

Das vorliegende Heft der *kritischen berichte* widmet sich den in unterschiedlichen Kontexten produzierten und publizierten Industriefotografien und deren «rhetorischer Funktion».¹ Anstelle einer Definition, was «Industriefotografie» historisch jeweils gewesen sein mag, wird in den Beiträgen gefragt, wie die Arbeit, Industrie und deren Produkte in den Fotografien inszeniert, wie angesichts viel beschworener Rationalisierung und Maschinisierung der Produktion das Verhältnis von Hand- und Maschinenarbeit gestaltet und wie die Industrie sowie deren Reste als Projektionsfläche für heterogene Zwecke ins Bild gerückt wurden.²

In Bochum, wo der Workshop zum Thema Industriefotografie für diese Ausgabe stattgefunden hat, ist längst nicht mehr die Ruhr-Industrie, sondern neben Versicherungen und Verwaltungen die Ruhr-Universität der größte Arbeitgeber. Mit deren Gründung suchte die Landesregierung 1961 in erster Linie andere Universitäten von der gestiegenen Studierendenzahl zu entlasten, begegnete damit aber zugleich – in Kombination mit dem Bau eines Einkaufszentrums, eines Planetariums und der Niederlassung eines mittlerweile stillgelegten Automobilwerks auf dem Gelände einer kurz zuvor geschlossenen Zeche – dem Ende der Montanindustrie und bemühte sich, das «Image einer Bergarbeiterstadt gegen das einer Kulturstadt einzutauschen».³ Mittels der Ausrichtung auf Philosophie und Technik versprach die Ruhr-Universität, die künftigen Angestellten der «programmierte[n]» oder «technokratische[n] Gesellschaften» auszubilden und damit auf den Strukturwandel zur nachindustriellen «Informations- oder Wissensgesellschaft» zu reagieren.⁴

Mit diesem Strukturwandel korrelierte auch das kunsthistorische Interesse an Industriefotografien und «Industriekultur».⁵ Industriefotografien wurden seit dem späten 19. Jahrhundert zahlreich hergestellt, mitunter in betriebseigenen Fotoateliers. Sie sind Speicher von Material- und Produktionswissen und wurden genutzt, um in werkseigenen Schriften oder illustrierten Magazinen die soziale und industrielle Organisation innerhalb der Fabriken anschaulich und die industriellen Produktionsprozesse überhaupt öffentlich sichtbar zu machen. Sie besitzen keinen institutionellen Ort, sondern befinden sich in der Regel in Firmenarchiven, Nachlässen, Industrie- und Technikmuseen, reproduziert in historischen Publikationen oder als Inbegriff moderner Fotografie ausgestellt in Museen. Seit den späten 1920er Jahren wurden sie auch außerhalb des engeren Kontextes der Industrie- und Werbeschriften in avantgardistischen Zeitschriften, Fotobüchern und Illustrierten publiziert und diskutiert. In den Fotografien schien sich «das neue Erhabene der modernen Welt» finden zu lassen, während die fotografierte Technik darin als die «neue fotografisch-ästhetisch-epistemische Internationale» politisch und ideologisch so indifferent war, dass sie sich als Erbin und Fortschritt höchst unterschiedlicher Traditionen inszenieren ließ.⁶ In der Kunstgeschichte fanden Industriefotografien

jedoch erst Beachtung, als man die Fabriken, in denen sie entstanden waren, in den westlichen Industrienationen bereits stillgelegt hatte und dort die Ruinen der postindustriellen Gesellschaft zu entdecken suchte.⁷ Heute scheinen neben dem Ende der Industrie die Versprechen der neuen «Industrie 4.0» und der smarten Materialien das Interesse an Industriefotografien zu befördern, weil in der Inszenierung von größtenteils zurückliegenden Produktionsprozessen und den einst ins Bild gesetzten Arbeitsverhältnissen etwas den meisten Betrachter_innen – vor allem vermutlich den Kunsthistoriker_innen unter ihnen – längst abhanden Gekommenes sichtbar gemacht zu sein scheint.⁸

Louisa Denker und Max Böhner vom Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin sowie Maike Wagner, Samira Kleinschmidt, Anna Krebs und Katharina Boje vom Kunstgeschichtlichen Institut der Ruhr-Universität Bochum sei für ihre Arbeit an dieser Ausgabe herzlich gedankt.

Anmerkungen

1 Allan Sekula, *On the Invention of Photographic Meaning*, in: Victor Burgin, *Thinking Photography*, London 1982, S. 84–109, hier S. 92.

2 Vgl. zur Kritik an den Genres in der Fotografie Abigail Solomon-Godeau, Harry Callahan. *Gender, Genre, and Street Photography*, in: Dies., *Photography After Photography. Gender, Genre, History*, Durham 2017, S. 77–93, hier S. 78–79.

3 Hans Stallmann, *Euphorische Jahre. Gründung und Aufbau der Ruhr-Universität Bochum*, Essen 2004, S. 235–236.

4 Alaine Touraine, *Die postindustrielle Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1972 (frz. 1969), S. 7; Daniel Bell, *Die nachindustrielle Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1975 (engl. 1973), S. 374.

5 *Industriekultur. Peter Behrens und die AEG. 1907–1914*, hg. v. Tilmann Buddensieg, 2. Aufl., Berlin 1981. Vgl. dazu Fabian Grütter / Max Stadler, *Am Ende der Arbeit: Industriekultur und Bilderglaube*, in: *kritische berichte*, 2016, Heft 3, S. 45–53.

6 Vgl. Bernd Stiegler, *Technikfotografien. Aufnahmen aus dem Reich der Freiheit und der Notwendigkeit*, in: *Monatshefte*, 2017, Bd. 109, Heft 2, S. 270–281, hier S. 271, 275, 278.

7 Vgl. Reinhard Matz, *Industriefotografie. Aus Firmenarchiven des Ruhrgebiets*, Essen 1987 (Schriftenreihe der Kulturstiftung Ruhr, Bd. 2); *Tote Technik. Ein Wegweiser zu den antiken Städten von morgen*, hg. v. Rolf Steinberg, Berlin 1981, S. 65–78.

8 Bundesministerium für Bildung und Forschung, Webseite, <https://www.bmbf.de/de/zukunftsprojekt-industrie-4-0-848.html>, Zugriff am 26. Juli 2018. Vgl. Benjamin H. D. Buchloh, Allan Sekula. *Fotografie zwischen Diskurs und Dokument*, in: Allan Sekula. *Seemannsgarn*, Düsseldorf 2002, Ausst.-Kat., Rotterdam, Witte de With, Center for Contemporary Art, 1995, S. 189–204, hier S. 191–192.