

Um Arbeit und Industrie, weniger vielleicht um die Kunst, musste man sich zum letzten Mal vor dreißig, vierzig Jahren Sorgen machen: *Abschied vom Proletariat* (1980) hier, aufgeregte Prophezeiungen in Sachen Postindustrie da.¹ Es mag insofern kein Zufall gewesen sein, dass Henning Ritter zu Beginn dieser von den neuen Technologien heimgesuchten Dekade Sigfried Giedions *Mechanization Takes Command* (1948) endlich auch auf Deutsch herausbrachte. Über Kommunikationstechniken und Rechenmaschinen konnte man in dessen «anonymer Geschichte» zwar nichts in Erfahrung bringen.² Trotzdem war *Die Herrschaft der Mechanisierung* (1983), wie man damals fast einstimmig in den Feuilletons lesen konnte, ein seltsam aktuelles «Bilderbuch»: «Theorie generell ist seine Stärke nicht».³ Stattdessen lieferte Giedion gleich auf den allerersten der über achthundert Seiten jenes Arrangement von Bildern, das auch heute noch die Verschränkung von Menschen, Maschinen und Moderne signalisiert: Kurven, Fotografien, Drahtmodelle – *inscriptions* – von Marey, Muybridge und Gilbreth, dazwischen montiert Werke von Klee, Kandinsky und Duchamp. Hans Magnus Enzensberger, der Giedion im *Spiegel* eine «seltene visuelle Intelligenz» attestierte, konnte sich gar «einen Leser vorstellen, der sich damit begnügen würde, die über fünfhundert Abbildungen zu studieren».⁴

Von theoriemüden Lesern handelt dieser Beitrag nicht – wohl aber von einem bestimmten historischen Bild von Arbeit. Um was es gehen soll, ist die durchaus bildaffine «Erinnerungsarbeit», die sich gegen Ende der 1970er Jahre um Arbeit und Industrie zu ranken begann; also in etwa genau zu dem Zeitpunkt, als die Arbeit, die Industrie und die Dinge im Begriff schienen, zu «verschwinden».⁵ Aufgrund der zukünftigen Herrschaft der Mikroelektronik stand das in den Augen der Zeitgenossen zu befürchten. Eine Reaktion auf dieses Verschwinden sowie die Art und Weise, wie sie mit dem kommunizierte, was man später als *visual turn* bezeichnen sollte, interessiert uns hier im Besonderen: das Projekt der industriekulturellen Spurensicherung, das, irgendwo zwischen Geschichte *von unten*, Stadtmarketing und reaktiverer Maschinenästhetik angesiedelt, auf den ersten Blick nicht so recht mit der Erzählung von den digitalen Bilderfluten als Katalysator des *visual turn* zusammenpassen will.

Unter der Ägide der industriekulturellen Spurensicherung sollte sich, so unsere These, das Bild vergangener Arbeit neu arrangieren: sinnlich-dinglich und in ungeahntem Detail statt abstrakt und allzu theoretisch. Mit dem Begriff *Industriekultur* verband sich der Anspruch, aus der «Physiognomie» der industriellen Ablagerungen die Form des vergangenen Alltags zu rekonstruieren – und damit Halt zu geben im post-industriellen Heute.⁶ Auch das verlieh dem schweren Buch Giedions ja seine gewisse «Aktualität» – verlor sich der Schweizer Fabrikantensohn doch nie in bloßer «Stoffhuberei», wenn er die Indizien gewesener Maschinenwelten zusam-

mentrug; wie «in den Eingeweiden unserer Zivilisation» zu lesen war, konnte man hier erlernen.⁷

Nicht, dass es damals an solchen Leseversuchen gemangelt hätte. Wolfgang Schivelbuschs Geschichte davon, wie das Sehen sowie Zeit- und Raumsinn des Menschen durch die Eisenbahn *industrialisiert* worden waren, erhielt 1978 sogar den Deutschen Sachbuchpreis.⁸ Und eben erst war die „Spurensicherung“ von Carlo Ginzburg als ein archaischer, etwas irrationaler *Wissenstyp* nobilitiert worden – „Jahrtausende lang war der Mensch Jäger“.⁹ Dennoch stellt sich die Frage, was die große Spurensuche um 1980 eigentlich antrieb.

Kunst, Technik, Arbeit und Industrie: Einen Moment lang, als die Begriffe *Medium* und *Bild* das Vokabular der Geistes- und Kulturwissenschaften noch schemenhaft durchzogen und das, was Arbeit hieß, sich im Reich der Mikroprozessoren aufzulösen drohte, entstand eine eigentümliche Allianz dieser Variablen. Dem deutschen Publikum (im weiteren Sinne) kam sie erstmals anlässlich der 125-Jahr-Feierlichkeiten des Vereins Deutscher Ingenieure (VDI) unter die Augen: «Selbst ein so abstrus erscheinendes Thema wie [Anson Rabinbachs] Erforschung menschlicher Ermüdung im ausgehenden 19. Jahrhundert eröffnet der Kunstgeschichte ganz neue Einsichten zum Lebensgefühl des *Fin de siècle* wie ungeahnte Ausblicke auf Dada», hieß es über die Jubiläumsschau *Die Nützlichen Künste. Gestaltende Technik und Bildende Kunst seit der Industriellen Revolution*, die im Sommer 1981 auf dem Berliner Messengelände am Funkturm zu sehen war.¹⁰ Schivelbusch referierte dort zur Straßenlaterne; Jürgen Kocka über das Innenleben der Fabriken; Rabinbach zum *menschlichen Motor*.¹¹ «Großes technisches Gerät, Schiffsschrauben, Turbinen, Nockenwellen und Isolatoren, darüber in Dia-Großprojektionen weitere riesige Maschinen» – derlei Exponate bestimmten den Gesamteindruck.¹² Dazwischen fanden sich Kabinette zu Bauhaus und Konstruktivismus, Environments zu Rundfunk und Kino, eine Schaufensterpassage um 1900; am Ende des Rundgangs – als vorläufiger «Extrempunkt technischer Phantasie» – ein Industrieroboter, im Volksmund als Jobkiller verschrien.¹³

Offenbar betraf das, was hier gezeigt wurde, alle. Und so gesehen verweist, wie wir im Folgenden skizzieren wollen, das Interesse, das dem Giedion'schen Bilderbuch allgemein entgegengebracht wurde, weniger auf die Ikonophilie der Intellektuellen als auf die besagte Geschichtswut *von unten*. Konkret: auf das, was unter dem Label *Industriekultur* nun schon seit einigen Jahren von sich reden machte und womit sich nun selbst der VDI gerne schmückte. Auch in dieser Unternehmung ging es darum, die Bilder, Maschinen und Gegenstände des industrialisierten Alltags von ehedem zusammenzutragen, Muster darin zu erkennen oder herzustellen, den Effekten des technologischen Wandels auf den Grund zu gehen und den verunsicherten Zeitgenossen zur Anschauung zu bringen.

Das «Modewort» *Industriekultur* verband nicht nur zwei Dinge, die auf den ersten Blick nicht zusammengingen: nämlich *Industrie* und *Kultur* (bestenfalls als negativ besetzte Kulturindustrie).¹⁴ Die *Industriekultur*adepten machten sich mit ihrem «Versuch der Spurensuche und Spurensicherung» in Zeiten des technologischen Wandels ziemlich genau das zum Programm, was man im Falle von Giedions *Mechanisierungsbuch* gerade noch so zu entschuldigen wusste: die Theorieferne.¹⁵ Ins Positive gewendet ging es um den Vorstoß in «Bereiche unendlichen Details».¹⁶ Gemäß Hermann Glaser, dem Kulturdezernenten der Stadt Nürnberg und «*spiritus rector*» der *Industriekultur*-Bewegung, hieß das: das «Schicksal von Menschen im

Maschinenzeitalter» zu dokumentieren und im Auftrag der demokratischen «Identitätsarbeit» zu schildern, «wie Maschinen den Menschen zum Schicksal wurden».¹⁷

Das klang dramatisch, und so stellte sich die Lage für den Kulturpolitiker Glaser und seine Kollegen von der industriekulturellen Spurensicherung auch dar. Dem Sozialhistoriker Wolfgang Ruppert, den Glaser Ende der 1970er Jahre zur Beförderung der Industriekultur nach Nürnberg holte, saß noch der Druckerstreik in den Knochen, der «sehr konkret in unserer eigenen Umwelt» die sozialen Kosten der Computerisierung vor Augen geführt hatte.¹⁸ «Wirrungen, Schwingungen und Turbulenzen» bestimmten auch Glasers Blick auf die Geschichte: «Eisenbahn, Straßenbahn, Auto (aber auch Fahrrad), schließlich Zeppelin und Flugzeug, Film, Photographie, Telegraph, Telefon, Postverkehr»¹⁹ – das heißt, dem permanenten Wandel der Industriekultur wohne, so Glaser, eine geradezu «futurologische» Dimension inne, die der von «ziellose[r] Oppositionshaltung» getriebenen Jugend «sinnstiftende» Orientierung im Heute bieten sollte.²⁰ Wer in Technik, Wissenschaft und Industrie nur «eiserne Engel» oder «eiserne Teufel» sehen wollte oder konnte, lag demnach falsch.²¹

Glasers geschichtspädagogische Leitvorstellung, dass zum Beispiel auch das Fahrrad ein «kulturelles Instrument» sei – ein «Vehikel, das ein ganz neues Bewusstsein transportiert[e]» – implizierte eine «experimentelle» Vermittlungsarbeit.²² «[D]inglich-sinnlich» statt abstrakt und unverständlich, so Glasers Devise, war in der BRD der frühen 1980er Jahre allerdings gar nicht so einfach zu bewerkstelligen.²³ So war beispielsweise nur das «Kulturgut Deutschlands bis zur Biedermeier-Zeit [...] gut konserviert», nicht aber Arbeiterwohnküchen aus dem Kaiserreich.²⁴ Vieles, allen voran die Industriebauten, waren im Krieg zerstört worden und bestenfalls als Fotografie erhalten. Dementsprechend mager war der Forschungsstand: «Wir wissen mehr über die Produkte der Keramikindustrie im Perikleischen Athen als über die Formgebung der Elektroindustrie im Wilhelminischen Berlin.»²⁵ In den technischen Museen der BRD wiederum fand sich kaum Kultur. Dort begnügte man sich mit der «trockenen Vermittlung wissenschaftlicher Ergebnisse in Form von Texttafeln», wie Klaus-Jürgen Sembach, der Leiter des 1980 in Nürnberg gegründeten Centrum Industriekultur, monierte.²⁶ Im Fall Nürnbergs, wo man sich seit der Gründung des Centrums zur Avantgarde derartiger *Erinnerungsarbeit* zählen durfte, kam erschwerend hinzu, dass trotz Ludwigsbahn, Schuckert, M.A.N. und Faber-Castell die meisten nicht an industrielles Kulturgut dachten, sondern an Lebkuchen, Dürer oder das Reichsparteitagsgelände.²⁷

Die Verfechter der Industriekultur, die sich auch in Rüsselsheim, Recklinghausen oder Berlin zusammentaten, kämpften gleich an mehreren Fronten.²⁸ Alltagsobjekte, Fotografien, bauliche Gegenstände und andere relevante Spuren waren zu «sichern» – so geschehen etwa 1979/1980, als in der Bildstelle des Nürnberger Hochbauamtes «in großer Zahl Glasnegative» aus der Zeit vor 1933 geborgen werden konnten.²⁹ Statt weiterhin über Strukturen, Feldherren oder Kaiser zu sprechen, galt es, Mittel und Wege zu finden, die Bedeutung der technischen Dinge «für unsere Lebenswelt sichtbar zu machen».³⁰ Außerdem war den Vorwürfen, die man sich mit dieser Form der «visuellen Erschließung von Historie» postwendend einhandelte, entgegenzutreten – etwa dem, ausgerechnet jetzt, «wo es [...] in den postindustriellen Kapitalismus hinein[ging]», die gute alte Zeit der Lokomotiven heraufzubeschwören und so zur Beschönigung der bürgerlichen Interessen beizutragen, oder dem Vorwurf, statt intellektueller Durchdringung bloß «Kollage und Montage» zu betreiben.³¹



1 An der Stirnwand der zentralen Halle der Ausstellung *Die nützlichen Künste*: ein Still des Maschinenmoloche aus Fritz Langs *Metropolis* (1927)

Der Vorwurf, vergangene Zeiten bestenfalls üppig zu bebildern, multiplizierte die Verzweigung der Sozialhistoriker am damaligen Boom der Alltagsgeschichte. «Bilderbände» waren das, gemacht für den «eiligen und wenig konzentrationsfähigen Buchkonsumenten», hieß es aus ihren Reihen.³² Selbst gestandene Alltagshistoriker zeigten sich dem Sammel- und Kombinationseifer der Spurensucher gegenüber skeptisch.³³ Die Erinnerungsarbeiter der Industriekultur gaben sich unbeirrt: «[K]ritische Reflexion» war im Abstrakten «gescheitert, [...] hat (nicht geklappt)», erwiderte Glaser seinen Kritikern anlässlich der Tagung *Alltagskultur/Industriekultur* 1982 in Berlin.³⁴ Um die Leute zu erreichen, fehle der abstrakten Reflexion schlicht der «drive».³⁵

Es lässt sich vielleicht schon erkennen, inwiefern dieser spezielle *drive*, wenn nicht in der Zielsetzung, so doch im Resultat, mit den erwähnten Leseversuchen industrieller Zivilisation konvergiert haben mochte. Keinem Theorieprojekt anzuhängen und stattdessen «den Dingen [zu] lauschen», bedeutete im industriekulturellen Kontext, «unmittelbar konkrete Naherfahrung» zu erzeugen.³⁶ Das ließ sich am besten visuell bewerkstelligen. Neben Bildbänden, Industriewanderpfaden und Stadtteilprojekten waren Ausstellungen *das* Vehikel, um die ungeahnten Zusammenhänge technisch-modernen Alltags zu vermitteln. Die erwähnte VDI-Jubiläumsschau inszenierte solche sinnlich-dinglichen Verflechtungen exemplarisch. Sembach, der *Die Nützlichen Künste* gemeinsam mit dem Kunsthistoriker Tilmann Buddensieg, dem Architekten Helge Sypereck und dem vom VDI abgestellten Technikhistoriker Kurt Mauel entworfen hatte, setzte auf «sinnvolle Konstellation[en]».³⁷ «Blicke in Querrichtungen» sollten im Mittelpunkt stehen, die «humane» Dimension der Technik ebenso wie die «Gegenstände und Produkte der Technik selbst, ihre ästhetischen Qualitäten» vor Augen geführt werden (Abb. 1).³⁸ Das machte die Ausstellung zum einen zu einer gelungenen «Provokation» gegenüber der grassierenden

Verklärung «vorindustrielle[r] Lebensformen» und genau darin erkannten die Zeitgenossen den Reiz der Ausstellung.³⁹

Peter-Klaus Schuster, damals Konservator für Kunstgewerbe am Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, überzeugte gerade das «ästhetische Konzept einer Industriekultur», das Buddensieg *et al.* der Schau zugrunde gelegt hatten.⁴⁰ Sein Lob bezog sich auf das Vorgehen, Nockenwellen und andere Relikte der technischen Moderne mit Kunst (Konstruktivismus, Bauhaus) und Wissenschaft (Ermüdung, Taylor) in Beziehung zu setzen. Deutlich skeptischer dagegen beurteilte Schuster die Musealisierungswelle in Sachen «Kultur der kleinen Leute, der Arbeiter und Angestellten», die ebenfalls als «Industriekultur» ausgestellt wurde: Letztere erschöpfte sich zumeist im Sammelsurium «sämtlicher Lebensphänomene» der Menschen des Industriezeitalters.⁴¹

Dass Schuster der hier im Namen des VDI bewerkstelligten «Zuspitzung» von ausrangierten Technologien zur «künstlerischen Formengeschichte» grundsätzlich wohlwollend gegenüberstand, überrascht nicht.⁴² Erst im Vorjahr hatte er mit Glaser, Sembach und Buddensieg am Germanischen Nationalmuseum eine Ausstellung über Peter Behrens und die «Anfänge der Industrieform» gezeigt.⁴³ Mit einigem Recht verwies der Kunstgewerbe-Kustos darauf, dass sich die Kunstgeschichte, trotz ihres elitären Rufs, nicht erst seit gestern um die Niederungen der Industriekultur kümmere – wenn auch nicht unter diesem «Signet».⁴⁴ Genau dieses *Signet* beziehungsweise das Programm der allumfassenden Spurensicherung war es aber, das aus der Gestalt der Dinge, aus den schönen und weniger schönen Überbleibseln, Indizien für den modernen Alltag von gestern machte. Behrens'sche Tee- und Wasserkessel, die Kurven eines Marey oder Gilbreth, die Fabrikauffrisse, die Glühbirnen, Automobile, Hochbahnen und Motoren: Nur aus der «Physiognomie» der industriellen Überreste konnte man den vergangenen Alltag rekonstruieren.⁴⁵ Nur so ließ sich die «Einwirkung der Dinge aufs Bewußtsein und die umweltprägende Kraft des Bewußtseins» nachvollziehen, wie der Kulturdezernent Glaser formulierte.⁴⁶ Die Differenzierung – schöne Industrieformen hier, sämtliche Lebensphänomene da – erscheint aus heutiger Sicht nicht so trennscharf, wie Schuster sie anlässlich des Ingenieursjubiläums verstanden haben wollte.

Während der VDI eher unverhofft zur Industriekultur kam – ursprünglich war geplant gewesen, den technischen Fortschritt im «Reflex der Kunst» zu zeigen –, stöberten die Alltagsphysiognomen emsig nach den Bild-, Form- und Dingwelten der Industriekultur.⁴⁷ Fündig wurden sie auf den Flohmärkten, Dachböden und in den Kellern der Bundesrepublik.⁴⁸ Das Berliner Borsig-Projekt 1980/1981, in dem die Borsigwalder animiert wurden, selbst zu suchen, ergab etwa folgende Ausbeute (Abb. 2): eine Rechenmaschine, Objekte aus Notzeiten (Rübenpressen, Kerzenhalter und so weiter), Medaillen, Küchengeräte, viele Fotos.⁴⁹ In Nürnberg setzte man auf die «konsequente Suche nach privaten Tradierungen» oder Akquise-Sonderaktionen wie das «Sammelfest» im Mai 1981, das nicht wenige Objekte zu Tage förderte, darunter zwei Plattenkameras aus den 1910er Jahren und ein «Gruppenbild mit Dampfwalze».⁵⁰ Dem Kunsthistoriker Buddensieg wiederum war 1978 auf einem Berliner Flohmarkt zufällig ein Stück Weimarer Keramik in die Hände gefallen – 1985 zeigte er seine mittlerweile 450 Stück starke Sammlung in der Ausstellung *Keramik in der Weimarer Republik 1919–1933*.⁵¹ Eine noch ergiebige Grabungsstätte hatte Buddensieg allerdings schon 1971 erschlossen, als er den AEG-Komplex an der Brunnenstraße durchstöbern durfte.⁵² Der Ertrag: knapp 30 000 Negative, wel-

WIR SUCHEN

Gegenstände des täglichen Lebens von der Jahrhundertwende bis Ende der 40er Jahre.



2 «Sammelaktion» für eine
industriekulturelle Ausstel-
lung in Berlin-Borsigwalde,
ca. 1981

che die *Fabrikwelt um die Jahrhundertwende* (1983) detailgetreu wiedergaben und auch in der Ausstellung über *Die Nützlichen Künste* nicht fehlen durften.

Von ungefähr kamen solche Expeditionen natürlich nicht. Das ganze Land, konnte man 1983 im *Spiegel* lesen, war von der «neuen Geschichtsbewegung» von unten erfasst worden.⁵³ «Geschichtswerkstätten», den *history workshops* in England nachempfunden, schossen allerorten aus dem Boden, um die Spurensuche in die eigenen Hände zu nehmen.⁵⁴ Ein frischer Wind hatte durch die Museenlandschaft zu wehen begonnen, der prinzipiell Ähnliches verhieß – «Demokratisierung von Kultur», weniger Könige, dafür Experimentierfreude in der Vermittlung: 1979 ging der Museumspreis des Europarates an das Industriemuseum Rüsselsheim.⁵⁵ Waren die «Erbauungstempel einer privilegierten Bildungsschicht [...] brüchig geworden», so zog das auch für die Kunstgeschichte Konsequenzen nach sich: Deren Vertreter forderten nach 1968, dass sich «mit einem angestrebten neuen Publikum [...] auch die Kunst ändern muss».⁵⁶

Buddensiegs Hinwendung zu den Behrens'schen Industrieformen war insofern Programm. Auch aus der Perspektive der Vertreter der Industriekultur ließ das Sujet AEG wenig zu wünschen übrig: viel Elektrotechnik, der schon laut Behrens ein «vollkommen neues Wesen innewohnt[e]», Fabrikalltag, Schönheit der Formen.⁵⁷ Bestimmte AEG-Produkte galten als Paradebeispiele dafür, wie so eine andere, eine alltägliche Kunst aussehen konnte. Einer solchen war man nicht nur in Nürnberg auf der Spur – «Ästhetik in der Alltagswelt» hieß das sechstägige Symposium am Internationalen Design Zentrum Berlin (IDZ) im September 1973, das sich der Aufgabe gestellt hatte, die «fremde Objektwelt» des Alltags mit kunsthistorischen Mitteln



3 *Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907–1914*, Internationales Design Zentrum Berlin, Dezember 1978 – März 1979, Ausstellungsansicht

zu bestimmen.⁵⁸ Intellektuelle Größen waren zugegen – Rudolf Arnheim, György Kepes, Norbert Elias, George Kubler; gemeinsam rätselte man über «Stühle», «Verkehrsschilder», was die «gestaltete Alltagswelt» sei und wie der kunsthistorische Methodenapparat darauf anzuwenden wäre.⁵⁹ Buddensieg wiederum, der damals ebenfalls zum «Kreis der «Symposiarchen» zählte, fand im IDZ den ersten Abnehmer seines AEG-Funds: Naturgemäß war man hier an den Industrieformen interessiert.

Das IDZ war erst kurz zuvor, im April 1970, mit dem Anspruch angetreten, Design jenseits der «Form schöner Kaffeetassen» zu bearbeiten, nämlich als Frage der (Alltags-)«Umwelt» – dem *Bundesverband der Deutschen Industrie* (BDI) war das viel Geld wert.⁶⁰ Buddensiegs Dachbodenfund, der 1979 in die Veröffentlichung von *Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907–1914* mündete, sollte bei den Berliner Design-Humanisten nicht unbemerkt bleiben. Mit freundlicher Unterstützung der AEG-Telefunken öffnete die gleichnamige Wanderausstellung 1978 dort ihre Pforten (Abb. 3) – kuratiert von Buddensieg und seiner Arbeitsgruppe.⁶¹ Glaubt man Manfred Sack, der damals am *Deutschen Wohnzimmer* (1980) herumlaborierte, hatte man da den Dreh noch nicht ganz raus: ein «visuell geradezu kulinarisches Sujet wurde alles andere als sinnenfroh und einladend dargereicht».⁶²

Wenn die Zusammenstellung von «Großbildfotos, Modellen und Produkten» dennoch Eindruck machte, lag das daran, dass man hier eine «außerordentlich mutige Firma», die *Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft*, bei ihrem visionären Vorstoß in die Gestaltung der Alltagsdinge beobachten konnte.⁶³ Während das IDZ in Behrens seinen Stammvater zu erkennen meinte und mit ihm «den hohen Anspruch, alles Sichtbare» zu durchdenken und zu durchformen, entdeckten die anderen in den Erzeugnissen der AEG vielsagende Spuren: *Industriekultur in action*.⁶⁴ Die AEG-Schau zielte, so war dem Katalog zu entnehmen, auf Behrens' «sozialreformerischen Impetus» *qua* Gestaltung, seinen «formenden Eingriff in das Chaos industrieller Produktmassen, um diese wenigstens erträglich und verständlich, besser jedoch geordnet, wohlgefällig und «anmutig» zu machen».⁶⁵ Aus Kellerfunden – Glasnegativen, Werbebroschüren, Konstruktionsplänen – und den Erzählungen von Behrens' Tochter Petra verfertigte Buddensieg mit Hilfe seiner Arbeitsgruppe eine erste,

«umfassende Darstellung» des Behrens'schen Werks bei AEG.⁶⁶ Alltagsgeschichte trifft *oral history* trifft Kunstgeschichte. Zwar ging es hier bestenfalls am Rande um die «Kultur der kleinen Leute», recht offensichtlich aber um den Anspruch, den (Arbeits-)Alltag durch die Form der Dinge zu prägen. Der Logik industriekultureller Spurenlese – der sinnlich-dinglichen Entschlüsselung – kam der «sozialreformerische Impetus», den jeder Maschinenästhet seit Behrens vor sich hertrug, und dem auch das IDZ der 1970er Jahre (per «Umweltdesign») anhing, durchaus entgegen.

Auch das Nürnberger Triumvirat der Industriekultur – Glaser, Sembach und Schuster – war folgerichtig auf Buddensiegs Vorstoß beziehungsweise auf Behrens, die verkannte Schlüsselfigur der technischen Moderne, aufmerksam geworden. Dem regionalhistorischen Kolorit des Unterfangens geschuldet, trat in Nürnberg die «Vergessenheit [des] AEG-Behrens-Experiment[s]» samt pulsierender Spree-Metropole in den Hintergrund. Umso deutlicher wurde im Gegensatz Nürnbergs Bedeutung als Industriekulturstandort: Behrens'«Abwendung vom Jugendstil zu einer nüchternen, strengen Formenwelt» verknüpften Schuster *et al.* mit dessen Intermezzo 1901/1902 am Bayerischen Gewerbemuseum in Nürnberg.⁶⁷ Das Resultat dieser Verknüpfung war die erwähnte Doppelausstellung *Peter Behrens und Nürnberg*, die im Herbst 1980 am Germanischen Nationalmuseum zu sehen war. Statt Lebkuchen und Reichsparteitag: Nürnberg als Wiege des modernen Designs.

Das passte ins Bild, das von Nürnberg aus nun «ideenreich» ins Land getragen wurde.⁶⁸ die *Lebensgeschichten* (1980) von «Fabricanten dynamo-elektrischer Maschinen», Postbeamten und Dienstmädchen; *Maschinenwelt und Alltagsleben* (1981) samt Eisenbahn («Vernetzung»), verschmutzter Industrielandschaft und «Lust am Untergang»; *Expeditionen ins Alltägliche* (1982), zu deren Anlass dreizehn industriekulturelle «Leitfossilien» präsentiert wurden, assoziativ kombiniert mit «Bildern, Gegenständen, hervorragend ausgesuchten Filmen und Szenen (und wenig Texten)»; oder eben die VDI-Jubiläumsschau, die gekonnt den Bogen von der menschlichen Ermüdung anno 1900 zu den Industrierobotern der Gegenwart schlug.⁶⁹

Die prekäre Unschärferelation von Industrieform und -kultur beschränkte sich nicht auf das Image Nürnbergs – oder Berlins – als Maschinenstadt. Erlaubte die *gute Form* Akteuren wie Buddensieg, Sembach oder Schuster, den traditionellen Gegenstandsbereich der Kunstgeschichte zu erweitern, sah der Kulturpolitiker Glaser wohl jene Thesen bestätigt, die ihn zur dinglich-sinnlichen Spurensicherung trieben: «[V]or allem aber sind wichtig die Wechselbeziehungen zwischen Dingen und Bewußtsein, Empfinden und Handeln, Denken und Umwelt».⁷⁰ Das klingt zeitlos, war es aber nur bedingt. Im Wirbel um das Maschinenzeitalter, der um 1980 die Bundesrepublik heimsuchte, verbarg sich mehr, als der erste Blick verrät. Horst Bredekamp etwa dürfte sich über den Zeitpunkt der Giedion-Neuaufgabe kaum gewundert haben: Bereits 1982 hatte er diagnostiziert, dass «die Furcht vor der Mikroelektronik in einer Art Übersprung im Kult ihrer mechanischen Vorgänger» münde, insbesondere etwa «Lokomotive, Motorrad und Automobil und deren Medien, Autobahn und Schienenstraße». ⁷¹ Die postindustrielle Sorge um das Verschwinden der Maschinen und der Arbeit, wie man sie kannte, führte laut Bredekamp direkt in das spätmoderne Nachdenken über die Maschinen, Motoren, Körper und Sinne der Moderne.

Diesen Zusammenhang sahen bereits aufmerksamere Zeitgenossen. Was man heute vielleicht besser sieht, ist, wie emsig diese Wiederkehr der industriellen Dingwelt betrieben wurde – es handelte sich um Erinnerungsarbeit im emphati-

schen Sinne.⁷² Und ohne vorgeben zu wollen, ihr hier gerecht geworden zu sein, lässt sich festhalten, dass in der Konvergenz von historischem Sendungsbewusstsein, Spurensuche *von unten* und postindustrieller Umbruchsstimmung das Bild der Arbeit sich äußerst detailreich und – im wahrsten Sinne des Wortes – anschaulich neu zusammensetzte. Während die eingesessenen Hüter von Sozial- und Arbeitsgeschichte darin vor allem hübsch illustriertes Blendwerk erkannten, «in dem sich die Ohnmacht von gestern mit dem Zweifel von heute verbindet», sollten sich die Wunderkammern der Arbeit für diejenigen Sparten der Kunst-, Design- oder Wissenschaftsgeschichte als anschlussfähig erweisen, die darum bemühten waren, wenn nicht zur Kultur der kleinen Leute, so doch zur Kultur von Kunst und Wissenschaft hinabzusteigen.⁷³

Das Bild von dem, was Arbeit um 1980 *gewesen war*, kristallisierte sich irgendwo dazwischen. Und so entstand in dem Moment, als die Dinge im Begriff schienen, zu verschwinden, das Präfix *post-* sich vor die Industrie schob und die Menschen mit den Motoren kaum noch zu tun hatten, ein Bild von *Arbeit*, das mit dem «kalten, abstrahierenden» Zugriff mittels Analyse von Produktivkräften, Statistiken und abstrakter Theorie nur wenig verband.⁷⁴

Anmerkungen

- 1 André Gorz, *Abschied vom Proletariat*, Frankfurt am Main 1980.
- 2 Gerwin Zohlen, «Fließband, Bad, Küche und moderne Kunst. Sigfried Giedions ›Die Herrschaft der Mechanisierung‹», in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 1983, Bd. 37, Heft 419, S. 592–596, hier S. 596.
- 3 Ebd.
- 4 Hans Magnus Enzensberger, «Unheimliche Fortschritte», in: *Der Spiegel*, 1983, Bd. 37, Heft 6, S. 196–201, hier S. 200.
- 5 *Erinnerungsarbeit. Geschichte und demokratische Identität in Deutschland*, hg. v. Wolfgang Ruppert, Opladen 1982; siehe Arnica-Vereina Langenmaier, *Das Verschwinden der Dinge. Neue Technologien und Design*, München 1993.
- 6 *Alltagskultur/Industriekultur. Protokoll einer Tagung vom 15.1. bis 17.1.1982 Berlin (West)*, hg. v. Museumspädagogischen Dienst Berlin, Berlin 1982, S. 4.
- 7 Enzensberger 1983 (wie Anm. 4), S. 201.
- 8 Wolfgang Schivelbusch, *Geschichte der Eisenbahnreise: Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, München 1977.
- 9 Carlo Ginzburg, «Spurensicherung: Sherlock Holmes, Freud, Morelli – und die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst, Teil II.», in: *Freibeuter*, 1980, Bd. 3, S. 11–36, hier S. 11.
- 10 Peter-Klaus Schuster, «[Ausstellungen] Die Nützlichen Künste», in: *Kunstchronik. Monatszeitschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege*, 1981, Bd. 34, Heft 9, S. 341–351, hier S. 347.
- 11 *Die nützlichen Künste*, hg. v. Tilmann Buddensieg u. Henning Rogge, Berlin 1981, S. 5–6.
- 12 Schuster 1981 (wie Anm. 10), S. 342.
- 13 Ebd.
- 14 «Industriekultur – den Dingen lauschen», in: *Wechselwirkung*, 1983, Bd. 5, Heft 19, S. 8.
- 15 Hermann Glaser, *Maschinenwelt und Alltagsleben. Industriekultur in Deutschland vom Biedermeier bis zur Weimarer Republik*, Frankfurt am Main 1981, S. 7.
- 16 Ebd.
- 17 Ebd.
- 18 Museumspädagogischer Dienst Berlin 1982 (wie Anm. 6), S. 26.
- 19 Hermann Glaser, «Moderne Nervosität», in: *Die neue Rundschau*, 1981, Bd. 92, Heft 1, S. 130–149, hier S. 130.
- 20 Ruppert 1982 (wie Anm. 5), S. 140.
- 21 Reiner Raestrup, «Eiserne Engel oder eiserne Teufel. Ein Interview mit Hermann Glaser», in: *Wechselwirkung*, 1983, Bd. 5, Heft 19, S. 8–10, hier S. 9.
- 22 Glaser 1981 (wie Anm. 19), S. 144.
- 23 Museumspädagogischer Dienst Berlin 1982 (wie Anm. 6), S. 4.
- 24 Raestrup 1983 (wie Anm. 21), S. 9.
- 25 *Industriekultur. Peter Behrens und die AEG, 1907–1914*, hg. v. Tilmann Buddensieg, Henning Rogge, Gabriele Heidecker u. a., Mailand 1978, S. 8.
- 26 Michael Davidis, «Technischer Fortschritt und gesellschaftlicher Fortschritt – Sozialgeschichte an technischen Museen», in: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte*, 1985, Bd. 8, Heft 4, S. 241–246, hier S. 244.
- 27 Ruppert 1982 (wie Anm. 5), S. 139.
- 28 Vgl. den Fall «Museum der Stadt Rüsselsheim», in: *Museumskrise und Ausstellungserfolg. Die Entwicklung der Geschichtsausstellung in den Siebzigern*, hg. v. Mario Schulze, Anke te Heesen u. Vincent Dold, Berlin 2015; *Borsig und Borsigwalde. Berichte und Bilder von Borsianern und Borsigwaldern zum Lesen, Betrachten und Ergänzen durch eigene Erinnerung*, hg. v. Museumspädagogischer Dienst Berlin, Berlin 1982; *Lebensorte als Lernorte: Handbuch Spurensicherung*, hg. v. Detlef Lecke, Reinheim 1983.
- 29 *Architektur in Nürnberg 1900–1980*, hg. v. Centrum Industriekultur Nürnberg, Stuttgart 1981, S. 9.
- 30 Museumspädagogischer Dienst Berlin 1982 (wie Anm. 6), S. 27.
- 31 *Lebensgeschichten. Zur Sozialgeschichte 1850–1950*, hg. v. Wolfgang Ruppert, Opladen 1980, S. 7; Museumspädagogischer Dienst Berlin 1982 (wie Anm. 6), S. 17–18.
- 32 Klaus Tenfelde, «Schwierigkeiten mit dem Alltag», in: *Geschichte und Gesellschaft*, 1984, Bd. 10, Heft 3, S. 376–394, hier S. 377.
- 33 Siehe etwa den Beitrag von Lutz Niethammer, ohne Titel, in: Museumspädagogischer Dienst Berlin 1982 (wie Anm. 6), S. 4–17.
- 34 Museumspädagogischer Dienst Berlin 1982 (wie Anm. 6), S. 4.
- 35 Ebd.
- 36 Ebd., S. 16; Raestrup 1983 (wie Anm. 21), S. 9.
- 37 Buddensieg/Rogge 1981 (wie Anm. 11), S. 13.
- 38 Ebd., S. 10–13.
- 39 Schuster 1981 (wie Anm. 10), S. 341.
- 40 Ebd., S. 345–346.
- 41 Ebd.
- 42 Ebd., S. 343.
- 43 Peter-Klaus Schuster, *Peter Behrens und Nürnberg. Geschmackswandel in Deutschland. Historismus, Jugendstil und die Anfänge der Industriereform*, München 1980, S. 6.
- 44 Schuster 1981 (wie Anm. 10), S. 345.
- 45 Museumspädagogischer Dienst Berlin 1982 (wie Anm. 6), S. 4.
- 46 Glaser 1981 (wie Anm. 15), S. 7.
- 47 Buddensieg/Rogge 1981 (wie Anm. 11), S. 13.
- 48 Ebd.

- 49** Museumspädagogischer Dienst Berlin 1982 (wie Anm. 6), S. 30.
- 50** Ruppert 1982 (wie Anm. 5), S. 165; Jürgen Franzke, «Sammlungsaktion des Centrum Industriekultur», in: *Monats Anzeiger. Museen und Ausstellungen in Nürnberg*, 1981, S. 27, 30, hier S. 30.
- 51** Tilmann Buddensieg, *Keramik in der Weimarer Republik, 1919–1933*, Nürnberg 1985.
- 52** Hein Köster, «Dokumentation einer Legende», in: *Form und Zweck*, 1984, Heft 16, S. 4; Henning Rogge, *Fabrikwelt um die Jahrhundertwende am Beispiel der AEG*, Köln 1983.
- 53** «Ein kräftiger Schub für die Vergangenheit. SPIEGEL-Report über die neue Geschichtsbewegung in der Bundesrepublik», in: *Der Spiegel*, 1983, Nr. 23, S. 36–42.
- 54** Peter Schöttler, «Die Geschichtswerkstatt e.V. Zu einem Versuch, basisdemokratische Geschichtsinitiativen und -forschungen zu «vernetzen»», in: *Geschichte und Gesellschaft*, 1984, Bd. 10, Heft 3, S. 421–424, hier S. 422.
- 55** Schulze/te Heesen/Dold 2015 (wie Anm. 28), S. 71.
- 56** Jürgen Hohmeyer, «Das Museum der Zukunft. Ein milderer Moloch?», in: *Der Spiegel*, 1970, Nr. 53, S. 82; Dieter Kramer, «Die Jahrestagung des Deutschen Museumsbundes 13.–17.3.1974 in Frankfurt», in: *kritische berichte*, 1974, Bd. 2, Heft 1, S. 21–30, hier S. 27.
- 57** Manfred Sack, «Autodidakt und Alleskönner», in: *Die Zeit*, 29. Dezember 1978, <http://www.zeit.de/1978/53/autodidakt-und-alleskoenner>, Zugriff am 16. September 2016.
- 58** Klaus Herding u. Wolfgang Kemp: «Ästhetik in der Alltagswelt – Ein Tagungsbericht», in: *kritische berichte*, 1974, Bd. 1, Heft 4, 1974, S. 20–29, hier S. 22.
- 59** Ebd.
- 60** «Schöne Tassen», in: *Der Spiegel*, 1972, Heft 3, S. 66; Petra Eisele, *BRDesign. Deutsches Design als Experiment seit den 1960er Jahren*, Köln 2005.
- 61** *Jahresbericht '78 IDZ*, hg. v. Internationales Design Zentrum Berlin e.V., Berlin 1978, S. 27–28.
- 62** Sack 1978 (wie Anm. 57).
- 63** Ebd.; Internationales Design Zentrum Berlin e.V. 1978 (wie Anm. 61), S. 28.
- 64** Internationales Design Zentrum Berlin e.V. 1978 (wie Anm. 61), S. 28.
- 65** Buddensieg/Rogge/Heidecker 1978 (wie Anm. 25), S. 6.
- 66** Internationales Design Zentrum Berlin e.V. 1978 (wie Anm. 61), S. 28.
- 67** Schuster 1980 (wie Anm. 43), S. 6; Buddensieg/Rogge/Heidecker 1978 (wie Anm. 25), S. 6.
- 68** Davidis 1985 (wie Anm. 26), S. 244.
- 69** Ruppert 1980 (wie Anm. 31), S. 38–65, 120–135, 156–173; Glaser 1981 (wie Anm. 15), S. 8; Manfred Sack, «Heiße Suppe», in: *Die Zeit*, 1. Oktober 1982, <http://www.zeit.de/1982/40/heisse-suppe>, Zugriff am 16. September 2016.
- 70** Glaser 1981 (wie Anm. 15), S. 6.
- 71** Horst Bredekamp, «Lust am eisernen Fleisch: ein neuer Maschinenkult?», in: *Literatur Konkret*, 1982, Heft 7, S. 63–66, hier S. 64, 66.
- 72** Ruppert 1982 (wie Anm. 5), S. 9–23.
- 73** Tenfelde 1984 (wie Anm. 32), S. 379.
- 74** Hermann Glaser, *Kommunale Kulturpolitik. Bürgermahe Kultur in der Gemeinde*, Bonn 1985, S. 87.