

Die Visualisierung industrieller Arbeit ist geprägt von der historisch gewachsenen Vorstellung der Fotografie als einem objektiven Bildmedium. Diese Ideologie der Objektivität, wie Peter Geimer sie genannt hat, basiert auf der spezifischen Bildproduktion durch mechanische und chemische Prozesse scheinbar ohne menschliches Eingreifen und individuelle Manipulation.¹ Auch die explosionsartig ansteigende Produktionszahl von Fotografien, die Ende des 19. Jahrhunderts zunehmend selbst industriell hergestellt wurden, und die dadurch erreichte Wiederholung von Motiven und Formaten unterstützte ihre vermeintliche Objektivität. Das automatisch hergestellte Bild spiegelt wiederum das Ideal vollständig mechanisierter Industrien.²

Die Suche nach Darstellungsformen für die veränderte Form von Arbeit während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kann als ästhetisches und inhaltliches Bildproblem der Fotografie verstanden werden. Dieses Bildproblem weist auf die wahrgenommene Krise der kapitalistisch-industriell geprägten Gesellschaft hin. Dabei sind sowohl die technischen Schwierigkeiten, industrielle Arbeit zu visualisieren, als auch die Implikationen dieser Problematik für die soziale Bewertung von Arbeit von Bedeutung.

Ich analysiere in diesem Beitrag weder Beispiele der Industriefotografie, die Arbeiter und Maschinen in einem perfekt aufeinander abgestimmten Produktionsprozess inszeniert, noch die Arbeiterfotografie, die anstelle dieser Einbindung in die Logik der Industrie auf die Dokumentation und Verbesserung der Arbeitsbedingungen zielt. Stattdessen interessiert mich die fotografische Vorgeschichte dieser beiden Bildkategorien. Mein Fokus liegt dabei auf Großbritannien, mit kurzen Ausflügen nach Nordamerika. Dies erscheint mir berechtigt, da der Inselstaat eine Vorreiterrolle als fortschrittliche, kapitalistisch-industriell organisierte Gesellschaft einnahm. Während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts lässt dort aber die positive Haltung gegenüber der durch Industrialisierung und technischen Fortschritt erzielten sozioökonomischen Erfolge merklich nach. Stimmgewaltige Vertreter der öffentlichen Meinung wie beispielsweise der Philosoph und Essayist Thomas Carlyle oder der Schriftsteller, Sozialphilosoph und Kunsthistoriker John Ruskin sorgen sich um den Zustand der Gesellschaft im industriellen Zeitalter. Insbesondere die Segmentierung der Produktionsprozesse in leicht erlern- und endlos wiederholbare Arbeitsschritte, Adam Smith zufolge die Grundlage moderner Ökonomien, bewerten sie als höchst problematisch, da sie jede Form von selbstbestimmter Tätigkeit und kreativer Erfüllung verunmögliche. Carlyle und Ruskin berufen sich in ihren Schriften auf vorindustrielle Gesellschaftsstrukturen als Gegenmodelle für diese entfremdete Arbeits- und Lebenswelt.³

Die Fotografie etabliert sich als Bildtechnologie just in der Zeit, in der industrielle Arbeit und ihre Auswirkungen auf Individuum und Gesellschaft derartige politische und philosophische Debatten hervorrufen. Die Herausforderung, mit den neuen Arbeitsverhältnissen zurechtzukommen, spiegelt sich in der Schwierigkeit,

sie bildlich darzustellen, sie zu repräsentieren. Wie können komplizierte operationale Abläufe der Industrie verstanden, wie kann der Sinn der unheimlichen Produktivität monumentaler Fertigungsstätten bemessen werden und wie lässt sich ihr Wert für das Allgemeinwesen beurteilen, wenn ihre Visualisierung sich als derart schwierig erweist?

Schon vor der Etablierung der klassischen Industriefotografie Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts war Arbeit ein ständiges Thema für die frühe Fotografie. Dabei spielt die zeitliche Parallelität zwischen der Industrialisierung von Arbeit und der Fotografie als einem Produkt industrieller Arbeit eine wichtige Rolle. Diese Verwandtschaftsbeziehung zwischen Fotografie und Arbeit ist allerdings in mehrererlei Hinsicht kompliziert. Die Produktion der fotografischen Ausstattung und Materialien – Kamera, beschichtetes Papier, Atelierausrüstung – ebenso wie die Herstellung der fotografischen Abzüge beruhten zunehmend auf industriellen Fertigungsprozessen. Aber die fotografische Repräsentation von Arbeit orientierte sich gerade nicht an den Abläufen in modernen Industrieanlagen. Stattdessen wurde auf unterschiedliche Weise an einem vorindustriellen Ideal selbstbestimmter Arbeit festgehalten.

In meinem Artikel möchte ich drei Formen, die die fotografische Imagination von Arbeit annahm, hinsichtlich ihrer technischen und sozialen Implikationen in den Blick nehmen: das Verhältnis bürgerlicher Selbstrepräsentation zum Diskurs über den sozialen Wert der Arbeit, das Motiv der aktiven, arbeitenden Hände sowie die Präsentation der Industrie der Fotografie, jene Bildgattung, der dieses Themenheft gewidmet ist: die Industriefotografie.⁴

Arbeit und Repräsentation

Der Begeisterung für die *carte-de-visite* ab den 1860er Jahren und mit ihr dem steigenden sozialen Druck bürgerlicher Selbstrepräsentation ging ein Diskurs zur Arbeit voraus, der sich als höchst einflussreich für deren fotografische Visualisierung herausstellen würde. Thomas Carlyle definiert Arbeit als entscheidendes Mittel für die Positionierung des Einzelnen im sozialen Gefüge.

Als ein konservativer Verfechter der traditionellen Gesellschaftsordnung, der aber trotzdem aufmerksam ist gegenüber den sozialen, politischen und ökonomischen Realitäten der industriell-kapitalistischen Gesellschaft in England, personifiziert Carlyle die ambivalente Haltung des viktorianischen Zeitalters zur dynamischen Weiterentwicklung der Gesellschaft während des 19. Jahrhunderts.⁵ In seiner populären Essaysammlung *Past and Present* aus dem Jahr 1843 bemängelt er, dass die gesamte britische Nation sich einem Repräsentationssystem unterworfen habe, das sich durch Kapitalismus und Kommerz definiere, und zeichnet das apokalyptische Bild einer Gesellschaft, die ihre traditionellen Bedeutungsparameter über Bord geworfen hat. Weil heutzutage jeder ein möglichst vorteilhaftes Erscheinungsbild von sich präsentiere, seien die durch Hierarchie und Zentralismus geordneten gesellschaftlichen Strukturen verloren gegangen. Carlyle stellt zwei Möglichkeiten vor, der von ihm skizzierten Krise der Repräsentation entgegenzuwirken. Erstens müsse sich die Gesellschaft auf die traditionellen Normen, die lange für eine stabile soziale Struktur gesorgt hätten, besinnen und sie an die zeitgenössische Situation anpassen. Dieses Unterfangen könne nur gelingen, wenn sie zweitens ihr Repräsentationssystem wieder in klar definierten, unanfechtbaren Koordinaten verankere. Arbeit ist für Carlyle eine Grundlage für dieses neue soziale Koordinatensystem.⁶ Man erfülle seine Funktion im Leben und für die Gesellschaft im Rahmen von «edler Arbeit» (*noble labour*), schreibt er.⁷

Indem Carlyle die Arbeit als Grundlage einer gesunden Gesellschaft definiert, gelingt es ihm, die traditionelle Vorstellung von einer sozialen Hierarchie, die jede Gesellschaftsschicht an ihre spezifische Verantwortung gegenüber der Gemeinschaft erinnert, zu bestätigen. Die gesellschaftliche Verpflichtung, produktiv zu sein, geht für ihn einher mit der Verbesserung der eigenen Persönlichkeit: «Man perfects himself by working».⁸ Arbeit ist Lebenszweck, denn durch sie definiert sich das Individuum als elementarer Bestandteil der sozialen Gemeinschaft.

Carlyles Ideal der Arbeit zeigt seine gespaltene Haltung gegenüber dem kapitalistischen Industrialismus. Er stellt einerseits den Grund dar für die zeitgenössische Krise der Repräsentation, andererseits ist er die Basis für das aktuelle Nachdenken über die notwendige Neustrukturierung der modernen Gesellschaft. Diese Ambivalenz prägt auch den Diskurs zur fotografischen Repräsentation. Die Missbilligung der Entfremdungseffekte des industriellen Kapitalismus auf der einen Seite und der Versuch, die Gesellschaft vor der Folie selbstbestimmter, zielführender Tätigkeit neu zu strukturieren auf der anderen, beschäftigt auch die Fotografiekritik während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Der Kritiker Fred David beispielsweise warnt 1891 seine Leser davor, sich für ihre repräsentativen Porträtfotografien in Sonntagsstaat zu werfen, anstatt sich in ihrer Arbeitskleidung zu zeigen:

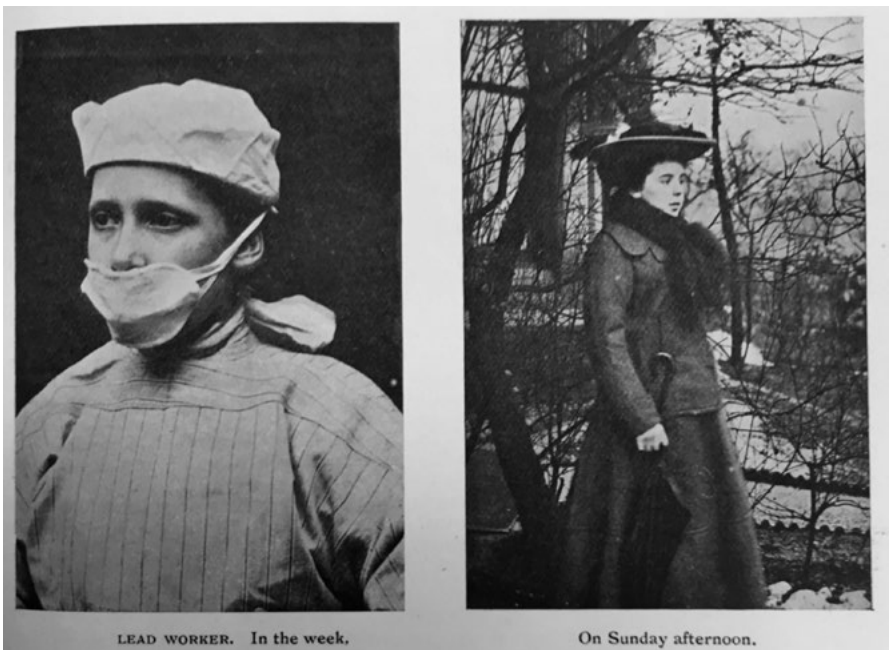
Human nature seems to have an instinctive habit of being ashamed of the clothes of its calling. An officer in the army throws aside his regimentals the instant he is off duty; clergymen are often to be seen in the autumn without the slightest indication of their «cloth»; the housemaid pulls off her cap; and if a policeman is asked for his portrait he presents himself attired in his Sunday best or a suit of ordinary dittoes.⁹

Für David ist die Arbeitskleidung aufgrund ihres «idealen Werts» (*ideal value*) eindeutig der Alltagskleidung vorzuziehen.¹⁰ Er illustriert dies am Beispiel eines Postbeamten. Ohne seine Uniform sehe er nicht aus wie ein idealer Bürger, der arbeitend seine Pflicht gegenüber der Gesellschaft erfüllt:

There he stands, with the every-day regulation coat, waistcoat, and trousers, apparently pinned to the background like an entomological specimen; his right hand resting on a dwarf pedestal, upon which stand a flower-pot with a spreading palm in it; his left hanging by his side, and an inane look on his face. What story does this tell? What interest will it excite? What cord of sympathy can it touch?¹¹

Sehe man aber denselben Mann in seiner Arbeitskleidung, ausgestattet mit einer Tasche voller Briefe und im Begriff, diese einem Kunden auszuhändigen, dann biete sich das Idealbild des arbeitenden Mannes: «A portrait of a man doing his daily duty is a pleasure to examine; but it is a «weariness of the flesh» to look at a figure which is inanely and idly looking at you. All the difficulty arises from the want of moral courage of the sitters to put on their «every-day» appearance.»¹²

David spielt in seiner Kritik auf eine Konvention der frühen Porträtfotografie an, die zunächst den technischen Einschränkungen des neuen Mediums geschuldet war, die aber Ende des 19. Jahrhunderts als soziale Norm etabliert war: das Studioporträt, für das die Personen bewegungslos und mit ernster Miene im Sonntagsanzug vor Gipsfassaden standen oder saßen, vollkommen entfremdet, so David, von ihrer sozialen Umgebung. Eine Abkehr von dieser Norm wünscht sich auch der Kritiker J. H. Crabtree, der seine Leser anweist, Arbeit direkt in der Fabrik zu fotografieren und nicht im Studio, weil sonst der Beruf nicht im Bild evident werde. Er illustriert diese Differenz mit dem Vergleich zweier Porträts, die dieselbe Frau an ihrem Arbeitsplatz und im Sonntagskleid zeigen (Abb. 1).¹³



1 *Lead Worker. In the week. On Sunday afternoon*, Fotografien, in: J. H. Crabtree, *With a Camera in a Factory*, in: *The Photogram*, 1903, Bd. 10, Heft 119



2 *The Hands in Portraiture*, Fotografien, in: Frank M. Sutcliffe, *The Hands in Portraiture*, in: *The Photogram*, 1900, Bd. 7, Heft 73

Aber nicht nur die Bekleidung distanziert die abgebildeten Personen von ihrer ‚idealen‘ Repräsentation, sondern auch ihre Untätigkeit. Davids Postbote weiß nicht wohin mit seinen untätigen Händen, die er ungenlenk positioniert. Weil ihnen keine Funktion zugesprochen wird, erscheinen sie als Fremdkörper im fotografischen Bild. Es gibt eine ganz erstaunliche Anzahl von Artikeln in den Fachmagazinen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die Möglichkeiten vorschlagen, wie man Hände fotografisch ins Bild setzen könne, um ihre Untätigkeit zu kaschieren (Abb. 2). Die nächstliegende Lösung des Problems ist ihre vermeintliche Aktivierung, indem man sie ein Objekt – ein Buch, einen Hut oder Handarbeitszeug – hal-

ten lässt. Damit fänden die unnatürlich unbewegten Hände, die in den Artikeln als Detailstudien vom Porträt isoliert werden, «graceful employment».¹⁴

Die Diskussion über das Bildproblem der untätigen Hände ist keine rein ästhetisch motivierte, sondern spiegelt den von Carlyle explizierten sozialen Diskurs über Arbeit als moralischen Pfeiler der Allgemeinheit wider. Ihm zufolge ist der arbeitende Mensch der ideale Bürger der zeitgenössischen Gesellschaft. Die Repräsentation unterschiedlicher Berufsstände kann seiner Meinung dazu beitragen, brüchig gewordene soziale Strukturen sichtbar zu machen und dadurch wieder zu festigen. Diese Vorstellung wurde im Fotografiediskurs übernommen, möglicherweise auch, um die Fotografie reinzuwaschen von dem Vorwurf, als mechanisch-industrielles Medium selbst zur zunehmenden Nivellierung sozialer Differenz beizutragen. In der Praxis zeigt aber die Mehrheit der *cartes-de-visite* die Partizipation der Mittelschicht an der Studiokonvention der Selbstrepräsentation: steife Posen im Sonntagsstaat mit untätig verschränkten Händen.

Diese Distanz zwischen kritischem Anspruch und fotografischer Praxis verdeutlicht, wie sich die Fotografie während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Repräsentationsmedium der Mittelschicht positionierte. Weil letztere wirtschaftlich erfolgreich war und die Fotografie zunehmend erschwinglich, wurde ihre Selbstrepräsentation zum Standard. Die von Carlyle beschworene «Krise der Repräsentation» wird sichtbar darin, dass sich das Bürgertum auf die repräsentativen Normen der «nicht-arbeitenden» Aristokratie beruft, aber gleichzeitig diese Normen nicht mehr als für die Repräsentation der arbeitenden Gesellschaft geeignet anerkennt.¹⁵ Als kommerzielles und zunehmend industriell hergestelltes Produkt muss die Fotografie diese Differenzen zwischen der Moral der Arbeit und der Geschichte der Repräsentation aushandeln, um die Bedürfnisse ihres wachsenden Marktes zu erfüllen.

Arbeitende Hände

Ebenso wie die *cartes-de-visite* partizipieren auch die Chronofotografischen Serien von Eadweard Muybridge an der zeitgenössischen Imagination von Arbeit. Ihr kommerzieller Erfolg ist zu einem großen Teil davon abhängig, dass sie die Interessen der Mittelschicht abbilden. In Muybridges Motivwahl wird die Spannung zwischen einem vorindustriellen Konzept von Arbeit – der Verwirklichung einer Aufgabe unter Einsatz individueller körperlicher und intellektueller Fähigkeiten, um ein selbstgestecktes Ziel zu erreichen – und der zeitgenössischen industriellen Arbeitsrealität deutlich.

Muybridges Chronofotografien waren keine trockenen wissenschaftlichen Experimente. Er plante von vornherein, sie zu vertreiben, und konzeptualisierte sie für eine breite Öffentlichkeit. Entsprechend setzte er nicht Bewegungsabläufe ins Bild, die das Zusammenspiel von Muskel und Arbeitsaufgabe besonders sinnfällig visualisierten, sondern kurzweilige Szenen, die ein größtmögliches Publikum amüsieren würden. Neben den wohlbekanntesten Bildsequenzen eines galoppierenden Pferdes oder eines rennenden Mannes enthält *Animal Locomotion* (1887) einen Reichtum an Darstellungen unterschiedlicher Berufe mit den dafür notwendigen Fertigkeiten. Die Einzelbildsequenzen, die Muybridge mithilfe des Zoopraxiscopes wieder zum Leben erweckte, zeigen vorindustrielle Tätigkeiten eines Schreiners, Schmiedes oder Hausmädchens.¹⁶ Die Absurdität eines nackten Mannes, der auf einem Amboss hämmert, oder einer nackten Frau, die Heu trocknet, erklärt sich durch die Überlagerung von wissenschaftlichem Experiment, Freizeitamusement der Mittelschicht und offenkun-

diger Werbung für die Technologie der Chronofotografie selbst. Die Aktivitäten der Personen werden durch Muybridges Erfindung genau überprüfbar und ihre Arbeit wird, obwohl sie vorindustriell ist, transformiert in die repetitive Logik industrieller Massenfertigung. Das Medium unterwirft sie dieser neuen visuellen Ästhetik, die dem Prinzip des Montagebandes und der regelmäßigen Wiederholbarkeit entspricht. Denn aufgrund der technischen Beschränkungen der Chronofotografie waren die von Muybridge inszenierten Tätigkeiten auf einen wiederkehrenden Bewegungsablauf beschränkt, der als Sequenz in das Karussell des Zoopraxiscopes eingepasst werden konnte.¹⁷

Die interpretativen Konsequenzen dieser Verkürzung – die ›industrialisierte‹ Optik eines vorindustriellen Arbeitsvorgangs – werden insbesondere dann sichtbar, wenn Muybridge auf die Hände seiner Subjekte fokussiert und diese als Kürzel eines Arbeitsablaufs inszeniert (Abb. 3). In dem Moment, in dem die arbeitenden Hände vom respektablen, tätigen Bürger bildlich abgetrennt werden, ist auch ihre Aufgabe abstrahiert. Ihre Produktivität kann theoretisch für jede Betätigung zum Einsatz kommen. Entsprechend können Muybridges Bilder von Händen, die einen Ball werfen und fangen oder rhythmisch auf eine Tischoberfläche schlagen, als Vorstufe für Étienne-Jules Mareys wissenschaftlich motivierte Chronofotografien gelten, die derartige Handlungen in eine visuelle Form überführen. Mareys Bewegungsprofile dienten in den 1880er Jahren als Modelle für die Fertigungsstudien, die Frederick Winslow Taylor für die Stahlindustrie in Philadelphia entwickelte.¹⁸ Die ungelerten Arbeiter, die in diesen Industrieanlagen zum Einsatz kamen, wurden übrigens regelmäßig mit dem Begriff ›hand‹ beschrieben, der ihre Arbeitskraft rein quantitativ auffasste und ihnen jede intellektuelle Verantwortung für das eigene Tun absprach.¹⁹

Zwei Punkte, die ich im Rahmen der Analyse der *cartes-de-visite* angeführt habe, sind auch für Muybridges Atlas menschlicher Bewegungsabläufe relevant. Erstens die Erkenntnis, dass technologische Entwicklung und deren Kommerzialisierung im Falle des fotografischen Bildes Hand in Hand gehen. Die Fotografie ist auf ihren Konsumentenkreis hin ausgerichtet, der im Kern der konservativen Mittelschicht angehört, und die Motivwahl ist Beleg dieser Marktnähe. Zweitens die Normalisierung von fotografiertem Aktivität als Bewegung: Muybridges *Stop-Motion*-Fotografie war ein Schock für das zeitgenössische Publikum. Diese Terra incognita der Wahrnehmung wurde durch die anschließende Animation der stillgestellten Bewegung normalisiert. Das Bewegtbild erreichte mit technischen Mitteln, dass der angesichts der stillgestellten Bewegungssequenz ausgelöste Wahrnehmungsschock durch den wohlbekannten Bewegungseindruck überwunden wurde.

Diese vertraute Wahrnehmung ist mit der sozialen Vorstellung von Arbeit verbunden, die, wie die Kritiker der frühen Fotografie bestätigten, nicht durch Atelierfotografien von unbewegten Herren im feinen Sonntagszwirn mit untätigen Händen repräsentiert werden kann. Mit der Chronofotografie kann Muybridge den als moralisch verwerflich bewerteten Stillstand in produktive Bewegung überführen. Sein nostalgisches Festhalten an nicht-entfremdeter, bedeutungsvoller und erfüllender Arbeit ist untrennbar verknüpft mit deren ›industrieller‹ Darstellung ebenso wie mit dem geradezu industrialisierten Produktionsprozess seiner Bildsequenzen mittels mehrerer in einer Reihe ›arbeitenden‹ Kameras auf dem Campus der University of Pennsylvania. Die Verbindung von mechanischer Bildproduktion und industriellem Fertigungsprozess von deren Materialien resultiert in der beispiellosen Kommerzialisierung der Bildideologie vorindustrieller, moralisch integrierender Arbeit.



3 *Movement of the hand, lifting a ball (Plate 534), Males & Females (Draped)*, Fotografien, in: Eadweard Muybridge, *Animal Locomotion*, 1887

Fotografie als Industrie

Ende des 19. Jahrhunderts berichteten dutzende Fotojournale in Großbritannien über die sprunghafte Entwicklung der fotografischen Technologie und den Erfolg der Fotografie als industriell gefertigter Ware. Fabriken, Maschinen und Geräte, die kostengünstig fotografische Produkte für die wachsende Kundenbasis herstellten, wurden im Rahmen dieser «Industriefotografie der Fotoindustrie» präsentiert. Mit dieser dritten Form der fotografischen Visualisierung von Arbeit möchte ich meinen Beitrag schließen.

MORGAN & KIDD.



NE of the earliest, one of the most progressive, and one of the most successful firms of "Trade Workers" in photography, the house of Morgan & Kidd, is still opening new ground, and extending the scope as well as the magnitude of its business. It has fully recognised the advance of "process" work, and some time ago

festooning arrangement (copied from the wall-paper trade) that seems so almost human in its action.

The business has its own water supply from the Thames, with filtering arrangements on the premises, and its own electric installation, to provide light for enlarging and copying, as well as for the photo-mechanical work. The power for the electric light is a gas-engine, but steam is used for heating, and is supplied by a boiler which also provides hot water for developing carbon prints, &c. Bromide enlarging is such a specialty with the firm that many, even of their regular customers, scarcely realise the extent of their other branches. Yet they do a large business in carbon and platinotype printing, and even undertake albumen and gelatino-chloride prints and lantern slides.



COLLOTYPE MACHINE ROOM.

The collotype department is in a large building of its own, erected for the work, and specially adapted for all the requirements of this exacting process, and is under the management of Mr. Berghoff. The work is largely the reproduction of paintings for publication, and many of the examples will compare well with fine photo-gravures. Toned and tinted papers; rough

installed a very complete collotype plant, and also fitted up a department for the production of half-tone blocks. It is because their work illustrates the present issue and forms its supplements, and also because they are the most important example of photographers going into "process," that we give a few notes on their business.

There is no necessity—even if we had the space—to go into the matter in any detail. The firm was established in 1879, and the managing partners at the present time are Mr. Ernest Morgan and Mr. H. M. Dennes. The principal business of the firm is the manufacture of dry plates and bromide paper, and the making of bromide paper enlargements. The bromide paper works is the most important part of the works, a factory two hundred feet long by nearly half as wide, in which the paper is coated by machinery, and carried round the room to dry by that wonderful



ARTISTS' ROOM.

papers, plate-pressed at the centre for the print; and white papers with tint under the impression,

4 *Collotype machine room. Artists' room, Fotografien*, in: Anon., Morgan & Kidd, in: *The Photogram*, 1895, Bd. 2, Heft 16

Das Magazin *The Photogram* stellte im Rahmen einer beliebten Artikelserie regelmäßig Firmen und Fabriken in ganz Europa vor, die Linsen für Kameras herstellten oder neue Maschinerie zum Einsatz brachten, die die Verarbeitung großer Mengen fotografischer Bilder erlaubten. In einem Artikel über die britische Firma Morgan & Kidd lobt beispielsweise ein Autor den Ausbau zur industriellen Produktion:

It has fully recognized the advance of «process» work, and some time ago installed a very complete collotype plant, and also fitted up a department for the production of half-tone blocks. [...] The principle business of the firm is the manufacture of dry plates and bromide paper, and the making of bromide paper enlargements. The bromide paper works is the most important part of the works, a factory two hundred feet long by nearly half as wide, in which the paper is coated by machinery, and carried round the room to dry by that wonderful festooning arrangement (copied from the wallpaper trade) that seems so almost human in its action.²⁰

Der Artikel wird nicht nur illustriert durch das Produkt, dessen Fertigung er beschreibt, eine Fotografie der neuen Innenausstattung der Industrieanlage. Er kontrastiert diese Abbildung zudem mit dem engen und unordentlichen Atelier eines

Malers (Abb. 4). Die Gegenüberstellung wird im Text nicht weiter thematisiert; sie scheint für sich zu sprechen, indem sie den geneigten Leser an die Differenz zwischen individueller künstlerischer Arbeit und der industriellen Produktion der Fotografie erinnert. Sie wurde von dem Kritiker P. H. Emerson in seinem Artikel *Photography Not Art* von 1892 expliziert: «The photographer does not make his picture. – THE MACHINE DOES IT ALL FOR HIM». Emerson beendet seinen Artikel mit der Abwertung des industriell hergestellten Massenprodukts Fotografie gegenüber der Kunst als individueller Arbeit: «Art is personal; photographs are machine-made goods, useful, as is machine-made furniture, machine-made fabrics, and perhaps – for the slums – machine-made music.»²¹

In dem nur drei Jahre später erschienenen Artikel zur Morgan & Kidd-Fabrik kehren sich diese Bewertungsmaßstäbe um. Gerade der automatisierte Produktionsprozess, der konkurrenzlose Produktivität ebenso wie serienmäßige Einheitlichkeit garantiert, wird als materielle und ideologische Basis für das fotografische Bild verstanden. Es ist bezeichnend, dass ein Magazin, das die kommerzielle Entwicklung der Fotografie zum Thema hat, den alten Konflikt zwischen Malerei und Fotografie wiederaufleben lässt, um die Fotografie als den eindeutigen Gewinner dieses Wettstreits zu präsentieren. Sie wird als moderne industrielle Bildgebungstechnologie zur Schau gestellt, die in erster Linie kommerziellen Produktions- und Distributionsstrukturen folgt und die selbst ein Produkt dieser neuen Strukturen ist. Die Ähnlichkeit der Fotografieindustrie mit der Infrastruktur anderer Industrien fließt in die Selbstrepräsentation der jungen Industrie ein. Dass die Fertigungsanlagen von Morgan & Kidd denen anderer Industriebranchen ähneln, wird nicht mehr als Indiz für ihre Unzulänglichkeit als Ergebnis mechanischer Produktion statt individueller Arbeit in Anschlag gebracht, sondern ganz im Gegenteil als Ausdruck für die soziale, kommerzielle und ästhetische Aktualität dieses bildgebenden Verfahrens verstanden.

Anmerkungen

- 1** Peter Geimer, Das Bild als Spur. Mutmaßung über ein untotes Paradigma, in: *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, hg. v. Sibylle Krämer / Werner Kogge / Gernot Grube, Frankfurt am Main 2007, S. 95–120.
- 2** Steve Edwards zufolge kann die Fotografie entsprechend als eine Allegorie industrieller Arbeit verstanden werden. Steve Edwards, *Photography, Allegory, and Labor*, in: *Art Journal*, 1996, Bd. 55, Heft 2, S. 38–44.
- 3** Stuart Eagles, *After Ruskin. The Social and Political Legacies of a Victorian Prophet. 1870–1920*, Oxford 2011, S. 35. In einem seiner Hauptwerke, *The Stones of Venice*, beklagt Ruskin die Erniedrigung des Industriearbeiters und die Herabsetzung von dessen Arbeitskraft: «It is verily this degradation of the operative into a machine, which, more than any other evil of the times, is leading the mass of the nations everywhere into vain, incoherent, destructive struggling for a freedom of which they cannot explain the nature to themselves.» John Ruskin, *The Stones of Venice II, Chapter VI*, in: *The Works of John Ruskin*, hg. v. Edward Tyas Cook / Alexander Wedderburn, Edinburgh 1903, S. 194.
- 4** In der Verdoppelung der Begriffe «Bild» und «Vorstellung» (*image and imagination*) berufe ich mich auf Vilém Flusser, der die Vorstellung als Voraussetzung für die Produktion und die Entschlüsselung von Bildern versteht: «In other words: the ability to encode phenomena into two-dimensional symbols and to read these symbols.» Siehe Vilém Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*, London 2000 (dt. 1983), S. 8.
- 5** Z. B. Franco Felluga, The Critic's New Clothes: Sartor Resartus as «New Carnival», in: *Criticism*, 1995, Bd. 37, Heft 4, S. 583–599.
- 6** Siehe John Ulrich, The Re-inscription of Labor in Carlyle's «Past and Present», in: *Criticism*, 1995, Bd. 37, Heft 3, S. 443–468.
- 7** Thomas Carlyle, Labour, in: Ders., *Collected Works. Past and Present*, Bd. 13, London 1843, S. 244–249.
- 8** Ebd., S. 244.
- 9** Fred David, Idealism, in: *Photographic Quarterly*, 1891, Bd. 2, Heft 7, S. 227–235, hier S. 231–232.
- 10** Ebd.
- 11** Ebd.
- 12** Ebd.
- 13** J. H. Crabtree, With a Camera in a Factory, in: *The Photogram*, 1903, Bd. 10, Heft 119, S. 335–336.
- 14** Siehe z. B. Charles J. Vine, The Hands in Portraiture, in: *The Photogram*, 1895, Bd. 2, Heft 19, S. 191 (fortgesetzt in: *The Photogram*, 1895, Bd. 2, Heft 21, S. 202–203). Siehe auch Frank M. Sutcliffe, Hands in Portraiture, in: *The Photogram*, 1900, Bd. 7, Heft 73, S. 9–13, hier S. 9 und S. 11–12.
- 15** Thomas Carlyle, Unworking Aristocracy, in: Ders., *Collected Works, Past and Present*, Bd. 13, London 1843, S. 218–227.
- 16** Siehe Rebecca Solnit, *River of Shadows. Eadward Muybridge and the Technological Wild West*, London 2003, S. 200–202.
- 17** Phillip Prodger, *Time Stands Still: Muybridge and the Instantaneous Photography Movement*, London 2003, S. 217.
- 18** Den Einfluss von Muybridge auf Marey und die Verbindung zu Winslow Taylors Bewegungsstudien diskutiert Rebecca Solnit 2003 (wie Anm. 16), S. 209–214. Siehe zu fotografischen Analysen von Arbeitsabläufen von Frank und Lilian Gilbreth Richard Lindstrom, «They all believe they are undiscovered Mary Pickfords». Workers, Photography, and Scientific Management, in: *Technology and Culture*, 2000, Bd. 41, Heft 4, S. 725–751.
- 19** Max Fraser, Hands off the Machine. Workers' Hands and Revolutionary Symbolism in the Visual Culture of 1930s America, in: *American Art*, 2013, Bd. 27, Heft 2, S. 94–117, hier S. 102; Janet Zandy, *Hands: Physical Labor, Class, and Cultural Work*, New Brunswick 2004.
- 20** Anon., Morgan & Kidd, in: *The Photogram*, 1895, Bd. 2, Heft 16, S. 85–86, hier S. 85.
- 21** Ebd., S. 155.