angefertigten Abzüge, die von der lithographischen Anstalt retuschierten Abzüge und die späteren Veröffentlichungen vorliegen, soll auf beide Konvolute - als Beispiel für einen Großauftrag Anfang der fünfziger Jahre - besonders eingegangen werden.

²⁴⁰ Urkunde vom Centralverband des deutschen Fotografenhandwerks 1961 (Quelle: Schafgans Archiv).

²⁴¹ Städtische Sparkasse zu Bonn (Hrsg.): Geschäftsbericht 1949, 1950, 1951 und 1952, Bonn 1953 (Quelle: Historisches Archiv der Sparkasse KölnBonn).

²⁴² Kreis-Sparkasse Bonn (Hrsg.): Die Kreis-Sparkasse Bonn im neuen Gewande. Festschrift zur Einweihung des neugestalteten Hauptstellengebäudes, Bonn 1953 (Quelle: Historisches Archiv der Sparkasse KölnBonn).

Die Negative beider Aufträge befinden sich im Schafgans Archiv. Die angefertigten und teilweise retuschierten Abzüge sowie die beiden genannten Veröffentlichungen werden im Historischen Archiv der Sparkasse KölnBonn aufbewahrt.

Da die Fotografien für eine Publikation vorgesehen waren, fertigte sie das hauseigene Labor im Atelier Schafgans auf glänzendem Agfa Portriga 111 Papier im Format 18 x 24 cm an. Die angefertigten Abzüge wurden für die Präsentation jeweils auf Pappe (Format 30 x 24 cm) aufgezogen, rückseitig mit einem Stempel des Ateliers und vorderseitig mit einem zusätzlichen Deckblatt aus Seidenpapier versehen. Obwohl Hans Schafgans der Autor der Aufnahmen war, wurden sämtliche Abzüge für Kunden im Atelier grundsätzlich vorderseitig von Theo Schafgans mit dem Schriftzug „fot. Schafgans“ versehen (Abb. 84) oder mit „phot. SCHAFGANS GDL BONN“ gestempelt (Abb. 80). Das heißt, dass die Signatur auf der vorderen Seite der Kaschierung keinen Rückschluss auf den Autor zulässt.

Hans Schafgans dokumentierte die neuen Geschäftsstellen der Sparkasse in einer Serie von insgesamt 16 Aufnahmen. Es entstanden Fotografien der Filialen in Dransdorf (drei Außen-, zwei Innenaufnahmen), in Endenich (eine Außen-, zwei Innenaufnahmen), in Poppelsdorf (eine Außen-, zwei Innenaufnahmen), in Dottendorf (je eine Außen- und Innenaufnahme) sowie am Bundeshaus (je eine Außen- und Innenaufnahme) und an der Markthalle (eine Außenaufnahme).

Auf nahezu alle Aufnahmen ist der Himmel wolkenlos und es sind, bis auf die Fotografie der Filiale in Endenich, keine Menschen abgebildet. Es sind klassische Werbeaufnahmen insoweit sie sich ausschließlich auf eine repräsentative Ansicht der einzelnen Gebäude und Kassenhallen beschränken. Störende Details, wie Stromleitungen oder Passanten wurden, teilweise auf dem Negativ, teilweise auf dem Positiv, retuschiert. Die Gebäude sind immer von der Sonne angestrahlt. Es wird jeweils die gesamte Front oder das Gebäude übereck gezeigt. Bei einigen Gebäuden handelt es sich um Neubauten, bei anderen um renovierte bzw. wiederaufgebaute Altbauten.

Innen wird in erster Linie die zentrale Kassenhalle dokumentiert. Diese ist in jeder Filiale individuell gestaltet und in ihrer Form den jeweiligen Räumlichkeiten angepasst. Die Aufnahmen entstanden direkt nach der Fertigstellung, noch bevor die Gebäude der Öffentlichkeit übergeben wurden,

um sie ohne Abnutzungsspuren und unter rein funktionalen und ästhetischen Aspekten zu präsentieren.²⁴³

Für den Geschäftsbericht der Städtischen Sparkasse der Jahre 1949–1952 wählte man acht Fotografien von Schafgans aus. Sie zeigen jeweils eine Außen- und Innenansicht der Filialen Dransdorf, Bonner Talweg, Eendenich und Bundeshaus. Innerhalb des Geschäftsberichts sind sie auf den ersten Seiten abgedruckt (Abb. 76).

Abbildungen 77 und 78:

Architektonisch fallen die dynamisch geschwungenen Schalter der Filialen Bundeshaus und Poppelsdorf besonders ins Auge. Deren Form übernimmt Schafgans perfekt ins Bild. Beide Fotografien zeigen eine Gesamtsicht der jeweiligen Kassenhalle. Die Räume sind menschenleer und es wurde gegen das Licht fotografiert. Dadurch, dass die Vorhänge vor der Fensterzeile zugezogen sind und der Raum gleichzeitig durch die unter der Decke befindliche indirekte Beleuchtung erhellt wird - die sich zusätzlich noch auf dem Fliesenboden spiegelt - war hier der Einsatz zusätzlicher Lichtquellen nicht nötig. Schafgans konnte hier mit der vorhandenen Lichtatmosphäre arbeiten.

Für die Aufnahme im Bundeshaus (Abb. 77) stellte er die Kamera nahezu parallel zu dem Schalter auf, der ein langgezogenes „S“ zu beschreiben scheint und sich diagonal durch das ganze Bild zieht. Der Fixpunkt des Motivs befindet sich in der linken, hinteren Raumecke. Die gesamte rechte Bildhälfte ist leer. Das Motiv „kippt“ folglich nach rechts, weil der Abschluss am rechten Bildrand fehlt. Insgesamt wirkt der Raum sehr kahl und leer. Wahrscheinlich wurde aus diesem Grund für die Veröffentlichung ein alternatives Motiv ausgesucht, in dem Hans Schafgans am rechten Bildrand eine Sitzgruppe mit drei Stühlen positionierte. Diese halten den Raum im Bild wesentlich besser zusammen und bilden so ein Gegenwicht zur linken Bildhälfte.

In Poppelsdorf (Abb. 78) hat sich Schafgans diagonal zu dem langgestreckten Schalter positioniert. Dessen gebogene Form wird durch die darüber verlaufende Lichtschiene zusätzlich verstärkt. Diese beiden architektonischen Elemente teilen das Bild in drei Zonen: den leeren Vordergrund vor dem Schalter, den Bereich hinter dem Schalter inklusive der Büromöbel,

²⁴³ Angaben des Archivars der Sparkasse KoelnBonn, Herrn Hedrich-Winter.

Lichtdecke und Fensterfront sowie ein fast dreieckiger Ausschnitt der Decke rechts neben der Lichtschiene.

Abbildung 79:

Motivisch interessant ist auch die Aufnahme des Schalterraumes der Filiale in Dottendorf. Der Fotograf hat sich diesmal hinter dem Schalter positioniert. Der Ansatzpunkt der Aufnahme des rechtwinklig verlaufenden Schalters liegt in der unteren rechten Bildecke. Die dadurch entstandene Linie leitet den Betrachter in die Bildmitte, in der der Schalter endet und die zusätzlich durch eine dort platzierte Grünpflanze betont wird. Durch diesen kompositorischen Bildaufbau wird der eigentlich relativ kleine Raum optisch vergrößert. Unterstützt wird dieser Eindruck zusätzlich durch die glänzende Oberfläche des Schalters. Auch hier wurde ausschließlich mit dem durch die Fenster einfallenden Licht gearbeitet.

Abbildungen 80 und 81:

Bei den Außenaufnahmen fallen besonders die Fotografien der Filialen in Eendenich und Dransdorf ins Auge. Die Sparkasse in Eendenich ist in einem wiederaufgebauten dreistöckigen Eckgebäude untergebracht. Das Gebäude hebt sich durch seine Größe und seinen Zustand von den umliegenden Häusern ab. Schafgans wählte einen erhöhten Standort im gegenüberliegenden Gebäude. Dadurch gelingt es ihm, das eigentlich in einer geschlossenen Bebauung und engen Straßensituation befindliche Gebäude einigermaßen freizustellen und auf der Fotografie hervorzuheben.

Die Filiale in Dransdorf ist in einem zweistöckigen, freistehenden Gebäude untergebracht. Schafgans fotografierte hier mit leichter Untersicht und ebenfalls übereck. Auch hier lässt die Perspektive das eigentlich relativ unscheinbare Gebäude monumentaler erscheinen.

Dem neu gestalteten Hauptstellengebäude der Kreis-Sparkasse widmete Hans Schafgans insgesamt 21 Aufnahmen. Wie auch bei den später noch vorzustellenden Serien versuchte er, so ein möglichst vollständiges Bild des Gebäudes von außen und innen zu schaffen. Dabei stand die vom Auftraggeber gewünschte Vorstellung im Vordergrund. Diese wurde seitens

der Direktion in der anlässlich der Einweihung der neugestalteten Hauptstelle erschienenen Festschrift deutlich formuliert: „Die Festschrift [...] ist kein Geschäftsbericht, sondern nur eine Sammlung ausgewählter Bilder und Skizzen, die veranschaulichen sollen, welche Fülle von Problemen [...] an die Sparkasse herangetragen und wie sie gelöst wurden.“²⁴⁴

Folglich wurde in der umfangreichen Bildserie das Gebäude in seiner alten Form durch handgezeichnete Skizzen dem neugestalteten Gebäude mit den Fotografien von Hans Schafgans gegenübergestellt. Ergänzt wurde die Bebilderung durch kurze schriftliche Erläuterungen der Vorteile des Umbaus.

So zeigt die erste Abbildung in der Festschrift eine Gesamtansicht des dreistöckigen Gebäudes (Abb. 82). Dieses wird übereck dargestellt, so dass Frontseite und rechte Gebäudeseite zu sehen sind. Beim Vergleich zwischen Skizze und Fotografie wird deutlich, dass es sich um einen Altbau handelt, der, rein äußerlich, vor allem im Bereich des Eingangs eine Veränderung erfahren hat.

Ist dieses Motiv auch architekturfotografisch vielleicht weniger interessant, so lassen sich hier doch starke Veränderungen zwischen der ursprünglichen Aufnahme von Schafgans (Abb. 83) und der späteren Abbildung in der Festschrift (Abb. 82) nachweisen. Diese wurden wahrscheinlich getätigt, um den gewünschten Effekt des Gegensatzes zwischen Alt und Neu stärker zu betonen und das Gebäude aus seiner städtebaulichen Umgebung hervorzuheben. So zeigt die veröffentlichte Abbildung einen erheblich kleineren Ausschnitt als das Negativ. Außerdem wurden die Stromleitungen der Straßenbahn ebenso vollständig retuschiert wie der Kiosk an der rechten Gebäudeseite, das Werbeschild „Rheinische Elektrizitäts-Handels-Ges.“, zwei Personen, ein Motorroller und die Straßenbahnhaltestelle. Zusätzlich wurde das Gebäude insgesamt etwas aufgehellt. Die Retusche muss auf der Druckvorlage vorgenommen worden sein, da das Negativ keinerlei Beeinträchtigungen zeigt.

Abbildung 84:

Die Aufnahme zeigt das Hauptportal von außen. In diagonaler Perspektive sind die beiden massiven Pendeltüren und der leuchtende Schriftzug „Kreis-Sparkasse“ vor den von hinten erleuchteten Milchglasscheiben abgebildet.

²⁴⁴ Kreis-Sparkasse Bonn 1953, Vorwort.

Durch die Pendeltüren hindurch erkennt man den breiten Treppenaufgang zur Schaltherhalle mit aufwändig in Naturstein verkleideten Wänden, in deren glatter Oberfläche sich das Licht spiegelt. Im Fluchtpunkt der Aufnahme ist der ebenfalls hell erleuchtete Durchgang zur Schaltherhalle deutlich sichtbar. Auch hier nutzt Schafgans, wie schon in mehreren Aufnahmen beschrieben, künstliches Licht zur Bildgestaltung. Die Aufnahme ist bewusst während der Dunkelheit entstanden. Die leuchtende Schrift und der hell erleuchtete Treppenaufgang treten deutlich aus der dunklen Umgebung hervor. Sie ermöglichen dem Betrachter scheinbar einen Blick in die Kreis-Sparkasse bis in die Schaltherhalle.

Abbildung 85:

Die nächste Seite des Geschäftsberichts der Kreis-Sparkasse widmet sich dem neuangelegten Treppenaufgang. Auch hier werden den beiden Fotografien von Schafgans Handzeichnungen der alten Eingangssituation gegenübergestellt, um die Modernität und Exklusivität der neuen Innenarchitektur zu demonstrieren.

Auf der Fotografie oben links wird deutlich, dass sowohl die breiten Treppenstufen, als auch sämtliche Wände des Eingangsbereiches aufwändig mit poliertem Naturstein verkleidet sind. Die Treppenstufen führen zu der erhöht liegenden Schaltherhalle, die sich hinter den großen Glastüren befindet. Die Decke nimmt eine gleichförmig und edel gestaltete indirekte Lichtkassettendecke ein. Schafgans hat die Kamera am Fuße der Treppe in der äußersten rechten Ecke aufgestellt. Er fotografiert den Aufgang aus der Untersicht, was ihn erhabener wirken lässt. Während der Treppenaufgang ausschließlich durch die Lichtdecke beleuchtet wird, schimmert durch die beiden raumhohen Türen aus der Schaltherhalle helles Licht. Dadurch wirkt der Aufgang optisch großzügiger.

Die Fotografie unten rechts auf der gleichen Seite zeigt den lang gezogenen Eingangsbereich der Kassenhalle, der sich am Kopf der gerade beschriebenen Treppe gelegen ist. Am rechten Bildrand befindet sich eine große Tafel, die als Wegweiser durch die Kreissparkasse dient. Im Bildhintergrund ist eine verschlossene Tür zu sehen. Auch hier soll die Fotografie eine angestrebte räumliche Weite, großzügige Gestaltung und Modernität vermitteln.

Abbildungen 86 und 87:

Abschließend sei auf zwei Aufnahmen der zentralen Schalterhalle eingegangen. Weitere Fotografien der umfangreichen Serie, die unter anderem die Büro- und Repräsentationsräume, die hauseigene Kantine und die technischen Einrichtungen zur Geldzählung zeigen, können leider nicht berücksichtigt werden.

Auf der ersten Aufnahme (Abb. 86) werden die linke Seite, der mittlere Bereich und die Stirnseite der Halle abgebildet. Der Standort des Fotografen ist leicht erhöht. Schafgans hat hier mit zwei goldenen Schnitten eine klassische Dreiteilung des Bildes vorgenommen. Den Vordergrund nimmt der mit quadratischen Steinplatten ausgelegte Boden und die darauf befindlichen Sitzgelegenheiten ein. Die Wölbung der vorderen Sitzgruppe lenkt dabei den Blick des Betrachters ins Bild hinein. Einem Streifen gleich zieht sich der Mittelgrund, die eigentlichen Schalter, durch die Aufnahme. Die senkrechten Stützpfeiler rhythmisieren diesen Bereich und lassen den Raum insgesamt luftig wirken. Prägendes gestalterisches Element ist, wie auch beim Treppenaufgang, die gläserne Lichtkassettendecke, die den oberen Abschluss der Fotografie bildet. Das quadratische Muster der Lichtdecke korrespondiert dabei mit den Steinplatten des Bodens.

Eine weitere Aufnahme (Abb. 87) zeigt die Schalterhalle aus der entgegengesetzten Richtung. Der dreiteilige Bildaufbau gleicht dem gerade beschriebenen. Der Standort ist hier jedoch ebenerdig. Die Aufnahme suggeriert dadurch große räumliche Tiefe. Der Blick des Betrachters wird durch den hellen breiten Deckenabschluss von links in den Fluchtpunkt des Bildes gelenkt, auf den auch alle anderen Linien hinweisen.

Wie auf den vorher beschriebenen Außenaufnahmen und den Fotografien des Eingangsbereiches wirken auch hier die Raumgestaltung und die Ausstattung der Räume zwar edel, aber nicht modern. Diese beiden umfassenden fotografischen Serien für die Städtische Stadtparkasse und die Kreis-Sparkasse Bonn nehmen aufgrund der großen Anzahl der entstandenen Aufnahmen und ihrem speziellen Verwendungszweck jedoch einen besonderen Stellenwert im Rahmen der Aufträge des Ateliers Anfang der fünfziger Jahre ein.

5.5.3 Das Haus der Deutschen Handwerks, 1953

Eine im gleichen Jahr entstandene Dokumentation widmet sich dem 1953 neu erbauten Haus des Deutschen Handwerks an der Adenauerallee (damals Koblenzer Straße). Das Gebäude war mit seinen farbigen Glasfenstern, verschiedenen Keramiken und schmiedeeisernen Gittern als Musterstück des nach dem Krieg wieder neu entstandenen Handwerks gedacht. Nach Angaben des Architekten Ernst van Dorp erforderte das schmale Grundstück eine schmale in die Tiefe gehende Gestaltung des Gebäudes.²⁴⁵ Die zwei versetzten Baukörper sind durch ein weiträumiges Treppenhaus verbunden. Durch den Vorhof setzt sich das Gebäude vom wuchtigen Museum König auf der gegenüberliegenden Straßenseite ab und hat dadurch eine repräsentative Wirkung. Zudem konnte auf diese Weise auch ein vorhandener Baum auf der Grundstücksecke stehen bleiben.

Anlässlich der Eröffnung am 3. November 1953 waren Bundespräsident Theodor Heuss und Bundeskanzler Konrad Adenauer anwesend. Letzterer bezeichnet den Neubau als „[...] eines der repräsentativsten und in seiner geschmackvollen Innenausstattung eines der schönsten Verwaltungsgebäude, die Bonn gegenwärtig aufzuweisen hat.“²⁴⁶

Hans Schafgans fotografiert das Gebäude in einer Serie von insgesamt 31 Aufnahmen (28 Glasnegative und 3 Planfilmnegative). Wie schon bei der bereits vorgestellten Dokumentation des Hauptstellengebäudes der Kreis-Sparkasse, umfasst dieser Auftrag Aufnahmen bei Tag und Nacht, Außenfotografien sowie Fotografien ausgewählter Innenräume. Dabei konzentrierte sich Schafgans auf charakteristische Räumlichkeiten, wie den Eingangsbereich, das Treppenhaus und einige repräsentative Räume. Er versuchte so, dem Betrachter ein möglichst eindrucksvolles Bild des neu entstandenen Baus zu geben. Insgesamt vermitteln die Aufnahmen den Eindruck eines stark in seiner Zeit verwurzelten Neubaus.

Abbildung 88:

Die Fotografie zeigt das Eckgebäude während der Dämmerung. Sowohl die Frontseite als auch einer der schmalen, länglichen Gebäudeflügel entlang der

²⁴⁵ Zit. nach Pellens 2002, S. 28.

²⁴⁶ Artikel „Visitenkarte des gesamten deutschen Handwerks“, Bonner Rundschau vom 3.11.1953.

Kaiser-Friedrich-Straße sind zu sehen. Vom linken Bildrand bis in die Bildmitte ragen die weit ausladenden Äste der Platane. Den Vordergrund nimmt die Straße ein. Das Gebäude wird durch die hinter den Fenstern angebrachten Lampen illuminiert. Dieser Effekt war vom Architekten bewusst so geplant: „Die Innenbeleuchtung ist so gewählt, daß ihr Schein ganz durch das Fenster nach außen dringen kann.“²⁴⁷ Der Lichtschein spiegelt sich auf der hellen Natursteinverkleidung des Baukörpers wider. Einen Kontrast dazu bilden die schwarzen nahezu blattlosen Äste der Platane und die nicht erleuchtete, regennasse Straße im Vordergrund.

Abbildung 89:

Auch in der nächsten Aufnahme ist die Platane gestalterisch von Bedeutung. Gezeigt wird das über vier Stockwerke reichende komplett verglaste Treppenhaus, links und rechts jeweils flankiert von den beiden Bürotrakten. Der Vorplatz wird von dem Baum verschattet, dessen Äste von oben ins Bild ragen. Diese floralen Elemente bilden einen reizvollen Gegensatz zu der glatten und schmucklosen Fassade des Gebäudes und geben dem Bild eine zweite Ebene.

Abbildung 90:

Im Innenbereich konzentriert Schafgans sich in erster Linie auf das Treppenhaus und den Aufenthaltsraum (Abb. 91). Da diese beiden Fotografien als Illustration für einen anlässlich der Eröffnung erschienen Artikel verwandt wurden, liegt die Vermutung nahe, dass ein konkreter Auftrag bestand, diese zu dokumentieren. In dem Artikel wird ausführlich auf die Gestaltung der Treppe eingegangen: „Ein Schmuckstück dieser durch die vier Geschosse führenden Halle ist die Treppe, die leicht und elegant gradlinig emporführt. Die Trittstufen und die Handleisten aus afrikanischem Rosenholz auf Stoßstufen aus schwarzem Eifelmarmor unterstreichen das Beschwingte der Formgebung besonders. [...] Das Treppenhaus ist vornehm und repräsentativ ausgestaltet, ohne prunkhaft zu sein.“²⁴⁸

²⁴⁷ Artikel „'Vitrine handwerklichen Könnens' im Regierungsviertel. Zentrale des deutschen Handwerks an der Koblenzer Str. – Bürohaus wird heute eröffnet“, General-Anzeiger vom 5.11.1953.

²⁴⁸ Artikel „'Vitrine handwerklichen Könnens' im Regierungsviertel. Zentrale des deutschen Handwerks an der Koblenzer Str. – Bürohaus wird heute eröffnet“, General-Anzeiger vom 5.11.1953.

Die von Schafgans angefertigte Fotografie zeigt einen zwischen zwei Stockwerken verlaufenden Teil der Treppe. Der Ausschnitt ist so gewählt, dass die Treppe nahezu den gesamten Bildraum ausfüllt. Zur Ausleuchtung dient das durch die großen, über mehrere Stockwerke verlaufende Fenster einfallende Licht im Rücken des Fotografen sowie eine unter den Treppenabsätzen angebrachte indirekte Beleuchtung. Leicht von der Seite aufgenommen, lassen sich die beschriebenen aus Holz gefertigten Handläufe und die zwischen den hellen Trittstufen angebrachten Stoßstufen deutlich erkennen.

Abbildung 91:

Der in der obersten Etage gelegene Aufenthaltsraum präsentiert sich auf der Fotografie von Schafgans als langgestreckter Raum, der an zwei Seiten verglast ist. Die Aufnahme wurde ebenfalls bei Tageslicht aufgenommen. Zusätzlich nutzt Schafgans die natürliche Raumbelichtung in Form der trichterförmigen Wandlampen. Sie tragen erheblich zur Aufhellung der auf der linken Bildhälfte befindlichen Wand bei. Die Linien des Fußbodens und der Decke laufen als Grundlinien parallel zu der oberen und unteren Bildkante. Die vom Fotografen sorgfältig im Raum arrangierten Tische und Polsterstühle sind so ausgerichtet, dass sie sich in die Tiefe hineinstaffeln und so die Tiefenwirkung des langgestreckten Raumes zusätzlich verstärken. In der Bildunterschrift heißt es: „[...] Die Tische und Stühle sind von einem hannoverschen Handwerksbetrieb hergestellt worden. Der gesamte Raum ist licht und nach modernsten Grundsätzen gestaltet. So atmet der gesamte Neubau an der Koblenzer Straße den Geist einer glücklichen Verbindung von bester handwerklicher Tradition mit den Elementen moderner Innenarchitektur.“²⁴⁹

Abbildung 92:

Die nächste Fotografie zeigt den Wartebereich für Besucher. Zu sehen ist eine dreiteilige Sitzgarnitur bestehend aus Sofa und zwei Sesseln, in der gleichen Gestaltung wie das Mobiliar des Erfrischungsraumes. Der rechte Bildrand wird durch einen dunklen Vorhang begrenzt, am linken Bildrand ist hinter einer

²⁴⁹ Artikel „Vitrine handwerklichen Könnens' im Regierungsviertel. Zentrale des deutschen Handwerks an der Koblenzer Str. – Bürohaus wird heute eröffnet“, General-Anzeiger vom 5.11.1953.

Glasscheibe eine hohe Vase mit langstieligen Blumen zu erkennen. Hier nutzt der Fotograf ausschließlich das einfallende Tageslicht zur Ausleuchtung.

Die Anfertigung der obigen Fotografien (Abb. 90 bis Abb. 92) wurden zur Bebilderung des Artikels „'Vitrine handwerklichen Könnens' im Regierungsviertel. Zentrale des deutschen Handwerks an der Koblenzer Str. – Bürohaus wird heute eröffnet“²⁵⁰ beauftragt. Dennoch hat es auch hier keine speziellen Bildvorgaben gegeben. In einem Interview mit der Autorin erinnert sich Hans Schafgans daran, dass er, wie bei solch umfangreichen Bilddokumentationen üblich, die Räumlichkeiten vorab mit dem Architekten besichtigte und einige Vorschläge für Kamerastandpunkte vorbrachte. Bei den Aufnahmen selbst folgte er, wie er sagt, „dann jedoch immer meiner bildmäßigen Vorstellung des Raumes, die mir spontan Ideen eingab.“²⁵¹

Diese Aussage ist sehr bedeutsam für das Verständnis der architekturfotografischen Arbeit von Hans Schafgans. Sie verdeutlicht, dass er einen Auftrag nicht mit einem fertigen Konzept im Kopf begann, um diesen dann 1:1 umzusetzen, sondern er „im Gegenteil die ständige Auseinandersetzung mit dem Objekt während der Aufnahme“²⁵² suchte und sich daraus oft die Möglichkeit spontaner Bildkompositionen ergab.

5.5.4 Das Bundesfinanzministerium, um 1954

1907 wurden erste Gebäude an der Graurheindorfer Straße (früher Rheindorfer Straße)/Ecke Husarenstraße als Kaserne errichtet und ab 1938 erweiterte man diese. Bis Kriegsende konnte jedoch nur der Rohbau fertig gestellt werden, in dem dann das Bonner Finanzamt untergebracht wurde. 1949 wurden die Gebäude dem Bund zugewiesen. Aufgrund des akuten Raummangels teilten sich bis 1954 neun der dreizehn damals existierenden Ministerien die Räumlichkeiten an der Graurheindorfer Straße.²⁵³ Nach und nach wurden die meisten Ministerien auf andere Standorte in Bonn verteilt, so

²⁵⁰ General-Anzeiger vom 5.11.1953.

²⁵¹ Hans Schafgans im Interview am 24.10.2006.

²⁵² Ebd.

²⁵³ Vogt 1999, S. 183.

dass nur noch das Bundesministerium des Inneren und das der Finanzen in den ehemaligen Kasernengebäuden verblieben.

Im Mai 1951 begannen Erweiterungsbaumaßnahmen für das Bundesfinanzministerium. Verantwortlicher Architekt war Franz Sales Meyer. Es entstand eine Vierseitenanlage mit einem vorgezogenen scheibenförmigen, neugeschossigen Hochhaus. Eine zweite Erweiterung des Finanzministeriums wurde zwischen 1952 und 1954 durchgeführt.

Abbildung 93:

Hans Schafgans wurde schon vor Baubeginn mit der Aufnahme des Architekturmodells beauftragt. In vielen Fällen gehörte eine umfassende Dokumentation des vom Architekten angefertigten Modells zum Gesamtauftrag dazu, auch wenn es sich dabei, streng genommen, um Sachfotografie handelte. Insgesamt nahm die Bedeutung von Architekturmodellen, vor allem bei größeren Bauvorhaben, seit Anfang der fünfziger Jahre erheblich zu. Im Gegensatz zu den bis dahin gängigen zweidimensionalen Perspektiven, waren sie auch für Laien leicht verständlich und gaben einen besseren Überblick über Ausmaße und Proportionen der Gebäude.²⁵⁴ Wie auch bei der späteren fotografischen Dokumentation des fertigen Gebäudes, ist es schon bei der Aufnahme des Modells von Bedeutung, „[...] das Wesentliche eines Entwurfs, die Gedanken und Absichten des Architekten richtig und deutlich wiederzugeben.“²⁵⁵ Die Fotografie des Architekturmodells des Bundesfinanzministeriums von Schafgans vermittelt eine gute Übersicht über Lage und Struktur des Gebäudeensembles. Das Modell wurde aus nächster Nähe, vor einem hellen Hintergrund mit leichter Aufsicht aufgenommen. Dadurch wird eine hohe Plastizität erzeugt. Bäume an der Graurheindorfer Straße helfen dem Betrachter die Größenverhältnisse nachzuvollziehen. Eine einzelne starke Scheinwerferbeleuchtung von links, also aus „westlicher Richtung“, soll möglicherweise die spätere Bestrahlung durch die Sonne simulieren. Deutlich wird dies an einem Vergleich mit der später entstandenen Aufnahme des fertigen Hochhauses, die nahezu den gleichen Schattenwurf aufweist. Auf diese Weise konnte sich der Betrachter nicht nur anhand des Modells selber,

²⁵⁴ Pfau 1963, S. 31.

²⁵⁵ Ebd.

sondern darüber hinaus auch anhand der Fotografie des Architekturmodells bereits ein äußerst plastisches und realistisches Bild des späteren Gebäudekomplexes machen.

Abbildung 94:

Nach Abschluss der Bauarbeiten dokumentierte Schafgans in einer achtzehn Fotografien umfassenden Serie den Neubau von innen und außen. Die erste ausgewählte Aufnahme zeigt die an der Graurheindorfer Straße gelegene Zufahrt mit einem vorgesetzten dreistöckigen, verglasten Treppenhaus und dem Verbindungsgang, der zwei der ursprünglichen Kasernenbauten miteinander verbindet. Die Sicht auf das Objekt ist diagonal. Von der linken unteren Ecke wird der Blick des Betrachters über den Verlauf der Bordsteinkante ins Bild hinein gelenkt. Im linken Vordergrund ist eine Straßenlaterne zu sehen, die genau den Winkel zwischen Verbindungsgang und Treppenhaus überdeckt. Links dahinter ein Fahnenmast, an dem die Nationalflagge weht und das Gebäude als eine Bundesbehörde erkennbar macht. Das Treppenhaus, auf dem das Hauptaugenmerk der Aufnahme liegt, ist auf drei Seiten verglast. Durch die Scheiben hindurch sind die Treppe, die zeittypischen schlanken Treppenpfeiler und –geländer erkennbar. Über der Eingangstür ist ein schwebendes Vordach angebracht. Unter dem zweigeschossigen Verbindungsgang befindet sich die Durchfahrt in den Innenbereich des Gebäudekomplexes.

Die Fotografie ist gleichmäßig ausgeleuchtet. Nur die Straßenlaterne und der Fahnenmast werfen einen schmalen Schlagschatten durch die von vorne kommende Sonne. Der Himmel ist wolkenlos. Das Bild hat insgesamt einen starken vertikalen Akzent und konzentriert sich ausschließlich auf die Darstellung der Architektur des Eingangsbereiches.

Abbildung 95:

Ein für seine Entstehungszeit architektonisch außergewöhnlicher, weil nahezu kreisförmiger Bau ist das ebenfalls für das Ministerium entstandene Casino.²⁵⁶ Die ovale Form wird auf der Innenaufnahme des Casinos deutlich. Der linke und rechte Bildrand ist jeweils durch ein Säulenpaar begrenzt. Vor die

²⁵⁶ Flagge / Denk 1997, S. 73 und „Keine Westfalenhalle – sondern ein Finanzcasino. Origineller Ovalbau hinter gigantischen Mauern – noch in diesem Jahr bezugsfertig“, Bonner Rundschau vom 15.10.1953.

raumhohen Fensterscheiben sind Vorhänge mit zeittypischem Muster gezogen. Der gesamte Innenraum ist gefüllt mit Tischen und Stühlen. Auch hier nutzt Schafgans das natürliche Raumlicht der kreisrunden Deckenlampen und die indirekte Beleuchtung des erhöhten Mittelovals. Der Verlauf des Oberlichts erzeugt in diesem Bild eine dynamische und dominierende Linienführung. Die Linie setzt in der oberen rechten Bildecke an, lenkt den Blick des Betrachters in einem langen Oval durch die Aufnahme und endet unter ihrem Ausgangspunkt.

Abbildung 96:

Eine weitere Aufnahme zeigt das Casino von außen. Der ebenerdige Bau im Innenhof des Ministeriums aus Stahl und Glas ist zu einer Seite hin völlig offen. Auf dem überkargenden Dach ist ein Oberlicht aufgesetzt, das zusätzlich Licht in den Innenraum lässt.

Auf der Fotografie von Hans Schafgans ist das Gebäude in der Bildmitte platziert. Den Vordergrund bildet eine Rasenfläche. Den goldenen Schnitt hat Schafgans hier in der Mitte des Bildes über dem Dach des Casinos gesetzt, so dass der Himmel fast genau die Hälfte der Aufnahme einnimmt. Das vom letzten Tageslicht angeleuchtete Wolkenoval spiegelt die Idee des ovalen Baukörpers entlang der horizontalen Mittelachse wider. Am linken Bildrand sind weitere Gebäude des Ensembles zu sehen, die ihrerseits nicht erleuchtet sind. Auf diese Weise bilden sie einen dunklen Hintergrund, vor dem sich das Casino abhebt. Schafgans gelingt es, in seiner Fotografie der auffälligen Architektur in besonderer Art und Weise gerecht zu werden, indem er das von innen hell erleuchtete Casino während der Dämmerung dokumentiert. Der Grundriss des Baus, scheint sich im Himmel widerzuspiegeln. Er verleiht dem Bild einen außerordentlich Eindruck, fast den einer „Götterdämmerung“. Das Gebäude wirkt dadurch zeitlich und räumlich seiner Umgebung enthoben.

Ähnlich der bereits beschriebenen Aufnahme „Bus vor Bundeshaus“ (Abb. 56) stellt Schafgans hier erneut seine Fähigkeit unter Beweis, mit dem Einsatz von Licht die Architektur und den Zeitgeist der fünfziger Jahre ausdrucksstark zu dokumentieren. Diese Aufnahme zählt zu den bedeutendsten in seinem architekturfotografischen Werk.

5.5.5 Das Auswärtige Amt, 1955

Aufgrund der eingeschränkten Souveränität war es der Bundesrepublik in den ersten Jahren nach ihrer Gründung nicht gestattet, ein Außenministerium zu führen. Die Außenpolitik bestimmte Bundeskanzler Konrad Adenauer in Absprache mit den Alliierten Hochkommissaren. Erst am 6. März 1951 hoben die Alliierten das Besatzungsstatut auf und räumten der Bundesrepublik das Recht ein, diplomatische Beziehungen zu anderen Ländern zu unterhalten und damit auch das Recht, ein Außenministerium und diplomatische Vertretungen einzurichten. Demzufolge wurde der Bau eines Gebäudes nötig. Die Bundesbaudirektion entschied sich für einen Bauplatz an der Adenauer Allee (früher Koblenzer Straße) in unmittelbarer Nähe zum Postministerium.²⁵⁷ Vom Richtfest sind folgende Worte von Adenauer überliefert: „In diesem Haus soll Arbeit geleistet werden für die Einheit Deutschlands.“²⁵⁸

Die Gesamtleitung des zwischen 1953 und 1955 errichteten Komplexes lag bei der Bundesbaudirektion, Entwurf und künstlerische Leitung bei dem Architekten Hans Freese aus Berlin. Der parkähnliche Charakter des Baugrundstücks und der Wunsch, den historischen Baumbestand zu erhalten, begünstigten eine lockere Verteilung der Baumassen.²⁵⁹ Der Bau war von Anfang an der Kritik ausgesetzt. Burkhard Körner sieht das Problem vor allem in der Wahl des Architekten. Hans Freese gehörte während des Dritten Reiches bei der Neugestaltung der Reichshauptstadt zum engeren Kreis der Speer-Planer: „Die Fassadengestaltung des Gebäudes ist der offiziellen Architektur der gerade überwundenen Diktatur nicht fern.“²⁶⁰ Der Bau verkörperte damit das krasse Gegenteil der von Schwippert am Bundeshaus verwirklichten Idee des „Demokratischen Bauens“. Ursel Zänker hingegen rechtfertigt den Bau damit, dass er zu einer sehr frühen Zeit der Bundesrepublik entstanden sei in der sich die Architektur in Deutschland generell gerade erst wieder regenerierte und in diesen Jahren außerdem noch Materialbeschränkung vorherrschte.²⁶¹

²⁵⁷ Die Wahl des Bauplatzes, des Architekten, der Bau und das fertiggestellte Gebäude werden unter anderem in einem Artikel der Zeitschrift „Die Bauverwaltung“ (Heft 3, 1956, S. 93–104) ausführlich beschrieben.

²⁵⁸ General-Anzeiger vom 11.12.1953: „Drei Steine ohne Anstoß am Neubau Auswärtiges Amt“.

²⁵⁹ Vgl. auch Westdeutsche Neue Presse vom 11.3.1953: „Hochhaus an der Wörthstraße soll das Auswärtige Amt aufnehmen“ und Neue Presse vom 10.12.1953: „Heute weht der Richtkranz: Auswärtiges Amt fast vollendet.“

²⁶⁰ Körner 1999/2000, S. 602.

²⁶¹ Zänker 1969, S. 133.

Hans Schafgans hat die einzelnen Bauphasen und den 1955 fertig gestellten Komplex in einer Serie von über vierzig Aufnahmen im Auftrag des Bauherrn dokumentiert.²⁶² Von besonderem Interesse sind dabei die Fotografien des fertigen Gebäudes, in denen er versucht, durch Gesamtansichten und Details, wie das gläserne Treppenhaus, ein möglichst vollständiges Bild des neuen Außenministeriums wiederzugeben. Innen widmet er sich den verschiedenen Konferenzräumen vom „Weltsaal“ bis zum kleinen Konferenzbüro und zeigt Büros, Flure, Kantine und Treppenhaus. Sieben Aufnahmen dieser Serie wurden im März 1956 im Rahmen eines umfangreichen Artikels mit dem Titel „Der Neubau des Auswärtigen Amtes in Bonn und Bauten für die diplomatischen Vertretungen der Bundesrepublik im Ausland in der Zeitschrift „Die Bauverwaltung“²⁶³ veröffentlicht.

Abbildung 97:

Eine der Außenaufnahmen zeigt die zur Adenauer Allee (damals Koblenzer Straße) ausgerichtete Seite des neugeschossigen Hauptbaukörpers. Die Fotografie ist von einem erhöhten Standpunkt aufgenommen. Sichtbar wird hier das gläserne Treppenhaus, das sich vom übrigen Baukörper abhebt ebenso wie das zurückgesetzte, verglaste Obergeschoss in dem sich das Kasino befindet. Deutlich tritt die massive Verkleidung der Fassade mit Jura-Travertin hervor. Diese helle Front wird strukturiert durch ein Raster von Betonpfeilern, die mit Dolomitplatten verkleidet wurden.²⁶⁴ Leicht aus der Bildmitte nach links versetzt sind zwei Bäume des historischen Parkbestandes abgebildet. Dieses Foto ist weniger von architekturfotografischer denn von dokumentarischer Bedeutung.

Abbildung 98:

Auf dieser Aufnahme ist das Hochhaus von der anderen Seite zu sehen. Hier wird die Verteilung der verschiedenen Baukörper auf dem Gelände in Ansätzen deutlich. Die Aufnahme setzt am linken Bildrand mit dem

²⁶² In Hans Schafgans persönlichem Kassabuch findet sich folgende Eintragung: „Abrechnung Auswärtiges Amt 31.8.1955“ (Quelle: Schafgans Archiv).

²⁶³ Die Bauverwaltung Heft 3, 1956, S. 93–104.

²⁶⁴ In den achtziger Jahren ersetzte man den Travertin durch glatten Granit und erneuerte auch die Fenster. Das äußere Erscheinungsbild des Komplexes wurde damit dem Stil der Zeit angepasst und machte das Gebäude als einen Bau der fünfziger Jahre unkenntlich (Schyma 2000, S. 163).

dreigeschossigen Sitzungssaal an und erstreckt sich dann über das Hochhaus und über eine Brücke im ersten Obergeschoss, die ein vorgelagertes Ministeriumsgebäude mit dem Hochhaus verbindet. Der Kamerastandort befindet sich an seinem südlichen Ende in niedriger Höhe in einiger Entfernung zum Gebäude. Dadurch gelang es ihm, den gesamten Gebäudekomplex auf einer Fotografie zu erfassen.

Durch die starke Verkürzung des langgestreckten Baukörpers erscheint der dreistöckige, trutzige im Monumentalstil errichtete Sitzungssaal mit dem „Weltsaal“ am linken Bildrand wesentlich massiver als das neunstöckige Hochhaus. Verstärkt wird dieser Bildeindruck, durch eine im Vordergrund befindliche Straßenlaterne, die das eigentliche „Hoch“-Haus deutlich überragt. Der Aufnahmezeitpunkt ist so gewählt, dass das Gebäude komplett von Sonnenlicht ausgeleuchtet ist, während der Vordergrund verschattet und der Himmel einheitlich grau ist. Dadurch wird das Gebäude deutlich hervorgehoben.

Schafgans setzt hier die Perspektive als Stilmittel ein, um auf die Anordnung der einzelnen Gebäudeteile und ihre Struktur aufmerksam zu machen. Wie bei vielen Fotografien von Schafgans ist auch in dieser Fotografie die Linienführung ein zentrales bildgestaltendes Mittel. Verschiedene Diagonalen wie die der Dachkanten, des Bürgersteigs und der kleinen Mauer laufen deutlich am perspektivischen dunklen Mittelpunkt der Aufnahme zusammen und entfalten dadurch eine starke Tiefenwirkung. Weitere quer- und vertikal verlaufende Linien wie die Verbindungsbrücke und die Laternenpfähle steigern den dynamischen Eindruck zusätzlich.

Abbildung 99:

Innerhalb des Gebäudes hat sich Schafgans unter anderem dem zentralen Konferenzsaal, auch „Weltsaal“ genannt, gewidmet. Seine Aufnahme von einem erhöhten Standpunkt, konzentriert sich dabei jedoch weniger auf die Darstellung des gesamten Saales, als vielmehr auf den raumfüllenden, ovalen Konferenztisch, um den sich zwei Reihen mit Stühlen gruppieren, die zusammen mit den akkurat auf dem Tisch ausgelegten Kopfhörerkabeln der Dolmetscheranlage eine starke symmetrische Wirkung erzeugen.

Der erhöhte Standort führt dazu, dass der Raum perspektivisch in die Länge gezogen wird. Der Blick des Betrachters wird auf die südliche Schmalseite des

Saales gelenkt, die vollkommen von einer großen reliefartig gestalteten Erdkarte des Stuttgarter Bildhauers Melis eingenommen wird. Diese steht gleichsam als Symbol für die Rückkehr Deutschlands in die Weltpolitik.

Abbildung 100:

Die Serie beinhaltet auch eine Aufnahme eines der Sitzungszimmer. Dieser relativ kleine Raum wurde ebenfalls aus Augenhöhe aufgenommen. Auffällig auch hier der kreisrunde zum Betrachter hin offene Holztisch mit schweren Aschenbechern und die darum platzierten Sessel im Design der fünfziger Jahre. Seine Beleuchtung erhält der Raum durch eine in die Decke eingelassene Lichtwanne, die eine indirekte Beleuchtung erzeugt. Um störendes Gegenlicht zu vermeiden, wurden die Vorhänge vor den Fenstern geschlossen.

Abbildung 101 und 102:

Architekturfotografisch auffällig sind in dieser Serie die Fotografien von zwei Fluren. Aus Augenhöhe aufgenommen zeigt die erste Aufnahme die beidseitig verglaste Verbindungsbrücke zwischen Hauptgebäude und Ministeriumsannbau von innen. Durch Fensterscheiben in der linken Bildhälfte sichtbar ist das niedrigere Ministergebäude. Der rechte Bildrand wird begrenzt durch vier aufeinander folgende Säulen. Die Perspektive ist auf dieser Seite stark verkürzt. Auf der linken Bildseite ist genau das Gegenteil der Fall: durch den Standpunkt der Kamera im äußersten rechten Winkel erscheint die linke Seite des Ganges länger.

Der perspektivische Bildmittelpunkt befindet sich hinter der Glastür. Das Foto wird bestimmt durch geometrische Elemente: zylindrische Säulen, quadratische Formen in Boden und Decke, rechteckige Formen der Fensterfront und der Glastür. Das auffällige Raster charakterisiert den beidseitig verglasten Gang. Die Dynamik der Aufnahme entsteht durch die diagonale Anordnung der geometrischen Elemente.

Die zweite Fotografie (Abb. 102) ist im zentralen Mittelflur im Hochhaus entstanden. Auch dieses Bild ist aus Augenhöhe aufgenommen. Hier nutzt der Fotograf die auf der linken Seite befindliche Glastür als Einstieg ins Bild, indem er sie im Anschnitt zeigt. Die rechte Seite des Flures ist lang gestreckt. Auch hier bestimmt die geometrische Anordnung der Türen den Bildeindruck.

Es wird eine zentralperspektivische Sicht erzeugt, bei der die horizontal und die vertikal gegliederten Flächen in die Tiefe weisen. Die Flure großer Gebäude haben wegen ihrer Abgeschlossenheit und scheinbaren Endlosigkeit immer etwas Bedrohliches. Diesem Eindruck wirkt Schafgans entgegen, indem er auf der rechten Seite den Blick in ein Büro lenkt, wo ein Stuhl den Betrachter einlädt, sich niederzulassen.²⁶⁵

Insgesamt vermitteln die Aufnahmen des Auswärtigen Amtes den Eindruck von einem vor allem unter praktischen Gesichtspunkten errichteten Gebäude, das dem Fotografen wenige Möglichkeiten für interessante Motive bietet. In einem Artikel, der mit den Aufnahmen von Schafgans bebildert wurde, heißt es: „Die Außenansichten der Gebäudeteile sind klar und harmonisch gegliedert und zeigen in ihrer aus Grundriß und Konstruktion folgerichtig und ehrlich entwickelten architektonischen Gestaltung bei aller Einfachheit und Sachlichkeit trotzdem eine vornehme Haltung.“²⁶⁶

5.5.6 Das Stadttheater, 1965

Seit der Zerstörung des kurfürstlichen Theaters Ende des 17. Jahrhunderts, gab es in Bonn kein dauerhaftes Theatergebäude, sondern nur mehrere Provisorien. Auch der Bau, in dem das Stadttheater bis vor dem Krieg untergebracht war, wurde wie viele andere Gebäude bei dem verheerenden Bombenangriff am 18. Oktober 1944 vollständig zerstört. Seit 1958 gab es Planungen für einen Neubau, der von größter Bedeutung für die Stadt war. Mit der Wahl Bonns zur vorläufigen Hauptstadt stiegen die kulturellen Ansprüche und das Verlangen des Publikums nach einem repräsentativen Theater: „Nicht der Ehrgeiz, das Theaterwesen der Bundesrepublik absolut zu repräsentieren, trieb zum Neubau, wohl aber der Respekt vor dem in Deutschland traditionell gewordenen Niveau des Theaterspiels und die Beachtung der kulturellen Verpflichtungen, die der Stadt nun erst recht, im Hinblick auf ihre vielfältige

²⁶⁵ Hans Schafgans im Interview, Bonn am 24.10.2006.

²⁶⁶ Die Bauverwaltung Heft 3, 1956, S. 97.

Bürgerschaft, auf den breiten Raum der Ansiedlung in der Umgebung, auf repräsentativen Besuch, aufgegeben waren.“²⁶⁷

Nach einem Architekturwettbewerb wurde die Durchführung an das Architektenteam Klaus Gessler und Wilfried Beck-Erlang aus Stuttgart vergeben.²⁶⁸ Die zentrale Lage des Gebäudes vor der Stadtsilhouette direkt am Rhein war eine besondere Herausforderung für den Architekten.

Der Neubau wurde schließlich am 5. Mai 1965 eröffnet. Über die künstlerische Gestaltung schreibt Konrad Leonard: „Hier handelt es sich wirklich um ein Theatergebäude. Alles ist schlicht konstruktiv, entspricht den Funktionen und Materialien, ohne falschen ästhetischen Aufputz, aber auch ganz und gar nicht von jener leblosen Sachlichkeit, die für viele moderne Architekten jeden Repräsentationsbau so problematisch werden lässt. [...] Trapezgrundrisse, Schrägdecken, winklige Durchblicke vermitteln eine fast mansardenhafte Geborgenheit, weit entfernt von jedem rationalistischen Schema.“²⁶⁹

Hans Schafgans hat die Bauphase und das fertig gestellte Stadttheater im Auftrag des Stadtplanungsamts in mehr als 25 Aufnahmen dokumentiert. Unter ihnen sind auch einige Farbaufnahmen. Auch von diesem Auftrag wurden Fotografien in verschiedenen Zusammenhängen publiziert. So wurde unter anderem ein ausführlicher Artikel in der Zeitschrift „Die Bauverwaltung“ mit drei Fotos von Schafgans bebildert. Zudem finden sich in der städtischen Festschrift zur Eröffnung des Neubaus mehrere Aufnahmen von Schafgans.²⁷⁰ Die Dokumentation des Stadttheaters bildet nach Auffassung der Autorin den Höhepunkt der architekturfotografischen Arbeit von Hans Schafgans, da hier seine zentralen gestalterischen Mittel der Linien- und Lichtführung, speziell in der Innenraumfotografie, zu einer auf das Wesentliche reduzierten Bildsprache geworden sind, die in Form und Inhalt kongruent ist.

Der besondere Reiz der Arbeit lag für Schafgans sicherlich sowohl in der fotografischen Herausforderung, die die außergewöhnliche Architektur des Gebäudes bot, als auch an seiner persönlichen Vorliebe für Theater und Oper,

²⁶⁷ Stadt Bonn 1965, S. 5.

²⁶⁸ Die Baukosten von rund 23 Millionen DM und wurden jeweils zu einem Drittel von der Stadt, dem Land und dem Bund getragen.

²⁶⁹ Ebd., S. 93.

²⁷⁰ In der Zeitschrift „Die Bauverwaltung“ (Heft 11, 1965, S. 718–725) wurden die Abbildungen 5.66 und 5.68 sowie eine Aufnahme des Zuschauerraumes veröffentlicht. In der Publikation Stadt Bonn (Hrsg.): Theaterneubau Bonn 1965, Bonn 1965 sind insgesamt sechs Fotografien von Schafgans berücksichtigt.

so dass er dieser Arbeit besonderes Interesse entgegenbrachte. In seinem 1965 veröffentlichten Text „Architektur und Fotografie“, der mit vier Aufnahmen des Stadttheaters bebildert ist, geht Schafgans auf diese Arbeit ein: „Denn zweifellos gehört es zu den reizvollsten Aufgaben, ein so modernes und funktionell interessantes Gebäude wie ein Theater in seiner Vielschichtigkeit fotografisch darzustellen.“²⁷¹

Abbildung 103:

Auch hier beginnt der Auftrag mit einer Fotografie des Architekturmodells. Der spätere Bau wird von der Rheinseite aufgenommen. Diese ist die Schauseite und gleichzeitig die zentrale Ansicht, da die Einbindung des Baukörpers in die Bonner Rheinlandschaft ein wichtiges Anliegen der Stadt war. Die Ausleuchtung ist gleichmäßig und verdeutlicht die architektonische Gestaltung des Baus und die unterschiedliche Gestaltung der drei prominenten Bauteile. Bühnenturm und Zuschauerraum sind unter einer Aluminiumhaut zusammengezogen. Die daraus resultierende Haubenform korrespondiert später mit den Türmen der Bonner Silhouette. Hinter der mit Glas verkleideten Betonfassade des mehrstöckigen linken Gebäudeteils befinden sich unter anderem die Werkstätten und der Verwaltungstrakt. Der Zuschauerbereich des Stadttheaters zeichnet sich durch horizontale, weiße Brüstungsbänder aus, die verschiedene Außengalerien einschließen. In der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 7. Mai 1965 vergleicht Albert Schulze Vellinghaus die Ansicht des Stadttheaters gar mit dem Einsteinturm Erich Mendelsohns in Potsdam oder dem Goetheanum in Dornach und bezeichnet den Neubau als ein „urbanistisches Meisterstück“.

Abbildung 104:

Eine weitere Aufnahme von Schafgans mag diese Einschätzung unterstützen. Sie zeigt das Stadttheater, ebenfalls vom Rheinufer gesehen, beim Anbruch der Nacht. Das Gebäude ist aus der Untersicht von Norden aufgenommen. Zu sehen sind deshalb in erster Linie die schon beschriebenen Betonbänder der Außengalerien und ein Teil der mit Aluminiumplatten überzogenen Haube. Das Theater ist von innen vollständig beleuchtet. Durch die großen Fensterflächen dringt das Licht nach außen. Neben den Brüstungen des

²⁷¹ Hans Schafgans, Architektur und Fotografie, in: Foto Prisma, Heft 10, 1965, S. 530–33.

Theaters bestimmt eine weitere horizontal verlaufende Linie das Bild. So die am rechten Bildrand einsetzende Brüstung des Fußgängerüberganges. Die von den Autoscheinwerfern erzeugten Lichtspuren auf der Straße im Vordergrund verlaufen diagonal und geben der Fotografie eine dynamische Wirkung. Damit wird eine eigenwillige Lichtatmosphäre erzeugt, die dem Gebäude fast eine skulpturale Qualität verleiht.

Abbildung 105:

Auch im Innenbereich konzentriert sich Schafgans auf die außergewöhnliche Verwendung geometrischer Formen und ihrer Raumwirkung. Eine der Aufnahmen zeigt den ebenerdigen mit weißem Marmor ausgekleideten Eingangsbereich des Theaters. Die Aufnahme stellt die oft problematische Aufgabe in den Mittelpunkt, wie Kunst am Bau in die architekturfotografische Arbeit integriert werden kann, ohne dass einerseits das Kunstwerk durch die Architektur isoliert erscheint, es andererseits aber auch nicht zu einem rein architektonischen Details reduziert wird.

Hans Schafgans hat seinen Standort so gewählt, dass die raumgreifenden Spitzen der Reliefplastik von Erich Hauser ihr Gegenstück zu der im Hintergrund aufsteigenden Treppe finden. Der Bildraum ist im Hintergrund deutlich durch die senkrechten Fensterschlitze und die dunklen, breiten Pfeiler abgegrenzt. Um die räumliche Verbindung zwischen der Plastik auf der linken Seite und der Treppe auf der rechten Seite zu verstärken, hat der Fotograf in der Bildmitte zwei Sessel versetzt zueinander arrangiert. Ohne sie wäre die Aufnahme zu einer Fotografie der Hauser-Plastik mit viel zu rechtslastigem Umraum geworden. Die Sessel geben dem Bild einen Mittelpunkt und halten mit ihrer außergewöhnlichen Form sowie in ihrer Stellung zueinander das Bild zusammen. Erst sie stellen das Raumgefühl her und verbinden die Metallplastik an der Wand mit dem Treppenaufgangdetails, das seinerseits wie eine Raumplastik wirkt, zu einer räumlichen Einheit: „Der Mittelpunkt braucht nicht unbedingt Darstellungszweck zu sein, sondern ist gestaltende Kraft.“²⁷²

Zusätzlich zur Bildgestaltung nutzt Schafgans auch hier die Lichtverhältnisse optimal aus. Die Szenerie wird durch das einfallende Tageslicht von hinten beleuchtet. Die Treppe erscheint deswegen tiefschwarz. Decke und Boden

²⁷² H. Schafgans 1966, S. 68.

werden in ein gleichmäßiges Grau getaucht, die schwarzen Ledersessel scheinen auf ihren Stahlrohr-Beinen zu schweben und bieten den entscheidenden Kontrast zur metallenen Plastik, deren Plastizität und Materialität durch die geschickte Ausleuchtung hervorragend herausgearbeitet wird. Hans Schafgans integriert in dieser Aufnahme die Plastik in den sie umgebenden Raum. Er schafft eine intensive Korrespondenz zwischen der monolithischen Reliefplastik die nach rechts in den Raum auskragt und der ebenfalls mit einem spitzen Winkel nach rechts weisenden Treppe.

Abbildungen 106 und 107:

Die Aufnahme zeigt das mit sandfarbenem Teppich ausgelegte Parkettfoyer, in das die Besucher über eine vier Meter breite Treppe gelangen. Durch die großen rheinseitigen Fenster am linken Bildrand flutet Licht in das über zwei Stockwerke reichende Foyer. Die Wände sind weiß verputzt oder mit tropischem Zebranoholz in einem warmen Braunton verkleidet. Die schlichten Sitzbänke vor den Panoramafenstern stammen ebenso wie die Sessel und das übrige Mobiliar im Stadttheater von Knoll International. Die Eleganz des Foyers wird durch die beiden großen Lichtkugeln von Otto Piene strahlend gekrönt. Im oberen Bereich ist das Rangfoyer zu sehen.

Wie auch bei seinen Außenaufnahmen nutzt Schafgans hier die helle, ebene Fläche durch den diagonalen Blick durch das Foyer vollständig aus. Um die Fläche zu gestalten hat er zwei schwarze Ledersessel inszenatorisch in der rechten Bildhälfte vor der Holzvertäfelten Wand ins Bild einbezogen. Die beiden Sessel bilden das kompositorische Gegenstück zu den beiden auffälligen Lichtkugeln.

Schafgans hat hier ein und dieselbe Einstellung sowohl auf schwarz-weißem als auch auf Color-Planfilm festgehalten. Die Farbaufnahme, verdeutlicht vor allem die wohldurchdachte Abstimmung der einzelnen Farbtöne und die Wirkung des Lichts. Insgesamt wirkt das Interieur insgesamt „warm“. Die Schwarz-Weiß-Aufnahme stellt dagegen in erster Linie die eigenwillige und expressive Wirkung der Architektur des Innenraumes heraus. So bilden die mächtigen Säulen der Fensterfront eine starke Bildrandbegrenzung. Der Zickzackverlauf der Galerie fällt ebenso deutlich ins Auge, wie die hervorspringende Wandvertäfelung. Die Kontraste in der Schwarz-Weiß-Aufnahmen zwischen hellen und dunklen Flächen erzeugen eine gewisse

Spannung und ein kühlen, sachlichen Eindruck, der in der „warmen“ Lichtatmosphäre der Farbfotografie nicht zum Ausdruck kommt.

Abbildung 108:

Durch eine Glasschiebewand am Ende des Parkettfoyers gelangt der Besucher in den Erfrischungsraum, der ebenfalls mit hellem Teppich ausgestattet ist.

Der überwiegend schmucklose Raum zeichnet sich vor allem durch großzügige Fensterflächen und eine Säule in der Mitte aus, die der Fotograf fast mit einem der Fensterpfeiler in Übereinstimmung bringt. Direkt ins Auge fallen jedoch die prominenten, kreisförmigen mit Naturseide bespannten Deckenlampen. Sie ziehen die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich und lenken seinen Blick in die mittlere Ebene, die sich durch ebenfalls kreisrunde Tische und pilzförmige Hocker auszeichnet. Mobiliar und Deckenlampen halten durch ihre gleiche geometrische Form den Raum wie eine Klammer zusammen. Jetzt erst wird der Betrachter auf die durch die Fenster deutlich sichtbare und in ihrer Linienführung perfekt ins Bild integrierte Kennedy-Brücke aufmerksam. Die Idee des Fotografen, den Raum gegen das Licht zu fotografieren, hat den Effekt, dass der Blick durch den Raum und die Fensterfront hindurch, auf die Rheinbrücke geführt wird. Die Aufnahme „verbildlicht“ auf diese Weise die vom Architekten beabsichtigte Einbettung des Gebäudes in die umliegende Landschaft am Fluss. Diese Fotografie besticht durch den besonderen Standort des Fotografen und seine ungewöhnliche Perspektive.

Abbildung 109:

Bei der zweiten Aufnahme des Erfrischungsraumes richtet der Fotograf dagegen seinen Blick auf die Bar. Der Raum wird durch das Licht, das durch die großen Panoramasscheiben auf der linken Seite einfällt, hell ausgeleuchtet. Am rechten Bildrand ist der verglaste Durchgang zum Parkettfoyer zu erkennen. Im Vordergrund dominieren die kreisrunden Tische und die pilzförmigen Hocker in Korrespondenz mit der Deckengestaltung, die der Fotograf wieder ins Bild einbezieht und damit eine Sogwirkung zur Bar erzeugt. Die in einem Bogen verlaufende Bar ist aus dunklem Holz gefertigt,

so dass auch hier, wie im ganzen Haus wieder der hell-dunkel Kontrast zwischen den einzelnen Materialien zur Geltung kommt.

Im Unterschied zu der vorher beschriebenen Aufnahme konzentriert sich diese (Abb. 109) ganz auf das Interieur und die Raumwirkung. Die Kontraste in dieser Aufnahme sind stärker als in der vorherigen, da Schafgans hier mit dem Licht fotografiert und nicht gegen das Licht. Dadurch tritt die Innengestaltung des Raumes in den Vordergrund.

Beide Innenräume werden beherrscht von den runden Lampenelementen, die in Korrespondenz zu den runden Hockern und Tischen stehen. Während bei Abb. 109 diese „bühnenbildnerische Vorgabe“ voll genutzt wird, ist bei der Abb. 108 eher die mittig gesetzte Säule das „tragende“ Bildelement.

Abbildung 110:

Die Aufnahme zeigt einen Bereich des Parkettfoyers, der den Rauchern vorbehalten ist. Drei nach unten schräg zulaufende Wände schirmen einzelne Raucherbereiche ab, die jeweils mit Ledersesseln ausgestattet sind. Im Hintergrund sind Teile der von Hap Grieshaber gestalteten Druckstöcke mit der Rheinlegende zu sehen. Zusätzlich hebt sich der Bereich durch dunkle Teppiche vom hellen Marmorfußboden des übrigen Foyers ab. Schafgans hat den Standort seiner Kamera so gewählt, dass sich die drei diagonalen Wände in der Mitte des Bildes entlang einer Diagonalen in die Tiefe staffeln. Dabei werden die auf der ersten und zweiten Wand befindlichen kreisrunden Leuchten berücksichtigt. Die Tiefenwirkung wird durch die in einer Linie postierten zylinderförmigen Aschenbecher verstärkt. Schafgans hat in diesem Fall das Hochformat gewählt. Außergewöhnlich ist hier außerdem, dass er im Vordergrund wenig Fläche zulässt. Der schmale Deckenstreifen am oberen Bildrand entspricht dabei genau dem dunklen Streifen am unteren Bildrand. Die geometrischen Formen der Möbel und der Wandscheiben entsprechen sich ideal. Ihre diagonalen Linien werden kontrapunktiert durch die gerade Linie der Aschenbecher. Stärkster Akzent der Fotografie sind die geometrischen Linien, die einen abstrakt-grafischen Eindruck erzeugen.

Abbildung 111:

Die letzte hier vorgestellte Fotografie aus der Dokumentation des Stadttheaters Bonn stellt die großen Lichtkugeln von Otto Piene im

Parkettfoyer in den Mittelpunkt. Die Aufnahme zeigt, von einem Treppenabsatz aus gesehen, einen Teil des Parkettfoyers und die darüberliegende Galerie des Rangfoyers. In der Bildmitte schwebt eine der Lichtkugeln. Zwei weitere sind im Hintergrund zu sehen. Als Einführung ins Bild nutzt Schafgans den breiten dunklen Handlauf des Treppengeländers, das erst waagrecht, dann diagonal durch die Aufnahme verläuft und gleichzeitig die darüber befindliche Lichtkugel „unterstreicht“. Im Kontrast dazu verläuft, der weiße marmorne Abschluss der Galerie ebenfalls waagrecht durch das Bild. Am äußeren linken Bildrand kreuzen sich beide Linien. Die Lichtkugeln scheinen kometenähnlich, durch das Foyer zu schweben. Konrad Leonard schreibt über die Lichtkugeln anlässlich der Eröffnung des Hauses: „[...] Es ist zu erwarten, dass damit der romantische Zauber des altehrwürdigen Kronleuchters eine mindestens ebenbürtige Nachfolge findet, nicht weniger zauberhaft und verwandlungsmächtig, aber völlig der vom Physikalischen her inspirierbaren Sensibilität unserer Zeit angemessen, für die Intellekt und Mysterium keine unvereinbaren Gegensätze mehr sind.“²⁷³

5.5.7 Der Bürokomplex „Am Tulpenfeld“, um 1967

Der Bürokomplex „Am Tulpenfeld“ wurde zwischen 1964 und 1969 im Auftrag der Allianz-Versicherung von dem Düsseldorfer Architekten Prof. Hanns Dustmann realisiert. Von Anfang an war vorgesehen, den überwiegenden Teil der Büroflächen an die Bundesregierung zu vermieten - die wie in Kapitel 3.2 beschrieben - 1955 beschloss, keine weiteren Bauten in Bonn zu errichten.

Den Mittelpunkt des Komplexes bildet ein 18-stöckiges Hochhaus, an das ein dreistöckiger Seitentrakt anschließt. Ein Hotelgebäude, drei freistehende Atriumbauten und zwei weitere langgestreckte Gebäude mit sechs Geschossen runden das Ensemble ab. Eine Besonderheit ist der Bundeskonferenzsaal, der als eigener Baukörper auf Stützen in den Platz hineinragt. Das Hochhaus wurde an Dienststellen verschiedener Bundesministerien vermietet. In den Atriumhäusern waren die Schwedische

²⁷³ Stadt Bonn 1965, S. 94.

Botschaft, die Bundespressekonferenz und Teile des Postministeriums untergebracht.

Die Fassaden der Gebäude sind einheitlich mit Natursteinbändern aus blauschwarzem Labrador und weißem kristallinem Ruschitza verkleidet. Im Mittelpunkt gestaltete Dustmann einen weiten Platz mit Rasenflächen und Wasserbecken, um den sich die Gebäude gruppieren. Das Tulpenfeld sollte Mittelpunkt einer modernen Büro-Stadt inmitten des Regierungsviertels werden.²⁷⁴ Dies ist nach Ansicht von Ursel und Jürgen Zänker nicht gelungen: „Die kühle Komposition, die ausgesucht vornehmen Materialien lassen die Gebäude sehr distanziert erscheinen. Der riesige Platz wurde verkehrsfrei gehalten und wirkt dadurch zwischen der kalten, prachtvollen Umgebung kahl und tot.“²⁷⁵

Hans Schafgans hat die Bauphase und den fertig gestellten Gebäudekomplex im Auftrag der Allianz-Versicherung in knapp 90 Aufnahmen über fünf Jahre hinweg, zwischen 1964 und 1969, dokumentiert.

Abbildung 112:

Besonders eindrücklich ist seine Fotografie des Hochhauses. Sie zeigt das Gebäude übereck umrahmt von einheitlich grauem Himmel im seitlich einfallenden Streiflicht. Das Hochhaus nimmt die rechte Bildhälfte vor einem hellgrauen Himmel ein. Die linke Bildhälfte wird durch eine Laterne dominiert, hinter der ein Teil des Bundespressesaales sichtbar wird. Im Vordergrund ist ein Teil der weiten, ebenen Platzfläche erkennbar.

Die verblendete Fassade des Gebäudes, die sich durch ein einheitliches, vertikales Raster der Fenster auszeichnet, wirkt, auch durch den Einsatz des Polarisationsfilters zur Entspiegelung, sehr flach. Einige offen stehende Fenster brechen, wie kleine Einsprengsel, die Monotonie.

Tiefe gewinnt das Bild durch die prominent platzierte Laterne. Das markante Stahlrohr verläuft parallel zum Bildrand und zum Hochhaus. Während im übrigen Bild Grauabstufungen dominieren, fällt die Laterne durch ihre schwarze Farbe und auffällige Gestaltung mit vier einzelnen Glaskugeln auf. Aus der Untersicht aufgenommen erreicht sie fast die gleiche Höhe wie das

²⁷⁴ Artikel „Tulpenfeld-Stadt‘ als erster Schritt zum modernen Bonner Regierungsviertel. 18-Stockwerk-Hochhaus als Blickfang – Wirtschaftsministerium bezieht elf Etagen“ im General-Anzeiger vom 10.1.1967.

²⁷⁵ Zänker 1969, S. 156.

18-stöckige Hochhaus und bildet so ein dynamisches Gegengewicht zu dem Hochhaus in der rechten Bildhälfte und den entscheidenden kompositorischen Aspekt der Aufnahme.

Abbildung 113:

Das sechsgeschossige, lang gestreckte Pressehaus nimmt die östliche, zum Rhein gelegene Seite des Platzes ein. Aus ihm ragt als eigenständiger Baukörper der auf Stelzen stehende, verglaste Saal der Bundespressekonferenz frei in den Platz hinein. Schafgans nimmt die auffällige horizontal ausgerichteten Natursteinverkleidungen des Gebäudes als Linien auf, die vom rechten Bildrand aus tief ins Bild hinein führen. Dabei entsteht ein Kontrast zwischen dem Pressehaus, das - einem Riegel gleich - sehr flach wirkt und dem Bundespressekonferenzsaal, der übereck aufgenommen, eine voluminöse Form hat.

Auffällig ist, dass Schafgans seinen Standort genau so gewählt hat, dass die obere Abschlusskante des Saales mit der Dachkante des Pressehauses eine Linie bildet und die beiden Gebäude trotz des perspektivischen Unterschieds deshalb eine Einheit bilden. Im Vordergrund ist die weite Platzfläche zu sehen, die durch quadratische Blumenkübel und Wasserbecken strukturiert ist. Die gesamte Aufnahme ist von geometrischen Formen, insbesondere Linien und Rechtecken bestimmt.

Abbildung 114:

Eine weitere Aufnahme zeigt aus der Vogelperspektive das gerade beschriebene lang gezogene, schmale Pressehaus, welches den Platz nach Osten abschließt. Im Vordergrund sind die symmetrisch angelegte Rasenfläche und die unregelmäßig verteilten drei quadratischen Wasserbecken zu sehen, deren Form zusätzlich in der Pflasterung des Platzes aufgenommen wird. Das Pressehaus befindet sich in der Mitte des Bildes. Es wird von der tiefstehenden Sonne angeleuchtet. Deutlich erkennbar ist aus dieser Perspektive der vorgebaute Bundespressesaal. An das Ensemble schließt sich das Regierungsviertel mit dem Bundeshaus, dem im Bau befindlichen Abgeordnetenhochhaus („Langer Eugen“) und dem dahinter fließenden Rhein an. In der Ferne ist die andere Rheinseite zu erkennen. Das Hochformat erlaubt hier eine weite Staffelung der Bildinformationen und

verdeutlicht die angestrebte Anbindung des Tulpenfelds an das Regierungsviertel.

Abbildung 115:

Die einzige Farbaufnahme der Serie stellt das „Hotel am Tulpenfeld“ dar. Die faszinierende Aufnahme zeigt den sechsgeschossigen Bau mit flachem Vorbau in der Abenddämmerung. Im weiten Vordergrund des Bildes spiegeln sich auf dem regennassen, dunklen Asphalt der Straße und in den glatten Platten des Gehwegs die Lichter des vollständig erleuchteten Gebäudes. In der Fassade des Gebäudes, die lediglich durch Fensteröffnungen mit schmalen Einfassungen strukturiert ist, sind nahezu alle Fenster hell erleuchtet. Ebenso die großen Panoramafenster des Anbaus und der geschwungene Schriftzug des Hotels auf dem Dach. Den Hintergrund bestimmt der diffuse Abendhimmel. Auch in diesem Bild finden sich zwei bildgestalterische Mittel, die Schafgans nutzt, um den Blick des Betrachters auf das Hotel zu lenken und eine harmonische Linienführung zu erhalten. So bezieht er den weiten Bogen des Bürgersteigs in das Bild mit ein, der am vorderen Bildrand ansetzt und in das Bild hineinführt.

Des Weiteren steht in diesem Bild, im Gegensatz zu den Schwarz-Weiß-Aufnahmen weniger die Struktur und Form der Architektur im Vordergrund als vielmehr die Farbe selbst. Sie ist in dieser Aufnahme, neben der Linienführung, das zentrale gestalterische Element.

5.5.8 Zusammenfassende Bemerkungen

Mit den vorgestellten beispielhaften Aufnahmen und den fotografischen Dokumentationen zur Bonner Architektur der fünfziger und sechziger Jahre konnte verdeutlicht werden, dass Hans Schafgans in umfassender und bemerkenswerter Art die zeitgenössische Prägung des Stadtbildes fotografisch dargestellt hat. Als bildgestaltendes Element diente ihm vor allem eine stringente Linienführung. Daraus ergibt sich für die meisten Fotografien ein streng geometrischer Aufbau, in dem der Verlauf der Linien die

Komposition des Bildes bestimmen. Darüber hinaus sind die Nutzung von Perspektive und Lichtregie für seine Architekturfotografien von Bedeutung. Schafgans hat überwiegend in Schwarzweiß fotografiert: „Das abstrahierende Schwarzweiß war ideal für die von ihm angestrebte Präsentation von Formen und Linien. Die wenigen Farbaufnahmen, die entstanden, sind dennoch von hoher zeitgeschichtlicher und künstlerischer Bedeutung, da die Farbgebung in der Architektur dieser Zeit eine wichtige Rolle spielte. Außerdem ist die strenge Bildauffassung der Schwarz-Weiß-Aufnahmen hier nicht von übergeordneter Bedeutung. In der Farbfotografie sind weniger Form und Linie die entscheidenden Gestaltungsmittel als vielmehr die Farben selbst.“²⁷⁶

Bei seinen Aufnahmen überwiegt das Querformat gegenüber dem Hochformat, oft bedingt durch die Tatsache, dass sich die Architektur meist in diesem Format darbietet. Nur wenn es der Baukörper oder die Bildgestaltung erfordert, greift er auf das Hochformat zurück.

Extreme Auf-, Unter- oder Nahsichten bilden die Ausnahme. Oft herrscht bei den Außenaufnahmen eine Dreiteilung des Bildes vor. Der Vordergrund nimmt dabei eine weite, im Schatten liegende Fläche ein und lässt damit, die in der Bildmitte platzierten Objekte plastisch hervortreten. Der Hintergrund zeichnet sich in der Regel durch einen einheitlich grauen Himmel aus. Bei dieser Dreiteilung korrespondieren Vorder-, Mittel- und Hintergrund durch von ihm bestimmte Linien- oder Lichtführung miteinander.

Im Gegensatz zu Aufnahmen von Karl-Hugo Schmölz und Heinrich Heidersberger, in denen der Einsatz von Wolken zum gestalterischen Element und Markenzeichen wurde, dominiert in den Fotografien von Schafgans ein gleichmäßig hellgrauer Himmel, wie ihn auch später Bernd und Hilla Becher²⁷⁷ bevorzugen. Schafgans geht es nicht um effektvolle, pathetische Bilder, sondern in erster Linie um eine authentische, sachliche Dokumentation, bei der das Konzept des Architekten mit bildnerischen Mitteln ausgedrückt wird. Ausnahmen bilden beispielsweise die Fotografien der Synagoge in Bonn (Abb. 61) und der Bundessiedlung Hochkreuzallee (Abb. 63) in denen Schafgans die Wolken bewusst zur Inszenierung einsetzt.

²⁷⁶ Roth 2004, S. 124.

²⁷⁷ Vgl. : Zweite 2003, S. 14: „Außerdem fehlen starke Licht- und Schattenkontraste, und wir erkennen keine Wolken am Himmel. Das deutet daraufhin, daß die Bechers bei bedecktem Himmel photographieren [...]“

Es gibt in Schafgans' Fotografien keine räumlichen Überlagerungen oder eng begrenzte Bildausschnitte, die das Motiv nur bruchstückhaft wiedergeben. Die räumlichen Bezugspunkte zum Bauwerk bleiben immer erhalten. Die sparsamen und bewusst gewählten Anschnitte am Rand der Fotografie dienen meist als Einstieg ins Bild.

Gerade bei Außenaufnahmen gelingt es ihm häufig, durch die richtige Standortwahl und unter Ausnutzung der optimalen Lichtverhältnisse, das fotografierte Objekt zu isolieren und in seiner Eigentümlichkeit hervorzuheben bzw. zu erhöhen (siehe z. B. Abb. 70). Dabei arbeitet Schafgans häufig mit hellgrauem Himmel, vor dem sich die Gebäude bewusst abheben, als seien sie ausgeschnitten.

In den fünfziger Jahren sind viele Aufnahmen von Schafgans durch den stimmungsvollen Einsatz von Licht geprägt (vgl. Abb. 18–20, 84, 96). Doch in den sechziger Jahren ändert er seinen Stil zu einer mehr sachlichen Darstellung, bei der härtere Kontraste und der weitgehende Verzicht auf Stimmungsträger zu einem neuen Bildeindruck führen (vgl. Abb. 75 und 105).

5.6 Versuch einer Einordnung von Hans Schafgans in der zeitgenössischen Architekturfotografie

Bedingt durch seinen biografischen Werdegang, seine persönliche Eigenart und wohl auch aus der Zeit heraus ist Schafgans ein Fotograf, der nach eigenen Angaben kaum Vorbilder hatte, denen er nacheiferte oder an denen er sich orientierte. Er pflegte zwar im Rahmen von Ausstellungen und seinen fachjournalistischen Arbeiten den Austausch mit Berufskollegen, verfolgte aber von Beginn an seinen eigenen Weg. Schwärmte er auch von der absoluten Perfektion der Aufnahmen von Karl-Hugo Schmölz, mit dem er persönlich bekannt war, so lässt sich doch keine direkte Beeinflussung auf seine Arbeit nachweisen.

In Gesprächen mit Hans Schafgans wurde immer wieder deutlich, dass die Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Architekturfotografien nicht die Quelle seiner spezifischen Arbeitsmethode war. Die Grundlagen hatte er beim Vater gelernt, doch er entwickelte schnell seinen eigenen Stil, der sich an den

Prämissen der Mittelpunktgestaltung, der Linienführung und der Nutzung des natürlichen Lichts orientierte.

Das macht es vordergründig schwer, ihn in eine bestimmte Tradition oder auch in die zeitgenössische Fotografie seiner Zeit einzuordnen. Dennoch ist es notwendig, sich mit seinem Werk im Vergleich zu Arbeiten anderer Fotografen seiner Zeit auseinanderzusetzen.

Als Vorläufer können unter anderem Architektur Fotografien von Werner Mantz sowie Hugo und Karl-Hugo Schmölz dienen, die möglicherweise auch Theo Schafgans bei seinen in den zwanziger Jahren entstandenen Architekturaufnahmen beeinflusst haben (vgl. Abb. 2).

Werner Mantz wurde vor allem durch seine Zusammenarbeit mit dem Kölner Architekten Wilhelm Riphahn bekannt und gilt heute als Chronist der rheinischen Architektur-Moderne. Er arbeitete wie Hans Schafgans ausschließlich im Auftrag und dokumentierte im Köln der zwanziger und dreißiger Jahre neben zahlreichen Wohnbauten auch Geschäfte und Schaufenster bei Nacht. Eine Aufnahme zeigt den von Peter Baumann entworfenen Laden „Ortloff“ (Abb. 116). Werner Mantz fotografierte das von innen beleuchtete Geschäft aus frontaler Sicht. Auch hier verhindert ein Polarisationsfilter Spiegelungen auf der Scheibe, so dass durch die großflächige Verglasung ein Blick in das Ladenlokal ermöglicht wird. Der weiß gestrichene Innenraum und der beleuchtete Schriftzug „Ortloff“ unterstreichen die sachliche Nüchternheit des Geschäfts. Der Reflex der Schaufensterbeleuchtung auf dem regennassen Bürgersteig unterstützt diese Wirkung zusätzlich.

Im Vergleich zu den vorgestellten Aufnahmen der Schaufenster des Salon „chic“ (Abb. 42), des Schuhhauses „Köchling“ (Abb. 44) und der Niederlassung der „Air France“ (Abb. 57), die Hans Schafgans ebenfalls bei Nacht aufgenommen hat, wird deutlich, dass beide in der Technik der Nachtaufnahme eine Möglichkeit sahen, mit nach außen strahlendem Innenlicht gestaltende und eindrucksvolle Architekturaufnahmen zu machen.

Ein weiteres entscheidendes Charakteristikum der Fotografien von Mantz, das auch bei Schafgans von grundlegender Bedeutung ist, ist nach Einschätzung von Mißelbeck die Wahl des Kamerastandpunktes: „Dies zeigt, daß allein der Standpunkt der Kamera bewirken kann, daß ein Photo nicht nur schierer Abklatsch des Gegenstandes ist, sondern bereits der Kamerastandpunkt

bildnerisch wirksam sein kann und das Auge sehen lehrt.“²⁷⁸ Das heißt, durch eine spezielle Standortwahl der Kamera, kann die Konzeption und das Besondere einer Architektur stärker hervorgehoben werden.

In einem Gespräch der Autorin mit Schafgans ergab sich, dass er das Werk von Werner Mantz nicht kannte, aber er war begeistert von dessen Aufnahmen, als die Autorin ihm diese in einem Katalog zeigte.

Nachdem die ersten Nachkriegsjahre vor allem durch Trümmerfotografien von Hermann Claasen, Richard Peter sen., Chargesheimer und anderen geprägt waren, wurde die 1950 erstmalig stattfindende „Photo-Kino-Ausstellung“ (später „photokina“) sowohl in wirtschaftlicher als auch in kultureller Hinsicht entscheidend für die weitere Entwicklung der Fotografie in Deutschland.²⁷⁹

Nach Meinung von Ludger Derenthal blieb die „photokina“ für „ambitionierte Photographen“ bis in die siebziger Jahre hinein das einzige Forum für eine publikumswirksame Präsentation ihrer Arbeiten und für das Publikum eine der wenigen Gelegenheiten zur Begegnung mit dem originalen Bild.²⁸⁰

Theo Schafgans war auf der ersten „Photo-Kino-Ausstellung“ mit Porträts von Konrad Adenauer und Theodor Heuss vertreten und erhielt für sein Adenauer-Porträt eine silberne Plakette. Auch Hans Schafgans besuchte die „photokina“ von Beginn an und berichtete darüber viele Jahre in ausführlichen und kritischen Artikeln in der Zeitschrift „Photo Presse“.²⁸¹

Von besonderer Bedeutung für die Fotografie in den fünfziger und sechziger Jahren war Otto Steinert. Als Fotograf, Lehrer, Vordenker und Theoretiker der 1949/50 gegründeten Künstlergruppe „fotoform“ und der „subjektiven fotografie“, die er in viel beachteten Ausstellungen und Publikationen bekannt machte, nahm er entscheidend Einfluss auf die Fotografie.²⁸²

1955 unternahm Steinert zudem in einem richtungweisenden Text „Über die Gestaltungsmöglichkeiten der Fotografie“ den Versuch, das fotografische Schaffen in vier Kategorien zu gliedern.²⁸³ Unter Berücksichtigung von technischen und subjektiven Faktoren kommt er zu folgender Einteilung:

²⁷⁸ Mißelbeck 1982, S. 47.

²⁷⁹ Koetzle 2005, S. 24 und Derenthal 1997, S. 11.

²⁸⁰ Derenthal 1997, S. 11 und Koetzle 1998, S. 160.

²⁸¹ Ausgewählte Artikel sind im Anhang (Kap. 7) aufgelistet.

²⁸² Kemp 1999, S. 83. Weiterführende Informationen zu „fotoform“ und „subjektiver fotografie“ unter anderem in Koetzle 1998, S. 161ff. und in Sachsse 2003, S. 154ff.

²⁸³ Steinert 1955, S. 84–90.

1. die reproduktive fotografische Abbildung,
2. die darstellende fotografische Abbildung,
3. die darstellende fotografische Gestaltung,
4. die absolute fotografische Gestaltung.²⁸⁴

Der ersten Kategorie rechnet Steinert „alle Arten einfacher Gebrauchs-fotografie“ von Amateuren zu. Die zweite Kategorie zeichnet sich bereits durch „die persönliche Sicht des Fotografen“ aus. Die Fotografie steht hier aber noch im Dienst des Aufnahmegegenstandes. In der dritten Kategorie wird dann der Gegenstand nicht mehr um seiner selbst willen aufgenommen, sondern als gestalterisches Mittel eingesetzt: „Es entsteht in produktiver Umsetzung und in Verdrängung der nur fotografischen Konkretisierung des Gegenstandes, das Bild von der Vorstellung des Menschen von diesem Gegenstand und von der Beziehung zu ihm. Hier zeichnet sich klar die Abgrenzung zur Gebrauchsfotografie ab [...].“²⁸⁵ Die vierte Kategorie verzichtet auf jede objektive Wiedergabe. Der Gegenstand wird soweit abstrahiert, dass er nur noch ein Baustein der Komposition ist.

Zusammenfassend hält Steinert fest: „Als Resultat werthafter, schöpferischer Sicht- und Formerlebnisse und produktiver Umsetzung gewinnen darstellende und absolute fotografische Gestaltung [...] ein Bildmaterial, das sich nicht in den Schablonen üblicher fotografischer Bildvorstellungen katalogisieren läßt. Die Produktion des Bildes wird sich also immer im Bereich des Bewussten abspielen, wobei der Bewußtseinsgrad von der Organisation der Persönlichkeit des Fotografen abhängt. [...] Die Qualität des Gestaltungsaktes entscheidet dann letztlich über die Formung der Fotografie zum Bild.“²⁸⁶

Anhand der in Kapitel 5 beschriebenen Arbeitsweise von Schafgans und den vorgestellten Aufnahmen wird deutlich, dass die Fotografien von Schafgans der „darstellenden fotografischen Gestaltung“, also der dritten Kategorie zuzuordnen sind. Dabei muss einschränkend festgehalten werden, dass Schafgans nach eigener Aussage mit Steinert zwar bekannt war und Kenntnis von der „subjektiven fotografie“ hatte, diese jedoch keinen direkten Einfluss auf seine damalige fotografische Arbeit hatte.²⁸⁷

²⁸⁴ Ebd., S. 88.

²⁸⁵ Steinert 1955, S. 89.

²⁸⁶ Ebd., S. 90.

²⁸⁷ Hans Schafgans im Interview, Bonn 09.11.2006.

Persönlichen Kontakt zu anderen Fotografenkollegen der Zeit wie Franz Lazi, Pan Walter, Karl-Hugo Schmölz und Walde Huth-Schmölz pflegte Schafgans auch auf der seit 1957 alle zwei Jahre stattfindenden Bildausstellung der deutschen Berufsfotografen der „photo“ in Stuttgart. Diese diente als Leistungsschau des Gewerbes und ging auf die Initiative des Stuttgarter Landesinnungsmeisters Ohler zurück. Dort stellte Schafgans 1957, 1959, 1961, 1964 und 1967 auch aus. Auf der photo 57, 59 und 61 wurde er, wie in Kapitel 2 beschrieben, jeweils mit einer Medaille für hervorragende Leistungen ausgezeichnet. Dabei muss berücksichtigt werden, dass sowohl die „photokina“-Bilderschauen, als auch die in Stuttgart stattfindende „photo“ des Centralverbandes deutscher Berufsfotografen, vor allem im Bereich der angewandten Fotografie angesiedelt waren und keine Ausstellungen reiner künstlerischer Fotografie waren.²⁸⁸

Anhand der vorliegenden Fotografien von Schafgans aus den fünfziger und sechziger Jahren lässt sich jedoch kaum abschätzen, inwieweit er von den in den Ausstellungen präsentierten fotografischen Tendenzen der Berufskollegen in seinem Werk beeinflusst wurde. Insbesondere der Vergleich mit Aufnahmen von Karl-Hugo Schmölz legt dennoch die Vermutung nahe, dass ihm dessen Fotografien, die von der Neuen Sachlichkeit geprägt sind, in mancher Hinsicht Anregung und Inspiration gegeben haben.

Zudem war Karl-Hugo Schmölz als Architekturfotograf auch in Bonn tätig. Nach Recherchen der Autorin im Archiv Wim Cox in Köln existieren unter anderem Fotografien des Bundeshauses von innen und außen, des Finanzministeriums und der HICOG-Siedlung in Bad Godesberg-Muffendorf. Gebäude also, die Hans Schafgans im gleichen Zeitraum auch fotografiert hat. Eine der Aufnahmen von Karl-Hugo Schmölz zeigt das Hochhaus der HICOG-Siedlung (Abb. 117).

Während Hans Schafgans im Vordergrund ein Stück Wiese und im Hintergrund die Silhouette des Siebengebirges in die Aufnahme mit einbezieht (Abb. 71), arbeitet Karl-Hugo Schmölz in seiner Darstellung die eigenwillige Gestaltung des Gebäudes heraus. Er zeigt das Hochhaus übereck, wodurch die Struktur des Gebäudes, insbesondere die beiden parallelen Scheiben deutlich erkennbar werden und er zeigt es aus der Untersicht, so dass es sehr imposant wirkt. Die Sonne strahlt dabei die schmale Frontseite an, während

²⁸⁸ Klaus Honnef im Interview, Bonn 02.03.2005.

die Längsseite im Schatten liegt. Der Himmel ist wie auf vielen Aufnahmen von Schmölz, durch dicke Quellwolken belebt.

Ähnlich wie auf vielen Aufnahmen von Schafgans (vgl. unter anderem Abb. 112) bezieht auch Schmölz am linken Bildrand eine Straßenlaterne als Bezugspunkt und Gegengewicht mit ein.

Eine weitere Aufnahme, die Schmölz von dem Hochhaus machte, vermittelt einen grundlegend anderen Eindruck (Abb. 118). Die Frontseite des Gebäudes ist aus starker Untersicht fotografiert. Schmölz hat sich dafür mittig und nahe vor dem Haus positioniert. Dies führt dazu, dass sich die Linien des Gebäudes nach oben hin verjüngen. Das Hochhaus nimmt fast die gesamte Bildfläche ein. Vom Himmel ist nur ein kleines Stück zu sehen, das in diesem Fall tiefschwarz ist und damit in starkem Kontrast zu der hell angestrahlten Front steht. Diese Aufnahme knüpft an die Tendenzen der künstlerischen Fotografie des Bauhauses in den zwanziger Jahren an und steht in großem Gegensatz zu der sachlichen Aufnahme der Frontseite von Hans Schafgans (Abb. 70).

Mit der Ende der fünfziger Jahre einsetzenden fotografischen Arbeit von Bernd und Hilla Becher und der Rezeption ihres Werkes seit Ende der sechziger Jahre änderte sich das Verhältnis der Kunst zur Fotografie grundlegend.

Bis zu diesem Zeitpunkt hatte die künstlerische Fotografie in der Kunst, nach Einschätzung von Klaus Honnef, keinen eigenen Stellenwert.²⁸⁹ Sie wurde von Künstlern ausschließlich für Collagen benutzt und hatte folglich keine eigenständige Stellung in der Kunst. Dies lag nach Meinung von Klaus Honnef unter anderem daran, dass die Fotografie der fünfziger Jahre in den meisten Fällen gegenständlich war, während die Kunst dieser Zeit vor allem abstrakt war. Einzige Ausnahme stellt die von Otto Steinert begründete „subjektive fotografie“ dar, die eine Brücke zur Kunst bildete, auch weil sie eine Affinität zum Abstrakten hatte und durch eigene Ausstellungen vertreten war.

Der strenge konzeptuelle Rahmen der seriellen Fotografien von Bernd und Hilla Becher brachte sie in die Nähe und in das Interessenfeld der Konzeptkunst. Dies zog die Wiederentdeckung der Werke von August Sander,

²⁸⁹ Klaus Honnef im Interview, Bonn 02.03.2005

Werner Mantz und zahlreichen Bauhaus-Künstlern in den siebziger Jahren mit sich.

Anfang der achtziger Jahre wurden die Becher-Schüler Axel Hütte und Candida Höfer im Zuge der Vorbereitungen für die Ausstellung „Aus den Trümmern. Kunst und Kultur im Rheinland und Westfalen 1945–52“²⁹⁰ von Klaus Honnef gebeten, die Reutersiedlung in Bonn als ein Beispiel modernistischer Bauweise nach dem Krieg erneut zu dokumentieren.

Eine Aufnahme (Abb. 119) aus ihrer Serie zeigt einen nahezu menschenleeren Straßenzug mit Reihen- und Mehrfamilienhäusern. Die Häuser, befinden sich noch im Originalzustand. Die Aufnahme verdeutlicht die schlichte Bauweise mit flach geneigtem Dach und einfachem Verputz ohne Dekor. Straße und Häuserzeile verlaufen diagonal von rechts nach links durch die untere Hälfte des Bildes. Die obere Hälfte nimmt ein milchig-weiß gefilterter Himmel ein.

Im Vergleich zu den Aufnahmen (Abb. 18–20), die Hans Schafgans 1952, also 30 Jahre vorher gemacht hat, ist eine deutliche Veränderung des Sehens von Architektur und des Umgangs mit Architektur ablesbar. Während Schafgans die Siedlung im stimmungsvollen Morgenlicht dokumentiert und damit die neu entstandenen, damals modernen Bauten, so in ein „positives Licht“ rückt, wirkt die Aufnahme von Hütte und Höfer sachlich und unspektakulär. Alle abgebildeten Einzelheiten haben die gleiche Wertigkeit, nichts wird durch eine spektakuläre Lichtführung inszeniert oder durch eine außergewöhnliche Perspektive hervorgehoben.

²⁹⁰ Honnef, Klaus und Schmidt, Hans M.: Aus den Trümmern. Kunst und Kultur im Rheinland und Westfalen 1945–52. Neubeginn und Kontinuität, Ausst.-Kat., Köln 1985.

6 Resümee

Mit den fünfziger Jahren begannen für Hans Schafgans zwei außerordentlich schöpferische Jahrzehnte sowohl in fotografischer, als auch in essayistischer Hinsicht. Es war seine fruchtbarste Zeit als Architekturfotograf, die in der Dokumentation des Neubaus des Stadttheaters ihren Höhepunkt fand.

Für die Architekturfotografie sind seine Aufnahmen von Bonner Siedlungsbauten und Einfamilienhäusern, von Firmen-, Industrie- und Regierungsgebäuden mit Außen- und Innenaufnahmen von besonderer Bedeutung. Sie geben ein umfassendes, authentisches und beeindruckendes Bild der Architektur der fünfziger und sechziger Jahre im Bonner Raum wieder.

Ausgangspunkt für eine Bewertung der Leistung von Hans Schafgans ist die adäquate Einschätzung seiner Arbeit als Auftragsfotograf. Seine Fotografien dienten Architekten, Bauherren und Firmeninhabern in erster Linie zur Selbstdarstellung, Dokumentation und Werbung. Die Aufnahmen wurden dort archiviert und zum Abdruck in Zeitungen, Fachzeitschriften, Broschüren und anspruchsvollen Publikationen gebraucht. Folglich mussten sie den Auftraggeber zufrieden stellen und zugleich ein realitätsnahes Dokument seiner Leistung sein, wollte Schafgans weitere Aufträge erhalten.

Schafgans war als Auftragsfotograf in der Wahl seiner Objekte nicht frei, aber die Art und Weise der Ausführung des Auftrages war ihm weitgehend freigestellt. Es gab seitens der Auftraggeber keine gestalterischen Vorgaben, an die er sich zu halten hatte. Auf diese Weise konnte er schöpferisch tätig sein. Was die Qualität seiner Arbeiten wesentlich auszeichnet, ist die Tatsache, dass Schafgans trotz der Auftragsbedingungen eine ästhetisch hochwertige und interpretatorische Leistung mit den der Fotografie inhärenten Mitteln erbracht hat, die über eine reine Dokumentation weit hinausgeht.

Auch wenn Schafgans sich als Interpret des Architekten sieht und die Fotografien als Auftragsarbeiten entstanden sind, so sind sie doch autonom. Er hat vor und in den Bauwerken nach der optimalen Darstellung gesucht und sie in seinen Bildern formuliert. Gute Architektur kann folglich hervorragende Fotografie stimulieren. Voraussetzung dafür ist der Instinkt, Formen zu erkennen und sie überzeugend fotografisch umzusetzen.

Den traditionellen Forderungen der Architekturfotografie nach Objektivierung, Informationsvermittlung und Dokumentation folgte Schafgans, indem er seine Serien über Gebäude häufig so anlegte, dass sie dem späteren Betrachter eine betretbare Szenerie suggerieren: das Gebäude in der Gesamtansicht und/oder seine Einbettung in die Umgebung - teilweise unter Einbeziehung von Bäumen sowie Spezifika des Gebäudes wie der Eingangsbereich, das Treppenhaus, die Haupträume, die Konstruktion, die verwendeten Materialien und prägnante Details im Innen- und Außenbereich.

Die Fotografien von Hans Schafgans gehen dabei über das reine Abbilden hinaus, weil sie zusätzlich eine analysierende und interpretierende Funktion haben. Sie erschöpfen sich nicht in der Wiedergabe architektonischer Darstellung, sondern sind auch Anlass, Fragen grundsätzlicher Art aufzugreifen, wie die nach Maß und Proportion, von Raum und Fläche sowie ihrer Beziehung zum Menschen. Schafgans' Fotografien zeigen folglich über die exakte Wiedergabe hinaus auch die mit bildnerischen Mitteln vollzogene Interpretation des Bauwerkes. Damit machen sie die dem Gebäude zugrunde liegende geistige Konzeption deutlich.

Das heißt, seine architekturfotografische Arbeit ist von der Vorstellung geprägt, in jeder Aufnahme die dem Objekt inhärente Idee bildnerisch darzustellen. Das Dargestellte wird mit Hilfe von gestalterischen Mitteln auf eine ästhetische Ebene gehoben und so weit verdichtet, dass die Architektur nicht nur allgemein wahrgenommen wird, sondern durch die konzentrierte Darstellung auch die dahinter stehende Idee des Architekten, die er mit dem Gebäude verwirklichen wollte.

Anja Martin stellt ergänzend fest: „[...] Der Architekt hat Ideen verwirklicht, ein Konzept umgesetzt, meist jahrelang um Konsequenz gerungen. Nun ist es vollbracht und keiner kann mehr daran rütteln. Allerdings: Die meisten Bauwerke werden über Bilder bekannt, nur Wenige nehmen sie direkt in Augenschein. Heißt: Das Standing eines Gebäudes liegt zum guten Teil in der Hand des Fotografen. Sehr wohl wissen die Architekten um die Macht der Bilder.“²⁹¹ Dabei ist nicht die Anzahl der gelungenen Bilder von Bedeutung, sondern das Eine, das im Gedächtnis des Betrachters haften bleibt.

²⁹¹ Martin 2005, S. 62.

Die besondere Leistung von Schafgans besteht in der Steigerung bekannter kompositorischer Mittel in Verbindung mit einer raffinierten Linienführung, die das Dargestellte auf eine außergewöhnliche Art erfahrbar machen. Dieser Zusammenhang von Kreativität und technischer Leistung bedeutet nach Minor White: „[...] das der Fotograf sein Medium soweit beherrscht, dass er automatisch erkennt, wann ein Gegenstand sich zur Gänze offenbart oder fotogen wird. Die eigentliche Kreativität liegt in der Fotografie ausschließlich in der Phase der Wahrnehmung, das heißt in der Phase vor der Belichtung.“²⁹² Das Erkennen der Linien oder wie Schafgans sagt, das „formale Sehen“ ist bei diesem Prozess von entscheidender Bedeutung. Im Zuge der Bildgestaltung müssen sich ästhetische Kriterien und die Authentizität der Darstellung die Waage halten.

Einige Bilder von Schafgans wirken durch ihre Unmittelbarkeit, dass heißt, der Betrachter „spürt“ geradezu den Baukörper. Dies gelingt ihm, indem er mit seiner Aufnahme Dichte und Geschlossenheit nicht nur in bildnerischer Hinsicht, sondern auch in emotionaler Hinsicht zum Ausdruck bringt.

Andere seiner Fotografien, speziell die Innenaufnahmen, wirken gleichzeitig sachlich und kontemplativ. Ihnen liegt die emotionale Kraft klaren Denkens und der stringenten Sicht auf die Dinge zugrunde, sie richten sich nach strengen ästhetischen Kriterien. Dabei verlieren seine Aufnahmen nicht an Authentizität. Er war nicht an einer geschönten Wirklichkeit oder „Abziehbildchen“²⁹³ - wie er es selbst formuliert – die das Wesentliche und Authentische verdecken, interessiert. Er traf damit als Fotograf und Fachautor den Zeitgeist der fünfziger und sechziger Jahre, der sich gegen die Verblendung und Verkitschung der NS-Zeit wandte und Authentizität in jeder Hinsicht anmahnte.

In den vielen Gesprächen mit Hans Schafgans und durch die intensive Auseinandersetzung mit seinem Werk wurde deutlich, dass seine angewandte Technik und die Art und Weise seiner fotografischen Darstellung, wie in Kapitel 5.2 beschrieben, nicht in erster Linie auf dem Studium von bestimmten Vorbildern und theoretischen architekturfotografischen Ansätzen beruht.

²⁹² White 1943, S. 51.

²⁹³ Hans Schafgans im Interview, Bonn 10.09.2004.

Vielmehr beruht seine fotografische Leistung auf folgenden Faktoren: Das Erkennen der Linien ist in seinen Aufnahmen die Voraussetzung, um zu einem überzeugenden Bild zu kommen. Seine durchstrukturierten Fotografien wirken auf den ersten Blick streng sachlich und verdeutlichen, dass ihnen ein überschaubares, klares Kompositionsschema zugrunde liegt.

Er schuf sich eine eigene architekturfotografische Bildsprache, bedingt durch den ständigen Umgang mit Fotografie und sicherlich auch durch seinen besonderen Lebensweg. Darüber hinaus reifte sein Œuvre durch die ständige Erfahrung während seiner Arbeit mit der Architektur. So ist sein fotografisches Schaffen durch einen Ausdruck von ihm treffend charakterisiert: „Es gibt in der Fotografie keine Regeln. Alles ist Intuition, die Technik ausgenommen.“²⁹⁴

Über zwei Jahrzehnte hinweg war Hans Schafgans in seiner Funktion als Architekturfotograf als schöpferischer Interpret tätig. Mit der Übernahme des Ateliers im Jahr 1967 verlegte er seinen Aufgabenschwerpunkt auf die Porträtfotografie. Für seine in den folgenden Jahrzehnten entstandenen Porträtaufnahmen erwarb er sich große Anerkennung.

²⁹⁴ H. Schafgans 1968, S. 3.

7 Anhang zum Werk von Hans Schafgans

7.1 Bibliografie

7.1.1 Architekturfotografie

- 1960 *Die grafische Landschaft*, Manuskript 3 Seiten, ca. 1960
- 1960/61 *Fotografie und Architektur*, Manuskript 4 Seiten, ca. 1960/61
- 1965 *Architektur und Fotografie*, in: Foto Prisma, Heft 10, 1965, S. 530–533
- 1966 *Linienführung und Mittelpunktgestaltung in der Architekturfotografie*, in: Foto Prisma, Heft 2, 1966, S. 66–68
- 1968 *Architektur-Fotografie*, Manuskript 4 Seiten, ca. 1968
- 1969/70 *Architektur-Fotografie*, Manuskript 3 Seiten, ca. 1969/70
- 1970 *Architektur-Photographie*, in: Allgemeine Photographische Zeitung, Wien, Heft 6, 1970, S. 77–83 und Titelbild

7.1.2 Fotografische Themen und persönliche Erlebnisse (Auswahl)

- 1945/46 *Die Memoiren meiner Flucht*, Manuskript 14 Seiten
- 1958 *Was noch zur Bildausstellung der Photokina zu sagen wäre*, Manuskript 3 Seiten
- 1959 *Das grafische Landschaftsbild*, in: foto Rundschau, 09.09.1959, S. 593–599
- 1960 *Vollendete Stilistik. Zur Jubiläums-Ausstellung Marta Hoepffners und ihrer Schule*, Manuskript 3 Seiten
Photokina 1960 – Bilderschau, Manuskript 6 Seiten
- 1961–64 *Die grafische Landschafts-Kamera*, Manuskript 3 Seiten
- 1962 *Möglichkeiten bildentfremdender Verfahren / Experimentelle Gebrauchsfotografie*, in: MFM – monatliche fototechnische mitteilungen, Heft 12, 1962, S. 543–545
Theo Schafgans. Zum 70. Geburtstag des Porträtisten, in: Foto magazin, Heft 8, 1962, S. 26–29
- 1964 *Das versteinerte Dorf*, in: foto Rundschau, August 1964,

- S. 461–465
- 1965 *Oberflächen und Strukturen*, in: Foto Prisma, Heft 4, S.194–195
(nochmals veröffentlicht im Mannheimer Morgen, 26.11.1965)
- 1966 *Das Foto-Schaugeschäft oder die Dauerkrise der Fotografie, dargestellt und ausgeleuchtet auf der Photokina 1966 durch die Schauspielgruppe deutscher Fotografen und gefilmt von Franz Lazi*, Manuskript 2 Seiten
- Photokina 1966. Große Ereignisse werfen ihr Licht voraus*,
Manuskript 3 Seiten
- Impressionen aus Jerusalem*, Foto Magazin, März 1967,
S. 52–54
- Israel und seine Hauptstadt Jerusalem*, in: Foto Prisma, Heft 7,
1967, S. 346–347
- Gesichter einer Burg*, in: Foto + Film Rundschau, Heft 10, 1967,
S. 466–469
- 1968 *Heinz Hajek-Halke zum 70. Geburtstag / Am 1. Dezember wird der Lichtbildner Hajek-Halke 70 Jahre alt*, in: Photo-Presse,
28.11.1968, S. 6
- Fotograf und Gesellschaft – Eine kleine Soziologie*, Manuskript
4 Seiten
- Photokina Bilderschauen 1968*, Manuskript 6 Seiten
- 1970 *Die einsame Landschaft*, Manuskript 2 Seiten
- Der kulturelle Teil der Photokina 1970*, Manuskript 5 Seiten
- 1971 *Photographie und Marktwirtschaft*, in: Photo Presse, Heft 42,
1972
- 1980 *Porträtfotografie oder: Über den Umgang mit Menschen*, in:
Porträtfotografie in Vier Generationen, Ausst.-Kat. Rheinisches
Landesmuseum Bonn, Bonn 1980, S. 92–93
- 1995 *... auf einer Wiese Gans und Schaf ...*, in: Günther B. Ginzel
(Hrsg.): ... das durfte keiner wissen! Hilfe für Verfolgte im
Rheinland von 1933 bis 1945 – Gespräche, Dokumente, Texte,
Köln 1995, S. 185–196
- 2004 *Die Fotografie und die Idee des Augenblicks*, in: Schafgans.
150 Jahr Fotografie, Ausst.-Kat. Rheinisches Landesmuseum,
Köln 2004, S. 140–143

7.1.3 Literatur

- 1984 *Die Insel*, Gerlingen 1984
Roman
- 1986 *Chronik einer Heimreise*, Gerlingen 1986
Erzählungen
- 1989 *Wunschland*, Gerlingen 1989
Roman
- 1994 *Der letzte Mann von Paris*, Unkel/Bad Honnef 1994
Roman

7.2 Ausstellungen (Auswahl)

- 1957 *photo 57*, Bildausstellung Deutscher Berufsphotographen
Stuttgart (mit Auszeichnung)
- 1959 *photo 59*, Bildausstellung europäischer Berufsphotographen,
Paulskirche, Frankfurt am Main (mit Auszeichnung)
- 1961 *photo 61*, Bildausstellung Deutscher Berufsphotographen
Stuttgart (mit Auszeichnung)
- 1961 *foto 61, Fachfotografen stellen aus mit Sonderschau „Das
schöne Bonn“, Beethovenhalle Bonn*
- 1962 *Fotografica*, Städtische Kunstsammlungen Bonn
- 1964 *photo 64*, Bildausstellung Deutscher Berufsphotographen
Stuttgart
- 1965 *fachfotografie heute*, Ausstellung der Fotografeninnung Bonn in
der Beethovenhalle
- 1965 *Experimentelle Photographie*, Staatliche Landesbildstelle
Hamburg
- 1967 *photo 67*, Bildausstellung Deutscher Berufsphotographen
Stuttgart
- 1973 *Schwarz-Weiß-Verdichtungen*, Rheinisches Landesmuseum
Bonn und Landessiedlungs- und Rentenbank, Bad Godesberg

- 1975 *Structures Bretonnes – Photo-Graphismes*, Institute Francais
Bonn, Wanderausstellung durch die französischen
Kulturinstitute der BRD
- 1976 *Theo und Hans Schafgans: Prominente und Andere – einst und
jetzt*, DGPh-Galerie Köln
- 1977 *Fotoimpressionen aus Malta*, Landesmuseum Koblenz, Festung
Ehrenbreitstein
- 1979 *Das Portrait – gemalte und fotografische Portraits*,
Bundeswehrhochschule Euskirchen (zusammen mit Eleonore
A. Berchthold)
- 1980/81 *Portraitfotografie in vier Generationen. Das Atelier Schafgans in
Bonn*, Rheinisches Landesmuseum Bonn
- 1989 *Das Atelier Schafgans ... nur 15 Jahre jünger als die Fotografie*,
im Rahmen der Ausstellung Deutsche Fotografie im 20. Jahr-
hundert, Rheinisches Landesmuseum Bonn
- 2004 *Schafgans – 150 Jahre Fotografie*, Rheinisches
Landesmuseum Bonn
- Theo und Hans Schafgans. Porträts*, Bouvier-Galerie Bonn
- 2005 *Das Porträt im XX. Jahrhundert. Die Fotografen Theo und Hans
Schafgans*, Deutsches Historisches Museum Berlin
- 2006 *„hans Schafgans. häuser straßen gegenstände – motive der
bonner nachkriegszeit“*, Galerie der Buchhandlung Bouvier
Bonn
- 2007 *„hans Schafgans. häuser straßen gegenstände – motive der
bonner nachkriegszei II“*, Galerie der Buchhandlung Bouvier
Bonn

7.3 Publierte Architekturfotografien (Auswahl)

- 1951 *Broschüre „Garderobe-Anlage“*, Vollmann & Schmelzer,
Metallwarenfabrik, Iserlohn (mit Aufnahmen aus dem
Bundeshaus)

- 1954 *100 Jahre Lichtbild-Werkstatt*, Firmenbroschüre Atelier Schafgans
- 1956 *Neubau des Auswärtigen Amtes in Bonn und Bauten für die diplomatischen Vertretungen der Bundesrepublik im Ausland*, in: Die Bauverwaltung. Zeitschrift für das behördliche Bauwesen, 5. Jg., Heft 3, März 1956, S. 93–104
- 1959 Gert Schoers / Stadt Bonn (Hrsg.): *Bonn Beethovenhalle. Beschreibungen, Abbildungen und Dokumente*, Bonn 1959
- 1961 Ludwig Marx: *Bonn. Seine Architekten und Ingenieure*, Bonn 1961
- Ausstellungsbroschüre zur foto 61*, Titelbild und Vorwort: Hans Schafgans, Bonn 1961
- 1963 I. D. Herstatt: *Das alte und das neue Bankhaus*, Köln 1963
- 1965 Gert Schoers / Stadt Bonn (Hrsg.): *Theaterneubau Bonn 1965*, Bonn 1965
- Dr. Karl Pempelfort / Stadt Bonn (Hrsg.): *Bonn und sein Theater*, Bonn 1965
- Stadt Bonn (Hrsg.): *Bonn*, Bonn 1965
- fachfotografie heute*, Katalogbroschüre der Photographen Innung Bonn zur Ausstellung in der Bonner Beethovenhalle, Bonn 1965
- Ein neues Theater für Bonn*, in: Die Bauverwaltung. Zeitschrift für behördliches Bauwesen mit behördlichen Nachrichten aus den Bauverwaltungen des Bundes und der Länder, 14. Jahrgang, Heft 11, 1965
- 1968 Helmut Sieber: *Bonn*, Frankfurt am Main 1968
- 2002 Andreas Pellens: *Ein Bonner baut. Ernst van Dorp 1950–2000*, Bonn 2000
- 2004 Zehnder, Frank Günter (Hrsg.): *Schafgans. 150 Jahre Fotografie*, Ausst.-Kat., Köln 2004
- 2006 „*hans Schafgans. häuser straßen gegenstände – motive der bonner nachkriegszeit*“, Kalender für das Jahr 2007

8 Archive

Archiv Gerhard Sachsse

(seit 2006 im Stadtarchiv Bonn)

Akademie der Künste

Max-Taut-Archiv

Spandauer Damm 19, 14059 Berlin

Fotowerkstätte Hugo Schmölz / Archiv Wim Cox

Wim Cox

Klingelpütz 29, 50670 Köln

Historisches Archiv der Sparkasse KölnBonn

Richard Hedrich-Winter

Adolf-Grimme-Allee 1, 50829 Köln

Kunst- und Museumsbibliothek der Stadt Köln mit Bruno-Uhl-Bibliothek der Deutschen Gesellschaft für Photographie (DGPh)

Lesesal II

An der Rechtschule, 50667 Köln

Schafgans Archiv

Boris Schafgans

Rathausgasse 9, 53111 Bonn

Erdmannstr. 8, 10827 Berlin

Stadtarchiv und Stadthistorische Bibliothek Bonn

Sabine Krell

Stadthaus

Berliner Platz 2, 53111 Bonn

9 Abbildungsverzeichnis

Wenn nicht anders bezeichnet ist der Autor der aufgeführten Abbildungen Hans Schafgans und die Provenienz der Abbildungen das Schafgans Archiv in Bonn. Die Urheber- und Nutzungsrechte an allen Aufnahmen liegen ebenfalls dort.

Bei sämtlichen architekturfotografischen Abbildungen von Hans Schafgans handelt es sich um digitalisierte Originalnegative. Teilweise sind diese handschriftlich bezeichnet oder aber die Kästen, in denen sie aufbewahrt werden. In den meisten Fällen ist das Entstehungsjahr der Negative nicht vermerkt. Die Datierung erfolgte unter Zuhilfenahme von Archivalien aus dem Schafgans Archiv, dem Stadtarchiv Bonn und von Fachliteratur. Die Titel wurden entweder den handschriftlichen Bezeichnungen der Negative und Publikationen entnommen oder aber auf Grundlage von Nachforschungen sachbezogen vergeben. Wenn möglich, wurden zusätzliche Angaben zu Ort (heutige Straßenbezeichnung), Architekt und Bauzeit sowie technische Angaben zur Vorlage der Abbildung ergänzt.

- 1 **Theo Schafgans: Der Komponist Max Reger, 1913**
Platinumdruck, 21,8 x 16,3 cm
Rheinisches Landesmuseum Bonn, Dauerleihgabe Schafgans,
Inv. Nr. D 1798

- 2 **Theo Schafgans: Bonner Markthalle, 1929**
Silbergelatine, 16,5 x 23 cm
Stadtarchiv und Stadthistorische Bibliothek Bonn, Fotosammlung,
Inv. Nr. 1109/4

- 3 **Hans Schafgans als Kind im Atelier, ca. 1935**

- 4 **Hans Schafgans, 1942**

- 5 **Wehrpass von Hans Schafgans alias Hans Wiese, 1945**

- 6 **Elisabeth Knipp: Hans Schafgans am Schreibtisch, um 1948**
- 7 **Hans Schafgans, um 1951**
- 8 **Der schiefe Turm von Pisa, 1954**
- 9 **Dalmatien, 1959**
- 10 **Hans Schafgans, um 1970**
- 11 **Hans Schafgans, 1977**
- 12 **Barbara Frommann: Hans Schafgans, 2005**
© Babara Frommann, Bonn
- 13 **Klaus Honnef, 2005**
- 14 **Jean Améry, 1978**
- 15 **Grundriss Bundeshaus (Darstellung der Bauperioden)**
Reproduktion aus: Gisbert Knopp und Angela Schumacher: Das Bundeshaus in Bonn. Geschichte, Baugeschichte, Architektur, Sonderdruck Bonner Geschichtsblätter, Bd. 35, Bonn 1984, S. 17
© Irmela Lieven, Landschaftsverband Rheinland/Rheinisches Amt für Denkmalpflege
- 16 **Gesamtansicht Bundeshaus, um 1953**
Görresstraße, Architekten: Martin Witte u. Hans Schwippert, 1930–1953
- 17 **Max Taut: Skizze zur künftigen Stadt, 1946**
Reproduktion aus: Max Taut. Berlin im Aufbau, 1946, in: Druth und Gutschow 1990, S. 25
© Akademie der Künste, Berlin, Max-Taut-Archiv

- 18 Landessiedlung Reuterstraße, 1952**
Reuterstraße/Luisenstraße/Bonner Talweg, Architekt: Max Taut,
1949–52
S/W-Glasplatten-Negativ, 13 x 18 cm
- 19 Landessiedlung Reuterstraße, 1952**
Reuterstraße/Luisenstraße/Bonner Talweg, Architekt: Max Taut,
1949–52
S/W-Glasplatten-Negativ, 13 x 18 cm
- 20 Ledigenwohnheim, Landessiedlung Reuterstraße, 1952**
Reuterstraße/Luisenstraße/Bonner Talweg, Architekt: Max Taut,
1949–52
S/W-Glasplatten-Negativ, 13 x 18 cm
- 21 Haus des Deutschen Roten Kreuzes, 1954**
Friedrich-Ebert-Allee, Architekt: Hans Schwippert, 1953/54
S/W-Glasplatten-Negativ, 13 x 18 cm
- 22 Deutscher Herold, 1950**
Ecke Poppelsdorfer Allee/Bonner Talweg, Architekt: Josef Kofferath,
1949/50
S/W-Glasplatten-Negativ, 13 x 18 cm
- 23 Deutscher Herold, 1950 (Ansicht Bonner Talweg)**
Ecke Poppelsdorfer Allee/Bonner Talweg, Architekt: Josef Kofferath,
1949/50
S/W-Glasplatten-Negativ, 13 x 18 cm
- 24 Universitätsbibliothek Bonn, nach 1960**
Adenauerallee, Architekten: Fritz Bornemann u. Pierre Vago, 1957–60
S/W-Glasplatten-Negativ, 13 x 18 cm

- 25 Klaus Kinold: Villa Savoye in Poissy, 1987**
Poissy (Frankreich), Architekt: Le Corbusier, 1929–31
Reproduktion aus: Klaus Kinold: „Ich will Architektur zeigen, wie sie ist“, Ausst.-Kat., Düsseldorf 1993, S. 51
© Klaus Kinold, München
- 26 Haus Dahl, Anfang 1960er Jahre**
S/W-Glasplatten-Negativ, 13 x 18 cm
- 27 Haus Dahl, Anfang 1960er Jahre**
S/W-Glasplatten-Negativ, 13 x 18 cm
- 28 Kirche (Außenansicht), Anfang 1970er Jahre**
Dieringhausen, Architekt: Hans Hoffmanns
S/W-Planfilm, 13 x 18 cm
- 29 Kirche (Außenansicht), Anfang 1970er Jahre**
Gummersbach, Architekt: Hans Hoffmanns
S/W-Planfilm, 13 x 18 cm
- 30 Kirche (Innenraum), Anfang 1970er Jahre**
Dieringhausen, Architekt: Hans Hoffmanns
S/W-Planfilm, 13 x 18 cm
- 31 Kirche (Innenraum), Anfang 1970er Jahre**
Gummersbach, Architekt: Hans Hoffmanns
C-Planfilm, 13 x 18 cm
- 32 Bundeskanzlerbungalow (Innenansicht), nach 1964**
Architekt: Sep Ruf
S/W-Planfilm, 13 x 18 cm
- 33 Bundeshaus (Korridor), um 1953**
Görresstraße, Architekt: Hans Schwippert, 1953
S/W-Glasplatten-Negativ, 13 x 18 cm

- 34 Plenarsaal (Fensterfront), um 1953**
Görresstraße, Architekt: Hans Schwippert, 1953
S/W-Glasplatten-Negativ, 13 x 18 cm
- 35 Plenarsaal (Eingang), um 1953**
Görresstraße, Architekt: Hans Schwippert, 1953
S/W-Glasplatten-Negativ, 13 x 18 cm
- 36 Karl-Hugo Schmölz: Inneneinrichtung Bundeshaus, 1949/50**
Görresstraße, Architekten: Martin Witte u. Hans Schwippert,
1930–1953
Fotowerkstätte Hugo Schmölz, Inv.-Nr.: 14586-10
© Archiv Wim Cox, Köln
- 37 Karl-Hugo Schmölz: Inneneinrichtung Bundeshaus, 1949/50**
Görresstraße, Architekten: Martin Witte u. Hans Schwippert,
1930–1953
Fotowerkstätte Hugo Schmölz, Inv.-Nr.: 14586-13
© Archiv Wim Cox, Köln
- 38 Theodor Schafgans: Bau der Bonner Rheinbrücke von Bruno Möhring, 1897**
Albuminabzug, 26 x 38 cm und 11,5 x 16 cm
Stadtarchiv und Stadthistorische Bibliothek Bonn / Fotosammlung,
Sign. 16052/1 und 16052/8, © Schafgans Archiv
- 39 Firmenbroschüre „Architektur und Fotografie“ (Titelseite und Seite 3), Ende 1950er Jahre**
Druckerzeugnis mit eingeklebten Originalabzügen, 6 Seiten, 29,9 x 21 cm
- 40 Firmenbroschüre „Ein Architekt kann ...“ (Titelseite), um 1965**
Druckerzeugnis, 6 Seiten, 21 x 15 cm

- 41 Schaufenster Atelier Schafgans, um 1963**
S/W-Glasplatten-Negativ, 13 x 18 cm
- 42 Salon „chic“, 1950er Jahre**
S/W-Glasplatten-Negativ, 13 x 18 cm
- 43 Salon „chic“, 1950er Jahre**
S/W-Glasplatten-Negativ, 13 x 18 cm
- 44 Schaufenster Schuhhaus Köchling, 1950er Jahre**
Ecke Remigiusstraße/Fürstenstraße
S/W-Planfilm, 13 x 18 cm
- 45 Shell-Tankstelle, 1950er Jahre**
S/W-Glasplatten-Negativ, 13 x 18 cm
- 46 Kaiser-Apotheke, um 1955**
Kaiserplatz, Architekt: Ernst van Dorp, 1955
S/W-Glasplatten-Negativ, 13 x 18 cm
- 47 Universum-Filmpalast (Saal), um 1956**
Bertha-von-Suttner-Platz, Architekten: Wilhelm u. Dirk Denninger
S/W-Glasplatten-Negativ, 13 x 18 cm
- 48 Universum-Filmpalast (Saal), um 1956**
Bertha-von-Suttner-Platz, Architekten: Wilhelm u. Dirk Denninger
C-Planfilm, 13 x 18 cm
- 49 Universum-Filmpalast (Gebäudeansicht), um 1956**
Bertha-von-Suttner-Platz, Architekten: Wilhelm u. Dirk Denninger
C-Planfilm 13 x 18 cm
- 50 Hans und Theo Schafgans, 1964**

- 51 Internationaler DRK-Kindergarten, Ende 1960er Jahre**
Bonn, Architekt: Toni Kleefisch
Reproduktion aus: Allgemeine Photographische Zeitung, Heft 6, 1970,
Umschlagseite innen, © Schafgans Archiv
- 52 Hörsaal Universität Bonn, Anfang 1950er Jahre**
S/W-Glasplatten-Negativ 13 x 18 cm
- 53 Treppenhaus in Verwaltungsgebäude, Ende 1950er Jahre**
Bonn, Architekturbüro: Buciek und Behrens
Reproduktion aus: Allgemeine Photographische Zeitung, Heft 6, 1970,
Titelseite, © Schafgans Archiv
- 54 „Blaue Grotte“ (Anschlaghalle) Universität Bonn, um 1959**
S/W-Glasplatten-Negativ 13 x 18 cm
- 55 Hörsaal Fachhochschule Rheinbach, Anfang 1960er Jahre**
S/W-Planfilm 13 x 18 cm
- 56 Bus vor Bundeshaus, um 1951**
Görresstraße, Architekten: Martin Witte u. Hans Schwippert,
1930–1953
S/W-Glasplatten-Negativ 13 x 18 cm
- 57 Air France Niederlassung, um 1962**
Stockenstraße
S/W-Planfilm, 13 x 18 cm
- 58 Air France Niederlassung, um 1962**
Stockenstraße
S/W-Planfilm, 13 x 18 cm
- 59 Hans Schafgans mit Bermpohl Kamera, nach 1954**
- 60 Kamera-Collage, 1954**

- 61 Synagoge, um 1959**
Tempelstraße, Architekt: Helmut Goldschmidt, 1958/59
S/W-Glasplatten-Negativ, 13 x 18 cm
- 62 Bundessiedlung Thusneldastraße, nach 1950**
Thusneldastraße, Architekt: Bundesbaudirektion, 1950
S/W-Glasplatten-Negativ, 13 x 18 cm
- 63 Bundessiedlung Hochkreuzallee, nach 1955**
Eltviller Straße, Architekt: Bundesbaudirektion, 1955
S/W-Glasplatten-Negativ, 13 x 18 cm
- 64 Bundessiedlung Mittelstraße, nach 1953**
Mittelstraße / Danziger Straße, Architekt: Erwin Mahs, 1953
S/W-Glasplatten-Negativ, 13 x 18 cm
- 65 HICOG-Siedlung Plittersdorf, nach 1951**
Kennedyallee, Architektengemeinschaft Otto Apel, Rudlof Letocha,
William Rohrer, Martin Herdt und Sep Ruf, 1951
S/W-Glasplatten-Negativ, 13 x 18 cm
- 66 (wahrscheinlich) Siedlung „Im Erlenbusch“, nach 1958**
Im Erlenbusch, Architekt: K. F. Seidenabel, 1958
S/W-Glasplatten-Negativ, 13 x 18 cm
- 67 Bundessiedlung Hochkreuzallee, nach 1955**
Ürziger Straße, Architekt: Bundesbaudirektion, 1955
S/W-Glasplatten-Negativ, 13 x 18 cm
- 68 Bundessiedlung Hermann-Milde-Straße, nach 1958**
Hermann-Milde-Straße, Arbeitsgemeinschaft Hubert Oswald
Oehlschläger, Willi Schleusser und Karl Bings, 1956–1958
S/W-Glasplatten-Negativ, 13 x 18 cm

- 69 Bundessiedlung Hermann-Milde-Straße, nach 1958**
Hermann-Milde-Straße, Arbeitsgemeinschaft Hubert Oswald
Oehlschläger, Willi Schleusser und Karl Bings, 1956–1958
C-Planfilm, 13 x 18 cm
- 70 HICOG-Siedlung Muffendorf (Wohnhochhaus), nach 1951**
Röntgenstraße, Architektengemeinschaft Otto Apel, Rudolf Letocha,
William Rohrer, Martin Herdt und Sep Ruf, 1951
S/W-Glasplatten-Negativ, 13 x 18 cm
- 71 HICOG-Siedlung Muffendorf (Wohnhochhaus), nach 1951**
Im Tannenbusch / Hohe Straße, Architektengemeinschaft Otto Apel,
Rudolf Letocha, William Rohrer, Martin Herdt und Sep Ruf, 1951
S/W-Glasplatten-Negativ, 13 x 18 cm
- 72 HICOG-Siedlung Tannenbusch (Wohnhochhaus), nach 1951**
Im Tannenbusch / Hohe Straße, Architektengemeinschaft Otto Apel,
Rudolf Letocha, William Rohrer, Martin Herdt und Sep Ruf, 1951
S/W-Glasplatten-Negativ, 13 x 18 cm
- 73 Bundessiedlung Tannenbusch, nach 1960**
S/W-Planfilm, 13 x 18 cm
- 74 Bundessiedlung Tannenbusch, nach 1960**
C-Planfilm, 13 x 18 cm
- 75 Bundessiedlung Tannenbusch, 1961**
Oppelner Straße
Gelatine-Silber-Abzug (Vintage), 18 x 24 cm

- 76 Doppelseite aus dem Geschäftsbericht 1949–1952 der Städtischen Sparkasse zu Bonn**
Reproduktion aus: Geschäftsbericht 1949–1952 der Städtischen Sparkasse zu Bonn, Bonn 1953, o.S.
© Historisches Archiv der Sparkasse KölnBonn / © Fotos: Schafgans Archiv
- 77 Filiale Bundeshaus der Städtischen Sparkasse zu Bonn (Schalterhalle), 1952/1953**
S/W-Glasplatten-Negativ, 13 x 18 cm
- 78 Filiale Poppelsdorf der Städtischen Sparkasse zu Bonn (Schalterhalle), 1952/1953**
Gelatine-Silber-Abzug (Vintage), 18 x 24 cm
© Historisches Archiv der Sparkasse KölnBonn / © Foto: Schafgans Archiv
- 79 Filiale Dottendorf der Städtischen Sparkasse zu Bonn (Schalterhalle), 1952/1953**
S/W-Glasplatten-Negativ, 13 x 18 cm
- 80 Filiale Endenich der Städtischen Sparkasse zu Bonn, 1950**
Architekten: Hermann Schmitt und Wilhelm Tuch
Gelatine-Silber-Abzug (Vintage), 18 x 24 cm
© Historisches Archiv der Sparkasse KölnBonn / © Foto: Schafgans Archiv
- 81 Filiale Dransdorf der Städtischen Sparkasse zu Bonn, 1950**
Architekt: K. F. Seidenabel
S/W-Glasplatten-Negativ, 13 x 18 cm

- 82 Das Hauptstellengebäude der Kreis-Sparkasse Bonn, 1953**
Thomas-Mann-Straße
Reproduktion aus: Die Kreissparkasse Bonn im neuen Gewande.
Festschrift zur Einweihung des neugestalteten Hauptstellengebäudes,
Bonn 1953, o. S.
© Historisches Archiv der Sparkasse KölnBonn / © Foto: Schafgans
Archiv
- 83 Das Hauptstellengebäude der Kreis-Sparkasse, 1953**
Thomas-Mann-Straße
S/W-Glasplatten-Negativ, 13 x 18 cm
- 84 Kreis-Sparkasse (Hauptportal), 1953**
Thomas-Mann-Straße
Gelatine-Silber-Abzug (Vintage), 18 x 24 cm
© Historisches Archiv der Sparkasse KölnBonn / © Foto: Schafgans
Archiv
- 85 Treppenaufgang Hauptstellengebäude der Kreis-Sparkasse, 1953**
Thomas-Mann-Straße
Reproduktion aus: Die Kreissparkasse Bonn im neuen Gewande.
Festschrift zur Einweihung des neugestalteten Hauptstellengebäudes,
Bonn 1953, o. S.
© Historisches Archiv der Sparkasse KölnBonn / © Foto: Schafgans
Archiv
- 86 Kreis-Sparkasse (Schalterhalle), 1953**
Thomas-Mann-Straße
S/W-Glasplatten-Negativ, 13 x 18 cm
- 87 Kreis-Sparkasse (Schalterhalle), 1953**
Thomas-Mann-Straße
S/W-Glasplatten-Negativ, 13 x 18 cm

- 88 Haus des Deutschen Handwerks (Außenansicht), 1953**
Adenauerallee, Architekt: Ernst van Dorp, 1952/1953
S/W-Glasplatten-Negativ, 13 x 18 cm
- 89 Haus des Deutschen Handwerks (Eingangsbereich), 1953**
Adenauerallee, Architekt: Ernst van Dorp, 1952/1953
S/W-Glasplatten-Negativ, 13 x 18 cm
- 90 Haus des Deutschen Handwerks (Treppenhaus), 1953**
Adenauerallee, Architekt: Ernst van Dorp, 1952/1953
S/W-Glasplatten-Negativ, 13 x 18 cm
- 91 Haus des Deutschen Handwerks (Aufenthaltsraum), 1953**
Adenauerallee, Architekt: Ernst van Dorp, 1952/1953
S/W-Glasplatten-Negativ, 13 x 18 cm
- 92 Haus des Deutschen Handwerks (Wartebereich), 1953**
Adenauerallee, Architekt: Ernst van Dorp, 1952/1953
S/W-Glasplatten-Negativ, 13 x 18 cm
- 93 Bundesfinanzministerium (Modell), Anfang 1950er Jahre**
Graurheindorfer Straße, Architekt: Franz Sales Meyer, 1951–54
S/W-Glasplatten-Negativ 13 x 18 cm
- 94 Bundesfinanzministerium (Treppenhaus), um 1954**
Graurheindorfer Straße, Architekt: Franz Sales Meyer, 1951–54
S/W-Glasplatten-Negativ 13 x 18 cm
- 95 Bundesfinanzministerium (Casino Innenansicht), um 1954**
Graurheindorfer Straße, Architekt: Franz Sales Meyer, 1951–54
S/W-Glasplatten-Negativ 13 x 18 cm
- 96 Bundesfinanzministerium (Casino Außensicht), um 1954**
Graurheindorfer Straße, Architekt: Franz Sales Meyer, 1951–54
S/W-Glasplatten-Negativ 13 x 18 cm

- 97 Auswärtiges Amt: Ansicht des 9-geschossigen Hochhauses von der Koblenzer Straße aus, nach 1956**
Adenauerallee/Wörthstraße, Architekt: Hans Freese, 1953–55
S/W-Glasplatten-Negativ 13 x 18 cm
- 98 Auswärtiges Amt: Hochhaus, Konferenzsaalflügel und Verbindungsbrücke zum Ministerbau von der Einfahrt Wörthstraße gesehen, nach 1956**
Adenauerallee/Wörthstraße, Architekt: Hans Freese, 1953–55
S/W-Glasplatten-Negativ 13 x 18 cm
- 99 Auswärtiges Amt: Großer Konferenzsaal mit Konferenzanordnung, nach 1956**
Adenauerallee/Wörthstraße, Architekt: Hans Freese, 1953–55
S/W-Glasplatten-Negativ 13 x 18 cm
- 100 Auswärtiges Amt: Eines der kleineren Sitzungszimmer im Hochhaus, nach 1956**
Adenauerallee/Wörthstraße, Architekt: Hans Freese, 1953–55
S/W-Glasplatten-Negativ 13 x 18 cm
- 101 Auswärtiges Amt: Blick aus dem Übergang vom Hochhaus auf den Ministerbau, nach 1956**
Adenauerallee/Wörthstraße, Architekt: Hans Freese, 1953–55
S/W-Glasplatten-Negativ 13 x 18 cm
- 102 Auswärtiges Amt: Mittelflur Bürogebäude, nach 1956**
Adenauerallee/Wörthstraße, Architekt: Hans Freese, 1953–55
S/W-Glasplatten-Negativ 13 x 18 cm
- 103 Stadttheater (Modell), vor 1962**
Am Boeselagerhof, Architekten: Klaus Gessler u. Wilfried Beck-Erlang,
1962–1965
S/W-Dia-Planfilm 13 x 18 cm

- 104 Stadttheater (Außenansicht Nacht), 1965**
Am Boeselagerhof, Architekten: Klaus Gessler u. Wilfried Beck-Erlang,
1962–1965
S/W-Dia-Planfilm 13 x 18 cm
- 105 Stadttheater (Eingangsbereich), 1965**
Am Boeselagerhof, Architekten: Klaus Gessler u. Wilfried Beck-Erlang,
1962–1965
S/W-Dia-Planfilm 13 x 18 cm
- 106 Stadttheater (Parkettfoyer), 1965**
Am Boeselagerhof, Architekten: Klaus Gessler u. Wilfried Beck-Erlang,
1962–1965
S/W-Dia-Planfilm 13 x 18 cm
- 107 Stadttheater (Parkettfoyer), 1965**
Am Boeselagerhof, Architekten: Klaus Gessler u. Wilfried Beck-Erlang,
1962–1965
C-Dia-Planfilm 13 x 18 cm
- 108 Stadttheater (Erfrischungsraum), 1965**
Am Boeselagerhof, Architekten: Klaus Gessler u. Wilfried Beck-Erlang,
1962–1965
S/W-Dia-Planfilm 13 x 18 cm
- 109 Stadttheater (Erfrischungsraum), 1965**
Am Boeselagerhof, Architekten: Klaus Gessler u. Wilfried Beck-Erlang,
1962–1965
S/W-Dia-Planfilm 13 x 18 cm
- 110 Stadttheater (Raucherfoyer), 1965**
Am Boeselagerhof, Architekten: Klaus Gessler u. Wilfried Beck-Erlang,
1962–1965
S/W-Dia-Planfilm 13 x 18 cm

- 111 Stadttheater (Treppenaufgang zum Rangfoyer), 1965**
Am Boeselagerhof, Architekten: Klaus Gessler u. Wilfried Beck-Erlang,
1962–1965
S/W-Dia-Planfilm 13 x 18 cm
- 112 Bürokomplex am Tulpenfeld, Hochhaus, um 1967**
Heussallee/Tulpenfeld, Architekt: Hanns Dustmann, 1964–67 und 1969
S/W-Planfilm 13 x 18 cm
- 113 Bürokomplex am Tulpenfeld, Bundespressesaal, um 1967**
Heussallee/Tulpenfeld, Architekt: Hanns Dustmann, 1964–67 und 1969
S/W-Planfilm 13 x 18 cm
- 114 Bürokomplex am Tulpenfeld, Bundespressesaal von oben, um 1967**
Heussallee/Tulpenfeld, Architekt: Hanns Dustmann, 1964–67 und 1969
S/W-Planfilm 13 x 18 cm
- 115 Bürokomplex am Tulpenfeld, Hotel Tulpenfeld, um 1967**
Heussallee/Tulpenfeld, Architekt: Hanns Dustmann, 1964–67 und 1969
C-Planfilm 13 x 18 cm
- 116 Werner Mantz: Der von Peter Baumann entworfene Laden „Ortloff“, 1931**
Köln, Zeppelinstraße, Haus Isay
Reproduktion aus: Mißelbeck, Reinhold und Hagspiel, Wolfram:
Werner Mantz. Vision vom Neuen Köln, Ausst.-Kat., Köln 2000, S. 20
© VG Bild-Kunst, Bonn 2007
- 117 Karl-Hugo Schmölz: HICOG-Siedlung Muffendorf (Wohnhochhaus), 1952**
Röntgenstraße, Architektengemeinschaft Otto Apel, Rudolf Letocha,
William Rohrer, Martin Herdt und Sep Ruf, 1951
Fotowerkstätte Hugo Schmölz, Inv.-Nr.: 16119-24
© Archiv Wim Cox, Köln

**118 Karl-Hugo Schmölz: HICOG-Siedlung Muffendorf
(Wohnhochhaus), 1952**

Röntgenstraße, Architektengemeinschaft Otto Apel, Rudolf Letocha,
William Rohrer, Martin Herdt und Sep Ruf, 1951

Fotowerkstätte Hugo Schmölz, Inv.-Nr.: 16119-23

© Archiv Wim Cox, Köln

119 Candida Höfer und Axel Hütte: Reutersiedlung, 1985

Luisenstraße, Architekt: Max Taut, 1949–52

Reproduktion aus: Honnef, Klaus und Schmidt, Hans M.: Aus den
Trümmern. Kunst und Kultur im Rheinland und Westfalen 1945–52.

Neubeginn und Kontinuität, Ausst.-Kat., Köln 1985, Abb. 22

© Axel Hütte, Düsseldorf und Candida Höfer/VG Bild-Kunst, Bonn 2007

10 Literaturverzeichnis

10.1 Verwendete Literatur von Hans Schafgans

Schafgans, Hans: Die Memoiren meiner Flucht aus den Monaten September 1944 – Januar 1945, unveröffentlichtes Manuskript, 14 Seiten, geschrieben ca. 1945/46

Schafgans, Hans: Fotografie und Architektur, Manuskript 4 Seiten, ca. 1960/61

Schafgans, Hans: Architektur und Fotografie, in: Foto Prisma, Heft 10, 1965, S. 530–533

Schafgans, Hans: Linienführung und Mittelpunktgestaltung in der Architekturfotografie, in: Foto Prisma, Heft 2, 1966, S. 66–68

Schafgans, Hans: Architektur-Fotografie, Manuskript 4 Seiten, ca. 1968

Schafgans, Hans: Architektur-Photographie, in: Allgemeine Photographische Zeitung, Heft 6, 1970, S. 77–83 und Titelbild

Schafgans, Hans: Porträtfotografie oder: Über den Umgang mit Menschen, in: Heidt, Renate (Hrsg.): Porträtfotografie in vier Generationen. Das Atelier Schafgans in Bonn, Ausst.-Kat., Köln 1980, S. 92–93

Schafgans, Hans: Die Insel, Gerlingen 1984

Schafgans, Hans: „... auf einer Wiese Gans und Schaf ...“, in: Günther B. Ginzel (Hrsg.): „... das durfte keiner wissen!“ Hilfe für Verfolgte im Rheinland von 1933 bis 1945. Gespräche. Dokumente. Texte, Landschaftsverband Rheinland, Köln 1995, S. 185–196

Schafgans, Hans: Die Fotografie und die Idee des Augenblicks, in: Zehnder, Frank Günter (Hrsg.): Schafgans. 150 Jahre Fotografie, Ausst.-Kat., Köln 2004, S. 140–142

10.2 Forschungsliteratur

Allemann, Fritz René: Bonn ist nicht Weimar, Köln 1956

Arndt, Adolf: Demokratie als Bauherr. Vortrag in der Akademie der Künste, Berlin 1960, in: Flagge 1992, S. 53–66

Baerend, Hans (I): Architektur ebenbürtig gesehen, in: Foto Prisma, Heft 2, 1961, S. 76–80

Baerend, Hans (II): Architektur materialgerecht fotografiert, in: Foto Prisma, Heft 4, 1961, S. 192–196

Baerend, Hans (III): Architektur „nach Maß“ interpretiert, in: Foto Prisma, Heft 6, 1961, S. 304–308

Bartezko, Dieter: „Nach der Natur fotografiert“. Architekturfotografie zwischen Dokumentation und Interpretation, in: Fotogeschichte, Jahrgang 10, Heft 35, 1990, S. 31–38

Benteler, Petra: Deutsche Fotografie nach 1945, Ausst.-Kat., Kassel 1979

Bergknecht, Wolfgang: 40 Jahre Bundeshauptstadt Bonn 1949–1989, Köln 1989

Boje, Walter: Die Farbphotographie der 50er und 60er Jahre, gesehen von einem zeitgenössischen Beobachter, in: Farbe im Photo. Die Geschichte der Farbphotographie von 1861–1981, Ausst.-Kat., Köln 1981, S. 187–201

Bonn 1949–1974. Ein Vierteljahrhundert Bundeshauptstadt, Schriftenreihe Bonner Geschichtsblätter, Bd. 26, hrsg. v. Bonner Heimat- und Geschichtsverein und dem Stadtarchiv Bonn, Bonn 1974

Breuer, Gerda (Hrsg.): Außenhaut und Innenraum. Mutmaßungen zu einem gestörten Verhältnis zwischen Photographie und Architektur, Frankfurt am Main 1997

Bundesminister für Raumordnung, Bauwesen und Städtebau (Hrsg.): Vierzig Jahre Bundeshauptstadt Bonn 1949–1989, Karlsruhe 1989

Busmann, Friedrich und Daniels, Hans: Der Ausbau Bonns als Provisorium. Planung und Realisierung unter Vorbehalt, in: Bundesminister für Raumordnung, Bauwesen und Städtebau 1989, S. 67–91

Caiger-Smith, Martin und Chandler, David: Site work. Architecture in Photography Since Early Modernism, Ausst.-Kat., London 1991

Derenthal, Ludger: Versuchte Neuanfänge. Konstellationen künstlerischer Photographie in Deutschland von 1945 bis 1960, in: Domröse 1997, S. 10–14

Derenthal, Ludger: Bilder der Trümmer und Aufbaujahre. Fotografie im sich teilenden Deutschland, Marburg 1999

Derenthal, Ludger: Skeptische Architekturfotografie, in: Steinhauser 2000, S. 19–28

Die Bauverwaltung. Zeitschrift für behördliches Bauwesen mit behördlichen Nachrichten aus den Bauverwaltungen des Bundes und der Länder, hrsg. v. Bundesminister für Raumordnung, Bauwesen und Städtebau, 5. Jahrgang, Heft 3, 1956, S. 93–104

Die Bauverwaltung. Zeitschrift für behördliches Bauwesen mit behördlichen Nachrichten aus den Bauverwaltungen des Bundes und der Länder, hrsg. v. Bundesminister für Raumordnung, Bauwesen und Städtebau, 14. Jahrgang, Heft 11, 1965, S. 718–725

Domröse, Ulrich: Positionen künstlerischer Photographie in Deutschland seit 1945, Ausst.-Kat., Köln 1997

Druth, Werner und Gutschow, Niels (Redaktion): Architektur und Städtebau der fünfziger Jahre, Schriftenreihe, hrsg. v. Deutschen Nationalkomitee für Denkmalschutz, Bd. 33, Bonn 1987

Druth, Werner und Gutschow, Niels (Redaktion): Architektur und Städtebau der fünfziger Jahre, Schriftenreihe, hrsg. v. Deutschen Nationalkomitee für Denkmalschutz, Bd. 36, Bonn 1989

Druth, Werner und Gutschow, Niels (Redaktion): Architektur und Städtebau der fünfziger Jahre, Ergebnisse der Fachtagung in Hannover, Schriftenreihe, hrsg. v. Deutschen Nationalkomitee für Denkmalschutz, Bd. 41, Bonn 1990

Druth, Werner: Die Stadtlandschaft. Zum Leitbild der gegliederten und aufgelockerten Stadt, in: Druth und Gutschow, 1990, S. 24–37

Eisle, Reinhard: Architekturfotografie. Standpunkte, Techniken, Wirkungen, Augsburg 1997

Flagge, Ingeborg: Architektur in Bonn nach 1945, Bonn 1984

Flagge, Ingeborg: Architektur und Demokratie, Stuttgart 1992

Flagge, Ingeborg und Denk, Andreas: Architekturführer Bonn, Berlin 1997

Förster, Simone: „Wenn Berlin Biarritz wäre ...“ Fotografie und Architektur zwischen Dokumentation und Imagination, in: Eskildsen, Ute: „Wenn Berlin Biarritz wäre ...“ Architektur in Bildern der Fotografischen Sammlung, Ausst.-Kat., Göttingen 2001

Freydank, Günter: Gesichtspunkte für die Beurteilung der Architekturfotografie in Kunstbüchern, unveröffentlichte Examensarbeit, Köln 1977, 51 Seiten

Frizot, Michel (Hrsg.): Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998

Genscher, Hans Dietrich und Frank-Planitz, Ulrich: Nur ein Ortswechsel? Eine Zwischenbilanz der Berliner Republik, Stuttgart/Leipzig 2002

Gottschall, Walter: Politische Architektur. Begriffliche Bausteine zur soziologischen Analyse der Architektur des Staates, Bern 1987

Hackelsberger, Christoph: Die aufgeschobene Moderne. Ein Versuch zur Einordnung der Architektur der Fünfziger Jahre, München/Berlin 1985

Hagspiel, Wolfram: Die Architektur der 50er Jahre in Köln – Versuch einer stilistischen Einordnung, in: Hagspiel, Wolfram, Kier, Hiltrud und Krings, Ulrich: Köln. Architektur der 50er Jahre, Stadts Spuren – Denkmäler in Köln, Bd. 6, Köln 1986, S. 30–54

Hartog, Rudolf: Architektur der 50er Jahre. Erlebnisse und Erfahrungen, in: Druth und Gutschow 1989, S. 9–15

Heidersberger, Heinrich: Heinrich Heidersberger. Das Photographische Werk im Querschnitt, Ausst.-Kat., Wolfsburg 1986

Heidt, Renate (Hrsg.): Porträtfotografie in vier Generationen. Das Atelier Schafgans in Bonn, Ausst.-Kat., Köln 1980

Henniges, Brigitte und Martin, Anja: aussichtsreich, in: Photo Technik International, Heft 4, 2005, S. 62–66

Hess, Hans-Eberhard: Architektur und Fotografie, in: Europäischer Architekturfotografie Preis 1995. db Architekturbild. Mensch und Architektur, Stuttgart 1995, S. 38/39

Hofer, Gabriele: Lucca Chmel. Architekturfotografie 1945–1972. Zur Repräsentation österreichischer Nachkriegsmoderne im fotografischen Bild, Dissertation, Salzburg 2005

Honnef, Klaus und Schmidt, Hans M.: Aus den Trümmern. Kunst und Kultur im Rheinland und Westfalen 1945–52. Neubeginn und Kontinuität, Ausst.-Kat., Köln 1985

Honnef, Klaus: Zwischen Reportage- und Kunstfotografie. Notizen, Skizzen, Zitate und Bemerkungen zur Fotografie der Nachkriegszeit, in: Honnef und Schmidt 1985, S. 193–202

Honnef, Klaus: Hans Schafgans. Die Porträts, in: Zehnder 2004, S. 134–139

Joppien, Rüdiger (in Zusammenarbeit mit Dieter Schütz): Zwischen Kunst und Design - Die Kölner Werkschulen in der Trümmerzeit, in: Honnef und Schmidt 1985, S. 405–416

Kähling, Kerstin: Die HICOG-Siedlung in Bonn Tannenbusch: ein Beitrag zum Siedlungs- und Städtebau der Nachkriegszeit, in: Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege, Bd. 38, 1999, S. 45–110

Kähling, Kerstin: Aufgelockert und gegliedert. Städte- und Siedlungsbau der fünfziger und sechziger Jahre in der provisorischen Bundeshauptstadt Bonn, Bonn 2004

Kemp, Cornelia: Kamerabildnisse in natürlichen Farben. Theo Schafgans und die Jos-Pe-Farbfotografie, in: Zehnder 2004, S. 72–83

Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Theorie der Fotografie III 1945–1980, München 1999

Kinold, Klaus: Ich will Architektur zeigen wie sie ist, Ausst.-Kat., Düsseldorf 1993

Knopp, Gisbert: Der Plenarsaal des deutschen Bundestages. Hans Schwippert und seine Planungsideen für das erste „moderne“ Parlamentsgebäude der Welt, in: Bundesministerium für Raumordnung, Bauwesen und Städtebau 1989, S. 44–66

Koch, Carl und Marchesi, C.: Grossformat. Handbuch am Beispiel des SINAR-Systems, 6. Auflg., Feuerthalen 1986

Körner, Burkhard: Der Kanzlerbungalow von Sep Ruf in Bonn, in: Bonner Geschichtsblätter, hrsg. v. Bonner Heimat- und Geschichtsverein und Stadtarchiv Bonn, Bd. 49/50, Bonn 1999/2000, S. 507–613

Koetzle, Hans-Michael, Sembach, Klaus-Jürgen und Schölzel, Klaus: Die fünfziger Jahre. Heimat, Glaube, Glanz. Der Stil eines Jahrzehnts, München 1998

Koetzle, Hans-Michael: Zwischen Form und Sediment – Photographie, in: Koetzle, Sembach und Schölzel 1998, S. 154–169

Koetzle, Hans-Michael: Das Lexikon der Fotografen. 1900 bis heute, München 2002

Koetzle, Hans-Michael: Die 50er-Jahre, in: Photo Technik International, Heft 4, 2005, S. 24–31

Kreis-Sparkasse Bonn (Hrsg.): Die Kreis-Sparkasse Bonn im neuen Gewande. Festschrift zur Einweihung des neugestalteten Hauptstellengebäudes, Bonn 1953

Krichbaum, Jörg: Lexikon der Fotografen, Frankfurt am Main 1981

Kroll, Frank-Lothar: Bundeshauptstadt Bonn. Ein Danaergeschenk?, in:
Bundesminister für Raumordnung, Bauwesen und Städtebau 1989, S. 92–115

Lambert, Helmut: Schutz und Erhaltung von Siedlungen der 50er Jahre in
Bonn, in: Druth und Gutschow 1990, S. 144–155

Lange, Ralf (Text): Architektur und Städtebau der sechziger Jahre. Planen
und Bauen in der BRD und der DDR von 1960 bis 1975, hrsg. v. Deutschen
Nationalkomitee für Denkmalschutz, Bonn 2003

Lekebusch, Sigrid: Not und Verfolgung der Christen jüdischer Herkunft im
Rheinland 1933–1945, Schriftenreihe des Vereins für Rheinische
Kirchengeschichte, Bd. 117, Köln 1995, S. 200–202

Mack, Michael (Hrsg.): Reconstructing Space. Architecture in Recent German
Photography, Ausst.-Kat., London 1999

Mainzer, Udo (Hrsg.): Politik und Denkmalpflege, Jahrestagung der
Vereinigung der Landesdenkmalpfleger in der Bundesrepublik Deutschland,
Veröffentlichungen des Landschaftsverbandes Rheinland, Köln 2000

Martin, Anja: Favoriten der Stararchitekten, in: Photo Technik International,
Heft 6, 2005, S. 62–71

Marx, Ludwig: Bonn, seine Architekten und Ingenieure, Bonn 1961

Mißelbeck, Reinhold: Werner Mantz - Architekturphotographie in Köln 1926-
1932, in: ders., hrsg. v. Stadt Köln, Köln 1982, S. 39–80

Mißelbeck, Reinhold und Hagspiel, Wolfram: Werner Mantz. Vision vom
Neuen Köln, Ausst.-Kat., Köln 2000

- Mohr, Christoph:** Überlegungen zum Denkmalbegriff der Nachkriegsarchitektur, in: Druth und Gutschow 1989, S. 16–26
- Nerdinger, Winfried:** Materialästhetik und Rasterbauweise. Zum Charakter der Architektur der 50er Jahre, in: Druth und Gutschow 1990, S. 38–49
- Newhall, Beaumont:** Geschichte der Photographie, München 1989
- Pellens, Andreas:** Ein Bonner baut. Ernst van Dorp 1950–2000. Bauen in Bonn und von Bonn aus, Bonn 2002
- Petsch, Wiltrud und Joachim:** Neubau statt Wiederaufbau. Architektur und Städtebau in NRW 1945–52, in: Honnef und Schmidt 1985, S. 71–116
- Pfau, Artur:** Ein Sonderfall. Architektur-Modelle, in: Foto Prisma, Heft 1, 1963, S. 31–33
- Renger-Patzsch, Albert:** Architekt und Fotograf, in: Foto Prisma, Heft 10, 1960, S. 548–551 und Heft 11, 1960, S. 618–619
- Roth, Tuya:** „Was wie ein Detail erscheint, ist in Wirklichkeit das Ganze der Architekturfotografie“. Das architekturfotografische Werk von Hans Schafgans aus den Jahren 1950 bis 1969, in: Zehnder 2004, S. 120–129
- Sachsse, Rolf:** Ästhetischer Wiederaufbau. Vortrag auf der Tagung „Photographie der 50er Jahre – Aspekte eines Neubeginns“, Hamburg 1983, in: DGPh-Intern, Heft 5, 1984, S. 17–23
- Sachsse, Rolf:** Architekten und Photographen. Bemerkungen zu einer schwierigen Beziehung, in: Werk und Zeit (NFZ), Heft 2, 1986, S. 6 u. 11
- Sachsse, Rolf:** Heinrich Heidersberger. Das Photographische Werk im Querschnitt, Wolfsburg 1986

Sachsse, Rolf: Wider den ortslosen Kosmos. Zur Architekturfotografie,
in: Arbeiterfotografie Heft 17, 1990, S. 4–9

Sachsse, Rolf: Bild und Bau. Marginalien zu einer Beziehung von
Photographie und Architektur, in: RISZ Zeitschrift für Architektur, Heft 6, 2. Jg.,
1994, S. 4–13

Sachsse, Rolf: „Überleben wir?“ Die Geschichte eines nie gedruckten
Bildbandes und seines Fotografen Paulus Belling, in: Bonner
Geschichtsblätter, hrsg. v. Bonner Heimat- und Geschichtsverein und dem
Stadtarchiv Bonn, Bd. 49/50, 1999/2000, S. 615–648

Sachsse, Rolf: Fotografie. Vom technischen Bildmittel zur Krise der
Repräsentation, Köln 2003

Schaden, Christoph: „... empfiehlt sich einem geehrten Publikum“. Zur
Frühzeit der Fotografie und des Fotoateliers Schafgans in Bonn, in: Zehnder
2004, S. 24–33

Schafgans, Boris (I): Wachsende Ferne leiser werdender Schritte. Theo
Schafgans, mein Großvater, in: Zehnder 2004, S. 62–71

Schafgans, Boris (II): Negative der Nachkriegszeit – Das Archiv Schafgans,
in: Zehnder 2004, S. 107

Schafgans, Theo: Sechs Jahrzehnte hinter der Kamera. Mein Leben als
Fotograf, in: Bonner Geschichtsblätter, hrsg. v. Bonner Heimat- und
Geschichtsverein und dem Stadtarchiv Bonn, Bd. 36, Bonn 1984, S. 335–405
(posthum veröffentlichtes Manuskript von 1968/1969)

Schneider, Oscar: Die Zukunft Bonns, in: Bundesminister für Raumordnung,
Bauwesen und Städtebau 1989, S. 134–149

Schwippert, Hans: Wegweiser durch das Bundeshaus, 2. Auflage, Bonn o. J.

Schyma, Angelika: Die Bundeshauptstadt als Denkmal: die Bauten im Regierungsviertel von Bonn, in: Mainzer 2000, S. 151–167

Sembach, Klaus-Jürgen: Die Dominanz der konstruktiven Gesinnung – Architektur, in: Koetzle, Sembach und Schölzel 1998, S. 56–73

Sennett Richard: Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation, Berlin 1997

Steinert, Otto: Über die Gestaltungsmöglichkeiten der Fotografie (1955), abgedruckt in: Kemp 1999, S. 83–90

Steinhauser, Monika (Hrsg.): Ansicht, Aussicht, Einsicht. Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth. Architekturphotographie, Ausst.-Kat., Düsseldorf 2000

Stadt Bonn (Hrsg.): Theaterneubau Bonn 1965, Bonn 1965

Stadt Bonn (Hrsg.): Denkmalpflegeplan Bonn, Bonn 1995

Städtische Sparkasse zu Bonn (Hrsg.): Geschäftsbericht 1949, 1950, 1951 und 1952, Bonn 1953

Vogt, Helmut: „Der Minister wohnt in einem Dienstwagen auf Gleis 4“. Die Anfänge des Bundes in Bonn 1949/50, Bonn 1999

Wiesemann, Gabriele: Wohnen im Park. Siedlungen der 50er Jahre in Bonn, in: Mannheims, Hildegard, Kehren, Georg und Oberen, Peter (Hrsg.): Volkskundliche Grenzgänge. Festgabe für H.L. Cox zum 60. Geburtstag, Erkelenz 1995, S. 423–443

White, Minor: Wann ist Fotografie kreativ? (1943), in: Kemp, 1999, S. 47–51

Zänker, Ursel und Jürgen: Bauen im Bonner Raum 1949–69. Versuch einer Bestandsaufnahme, Führer Rheinisches Landesmuseum Bonn Nr. 21, Düsseldorf 1969

Zehnder, Frank Günter (Hrsg.): Schafgans. 150 Jahre Fotografie, Ausst.-Kat., Köln 2004

Zweite, Armin: Bernd und Hilla Becher „Vorschlag für eine Sehweise“. 10 Stichworte, in: Bernd und Hilla Becher – Typologien industrieller Bauten, Ausst.-Kat., München 2003

11 Abbildungsteil



1: Theo Schafgans: Der Komponist Max Reger, 1913



2: Theo Schafgans: Bonner Markthalle, 1929



3: Hans Schafgans als Kind im Atelier, ca. 1935

4: Hans Schafgans, 1942



5: Wehrpass von Hans Schafgans alias Hans Wiese, 1945

The image shows a German Wehrpass (military ID card) for Hans Schafgans, alias Hans Wiese, from 1945. The card is divided into two main sections: a portrait on the left and a data table on the right.

Portrait Section: Features a black and white photograph of Hans Schafgans in a military uniform. Above the photo is a circular stamp with a bird emblem and the text "Wehrmacht". Below the photo, the name "Hans Wiese" is handwritten in blue ink. The text below the name reads: "Von dem Bundesbürger, geb. am 11. 1. 29 bei als Nationalität gebürtig". At the bottom of the portrait section, it says "Blutgruppe".

Data Table Section: Titled "I. Angaben zur Person". It contains the following handwritten entries:

I. Angaben zur Person	
1. Familienname	Wiese
2. Vorname	Hans
3. Geburtsdatum	11. 1. 29
4. Geburtsort	Aachen
5. Geburtsort (in der Karte)	Aachen
6. Geburtsort (in der Karte)	Geierhofen, Reich
7. Religion	evgl.
8. Familienstand	ledig
9. Beruf	Flugfeldwebel
10. Dienst	1. Linie Jäger-Regiment 10 2. Linie Reichswehrschule 3. Linie Reichswehrschule

6: Elisabeth Knipp: Hans Schafgans, um 1948



7: Hans Schafgans, um 1951



8: Der schiefe Turm von Pisa (Solarisation), 1954



9: Dalmatien, 1959



10: Hans Schafgans, um 1970



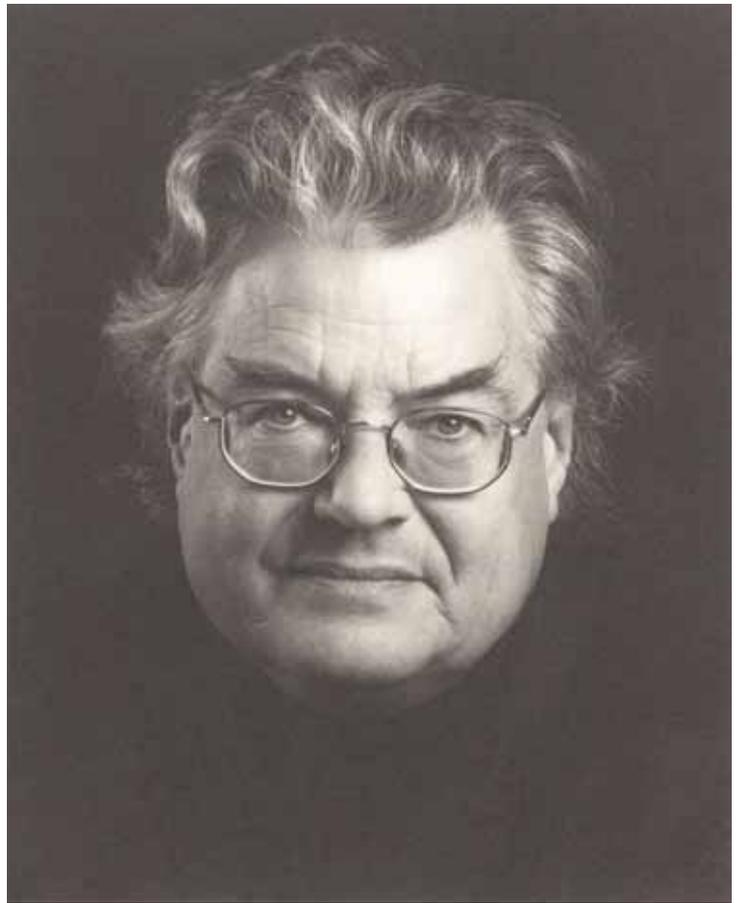
11: Hans Schafgans, 1977



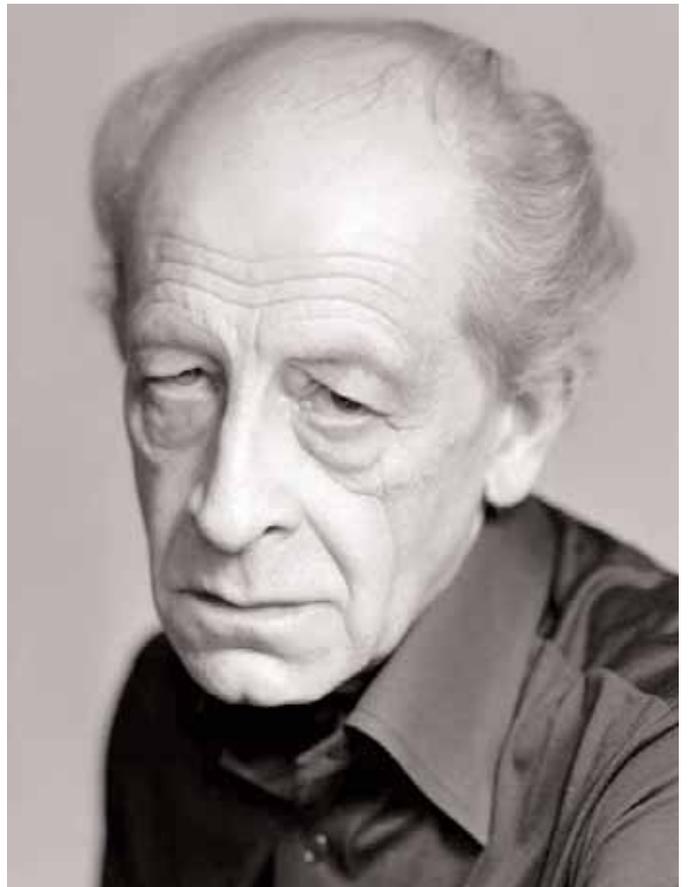
12: Barbara
Frommann: Hans
Schafgans, 2005

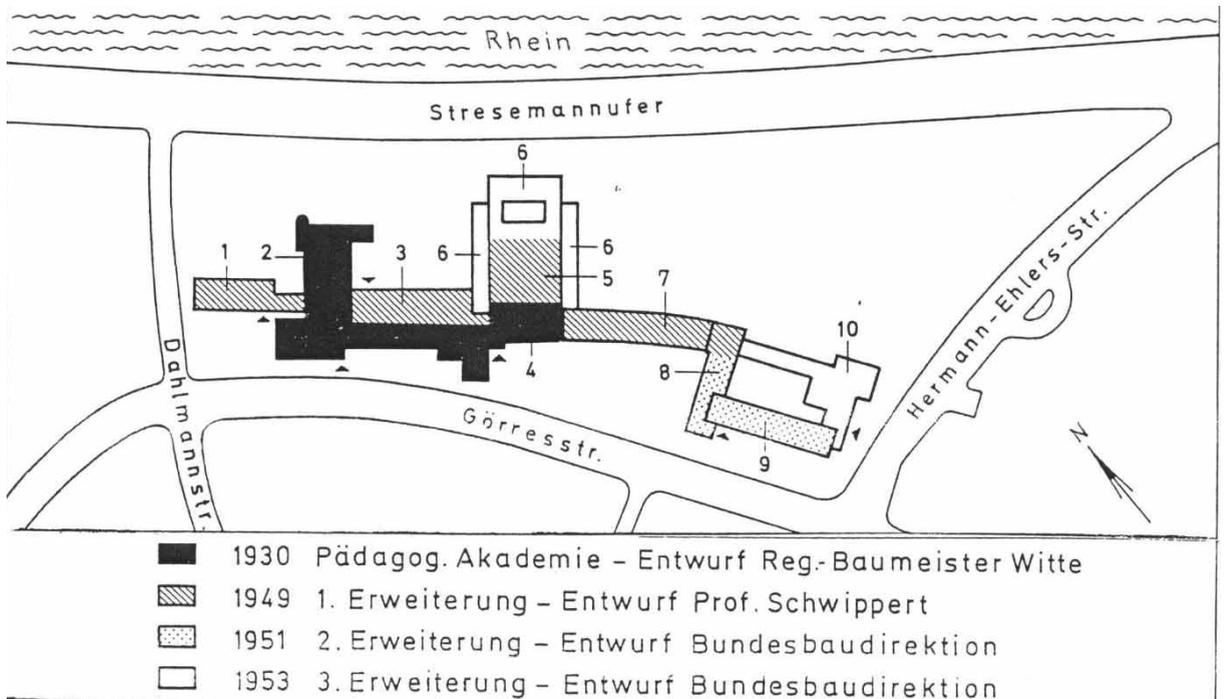


13: Klaus Honnef, 2005



14: Jean Améry, 1978

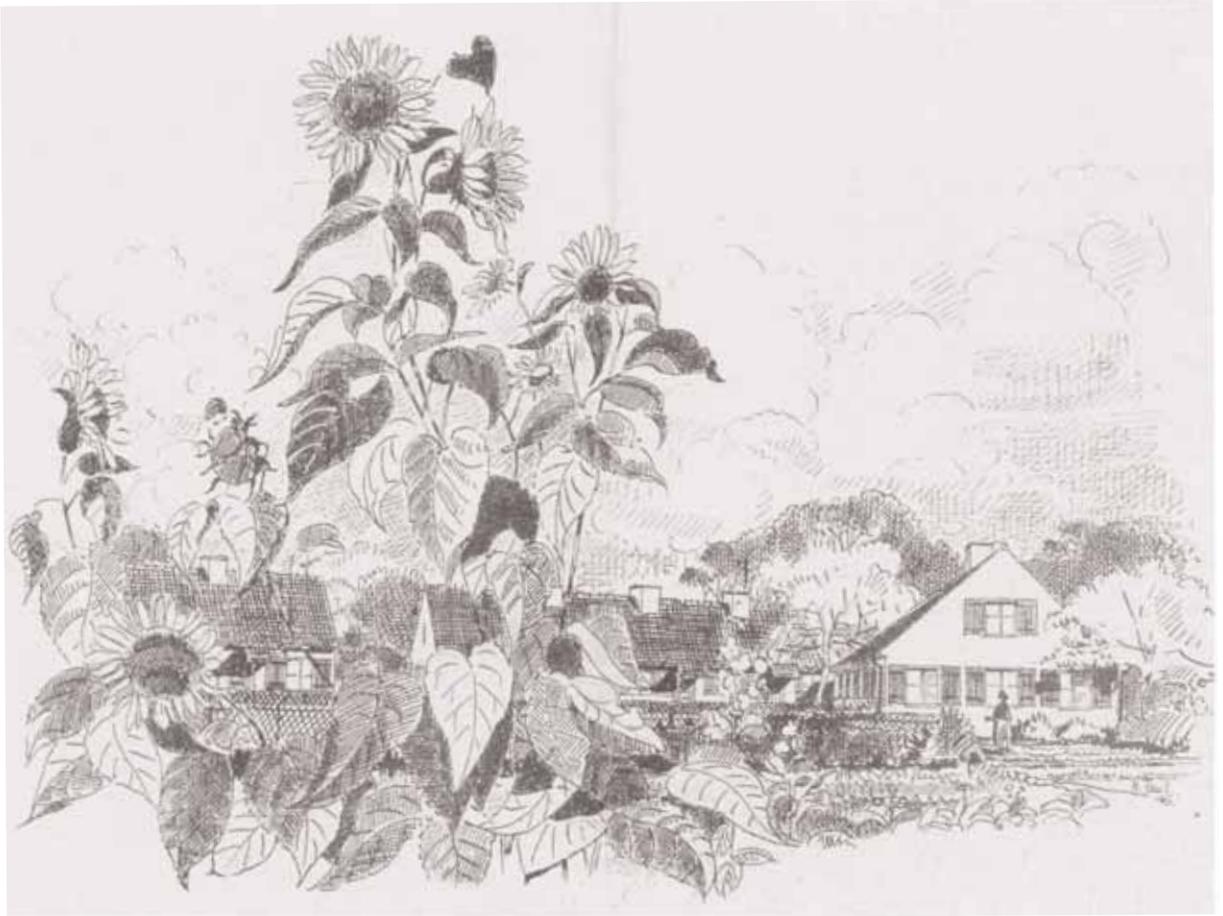




15: Grundriss Bundeshaus (Darstellung der Bauperioden)



16: Gesamtansicht Bundeshaus, um 1953



17: Max Taut: Skizze zur künftigen Stadt, 1946



18: Landessiedlung Reuterstraße, 1952



19: Landessiedlung Reuterstraße, 1952



20: Landessiedlung Reuterstraße, Ledigenwohnheim, 1952

21: Haus des
Deutschen Roten
Kreuzes, 1954



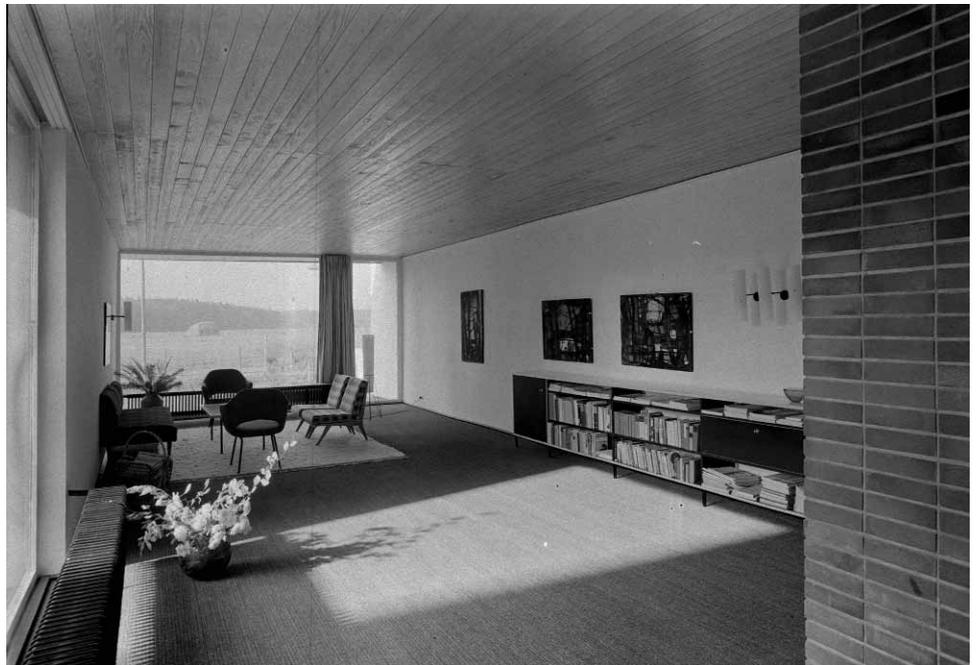
22 und 23: Deutscher Herold, 1950



24: Universitätsbibliothek Bonn, nach 1960



25: Klaus Kinold: Villa Savoye in Poissy, 1987



26 und 27:
Haus Dahl,
Anfang 1960er
Jahre



28: Kirche in Dieringhausen,
Anfang 1970er Jahre

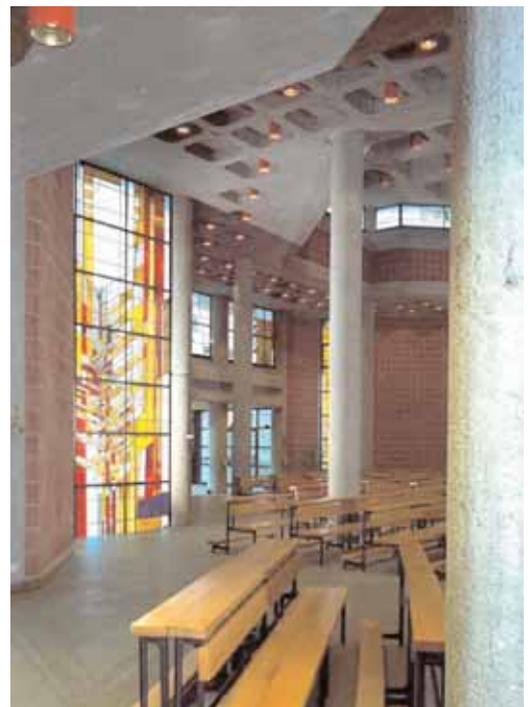
29: Kirche in Gummersbach, Anfang 1970er Jahre



30: Kirche in Dieringhausen, Anfang 1960er Jahre



31: Kirche in Gummersbach, Anfang 1970er Jahre





32: Bundeskanzlerbungalow (Innenansicht), nach 1964



35: Plenarsaal (Eingang), um 1953



33: Bundeshaus (Korridor), um 1953



34: Plenarsaal (Fensterfront), um 1953



36 und 37:
Karl-Hugo Schmölz:
Bundeshaus
(Inneneinrichtung),
1949/50



38: Theodor Schafgans: Bau der Bonner Rheinbrücke von Bruno Möhring, 1897



39: Firmenbroschüre „Architektur und Fotografie“ (Titelseite und Seite 3), Ende 1950er Jahre

EIN
ARCHITEKT
KANN
SEINE
ARBEIT
NICHT
MIT
SICH
HERUMTRAGEN



ABER

... ARCHITEKTURFOTOS
VON SCHAFGANS

helfen ihm, Bauherren zu werben und zu überzeugen.

Zu einer überzeugenden Architekturaufnahme gehört mehr als ein scharfes Foto. Eine Summe von Erfahrungen reiht sich auf: Erfahrungen der Perspektive, der Linienführung, der räumlichen Gestaltung. Die Technik versteht sich von selbst.

Unsere Firma, länger als ein Jahrhundert mit der Fotografie verbunden, hält für Ihre Dokumentation, für Ihre Publikation und für Ihre Werbung lange Erfahrung und moderne Mittel bereit.

FOTO SCHAFGANS BONN

Mitglied der Deutschen Gesellschaft für Photographie
Mitglied der Gesellschaft Deutscher Lichtbildner
53 Bonn Rathausgasse 9 Telefon 33663

EXPERIMENTELLE FOTOGRAFIE

bietet reizvolle Möglichkeiten zur modernen Raumgestaltung.

Großfotos und Fototapeten grafischer schwarz-weiß-Bilder geben Räumen einen motivlich und modisch ungebundenen Hintergrund.

Es sind Aufnahmen natürlicher Objekte, die durch verfremdende Verfahren auf ihre grafischen, oft abstrakten Formen und Linien zurückgeführt werden.

Auf der Rückseite dieses Blattes finden Sie ein Beispiel aus unserer reichen Motivauswahl.

Wir würden uns freuen, mit unseren Fotos an der Innenarchitektonischen Gestaltung Ihrer Räume mitwirken zu dürfen.

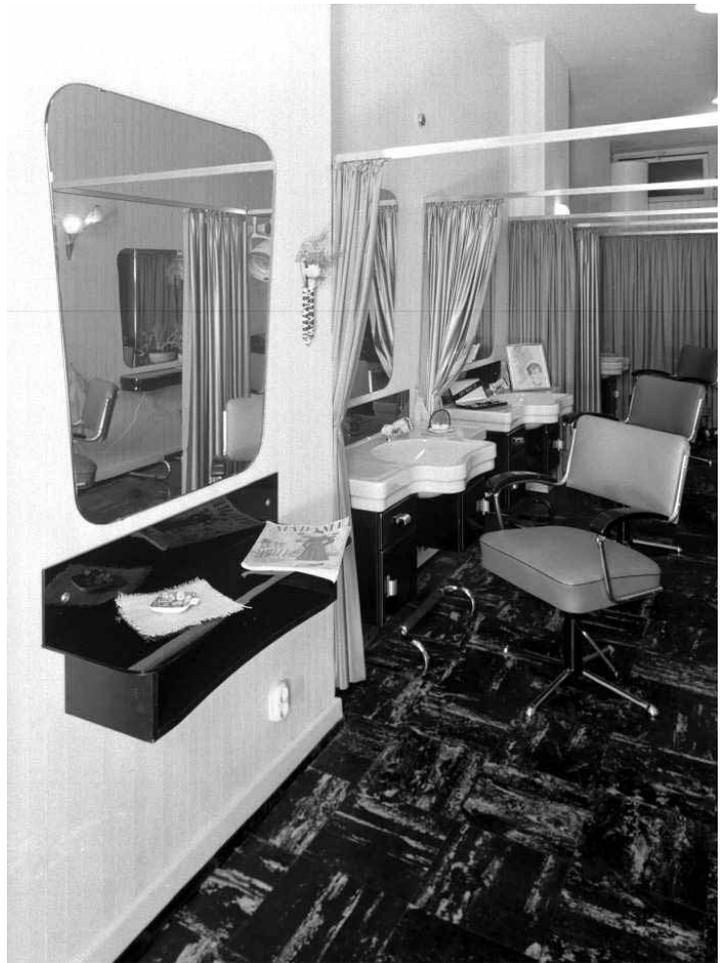
Fotos: Schafgans Zeichnung: W. Berghoff Druck: C. Brandt



41: Schaufenster Atelier Schaffans, um 1963



42: Salon chic, 1950er Jahre



43: Salon chic, 1950er Jahre



44: Schaufenster Schuhhaus Köchling, 1950er Jahre



45: Shell-Tankstelle, 1950er Jahre



46: Kaiser-Apotheke, um 1955



47 und 48: Universum-Filmpalast (Saal), um 1956



49: Universum-Filmpalast (Gebäudeansicht), um 1956



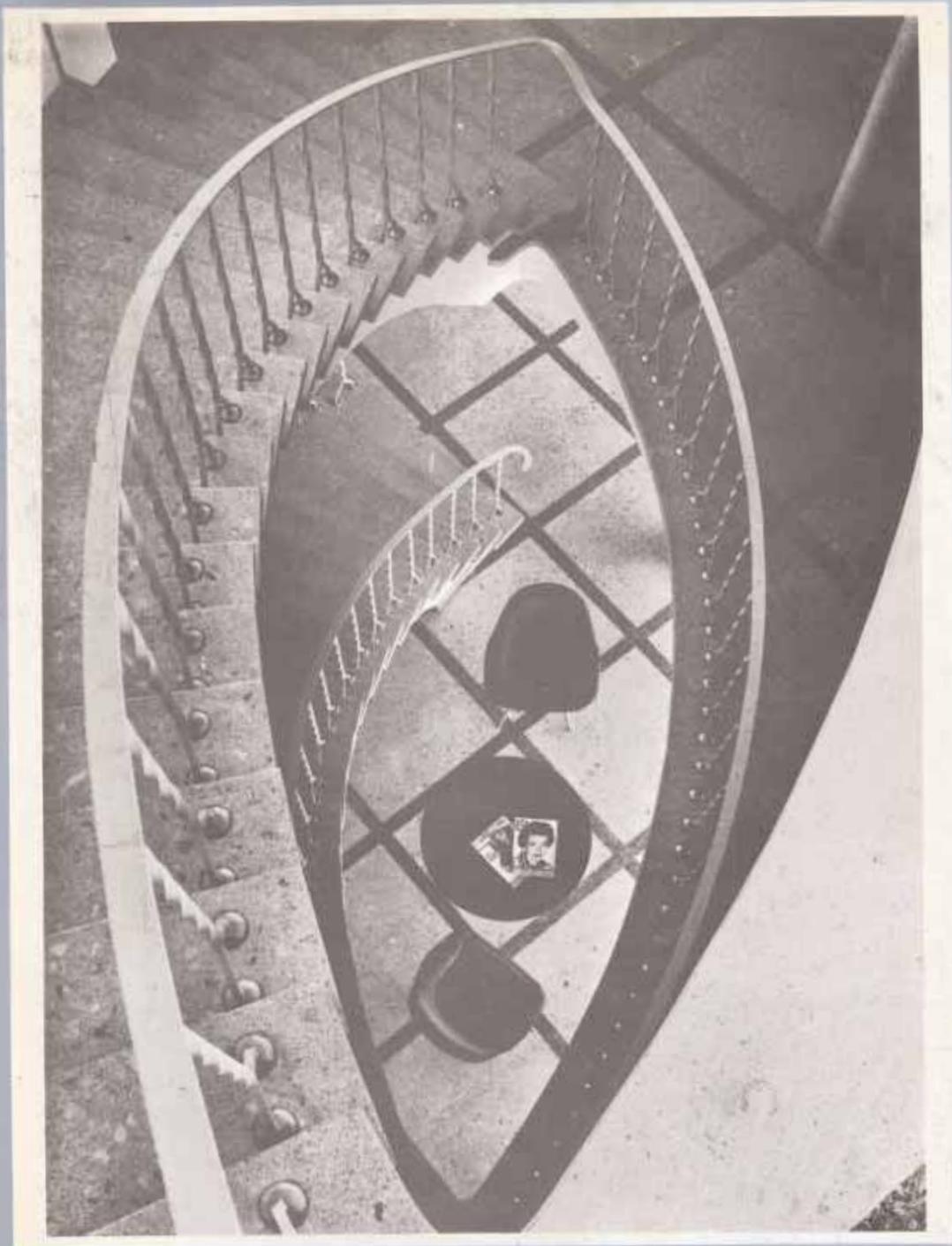
50: Hans und Theo Schafgans, 1964



51: Internationaler DRK-Kindergarten,
Ende 1960er Jahre



52: Hörsaal Universität Bonn,
Anfang 1950er Jahre



ALLGEMEINE PHOTOGRAPHISCHE ZEITUNG 6/70

53: Treppenhaus in Verwaltungsgebäude, Ende 1950er Jahre

54: Universität Bonn "Blaue Grotte", um 1959



55: Hörsaal Fachhochschule Rheinbach, Anfang 1960er Jahre





56: Bus vor Bundeshaus, um 1951



57 und 58: Air France Niederlassung, um 1962



59: Hans Schafgans mit seiner Bermpohl Kamera, nach 1954



60: Kamera-Collage, 1954



61: Synagoge, um 1959



62: Bundessiedlung Thusneldastraße, nach 1950



63: Bundessiedlung Hochkreuzallee, nach 1955



64: Bundessiedlung Mittelstraße, nach 1953



65: HICOG-Siedlung Plittersdorf, nach 1951



66: Siedlung "Im Erlenbusch", nach 1958



67: Bundessiedlung Hochkreuzallee, nach 1955



68 und 69: Bundessiedlung
Hermann-Milde-Straße, nach 1958

70: HICOG-Siedlung Muffendorf
(Wohnhochhaus), nach 1951



72: HICOG-Siedlung
Tannenbusch (Wohnhochhaus),
nach 1951





71: HICOG-Siedlung Muffendorf (Wohnhochhaus), nach 1951



73: Bundessiedlung Tannenbusch, nach 1960



74: Bundessiedlung Tannenbusch, nach 1960



75: Bundessiedlung Tannenbusch, 1961



DRANGDORF

UNSERE BAUTÄTIGKEIT 1949 1950 1951 1952



BONNER TALWEG



INDENICH



AM BUNDESHAUS





KASSENHALLE DRESDEN



KASSENHALLE BONN (TRINTZ)



KASSENHALLE EMDEN



KASSENHALLE AM BUNDESHAUS

Hauptstelle: Friedensplatz 1 · Fernruf 17741

Zweigstellen:

- | | |
|-----------------|------------------------|
| 1 Poppelsdorf | Klemm-August-Str. 5 |
| 2 Kassenich | Heusdorffstraße 142 |
| 3 Emdenich | Kapellenbergstraße 101 |
| 4 Markthalle | Eifelstraße 2 |
| 5 Schlachthof | Immenburgstraße |
| 6 Dransdorf | Wolmerstraße 11 |
| 7 Bonner Talweg | Bonner Talweg 10 |
| 8 Am Bundeshaus | Kölnerstr. 20/21/14 |



77: Filiale Bundeshaus der Städtischen Sparkasse zu Bonn, Schalterhalle, 1952 / 1953



78: Filiale Poppelsdorf der Städtischen Sparkasse zu Bonn, Schalterhalle, 1952 / 1953



79: Filiale Dottendorf der Städtischen Sparkasse zu Bonn, Schalterhalle, 1952 / 1953



80: Filiale Eendenich der Städtischen Sparkasse zu Bonn, 1950



81: Filiale Dransdorf der Städtischen Sparkasse zu Bonn, 1950



83: Das Hauptstengebäude der Kreis-Sparkasse Bonn, 1953

Das Hauptstellengebäude



vor dem Umbau



im neuen Gewande



84: Hauptportal der Kreis-Sparkasse, 1953



Eine geschmackvolle Treppe führt zu den im Hochparterre gelegenen Geschäftsräumen



Die schmale höhlliche Treppe mit seitlichen Kellereingängen ist verschwunden



Dieser bescheidene Wegweiser genügte noch vor einigen Jahren, er wurde von einer übersichtlichen Tafel verdrängt, die die Kundschaft genau über die Vielzahl der geld- und kreditgeschäftlichen Möglichkeiten von heute orientiert

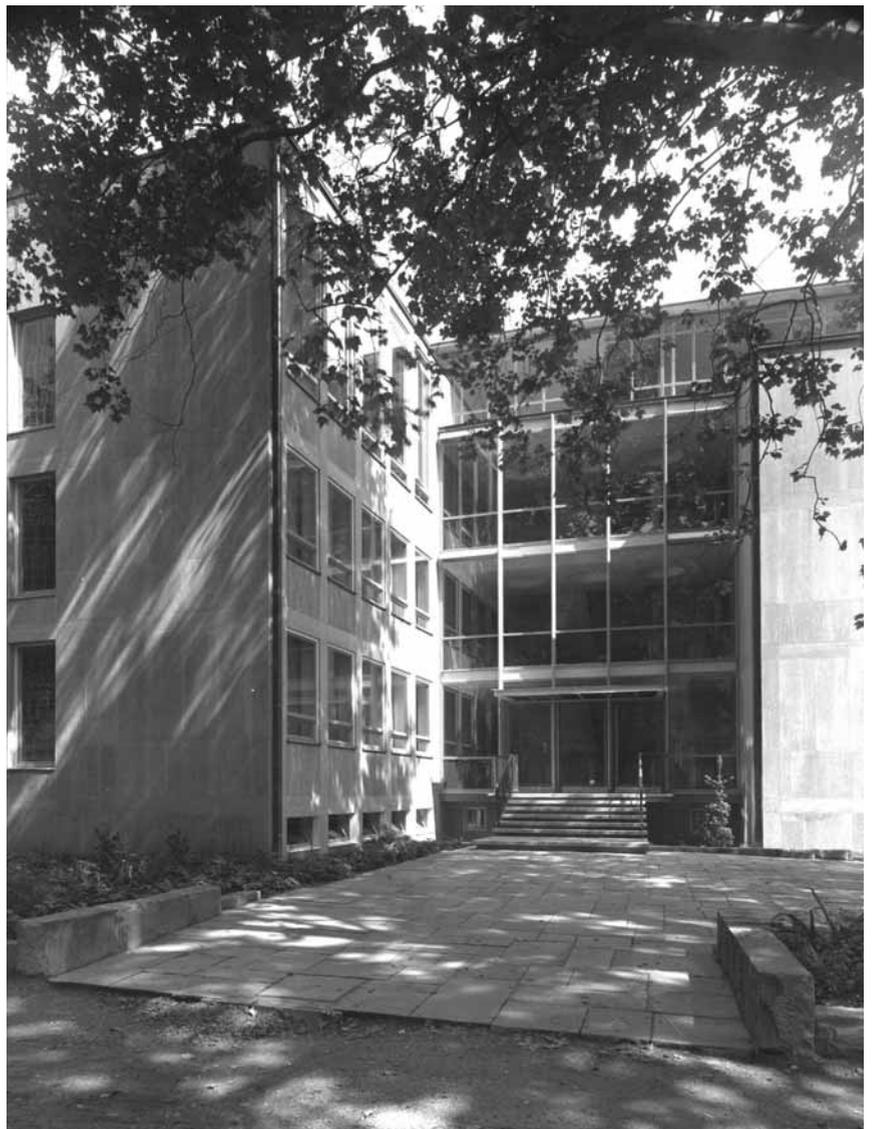




86: Schalterhalle Hauptstellengebäude Kreis-Sparkasse, 1953



87: Schalterhalle Hauptstellengebäude Kreis-Sparkasse, 1953



88 und 89: Haus des Deutschen Handwerks, 1953



90 und 92: Treppenhaus und Wartebereich im Haus des Deutschen Handwerks, 1953



91: Aufenthaltsraum im Haus des Deutschen Handwerks, 1953



93: Modell Bundesfinanzministerium, Anfang 1950er Jahre



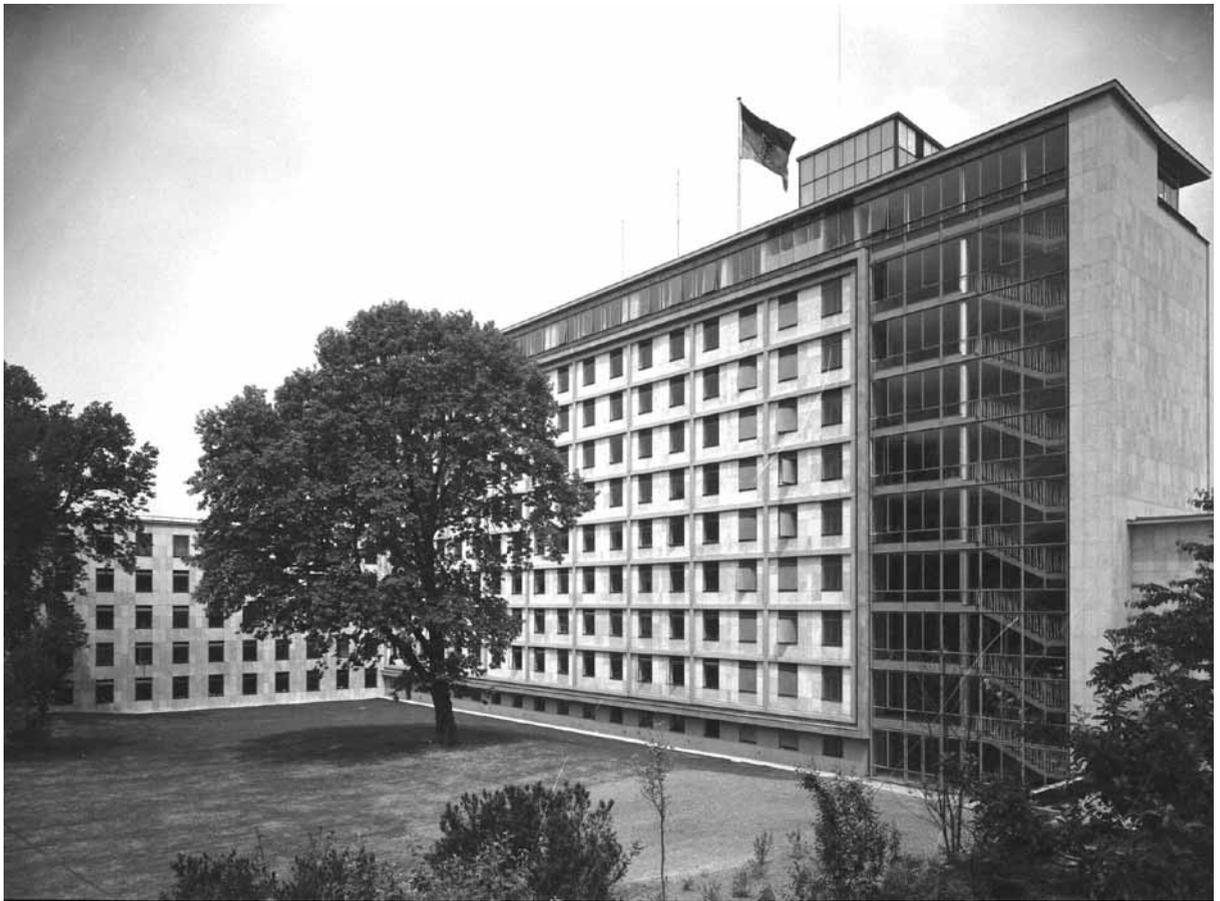
94: Einfahrt Bundesfinanzministerium, um 1954



95: Casino Bundesfinanzministerium, um 1954



96: Casino Bundesfinanzministerium (Außenansicht), um 1954



97: Auswärtiges Amt: Ansicht des 9-geschossigen Hochhauses von der Koblenzer Straße aus, nach 1956



98: Auswärtiges Amt: Hochhaus, Konferenzflügel und Verbindungsbrücke zum Ministerbau von der Einfahrt Würthstraße gesehen, nach 1956



99: Auswärtiges Amt: Großer Konferenzsaal mit Konferenzanordnung, nach 1956



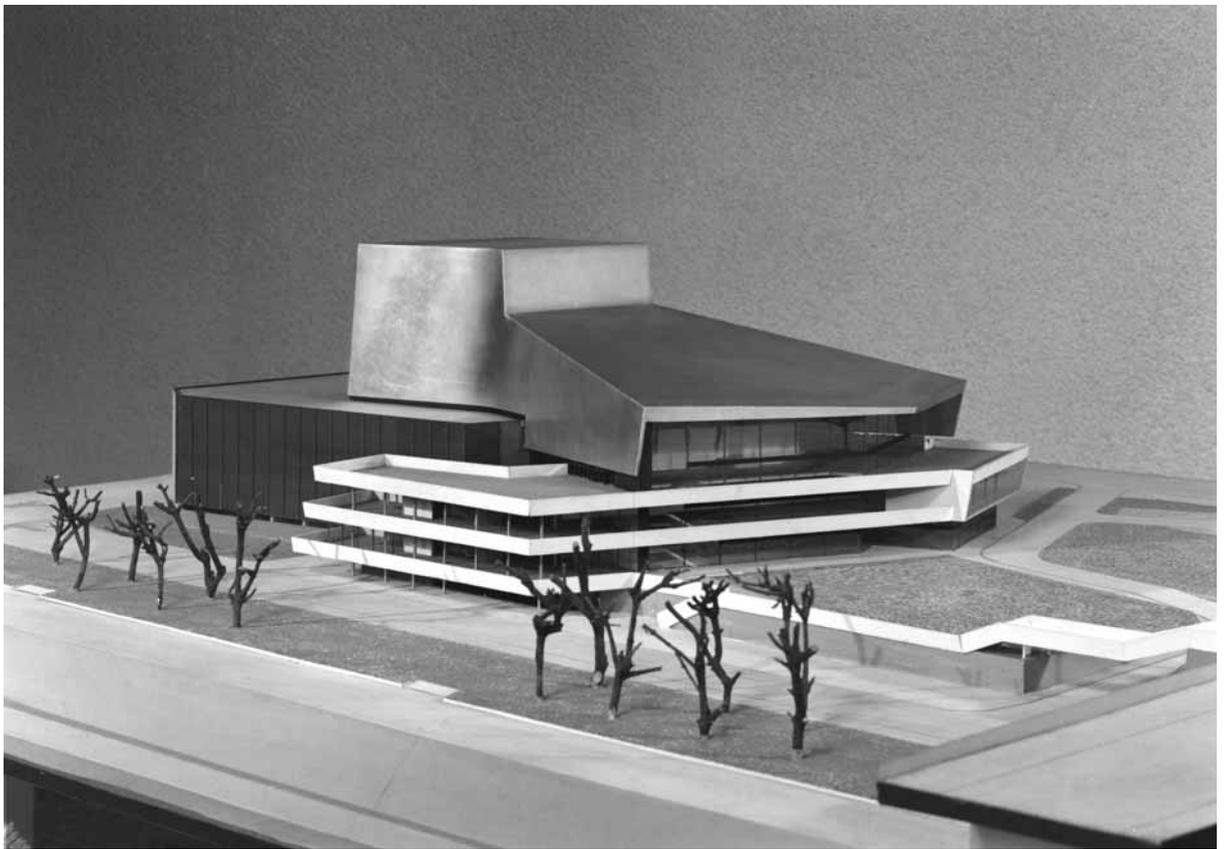
100: Auswärtiges Amt: Eines der kleinen Sitzungszimmer im Hochhaus, nach 1956



101: Auswärtiges Amt: Blick aus dem Übergang vom Hochhaus zum Ministerbau, nach 1956



102: Auswärtiges Amt, Mittelflur Hochhaus, nach 1956



103: Stadttheater, Modell, vor 1962



104: Außenansicht Stadttheater bei Nacht, 1965



105: Stadttheater, Eingangsbereich, 1965



106 und 107: Stadttheater, Parkettfoyer, 1965



108 und 109: Stadttheater, Erfrischungsraum, 1965



110: Stadttheater, Raucherfoyer, 1965



111: Stadttheater, Aufgang zum Rangfoyer, 1965



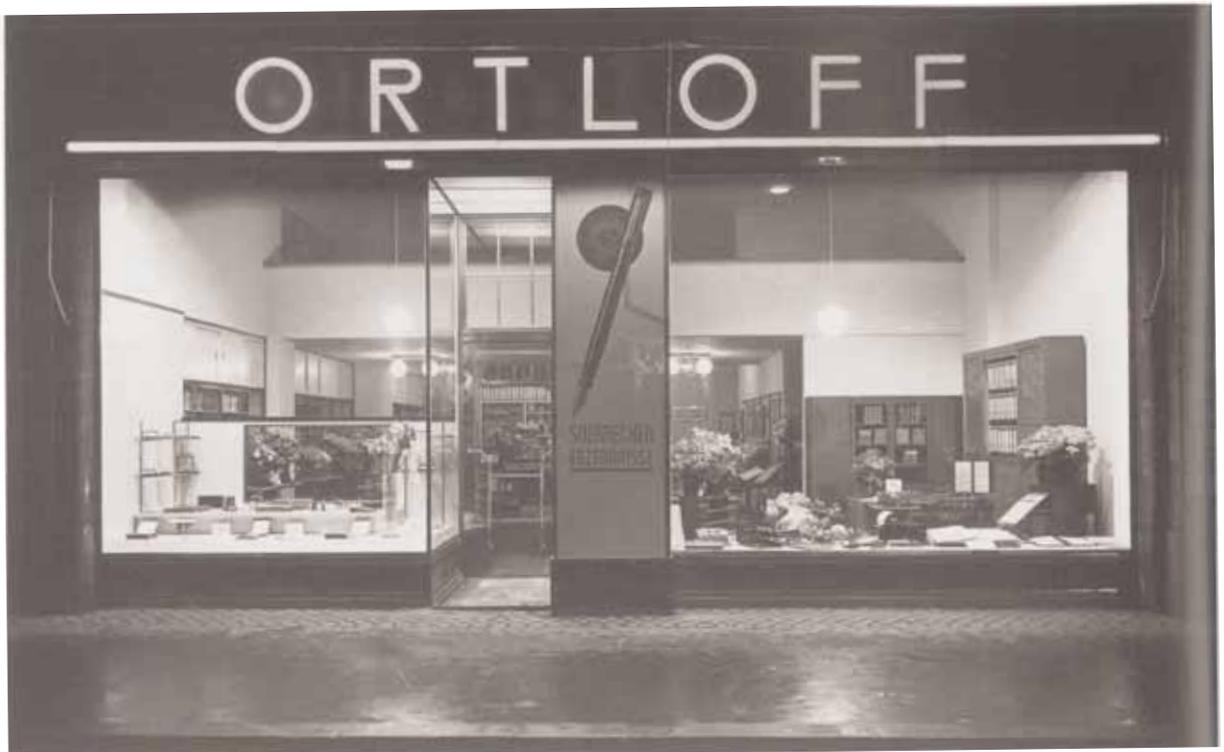
112: Tulpenfeld, Hochhaus, um 1967



113 und 114: Tulpenfeld, Pressehaus, um 1967



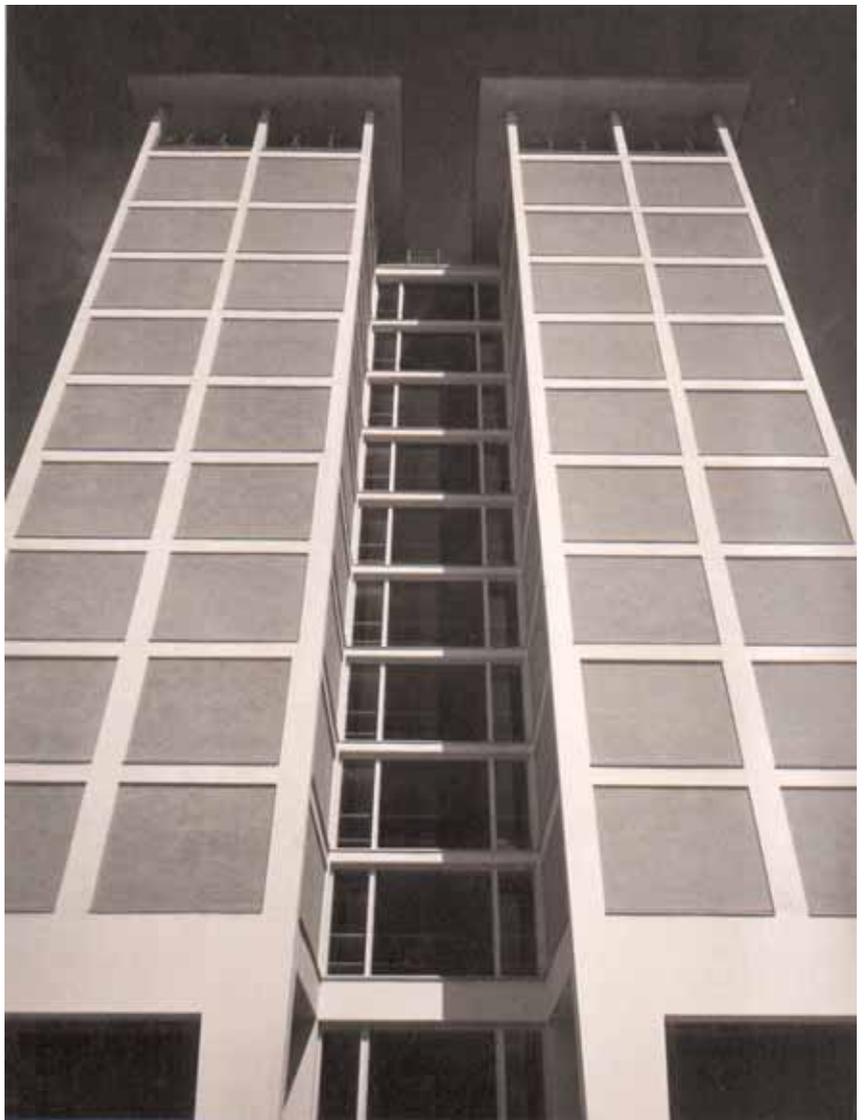
115: Hotel Tulpenfeld, um 1967



116: Werner Mantz: Der von Peter Baumann entworfene Laden Ortloff im Hause Isay, Köln, Zeppelinstraße 4, 1931



117: Karl-Hugo Schmölz:
HICOG-Siedlung
Muffendorf
(Wohnhochhaus), 1952



118: Karl-Hugo
Schmölz: HICOG-
Siedlung Muffendorf
(Wohnhochhaus),
1952



119: Axel Hütte und Candida Höfer: Reutersiedlung, 1985