

Der Großindustrielle Alfred Krupp nutzte bereits ab den 1860er Jahren die Darstellungs- und Repräsentationsmodi fotografischer Panoramen, um mithilfe von Überblicksansichten seines Firmengeländes die topografischen Ausmaße und politische Relevanz seines Essener Gusstahlunternehmens zu visualisieren. Als eine der «Sozialfiguren» des erstarkenden Kapitalismus im Deutschen Kaiserreich übertrug Krupp im patriarchalischen Selbstverständnis der «Ruhrbarone» in seiner Graphischen Anstalt das Konzept einer bildlichen Schaffung und Sicherung politischer respektive ökonomischer Hegemonie und gesellschaftlicher Norm auf den sozialen (Fabrik-)Raum.¹ In folgendem Beitrag unterbreite ich den Vorschlag, die Krupp'schen Panoramen der 1860er und 70er Jahre als Sichtbarkeitsdispositive im Sinne eines Foucault'schen Überwachungsnarrativs zu begreifen.² In diesen Fotografien des Werksgeländes von einem distanzierten Standpunkt aus überlagern sich Aspekte industrieller Machtinszenierung und zunehmender Abstraktheit industrieller Produktion, die selbst nicht mehr zu sehen ist. Neben der demonstrativen (Re-)Präsentation des fixen Kapitals als wichtigstem Besitz zeigt sich dies vor allem im kartographischen Überblick und damit sichtbaren Einhegungspraktiken.³ In der formalen und inhaltlichen Verwandtschaft der Panoramen mit dem Bentham'schen Konzept des Panopticons potenziert sich eine Verschränkung fotografischer Dokumentarismen und struktureller «Gouvernementalität», anhand derer ich für ein Verständnis dieser historischen Abbildungen als Teil des sozio-ökonomischen Macht-Wissens-Dispositivs argumentieren werde.⁴ Ziel ist es nicht, das Krupp'sche Panorama a priori als *explizites* Medium der Überwachung zu identifizieren, sondern es als visuelle Strategie der frühkapitalistischen industriellen Disziplinargesellschaft zu definieren und seine *implizite* Funktion als ästhetische Strategie der Kontrolle zu begreifen.

Die zwischen 1861–1875 produzierten fotografischen Panoramen der Krupp-Werke entstanden in einer Zeit entscheidender Prosperität und Expansion des Essener Gusstahlunternehmens.⁵ Bereits die Teilnahmen an den Weltausstellungen 1851 in London, 1855 in Paris und die Präsenz auf der Münchner Industrieausstellung 1854 offenbaren dessen großen Aufschwung zu Beginn der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Es avancierte zum (internationalen) Großbetrieb.⁶ Die von Krupp in Auftrag gegebenen, unter der fotografischen Leitung von Hugo van Werden in der werkseigenen «Lithographischen und Photographischen Anstalt» umgesetzten Fotografien visualisieren das wachsende unternehmerische Selbstbewusstsein. Die zunehmende Produktivität der Krupp-Werke lässt sich an der territorialen Ausdehnung erkennen: Zeigt das früheste Panorama (Abb. 1) den Krupp'schen Grundbesitz von erhöhtem Standpunkt aus als eine lose wirkende Ansammlung von etwa zehn bis zwanzig größeren und kleineren Hallen, die sich vor der im Bildhintergrund zu erkennenden Stadt Essen gruppieren, verweist deren schwindende visuelle Präsenz



1 Hugo van Werden (zugeschr.), *Dreiteilige Panoramafotografie der Gussstahlfabrik*, 1861, Cyanotypie auf Karton aufgezogen, 60 x 27 cm / 55 x 15,6 cm, Essen, Historisches Archiv Krupp

in späteren Aufnahmen auf die voranschreitende Einhegung durch das stark wachsende Firmengelände. Ein anlässlich der Teilnahme an der Weltausstellung 1867 in Paris in Auftrag gegebenes Panorama (Abb. 2) sollte diese Entwicklung in großem Maßstab verdeutlichen. Krupps konkrete schriftliche Anweisungen für dessen Herstellung demaskieren die mitnichten neutrale Reproduktion fotografischer (Industrie-)Bilder als eine durchdachte, auf Außenwirkung angelegte Produktion:



2 Hugo van Werden (zugeschr.), *Elfteilige Panoramafotografie der Gussstahlfabrik*, 1867, Albuminpapier, 58 x 731 cm / 104 x 780 cm, Essen, Historisches Archiv Krupp

Für die Pariser Ausstellung und einzelne Geschenke an hochstehende Personen müssen wir neue Photographien im Mai, wenn alles grünt und der Wind stille ist, ausführen. [...] daneben wünschte ich aber in größtem Maaßstabe eine oder besser zwei Ansichten mit Staffage und Leben auf den Plätzen, Höfen und Eisenbahnen. Ich würde vorschlagen, dass man dazu Sonntage nehme, weil die Werkstage zu viel Rauch, Dampf und Unruhe mit sich führen [...]. Es ist nachtheilig, wenn zu viel Dampf die Umgebung unklar

macht, es wird aber sehr hübsch sein, wenn an möglichst vielen Stellen etwas weniger Dampf ausströmt. Die Locomotive und Züge sind auch sehr imponierend so wie die großen Transportwagen für Güsse.⁷

Das Werksgelände erstreckt sich mit unzähligen in den Himmel ragenden Türmen, imposanten Maschinenhallen und flächendeckender Bebauung nun bis zum Horizont. In diesem aus elf Einzelaufnahmen zusammengesetzten Panorama mit einer Gesamtgröße von etwa 58 x 726 cm wird die Anlage erstmals in einem bildlichen Rundumblick von 360 Grad präsentiert, der die strukturelle Verwandtschaft des fotografischen Panoramas mit dem von Robert Baker um 1790 patentierten gleichnamigen Massenmedium offenbart.⁸ Von einem erhöhten Standpunkt innerhalb des Fabrikgeländes aufgenommen, bildet das Panorama ein Gegenstück zu dem von Sigrid Schneider als Topos des kollektiven Gedächtnisses und Bildformel beschriebenen «Industriekulissenbild», in dem die Industrieanlage den Landschaftsraum als Fluchtpunkt begrenze.⁹ Die Rezipierenden nehmen im Panorama einen regelrecht eingebetteten Standpunkt ein und werden so im übertragenen Sinn Teil des Fabrikkomplexes. Die strahlenförmig in den Bildraum hineinweisenden Dächer leiten den Blick in die Bildtiefe. So konstituiert sich ein überblickender und anscheinend unbegrenzter herrschaftlicher Blick, wie er sich über Jahrhunderte in Bildnarrationen gesellschaftlicher Kontrollinstanzen und im kollektiven Bildwissen verankerte: Im Zuge der Säkularisierung verschiebt sich die bildliche Repräsentation von Macht und Kontrolle vom sublimen göttlichen Auge hin zum wachenden Auge des Gesetzes.¹⁰ Immer geht es in solchen Bilderfindungen auch darum, Macht *sichtbar* zu machen und zu stabilisieren. Denn Macht ist von jeher auf Visualisierung angewiesen und fungiert innerhalb wie außerhalb ihrer bildlichen Darstellungen als Organisationsprinzip und Machtordnung von Souverän und Gesellschaft. Politische Souveränität gibt es nur *durch*, nicht *unabhängig* von ihrer Repräsentation. Als implizit und explizit politische Instrumente sind die Abbildungen struktureller Macht dabei immer schon Teil dessen, wovon sie zu berichten behaupten.¹¹ Indem sich die Krupp'schen Panoramen eines traditionellen Zeichenvorrats der Souveränitätsdarstellung bedienen, wird die Einsetzung eines solchen Herrschaftsblicks in die Massenmedien einerseits und die Orientierung der frühen (Industrie-)Fotografie an Bildtraditionen und Darstellungskonventionen älterer Bildmedien andererseits evident.¹² Gleichzeitig zitiert auch die Bauweise der Produktionsstätten Motive und Stilelemente historischer Profan- und Sakralarchitektur und lässt die Vermutung zu, sowohl vorindustrielle Gesellschaftsvorstellungen sowie vorkapitalistische Sozialformen heraufbeschwören zu wollen: Maschinenhallen erinnern an den Bautypus der Basilika, Giebel und Türme evozieren einen «Dom der Arbeit» und mögen die «Gottgewolltheit» hierarchischer Gesellschaftsordnung auch in der Fabrik implizieren. So können die Architektur dieser industriellen Hochphase ebenso wie deren fotografische Inszenierungen als der Versuch einer Legitimation sowohl ihrer selbst als auch von gesellschaftlichen Herrschaftsverhältnissen gewertet werden.¹³

Susanne Regener stellt fest, dass fotografischen Bildern immer eine Praxis vorausgeht. Fotografien sei stets die Intention oder Haltung der Fotografierenden respektive der Auftraggeber*innen oder ein Diskurs zu Ort und Objekt der Abbildung eingeschrieben. Mit dem Herstellungsprozess gehe immer etwas «Vor-Bildliches» einher.¹⁴ Daran anknüpfend lassen sich anhand historischer Dokumente und signifikanter visueller Bildstrategien heterogene Intentionen bezüglich der Panoramenproduktion im Gussstahlunternehmen ausmachen. Nicht nur *was* auf den Bildern zu sehen ist, sondern



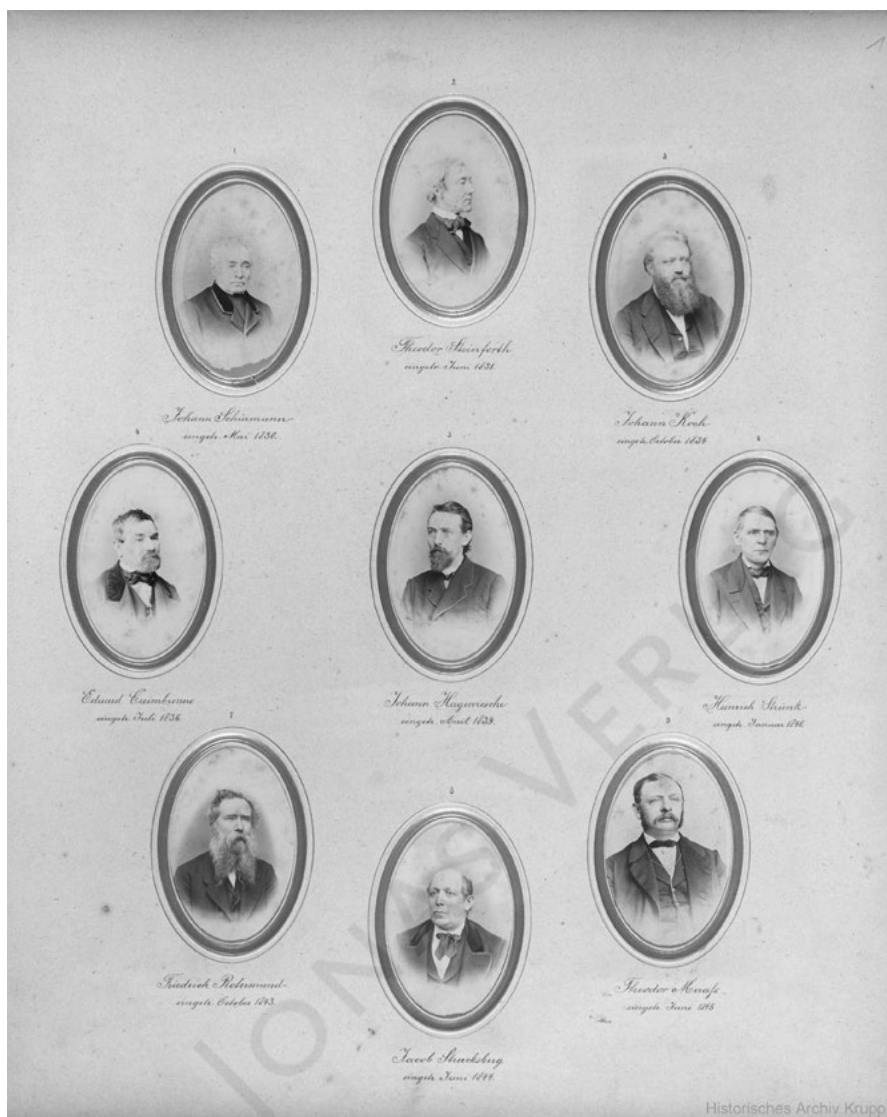
3 Krupp-Geschäftskarte mit Miniaturpanorama der Gussstahlfabrik, 1867, Albuminpapier, 3,2 x 18,717,1 (6,5) x 24 cm, Essen, Historisches Archiv Krupp

wie anhand spezifischer Bildrhetoriken und Inszenierungsmuster eine Ikonographie der Krupp'schen Arbeitswelt impliziert wird, ist dabei von Interesse. Einerseits verweist der von Krupp genannte Zweck der Bildproduktion auf ihre werbende Funktion als Teil externer (Unternehmens-)Kommunikation: Die Panoramen zierten Musterbücher, Visitenkarten und Ausstellungsstände (Abb. 3).¹⁵ Andererseits fungiert die Rundumsicht des Fabrikgeländes als Kommunikation ins Innere des Unternehmens. Der fotografische Überblick visualisiert zum einen unternehmerische Produktivität und Potenz, mit der sich die wortwörtlich im Zentrum des Geschehens stehenden Angestellten mit dem imaginären gemeinschaftlichen Ganzen des Unternehmens identifizieren könnten. Zum anderen verweist der Überblick auch über die Etymologie des Begriffs der «Aufnahme» auf dessen ursprünglich militärischen Gebrauch: Vom erhöhten Standpunkt des Feldherrenhügels aus meinte er die (kartografische) Erfassung einer Landschaft.¹⁶ Dabei ging es neben der zeichnerischen Schlachtendarstellung vor allem um die planmäßige Erschließung und Vermessung topografischer Begebenheiten zu souveränen Verwaltungszwecken. Aufgrund dieser strukturellen Bezüge zu imperialistischen Blicktraditionen verweist die Vogelperspektive stets auch auf territoriale Ausdehnung und souveräne Kontrolle über einen sozialen Raum und eine politische Landschaft.¹⁷ Hier geht es nicht nur darum, zu sehen und sichtbar zu machen, sondern gleichzeitig auch zu beherrschen.¹⁸ Über das panoramatische Spezifikum der völligen Transparenz respektive Übersicht bei gleichzeitig nichteinsehbarem Machtzentrum lässt sich eine direkte Affirmation des panoptischen Prinzips diagnostizieren, in dem die Kontrolle vom beobachtenden Blick ausgeübt wird.¹⁹ Die Krupp'schen Panoramen folgen damit der Schaffung eines Sichtbarkeitszustandes, durch den sich der soziale Raum der Arbeiter*innen implizit zu einer performativen Bühnensituation wandelt. Diese Internalisierung des überwachenden Blicks folgt fotografischen Strategien, die der frühen Datenerfassung der Kriminologie, Psychologie und Ethnologie derselben Zeit entlehnt sind. Sie verfolgten das Ziel, gesellschaftliche Taxonomien zu schaffen, diese sichtbar zu machen und sie zu festigen, damit eine operationale Herrschaft über Personen zu gewinnen und gesellschaftlich zu legitimieren. Aufgrund ihrer dichotomischen Anordnungen in Differenzkategorien wie gut und böse oder fleißig und faul nehmen solche Abbildungen auch sozial diskriminierende Klassifikationen nach normal und anormal vor.²⁰ Früh fällt in den Panoramen Krupps nicht alleine aufgrund ihrer panoptischen Strukturen die Beobachtung der Arbeiter*innen mit der Lenkung und Repression ihrer (sozialen) Bewegungen in eins: Der preußische Stahlriese forcierte etwa den intensiven Ausbau betrieblicher Sozialeinrichtungen neben gesellschaftlichem Verantwortungsbewusstsein wohl vor allem aus Gründen ökonomischer Gewinnbestrebungen und politischer Unternehmenstaktik.²¹ Gleich-

zeitig wollte Alfred Krupp als Auftraggeber aller Werksfotografien das junge Medium ausdrücklich dazu nutzen, seine Angestellten radikal zu kontrollieren und zu disziplinieren. Folgender Brief vermag diese Absicht zu verdeutlichen:

Zuerst sollte jeder von oben herab bis zu Meistern und alten Arbeitern photographiert werden [...] Ferner wollte ich die Photographie ausgedehnt haben auf jeden Arbeiter und selbst Jeden Neu-Eintretenden. [...] Kein sichereres Mittel existirt zur Abwehr von allem Lumpengesindel, von solchen, die von der Polizei verfolgt werden, die mal auf dem Zuchthaus gesessen haben oder sonst genöthigt sind, ein incognito zu bewahren, als wenn sie wissen, sie werden photographirt. Ordentliche Leute wird es noch mehr anziehen. Wir haben schon manchen Sträfling aufgenommen und schlechte Kerle. Es ist nicht genug, dass sie ihre Strafe abgesessen haben, wir müssen unsern braven Leuten den Schutz bieten, dass sie nicht mit Gesindel zusammen gebracht werden. Ich wünsche daher dieses Photographiren aller Arbeiter für immer eingeführt und eine viel strengere Controlle über die Leute, ihre Vergangenheit, ihr Treiben und Leben. Wir müssen selbst unsere Privatpolizei haben, die besser instruirt ist als die Städtische. Am dienlichsten wäre es wohl, sich nach irgend einem bekannt Tüchtigen zu erkundigen, der im Departement der Polizei bereits sich bewährt hat, der dem gebildeten Stand angehört, [...] mit der städtischen Polizei Hand in Hand geht. [...] Sie werden sehen, was wir dann für eine Menge liderlichen Gesindels an die Luft setzen werden und wie wir leicht uns durch Bessere rekrutiren. Wer das scheuen mag, dass die Fabrik eine Polizeicontrolle ausübt, [...] der soll nur machen, dass er weg kommt, denn er fühlt sich nicht sicher, nicht auch einmal derselben in die Hände zu fallen.²²

Aus dem Inneren seines Fabrikgeländes wollte der «Kanonenkönig» über die Werksmauern hinaus eine «Biopolitik» schaffen, die vor allem als «scharfe Waffe gegen die Sozialdemokratie» bis in die vermeintlich private Sphäre der Arbeiter*innen einzudringen vermochte.²³ Gewiss bezieht sich Krupp im angeführten Zitat auf das wohl unrealisierte Projekt der Arbeiter*innenporträts, von dem sich weder archivalische Überlieferungen noch Erinnerungen der Belegschaft erhalten haben. Die im Winter 1872/73 begonnene Porträtserie von weit über tausend Werksangehörigen offenbart unter dem Deckmantel des 25-jährigen Jubiläums der Alleinübernahme der Firma durch Alfred Krupp jedoch die Grundstrukturen einer solchen disziplinarischen Nutzung des fotografischen Mediums.²⁴ Sowohl formal als auch inhaltlich erinnern die 18 Alben voller nach Hierarchie geordneter Brustbilder von Angestellten (Abb. 4) an die etwa zur selben Zeit entstandenen ersten fotografischen Fahndungsblätter und Verbrecher*innenalben.²⁵ Diese Reminiszenz mag sich in der Furcht der Besitzenden und Herrschenden des neuen Deutschen Reiches vor der näher rückenden «roten Gefahr» begründen: Die Sorge vor Umstürzen nahm in den Jahrzehnten zwischen der Revolution 1848 und der Reichsgründung 1871 aufgrund der (Neu-)Bildung sozialdemokratischer Organisationen zu. Nicht nur die Niederlegung der Arbeit in mehreren Essener Zechen 1867/68 sowie die revolutionären Bewegungen der Pariser Commune im Frühjahr und der Streik im schlesischen Bergbau 1871 schürten die unternehmerische Angst vor den radikalen (proletarischen) Rufen nach Demokratie und Republik.²⁶ Als Sichtbarkeitsdispositive der (industriellen) Disziplinarmacht schufen die Panoramen unter den genannten historischen Bezügen einen sozialen Raum, in dem ein radikal nicht-reziprokes Blickverhältnis die Arbeiter*innen einem «panoptische[n] Gewissen» aussetzte.²⁷ Aus einer grundlegenden Furcht vor der Beschränkung des Herrschaftsspielraums industrieller Machteliten durch eine sich konstituierende proletarische Gegenöffentlichkeit scheint Alfred Krupp die Fotografie mithilfe des Postulats ihrer mechanischen Objektivität als implizites Instrument zur Sicherung



4 Porträts von verschiedenen Fotografen angefertigt. Beamte der Gusstahlfabrik Krupp in Essen, 1873, Carte-de-visite-Fotografien, Albuminpapier, 8,4 x 5,3 cm (oval) / 48 x 42 cm, Essen, Historisches Archiv Krupp

seiner Macht geschickt eingesetzt zu haben.²⁸ Als Bildwerdung und Erzeugnis der «Dialektik des bürgerlichen Blicks» inthronisieren seine fotografischen Panoramen die Beobachter*innen in einer Kontrollposition, die sich bis heute in zeitgenössischen visuellen Machtnarrationen finden lässt.²⁹

Anmerkungen

- 1** *Diven, Hacker, Spekulanten. Sozialfiguren der Gegenwart*, hg. v. Stephan Moebius/Marcus Schroer, Berlin 2010, S. 8; vgl. Jürgen Kocka/Hannes Siegrist, Zum Selbstverständnis deutscher Unternehmer im 19. Jahrhundert, in: *Fabrik im Ornament. Ansichten auf Firmenbriefköpfen des 19. Jahrhunderts*, hg. v. Bernard Korz, Münster 1980, S. 22–26, Ausst.-Kat., Dortmund, Landschaftsverband Westfalen-Lippe/Westfälisches Museumsamt/Stiftung Westfälisches Wirtschaftsarchiv, 1980.
- 2** Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main 1976.
- 3** Zum Begriff der Einhegung, der v. a. aus der englischen Wirtschafts- und Sozialgeschichte stammt und die als widerrechtlich empfundene Aneignung des Gemeinlandes durch den aufsteigenden Landadel beschreibt, siehe: Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band*, in: Ders./Friedrich Engels, *Werke*, hg. v. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Bd. 23, Berlin 1962, S. 746–761.
- 4** Michel Foucault, *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Geschichte der Gouvernementalität I, Vorlesungen am Collège de France 1977–1978*, Frankfurt am Main 2006, S. 162.
- 5** Siehe Klaus Tenfelde, Krupp – der Aufstieg eines deutschen Weltkonzerns, in: *Bilder von Krupp. Fotografie und Geschichte im Industriezeitalter*, hg. v. Klaus Tenfelde, München 1994, S. 13–39, hier v. a. S. 13–24.
- 6** V. a. in den 1860er Jahren vervielfachte sich die Zahl der Angestelltenschaft allein zwischen 1861 und 1865 von 2108 auf 8248. Vgl. hierzu eine Tabelle zur Anzahl der Beschäftigten bei Krupp 1848–1914, in: Tenfelde 1994 (wie Anm. 5), S. 20.
- 7** Schreiben A. Krupps an die Firma vom 12. Januar 1867 aus Nizza, in: *Alfred Krupps Briefe 1826–1887*, hg. v. Wilhelm Berdrow, Berlin 1928, S. 226.
- 8** Vgl. Stephan Oettermann, *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt am Main 1980.
- 9** Sigrid Schneider, *Images – Bilder vom Ruhrgebiet*, in: *Schwarzweiß und Farbe. Das Ruhrgebiet in der Fotografie*, hg. v. Dies., Bottrop 2000, S. 23–53, Ausst.-Kat., Essen, Ruhrlandmuseum, 2000, hier S. 41.
- 10** Vgl. Michalis Valaouris, «Das Feld hat Augen ...». *Bilder des überwachenden Blicks*, Berlin 2017, Ausst.-Kat., Kunstbibliothek im Museum für Fotografie, Staatliche Museen zu Berlin, 2017, u. Dietmar Kammerer, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main 2008, hier v. a. S. 227–234.
- 11** Vgl. *Strategien der Visualisierung. Verbildlichung als Mittel politischer Kommunikation*, hg. v. Herfried Münkler/Jens Hacke, Frankfurt am Main 2009.
- 12** Zur Genese einer Darstellungstradition (malerischer) Industriebilder Monika Wagner, *Die Industrielandschaft in der englischen Malerei und Grafik 1770–1830*, Frankfurt am Main 1979, u. Dies., Die neue Welt der Dampfmaschine, in: *Kunst und Technik in den 20er Jahren. Neue Sachlichkeit und Gegenständlicher Konstruktivismus*, hg. v. Helmut Friedel, München 1980, S. 12–29, Ausst.-Kat., München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1980, hier S. 14.
- 13** Vgl. Joachim Petsch, Deutsche Fabrikarchitektur im 19. Jahrhundert. Entwicklung, Typologie, Bedeutung, in: Korz 1980 (wie Anm. 1), S. 43–51.
- 14** Susanne Regener, *Fotografien wider-Willen: Psychiatrische Bilder und Vor-Bilder vom Anderen im 20. Jahrhundert*, in: *Andere Bilder. Zur Produktion von Behinderung in der visuellen Kultur*, hg. v. Beate Ochsner/Anna Grebe, Bielefeld 2013, S. 211–226.
- 15** Vgl. Manuela Fellner-Feldhaus, *Ausstellen. Öffentlichkeit und Kommunikation*, in: *Krupp. Fotografien aus zwei Jahrhunderten*, hg. v. d. Alfred Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung, Berlin 2011, S. 155–156.
- 16** Siehe Rolf Sachsse, *Mensch – Maschine – Material – Bild. Eine kleine Typologie der Industriefotografie*, in: *Industrie und Fotografie. Sammlungen in Hamburger Unternehmensarchiven*, hg. v. Lisa Kosok/Stefan Rahner, Hamburg 1999, S. 85–93, Ausst.-Kat., Hamburg, Museum der Arbeit, 1999, hier S. 87; *Von oben gesehen – die Vogelperspektive*, hg. v. Yasmin Doosry, Ausst. Kat., Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 2014.
- 17** Vgl. Ute Schneider, *Die Macht der Karten. Eine Geschichte der Kartographie vom Mittelalter bis heute*, Darmstadt 2004.
- 18** Bereits 1853 beschreibt Alois Auer die im fotografischen Überblick angelegte Möglichkeit visueller Kontrolle: «Auf einem hohen Berge der wunderbare Apparat aufgestellt, [...] sind [...], so weit das bewaffnete Auge des Menschen reicht, alle [...] Gegenstände [...] abgebildet, ohne dass die [...] copierten Objecte eine Ahnung haben, dass sie in der Gewalt eines Anderen waren.» Alois Auer, *Der polygraphische Apparat oder die verschiedenen Kunstfächer der k. k. Hof- und Staatsdruckerei zu Wien*, Wien 1853, S. 12.
- 19** Oettermann 1980 (wie Anm. 8), S. 34–38 und Herfried Münkler, Die Visibilität von Macht und die Strategien der Machtvisualisierung, in: *Macht der Öffentlichkeit – Öffentlichkeit der Macht*, hg. v. Gerhard Göhler, Baden-Baden 1995, S. 213–230, hier S. 216.
- 20** Susanne Regener, *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktion des Krimi-*

nellen, München 1999, u. Dies., *Visuelle Gewalt. Menschenbilder aus der Psychiatrie des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld 2010. Zur Schematisierung und Standardisierung von Subjekten in der industriegesellschaftlichen Moderne siehe den Begriff des *Rationalisierungskomplexes* bei Max Weber, in: Ders., *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*, Tübingen 1980; Andreas Reckwitz, *Die Transformation der Sichtbarkeitsordnung. Vom disziplinären Blick zu den kompetitiven Singularitäten*, in: *Vierzig Jahre «Überwachen und Strafen»*. Zur Aktualität der Foucault'schen Machtanalyse, hg. v. Marc Rölli/Roberto Nigro, Bielefeld 2017, S. 197–212.

21 Die einzigartige betriebliche Sozialpolitik war zu Beginn auf Disziplinierung ausgerichtet, um «das Arbeitskräftepotential des Werks zu stabilisieren, eine sesshafte, betriebstreue Stammarbeiterschaft aufzubauen, Fluktuation [...] unter Kontrolle zu bekommen und aus einer so formierten Stammarbeiterschaft intergenerationell den nötigen Arbeiterwachstums zu rekrutieren». In einem Brief nennt Krupp Gründe für den Ausbau von Schulen und die Senkung des Schulgebudes: «Das wird gewaltig Früchte tragen [...]. Eine Aufmunterung für die Eltern dem Staate recht viele treue Unterthanen zu liefern und der Fabrik Arbeiter eigener Race.» Berdrow 1928 (wie Anm. 7), S. 269. V. a. ab den 1890er Jahren sollte die Sozialpolitik den «Einfluss der sozialistischen Arbeiterbewegung, der sozialdemokratischen Partei und der freien Gewerkschaften» abwehren. Vgl. Heinz Reif, *Wohlgehen der Arbeiter und häusliches Glück. Das Werksleben jenseits der Fabrik in der Fotografie bei Krupp*, in: Tenfelde 1994 (wie Anm. 5), S. 105–122, hier S. 114–115.

22 Brief A. Krupps an die Procura vom 30. Dezember 1871, in: Reinhard Matz, *Industriefotografie. Aus Firmenarchiven des Ruhrgebiets*, Essen 1987, S. 113.

23 Anonym, *Der Kanonenkönig*, in: *Die Gartenlaube*, 1866, Heft 52, S. 819–821; Michel Foucault, *Die Geburt der Biopolitik*, Frankfurt am Main 2006; Reif 1994 (wie Anm. 21), S. 116.

24 Zu den Porträts und fotografischen Abbildungen der Angestellten bei Krupp Alf Lüdtke, *Gesichter der Belegschaft. Porträts der Arbeit*, in: Tenfelde 1994 (wie Anm. 5), S. 67–87, hier S. 72–76.

25 Vgl. Regener 1999 (wie Anm. 20), S. 27–86.

26 Für eine Übersicht: Lothar Machtan, *Streiks und Aussperrungen im Deutschen Kaiserreich. Eine sozialgeschichtliche Dokumentation für die Jahre 1871–1875*, Berlin 1984. Zu den Streiks im Ruhr-

gebiet Dietrich Milles, «... aber es kam kein Mensch nach den Gruben, um anzufahren». *Arbeitskämpfe der Ruhrbergarbeiter 1867–1878*, Frankfurt 1983. Auch die französische Polizei nutzte die in den Reihen der Communarden entstandenen Fotografien zur Identifikation der Aufständischen. Die Fotografie wurde «gezielt als Mittel der Denunziation und der Kriminalisierung eingesetzt und auch vor Manipulationen schreckte man nicht zurück.» Gerhard Paul, *Fotografie als Waffe. Der Kampf um die Pariser Kommune von 1871*, in: Ders., *Bilder des Krieges. Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*, Paderborn 2004, S. 74–76. Krupp reagierte auf den Arbeitskampf mit einem radikalen Vorgehen gegen sozialdemokratische Zeitungen, einer Verstärkung der Werkspolizei und der Verweigerung des Verkaufs von Lebensmitteln an die Streikenden. Johann Paul, *Alfred Krupp und die Arbeiterbewegung*, Düsseldorf 1987, S. 181–200.

27 Hartmut Böhme, *Natur und Subjekt*, Frankfurt am Main 1988, S. 239. In der Widersprüchlichkeit der Figur des/der Arbeiter*in, zugleich beobachtendes und überwachtetes Subjekt zu sein, offenbart sich das Paradoxon der Moderne, in welcher das Subjekt zugleich deren Produzent*in und Produkt ist. Vgl. Foucault 1976 (wie Anm. 2); Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden 1996.

28 Grund für den Rückgang der Panoramenproduktion kann die wirtschaftliche Expansion des Unternehmens sein, die sich nicht mehr über Ansichten der Gesamtanlage verdeutlichen ließ, aber auch ein «Trend [hin] zu großen, repräsentativen Einzelbildern». Siehe Ulrich Borsdorf/Sigrid Schneider, *Ein gewaltiger Betrieb: Fabrik und Stadt auf den Kruppschen Fotografien*, in: Tenfelde 1994 (wie Anm. 5), S. 123–158, hier S. 128.

29 Oettermann 1980 (wie Anm. 8), S. 9. Grundlage meines Beitrags stellen Forschungsergebnisse dar, die im Zuge des Kooperationsseminars zu *Fotografie und Industriekultur* im Wintersemester 2016/2017 entstanden sind, an dem Studierende der Folkwang Universität der Künste und der Universität Zürich unter der Leitung von Prof. Dr. Bettina Gockel und Prof. Dr. Steffen Siegel teilnahmen. Das Rechercheprojekt im Historischen Archiv der Alfred Krupp von Böhlen und Halbach-Stiftung in Essen wurde ermöglicht durch die großzügige Unterstützung von Prof. Dr. Ralf Stremmel und Manuela Fellner-Feldhaus. Allen Genannten gilt mein herzlichster Dank.