

Gerhard Schweppenhäuser

Revisionen des Realismus

Zwischen Sozialporträt und Profilbild

ABHANDLUNGEN ZUR PHILOSOPHIE



J.B. METZLER



J.B. METZLER

Abhandlungen zur Philosophie

Gerhard Schweppenhäuser

Revisionen des Realismus

Zwischen Sozialporträt und Profilbild

Mit sechs Abbildungen

J. B. Metzler Verlag

Der Autor

Gerhard Schweppenhäuser ist Professor für Design- und Medientheorie an der Fakultät Gestaltung der Hochschule für angewandte Wissenschaften in Würzburg und Privatdozent für Philosophie an der Universität Kassel. Er war Gastprofessor am Literature Department der Duke Universität in Durham, N. C., und Professor für Ästhetik an der Fakultät für Design und Künste der Freien Universität Bozen. Gemeinsam mit Sven Kramer gibt er die *Zeitschrift für kritische Theorie* heraus.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-476-04627-7

ISBN 978-3-476-04628-4 (eBook)

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

J. B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature
www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Einbandgestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart
Satz: Dörlemann Satz, Lemförde

J. B. Metzler, Stuttgart

© Springer-Verlag GmbH Deutschland, ein Teil von Springer Nature, 2018

Inhalt

I Einleitung	1
II »Alter« Realismus	9
1 Sanders soziale Porträts: Das Beharren der Ständegesellschaft am Ende der liberalen Ära und die Wiederkehr des Universalienstreits in der Porträtfotografie des 20. Jahrhunderts	9
2 Denotationen und Konnotationen des Realismusbegriffs in Meta- physik und Erkenntnistheorie	27
3 Walter Benjamins nominalismuskritische Konzeption eines ästhetischen Realismus	56
III Mittlerer/medialer Realismus	71
1 Denotationen und Konnotationen des Realismusbegriffs in Literatur- theorie, Bildtheorie und Ästhetik	71
2 Kritik des »ontologischen Realismus« in der Theorie der Fotografie	110
3 Realität und Oberfläche in Kracauers Bildtheorie	127
IV Neuer Realismus	141
1 Diskurse über die Erosion der Realität: Beobachtungen nach der Rückkehr des Realismus	141
2 Die Debatte über den »Neuen Realismus« in der Gegenwarts- philosophie	150
3 Die Selfiekultur der Social Media: Pseudo-Individualität und die Ambivalenz des Konzepts »Identität« im Zeitalter der »sozialen Netzwerke«	174
Nachbemerkung/Danksagung	207
Literaturverzeichnis	208
Personenregister	221

I Einleitung

»Es gibt kaum eine Bezeichnung, die ebenso viel Verwirrung gestiftet hat wie gerade die Vokabel ›Realismus«.¹ Als der Literaturhistoriker Viktor Žmegač das vor fast 30 Jahren schrieb, hatte die Rehabilitierung jener Vokabel noch nicht begonnen, und die heutige Wiederkehr der ›Realisten‹ war keineswegs abzusehen. Inzwischen ist die Entwirrung der verschlungenen Motive und Gehalte der Realismusdebatten auf breiter, interdisziplinärer Front in vollem Gange.² – Später mehr dazu.

Was meinte Žmegač mit »Realismus«? Sein Thema war nicht die alltags sprachliche Rede vom Realismus. Dort dreht es sich darum, wie wir im Handeln, Denken und Fühlen dem gerecht werden können, was die Psychoanalyse als *das Realitätsprinzip* bezeichnet hat. Žmegačs Thema war auch nicht die philosophische Rede vom Realismus. Die umkreist das Problem, ob und inwiefern davon auszugehen ist, dass außerhalb unseres Wahrnehmens, Fühlens, Denkens und Handelns etwas existiert, das *die Wirklichkeit* genannt werden kann. Nein, es ging Žmegač um das Realismusproblem in der Literaturtheorie. Dessen ›Verwirrung‹ führte er triftig darauf zurück, dass die »literarische Entdeckung«³ der Realität etwas anderes ist als ihre abbildende Spiegelung im Kunstwerk. Žmegač löste die ›Verwirrung‹ auf, indem er nachwies, dass die Metapher vom Kunstwerk als ›Spiegel der Wirklichkeit‹ ästhetisch aber nur dann in die Irre führt, wenn mit ihr bestritten wird, dass Kunstwerke eigenlogische Produkte sind. Deshalb dürfe die Spiegelmetapher sinnvollerweise nicht im Sinne eines bloß reflexartigen Abbildens verstanden werden. Und das muss sie auch nicht, denn ein Spiegel als Medium der Darstellung formt dasjenige, was er der visuellen Rezeption erschließt, ja stets auch selbst mit. Kurzum: Kunstwerke schaffen Wirklichkeiten eigener Art; sie können sich indes – und hier liegt die Bedeutung der Realismusfrage in der Literatur – im Rahmen ihrer genuinen Wirklichkeitssphäre so auf die historische Wirklichkeit und auf die geteilte Wirklichkeit der Rezipienten der Kunstwerke beziehen, dass sie imstande sind, darüber Erkenntnisse eigener Art zu vermitteln.

Damit bewegte Žmegač sich auf der Höhe des philosophischen Nachdenkens über die Spiegelmetapher. Im subjektiv-erkenntnistheoretischen Sinn wird sie dort gebraucht, um die Angemessenheit von Bewusstseinsgehalten an Sachverhalte, auf

1 Žmegač 1990, S. 145.

2 Siehe unten, Kap. IV.1. – Der Hinweis auf teilweise heiß diskutierte Ansätze aus den letzten Jahren mag hier als Andeutung zunächst genügen; siehe dazu Sighart Neckel (Hg.): *Kapitalistischer Realismus*, 2010; Daniela Gretz (Hg.): *Medialer Realismus*, 2011; Susanne Knaller u. Harro Müller (Hg.): *Realitätskonzepte in der Moderne*, 2011; Arved Arvenassian (Hg.): *Realismus Jetzt*, 2013; Markus Gabriel (Hg.): *Der Neue Realismus*, 2015; Magdalena Marszałek u. Dieter Mersch u. (Hg.): *Seien wir realistisch*, 2016.

3 Žmegač 1990, S. 147.

die sich diese beziehen, zu beschreiben.⁴ Im Sinne einer Theorie des objektiven Geistes zielt die Spiegelmetaphorik auf die Angemessenheit oder Unangemessenheit von Sachverhalten an ihren Begriff.⁵ In der philosophischen Tradition wurden mit dem Bild des Spiegels die metaphysischen und ontologischen Relationen des (geistig) Allgemeinen zum (physisch) Besonderen und Einzelnen umschrieben: bei Platon vor allem in Gestalt des Trugbilds, das vom authentisch-kontemplativen Begehen der ideellen Sphäre ablenkt; bei Thomas von Aquin im Horizont der Frage, ob es gerechtfertigt sei, die Dinge der Welt – und diese im Ganzen – als Widerspiegelung Gottes aufzufassen oder Gott als einen »Spiegel der Welt«⁶ zu verstehen. Während Platon die *Urbilder* über die *Abbilder* stellte, fragten Nikolaus von Kues und Gottfried Wilhelm Leibniz nach den *Inbildern* des Seins. Wenn die Spiegel-Metapher in der Philosophie seit Leibniz verwendet wird, dann meistens (mehr oder weniger ausdrücklich) in dem Sinne, dass eine Theorie der Widerspiegelung nicht mit einer Abbildtheorie zu verwechseln ist. Denn wer von Widerspiegelung spricht, meint in der Regel eine Strukturanalogie zwischen realer Darstellung und realem Gegenstand; wer vom Abbild spricht, meint dagegen in der Regel eine bildhafte Entsprechung.⁷

So weit, so gut. Doch Žmegačs Stoßseufzer über die »Verwirrung«, die »die Vokabel ›Realismus‹ gestiftet« habe, lässt sich gleichwohl auch auf die philosophische und auf die alltagssprachliche Rede vom Realismus beziehen. In der Philosophie der Gegenwart ist ›Realismus‹ ein umstrittener technischer Terminus. Wie eingangs gesagt: Er signalisiert, dass von der Existenz einer extramentalen Wirklichkeit auszugehen ist, auf die sich Menschen denkend und handelnd, objektiv und intersubjektiv, beziehen. In der Neuzeit wurde jedoch bekanntlich immer wieder von Philosophen bestritten, dass es so eine Wirklichkeit geben könne bzw. dass es sinnvoll sei, von ihr zu sprechen. Heute tritt diese skeptische Position, in unterschiedlichen Modifikationen und Verfeinerungen, unter den Namen »Simulationstheorie« oder »radikaler Konstruktivismus« auf. Sie wird keineswegs nur als Spitzfindigkeit angesehen; vielerorts genießt sie großes Prestige. Zu ihrer Widerlegung hat sich seit einiger Zeit eine philosophische Bewegung formiert, die unter dem Namen »neuer Realismus« firmiert. Ein älteres Kapitel aus der Geschichte der Philosophie spielt in all diesen Debatten freilich so gut wie gar keine Rolle mehr: die im ausgehenden Mittelalter umstrittene These aus der Metaphysik des Aristoteles, derzufolge nicht nur Einzeldingen in der Welt reale Existenz zuzusprechen sei, sondern auch bestimmten Arten von Begriffen, nämlich Allgemeinbegriffen,

4 Siehe dazu die »Kleine Geschichte der Spiegelmetapher«, in: Konersmann 1991, S. 75–172.

5 Vgl. Holz 2003, S. 9 f.

6 Ebd., S. 27.

7 Das heißt, *Widerspiegelung* steht für »eine *strukturelle* Entsprechung zwischen der Realität des Gegenstandes und der Erscheinung (oder Fiktion) einer Realität in der Repräsentation, eine Entsprechung zwischen Wirklichkeit und Schein, die in Analogie zum logisch-ontologischen Verhältnis der Spiegelung gedacht wird« (Holz 2003, S. 34 f.). Und *Abbildlichkeit* steht für »eine mehr oder weniger genaue gestalthafte Wiedergabe (oder Wiederholung) einer Sache oder eines Sachverhalts mit dem Anspruch einer phänomenalen oder eidetischen Ähnlichkeit« (ebd.).

die in der Fachterminologie der Zeit *universalia* genannt wurden.⁸ Auch dazu später mehr.

Und wenn in der Alltagssprache von ›Realismus‹ die Rede ist, dann ist häufig die Bereitschaft gemeint, sich mit der bestehenden Wirklichkeit, die man ja doch nicht ändern könne, entweder gleich abzufinden oder nur winzige Verbesserungen im Detail anzustreben, die das Ganze von vornherein nicht in Frage stellen.⁹

Vor dem Hintergrund der Realismus-Verwirrung und der Realismus-Rehabilitierung (die einander leider nicht ausschließen) werde ich im Folgenden untersuchen, wie philosophische Realismusbegriffe in maßgeblichen philosophischen und kulturwissenschaftlichen Theorien des 20. Jahrhunderts reflektiert wurden. Und zwar konzentriert auf einen ganz bestimmten Bereich: Der rote Faden meiner Betrachtung wird die Frage sein, wie verschiedene Begriffe des Realismus in der sozialdokumentarischen Porträtfotografie des 20. Jahrhunderts ästhetisch in Erscheinung getreten sind, mit welchen Diskurslinien sie seither in ausdrücklicher oder impliziter Verbindung stehen und wie sie in der Selbstporträt- und Profilbild-Kultur des 21. Jahrhunderts erneut relevant werden. Mit einem skeptischen Blick auf das konstruktivistische Paradigma in der Medientheorie werde ich dazu verschiedene Denotationen und Konnotationen des Realismusbegriffs in Erkenntnistheorie, Metaphysik, Ästhetik sowie in Literatur- und Bildtheorie darstellen und befragen. Dabei werde ich die philosophische Dialektik von Nominalismus und Realismus fokussieren, die Max Horkheimer in den 1940er Jahren und Frankfurter Schüler von ihm in den 1960ern, 1980ern und 1990ern rekonstruiert haben.

Die Methodik der vorliegenden Untersuchung geht also aus einem Interesse an der begriffs-, ideen- und diskursgeschichtlichen Deutung soziokultureller Er-

8 Fritz Mauthner fasste den Kern der Debatte im Jahre 1923 so zusammen: »Porphyrios [...] hatte in einer Einleitung zu den logischen Schriften des Aristoteles die Fragen aufgeworfen [...]: ob die Gattungsworte nur in unsern Köpfen seien oder Substanzen außerhalb der Köpfe; ob sie körperliche oder unkörperliche Substanzen seien; ob sie von den wahrnehmbaren Dingen losgetrennt seien oder nicht. [...] Die Formeln, auf welche der Streit die drei am deutlichsten zu definierenden Antworten brachte, lauteten bekanntlich: *universalia ante rem, in re, post rem*. Der extreme Wortrealismus sagt: die Gattungsnamen waren *vor* den Einzeldingen da; der extreme Nominalismus sagt: die Gattungsnamen sind *hinterher* aus den Dingen abstrahiert worden; der vermittelnde Standpunkt sagt: den Gattungsnamen entspricht etwas Wirkliches *in* den Dingen.« (Mauthner 1923, S. 419)

9 Vor 30 Jahren hat sich in der politischen Landschaft der Bundesrepublik Deutschland die Bezeichnung »Realisten« und »Fundamentalisten« für die verfeindeten Flügel der grünen Partei eingebürgert (im adoleszenten Jargon der politischen Szene hießen sie »Fundis« und »Realos«). Die sogenannten »Fundamentalisten« beharrten darauf, Grundüberzeugungen, für die die Partei stand, in politische Praxis umzusetzen, d. h., wenn möglich, in Gesetzgebung. Sie wollten also z. B. Atomkraft, ausufernde Müllproduktion und Raserei auf den Autobahnen unterbinden. Die sogenannten »Realisten« hatten hingegen nur ein Ziel, und das war die politische Macht. Als sie diese, Jahre später, errungen hatten, beugten sie sich der wirtschaftlichen Macht der Energie-, Auto- und sonstigen Warenproduktionsindustrie: Sie verwalteten die Atomkraftwerke, vergriffen sich nicht an der heiligen Kuh legaler Raserei und machten aus Müll eine florierende Handelsware, die sich seither immerfort vermehrt. Wer der Haltung der »Realos« zustimmt, wird sie (im Sinne des Duden-Synonyms für *realistisch*) »illusionlos« nennen; wer sie kritisch sieht, eher »prinzipienlos« oder »rückgratlos«.

scheinungen hervor. Damit möchte ich den Beitrag akzentuieren, den die kritische Theorie zu dieser breit angelegten Debatte leisten kann.¹⁰

Aus einer Perspektive, die – in welcher Weise auch immer – durch Überlegungen aus dem Feld des (philosophischen) Realismus tingiert ist, kann es sich beim real existierenden visuellen Konstruktivismus nicht um eine immanente Angelegenheit im »Reich der Zeichen« handeln. Wenn die Perspektive durch Erkenntnisse kritischer Sozialphilosophie erweitert wird, kann sich zeigen, dass Selbstbilder und Erscheinungsbilder in der individualistischen und personalisierten visuellen Kultur der sogenannten sozialen Medien als Erscheinungen eines gesellschaftlichen, kulturellen Wesens zu rekonstruieren sind: eines »Wesens«, das zugleich ein Resultat von Abstraktion und ein Resultat von realer Herrschaft und Gewalt ist.

Auf diesem Felde – so die Annahme, die den Überlegungen im vorliegenden Buch zugrunde liegt – bringt sich ein unerledigtes Problempotential aus der Tradition des philosophischen Universalienrealismus in Erinnerung. Oder besser gesagt: Hier ist ein Problempotential vorhanden, dem es bislang eben noch nicht so richtig gelungen ist, sich in Erinnerung zu bringen.

Ich werde der Frage nachgehen, ob in der disparaten Vielfalt der je besonderen, individuellen Erscheinungsformen bestimmter Bildkulturen und -diskurse aus dem 20. und 21. Jahrhundert ein Allgemeines »zur Erscheinung« kommt, und zwar eines, das als *negatives Allgemeines* zu bezeichnen ist. Um dies zu überprüfen, werden sozialphilosophische, metaphysische und ästhetische Diskurse zu befragen sein, die sich, wenn man so will, in Generationenschritten bewegt haben. Sie verliefen überwiegend unabhängig voneinander und weisen doch in der Sache Berührungspunkte auf, die keineswegs unbedeutend sind.

Ausgangs- und Angelpunkt meiner Darstellung ist die Wiederkehr des Universalienstreits in der Porträtfotografie des 20. Jahrhunderts. Alfred Döblins Lesart zufolge ist in der sozialen Porträtfotografie von August Sander *sichtbar* geworden, dass das gesellschaftliche Allgemeine über die Individualität der Person dominiert. Döblins Interpretation ist gegen Ende der Weimarer Republik formuliert und rezipiert worden. Seine Sichtweise könnte aus heutiger Sicht weniger überraschend wirken, wenn Döblin sie nicht, auf höchst eigenwillige Weise, am Universalienstreit festgemacht hätte, also an einer Kontroverse aus der Geschichte der Philosophie des ausgehenden Mittelalters, die auf den ersten Blick mit sozialen Fotoporträts aus der Spätphase des Hochkapitalismus denkbar wenig zu tun hat. Döblin zufolge war Sander ein Fotograf des Universalienrealismus, während seine professionellen Zeitgenossen bei ihrer Porträtfotografie dem nominalistischen Paradigma gefolgt sind.

Döblins These vom Allgemeinen, das visuell zur Erscheinung kommt, kann mit der auf Walter Benjamin zurückgehenden These zusammengebracht werden, dass ohne eine reflektierte (nominalismuskritische) Konzeption des Realismus triftige

10 Hier herrscht, wie man so sagt, Nachholbedarf: Von zwei literaturtheoretischen Beiträgen von Harro Müller (2011a und 2011b) abgesehen, wurde bisher wenig unternommen, um deutlich zu machen, dass Überlegungen aus dem Kontext der kritischen Theorie in der *aktuellen* Realismusdebatte von Relevanz sind. Ich werde meine Diskussion allerdings anders anlegen als Müller, bei dem Adorno und Alexander Kluge im Zentrum stehen (die in meinen Erörterungen natürlich nicht übergangen werden).

gattungstheoretische Bestimmungen in der Ästhetik kaum möglich sind. Benjamin kannte Döblins Einleitung zu Sanders Buch, aber in seiner *Kleinen Geschichte der Photographie* ist er auf den aparten Transfer zum philosophischen Universalienrealismus nicht eingegangen.¹¹ Etwa zeitgleich mit Döblin hat Benjamin jedoch seinerseits eine eigenwillige Nominalismuskritik angedeutet; eigenwillig insofern, als sie quer zum Zeitgeist der damaligen Philosophie stand. Dieser war durch Kontroversen zwischen neukantianischer Transzendentalphilosophie, phänomenologischer Epistemologie und Existentialontologie geprägt, deren Neubegründung in dieser Epoche begann. Benjamin fragte in seiner Schrift über den *Ursprung des deutschen Trauerspiels* nach der »Idee«, die der literarischen Gattung des Trauerspiels zugrunde liegt: eine »Idee«, die ihre nachhaltige Realität erweise, indem sie sich in ihren einzelnen Manifestationen poetisch verkörpert. Im Zusammenhang damit entfaltete Benjamin seine damals revolutionäre, mittlerweile als kanonisch geltende Lesart der Allegorie als epochenspezifischer Text- und Bildform. Deren erkenntnisstiftendes Potential hat er für sozial-, kultur- und bildtheoretische Lektüren des Hochkapitalismus fruchtbar gemacht. Nach Benjamin war die Allegorie die paradigmatische Bild-Textform des Barock. Sie ist wesentlich gekennzeichnet durch das simultane Nebeneinander gegensätzlicher Bestimmungen ihres Gegenstands. Für die Epoche des Hochkapitalismus entwickelte Benjamin die Kategorie des »dialektischen Bildes«, das er als Darstellungs- und Erkenntnisform innerer Widersprüche im Dargestellten konzipierte, die nicht wie die *sichtbaren* allegorischen Gegensätze simultan nebeneinanderstehen, sondern gleichsam verflüssigt – und dadurch *lesbar* – werden.

Gibt es heute noch so etwas wie eine verbindliche Bildform – gut drei Generationen nach Benjamin und nachdem das postmoderne Neobarock vom Ende des 20. Jahrhunderts ins kultur- und sozialgeschichtliche Archiv integriert wurde? Ist es vielleicht das »Profilbild«? Und wie »real« mag die mitunter geradezu exzessiv anmutende visuelle Präsenz der je besonderen Individuen sein, deren Profilbilder uns in den digitalen Netzen umgeben? Kehrt der Realismus der visuellen Abbildlehren in der bunten Vielfalt massenkultureller Bildproduktion zurück? Oder, andersherum: Erweist sich das Einerlei visueller Selbstdarstellungen als paradoxe Wiederholung naiv-realistischer Positionen im Zeitalter ihrer technischen Virtualisierbarkeit?

Rund 30 Jahre nach Benjamins Allegorietheorie und Döblins Sander-Lesart begann sich in Frankfurt ein philosophischer Diskurs zu artikulieren, der zwar kein ästhetischer oder bildtheoretischer war, aber gleichwohl hilfreich ist, um bestimmte visuelle Phänomene der Gegenwart zu deuten. Denn ohne eine reflektierte nominalismuskritische Konzeption des Realismus, so werde ich argumentieren, sind nicht nur grundbegriffliche Bestimmungen unzureichend; es können auch keine auf den Grund gehenden Beschreibungen und Analysen visueller Phänomene gelingen. Dies werde ich mit Bezug auf philosophiegeschichtliche Studien von Karl Heinz Haag, Günther Mensching und Christoph Türcke darlegen. Haag gehörte zu den wenigen Philosophen, die sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts *immanent* kritisch mit Ontologie und Metaphysik auseinandergesetzt haben. Ob diese nun aus der katholischen Tradition stammte oder Heidegger'scher Provenienz war: Sie trug einen

11 Auch nicht an irgendeiner anderen Stelle seines Werks.

ungeklärten Restbestand mit sich, den Haag, Impulsen von Horkheimer folgend, auf die Dialektik von Nominalismus und Realismus zurückgeführt hat. Mensching und Türcke sind ihm auf diesem Wege gefolgt.

Vor diesem Hintergrund werde ich die Rede von einem visuell erscheinenden Allgemeinen als Hinweis auf die Konzeption eines *negativen* Allgemeinen lesen. Was das heißt, wird als epistemologische Aktualisierung der metaphysischen Dualität von Wesen und Erscheinung auf der Höhe einer »negativen Metaphysik« nach Kant und Adorno zu erläutern sein. Dabei geht es um eine grundlegende Frage kritischer Theorie, die der Frankfurter Philosoph Hans-Ernst Schiller mit Blick auf Herbert Marcuse so formuliert hat: Wie ist »die Kritik an irrationalen Universalien in der Gesellschaft (Wert, Geld, Kapital, Norm, Standard, Klasse)« zu verbinden »mit einer Verteidigung von Universalien, die wir in dieser Kritik eben auch brauchen«¹²?

Teils zeitgleich mit Haags Rekonstruktion der Dialektik von Nominalismus und Realismus, teils etwas später, setzten Diskurse ein, die wiederum gut eine Generation andauerten und die ich, in methodologischem Interesse, zur Kritik des »ontologischen Realismus« in der Theorie der Fotografie in Beziehung setzen werde. Sanders sozialdokumentarische Porträts wurden zwar – reduziert auf eine kleine, wenn auch sehr prägnante Auswahl – von den Zeitgenossen mindestens wohlwollend, oft sogar enthusiastisch aufgenommen. Aber in ihrer Gänze sind sie gleichwohl erst seit Ende der 1970er Jahre, das heißt: mehr als eine Generation später, als epochale Werke in den Kanon der Fotogeschichte aufgenommen worden.¹³ Der fototheoretische Diskurs, der diesen Kanon etablierte (und der ihn selbstverständlich intern ausdifferenzierte und in unterschiedlicher Weise problematisierte), hat Döblins Würdigung von Sanders *Antlitz der Zeit* zwar im Prinzip zur Kenntnis genommen. Aber niemand knüpfte im Detail daran an. Die eigenwillige Verbindung zum Universalienrealismus, die Döblin hergestellt hatte, wurde übergangen. Wenn es um die Frage des Realismus der Fotografie ging, blieb die Diskussion entweder im kategorialen Rahmen des ästhetischen (bzw. bildtheoretischen) Realismus oder aber im Rahmen des ontologischen Realismus. Die ontologische Drift kam über die Konzepte der »Spur« und der »Einschreibung« in den Diskurs, die beide auf die ersten, wirkmächtigen Fototheorien aus der Frühzeit des neuen Mediums im 19. Jahrhundert rekurrierten. Angesichts der Dominanz des Konstruktivismus (poststrukturalistischer oder wissenschaftstheoretischer Provenienz) lohnt es sich noch einmal, zumindest selektiv den Windungen nachzugehen, auf denen die Diskussion über die Frage verlaufen ist, ob das fotografische Bild als Spur oder/und als Konstruktion zu »lesen« ist. Dafür werden kanonische und neuere Texte zu befragen sein, die sozialphilosophischen und kulturalistischen Paradigmen verpflichtet sind: von Siegfried Kracauer, Roland Barthes, Pierre Bourdieu und Georges Didi-Huberman.

Die provokante Implikation der Döblin-These wurde im Fotodiskurs indessen, wie gesagt, nicht bemerkt (oder jedenfalls nicht zum Thema gemacht). Döblin zufolge ist der Realismus bei Sander kein ästhetischer und auch kein dingontologischer, sondern ein *metaphysischer Begriffsrealismus*. Das war selbstverständlich nicht wörtlich, sondern cum grano salis zu verstehen. Döblin wollte nicht sagen, dass sich die

12 E-Mail von Hans-Ernst Schiller, 7. Juni 2017; siehe dazu Schiller 1993.

13 Eine entscheidende Rolle spielte dabei Susan Sontags Buch *On Photography* von 1977.

Seinsweise philosophischer Allgemeinbegriffe in Sanders sozialdokumentarischen Porträts als höherstufige Seinswirklichkeit erwiesen habe. Diese Allgemeinbegriffe sind tatsächlich so abstrakt, wie die Nominalisten im Universalienstreit behauptet hatten. Aber die Fotografien – so kann man in einer Terminologie sagen, die Döblin nicht verwendet hat – demonstrieren (oder besser gesagt: indizieren) auf visueller Weise, dass es eine »daseiende Abstraktion«¹⁴ gibt, der im emphatischen Sinne Realität zukommt.

Debattengeschichtlich betrachtet, bietet es sich in diesem Zusammenhang an, Kracauers Kritik der öffentlichen Bilder, seine Theorie der Gedächtnisbilder und seinen Ansatz eines »konstruktiven Realismus« zum Gegenstand einer ausführlichen Relektüre zu machen. Vor diesem Hintergrund ist nach den Möglichkeiten einer (medienethisch reflektierten) Kritik gesellschaftlicher Realabstraktionen auf Grundlage visueller Gestaltung zu fragen. Dabei wird Adornos Realismuskritik und sein Begriff der Vermittlung ins Spiel kommen, also sein Versuch, »das Allgemeine aus dem Extrem der Besonderung«¹⁵ herauszuarbeiten, oder, mit anderen Worten: das »Bedürfnis nach strikter Vermittlung in der Sache selbst, nach dem Aufweis des Wesenhaften inmitten der innersten Zelle von Besonderung«¹⁶.

Bei Benjamin – und auch später im Poststrukturalismus – ist das Aufbrechen des repräsentationalen Realitätskontinuums, das der Surrealismus proklamiert und eindringlich in Bild und Wort umgesetzt hat, als aufklärerisches Antidot gegen den Realismus in den Künsten angemahnt worden. Das Unterlaufen der scheinbar dominanten Realität, also die Unterwanderung dessen, was bei Freud das »Realitätsprinzip« heißt, im Namen und mit den Kräften des (visuellen) Unbewussten: Darin schien sich die Möglichkeit einer subversiven Strategie der Befreiung zu eröffnen. Sie erheischte die Destruktion des ideologischen Charakters jeglicher visuell-mimetischen Verdoppelung der Wirklichkeit und die Entzauberung ihrer narrativen Verklärungen, der Fiktionen der Geschlossenheit und der (glückhaften oder leidvollen) konsistenten Erzählbarkeit.

Susan Sontag wollte das Medium Fotografie einst aus der massenkulturellen Sklaverei der ideologischen Bildsprache befreien. Vor gut 40 Jahren schrieb sie: »Die Fotografie steht in dem etwas zweifelhaften Ruf, die realistischste – und deshalb zugänglichste – unter den mimetischen Künsten zu sein«¹⁷. Für Sontag kam es darauf an, den ihrer Ansicht nach doch eigentlich eher surrealen Charakter des Mediums offenzulegen. Die analoge Fotografie war in zweifachem Sinne »zugänglich«: als scheinbar niedrigschwellig rezipierbare Bildsprache und als leicht verfügbares Produktionsmittel. Der »surreale Ästhetizismus«¹⁸ der Fotografie, so beobachtete Sontag damals, entstehe aus dem inneren Gegensatz des Mediums: Eine, im schlechten Sinne unendliche, Sammlung visueller Ausschnitte der wirklichen Welt eröffne die Aussicht auf ihre Verdoppelung, die aber niemals vollständig eingelöst werden könne. Damit, meinte Sontag, verspreche das Medium seinen aktiven und

14 Mensching 1975, S. 175.

15 Adorno 1964, S. 394.

16 Ebd.

17 Sontag 1977, S. 53.

18 Ebd., S. 83.

passiven Nutzern »ein kennerhaftes Verhältnis *zur Welt*« und erzeuge gleichzeitig »ein unkritisches Einverständnis *mit*«¹⁹ der Welt. Aus der subversiven Perspektive müsste es darum gehen, die (wenn man so will: objektive) Surrealität des Massenmediums Fotografie in reflektierter Aneignung zu einem Moment widerständiger visueller Praxis zu machen.

Aus heutiger Sicht kann indessen (leider?) keine Rede davon sein, dass sich das Medium Fotografie in die Richtung surrealer Tendenzen entwickelt hätte, die Sontag anvisiert und urgier hat. Heute behauptet die Virtualisierung der Realität jenen Platz, der seinerzeit für ihre visuelle Surrealisierung lediglich eingefordert worden war. Der latente, anfänglich zumeist nicht auf den ersten Blick wahrgenommene Konstruktivismus des Mediums hat sich mittlerweile in die Bedingungen seiner technischen (Re-)Produzierbarkeit hinein verschoben. Digitale Fotos sind im eminenten Sinne *technische Bilder* im Sinne von Vilém Flusser (der noch von analogen Lichtbildern ausging), also piktorale Erscheinungen linearer Codes. Und woran macht sich der mimetische Impuls fest, der in der Gegenwart ja keineswegs untergegangen ist? Am Bestehenden, das medial und iterativ gespiegelt wird, oder am Noch-Nicht-Seienden einer visuellen Welt, die Realität *sein könnte*? Oder erweist sich, dass die »virtuelle Realität« zugleich mehr und weniger als bloß virtuell ist?

Döblin hat angesichts der Porträts von August Sander für eine Revision des philosophiegeschichtlichen Prozesses plädiert, in dem die Universalienrealisten unterlegen sind. Kann heute, u. a. am visuellen Untersuchungsmaterial aus dem 20. und 21. Jahrhundert, eine philosophische These belegt werden, die im Geist hegelscher Dialektik an Thomas von Aquin anknüpft: nämlich die These, dass es »weder reine Universalien noch reine Singularitäten geben kann, daß vielmehr alles Allgemeine, indem es sich in re setzt, zugleich singular und umgekehrt alles Singuläre zugleich allgemein ist«²⁰?

In diesem Horizont werde ich verschiedene Theorien des Realismus betrachten und weiterhin die standardisierte visuelle Selbstinszenierung in den sogenannten Social Media, die dort an die Stelle der sozialen Porträtfotografie aus dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts getreten ist, wo es gilt, das *Antlitz der Zeit* zu zeigen. Welche soziokulturelle Funktion hatte das »Realismus«-Paradigma in den Künsten des 19. Jahrhunderts? Was sind »öffentliche« und »private« Bilder im 21. Jahrhundert, dem Zeitalter der »sozialen Netzwerke«? Wie verändert die kulturelle und ökonomische Maschine »Internet« das dominante Selbst-Bild? An diesem Punkt wird zu zeigen sein, dass zu einem *negativen* Allgemeinen auch sein Gegenstück gehört. Die öffentliche Inszenierung »privater« Bilder steht nicht allein in der Verfügung und im Belieben der Subjekte. Doch in der Selfiekultur der Social Media kommen nicht nur Pseudo-Individualität und die Ambivalenz des Konzepts »Identität« zum Ausdruck, sondern auch neue Formen visueller Selbstbestimmung.

19 Ebd.

20 Haag 1960/2012, S. 19.

II »Alter« Realismus

1 Sanders soziale Porträts: Das Beharren der Ständegesellschaft am Ende der liberalen Ära und die Wiederkehr des Universalienstreits in der Porträtfotografie des 20. Jahrhunderts

Es ist noch keine hundert Jahre her, da wurde eine repräsentative Auswahl der Porträtfotografien von August Sander als Buch unter dem Titel *Antlitz der Zeit* veröffentlicht. Der Untertitel lautete *Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*. Das Werk erregte im Publikum Aufsehen und wurde von Kritikern als Meilenstein erkannt.²¹ Wenn es im Expertendiskurs der Fotohistoriker und Fototheoretiker gleichwohl erst mit einiger Verspätung als paradigmatisches Werk der Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert anerkannt wurde, dann liegt das auch daran, dass sich dieser Diskurs selbst erst mit Verspätung konstituiert hat, nämlich nahezu 50 Jahre nach der Publikation von Sanders Buch. Zur Kanonisierung Sanders hat Susan Sontag maßgeblich beigetragen, als sie sich 1977 in ihrem Buch *On Photography* an Walter Benjamins Würdigung der Bedeutung von Sanders Arbeiten in seiner »Kleinen Geschichte der Photographie« von 1931 anlehnte, die bis heute als Referenzwerk der Fototheorie gilt.

Mittlerweile hat Sander zahlreiche Nachahmer gefunden.²² Und auch zur theoretischen Erschließung des Klassikers sozialdokumentarischer Porträtfotografie scheint alles gesagt. Erst kürzlich war zum Beispiel in Hans Beltings kunstgeschichtlicher *Geschichte des Gesichts* zu lesen:

»Nach dem Ende der bürgerlichen Gesellschaft im Ersten Weltkrieg entwickelte August Sander [...] das neuartige Projekt, die Menschen offen als Repräsentanten von Berufen und Ständen abzubilden. Er zeigte sie als soziale Typen in ganzfigurigen Ansichten ihrer gesellschaftlichen oder beruflichen Tätigkeit am Schreibtisch oder auf der Baustelle. In diesem Projekt wurden gleichsam alle Stände, selbst die bisher ausgeschlossenen Klassen, in offiziellen Fotografien mit einer je eigenen Norm vorgestellt. In Sanders berühmten Fotobuch treten deshalb gerade die lange geleugneten Widersprüche in der Gesellschaft offen zutage.«²³

21 Sander 1929.

22 Zum Beispiel Stefan Moses, der seine Fotoserien ebenfalls mit dem Adjektiv »deutsch« im Titel charakterisierte. Moses fotografierte Menschen vor einem ausgespannten hellen Tuch, mit einem Attribut in der Hand, das ihren Beruf indiziert.

23 Belting 2013, S. 223 f.

Alfred Döblin schrieb damals eine kurze Einleitung zu Sanders Buch, und auch dazu scheint heute alles gesagt. Schon Benjamin war auf Döblins Einleitung zu sprechen gekommen. Man könnte beinahe sagen: Das ging auch gar nicht anders. Döblin war 1929 ein Schriftsteller von Weltruf, *Berlin Alexanderplatz* war im selben Jahr erschienen wie *Antlitz der Zeit*. Für Kurt Wolff, den Verleger, war es also höchst vorteilhaft, dass er Döblin als Autor für eine Einleitung gewinnen konnte. An Döblin kam keiner vorbei, und auch nach Benjamin haben sich so gut wie alle, die etwas über Sanders Porträtfotografie geschrieben haben, dabei auch auf Döblin bezogen. Aber, und darum geht es mir: immer und ausschließlich nur auf einen der beiden Aspekte, unter denen Döblin Sander rezipiert hat. Demnach sah Döblin Sanders Bedeutung darin, dass er die Fotografie zum Medium wissenschaftlicher Erkenntnis gemacht habe – nicht zu einem Medium *naturwissenschaftlicher*, sondern zu einem Medium *sozialwissenschaftlicher* Erkenntnis. Das haben alle Autorinnen und Autoren betont, von Benjamin über Sontag bis zur Gegenwart, und sie hatten recht damit.

Döblin schrieb über *Antlitz der Zeit*:

»Man hat vor sich eine Art Kulturgeschichte, besser Soziologie, der letzten dreißig Jahre. Wie man Soziologie schreibt, ohne zu schreiben, sondern indem man Bilder gibt, Bilder von Gesichtern und nicht etwa von Trachten, das schafft der Blick dieses Photographen, sein Geist, seine Beobachtung, sein Wissen und nicht zuletzt sein enormes photographisches Können.«²⁴

Und dann prägte Döblin, der ja ursprünglich Mediziner war, ein sprachliches Bild, das lange fortwirkte:

»Wie es eine *vergleichende Anatomie* gibt, aus der man erst zu einer Auffassung der Natur und der Geschichte der Organe kommt, so hat dieser Photograph *vergleichende Photographie* getrieben und hat damit einen *wissenschaftlichen* Standpunkt oberhalb der Detailphotographie gewonnen. Es steht uns frei, allerhand aus seinen Bildern herauszulesen, die Bilder sind im ganzen ein blendendes Material für die Kultur-, Klassen- und Wirtschaftsgeschichte der letzten dreißig Jahre.«²⁵

Benjamin hat das bestätigt; aber nicht aus historischem Interesse, sondern aus politischem. Für ihn lag Sanders Verdienst darin, dass er den *physiognomischen* Blick wissenschaftlich rehabilitiert. »Sanders Werk ist viel mehr als ein Bildbuch«, schrieb Benjamin: Es ist »ein Übungsatlas«²⁶ für das Training des *politischen* Blicks, den man brauche, um in der Klassengesellschaft am Vorabend des Nationalsozialismus zu überleben. Sanders Fotoarbeiten würden im »physiognomischen, politischen, wissenschaftlichen Interesse« die »menschlichen Zusammenhänge«²⁷ erforschen.

Die späteren Autorinnen und Autoren haben sich auf dieser Linie bewegt – auch dann, wenn sie nicht wie Benjamin aus der Perspektive einer *Politisierung der Ästhe-*

24 Döblin 1929, S. 13.

25 Ebd., S. 13 f.; (Hervorhebung: G. S.).

26 Benjamin 1931, S. 381.

27 Ebd., S. 383.

tik argumentierten. Mit Döblin wurde das Innovative und Vorbildliche von Sander in der Verwissenschaftlichung der Fotografie gesehen. Je nach Standpunkt galten die Resultate wissenschaftlicher Fotografie als wertfreie Erkenntnisse oder als Elemente einer wissenschaftlich abgesicherten politischen Praxis. – Letzteres war, nebenbei gesagt, die Intention von Sander, der sich der Sozialdemokratie nahe fühlte; er verstand sich als politischer Fotograf, auch wenn er damit nicht Agitation und Propaganda meinte.

Aber wie gesagt: In dieser Rezeptionslinie, von Benjamin bis zur Gegenwart, ist etwas übersehen worden. Döblins Label »wissenschaftliche Fotografie« war nur die eine Hälfte seiner Lesart. Die andere bezog sich nicht auf Natur- und Sozialwissenschaft, sondern auf die Philosophie. Denn Döblin zufolge kehrt in Sanders Fotografie der Universalienstreit der spätmittelalterlichen Philosophie zurück. Mit Blick auf seinen Zeitgenossen Sigmund Freud (den Döblin in diesem Zusammenhang freilich nicht bemüht hat) kann man sagen: Der Universalienstreit kehrte als Wiederkehr des Verdrängten zurück. Döblin meinte, in Sanders Fotos käme etwas ästhetisch zur ›Erscheinung‹, das man mit Hegels Worten (die Döblin nicht verwendet hat) den ›metaphysischen Gegensatz des Allgemeinen und des Individuellen‹ nennen kann.

Die Frage ist, ob man heute noch so argumentieren kann. Ich würde sagen: ja, und dies nicht nur im begrifflichen Rahmen der kritischen Theorie. Um einen Gedanken Bertrand Russells (aus seiner Theorie der Bedeutung) zu variieren: »Ohne die Annahme der Existenz von realen Abstrakta kommen wir nicht aus.«²⁸. Doch dafür müssen wir die besondere, individuelle Erscheinungsform der porträtierten Personen in Beziehung zu dem sozialen Allgemeinen setzen, das sie prägt. Aus der Perspektive der kritischen Theorie wiederum ist dies ein *negatives Allgemeines*.

Wer von Kindesbeinen an in einer Kultur der technisch reproduzierten (Ab-) Bilder sozialisiert worden ist, muss sich vermutlich erst einmal klarmachen, was seinerzeit die nachhaltige Faszination von Sanders Arbeiten für die Zeitgenossen ausmachte. Technisch perfekte Aufnahmen kannte man zu dieser Zeit aus den *Illustrierten Zeitungen*, aber dort waren in der Regel spektakuläre Ereignisse, ›bedeutende Persönlichkeiten‹ der Politik und Celebrities aus der Unterhaltungsbranche zu sehen – aber nicht Menschen, die sich aufgrund ihrer Alltäglichkeit normalerweise sozusagen im Bereich des Unsichtbaren bewegten. Wer also vor fast 90 Jahren den Band aufschlug, sah als erste Abbildung einen »Westerwälder Bauern« im Sonntaganzug auf einem hochlehnten Korbstuhl in der guten Stube. Die Hände mit der Lesebrille und dem Buch, das eine Bibel sein könnte, ruhen am unteren Bildrand auf den Oberschenkeln. Zwei Seiten weiter war eine »Bäuerin aus dem Westerwald 1913« zu sehen, die in Sonntagstracht mit Kopftuch auf einem ähnlichen Korbstuhl sitzt und ein ähnliches Buch in beiden Händen hält. Beide schauen mit ernstem, aber nicht unfreundlichem Blick in die Kamera; der Mund der Bäuerin wird von der Andeutung eines Lächelns umspielt. Auf beiden Bildern ist der Hintergrund dunkel, er lässt gerade noch Teile von Einrichtungsgegenständen erkennen. Die Personen sind, leicht seitlich von vorn, optimal beleuchtet; Körper, Gewänder und Gesichter wirken klar und plastisch. Die Bildschärfe ist besonders beim würde-

28 Schick 1993, S. 614.



Abb. 1.1 Der Herrenbauer (Sander, Antlitz der Zeit, Nr. 10) © Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln; VG Bild-Kunst, Bonn, 2018

vollen Bauern maximal: Jedes Haar seines weißen Bartes ist klar zu erkennen. Das gilt auch für die vierte Abbildung, ein »Bauernpaar aus dem Westerwald 1912«; allerdings ist dieser Herr glattrasiert und sitzt, den Spazierstock zwischen den Beinen, neben seiner stehenden Gattin auf einem Bugholzstuhl mitten im Wald. Hier ist der Bildhintergrund heller: Er zeigt detailreich, aber nicht tiefenscharf, Bäume und die Andeutung einer Lichtung am linken Bildrand. Die untere Bildgrenze verläuft auf Schienbeinhöhe des Mannes und etwa auf Knöchelhöhe der Frau.

»Der Herrenbauer« nebst Gemahlin war auf Bild Nummer 10 zu betrachten, und zwar als Doppel-Ganzporträt, das die Herrschaften in Abendkleidung unter einem belaubten Baum in einem parkartigen Garten präsentiert (Abb. 1.1). Das Paar steht Hand in Hand. In ihrer rechten Hand hält die Dame, mit zierlich abgespreiztem kleinen Finger, eine Rose. Dass die Szene freilich keineswegs gespreizt oder präntiös wirkt, liegt vermutlich am ungezwungenen, gelassenen und – den Eindruck habe ich zumindest – menschenfreundlichen Ausdruck der beiden.

Auf die Bauern folgte »Der Herr Lehrer 1910«, und dann wurde es städtisch. »Kleinstadtbürger«, »Boxer« und eine Reihe von Handwerkern waren zu sehen: »Schlossermeister«, »Berliner Tapeziermeister« und »Konditor«. Nach einem Generationenbild »Mutter und Tochter, Bauern- und Bergmannsfrau« als Übergang folgten vier »Landproletarierkinder«, dann eine »Arbeiterfamilie« mit neun Mitgliedern, eine »Proletariermutter« mit Kleinkind auf dem Arm, ein »Berliner Kohlen-



Abb. 1.2 Bürgerliches berufstätiges Ehepaar (Sander, Antlitz der Zeit, Nr. 48)
 © Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln;
 VG Bild-Kunst, Bonn, 2018

träger«, ein »Arbeiterrat aus dem Ruhrgebiet 1929«, bestehend aus sechs Männern unterschiedlichen Alters, ein »Handlanger«, ein »Kommunistischer Führer« und drei »Revolutionäre«. Vier »Werkstudenten« und ein »Kräuterheiliger« wurden von einem katholischen und einem evangelischen »Geistlichen« gefolgt. Nach drei Porträts aus dem Bürgertum war ein männliches Mitglied der »Jugendbewegung 1923« zu betrachten, und dann folgten wieder Berufsporträts: »Geldbriefträger«, »Polizeibeamter«, »Zöllner« und »Betriebsingenieur«. Drei Bilder aus der Welt der Schüler und Studenten schlossen sich an, und dann ging es weiter mit dem, was man die »höheren Stände« nennen könnte: »Abgeordneter (Demokrat)«, »Der Kunstgelehrte«, »Der Arzt Professor Dr. Schl., Berlin«, »Der Industrielle«, ein »Großindustrieller. Kommerzienrat A. v. G., Köln« und der »Großkaufmann mit Gattin«. Anschließend trat ein »Bürgerliches berufstätiges Ehepaar« auf den Plan (Abb. 1.2), dessen geschäftsmäßige Kleidung anzeigt, dass die Berufstätigkeit im gehobenen Angestelltenmilieu stattfand: Das Paar sieht aus, als sei es Siegfried Kracauers legendärer Sozialforschungsreportage *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland* entstiegen (die allerdings erst ein Jahr später, 1930, erschienen ist).

Es folgten sieben Personen, die man früher »Kunst- und Kulturschaffende« genannt hätte und im heutigen Jargon »Kreative« nennen würde: »Der Architekt. Pro-

fessor Dr. P., Berlin« und »Der Maler 1924«, »Die Bildhauerin 1929«, »Der Komponist P. H.«, »Der Pianist«, »Schriftsteller und Literaturkritiker D. H. S.« und »Der Tenor L. A.«. Bezeichnend ist die Linie, welche die letzten Porträts miteinander zu verbinden schien: ein Doppelporträt von zwei jungen Vertretern der »Bohème«; ein »Schankkellner«, dessen Physiognomie zur Annahme herausfordert, dass er selbst den Getränken nicht abgeneigt ist, die er ausschenkt; eine »Putzfrau 1928«; ein »Abgebauter Seemann« und schließlich, das letzte Bild der Sammlung: »Arbeitslos 1928«.

Muss man diese Bilder noch im Einzelnen beschreiben? Einige sind ins kulturelle Bildgedächtnis eingegangen, wie etwa der wohlgenährte »Konditor«; die »Revolutionäre« um Erich Mühsam; der stark und stolz wirkende, junge »Handlanger« mit seinem Tragbrett voller Ziegelsteine auf den Schultern; oder die drei »Jungbauern« auf dem Weg zum Tanzvergnügen, die in der obigen Aufzählung nicht ausdrücklich genannt wurden. Ob die Bildnisse des Architekten Hans Poelzig in Berlin und des Komponisten Paul Hindemith in Frankfurt heute außerhalb des Kreises kulturgeschichtlich interessierter Kenner weithin bekannt sind, darf bezweifelt werden. Aber es wäre nicht übertrieben, den Arbeitslosen aus dem Jahre 1928 in eine ikonische Reihe mit den weltberühmten sozialdokumentarischen Aufnahmen von Dorothea Lange und Walker Evans zu stellen, die für die *Farm Security Administration* gemacht worden sind – in der Zeit der großen wirtschaftlichen Depression in den USA, deren Beginn bekanntlich auf das Jahr 1929 datiert wird.

Was heute hingegen weniger präsent sein dürfte, ist das Gesamtkonzept von Sanders Projekt. Es ging im Ganzen erheblich über die Auswahl hinaus, die 1929 in *Antlitz der Zeit* veröffentlicht wurde. Im vollen Umfang konnte es nie realisiert werden. Mit seinen Porträtaufnahmen verfolgte Sander kein geringeres Ziel, als einen visuellen Aufriss der »bestehenden Gesellschaftsordnung«²⁹ zu geben. Und zwar aus einer Teilnehmerperspektive, die auf eine quasi wissenschaftliche Unparteilichkeit achtete, aber keine sozialkritische Abstinenz forderte.

Sander hatte zu diesem Zeitpunkt erfolgreiche Anfänge einer Karriere als künstlerischer Fotograf hinter sich. Männer seines Schlages und Talents wussten in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg die zahlungskräftigen ästhetischen Bedürfnisse eines Bürgertums zu befriedigen, das einen Sinn für die bildnerischen Innovationen des neuen Mediums hatte (und dabei auch die leichtere Erschwinglichkeit im Vergleich mit den Arbeiten herkömmlichen Kunstmaler zu schätzen wusste). Davon hatte sich Sander konsequent verabschiedet, um dem neuen lichtbildnerischen Ideal nachzustreben, das sich für ihn herauskristallisiert hatte: ein fotografischer Dokumentarismus in der Nähe zur Wissenschaftsfotografie. Den Anspruch der Wissenschaftlichkeit vertreten hieß für Sander aber nicht, die eigene politische Positionierung verleugnen. »Als überzeugter SPD-Anhänger akzeptierte er die Weimarer Republik«³⁰, heißt es in der maßgeblichen Studie zu Sanders *Portraitphotographien 1892–1952* von Ulrich Keller. Der Fotograf verstand sich nun gleichsam als teilnehmender Beobachter. Sein

29 Sander 1929, zit. nach Keller 1994, S. 9.

30 Keller 1994, S. 25. – Dabei handelt es sich um den Textbeitrag zur posthumen Erstveröffentlichung von Sanders Zyklus *Menschen des 20. Jahrhunderts* im Jahre 1980.

Schaffen nahm die Züge eines groß angelegten sozialanthropologischen Spurensicherungsprojekts an, einer Expedition ins Innere der eigenen Kultur. Keller hat es folgendermaßen beschrieben:

»er ging auf Distanz zum Bürgertum, mit dem er sich vor dem Krieg rückhaltlos identifiziert hatte, und ohne Zweifel ist die Qualität des ›Exakten‹, die seine Bilder nun annehmen, Ausdruck dieses Distanzierungsprozesses, Signal des Übergangs von der kunstphotographischen Verklärung des Bürgertums zu dessen – zumindest der Absicht nach – sachlichen Inventarisierung.«³¹

Dabei konnte Sander an Arbeiten anknüpfen, die zu einem Teil in seiner ersten Karriere als konventioneller Porträtfotograf mit künstlerischen Ambitionen entstanden waren, die er zum anderen, nicht geringen Teil jedoch in freier Tätigkeit ohne geschäftsmäßigen Auftrag gemacht hatte, geleitet allein von kontemplativer Neugier auf seine nähere Umgebung.

»Sanders Portraitarchiv, zunächst für den kommerziellen Zweck bestimmt, Nachbestellungen für Kunden zu decken, gewinnt damit eine ungeahnte neue Dimension als Anschauungsmaterial zur psychischen und sozialen Verfassung des Einzelnen und der Gesellschaft [...] und allmählich ergibt sich der Plan, in einem großen Portraitkompendium einen photographischen Querschnitt durch alle Berufe, Klassen und Lebensbereiche des Weimarer Deutschland zu legen. Grundstock und Grundmuster dieses Projekts waren in den Westerwälder Bauernportraits bereits vorhanden. Der dort tastend unternommene Versuch, die Einzelperson als Teil eines sozialen Mikrokosmos zu verstehen, ihre Prägung durch gruppenspezifische Formen des Familienlebens, der Arbeit und des Vergnügens darzustellen, wird jetzt von Sander zum klaren Konzept ausgearbeitet und auf die verschiedenen Gesellschaftspartner angewendet, auf Arbeiter und Handwerker, das kleine, mittlere und große Bürgertum sowie auf Randgruppen wie Zirkusleute und Landstreicher.«³²

Typenlehre

Was schwebte Sander vor, als er sich daranmachte, die »bestehende Gesellschaftsordnung« ins Bild zu setzen? Um sich das zu vergegenwärtigen, muss man auch die Grenzen bedenken, die den soziologischen Laien einschränkten, wenn er sich das geistige Bild einer sozialen Ordnung machte. Es wurde von einer Typenlehre bestimmt. Sander, das hat Ulrich Keller aufs Genaueste rekonstruiert, verstand die bestehende Gesellschaftsordnung als ein »berufsständisches«³³ Gefüge. Dem Gefüge, meinte er, müsse ein »Urtypus«³⁴ zugrunde liegen, und den gelte es dokumentarisch-

31 Ebd.

32 Ebd.

33 Keller 1994, S. 33.

34 Ebd.

gestalterisch herauszuarbeiten. So lasse sich sichtbar machen, dass seine Züge die »Eigenschaften des Allgemein-Menschlichen«³⁵ verkörpern.

Letzteres kam aber, wie Keller betont, in *Antlitz der Zeit* nicht zum Tragen. Dort wird nicht das gezeigt, was Sander selbst für das ›Urtypische‹ hielt; gezeigt wird vielmehr die soziale Ordnung gemäß der Berufe und ihrer ständischen Einteilung. Was indessen sehr wohl zum Tragen kam, waren die drei Prinzipien, die Sander bei seiner strukturellen Gliederung der »bestehenden Gesellschaftsordnung« zugrunde legte: die zyklische Bewegung des geschichtlichen Verlaufs, die soziale Gliederung nach Berufsständen und die Aufteilung des Lebens in öffentliches und privates.³⁶ Sie spiegelten sich in der Anordnung der Bildgruppen wieder. Sanders weltanschauliche Vorstellung von historischen Kreisläufen des Aufstiegs, Niedergangs und Verfalls – in den 1920er Jahren keine Seltenheit – prägte die Ordnung der Bilder in *Antlitz der Zeit*. Da bildeten Bauernporträts (Menschen vom Lande) den Auftakt, und daran schlossen sich Handwerkerporträts (Menschen in der Stadt) an: »Schlossermeister« und »Konditor«. Denen folgten wiederum allerlei Menschen in der Großstadt, die von den Produktionszusammenhängen der Industrie geprägt ist: »Berliner Tapeziermeister«, »Geldbriefträger«, »Polizeibeamter«, »Zöllner« und »Betriebsingenieur« in der unteren Mittelschicht und darunter der »Berliner Kohlenträger«. Die Großstadt ist auch der Raum der höheren Stände: »Abgeordneter«, »Kunstgelehrter«, »Arzt«, »Industrieller«, »Großindustrieller« und »Großkaufmann mit Gattin«. Aber auch all jene Menschen, die nach Sanders Auffassung entweder zur kulturellen Hochblüte oder aber zur ›Dekadenz‹ gehörten, lebten in der Metropole: »Architekt«, »Maler«, »Bildhauerin«, »Komponist«, »Pianist«, »Schriftsteller und Literaturkritiker« und »Tenor« auf der einen Seite – auf der anderen »Bohème«, »Abgebauter Seemann« und »Arbeitsloser«. Dazwischen, gleichsam am Rande des sozialen Abgrunds, die unteren Dienstleisterinnen und Dienstleister: »Schankkellner« und »Putzfrau«.

Nicht in *Antlitz der Zeit* enthalten sind Sanders zahlreiche Bilder von Menschen in sozial und politisch bedrohten Lebenslagen, die im großen Kompendium *Menschen des 20. Jahrhunderts* gemeinsam mit den jungen Malern der »Bohème«, dem »Abgebauten Seemann« und dem »Arbeitslosen« in der Abteilung »Großstadttypen« zu sehen sind: zum Beispiel ein »Bettler«, ein »Fürsorge-Empfänger« oder ein »Stadtstreicher. Köln 1926«³⁷. Ebenso fehlten in die Porträtreihe *Antlitz der Zeit* jene damals bereits vorliegenden Bilder aus der Gruppe, die Sander in *Menschen des 20. Jahrhunderts* als »Letzte Menschen« bezeichnet hat: die »Kleinwüchsige[n]« und die Toten, bei Sander »Materie« genannt.³⁸ Ab 1930 kamen für diese Rubrik beispielsweise hinzu: ein »Alter Bauer«, ein »Explosionsopfer«, »Blinde« und »Blinde Kinder«³⁹. Um 1938 entstand die Porträtgruppe »Verfolgte«⁴⁰: jüdische Mitbürger, die sitzend vor einem neutral grauen Hintergrund aufgenommen worden waren.

35 Ebd. – Sanders Überlegungen bewegten sich in den Bahnen eines bildungsbürgerlichen Platonismus. Wir werden uns im nächsten Abschnitt die philosophische Grundlage für diese Anschauungen genauer ansehen.

36 Siehe Keller 1994, S. 47 f.

37 Sander 1994, S. 404–406.

38 Sander 2002, Bilder VII/45/9–10 und VII/45/14–15.

39 Sander 2002b, Bilder VII/45/13, VII/45/12 und VII/45/27.

40 Sander 2002a, Bilder VI/42/1–12.

Das unterscheidet sie von den übrigen Aufnahmen, die Sander in der häuslichen und beruflichen Umgebung der Porträtierten gemacht hat – oder aber in einer Landschaft, zu der sie in irgendeiner Verbindung standen bzw. in ihrer urbanen Lebenswelt (vermutlich sollte man besser von der Welt ihres Überlebenskampfes sprechen). Die Bildgruppe der ›Verfolgten Jüdinnen und Juden‹ ist in *Menschen des 20. Jahrhunderts* übrigens die vorletzte; sie geht jenen ›Letzten Menschen‹ voraus, deren Bilder das Kompendium beschließen.⁴¹

Walter Benjamin hob 1931 die wissenschaftliche und politische Relevanz der Auswahl von Sanders Arbeiten hervor. Bezeichnenderweise bestand für Benjamin Sanders Verdienst darin, dass er den *physiognomischen* Blick wissenschaftlich rehabilitiert habe. Benjamin hat das in seiner Rezension zwar nicht ausgeführt, aber er stellte Sanders Porträts in den Kontext der sowjetischen Avantgarde-Filmkunst, in den sie kunstgeschichtlich nicht gehören, und das lässt erkennen, worum es ihm ging: Um die Frage nach der »neue[n]«, sozialen und politischen »Bedeutung« des »menschliche[n] Gesicht[s]«⁴².

»Machtverschiebungen, wie sie bei uns fällig geworden sind, pflegen die Ausbildung, Schärfung der physiognomischen Auffassung zur vitalen Notwendigkeit werden zu lassen. Man mag von rechts kommen oder von links – man wird sich daran gewöhnen müssen, darauf angesehen zu werden, woher man kommt. Man wird es, seinerseits, den andern anzusehen haben.«⁴³

41 Sanders unausdrücklichem Nietzsche-Zitat liegt eine falsche Nietzsche-Lesart zugrunde, die damals verbreitet war. Worauf zielte die Rede von den ›letzten Menschen‹ in Nietzsches *Zarathustra*-Schrift? Sie bezog sich auf die Gesellschaft seiner Zeit, in der die sozialen Gegensätze im Dämmerndes Leides *juste milieu* scheinbar zur ewigen Ruhe gefunden haben, in der weder großes Leid noch großes Genie mehr zu finden sei, weshalb die Vision eines höheren Daseins verlorengehen müsse. Nietzsches Zarathustra-Figur will die träge, faule und demokratisch verweichlichte Gesellschaft im Europa des 19. Jahrhunderts wachrütteln, damit sie sich auf die nahende Ankunft des »Übermenschen« vorbereite. Das zielt eben nicht auf sozial marginalisierte, Behinderte oder Menschen, die ohne Hilfe nicht überleben können, sondern, ganz im Gegenteil, auf die saturierte gute Gesellschaft des *mainstream*, die noch nicht weiß, wie nah sie am Abgrund steht. In dieser Gesellschaft sind, aus Nietzsches Sicht, zwischenmenschliche Konflikte durch psychotechnische Therapie scheinbar behoben; die Lebensnot wird durch Beruhigungsmittel gelindert (inklusive erleichterte Arbeitsbedingungen und Sterbehilfe) und soziale Antagonismen sind durch Gleichverteilung und Demokratie beschwichtigt (aber nicht beseitigt). »Wir haben das Glück erfunden« – sagen die letzten Menschen und blinzeln. / Sie haben die Gegenden verlassen, wo es hart war zu leben: denn man braucht Wärme. Man liebt noch den Nachbar und reibt sich an ihm: denn man braucht Wärme. / Krankwerden und Misstrauen-haben gilt ihnen sündhaft: man geht achtsam einher. Ein Thor, der noch über Steine oder Menschen stolpert! / Ein wenig Gift ab und zu: das macht angenehme Träume. Und viel Gift zuletzt, zu einem angenehmen Sterben. / Man arbeitet noch, denn Arbeit ist eine Unterhaltung. Aber man sorgt dass die Unterhaltung nicht angreife. / Man wird nicht mehr arm und reich: Beides ist zu beschwerlich. Wer will noch regieren? Wer noch gehorchen? Beides ist zu beschwerlich. / Kein Hirt und Eine Heerde! Jeder will das Gleiche, Jeder ist gleich: wer anders fühlt, geht freiwillig in's Irrenhaus.« (Nietzsche 1883, S. 19 f.)

42 Benjamin 1931, S. 380.

43 Ebd.