

4. Avantgarde, Ästhetisierung, Utopie

4.1 Die Ästhetik des Anonymen

Die Versuche, die Idee des Anonymen im Diskursnetz der Humanwissenschaften einzufangen, zu verwissenschaftlichen, signalisieren einen tiefgehenden Umbruch in der Art und Weise, wie Anonymität gefasst wird. Dabei führen die diskutierten Arbeiten von Jaspers, der phänomenologischen Philosophie und Soziologie, sowie von Foucault und Castoriadis das Anonyme zusehends zu einem Begriff, dessen bezeichnete Wirklichkeit eines epistemischen Zugangs bedarf, um sie zu erschließen. Das Anonyme erscheint als ephemeres Phänomen des Wissens und des Sozialen, und es gewinnt zugleich eine Eigenständigkeit als Sphäre, die außerhalb der bestehenden Ordnung existiert und doch in dieser präsent ist, sie durchdringt, gar hervorbringt, aber auch einen Ort des Nicht-Geformten bildet, eine Art Anti-Form darstellt.

Doch selbst dieses Anonyme lässt sich noch topologisch im Sinne von Greimas' Schema fassen.¹ Das Namenlose tritt hervor als Effekt der Etablierung einer neuen Ordnung, einer Nomenklatur, so lautet das hier vertretene Argument, doch die Welt ist weitgehend namenlos; allein, Namenloses ist noch nicht Anonymes, es bedarf einer Problematisierung, um es festzustellen und zu begreifen. Dieser Prozess der Hervorbringung ändert sich nun in den theoretischen Entwürfen von Husserl bis hin zu Castoriadis. Die Existenz eines Anonymen wird zusehends als *vorgängig* zu aller Ordnung konzipiert.

Dies bringt Castoriadis' Werk exemplarisch zum Ausdruck. Gesellschaft bestehe aus Strukturen, Institutionen, Ordnungen, materiell und immateriell. Doch gleichzeitig gehört zur Gesellschaft auch das »*was da strukturiert, instituiert und materialisiert*«.² Doch dieses »*was da strukturiert*«, ist nicht schon instituiert, also unmarkiert. Es ist ein Anonymes, das sich per definitionem nicht positiv benennen lässt; aber es materialisiert sich imaginär in anonymen Kollektiven, die eine eigene Existenzweise aufweisen, jenseits der instituierten Ordnung, und mehr noch, dieses Anonyme birgt als Präexistierendes, nicht Erfassbares das Versprechen einer anderen möglichen gesellschaftlichen Realität.

Damit verbunden wandeln sich die Argumente: Der Gestus des Einpassens des Unmarkierten in die Ordnung wird zu einem der Sorge und auch der Hoffnung, dass es ein Anderes der bestehenden Ordnung sei, das sich erhalten lässt, ja das die aktuelle Ordnung ersetzt, läutert oder zumindest verständlich machen lässt. Oder anders ausgedrückt: Es vollzieht sich

1 Vgl. S. 62 ff. im ersten Band dieser Untersuchung.

2 Castoriadis 1990a, S. 184 f.

nun eine neue Bewegung, die das ganze topologische Schema des Wissens, das die Ordnung der Namen an den Anfang setzte, spiegelbildlich wendet: Nicht mehr der Name steht am Anfang und erzeugt ein Unmarkiertes, das in der Folge als Anonymes problematisiert wird; vielmehr gerät das Anonyme selbst zum Ausgangspunkt einer neuen Iteration, von der aus sich ein neues Wissen, eine neue Ordnung, eine neue mögliche Welt entwickeln lässt. Das Anonyme ist nicht mehr ein Problem des Wissens und Nichtwissens, sondern erscheint selbst als Bedingungsfaktor einer Ordnung schlechthin. Doch damit stellt sich den Humanwissenschaften die Frage nach der Wahrnehmung der Existenzform dieses Anonymen auf neue Weise.

Wenn eine Wahrnehmung nicht auf wissenschaftlicher Logik beruht, aber Teil des wissenschaftlichen Zugangs zur Wirklichkeit ist, dann handelt es sich, so ließe sich mit Baumgarten sagen, um eine ästhetische Wirklichkeitserfahrung, um eine »empirische Ästhetik«.³ Das »Erscheinen« des Namenlosen wäre damit auch ästhetisch geformt,⁴ und da es sich um die Beobachtung von Menschen und menschlicher Realitäten handelt, äußert es sich in Form einer »soziologischen Ästhetik«. Einen exemplarischen und zentralen Kreuzungspunkt zwischen Verwissenschaftlichung und Ästhetik des Sozialen bildet dabei, so die These, die Fotografie, und tatsächlich ergibt sich über die Fotografie eine eigentliche Ästhetisierung des Anonymen.

Die Verklärung der Gewöhnlichen

Doch wie vermögen einzelne Fotografien, singuläre Evidenzen, noch dazu alltägliche Situationen zeigend, überhaupt eine Grundlage von Aussagen über ein Allgemeines, die Gesellschaft, zu bilden? Arthur C. Danto hat angesichts der Geschichte der Kunst die These einer zusehenden »Verklärung des Gewöhnlichen« entwickelt. Damit meint er, dass für das Kunstmuseum die Referenz eines Kunstobjekts inzwischen nicht so sehr sein Inhalt oder seine Form, seine Kunstfertigkeit sei, sondern vielmehr der Umstand, dass es überhaupt als Kunstwerk gilt, womit es vor allem über die Verfassung des Kunstsystems, das es als Kunst definiert, berich-

- 3 Baumgarten 1983, S. 71. Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762) sprach bekanntlich von der Ästhetik als der »Schwester der Logik«. Logik alleine generiert selbst noch kein Weltwissen. Sie referiert alleine auf die Stringenz von Satzsystemen. In dieser Selbstbezüglichkeit ist Logik auf (sinnliche) Erfahrung angewiesen, die auch Messinstrumente liefern können. Diese Erfahrung nannte er »ästhetisch«.
- 4 In Anlehnung an Seel 2003. Vgl. zur überblickenden Gegenüberstellung und Verbindung von Ästhetik und Wissenschaft, besonders aus dem Blickwinkel der Phänomenologie, die Aufsätze von Böhme 1979, 2014. Siehe zur Diskussion auch Barck u. a. 2002.

tet. Danto nennt dies »aboutness«. Vermeintlich Triviales erhält so innerhalb des Kunstsystems eine neue Bedeutung, indem man es über etwas sprechen lässt, das in ihm nicht direkt dargestellt ist, nämlich über die Wahrnehmungs- und Geltungsformen des Kunstsystems selbst. Gerade vermeintlich Triviales ist dafür geeignet, wie Warhols Brillo-Karton,⁵ da er das Spektakel des Erhabenen unterschlägt und so den Blick auf anderes lenkt. Idealiter vermöge die Kartonschachtel nun das auszudrücken, was ein Kunstwerk immer schon getan hätte, »es veräußerlicht eine Weise die Welt zu sehen, er drückt das Innere einer kulturellen Epoche aus und bietet sich als Spiegel an«.⁶

In ähnlicher Hinsicht erfährt in einem neuen Umfeld – das technische, politische, ästhetische Elemente umfasst – die Darstellung gewöhnlicher Menschen eine Art »Verklärung«, so das Argument, in dem Sinne, dass sie etwas dokumentiert, das unmittelbar in ihrer Singularität nicht erkennbar ist, aber die ganze Anordnung, die zum Bildnis führt, ausdrückt: die Gesellschaft im breiteren Sinne. Diese Bilder können eine solche *aboutness* aufweisen, indem die dargestellten Menschen namenlos bleiben und damit nicht als singuläre Person hervortreten, deren spezifische und öffentliche Biografie die Darstellungen überblendet. In diesen Bildnissen erscheinen namenlose Menschen zwar auch als Singularitäten, aber aufgrund ihrer Normalität erzeugen sie angesichts ihrer »puren, anonymen Existenz« eine eigene *aboutness*.⁷ Sie sind sichtbare Boten des Unsichtbaren, der historischen Situation einer Gesellschaft, die in den Abbildungen hervortritt.

Dieser Wechsel des Blicks von der konkreten singulären Person hin zu dem, was sich in ihr dokumentiert, geht indes einher mit einem Wechsel in der Bildtechnologie. Die Technik der Fotografie kann die Menschen auf neue Weise erfassen. Die resultierende Erscheinungsweise steht in Kontrast zur klassischen Darstellung von Menschen in der Malerei, so etwa im Porträt. Das Gemälde einer Person setzt ein immenses Maß an (technischer) Inszenierung voraus, damit es überhaupt zustande kommt. Die neue Technologie der Fotografie verknüpft dagegen das Abbild von Menschen über den fotografischen Akt auf eine ganz andere Weise mit dem Realen als das Gemälde. In dieser Hinsicht kommt der Fotografie, um die es hier geht, ein entscheidendes Moment in der Geschichte der

5 Danto diskutiert diesen Zusammenhang anhand vob Warhols Brillo-Karton, der Verpackung der Ware Brillo täuschend ähnlich, der nun als Kunstgegenstand gilt und damit vom Kunstsystem und seiner Verfassung selbst berichtet, respektive von den Prozessen, die ihn als »Kunst« erscheinen lassen, siehe Danto 1999, S. 20.

6 Ebd., S. 314 f.

7 Soulages 2013b, S. 5.

Repräsentation des Sozialen zu,⁸ weil sie eine eigene Technik des Her vorbringens von Erscheinungen aufweist, eine eigene »Phänomenotechnik« gleichsam.⁹ Um zu erkennen, welchem (politischen) Begehrten das Auftauchen dieser neuen fotografischen Formen antwortet, bedarf einerseits einer historischen Rekonstruktion des Erscheinens namenloser Menschen in der Fotografie, andererseits auch der Reflexion einer genuin soziologischen »soziologische Ästhetik«.

Ein zentraler Faktor des Interesses und der Aufmerksamkeit, die Bildnissen namenloser Menschen zukommen, liegt zunächst alleine darin, dass die Auffassung entsteht, dass die Fotografie gleichsam auf physische, »indexalische« Weise mit der dargestellten Wirklichkeit verbunden sei.¹⁰ »Dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*«, so sagte es Roland Barthes in einer berühmten Wendung.¹¹ Dieser Referenz-glaube bildet die grundlegende Ordnung der Fotografie; das *Ça-a-été* sei eigentlich in die Fotografie eingeschrieben.¹² So umstritten das Indexali-sche der Fotografie inzwischen auch sein mag,¹³ die Vorstellung behält bis in die Gegenwart Geltung.¹⁴

Damit wird die Fotografie nicht nur zum naturwissenschaftlichen Instrument, sondern auch zum Element der Beobachtung und Erforschung der gesellschaftlichen Realität. Es ist Howard S. Becker, der auf die tiefe Parallelität der Entstehung der Soziologie und der Fotografie aufmerksam

- 8 Vgl. zum Kontext der Fotografie als Repräsentationsweise des Sozialen den Sammelband von Reinecke und Mergel 2012, insbesondere die Einleitung der Herausgeber.
- 9 Bachelard 1993, S. 105. Der Begriff entstammt wiederum einer kritischen Auseinandersetzung mit Husserls Werk, aber diesmal innerhalb der französi-schen Diskussion, vgl. dazu Rheinberger 2006, S. 37. Gaston Bachelard führte die »Phänomenotechnik« ein, um zu beschreiben, dass die Konstitution von Objekten in den Wissenschaften nicht bloß durch die Wissenschaftler geschehe, sondern auch durch ihre Instrumente und die ganze materielle Umgebung, siehe ebd., S. 37 und Castelao-Lawless 1995.
- 10 Krauss 1977, S. 63.
- 11 Barthes 1980, S. 120.
- 12 Ebd., S. 120.
- 13 Vgl. zur aktuellen Diskussion Müller, Raab und Soeffner 2014. André Bazin spricht von einem Zwang, an die Referenz zur Wirklichkeit zu glauben: »Welche kritischen Einwände wir auch haben mögen, wir sind gezwungen, an die Existenz des wiedergegebenen Gegenstands zu glauben, der ja tatsächlich wie-dergegeben, das heißt in Raum und Zeit wieder gegenwärtig gemacht wird«, siehe Bazin 2004, S. 37. Präzise drückt die Grundlage dieses Paradigmas Du-bois aus: Es handle sich um eine »Metaphysik des Referenten, dass die Sache da gewesen ist«, siehe Dubois 1998, S. 52.
- 14 Sie bleibt von rechtlicher Relevanz dann, wenn etwa Gesichter in *Google Street View* künstlich verfremdet werden, damit nicht zu erkennen ist, »wer ›da‹ ge-wesen ist«, siehe Keller 2014b.

gemacht hat.¹⁵ Fotografie und Soziologie erblicken, so Becker, nicht nur in demselben Jahr das Licht der Welt: Louis Daguerre präsentierte 1839 seine Technik des Fixierens eines fotografischen Abbildes, und Auguste Comte, als Begründer der Soziologie, veröffentlichte seinen *Cours de philosophie positive*, die Ankündigung einer neuen Wissenschaft. Soziologie wie Fotografie widmen sich demnach, neben vielen unterschiedlichen Dingen, auch einem gemeinsamen Projekt: »the exploration of society«.¹⁶ Über die zeitliche Parallelität hinaus erscheint es zudem als bemerkenswert, dass diese Innovationen sich in derselben Stadt ereignen, nämlich Paris. Die Projekte der frühen Soziologie und der Fotografie sind darüber hinaus geprägt durch eine ähnliche wissenschaftliche Weltanschauung, die dem Primat der Beobachtung folgen, folglich dem Programm des Positivismus. Dieser ist, in den Worten Comtes, gekennzeichnet durch »die ständige Unterordnung der Einbildungskraft unter die Beobachtung«.¹⁷ Die Wirklichkeit darzustellen, wie sie ist, charakterisiert sowohl die Programmatik der Fotografie wie jene der Soziologie, zumindest in der Frühphase ihrer Entwicklung.¹⁸

Die Parallelität zur positiven wissenschaftlichen Beobachtung, die mit der Idee der Fotografie einhergeht, erscheint auf den ersten Blick somit als evident.¹⁹ Die Fotografie verspricht eine »Aura unselektiver Unparteilichkeit«,²⁰ die sich für die Wissenschaft als ausgesprochen attraktiv erweisen sollte. Die öffentliche Präsentation eines ersten praktikablen und stabilen Verfahrens fotografischer Technik im Jahre 1839 durch den Theatermaler Louis Daguerre (1787-1851) vor der *Académie des Sciences* und der

15 Becker 1986, S. 223.

16 Ebd., S. 223. Allerdings bringt Becker bei genauerem Hinsehen einiges durcheinander. 1839 veröffentlichte Auguste Comte bereits den vierten Band seines *Cours de philosophie positive*, mit dem Untertitel *La philosophie sociale et les conclusions générales*, tatsächlich spricht er hier von »sociologie«, siehe Comte 1839, S. 289. Die Überschrift des entsprechenden Kapitels lautete allerdings noch *Physique sociale*. Den Ausdruck »sociologie« hat dagegen bereits Abbé Sieyès am Vorabend der Französischen Revolution erfunden, siehe Guilhaumou 2006; Comte übernimmt ihn, um sich von seinem Kontrahenten Quêtelet abzugrenzen. Die Fotografie wiederum bildet das Beispiel einer kontinuierlichen Erfindung, die grundlegenden Technik entwickelte indes Nicéphore Niépce experimentell, Daguerre hat siedann in ein praktikables Verfahren umgesetzt, siehe Freund 1968, S. 37–38. Insofern ist dieses zeitgleiche Auftauchen von Soziologie und Fotografie eher metaphorisch gemeint, und tatsächlich erscheinen sie in der derselben soziohistorischen Konstellation.

17 Comte 1994, S. 15.

18 Vgl. zur Diskussion des Positivismus in der Fotografie Wedekind, Eidenbenz und Molderings 2009 sowie Wolf 1997. Dabei geht es nicht um die »Natur« der Fotografie, sondern um die Geltung, die der Fotografie zugeschrieben wurde.

19 Molderings und Wedekind 2009a, S. 12–19.

20 Daston und Galison 2010, S. 35.

Académie des Beaux-Arts hinterließ Verblüffung und Bewunderung;²¹ sie führte zum Aufkauf des Patents durch den französischen Staat zuhanden der gesamten Menschheit. Es war ein Spektakel sondergleichen, das dazu führte, dass sich die neuen Techniken des Abbildens, ungeachtet des noch erheblichen apparatetechnischen Aufwands, sogleich in den großen Städten verbreitete.²²

Dass die Kamera die äußere Wirklichkeit unmittelbar darstellt, bildet den Kernsatz des neuen visuellen Systems. Die Kamera, so die sich verbreitende Auffassung, funktioniert wie ein Auge, vermag aber zugleich viel mehr zu registrieren; die Natur bildet sich gleichsam selbst ab, so die Erwartung, wie die berühmten Stellen in Talbots *Pencil of Nature* illustrieren. Die Bilder »have been formed or depicted by optical and chemical means alone, and without the aid of any one acquainted with the art of drawing«.²³ Die Kamera sei ein unbestechlicher Apparat, um alle Objekte zu erfassen und dabei nicht zu selektionieren. In Talbots Worten: »However numerous the objects – however complicated the arrangement – the Camera depicts them all at once. It may be said to make a picture of whatever it sees. The object glass is the eye of the instrument – the sensitive paper may be compared to the retina«.²⁴

Was bedeutet es nun, wenn diese neue Technik Menschen erfasst, vor allem, wenn sie nicht einfach nur das Porträtbild ersetzt, sondern auf das gesellschaftliche Geschehen selbst gerichtet wird? Die erstmalige fotografische Erfassung eines Menschen erschien tatsächlich spektakulär, gab unversehens zu Disputen Anlass und erzeugte ein Rätseln, das bis heute andauert. Daguerre hatte mit seiner Technik in seinem Atelier experimentiert, überliefert ist ein Stillleben aus dem Jahre 1837. Im Jahre 1838 wandte er die Technik im Außenraum seines Wohngebäudes an, indem er den Boulevard du Temple von seinem Appartement aus fotografierte. Es entstand eine ikonische Fotografie, ein Bild, das er im Jahr darauf präsentierte und damit international Aufsehen erregte.²⁵ Natürlich erstellte er nicht nur ein einzelnes Bild, er experimentierte mit Belichtungszeiten und weiteren Einstellungen, es entstanden mehrere Unikate, allesamt eine menschenleere Szenerie zeigend, da die Belichtungszeit von rund einer Viertelstunde die auf dem Boulevard eilenden Menschen nicht zu erfassen vermochte. Der »Pinsel der Natur«, der viel mehr als das Auge zu zeichnen

21 Vgl. zur Darstellung von Daguerres Schaffen das Kapitel *The mirror with a memory* von Newhall 1949, S. 17–32, sowie Frizot 2001, S. 28. Die Erstausgabe von Newhall aus dem Jahr 1949 und die fünfte Auflage, die der aktuellen deutschen Übersetzung zugrunde liegt, siehe Newhall 1998, unterscheiden sich wesentlich, weshalb hier auf beide Ausgaben zugegriffen wird.

22 Freund 1968, S. 39–43.

23 Talbot 1844, S. 1.

24 Ebd., S. 20.

25 Frizot 2001, S. 28. So diskutierten Humboldt und Morse das Bild ausführlich.

vermag, erzeugte also ein unerwartetes Bild einer zur Tageszeit quasi menschenleeren Stadt. Doch bei einem der Bilder, und nur bei einem,²⁶ zeigte sich etwas Seltsames, augenscheinlich ein Mensch, aufrecht, ein Bein angehoben, vor ihm wahrscheinlich eine verwischte Gestalt; ein Mensch, so scheint es, der sich die Schuhe putzen lässt. Diese Szene führte dazu, dass



Abbildung 11: Erstes fotografisches Abbild eines Menschen? Daguerres
Fotografie des Boulevard du Temple 1838.
Quelle: Wikimedia Commons.

dieses Bild zu einem »Mysterium« wurde. Denn diese Daguerreotypie gilt gemeinhin als erstes fotografische Abbild eines Menschen überhaupt,²⁷ auch wenn dies mittlerweile in Zweifel gezogen wird: Daguerre hatte offenbar schon 1837 ein fotografisches Porträt eines »M. Huet« erstellt, in Form allerdings eines klassischen Porträts.²⁸ Doch es ist gerade die Tatssache des unvorhergesehenen Erscheinen eines unbekannten Menschen in seiner natürlichen Umgebung, das die Aufmerksamkeit auf genau dieses Bild lenkte, ein Rätseln entfachte, das nicht stillzustellen ist, gerade weil die Phänomenotechnik der Fotografie nicht eine bloße Repräsentation des Geschehens erzeugt, sondern sich auf besondere Weise selektiv erweist: Sie blendet Gewisses aus und hebt anderes hervor, über eine Registrierungstechnik der äußeren Wirklichkeit, die nicht der menschlichen

26 Newhall 1949, S. 22.

27 Mattison 2007, S. 12.

28 Siehe Gunthert und Roquencourt 1999 sowie hinsichtlich der Debatte Février 2017.

Wahrnehmung entspricht. Damit erzeugt sie, wie im Fall dieses Bildes, mitunter beinahe surreale Szenerien.

Doch war es tatsächlich so, dass die Unbekannten zufälligerweise auf der Fotografie erschienen? Oder war dieser Zufall eine Inszenierung? Bei einer angenommenen Belichtungszeit von einer Viertelstunde scheint die Dauer für das Putzen eines Schuhs, während der Passant in derselben Position verharrt, reichlich lang. Es gibt deshalb mehrere Versionen von Erzählungen, die von einem geplanten Ereignis berichten, die eine besagt, dass Daguerre die Person gebeten hätte stillzustehen;²⁹ oder es gibt auch die Hypothese, dass es sich schlicht um einen Bekannten Daguerres handelte, der als Komparse fungiert hatte.³⁰ Denn aufgrund seiner Experimente musste Daguerre ja sehr genau gewusst haben, wie die Erfassung sich bewegender Elemente funktionierte. Doch das Rätseln dauert bis heute an, immer wieder werden über detektivische Arbeit neue Figuren entdeckt,³¹ beispielsweise wird auf der gegenüberliegenden Straßenseite ein kleines Kind mit einem Hund erkannt, es gibt nun Gesichter hinter Fenstern,³² allesamt Phantombilder namenloser Menschen, als handle es sich um eine gespenstische Figuration des anonymen Kollektivs, zwischen Imaginärem und Realem. Oder anders ausgedrückt, zeichnet sich in dem Mysterium um Daguerres Fotografie des Boulevard du Temple exemplarisch die abzeichnende Bedeutung der Fotografien anonymer Menschen bereits ab, in Form des Rätselns um das, was das Bild zeigt. Doch weshalb entsteht über dieses Rätseln eine spezifische Ästhetik des Sozialen, die den Repräsentationen von Menschen eine neue Geltung zuweist? Welchen neuen gesellschaftlichen Rahmenbedingungen antwortet diese Ästhetik? Die Verbreitung der fotografischen Technologie erscheint den Zeitgenossen zunächst als eine Art Überwältigung, sodass von einer eigentlichen *Daguerréotypomanie* gesprochen wird, wie die Karikatur einer abbildungssüchtig gewordenen Welt detailliert zeigt.³³ Auch erzeugt die Fotografie bereits Bedenken über die mögliche Kontrolle des öffentlichen Raumes, wenn etwa der Fotoapparat flexibler einsetzbar würde und jeder jedermann unbeobachtet fotografieren könnte. In der damals bedeutenden Zeitung *Gil Blas* des Herausgebers des *Figaro*, Auguste Dumont, findet sich beispielsweise eine besorgte literarische Vision, was passiert, wenn mobiles und damit verdecktes Fotografieren möglich wird, womit schon in den Vereinigten Staaten experimentiert werde. Weil Szenen und Personen nun unbeobachtet abgelichtet werden könnten, ermöglichte dies eine neue Form von Zeugenschaft: »Ce serait la photographie anonyme remplaçant la dénonciation non signée, avec cette différence que la dénonciation peut être

29 Schaaf 2012, S. 23.

30 Dhaliwal 2012.

31 Jenkins 2007.

32 Ebony 2014.

33 Maurisset 1840.



Abbildung 12: Verméintlich abgelichtete Menschen auf Daguerres Fotografie des Boulevard du Temple 1838. Quelle: Wild 2014.

mensongère, tandis que la photographie est toujours véridique et probante«.³⁴ Die anonyme Fotografie vermöchte sogar das anonyme denunzatorische Schreiben zu ersetzen, mit dem Unterschied, dass eine Denunziation falsch sein könnte, während die Fotografie sich untrüglich gäbe.

Diese Befürchtungen um die Darstellungsmacht der Fotografie, die noch schwer einzuschätzen ist, diese ambivalente Haltung gegenüber einer neuen Technik, wird durch eine genuine Bedeutungsinstabilität, die der Fotografie inhärent ist, wohl zusätzlich genährt. Das fotografische Bild, so schreibt Roland Barthes, »impliziert eine unterschwellig in seinen Signifikanten vorhandene ›fluktuierende Kette‹ von Signifikaten, aus denen der Leser manche auswählen und die übrigen ignorieren kann«.³⁵ Diese Polysemie trüge unter Umständen dazu bei, dass eine bestehende Ordnung der Bedeutung, des Wissens und Beobachtens unterlaufen werde: »Also entfalten sich in jeder Gesellschaft diverse Techniken zur Fixierung der fluktuierenden Kette der Signifikate, um gegen den Schrecken der ungewissen Zeichen anzukämpfen: Die sprachliche Botschaft ist eine dieser Techniken«.³⁶ Das sichtbar Gewordene muss also gleichsam in die diskur-

34 Grimsel 1888.

35 Barthes 2015, S. 34.

36 Ebd., S. 34.

sive Ordnung eingebaut werden, damit die mögliche Subversion der Bedeutungen aufgehoben wird.³⁷

So entstanden mit der Fotografie von »gewöhnlichen« Menschen auch zugleich Dispositive ihrer Einbindung in eine größere Ordnung, die ihre Aussagekraft bändigt. Die fotografischen Bilder bedürfen eines spezifischen Kontexts, um als legitime Tatsachenschilderungen und Identitätsnachweise zu gelten.³⁸ Dies gilt zuallererst für die Porträtfotografie, die erste große kommerzielle Anwendung der Fotografie auf Menschen. Die Porträtfotografie zeigt entweder Personen des öffentlichen Lebens, die wiedererkannt werden, also bereits Bestandteil der kollektiven Wahrnehmung sind. Oder es stellt sich im Falle privater Fotografien ein Wiedererkennungseffekt bei sozialen Anlässen ein, an denen das Fotoalbum herumgereicht wird.³⁹ Allfällige Zweifel an der Bedeutung werden mit den Namen der Fotografierten, mit Erstellungsdatum, Anlass der Fotografie, Namen des Fotografen und des Ateliers gebannt.⁴⁰ Noch enger ist eine andere Variante der frühen Anwendung der Fotografie, die Verbrecherfotografie, in ein Dispositiv eingebunden, etwa das diskutierte »portrait parlé«. Es ist mit sprachlichen und anthropometrischen Kennzeichnungen versehen, ermöglicht zahlreiche Verweise zu anderen Fotografien und Dossiers in den Aktenschränken der Kriminalpolizei, damit es schließlich als Fahndungsbild in der polizeilichen Praxis gebraucht werden kann.⁴¹

Ähnliches gilt auch für die anthropologische Fotografie, die sehr schnell nach der Entdeckung der Fotografie bei der Erforschung fremder Gesellschaften zum Zuge kam.⁴² Bereits im 19. Jahrhundert wird die ethnologische Fotografie zur Erkennung und Klassifikation der »Natur« des Menschen eingesetzt, i.e. eigentlich zur Biologisierung der Menschen.⁴³ Als naturwissenschaftliche Messtechnik konzipiert, dient die fotografische Methode hier vor allem auch der Quantifizierung der biologischen, medizinischen, visuellen Erscheinungen der Menschen,⁴⁴ die ihren Kulminationspunkt in Galtons Kompositfotografien findet.⁴⁵ Zwar sind die Menschen, die in diesen wissenschaftlichen, anthropologischen Fotografien

37 Dies gilt insbesondere auch für die dokumentarische Fotografie, welche die erscheinenden Menschen gleichsam »eintextet« deutet. Siehe dazu Gräser 2012.

38 Becker 2007, S. 192–194.

39 Bourdieu 1983.

40 Siehe die Ausführungen S. 256 ff. in diesem Band.

41 Dies war bereits Gegenstand dieser Untersuchung. Vgl. insbesondere das Kapitel *Wahrscheinliche Namen: die Datenbanken des Verdachts*, S. 416 ff. im ersten Band.

42 Farnell 2011.

43 Edwards 2003; Pinney 1992.

44 Edwards 2003, S. 340; Farnell 2011, S. 139–141; Eidenbenz 2009.

45 Galton 1879. Freilich handelte es sich um ein Dispositiv der Anthropometrie, das aber alsbald wieder in sich zusammenbrach, sich gleichsam selbst dekon-

erscheinen, namenlos, aber sie sind »unproblematisch« namenlos, denn sie erscheinen nicht als Person, sondern als ein biologisches Faktum, das wiederum, sorgfältig dokumentiert in einem breiteren anthropologischen Diskurs aufgehoben wird. Auch im Journalismus dient die Fotografie früh als Evidenzbezeugung, unbekannte Menschen werden entsprechend als Sorgfaltsmängel in Reportagen empfunden. Hier ist die Verankerung über Namen entsprechend bedeutungsvoll, wie Howard Becker zeigt: Fotojournalisten werden eigentlich daraufhin trainiert, Namen und Details der fotografierten Personen ausfindig zu machen, Bildnisse gelten nur als Realitätsbeweis, wenn die gezeigten Personen identifiziert sind.⁴⁶

Die textuelle Markierung und Kontextualisierung der Fotografie im Porträt, in den Fotodatenbanken der Polizei, im Journalismus binden die instabile fotografische Evidenz in die gesellschaftliche Ordnung ein, so die Folgerung.⁴⁷ Doch nicht alles, was eine Fotografie zeigt, ist auch ein intendiertes Zeichen, nicht zuletzt aufgrund der Automatik des Erfassungsprozesses und der Fülle des maschinell Erfassten. Mit dem Fortschritt in der Technik, die die Kamera flexibler einsetzbar macht, zeigt sich vermehrt auch eine namentlich unmarkierte fotografische Realität. Sofern es sich um eine von Menschen besiedelte Welt handelt, tritt sie eigentlich als eine »social landscape« hervor, bevölkert von »people and people things«,⁴⁸ die auf Situationen beruhen, die nicht direkt inszeniert sind. Fotografische Praktiken schaffen zusehends eigene fotografische Räume, die sich nicht auf die Tätigkeit eines Fotografengenies, auf eine fotografische Autorschaft reduzieren lassen, so Rosalind Krauss.⁴⁹ Gerade dadurch, dass Fotografien auf unmittelbare Weise mit der Realität verbunden scheinen, kreieren sie auch ein Imaginäres in Bezug auf die Gesellschaft, ein imaginäres Soziales, das sich nicht auf einzelne positive Evidenzen reduziert lässt, wie im Folgenden dargelegt wird. Es entsteht ein neues Anonymes der Gesellschaft, das sich über die Fotografie namenloser Personen äußert.

Soziologische Ästhetik

Diese Ästhetik des Anonymen siedelt sich in einem Spannungsfeld zwischen Individuum und Kollektiv an, zwischen Singulärem und gesellschaftlich Allgemeinem.⁵⁰ Wenn Heinrich Rickert erkannte, es gäbe keine Passage zwischen Eigennamen und Kollektivnamen – eine Singulari-

struierte oder zumindest relativierte, sobald die fotografische Evidenz allein für sich selbst sprechen sollte, siehe Spencer 1992, S. 106.

46 Becker 2007, S. 197.

47 Vgl. zur Diskussion in den verschiedensten Wissensgebieten die Untersuchung zur *L'évidence photographique* von Molderings und Wedekind 2009b.

48 Lyons 1967.

49 Krauss 1998, S. 57–58. Siehe auch Lugon 2007, S. 117.

50 Vgl. das Kapitel *Gesellschaft als Ding- und Systemraum*, S. 440 ff. im ersten Band dieser Untersuchung.

tät kann nicht in einer Kategorie aufgehen –, so bleiben beide Instanzen doch aufeinander bezogen.⁵¹ Auch wenn dieses Spannungsverhältnis logisch und faktisch, das heißt auch empirisch-wissenschaftlich nicht auflösbar ist, erzeugt es doch so etwas wie einen grauen Zwischenraum, der bei genauer Beobachtung, wie sie die Fotografie zu liefern vermag, schemenhafte Manifestationen des Sozialen erkennbar werden lässt. Es ist das Gebiet einer soziologischen Ästhetik des Anonymen, die ihre Spannkraft aus der Inkommensurabilität beider Räume bezieht.

Es ist Georg Simmel, auf den die Idee einer soziologischen Ästhetik zurückgeht. Simmel zeigt auf, wie Individuum und Gesellschaft die Ursprungsorte verschiedener sich widersprechender Ästhetiken darstellen. Diese Ästhetiken sind Dokumente ihrer Zeit, ihrer Wahrnehmungsweisen und ihrer politischen Ideologien. Simmel sieht jede Epoche durch spezifische Gegensätze geprägt. In seiner eigenen Gegenwart erkennt er einen Antagonismus der unüberbrückbaren Formen einer individualistischen und einer kollektiven (wie er es nennt: »sozialistischen«) Tendenz.⁵² Es lasse sich weder das Kollektive aus dem Individuellen noch das Individuelle aus dem Kollektiven ableiten. Vielmehr handle es sich bei der Anschauung des Individuums oder aber gegenteilig beim umfassenden Überblick über das Soziale schlicht um zwei völlig gegensätzliche Betrachtungsweisen, die nicht gleichzeitig praktiziert werden können: »Hier nach einer Versöhnung zu suchen, nach einem Begriff und Theorie [sic]«, die diese Gegenrichtungen der Wertgefühle als verträgliche und in einer höheren Strebung zusammenlaufende demonstriert ... Das ist so viel wie: den Gegensatz von Tag und Nacht hinweg beweisen, weil es eine Dämmerung gibt.⁵³ Die Ästhetik des Kollektiven beispielsweise ist geprägt von Symmetrie. Im Diagramm der Darstellung von Tatbeständen, in der großflächigen Architektur, im Design von Kollektiven und Gruppen kommt sie zum Ausdruck. Demgegenüber stehen ein letztlich politisches Denken und Wahrnehmen der Singularitäten: Das Einzelne ist sich hier selbst ein Ganzes, es ist die Ästhetik des Porträts, in dem es idealiter zum Ausdruck kommt.

Dieser Gegensatz ist für Simmel nicht nur ästhetisch, er äußert sich auch erkenntnislogisch und politisch zugleich. Beide Ästhetiken entsprechen für ihn wiederum zwei gegenteiligen Weltanschauungen, der liberalen respektive der »sozialistischen«.⁵⁴ Sie vergegenständlichen Prinzipien,

51 Vgl. die Diskussion S. 24 ff. im ersten Band dieser Untersuchung.

52 Simmel 1896, S. 204. Es ist zu ergänzen, dass die Divergenz bereits bei Louis-Sébastien Merciers Schachspielmetapher hervorgetreten ist, mit der dieser im 18. Jahrhundert die möglichen Repräsentationsweisen von Paris beschrieben hat. Siehe S. 345 ff. im ersten Band dieser Untersuchung.

53 Simmel 1896, S. 206.

54 Ebd., S. 200–211.

die incommensurabel zueinanderstehen, sich in einem fort bekämpfen.⁵⁵ Dieser Gegensatz, das Sehen von Differenzen gegenüber dem synthetischen Blick, drückt sich auch in der ästhetischen Wahrnehmung aus: Das »sozialistische« Denken in Kollektiven wendet sich dem großflächigen Design des Sozialen zu (wie es in den Planspielen des utopischen Städtebaus, aber auch in den statischen Formen sich ausdrückt); das individualistische Denken widmet sich dagegen dem Einzelnen, Singulären, Heterogenen, all dem, was sich nicht in einer höheren Ordnung aufheben lässt. Während der Blick auf die umfassenden synthetischen Formen, Einzelnes im Größeren aufhebt, setzt der Blick auf das Heterogene eine Arbeit des Isolierens des Singulären gegenüber dem Allgemeinen voraus.⁵⁶ Die beiden Perspektiven koexistieren gleichsam als wechselseitige Antithesen, sie stehen also in gewisser Weise, wie Klassengegensätze relational zueinander als wechselseitige Antithesen.

Ohne auf Simmels soziologische Ästhetik zu referieren, erkennt Robert Nisbet in seinem Werk *Sociology as an Art Form* innerhalb der wissenschaftlichen Beschreibung der Gesellschaft selbst, i.e. innerhalb der Soziologie, ähnliche gegensätzliche Positionen, die letztlich in unterschiedlichen ästhetischen Wahrnehmungsbildern gründen.⁵⁷ Eine soziologische Ästhetik ist für ihn zentrales Moment jeder wissenschaftlichen Vergegenwärtigung von Sozialem, hier folgt er Baumgarten, weil alleine über logisches Argumentieren keine Gesellschaft dargestellt werden könne. Für Nisbet liegt das ästhetische, i.e. Kunstmoment der Soziologie vornehmlich in dem, was er Entdeckungszusammenhang nennt (»logic of discovery«), das stets ein imaginäres Moment enthält.⁵⁸ Doch wesentlich liegt diesem künstlerischen Moment auch ein bestimmter Wahrnehmungsstil zugrunde. Er nennt diesen mit dem Kunsthistoriker Herbert Read eine »iconic imagination«.⁵⁹

Diese ikonische Imagination des Sozialen erzeugt das Realitätsbild, das erst überhaupt die Etablierung einer sinnvollen und konsistenten Formlogik ermöglicht. Ohne dieses »imaginäre Bild« (image) gibt es kein »materiales Bild« (picture), was wiederum auf einer bestimmter Formlogik beruht: der Stadt, dem Dorf, der Fabrik. Alle diese Formen beruhen letztlich auf einem ikonischen Bild, zu dem nicht zuletzt die Künste (der Darstellung der Fabrik) und die Literatur (der Großstadt) beitragen. Die Detailschilderungen reichern wiederum ein umfassenderes Bild der Gesellschaft an und ermöglichen gerade so eine Passage vom Konkreten ins Allgemeine.⁶⁰ Ohne den Grund für die Differenzierung wei-

55 Simmel 1896, S. 207.

56 Ebd., S. 211.

57 Nisbet 2002.

58 Ebd., S. 5.

59 Ebd., S. 9.

60 Ebd., S. 21.

ter zu erläutern, sieht Nisbet die Soziologie getragen von verschiedenen ästhetischen Stilen und Themen, was er mit Mannheim den spezifischen Denkstil der Sozialwissenschaften nennt, über den das Gesellschaftliche sichtbar wird.⁶¹ Jeder übergeordnete Stil enthält ganze »Cluster« von Themen, aber vice versa gibt es auch Themen, die mit einem Stil nicht kompatibel sind; Individualisierung lässt sich nicht mit allen Forschungsrichtungen untersuchen. Zwei solcher »Master-Themes« sind in diesem Zusammenhang bedeutsam (neben zwei anderen, »Motion« und »Progress«, die hier von weniger großer Relevanz sind): das »Individuum« und die »Ordnung«. Sie implizieren, ohne dass es dem Forscher bewusst sein mag, ganze Forschungsfelder und Herangehensweisen.⁶² Diese übergeordneten Themen der Soziologie sind für Nisbet folgerichtig mit einer eigenen Ästhetik, einem eigenen Stil verbunden. Es gibt soziologische Richtungen, die der Landschaftsmalerei gleichen, die großflächig die Gesellschaft ins Spiel bringen, während andere wie Porträtmaler sich dem singulären Gegenstand nähern, der letztlich nicht im Ganzen aufgeht.

Solchen umfassenden Bildern einer Gesellschaft, »sociological landscapes«, wie er sie nennt, widmen sich etwa Tönnies oder Durkheim.⁶³ In diesen soziologischen Landschaften erscheinen großflächige Motive wie die sozialen Klassen, die Fabrik, die Machtstrukturen, die Großstadt.⁶⁴ Doch diese Landschaften erscheinen als unbeweglich, und Bewegung kommt erst dadurch hinein, indem diese Landschaftsschilderungen von Menschen bevölkert werden, die wiederum durch die Soziologie porträtiert werden.

Der ästhetische Gegensatz von Individuellem und Kollektivem entspricht in gewisser Weise jener vom Soziologen als Landschaftsmaler und als Porträtierten. Der soziologischen Landschaft steht entsprechend das soziologische Porträt gegenüber. Dieses registriert Typen,⁶⁵ das Bürgertum, das Proletariat, die Bürokraten, die Angehörige der politischen Kaste, eine Typisierung, welche die phänomenologische Soziologie gleichsam zum Programm erhoben hat. So bildet die soziologische Porträtiierung, im erzählerischen Sinne, ein kontinuierliches Motiv der Sozialforschung bis hin zur Gegenwart.⁶⁶ Natürlich bestehen auch Unterschiede zur Porträtmalerei. Diese widmen sich Singulärem, dem mit Eigennamen versehenen Individuum. Doch Nisbet beobachtet, dass zumindest das klassische Porträt

61 Ebd., S. 31.

62 Ebd., S. 37–39.

63 Ebd., S. 43.

64 Im Originalton klingen diese Schilderungen so: »The European landscape is widely painted in terms of the contours of ancient authority existing in a kind of geological tension with upthrusts of the kind of power carried by the soldier, the politician and the bureaucrat«, siehe ebd., S. 53.

65 Ebd., Kapitel 4.

66 Moebius und Schoer 2010.

stets in einen sozialen Kontext eingebettet ist, der wiederum Merkmale des Allgemeinen enthält. Der Soldat wird in seiner Uniform porträtiert.⁶⁷ Deshalb bietet das Porträt für ihn gerade die Möglichkeiten der *Passage* von Singulärem zum Allgemeinen, sie dokumentieren im Einzelfall etwas Allgemeineres (»the universal can exist in the concrete«),⁶⁸ auch der Ideal-typus operiert nicht im Leeren, sondern gründet in der Abstraktion vom Konkreten.

Das Singuläre korrespondiert mit dem Allgemeinen, für Nisbet sind Passagen des Übergangs erkennbar, unweigerlich erinnert dies auch an die Soziologie der *Chicago School*, die gleichsam zwischen den verschiedenen Ebenen zu wechseln versuchte, mit dem Preis, wie gesehen, dass ihr ein Scheitern an der Wissenschaftlichkeit zum Vorwurf gemacht wurde. Doch, so die These, die sich aus Rickerts, Cassirers, Simmels Arbeiten ziehen lässt: Es gibt kein Programm, kein Überschreiten der Gegensätze, das diese Widersprüche auf höherer Ebene aufheben ließe. Es handelt sich um wechselseitige Antithesen, die sich auch gegenseitig reproduzieren, und die auch über eine soziologische Betrachtensweise nicht aufgehoben werden können. Die Merkmale des Allgemeinen im Individuellen, wie die Insignien im Porträt, lassen sich eher als Spuren hin zu einem anderen begreifen, das in ihm nicht präsent ist, es gibt keinen fugenlosen Übergang.

Die Divergenz ist zudem nicht nur erkenntnislogisch unüberbrückbar, sie wird auch beständig sozialtechnologisch reproduziert: über technische Vermessungen, polizeiliche Identifikationsleistungen, fürsorgerische Interventionen, wissenschaftliche Innovationen (wie die Sozialstatistik). Diese Kluft wird umso größer, je mehr sich eine eigentliche Ästhetik des wissenschaftlich Abstrakten etabliert: »quelle loi si belle«,⁶⁹ wie Quetelet angesichts der Entdeckung der Normalverteilung in sozialen Daten, ein Ausdruck der perfekten kollektiven Symmetrie in Simmels Sinne, ausrief.⁷⁰ Es lässt sich sogar vermuten, dass sich in der parallelen Existenz dieser dominanten Ästhetiken des Sozialen ein Spannungsfeld aufbaut: Die Schärfung der Wahrnehmung eines Allgemeinen lässt gerade auch das Singuläre hervortreten, das darin nicht aufgehen will.⁷¹

Dass dabei die körperliche Präsenz der »Gesellschaftsmitglieder« in den Vordergrund der Aufmerksamkeit rückt, geschieht dabei nicht von ungefähr: Der Körper steht, so Castoriadis, durch und durch in der »Welt«; er ist weder abstrakte Kategorie noch Monade,⁷² sondern Signum

67 Nisbet 2002, S. 69.

68 Ebd., S. 69.

69 Quetelet 1871, S. 16.

70 Siehe S. 415 ff. im ersten Band dieser Untersuchung.

71 Das Versprechen, das Konkrete gleichzeitig mit den Kategorien des Individuellen sichtbar zu machen, blieb vergebliche Hoffnung der fotografischen Archive, siehe Sekula 1986, S. 20 ff.

72 Castoriadis 1990a, S. 180–181.

des (sozialen) Realen selbst. Das Unmarkierte, das in der (fotografischen) Erfassung des Individuellen erscheint, wird nicht mehr übersehen, ist auch hier nicht mehr ein Störendes oder Gefährliches, sondern gerät zu einer Art Existenznachweis, um die gesellschaftlichen Kategorien selbst mit Lebendigem zu »verkörperlichen«, es entsteht also in den Bildern eine spezifische Form von *aboutness*, die auf Gesellschaftliches verweist.

Doch gleichzeitig ist das Bewusstsein vorhanden, dass Singuläres und Allgemeines Bestandteile *einer* Gesellschaft sind. Doch wie tritt diese hervor? Ein Überblenden der Kluft zwischen Individuellem und Allgemeinem kann gerade nicht dadurch geschehen, dass das Sichtbare die Kategorien gleichsam ausfüllt, in ihnen fugenlos aufgeht. Dies wäre eine Verdoppelung des bestehenden Wissens. Was sich mit der fotografischen Ästhetisierung namenloser Menschen nun etabliert, ist gerade das Programm, auf die Inkommensurabilität zwischen Singulärem und Abstraktem über eine technisch geschaffene Sichtbarkeit zu fokussieren, um ein Bild des Ganzen zu retten. Diese fotografische Suche nach dem Nicht-Identischen innerhalb der Individuen der Gesellschaft gerät paradoxe Weise zum Existenznachweis der Gesellschaft selbst: Je perfekter die Kategorien der Beschreibung des Sozialen werden, desto mehr entsteht ein Begehr nach Verfälschung, so ließe sich dieser Vorgang thesenartig formulieren. Und hier entfaltet die Fotografie ihre paradoxe Wirkung: Indem sie sich der Ordnung widersetzt, bestätigt sie diese auch. Es entsteht dabei, so die These, eine soziologische Ästhetik des Anonymen, die weder von Simmel noch von Nisbet vorhergesehen war, gleichsam quer zu dieser basalen Differenz von Individuellem und Kollektivem. Sie tritt in der von Simmel angesprochenen Dämmerung hervor oder in dem Clair-obscur, dem Restif de la Bretonne bei seinen Streifzügen begegnet ist.⁷³ Diese Ästhetik erfasst das Singuläre und lässt das Allgemeine erahnen, sie bildet einen Ort des Imaginären oder, wie es Mac Orlan nennt, des *Fantastique social* schlechthin.

Porträt und Gesellschaft

Fotografien von Menschen, die für sich selbst stehen, die nicht in einem markierenden Bezugsrahmen aufgehoben sind (wie in den Akten der Kriminalpolizei, dem Studio des Fotografen, der anthropologische Untersuchung), bei denen sowohl die Namen der fotografierten Personen, der Ort der Aufnahme wie auch die Identität des Fotografen fehlen oder nicht relevant sind, rücken erst relativ spät in den Horizont der Aufmerksamkeit. Es handelt sich um eine eigentliche »Emanzipation« von fotografischen Bildern aus ihrem konkreten gesellschaftlichen Kontext, um paradoxe Weise gerade dadurch umfassend auf ihn zurückzuverweisen. Tatsächlich erscheinen die Menschen in traditionellen Bildern höchst wechselhaft zwi-

73 Siehe S. 338 ff. im ersten Band dieser Untersuchung.

schen Typus und namentlichem Individuum, und diese Wechselhaftigkeit ist auch Voraussetzung für die Befreiung der Fotografie aus der Logik der Gemälde, wie ein kurzer Rückblick auf die Geschichte des Porträts zeigt.

Gewöhnliche Menschen wurden in der westlichen Malerei bis zur Renaissance lange Zeit schablonenhaft abgebildet und nicht als individuelle Personen. Wenn Menschen nicht als Einzelne mit einer ikonischen Bedeutung auftraten, nimmt man die Schedel'sche Weltchronik von 1493 als Maßstab, dann wurden sie schlicht über stereotype Formen dargestellt, oft auch in geometrisch-ornamentalen Rahmen, denen zugleich auch etwas Erhabenes zukam.⁷⁴ Individualisierende Porträts waren den Heiligen vorbehalten, selbst für die Porträts von Päpsten und weltlichen Würdeträgern wurden dieselben Schablonen gebraucht. Später in der Renaissance mit der Entdeckung der menschlichen Einzigartigkeiten, der Entdeckung des Individuums, entstand allerdings eine Porträtkunst, die auch weltliche Stände erfasste,⁷⁵ wobei die Porträts allerdings noch in Gruppen und Clans eingeteilt wurden.⁷⁶ Doch das Bild eines Individuums geriet allmählich zu einem etablierten gesellschaftlichen Ordnungsmoment. Das Porträt wies dem Individuum seinen Platz in der Gesellschaft zu und war gleichzeitig Ausdruck dieser Ordnung selbst⁷⁷ – eine Tradition, die bis ins neunzehnte Jahrhundert im Kern das Porträt überhaupt ausmachte.⁷⁸ Mehr noch, die Absenz eines Namens im klassischen Porträt wurde als eine Anomalie empfunden, wie später das Fehlen der Urheberschaft bei einem literarischen Text.⁷⁹ Als Artefakte, die unweigerlich die Spuren des Malers trugen, wurden Bildnisse alsbald nicht nur mit dem Namen des Abgebildeten verbunden, sondern zusehends auch mit der Identität dessen, der sie erstellt hatte, dem Künstler. Der Wert des Porträts bemäß sich nun gleichsam über die abgebildete Person wie über den Meister, der das Bildnis erstellte. Doch bereits im 18. und 19. Jahrhundert begann sich diese Einbindung des Porträts in die soziale Ordnung wieder zu lockern.

Wer einen Namen hatte, so bei Personen des öffentlichen Lebens, dessen Identität brauchte auf den Porträts nicht verbürgt zu werden. Das Wiederkennen der Porträtierten war aufgrund der Homogenität des Kollektivs, das sich porträtierten ließ, lange Zeit so groß, dass die Namensnennung auch bei Personen mit begrenztem Ruhm nicht notwendig war. Das Porträt wirkte selbst wie ein Name. In Paris waren Porträts dieser Art schlicht gekennzeichnet mit *Monsieur*, *Madame*, *Mademoiselle*, gefolgt

⁷⁴ Schedel 2004.

⁷⁵ Siehe Abschnitt 2: Die Entwicklung des Individuums, Burckhardt 1860, S. 131 ff.

⁷⁶ Burke 1995, S. 395.

⁷⁷ Bruneau 1982, S. 87 f.

⁷⁸ Longbois-Canil 2013, S. 99.

⁷⁹ Debat 2013, S. 161.

von Initialen, und »tout Paris« wusste, um wen es sich handelte.⁸⁰ Wenn ein Porträt explizit eine unbekannte Person zeigte, wie im *Portrait d'une inconnue* von Jean-Marc Nattier (1749), ließen dabei die dargestellten Insignien zumindest die soziale Position über eine »esthétique du rang« deutlich hervortreten.⁸¹ Gleichzeitig wurden die Personen explizit als »Unbekannte« markiert, sei es seitens des Malers, Auftraggebers oder Galeristen, aus welchem Grund auch immer. Doch die Exklusivität der Bilder als



Abbildung 13: Jean-Marc Nattier, *Portrait d'une inconnue*, 1749.
Quelle: Staatsgalerie Stuttgart.

Darstellung von Angehörigen höherer Stände und des Bürgertums begann sich aus verschiedenen Gründen aufzulösen. Ein Grund war die Konkurrenz und die damit verbundene ätzende Kritik am Vermögen der Maler, ein perfektes Abbild einer Person zu liefern. Die Kritik, wie sie in den Pariser Salons geäußert wurde, wenn ein Abbild nicht als hinreichend wahrheitsgetreu erschien, das Porträt »incorrecte et négligée« sei, »bizarres inégalités d'execution« aufweise, kam der Zerstörung des Rufs eines Malers gleich. Als Konsequenz wandten sich die Maler zusehends der Darstellung unbekannter Menschen zu, die als »Original« gar nicht bekannt waren, so mit ein Vergleich über die Treffsicherheit des Porträts sich erübrigte. Dieses neue Sujet bedeutete natürlich auch eine Provokation der etablierten Künste. Oder wie der Kunsthistoriker Longbois-Canil schreibt: »Le peuple, qu'il soit de la ville ou des campagnes, ces personnages voués fatalement, en raison de leur statut social, à l'anonymat vont devenir les modèles de peintures dont les factures n'ont rien de communs. Ces anonymes sont

80 Longbois-Canil 2013, S. 100.

81 Faure-Carricaburu 2013, S. 110.

l'un des sujets de *'cette modernité'* qui provoque la colère et le mépris des connaisseurs.⁸² Diese Befreiung vom authentischen, namentlich bezeichneten Bild bedeutete jedoch auch, und hier erreichte die Malerei die Schwelle zur Moderne, größere Autonomie in der Gestaltungskraft, die aus dem Stil des Malers resultierte; das heißt, die Ähnlichkeit tritt zurück hinter der Vision des Malers selbst.⁸³

Gleichzeitig führte die Verbreitung des bürgerlichen Bewusstseins, das Entstehen von Mittelschichten und des Kleinbürgertums dazu, dass »Individualität« nach dem Modell des »Renaissancemenschen« selbst zu einem breiteren Ideal geriet, wie Sombart erkannte.⁸⁴ Dies hatte zur Konsequenz, dass sich immer mehr Leute ein Bildnis ihrer selbst leisten wollten. Schon vor dem Auftauchen der Fotografie in der Öffentlichkeit im Jahr 1839 existierte eine eigentliche »Mode des Porträts«,⁸⁵ die durch malerische Techniken realisiert wurden, die die ästhetischen Ideale des Porträts des ersten und zweiten Standes und des Großbürgertums übernahmen, aber den ökonomischen Möglichkeiten der entsprechenden Schicht technisch und preislich angepasst wurden. Aufgrund dieser neuen Bedürfnisse verbreiteten Porträts sich so in jeglicher erdenklichen Form:⁸⁶ Auf Puderdosen, Medaillons, Serviettenringen ließ sich das Bildnis der eigenen Person und von Nahestehenden massenhaft verwirklichen. Neben dem neuen Markt an sogenannten Miniaturisten gesellte sich eine neue Form hinzu, deren Namen sich an einen französischen Finanzminister, Silhouette, anlehnte. Die Silhouetten-Schneider stellten abstrakte Bildnisse her, die dennoch direkt eine Person bezeichneten. Die sogenannte »Physionotrace« bildete einen weiteren Bestandteil des florierenden Porträtgewerbes, indem Silhouetten auf bestimmte Oberflächen graviert werden konnten.⁸⁷ Sie konnten so auf Holz oder Elfenbein vervielfältigt werden. Dieser Prozess setzte sich mit der Ausbreitung der Fotografie weiter fort: Ausgehend von der Daguerreotypie, so Benjamin, wuchsen die Menschen allmählich in die Bildplatte hinein.⁸⁸

Es ist das sogenannte Visitenkartenfoto, das auf einem Kollodiumverfahren beruhte, und auf das André Adolphe-Eugène Disdéri 1854 in Frankreich ein Patent anmeldete, das der Porträt-Technik zum Durchbruch verhalf.⁸⁹ Die Fotografie ermöglichte zu einem ungleich günstigeren Preis ein adäquates Abbild des Selbst, das Porträt wurde zur Massenware. Diese Technologie leitete über die »Demokratisierung« des Porträts

82 Longbois-Canil 2013, S. 100 f.

83 Ebd., S. 103.

84 Sombart 1924a, S. 94.

85 Freund 1968, S. 21.

86 Newhall 1937, S. 13.

87 Freund 1968, S. 26.

88 Benjamin 1991b, S. 52.

89 Newhall 1998, S. 66 ff.

eine eigentliche Industrialisierung der persönlichen Darstellung von Menschen ein. Disdéri eröffnete eine eigene Fotofabrik, doch seine Technologie ließ sich so einfach imitieren, dass er als Opfer seines eigenen Erfolgs verarmt verstarb. Nach der Daguerreotypomanie ging nun die Rede von einer eigentlichen »Kartomanie«. In England wurden nach dem Tod des Prinzgemahls 70'000 Porträts verkauft. Die Erzeugnisse machten zuerst auf Betrachter einen merkwürdigen Eindruck. So schrieb ein »altgedienter New Yorker Daguerreotypist«: »Das kleine Ding; ein Mann an einer kannelierten Säule stehend, in ganzer Figur, sein Kopf etwa zweimal so groß wie ein Stecknadelkopf. Ich lachte darüber und ahnte nicht, dass ich selbst eines nicht zu fernen Tages tausend Stück davon am Tag machen würde«.⁹⁰

Das fotografische Porträt entwickelte sich zu einem immensen Markt, der zwar die alten Künste verdrängte, aber gleichzeitig neue ökonomische Möglichkeiten schuf. Mit der Kleinheit dieser Abbildungen, der kostengünstigeren Herstellung aber ergab sich erst die Möglichkeit, die Bilder auch zu sammeln. An einem ganz anderen gesellschaftlichen Ort entstand so eine neue Form von visuellen Archiven: das Fotoalbum in der Heimstätte der Familie. Erst mit dieser technologischen Innovation, verbunden mit dem eingebüten Sehen der Gesichter als Porträt, kann nun der Prozess verstanden werden, den Benjamin als »jäher Verfall des Geschmacks« beschreibt: »Die Dinge entwickelten sich so schnell, dass schon um 1840 die meisten unter den zahllosen Miniaturmalern Berufsfotografen wurden, zunächst nur nebenher, bald aber ausschließlich«.⁹¹ Die Fotografie erscheint für viele bislang brotlose Künstler wie eine Art von »biblischem Segen«,⁹² wie Freund in ihrem *Exkurs über die Bohème* zeigt.⁹³ Es bilden sich auch neue Orte und Verfahren der Aufbewahrung und des Gedächtnisses: »An den frostigsten Stellen der Wohnung, auf Konsolen oder Gueridons im Besuchszimmer, fanden sie sich am liebsten: Lederschwarten mit abstoßenden Metallbeschlägen und den fingerdicken goldumrandeten Blättern, auf denen närrisch drapierte oder verschnürte Figuren – Onkel Alex und Tante Riekchen, Trudchen ... verteilt waren«.⁹⁴

Für das Frankreich des Jahres 1891 listet Freund über 1'000 fotografische Ateliers auf, die mehr als eine halbe Million Menschen beschäftigen und damit einen bedeutsamen Industriezweig repräsentieren.⁹⁵ Entsprechend ist auch der Markt mit Angeboten gesättigt. Die florierende Industrie, die zwischen Kunst und Kommerz schwebt,⁹⁶ der aber die Approp-

90 Zitiert nach ebd., S. 67 f.

91 Benjamin 2003, S. 53.

92 Ebd., S. 53.

93 Freund 1968, S. 47–63.

94 Benjamin 2003, S. 54.

95 Freund 1968, S. 119.

96 Ebd., S. 85–101.

bation einer wahren Kunst fehlt, bringt bemerkenswerte Formen hervor, mit denen sich die Fotografen von der Konkurrenz abzuheben versuchen. Die Pornografie stellt eine davon dar, bei der bezeichnenderweise das Verschweigen des Namens der Abgebildeten generisch ist.⁹⁷ Es gibt auch noch weitere Innovationen: Fotografische Platten sind teuer, und die Fotografen verwenden sie deshalb mehrfach, indem sie die alte Schicht wegwaschen und die Platte neu beschichten. Geschieht diese Reinigung nicht vollständig, so bleiben Spuren des alten Bildes auch auf dem neuen erhalten. Dies führt zur Entdeckung, dass mit einigem handwerklichem Geschick sich Personen aus einer vorherigen Fotografie in eine andere hinaufkopieren lassen. Mit anderen Worten gesagt, eine fotografierte Person erscheint auf einer anderen Platte auf diese Weise erneut. Das Publikum, das sich der Techniken der Fotografie nicht bewusst ist, nimmt diese neue Erscheinungsweise der menschlichen Gestalt dankbar auf. Die Konstrukte werden als Geisterfotografien verkauft und finden reißenden Absatz.⁹⁸ Mit den neuen Techniken der Visualisierung von Menschen entsteht so ein geisterhafter unmarkierter visueller Raum, schemenhaft bevölkert von Menschen, die nicht da sein sollten in der Abbildung der normalphysikalischen Welt. Er ist mehr als bloße Fälschung, er birgt eine eigene »Wahrheit«. Das Geisterhafte vergegenständlicht letztlich das ausgelöschte und reinszenierte Soziale selbst: die Überblendung lebender Individuen durch Abwesende, die ihre Spuren hinterlassen wie die anonymen Toten in der Gesellschaft.

Diese Verbreitung von Menschenbildern mit Namen oder zumindest mit dem Wissen, um wen es sich handelt, kommt einer technisch indizierten Markierung eines sozialen Raumes gleich, nunmehr über visuelle Identitätsspuren, ohne dass wiederum die zugrundeliegende Technik als alleinige Ursache für diesen Vorgang gelten könnte. Damit wird die mit Namen und Identität versehene visualisierte Person gleichsam zu einem »geometrischen Ort der Gesellschaft«,⁹⁹ der Nähe und Distanz kenntlich macht, Verbindungen signalisiert oder sogar erzeugt. Doch ungefähr zu derselben Zeit ereignet sich noch etwas anderes: Die Vervielfältigung der Porträts in der Gesellschaft kraft der Porträtkünste führt paradoxerweise auch dazu, dass solche Menschen, die nicht bekannt sind, ebenfalls in den Horizont der Aufmerksamkeit rücken: Die unbekannten Namenlosen, die sich nun auch des Fotografierens und der Betrachtung durch ein Publikum würdig erscheinen, ohne zuallererst als Medium für die Vision eines Künstlers zu dienen. Mit anderen Worten gesagt, über diese Erzeugung eines markierten fotografischen Raumes bildet sich auch eine

97 Freund 1968, S. 111.

98 Ebd., S. 112–115.

99 Simmel 1995, S. 281.

unmarkierte Zone, die desgleichen auf bestimzte Weise problematisiert wird, nun aber in einer neuen Form, nämlich der Ästhetisierung.

Die Inszenierung anonymer Menschen

Walter Benjamin widmet sich in seiner Studie zur Geschichte der Fotografie explizit dem Ereignis, dass namenlose Menschen zum Gegenstand von Bildnissen wurden. Die »ersten reproduzierten Menschen traten in den Blickraum der Fotografie unbescholtener oder besser gesagt unbeschriftet«, schreibt er über die ersten fotografischen Aufnahmen unbekannter Menschen.¹⁰⁰ Jener Moment, bei dem namenlosen Menschen überhaupt erst fotografische Aufmerksamkeit zukommt, lokalisiert Benjamin präzise bei David Octavius Hill (1802–1870) und seiner dokumentarischen Tätigkeit. Benjamins besondere Aufmerksamkeit erregen die namenlosen Fischfrauen, die in Hills Werk dargestellt sind.¹⁰¹ Köpfe, von denen man nicht mehr weiß, wer sie waren, gab es schon immer, so Benjamin: Aber diese Namenosigkeit resultiere dann meist aus dem Verblassen der Erinnerung, in Familienbesitz frage man hin und wieder, wer das sei. Nach zwei, drei Generationen sei dieses Wissen aber erloschen, allenfalls der Name des Malers bliebe. Doch bei der Fotografie namenloser Menschen begegne man etwas »Neuem und Sonderbarem«.¹⁰² Wie kommt es zu diesem, was bewirkt es? Es ist erforderlich, Benjamins Diskussion von Hills Bildern historisch breiter zu kontextualisieren.

Hill, auf den sich Benjamin als Urheber der Fotografie namenloser Menschen bezieht, war ein in Edinburgh lebender Maler, Sekretär der *Scottish Academy of Painting*. Er verschrieb sich 1843 dem Projekt eines gewaltigen Gemäldes: ein Gruppen-Porträt von 457 Männern und Frauen, die am Gründungskonvent der *Free Church of Scotland* teilnahmen. Solche Massen-Porträts, gleichsam der Versuch, die volumnfängliche Repräsentation einer Gesellschaft mit der Darstellung einer Vielzahl von Individuen zu erreichen, waren zu jener Zeit nicht unüblich, steckten aber voller technischer Probleme.¹⁰³ Doch Hill hatte etwas Besonderes vor: Er wollte sämtliche Mitglieder des Konvents in ihrer Persönlichkeit abbilden. Doch wie soll dies angesichts der großen Zahl von Personen geschehen? Die Verwirklichung dieser Idee hätte den Maler Hill schlicht überfordert.¹⁰⁴ Auf Anraten eines Freundes bediente er sich deshalb einer Technik der Fotografie, der Kalotypie, unterstützt von einem Mitarbeiter, Robert Adamson,

100 Benjamin 2003, S. 51.

101 Ebd., S. 49. Benjamin verfasste die Untersuchung in einer Zeit, in der anonyme Menschen gerade auch intensiv zu einem Sujet der Kunst- und dokumentarischen Fotografie werden, siehe Keller 2009b, 2017.

102 Benjamin 2003, S. 50.

103 Keller 2007, S. 154–157.

104 Steinert und Steinert 1963, S. 8.

um ein Archiv der Gesichter der Delegierten zur Verfügung zu haben; Hill fotografierte also gar nicht selbst, wie Benjamin aufgrund seiner Quellen annehmen muss.¹⁰⁵ Die Fotografien zeichneten sich durch eine hohe Belichtungszeit aus, aber auch durch ihre Grobkörnigkeit, was sie ästhetisch in die Nähe der Malerei rückte. Die Passage vom künstlerischen und malerischen Porträt hin zur Fotografie schien damit relativ einfach.¹⁰⁶

Hill und Adamson produzierten für das Gemälde der ersten Generalsynode der schottischen Kirche¹⁰⁷ mutmaßlich 1'500 fotografische Porträtaufnahmen. Die Verwendung der Fotografie hatte technische und ökonomische Gründe,¹⁰⁸ doch sie führte zu einem Erfolgsmodell der Zusammenarbeit von Fotograf und Maler, die über das Projekt des Gemäldes der Generalsynode hinausreichte. Die Kalotypien von Menschen wurden von Kunsthändlern als Einzelabzüge und als Alben erworben, sie erschienen einem wachsenden Publikum attraktiv, das sie bei verschiedenen Gelegenheiten kaufte. Nach dem frühen Tod von Adamson produzierte Hill keine Werke mehr, die Aufsehen erregten,¹⁰⁹ er blieb (fälschlicherweise) als Fotograf in Erinnerung, während er als Maler »verschollen ist«.¹¹⁰

Doch wie kam es zu der Abbildung der namenlosen Fischfrauen von New Haven, die Benjamin so sehr interessieren? Ihre fotografische Darstellung war ursprünglich wiederum nicht als Kunstform gedacht, sondern entsprang sozialreformerischen Ideen angesichts der negativen und zersetzenden Folgen der Industrialisierung. Newhaven galt als Kontrapunkt zu dieser krisenhaften Entwicklung. Zu Zeiten der Hochindustrialisierung und der damit indizierten Armut erschien die kleine Stadt am Meer gleichsam als Ort einer noch intakten Lebensweise; die Kultur und das soziale Leben galten im nahen Edinburgh noch als vollständig autark.¹¹¹ Die Leute waren für ihre unverwechselbaren Kostüme und ihre Tapferkeit bekannt. Newhaven war Sommerfrische und Touristenort für die Edinburger Bevölkerung,¹¹² nur der Whisky-Konsum erregte besorgtes Erstaunen: »Males and females suck whisky like milk«.¹¹³ Dahingehend lässt sich Hills Idee, die Leute von Newhaven zu fotografieren als ein erstes, sozialdokumentarisches Projekt verstehen, das sich der Fotografie bediente, aber gleichzeitig auch eine ästhetisierende Funktion besaß, um einen Kontrapunkt zur dysfunktionalen Industrialisierung zu zeich-

105 Newhall 1998, S. 46.

106 Ebd., S. 47.

107 Zur Produktion dieses Gemäldes siehe Steinert und Steinert 1963.

108 Ebd., S. 10.

109 Newhall 1998, S. 47.

110 Benjamin 2003, S. 49.

111 Stevenson 1991, S. 22.

112 Ebd., S. 17–22. Siehe die Dokumentation der Nationalgalerie Schottlands: www.nationalgalleries.org/art-and-artists/features/hill-adamson.

113 Ebd., S. 22.

nen:¹¹⁴ »It seems reasonable«, so Stevenson in ihrer Untersuchung, »that his [Hills] intention in photographing Newhaven was not merely to celebrate its surface attractions and success but to make an analysis through visual art of the way Newhaven had survived and coped through the social confusion and distress of the Industrial Revolution and its aftermath; a way which maintained social dignity and remained both morally truthful and visually beautiful«.¹¹⁵

Das »Erscheinen« namenloser Leute in den Bildern der damaligen Gesellschaft, von dem Benjamin spricht, besitzt also, angesichts der Inszenierung der kleinen Hafenstadt Newhaven als ideale Gemeinschaft in industriellen Umbruchszeiten, gleichzeitig einen ästhetisierenden und dokumentarischen Hintergrund. Während die Fotografie für das Gemälde der schottischen Synode als Stoff für die Malerei diente, trat sie in Newhaven als Bestandteil eines eigenständigen Projekts losgelöst von der Malerei auf. Es ging darum, nicht einfach singuläre Porträts mit höchst möglichem Ähnlichkeitsgrad zu lebenden Personen zu liefern, sondern mit den Mitteln der Fotografie eine umfassendere soziale Realität zu dokumentieren, ins Bewusstsein zu heben. Die Fotografien der Fischer und Fischfrauen Newhavens und ihrer Lebensverhältnisse sind also nicht einfach Porträts des üblichen Gebrauchs (wie etwa jene, die Hill für sein Fresko gebrauchte), sondern sie haben einen spezifischen dokumentarischen Sinn: Sie berichten nun über gesellschaftliche Verhältnisse. Hill war schon beim Synoden-Gemälde bemüht, so zeigt ein zeitgenössischer Brief über das Projekt, ein Gesamtbild eines an sich Heterogenen zu produzieren: »especially to the execution of large pictures representing different bodies & classes of individuals«. Die Menschen, so seine Idee, tragen sichtbare Kennzeichen ihres Lebens: »The way people wear clothes may come from the way they live or the way they work«;¹¹⁶ diesem Credo folgend, nunmehr ausschließlich mit der Fotografie, suchte er die Gemeinschaft Newhavens darzustellen. Die Leute waren aktiv in die Szenerie involviert, die Bilder beruhten auf Kooperation mit den Fotografierten, im Gegensatz zu späteren Reportagetechniken. Diese Zusammenarbeit war allerdings alleine schon durch die lange Belichtungszeit gefordert, die noch keine spontanen und schon gar nicht unbeobachteten Aufnahmen erlaubte.¹¹⁷

Doch diese frühere dokumentarische Idee ging einher mit einem starken ästhetischen Gestaltungswillen. Nach Hills Auffassung sollten Darstellungen ein ästhetisches Ideal verkörpern und dadurch auch pädagogische Wirkung erzielen.¹¹⁸ Entsprechend folgte er noch der Bildtradition

114 Es gab parallele Projekte, etwa die Fotoserien von Marktfrauen in Jersey, siehe ebd., S. 34.

115 Ebd., S. 24.

116 Ebd., S. 48.

117 Ebd., S. 40.

118 Ebd., S. 25.

eines Malers. Doch auch erzählerisch war die Umgebung bereits imaginativ aufgeladen, hin zu einem »iconic image« der ursprünglichen Gemeinschaft. So erwähnt Stevenson in ihrer Geschichte dieser Fotografien insbesondere Walter Scotts Roman *The Antiquary*, der das ebenso tragische und heroische Leben einer Fischersfamilie schildert.¹¹⁹ Um das einfache Leben dieser Menschen, das stoische Abmühen an der garstigen Existenz angesichts des Ringens mit einem rauen Meer zu vergegenwärtigen, griffen auch Hill und Adamson zum Mittel der Heroisierung, indem sie beispielsweise Männer zeigten, die auf hoher See Leben retteten. Der einfache Alltag, wie auf der Fotografie *Oyster Dredging*, erhielt dadurch etwas Majestätisches. Der Erfolg dieser Fotografien blieb nicht aus, die Fotogra-



Abbildung 14: Hill und Adamson: »Oyster Dredging«, 1840.
Quelle: Stevenson 1991, Plate 20.

fien wurden in ganz England und in Paris ausgestellt, und sie fanden ein kaufkräftiges Publikum. Es ist nicht von der Hand zu weisen, so Stevenson, dass die Kalotypen auch explizit für ein kaufkräftiges, elitäres Publikum hergestellt wurden. Hill entwickelte eigentliche Verkaufsstrategien, um die Alben effizient über ganz England hinweg zu verkaufen.¹²⁰

Dies ist allerdings bemerkenswert: Hier nun öffnet sich also ein Markt jenseits der Porträtfotografie, indem die Fotografien über soziale Verhältnisse berichten. Dass das Elend der Industriegesellschaft ausgespart blieb, von Hill nicht dokumentiert wurde, sondern im Gegenteil für die höhe-

119 Stevenson 1991, S. 35.

120 Ebd., S. 35.

ren Schichten zum romantisierenden Bild der einfachen Leute stilisiert wurde, die in natürlicher Gemeinschaft zusammenleben, stellt natürlich gleichsam »avant la lettre« die Frage nach der gesellschaftlichen Funktion dieser frühen oder gar ersten Dokumentarfotografie.¹²¹ Stevenson glaubt indes nicht, dass die Fotografien einer Art »Upper class voyeurism« dienen sollten.¹²² Vielmehr sei es Hill darum gegangen, Unterstützung für seine sozialreformerischen Ideen zu gewinnen, indem die Fotografien das erhaltenswerte Gemeinschaftliche zeigten, das sich den zersetzenden Kräften der Industriegesellschaft entgegenstellte.¹²³

Doch weshalb zog vor allem die namenlose Fischfrau Benjamins Aufmerksamkeit auf sich? In den Anmerkungen zur Geschichte der Fotografie geht er ausführlicher darauf ein. Angesichts klassischer Porträt-Bilder schreibt er:

Gewiss ist es anziehend, alledem in Betrachtung der bedeutendsten Köpfe aus dem vorigen Jahrhundert nachzugehen, die sich in langer Reihe auf diesen Blättern darstellen. Und doch führt vielleicht die Betrachtung der namenlosen Porträtbilder noch viel weiter. Nicht weil hier nur die Kunst des Fotografen die Auswahl der Herausgeber bestimmt hat, sondern der Wirkung wegen, die gerade diese anonymen Bilder auf den Beschauer ausüben. Kleine und namenlose Leute auf Gemälden – die kannten sie längst; sind es Porträts, so fragte man wohl noch nach dem Dargestellten, so lange sie im Familienbesitze verbleiben. Dann aber verstummt jedes Interesse am Dargestellten: die Bilder, soweit sie dauern, tun es nur als Zeugnis für die Kunst dessen, der sie gemalt hat.¹²⁴

Die Realexistenz der in Gemäldeform Porträtierten verblasst eigentlich mit der Zeit. Einerseits gibt es die malerischen Porträts der berühmten Leute, der berühmten Namen. Dann aber existieren Porträts, der »kleinen und namenlosen Leute auf Gemälden«. Sie sind für Benjamin bereits Dokument eines Umfassenderen, das sich in seiner Geschichtstheorie diskutiert findet, respektive in seinem Aufsatz *Über den Begriff der Geschichte*. In diesem kritisiert er den Historismus, die Ereignisgeschichte, die an »Urheber«, d.h. große Namen gebunden ist: »Diese Bastion des Historis-

121 Nach Lugon taucht der Term des Dokumentarischen, als Abgrenzung zum Fiktionalen, 1926 zuerst im Bereich des Films auf, um dann gegen Ende der Zwanzigerjahre von der Fotografie übernommen zu werden. In der Fotografie dominierte zuvor noch vor allem die Gegenüberstellung von Kunst versus Wissenschaft, das unmittelbare mechanische Abbilden versus ästhetisches Gestalten. Mit der Idee des Dokumentarischen bildet die fotografische Darstellung der Realität und gleichzeitig die ästhetische Gestaltung keinen Widerspruch mehr. Sie bedingen sich sogar eigentlich, siehe Lugon 2001, S. 5, 14–15. Beide Momente sind indes bereits im Newhaven-Projekt erkennbar.

122 Stevenson 1991, S. 45.

123 Ebd., S. 35.

124 Benjamin 1991c, S. 1134.

mus ist die stärkste und schwerst zu berennende«.¹²⁵ Der entscheidende Hinweis zu den namenlosen Menschen findet sich auch hier erst in den Anmerkungen: »Schwerer ist es, das Gedächtnis der Namenlosen zu ehren als das der Berühmten, Gefeierten, das der Dichter und Denker nicht ausgenommen. Dem Gedächtnis der Namenlosen ist die historische Konstruktion geweiht.«¹²⁶ Es geht also darum, hier führt ein Weg bereits zu Castoriadis' »anonymen Kollektiven«, das Gedächtnis der Namenlosen in der Geschichtsbewegung eigentlich zu bergen. Doch einfache namenlose Leute auf Porträts lassen das Interesse schnell schwinden. Sie sind aus Bedürfnissen der Familie entstanden, repräsentieren die familiäre Logik. Doch bei der Fotografie namenloser Leute kommt nun etwas hinzu, denn die Fotografie ist auf andere Weise mit der Wirklichkeit verbunden als ein Gemälde.

Bei der Betrachtung der Porträts von Fischfrauen in Newhaven¹²⁷ erkennt Benjamin etwas, das nicht mehr bloß mit dem Verbllassen der Namen im Gedächtnis zu tun hat: »Bei der Fotografie begegnet man etwas, das sich über eine andere bildliche Darstellung nicht ergeben kann: In jenem Fischweib aus Newhaven, das mit so lässiger, verführerischer Scham zu Boden blickt, bleibt etwas, was im Zeugnis für die Kunst des Fotografen Hill nicht aufgeht, etwas, was nicht zum Schweigen zu bringen ist, *ungebärdig nach dem Namen derer verlangend, die da gelebt hat*, die auch hier noch wirklich ist und niemals gänzlich in die ›Kunst‹ wird eingehen wollen«, so Benjamin.¹²⁸ Was ist dieses »Neue und Sonderbare«,¹²⁹ das über das konventionelle Bild eines Menschen hinausweist? Es ist bezeichnenderweise etwas, das selbst einer phänomenologischen Soziologie und ihrem typisierenden Wiedererkennen verschlossen bleibt.

Benjamin betrachtet Hills fotografisches Bild als etwas, das als ästhetische Form an den Betrachter herantritt: als historische *Form* der Kategorie »Fischweib«. Zugleich sieht er die Fotografie mit der Wirklichkeit an sich eng verbunden, ganz gemäß der indexalischen Fotografiauffassung dieser Zeit.¹³⁰ Doch geht Benjamin entscheidend über eine Abbildtheorie

125 Benjamin 1991d, S. 1141.

126 Ebd., S. 1141.

127 Schwarz 1931, Bildplatte 26.

128 Benjamin 2003, S. 49. Hervorhebung von mir.

129 Ebd., S. 50.

130 Es ließe sich hier auch von einem Paradigma der unaufhebbaren Verschränkung von Wirklichkeit mit der Fotografie sprechen, ohne dass die Fotografie eine vorhandene Wirklichkeit getreu abbildet, siehe Dubois 1998, Kapitel 1. Rosalinde Krauss schreibt, dass die Fotografie eine Einheit der Realität voraussetzt, auf die sie Bezug nimmt, als »dessen-was-zur-gleichen-Zeit-präsent-war«, siehe Krauss 1998, S. 114. Freilich wäre es m.E. verfehlt, Benjamin ein Verständnis der Fotografie zu unterstellen, eine Fotografie ist mehr noch Dokument einer historischen Konstellation, die selbst über die Technik hinausgeht, und die Fotografie ist deshalb in ihrer Bedeutung nur als histo-

hinaus, in dem Sinne, dass das Reale in der Form nicht ganz aufgeht; Reales und Geformtes sind durch einen technisch indizierten Zusammenhang miteinander verbunden. Mehr noch, das nicht zu bändigende Drängen eines Realen im Geformten ist gerade dasjenige, das die Fotografie (eines Menschen) vom Bild (eines Menschen) überhaupt erst unterscheidet; es ist ein Drängen, das die Idee des Idealtypus als Abstraktionsleistung, als Wirklichkeitsferne nicht kennt, mit der die Phänomenologie Schütz' und Natansons arbeitet und die wohl problemlos vom wiedererkannten Typus der Fischfrau ausgegangen wäre. Doch weshalb erzeugt diese Fotografie



Abbildung 15: Hill und Adamson:
Newhaven Fishwives ca. 1845.

Quelle: memtmuseum.org, Accession Number: 1997.382.19.

ein Begehr nach dem Namen derer, die da gelebt haben? Während in der Malerei der damaligen Zeit noch alles bewusste Gestaltung ist (*Tachismus* und *Art informel* entstanden erst einige Jahre später), unterliegt selbst die präziseste Fotografie gewissen zufälligen Prozessen, die dazu führen, dass nicht alles, was sichtbar wird, auch so intendiert war.¹³¹ So minimal dieses Unkontrollierte auch sein mag, an diesem Zufälligen »durchsengt« das Reale eigentlich das Bild, und lässt etwas hervortreten, das selbst dem Betrachter der fotografierten Szene zuvor nicht sichtbar war. Die entscheidende Stelle in Benjamins *Kleine Geschichte der Fotografie* lautet:

risches Phänomen begreifbar. Von den frühen Porträtfotografien bis hin zu Atgets Bildnissen wechselt auch Benjamins Einschätzung der Fotografie entsprechend, siehe Benjamin 1991a, S. 445.

131 Peter Geimer hat dieser Tatsache eine ganze Untersuchung gewidmet ebenso wie Michel Frizot; siehe dazu Geimer 2010 und Frizot 2014.

Hat man sich lange genug so in ein Bild vertieft, erkennt man, wie sehr auch die Gegensätze sich berühren: Die exakteste Technik kann ihren Hervorbringungen einen magischen Wert geben, wie für uns ihn ein gemaltes Bild nie mehr besitzen kann. Aller Kunstfertigkeit des Fotografen und aller Planmäßigkeit in der Haltung seines Modells zum Trotz fühlt der Beschauer un widerstehlich den Zwang, in solchem Bild das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchgesengt hat.¹³²

Diesem Prozess des Fotografierens steht in gewissem Maße ein anderer gegenüber, der sich daraus ergibt, dass die Fotografien namenloser Menschen wie alle Fotografien reproduzierbar sind. Bekanntlich verändert sich für Benjamin über die technische Reproduzierbarkeit der Charakter der Kunst und der Wahrnehmung selbst. Der Kultwert des Kunstwerks, seine quasi-magische Funktion (die Aura) beginnt mit der Fotografie als reproduzierbares Medium hinter dem zurückzutreten, was er Ausstellungswert nennt. Doch gerade in der Fotografie sieht er einen widerständigen Rest des Kultwerts, dessen Magie nicht widerstandslos weicht. Der Kultwert »bezieht vielmehr eine letzte Verschanzung, und die ist das Menschenantlitz«.¹³³ Es sei kein Zufall, dass gerade das Porträt im Mittelpunkt der frühen Fotografie stehe, denn »im Kult der Erinnerung an die fernen oder die abgestorbenen Lieben hat der Kultwert des Bildes die letzte Zuflucht. Im flüchtigen Ausdruck eines Menschengesichts winkt aus den frühen Fotografien die Aura zum letzten Mal.«¹³⁴ Allerdings verblasst selbst dieser Kultwert der Porträtfotografie mit der Erinnerung an den, der da abgebildet war. Doch mit der Möglichkeit, dass die Fotografie etwas sichtbar werden lässt, das sich nicht gleich erschließt und auch nicht intendiert ist, tritt etwas anderes hervor, das sich wiederum quer zur Unterscheidung von Kult- und Ausstellungswert stellt. Das Experimentieren mit der Fotografie erzeugt allmählich eine Ahnung, dass über die wahrgenommenen Formen hinaus noch eine andere Realität existiert. Es ist das, was er das »optisch Unbewusste« nennt, die Einsicht, mit der Fotografie »an die Stelle eines vom Menschen mit Bewusstsein durchwirkten Raums ein unbewusst durchwirkt tritt«.¹³⁵ Oder anders ausgedrückt: Über die Zeit bildet sich so eine Ahnung, dass neben dem vom Bewusstsein und dem menschlichen Sehen erschlossenen Raum noch andere positive Wirklichkeiten bestehen, die das Erfassungs- und Formungsvermögen des menschlichen Wahrnehmungsapparats selbst übersteigen. Das optisch Unbewusste, so ließe sich folgern, ist ein unmarkierter Raum der bewussten Wahrnehmung, der sich gerade über die Konfrontation der Technik mit der Realität ergibt.

132 Benjamin 2003, S. 50.

133 Benjamin 1991a, S. 445.

134 Ebd., S. 445.

135 Benjamin 2003, S. 50.

Doch dies erklärt noch nicht, was »ungebärdig nach dem Namen derer [verlangt], die da gelebt hat«.¹³⁶ Dieses Verlangen verweist auf den Umstand, dass in dieser Fotografie der Blick auf Menschen fällt, deren Relevanz weder persönlich noch öffentlich ist. Damit verschiebt sich der ganze Aufmerksamkeitshorizont auf einen Zwischenraum von Privatem und explizit Öffentlichem. Die gesellschaftliche Bedeutung dieses Vorgangs wird erneut vor dem Hintergrund der Geschichtsphilosophie Benjamins deutlich, die dem Namenlosen eine verschüttete Bedeutung zuspricht, die erst ans Tageslicht gehoben werden muss. Damit entsteht ein ganz neues Spannungsverhältnis, in dem, was da erscheint und nicht erscheint, zumal gerade nicht kontrollierbar ist, was alles sichtbar wird. Doch ein Blick auf eine zuvor symbolisch nicht erfassbare Zone verborgener gesellschaftlicher Bedeutung wird nun möglich, die Bedeutungslosen, Namenlosen erscheinen gleichsam durch die Ordnung hindurch, die sie errichtet haben.

Dieser These, dass erst mit der Fotografie die namenlosen Menschen in den Blick kommen, dass nun mit der Fotografie Bildnisse »anonymer Menschen« erscheinen, widerspricht allerdings Jacques Rancière. Damit die neue Technik dem »anonymen Individuum« zur Sichtbarkeit in den Künsten verhelfen kann, müssten die namenlosen Menschen erst einmal als Objekt der Künste anerkannt werden. Dieser ästhetische Effekt sei aber nicht durch die Fotografie produziert worden, wie gesehen ergab sich schon in der Malerei eine Hinwendung hin zu namenlosen Menschen. Rancière erwähnt auch die Bedeutung von Balzacs Literatur scheinbar unbedeutender Menschen.¹³⁷ Dies bedeutet aber: »Nur weil das anonyme Individuum zu einem Gegenstand der Kunst geworden ist, kann auch seine ›Aufzeichnung‹ eine Kunst sein. Dass das anonyme Individuum nicht bloß künstlerisch ist, sondern auch eine spezifische Schönheit birgt – genau das

136 Ebd., S. 49. In der Diskussion über die Bedeutung von Hills und Adamsons Fischfrauen stellt Jean Ungaro die These auf, dass diese Fotografien für Benjamin wie Allegorien von Ruinen funktionieren: »Dire de la photographie qu'elle fonctionne comme une allégorie c'est dire, certes, qu'elle a le statut de ruine que quelque chose a existé dont il ne reste que la trace fragmentaire«, Ungaro 2002, S. 59. Der Titel von Ungaros Aufsatz gründet leider in einer unpräzisen Übersetzung von Benjamins Text ins Französische: der Ausdruck »namenlose Menschenbilder«, siehe Benjamin 2003, S. 49, wird im französischen Text als »les images d'une humanité sans nom« übersetzt. Ungaro sieht in diesem Begehr den Wunsch nach einer Entlastung von Identität schlechthin (»mettant fin à toute quête d'identité«). Es handelt sich um eine gleichsam archaische Sehnsucht, die sich nun aktualisiert: »... comme réactualisation de figures très anciennes«, siehe Ungaro 2002, S. 60. Ungeachtet dessen vermittelt hier Ungaro eine klare Vorstellung der *aboutness* dieser Bilder.

137 Rancière 2006, S. 52. Diese These lässt sich mit dieser Untersuchung bestätigen, beispielsweise erschien Balzacs Roman *L'anonyme* im Jahre 1823, siehe Balzac 2003; vgl. auch S. 493 ff. im ersten Band dieser Untersuchung.

charakterisiert das ästhetische Regime der Künste«.¹³⁸ Die Namenlosigkeit und scheinbare Bedeutungslosigkeit dieser Menschen verweist – dies entspricht Dantos Diagnose der Verklärung des Gewöhnlichen – letztlich auf das Regime, das sie erst zur Kunst erhebt.

Doch damit ist Benjamins These meines Erachtens keineswegs widerlegt, seiner Darstellung kommtt ausgerechnet der Umstand entgegen, dass es sich bei den Fotografien von New Haven gerade nicht um ein Kunstprojekt handelt, sondern um eine sozialreformerische Initiative: Die Existenz von Namenlosen der Gesellschaft kann in einer umfassenderen Konstellation durchaus erst in der Literatur als relevant, als politisches Problem erscheinen, und es kommtt in der fotografischen Dokumentation dennoch etwas anderes hinzu, das wiederum, vermittelt über die technische Reproduzierbarkeit und damit verbunden über die breite Diffusion, zu einer neuen Aufmerksamkeit oder auch zu einer neuen Wahrnehmung des Sozialen schlechthin führt,¹³⁹ gerade weil sich die Fotografie auf eine Weise in die soziale Wirklichkeit einschreibt, die sie von anderen Formen der Repräsentation des Sozialen unterscheidet.¹⁴⁰ Gegenüber der Literatur ist die Fotografie nicht bloß Fiktion, gegenüber der Malerei nicht bloß Inszenierung und ästhetische Formung; gegenüber der Statistik, die Spuren abstrakt verarbeitet, liefert sie ein Figuratives und nicht auf eindeutige Symbole Reduzierbares. Kurum liefert sie etwas, das nicht vollumfänglich der Kontrolle der Produzenten und der Beobachter unterliegt.¹⁴¹

Allerdings, dass sich in der Fotografie eine Wirklichkeit zeigt, die erst die optische Technik hervortreten lässt, ist nur eine Seite der Erklärung der Faszination von Fotografien namenloser Menschen. Vielmehr kommtt im vorliegenden Fall der Fischfrau noch etwas dazu, dass nach dem Namen

138 Rancière 2006, S. 52.

139 Tatsächlich geht es Rancière bei der angesprochenen Stelle nicht um die Frage nach der Wahrnehmung anonymer Menschen schlechthin, sondern um die Frage, welche »Eigenschaften einer Kunst« sich aus ihren »technischen Eigenschaften ableiten lassen«; er widerspricht vielmehr einer materialistischen Vorstellung von den Medien der Künste, die als ursächlich für Wahrnehmungen eingesetzt werden, siehe ebd., S. 51.

140 Vgl. wiederum Reinecke und Mergel 2012

141 In gewisser Weise geht Becker desgleichen auf diese verschiedenen Formen der Repräsentation des Sozialen ein, siehe Becker 2007. Der maßgebliche Unterschied zu der vorliegenden Untersuchung liegt darin, dass Becker sie nur in ihrer Eigenschaft als symbolische Formen betrachtet, diskutiert, einander gegenüberstellt, und nicht aufgrund der Praktiken und Techniken ihres Zustandekommens. Eine Tabelle ist mehr als eine Abbildung, sie verweist auch auf die immense, kleinteilige Arbeit der Codierung und Erhebung des Sozialen. Dieses Wissen setzt gerade die entsprechenden symbolischen Formen in ein unterschiedliches Verhältnis zum Wissen über das Soziale und vor allem: Es erzeugt auch unterschiedliche Imaginationen, welche Wirklichkeit hinter den Symbolen steht.

verlangt und das nicht zu stillen ist. Um sich diesem zu nähern, muss auf das Nichtintendierte von Hills und Adamsons Fotografie selbst zurückgegriffen werden. Benjamin erkennt die Fischfrau auf der Fotografie genau so, wie es von Hill gewollt ist, an ihren Insignien des Berufs, an den Details, von denen ausgehend auf eine allgemeine Kategorie geschlossen werden soll. Auf diese Weise ergibt sich die Aussage des Bildes: Hier ist eine Fischfrau in ihrer Tätigkeit abgebildet. Die Bezeichnung »Fishwives« lässt sich mithin selbst als Bestandteil des Bildes definieren.¹⁴² Diese Kategorie und mithin die Ausstaffierung durch Insignien und Merkmale bis hin zur Kleidung sind aufgrund von Hills Intention zutiefst politisch gemeint. Doch lässt das Bild etwas hervortreten, was von Hill und Adamson wohl nicht beabsichtigt war und in dieser Kategorie der idealen »Fischfrau« wiederum nicht aufgeht, aber von Benjamin beobachtet wird, nämlich eine »lässige, verführerische Scham«, mit der die Fischfrau zu Boden blickt.¹⁴³

Dieser Blick weist womöglich leise darauf hin, dass hier die intendierte moralische Ordnung nicht ganz so stabil ist. Doch dies ist nicht entscheidend. Es ist alleine das Spannungsverhältnis zweier Realitäten, das nach dem Namen der Abgebildeten ruft: der Typus der »Fischfrau« und der nicht reduzierbaren Singularität des konkreten Blicks der weiblichen Person, der mehr ist, als eine Beschreibung oder Codierung erfassen könnte. Die menschliche Einzigartigkeit und die soziale Kategorie erscheinen indes gleichzeitig, ohne aufeinander reduzierbar zu sein. Das Verlangen nach dem Namen korrespondiert damit eigentlich mit dem, was Benjamin mit »durchsengen« gemeint hat: Hier erscheint ein Leben, das wie jedes Leben, nicht in Typisierbarkeit und Repräsentierbarkeit aufgeht und gerade deshalb von Realität zeugt.

Das Entscheidende ist nun, dass diese Nichterfassbarkeit gerade kein Defizit darstellt, sondern ein ästhetisches Moment erzeugt. Eine perfekte Repräsentation des Lebens der Fischerleute in Newhaven, die sich den dysfunktionalen Folgen der Industrialisierung widersetzen, ergäbe eine spannungslose Wirklichkeit, ja mehr noch, ließe die Fotografie als eintönig erscheinen. Was sich hier abzuzeichnen beginnt, so die These, ist ein Blick in eine Sphäre des Sozialen, der zuvor über die stillschweigend hingenommene Präsenz normaler, unbekannter Leute jegliche Relevanz genommen war. Oder anders ausgedrückt: Mit der Fotografie setzt auch eine Verrätselung des Sozialen ein, der Blick in das Soziale wird zu einem Blick in ein unerschlossenes Nirgendwo.

Das Fantastique social

Mit der Einführung der Fotografie zeichnet sich eine neue Wahrnehmung des Anonymen ab, indem die Technologie auf unvorhergesehene Weise

142 Mitchell 1986.

143 Benjamin 2003, S. 49.

Menschen des Alltags zum Vorschein bringt. Benjamin identifiziert die zugrundeliegenden ästhetischen Effekte, seine Analysen stehen indes nicht alleine. Der französische Schriftsteller Pierre Dumarchey (1882–1870), der unter dem Namen Pierre Mac Orlan publizierte, hat parallel zu Benjamins Arbeit an der Geschichte der Fotografie, ein Konzept eines *Fantastique social* entwickelt, das er in der fotografischen Aufzeichnung unbekannter Menschen erkennt.¹⁴⁴

Mac Orlan fotografiert selbst, beobachtet und reflektiert die Entwicklung der Fotografie genau; seine Arbeiten dürften dahingehend ein frühes Äquivalent zu Kracauers und Benjamins Schriften zur Fotografie darstellen. Das *Fantastique social* erscheint dabei als »Schlüsselterm« (»mot de passe«) in Mac Orlans Werk.¹⁴⁵ Doch was er unter *Fantastique social* versteht, hat er nie einer wissenschaftlichen Definition zugeführt. Cheroux schreibt in seiner Darstellung der verschiedenen Bedeutungen des Konzepts, dass es am ehesten etwas nahekomme, das Durkheim als »fait social« bezeichnet habe¹⁴⁶ und das er in seinen Regeln der soziologischen Methode als eine »certain état de l'âme collectif« beschrieben hat.¹⁴⁷ Diese Kollektivseele oder -stimmung ist für Durkheim nur über statistische Erforschung und Darstellung sichtbar; er sieht die Kollektivseele gleichsam durch die Zahlen und Tabellen hindurch scheinen, weil sich über die statistischen Berechnungen das Chaos der Singularitäten aufhebt und erst so überhaupt ein Kollektives wahrnehmbar wird.¹⁴⁸

Mac Orlan erläutert seine Vorstellung des *Fantastique social* hingegen anhand der Fotografie. Vielleicht ließe es sich als das verstehen, was das Gesellschaftliche in den Fotografien ausmacht, das aber nicht direkt sichtbar, benennbar, allerdings erahn- und in gewissen Momenten erfahrbar ist und das deshalb oft als unheimlich erscheint. Gerade die Fähigkeit der Fotografie, Dinge sichtbar werden zu lassen – ungeachtet dessen, dass Fotografie vor allem Singuläres abbildet –, prädestiniert sie auch dazu, etwas

144 Mac Orlans Untersuchung zur Fotografie ist allerdings etwas früher in den 1920er-Jahren anzusiedeln, während Benjamins Schrift 1931 das erste Mal erschien. Mac Orlan hat Deutschland besucht, kannte deutsche Literatur, aber einen Bezug zu Walter Benjamin scheint es nicht zu geben, siehe Baritaud 1992, S. 1, 6 139, 242. Dagegen hatte Benjamin Mac Orlans Werk sehr genau rezipiert, wie seine in den gesammelten Werken veröffentlichte Leseliste zeigt, vgl. Benjamin 1992, Kemp 2000. Allerdings ist nichts über seine Lektüre von Mac Orlans Schriften zur Fotografie eruierbar, siehe Raulet 2019.

145 Chéroux 2011, S. 11.

146 Ebd., S. 14.

147 Durkheim 1895, S. 14.

148 Durkheim schreibt: »Car, comme chacun de ces chiffres comprend tous les cas particuliers indistinctement, les circonstances individuelles qui peuvent avoir quelque part dans la production du phénomène s'y neutralisent mutuellement et, par suite, ne contribuent pas à le déterminer. Ce qu'il exprime, c'est un certain état de l'âme collective«, ebd., S. 14.

hervortreten zu lassen, was sonst nicht wahrnehmbar wäre, jenseits bestehender subjektiver und wissenschaftlicher Wahrnehmungsformen existiert. Mit anderen Worten gesagt, und rückbezogen auf Baumgartens Vorstellung von Ästhetik: Mac Orlan erkennt eine gesellschaftliche Ästhetik in der Fotografie, die sich gerade zwischen den soziologischen Ästhetiken des Singulären und Kollektiven, die Simmel beschreibt, ansiedelt.

Mac Orlan beschreibt einen Vorfall, der der späteren Illustration von Benjamins optischem Unbewussten sehr nahekommt:¹⁴⁹ Mac Orlan tritt eines Nachmittags in eine vernebelte Straße in der Londoner Chinatown, er erkennt schemenhafte Gestalten und will dieses Bild unbedingt festhalten. Auf Gut Glück macht er einige Aufnahmen. Beim Entwickeln der Fotografie entdeckt er jedoch etwas Seltsames: In jeder Hauseingangstüre scheint ein Stück Stoff zu verschwinden. Es handelt sich, so schließt er, um die Röcke von Mädchen und Frauen, die vielleicht entdeckten, dass er die Kamera zückt, als er in die Straße einbiegt und dann flüchteten, um nicht fotografiert zu werden, oder auch um schlicht nicht von einem Fremden erblickt zu werden. Die Frauen und Mädchen hat er zuvor gar nicht bemerkt, ihr Verschwinden ebenso wenig. In der Fotografie hat sich etwas realisiert, dass er mit seinen wachen Sinnen nicht wahrgenommen hat, es hat sich etwas Soziales geäußert, das sonst unsichtbar geblieben wäre. Das heißt, in der sinnlichen, »positiv« wahrnehmbaren Ordnung existiert noch eine andere Dimension des Sozialen, das zumeist nur die Gestalt einer Fantasie besitzt und allenfalls in spezifischen Momenten, wie in diesem Schnappschuss, sich unverhofft und auch nur partikular kenntlich zeigt; diese Fotografie, auf die er immer wieder zu sprechen kommt, gerät zur »emblematischen« Erfassung eines *Fantastique social*.¹⁵⁰ »Pour ce qui recherchent les détails souvent subtils du fantastique social«, schreibt Mac Orlan nach dieser Erzählung, »la photographie est un révélateur incomparable«.¹⁵¹

Hier tritt etwas über die Fotografie hinzu, eine neue Form der Wahrnehmung von sozialen Realitäten, die sonst unbewusst blieben, obwohl sie jederzeit Wirkungen zeigen. Andere Autoren, wie Bertolt Brecht, hatten hingegen gerade verneint, dass sich abstraktes Soziales über die Fotografie wahrnehmen ließe, eine Fotografie der Kruppwerke besage wenig über das Industrieunternehmen Krupp.¹⁵² Mac Orlan sieht natürlich auch, dass sich ein Abstraktes nicht fotografieren lässt, Begriffe wie Krieg, oder Pest oder auch Blut lassen sich in ihrem Bedeutungsgehalt nicht alleine bildlich fixieren.¹⁵³ Sein Argument lautet anders. Jede Zeit habe ein ihr spezifisches *Fantastique social*, das in den konkreten gewohnheitsmä-

149 Mac Orlan 2011b, S. 55.

150 Chéroux 2011, S. 25.

151 Mac Orlan 2011b, S. 55.

152 Vgl. Seite 129 dieses Bandes.

153 Mac Orlan 2011c, S. 65.

ßigen Formen sichtbarer Gesellschaft nicht direkt erscheint, das sich aber aufgrund visueller Effekte in Medien wie der Fotografie beobachten lässt. Die Zeit, in der er lebt, ist von einem rasanten industriellen Wandel geprägt, und dieser Wandel prägt auch die Sichtbarkeit des Sozialen, indem es seine visuelle Oberfläche radikal umgestaltet: »Ces changements de décors extraordinairement rapides depuis 1900, pour rendre une date, aboutissent à une sorte de perversité romantique tout à fait contagieuse dont les symptômes finirent par constituer une cause: le fantastique social«.¹⁵⁴ Die außergewöhnlich schnellen Veränderungen der sichtbaren sozialen Welt seit 1900 führten zu einer Art Revolution (Mac Orlan nennt sie romantische Perversion, womit er eine exzessive Visualisierung und zugleich Stilisierung meint), die schnell um sich greife und dabei von einem bloßen Symptom zur Ursache einer neuen Weltsicht gerate. Die Fotografie trägt maßgeblich zu dieser Revolution bei und erzeugt eine neue Wahrnehmbarkeit des sonst imaginären Sozialen.

Auf welche Weise? Fotografien lassen Zeit eigentlich einfrieren: Gleich wie die Vorstellung des Lichts nur aufgrund eines Dunklen möglich ist, so lassen sich gesellschaftliche Veränderungen nur über die Gegenwart eines Stillstands (*immobilité*) überhaupt erst wahrnehmen.¹⁵⁵ Darin liegt die Möglichkeit, im künstlichen Moment des Stillstands etwas wahrnehmen zu können, was sonst in der Realität im beständigen Fluss nicht möglich ist. Denn der Stillstand, den eine Fotografie produziert, ist irreal und erzeugt gerade dadurch eine Imagination, was hier geschieht, oder geschah. Eine Fabrik und ihre Maschinen, die Menschen, die sie bedienen, stellen beispielsweise eine Realität in beständiger Bewegung dar, sie existiert durch und über Rhythmen. Die Vorstellung, dass die Bewegung abrupt und brutal aufhört, alles für einen Moment stillsteht, in einer unvollständigen Geste (»geste inachevé«) einfriert, ist letztlich absurd, doch genau einen solchen surrealen Stillstand produziert die Fotografie. Sie lässt somit ein Fantastisches entsteigen und damit ein Meer von Ideen und Assoziationen. Eine Fotografie der Kruppwerke zeigt nicht das Industrieunternehmen, sondern das Imaginäre kapitalistischer Produktion, so ließe sich Brechts Feststellung kommentieren. Deutlich wird diese Verbindung zwischen Stillstand und Imagination in der Tatortfotografie. Mac Orlan zeigt eine »anonyme Fotografie« eines Hotelzimmers, blutverschmierte Laken, Blutspritzer an den Tapeten, umgeworfene Gegenstände, es handelt sich weder um eine künstlerische Interpretation noch um ein simples Abbild der Realität, die Tatortfotografie ist schlicht Teil eines Geschehens, dessen initiiierende Akteure verschwunden sind. Der Stillstand führt zur Untersuchung, zur Imagination, was wie geschehen konnte.¹⁵⁶ Roland Barthes'

154 Mac Orlan 2011a, S. 86.

155 Ebd., S. 84.

156 Mac Orlan 1929, S. 4.



UNE PHOTOGRAPHIE : LA CHAMBRE DU CRIME

Abbildung 16: Une photographie: La chambre du crime.

Quelle: Mac Orlan 1929, S. 4.

Diktum, »dans la Photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là«,¹⁵⁷ erhält hier eine neue Bedeutung: Denn das, was geschehen ist, ist in der Tatortfotografie nicht da, obwohl es das, was »da« ist, die Blutflecken beispielsweise, erst erzeugt hat. Dieser Umstand weist dem Bild eine Unruhe zu, gerade indem es so unwirklich ist, ein vulgäres schreckliches Geschehen ausblendet und zugleich darauf verweist.¹⁵⁸ Die Fotografie, exemplarisch die Tatortfotografie, geht hier einher mit dem Moment einer existentiellen Beunruhigung,¹⁵⁹ da die Sichtbarkeit auf eine andere abwesende Existenz hinweist, ihr sogar ein Mysterium verleiht. Die abwesenden Namenlosen, die unbekannten Täter, erhalten in diesem Bild eine unheimliche Präsenz, so Mac Orlan. Aber das imaginäre Soziale, das die Unordnung hat erscheinen lassen, lässt sich wiederum nur erahnen.

On obtiendra la vision et la pensée d'un homme grâce à des anonymes que la photographie parera de son génie mystérieux. C'est un art encore mal connu et mal exploré et, pour cette raison, c'est un art extraordinairement dangereux que l'art photographique. Les choses se révèlent sous un aspect assez inquiétant qui n'est pas la vie et qui n'est pas la mort. Un visage, un

157 Barthes 1980, S. 120.

158 Mac Orlan 2011c, S. 66.

159 Ebd., S. 65.

objet, un paysage sont interprétés par la photographie sous des apparences qu'on ne leur connaissait point.¹⁶⁰

Die Visionen treten, gerade über die »abwesende Präsenz« anonymer Menschen hervor, welche die Fotografie aufgrund ihres »mysteriösen Genies« hervortreten lässt. Es sei eine noch wenig bekannte und wenig erforschte Kunst, die sich hier abzeichnet. Aber es sei eine ausgesprochen gefährliche Kunst, denn die Realität werde in ihr auf unheimliche Weise offenbar, weder lebendig noch tot. Ein Gesicht, ein Objekt, eine Landschaft zeigen sich dadurch auf eine noch nie bekannte Weise.

Doch die Fotografie erscheint hier vor allem als eine Art magische Technik, um jenem Präsenz zu verleihen, das schon da, aber verborgen ist. In einem Text zu *Les anonymes en morceaux* widmet sich Mac Orlan erneut dem Tatort, und im Zusammenhang mit Morden an Prostituierten.¹⁶¹ Die »filles publiques« sind für ihn Vermittlerinnen der Imagination und der Wahrnehmung einer Stadt, aufgrund ihrer flüchtigen und doch auffälligen Erscheinungsweise, aufgrund ihrer Präsenz in den nächtlichen Straßen. Sie bilden womöglich bald eine verborgene Aristokratie, die nur schemenhaft hinter nächtlichen Fenstern von Hotels erscheint, denn sie sind angesichts der Honorablen, die sie aufsuchen, in einem unheimlichen Kreislauf von Blut und Geld mit dem Zentrum der Gesellschaft verbunden. Doch dieser wird immer wieder gestört, etwa durch Morde, deren Urheber die Prostituierten grausam entstellen und so gewaltsam in eine andere Art der Anonymität überführen: »leur corps a perdu les lignes essentielles qui lui imposaient une personnalité«.¹⁶² Es ergibt sich eine fatale, doppelte Anonymität des Geschehens, ein *Fantastique social* als Albtraum. »Le mystère enveloppe les restes des filles soumises morcelées est encore plus terrifiant. Jusqu'ici l'imagination populaire paraît impuissante à donner un nom au meurtrier anonyme dont l'anonymat vole ses victimes à un oubli assez rapide.«¹⁶³

Jack the Ripper erscheint ihm hier als emblematischer Fall, gerade weil hier ein Phantom einen Namen erhielt. Obgleich er nicht so heißt, wird er dem anonymen Hintergrund entrissen und vorstellbar; die öffentliche Aufmerksamkeit richtet sich auf die ganze Ereignisserie, die, über einen Namen zusammengehalten, nun als Serienmord hervortritt. »Si j'étais policier«, sagt er, »la première chose que je ferais en présence d'un crime sans indices serait de donner un nom quelconque au meurtrier.«¹⁶⁴ Es sei einfacher, nach einem Léon-le-Découpeur zu fahnden als nach einem unvor-

160 Mac Orlan 2000, S. 247.

161 Mac Orlan 1928.

162 Ebd., S. 115.

163 Ebd., S. 114 f.

164 Ebd., S. 115.

stellbaren Phantom, auch wenn der reelle Mörder einen anderen Namen trägt.

Mac Orlans Texte sind eine Ästhetisierung (wie Chagalls Illustration des Textes zu *Les anonymes morceaux nahelegt*) und über die Zelebration eines *Fantastique social* eine Verrätselung des Anonymen zugleich; er erkennt selbst in den Tatorten der Verbrechen eine Form von verzweifelter Poesie, da das Verbrechen Formen entstellt und neu zusammensetzt, die dann allenfalls in den »Randbemerkungen eines vom Dämon der kriminellen Kunst besessenen Gerichtsschreibers« ihren Niederschlag fände.¹⁶⁵ Es geht beim *Fantastique social* schlicht um die abwesende Präsenz von namenlosen Menschen, um die Imagination des anonymen Kollektivs, das nicht in eine symbolischen Ordnung eingefügt ist, die sie produziert; mit der sichtbaren Ordnung ist diese unsichtbare Präsenz indes verbunden, sie erscheint gleichsam durch sie hindurch, und sie gibt gerade dadurch zur Imagination dieser Ordnung Anlass. Auf den unzähligen Gesichtern einer Menge lässt sich dann unversehens etwas erahnen, das in ihnen nicht direkt sichtbar ist. Mac Orlans durchaus visionäre Sicht der Zwischenkriegszeit sieht darin den Aufzug einer Überwältigung, einer Katastrophe, eines Endes.¹⁶⁶

In dieser Wahrnehmungsweise kommt der Fotografie die Funktion des Katalysators eines Imaginären zu. Die Faszination für das Einfrieren der Realität, dieser artifizielle Zustand, dass etwas geschieht, aber das Geschehene in einer radikal wandelnden Gesellschaft nicht unmittelbar präsent ist, dieser surreale Zustand der Fotografie, der dazu führt, dass das Soziale überhaupt erst erahnbar wird, wenn auch als Phantasma, wohl deshalb hat sich Mac Orlan auch dem Werk des Fotografen Atget besonders zugewandt, der wiederum ein Schlüssel zu modernen Formen der fotografischen Repräsentation von Anonymität darstellt.

Fotografien der Abwesenden

Die entstehende Ästhetik des Anonymen beruht auf einer Wahrnehmungsweise der Welt, die sich vornehmlich, jedoch nicht ausschließlich über die Fotografie vermittelt, so die These. Sowohl die Daguerreotypie des Boulevard du Temple oder die Fotografien New Havens waren nicht als Werke der Kunst intendiert, sondern sie experimentierten mit der Technik oder wollten schlicht dokumentieren. Dasselbe gilt auch für die Fotografien Jean Eugène Auguste Atgets (1857–1927), der heute als einer der bedeutendsten französischen Fotografen gilt und dessen Beitrag zu ei-

165 »Ces crimes, toujours impunis, donnent aux terrains vagues une sorte de poésie désespérée que l'on ne rencontre plus guère que dans les recueils de causes célèbres ou dans les annotations marginales de quelque greffier possédé par le démon de l'art criminel«, ebd., S. 114.

166 Mac Orlan 2011b, S. 56.



Abbildung 17: Les anonymes en morceaux.

Quelle: Mac Orlan 1928

ner Ästhetik des Anonymen zentral ist, nicht darum, Kunst zu schaffen. Er lässt seine Bilder nicht in Galerien ausstellen und publiziert in keiner Fotografie-Zeitschrift,¹⁶⁷ er sieht sich vielmehr als ein Archivar, der seine Bilder wiederum den Künstlern zur Verfügung stellen will. Was er intendiert, ist, Material für Künstler bereitzustellen, die dieses für ihre Zwecke gebrauchen können. Auf dem Schild, das zu seinem Atelier weist, steht »documents pour artistes«.¹⁶⁸ Als Man Ray seine Arbeit entdeckt und zur Kunst erklären will, soll ihm Atget geantwortet haben: »Es sind doch nur Dokumente«.¹⁶⁹ Ähnlich wie Hills ursprüngliche Intention des Riesengemäldes, soll für Atget die Fotografie zunächst die Evidenz liefern, die dann erst als Basis einer künstlerischen Formung dient; wie bei Hill und Adamson Praktiken verselbständigt sich die Evidenz zu einer eigenen Form des Sichtbaren. Durch seine Weise des Sehens und Fotografierens hat er nicht nur die surrealistische Bewegung wesentlich beeinflusst, sondern auch das hervorgebracht, was »dokumentarischer Stil« heißen wird: Die dokumentarischen Fotografien, im Gegensatz zur Pressefotografie oder zu Fotografien des »Muckraking«- Journalismus, dienen nicht bloß der unmittelbaren Darstellung partikularer Tatsachen, sondern sie erscheinen als Dokumente umfassender gesellschaftlicher Realität, die sich ihnen abschattiert.¹⁷⁰

Doch dieses »Dokumentarische« dient vor allem Atgets Subsistenz, es stellt ein ökonomisches Modell dar, das er für sich entdeckt hat. Sein

167 Newhall 1998, S. 198.

168 Lugon 2001, S. 34, 292.

169 Gautrand 2016a, S. 25.

170 Newhall 1938.

Ziel war offenbar ein umfassendes Archiv von all dem zu erstellen, was künstlerisch und wertvoll ist, das den »authentischen Charakter der französischen Kultur« repräsentiert.¹⁷¹ Er gedenkt in diesem Sinne ganz Paris fotografisch zu erfassen und das Material zur Verfügung zu stellen.¹⁷² Wie ein Archivar geht er systematisch vor, um das Paris seiner Vorstellung möglichst umfassend fotografisch zu dokumentieren.¹⁷³ Seine fotografischen Techniken sind schon damals altertümlich erschienen, gehören letztlich dem 19. Jahrhundert an, Schnappschüsse, bewegte Szenen finden sich kaum, so Newhall.¹⁷⁴ Um so erstaunlicher ist, dass er gerade dadurch eine Ästhetik erschafft, die in die Zukunft weist. Sein Blick gilt, als Folge der angewandten statischen Technik, oft dem Menschenleeren; er fotografiert Plätze und Gebäude frühmorgens, um alleine zu sein.

Für Benjamin wendet sich die Fotografie bei Atget definitiv vom Kultwert zum Ausstellungswert, er erkennt aber in ihnen auch so etwas wie ein *Fantastique social* im Sinne Mac Orlans, nämlich einem »Tatort« mit seinen Insignien der abwesenden Präsenz: Atget habe die »Pariser Straßen um 1900 in menschenleeren Aspekten« festgehalten, so Benjamin. »Sehr mit Recht hat man von ihm gesagt, dass er sie aufnahm wie einen Tatort. Auch der Tatort ist menschenleer. Seine Aufnahme geschieht der Indizien wegen«.¹⁷⁵ Für Benjamin sind es die Zeichen eines historischen Prozesses, die hier in den Details hervortreten, während der zugrunde liegende gesellschaftliche Vorgang selbst so wenig sichtbar ist wie die von ihm erfassten Menschen.

Doch gegenüber der literarischen Beobachtung der Gesellschaft von Paris, wie es Mercier und Restif de La Bretonne lieferten, die offensichtlich keine Realitäten systematisch ausblenden mochten, sondern sich allem näherten, was ihnen in irgendeiner Weise bemerkenswert erschien, unterscheiden sich die visuellen Repräsentationen von Paris, die Atget erstellt, wesentlich. So modern und nüchtern sie sich geben, sie bringen ein Imaginäres hervor, gerade indem bestimmte Evidenzen des Sozialen ausgeblendet werden. Insbesondere eine Klasse von Menschen fehlt in seinen Bildern: Jene, die die Gebäude in Auftrag gegeben haben, die er fotografierte: das Großbürgertum, die Aristokratie, die in seinen Bildern unsichtbar bleibt.¹⁷⁶ Wenn Atget Menschen fotografiert, so sind es einfache Leute. Es seien vor allem die namenlosen Leute, die sich durch handwerkliche Fertigkeiten auszeichneten, die Atget ablichtet: »But it is the anonymous

171 Szarkowski 1981, S. 14.

172 Newhall 1998, S. 198.

173 Szarkowski 1981, S. 14. Die Darstellung seines Werks im Taschen-Verlag folgt dann tatsächlich der Logik eines Archivs, wohlgeordnet nach Arrondissements, siehe Gautrand 2016b.

174 Newhall 1998, S. 198.

175 Benjamin 1991a, S. 445.

176 Szarkowski 1981, S. 14.

people those whose authority lay in their skill or their tenacity, who received Atget's most affectionate and imaginative attention«.¹⁷⁷ So besteht auch hier eine Verbindung zur Imagination von Menschen, die abwesend sind, die ihre Ideen der Architektur, der Strukturierung von Räumen in dessen durchsetzen konnten.

Auf welche Weise erscheinen aber diese anonymen Leute in Atgets fotografischem Raum? Treten Menschen auf, so scheinen sie zu posieren, um das Bild wurde offensichtlich gebeten.¹⁷⁸ Die fotografierten Personen, hier nahm er die Fotografie von August Sander vorweg,¹⁷⁹ besitzen eine Rolle, eine Aufgabe, treten nicht als Einzelpersonen, als Singularitäten hervor (es gibt auch keine Porträts, die Atget von Freunden oder Bekannten aufnahm). »It would seem that he was not profoundly interested in the uniqueness of individual personality«, so Szarkowski. Oder vielleicht sei er es gewesen, doch er hätte es der Fotografie oder sich nicht zugetraut, die Individualität zu erfassen.¹⁸⁰ Die Leute, die er darstellt, haben einen festgefügten Platz in der sozialen Ordnung. Es scheint so, als seien sie Staffage eines Raumes, den Atget archiviert. Aber auf welche Weise hat Atget diesen Raum konzipiert?

Figuren der Bourgeoisie und Aristokratie fehlen, wie gesehen, doch blendet Atget auch sämtliche Folgen der Industrialisierung aus,¹⁸¹ Industrielandschaften, Arbeiter finden sich nicht. Keineswegs geht es aber um ein Außer-Acht-Lassen materiellen Elends: Die Lumpenhändler der Porte Montreuil bringt er ins Bild, ganz im oben erwähnten Stil einer materialen Typisierung in ihrer Umgebung, mit all ihren Utensilien, die ein Chiffonier gebraucht. Doch diese Figuren »traditionellen Elends« gehören zu einem alten Paris, das er offenbar darstellen will. Dieser Fokus auf eine verschwindende Welt zeigt sich darin, dass der Eiffelturm, damals Signum des technischen Fortschritts, ebenso fehlt wie er sämtliche »großen Ereignisse« seiner Zeit mit seinen Bildern schlicht ignoriert.¹⁸² Es scheint, als intendiert er die Darstellung einer Gesellschaft, die noch nicht von der Industrialisierung verändert worden ist. Nach Maria Morris Hambourg folgt er damit durchaus einer bestimmten Programmatik: »It was natural that Atget should avoid the industrialized suburbs; they were modern anachronisms in a study of Old France and the preeminent symptoms of its demise«.¹⁸³

Damit zeigt sich wiederum eine Parallele zu der Darstellung der Fischer in Newhaven: die frühe Fotografie, die sich zum Dokumentarischen

177 Szarkowski 1981, S. 14.

178 Newhall 1998, S. 199.

179 Vgl. Kapitel Eine fotografische Enzyklopädie der Gesellschaft auf Seite 287.

180 Szarkowski 1981, S. 14.

181 Hambourg 1981, S. 153, 1982, S. 166.

182 Gautrand 2016a, S. 31.

183 Hambourg 1981, S. 153.

entwickeln sollte, dient nicht nur der Abbildung dessen, was vor der Kamera sich unbestreitbar befunden hat, sie dient nicht nur dem Indexalischen.¹⁸⁴ Sonder sie referiert indirekt darauf, was *nicht* da ist: die abwesende Industrialisierung und ihre negativen Folgen. Hierin lässt sich auch erkennen, weshalb Mac Orlan sich so sehr für Atget interessiert hat: Indem die Fotografie eben gerade eine Realität zum Erstarren zu bringen vermag, erzeugt sie erst das gesellschaftlich Imaginäre, *le Fantastique social*. Es handelt sich um einen Vorgang, der eine indexalische Theorie der Fotografie eben gerade nicht erkennen kann. Wohl gerade dadurch erhält die Wirklichkeit, die er zeigt, auch eine gewisse Affinität zum Surrealismus, zu jener Bewegung, die seine Fotografien entdeckt und sie in ihre eigenen »Visions surréalistes« aufgenommen hat.¹⁸⁵ Tatsächlich verweisen seine Fotografien, die einem sachlich nüchternen Blick folgen, immer auch auf eine Wirklichkeit, die nur über das Fotografische erscheint, damit die Technik gleichsam auf ihre technische Form zurückwirkt und auf diese Weise auch das gewohnte Sehen surreal verfremdet. Der Mensch, der in



Abbildung 18: Eugène Atget:
Quai d'Anjou, 1926 (links); Au Petit Dunkerque, 3 quai Conti 1900 (rechts).
Quelle: MoMA 1.1969.1537 und 1.1969.1528.

der Türe des *Au petit Dunkerque* erscheint, wirkt durch die Belichtung und die Bewegung wie eine geisterhafte Gestalt. Solche Figuren gibt es viele in Atgets Werk: Menschen, die nicht als Modell mitwirken, sind, technisch bedingt, oft schattenhaft flüchtig, verwischt, als verkörperten sie ein Soziales, das sich, jenseits der inszenierten typenhaften Personen, nicht fixieren

184 Barthes 1980, S. 120.

185 Le Gall 2007.

lässt. Ansonsten sind die Bilder leer, wirken nach einer verlassenen Stadt. Für Mac Orlan bildet gerade der Nebel, der Morgengrauen das Medium schlechthin, durch das sich ein sozial Imaginäres, das *Fantastique social*, in Atgets Fotografien zu erkennen gibt: »le domaine naturel du fantastique social n'est plus la nuit mais le petit jour, de demi-jour; ou mais encore: l'ombre«.¹⁸⁶ Einmal mehr erweist sich das Clair-obscur als entscheidend für das Hervortreten eines sonst verborgenen Sozialen.¹⁸⁷

Es ist kennzeichnend für diese Zwischenwelten, die Atget erzeugt, dass darin sich einerseits surreale Welten erkennen lassen und gleichzeitig die Bilder als Dokumentationen des Wirklichen gelten können.¹⁸⁸ Beides widerspricht sich bei genauerem Hinsehen nicht. Diese Fotografien verweisen unmittelbar auf die Wirklichkeit, archivieren Evidenzen eines untergehenden Paris und erweisen sich zugleich je länger je mehr als reine Kunstform, die sich gerade, über die Zwischenwelten, die sie erzeugt, von dem Zwang zur unmittelbaren Repräsentation löst. In diesem Zwischenraum erscheinen nun, über eine eigentlich dialektische Bewegung der fotografischen Erfassung von Menschen, Figurationen des Anonymen der Gesellschaft explizit als Imaginäres, aber auch als Dokument des Wirklichen. Es ist wiederum eine historische, soziologische Konstellation, die eine neue, »dokumentarische« Repräsentationsweise des Sozialen hervorbringt, die in der damaligen Zeit nicht von der Praxis des Fotografierens nicht zu trennen ist.

Soziologische Anti-Ästhetik

Die Idee, die Realität zu dokumentieren, ein Archiv zu erstellen, die Atget verfolgt hat, verdichtet sich eigentlich zu einer neuen Bewegung¹⁸⁹ mit einem eigenen Seh- und Denkstil: zu einem »documentary approach to photography«¹⁹⁰ oder zu einem »style documentaire«.¹⁹¹ Als zentrale Figuren dieser Bewegung gelten neben Atget in Frankreich, Lewis Hine, Walker Evans in den Vereinigten Staaten¹⁹² und August Sander in Deutschland. Beaumont Newhall, damals Kurator am MoMA, erfasste die inhärente Idee der dokumentarischen Bewegung in einer programmatischen Schrift.¹⁹³ Er verweist auf den lateinischen Stamm des Dokumentarismus, nämlich *docere*, lehren, der immer noch in der Idee wirksam sei, nämlich über die Realität zu dozieren.¹⁹⁴ Die Fotografen der dokumentarischen Be-

186 Mac Orlan 2000.

187 Vgl. S. 338 ff. im ersten Band dieser Untersuchung.

188 Le Gall 2007, S. 95.

189 Trachtenberg 1989, S. 190.

190 Newhall 1938.

191 Lugon 2001.

192 Newhall 1938, S. 4.

193 Ebd.

194 Ebd., S. 5.

wegung seien keine reinen Techniker, sagt Newhall, obwohl oft technisch brillant, und sie seien bestimmt nicht von Gott (oder durch sich selbst) berufene Künstler, auch wenn ihre Bilder später wie jene Atgets in den etablierten Museen ausgestellt würden. Die dokumentarischen Fotografen ließen sich am ehesten als »visualizer« verstehen, ihre Werke als »pictorial reports«.¹⁹⁵ Doch damit treten sie in ein Spannungsfeld von Fragen, auf welche Weise die Menschen in den Fotografien dargestellt werden, und was die Fotografien auszusagen vermögen. Dieses Spannungsfeld ergibt sich über die Fotografie, die sich zusehends als Kunst ausgeben will und einem anti-ästhetischen, oder wie es heißt, »anti-graphic« Impetus gegenüber der Fotografie huldigt. Womit sich Atget gar nicht bewusst beschäftigte, nämlich die Frage der Ästhetik in den Fotografien,¹⁹⁶ wird nun zum Gegenstand einer expliziten Abgrenzung. Diese Anti-Ästhetische (im Sinne des nicht Kunstaften), dieses Anti-Graphic-Moment wird selbst Gegenstand einer Programmatik. Im Jahre 1935 stellt Julien Lévy in seiner berühmten Galerie Fotografien von Henri Cartier-Bresson, Manuel Alvarez Bravo und Walker Evans zu einer Ausstellung mit dem Titel *Anti-graphic* zusammen.¹⁹⁷ Er wendet sich damit gegen die steigende Welle septisch-ästhetischer Fotografien. »Call the exhibition amoral photography, equivocal, ambivalent, anti-plastic, accidental photography. Call it anti-graphic photography«.¹⁹⁸

Die dokumentarische Bewegung verfolgt aber mitnichten einen nai-ven Glauben, dass die Fotografie die Wirklichkeit ungebrochen darstelle. Mehr noch, die Befreiung vom Imitationsglauben ermöglicht überhaupt erst, dass die Fotografie zu einem Mittel der Erkenntnis wird, denn das Dokumentarische ist eher ein Weg (approach), als ein Ziel (end), so Newhall.¹⁹⁹ So ist das fotografische Abbild in dieser Hinsicht keineswegs eine passive Beobachtung. Vielmehr exploriert der Fotograf die Szene, die er ins Bild setzen will. Er liest die Geschichte hinter den Dingen wie die vorgegebene Situation, er kennt das, was er ablichten will. Er interveniert eigentlich ins Geschehen, so Newhall,²⁰⁰ nur ein Editieren, ein Beschönigen des Materials bleibt verboten.

Der Historiker John Tagg beschreibt diese Konstellation, in der eine anti-ästhetische, respektive anti-graphic Fotografie hervortritt, im Falle der USA prägnant:²⁰¹ Die Fotografie bildet in der Krisenzeite des New Deal eine Schlüsseltechnologie, um ein zersplittertes Soziales, das sich der Wahrnehmung zusehends entzieht, einzufangen, dem politischen Diskurs

¹⁹⁵ Ebd., S. 5.

¹⁹⁶ Brückle 2006.

¹⁹⁷ Sire und Galassi 2004.

¹⁹⁸ Zitiert nach: Davis 2008, S. 81.

¹⁹⁹ Newhall 1938, S. 5.

²⁰⁰ Ebd., S. 5.

²⁰¹ Tagg 1988, Kapitel 6.

zuzuführen. Diese Gebrauchsweise der Fotografie entwickelt sich nicht unabhängig davon, dass zu der Zeit die neue Technologie der flexibleren fotomechanischen Reproduktion einen eigentlichen Quantensprung erlebt und zu neuen Formen der Verbreitung und der sozialen Streuung von Bildern führt, die innerhalb eines veränderten ökonomischen, sozialen und politischen Regimes die visuelle Repräsentation der Gesellschaft auf ganz neue Weise prägt. Diese neue Fotografie kommt den Wünschen nach Transparenz, Effizienz und beschleunigtem Austausch in politischer Verwaltung wie ökonomischer Kommunikation auf perfekte Weise entgegen, so Tagg.²⁰² Der dokumentarische fotografische Blick erzeugt dahingehend neue Arten der Repräsentation von Menschen und ihren Situationen.

Die amerikanische dokumentarische Bewegung, die die Fotografie zu einem politischen Programm erhebt, sogar zur Waffe, kann sich dabei auf eine längere Vorgeschichte des Experimentierens mit der Repräsentationskraft der Fotografie berufen. *National Geographic* ist dabei eine erste Zeitschrift, die überhaupt fotografische Dokumente einsetzt.²⁰³ Neben dem Muckraking-Journalismus wendet sich auch die entstehende amerikanischen Soziologie der fotografischen Erfassung zu, wie gesehen vor allem im Umfeld der *Chicago School*, bevor sie die Technik wieder aufgibt, um sich exakteren Methoden zuzuwenden. So enthalten die ersten Jahrgänge des *American Journal of Sociology* zahlreiche Fotografien.²⁰⁴ Diese Fotografien zeigen die Evidenz des Forschungsgegenstands, sie sichern einen Wirklichkeitsbezug, wo (noch) keine anderen Mittel vorhanden sind. Doch diese Fotografien werden nicht eigenständig diskutiert, interpretiert, sie erscheinen so denn eher als illustrative Verankerung der textuellen Erörterungen in der Wirklichkeit.²⁰⁵ Es entsteht damit auch kein Spannungsverhältnis zu der unbekannten Identität der abgebildeten Personen. Gewiss ist in solchen Fotografien, ganz im Sinne Nisbets, ein ästhetisches Moment enthalten, das sich innerhalb einer sich entwickelnden Wissenschaft etabliert; doch diese Art der Illustration verschwindet im Gleichzug mit der immer umfassenderen Diskussion der wissenschaftlichen Grundlagen der Soziologie, die diese zu einer beinah ikonoklastischen Wissenschaft werden lässt.²⁰⁶

202 Taggs wörtlich: »The status of photography in this economy constituted a particular knot, threading together those dreams of transparency, efficiency, and accelerated exchange that marked the instrumentalization of photographic meaning, in social administration as in commercialized communications, in the documentary archive as in the photojournalistic picture file«, siehe Tagg 2003, S. 3.

203 Keller 2006.

204 Fyfe und Law 1988.

205 Keller 2006.

206 Turner und Turner 1990; Keller 2012.

Die programmatische Sichtbarmachung von alltäglichen Menschen, und damit die Entwicklung einer soziologischen Ästhetik des Anonymen, ist nur mittelbar mit der Entwicklung der entstehenden Sozialwissenschaften verbunden. Doch es gibt einen entscheidenden Übergang von der soziologischen und sozialinvestigativen Fotografie hin zur dokumentarischen Fotografie der Zwischenkriegszeit: Er zeichnet sich früh im Werk des Sozialarbeiters Lewis W. Hine (1874–1940) ab, der Soziologie sowohl in Chicago wie New York studiert hat und die Fotografie als soziologisches Mittel des Zeigens, der Aufklärung und gleichzeitig der Skandalisierung einsetzt. Er widmet sich der »population flottante«, die die USA erreicht, die er dokumentieren will und das heißt für ihn auch: den Migranten eine Geschichte zu geben.

Seine Dokumentation der Immigranten auf der Ellis Island zeigt einerseits die fotografischen Porträts der Menschen. Ergänzt werden die Fotografien mit Karteikarten, die eine Geschichte enthalten, darstellen, was an diesen Menschen typisch ist. Zusätzlich werden sie mit sozialen Charakteristiken und soziologischen Bezeichnungen versehen. Was Bertillon mit seinem »Portrait parlant« zur Identifikation von Kriminellen intendiert hat, wird nun zur Kennzeichnung eines ganzen Kollektivs erhoben, aber mit grundsätzlich anderen Intentionen, denn die visuellen Merkmale der Personen werden nicht markiert, die Fotografie erscheint hier als eine präsentative Symbolisierung ergänzend zur diskursiven Darstellung,²⁰⁷ beides zusammen soll ein Gesamtbild ermöglichen. Eine Karteikarte erläutert beispielsweise die Geschichte des abgebildeten slawischen Stahlarbeiters folgendermaßen:

»This newly arrived immigrant was characteristic of the myriads of dazed seekers for the ‚Promised Land‘, who, after some bitter experience, began to question a lot of things. This was after the famous Homestead Strike when the men were again trying their ability to organize against terrific odds«.²⁰⁸

Eine slawische Frau in Ellis Island erhält wiederum folgende Beschreibung: »With all of her possessions on her back, this woman is prepared to face the future. Many of the 2'000'000 Slavs came to America in a similar condition«.²⁰⁹ Die Beschreibung legt nahe, dass Hine um ihr Schicksal weiß. Ihre Geschichte verwebt er mit der Gesellschaft der Vereinigten Staaten.

Hine montiert Fotografien mit textuellen Berichten zu sogenannten »photo-stories«, die eine klare Botschaft enthalten.²¹⁰ Seine Art der sozialdokumentarischen Fotografie erhebt er zu einem eigentlichen Programm.

207 Langer 1984.

208 Hine 1905a.

209 Hine 1905b.

210 Newhall 1998, S. 243.

Das Wissen um die prekäre Situation der Leute in der Krise, wie sie die Sozialarbeiter besäßen, müsse gezielt in die öffentliche Meinung eingespielen werden, »for the public will know what its servant are doing, and it is for these Servants of the Common Good to educate and direct public opinion«.²¹¹ Hine will gar die modernen Mittel des Marketings einsetzen, um die Öffentlichkeit zu unterrichten und die Moral zu heben, und hierzu dient ihm die moderne bildgebende Technik. Mit der Fotografie einer zierlichen Arbeiterin in einer Spinnerei in Carolina entstehe ein »appeal«, die Fotografie eines völlig abgemagerten Jugendlichen, der seit acht Jahren in der Baumwollindustrie schuftet, biete eine Botschaft, die für sich selbst spräche. Ein Bild sei ein Symbol, das den Betrachter unmittelbar in Kontakt mit der erfassten Wirklichkeit bringt, denn die Sprache, die es enthält, sei uralt, unmittelbar verständlich.²¹² Mehr noch ein Bild vermittelte die Wirklichkeit besser als die Realität selbst: »In fact, it is often more effective than the reality would have been, because, in the picture, the non-essential and conflicting interests have been eliminated«.²¹³ Die Kommunikation mit Bildern geht einher mit einer Kontrolle, dessen, was wie auf den Bildern erscheinen kann. Er räumt ein, dass natürlich die Frage der Bildmanipulation im Raum stehe, doch letztlich ließe sich insbesondere der Fotografie auch trauen, selbst wenn mit ihr »gelogen« werden könne. Doch, so bemerkt er angesichts der Frage der Kinderarbeit, zu der er bekanntlich ikonische Bilder geliefert hat:

With several hundred photos like those which I have shown, backed with records of observations, conversations, names and addresses, are we not better able to refute those who, either optimistically or hypocritically, spread the news that there is no child labor in New England?²¹⁴

Die Kamera wird hier zur Waffe gegen Ausbeutung und Elend, aber nur dann, und genau dann, wenn die Bilder mit dokumentiertem Kontext versehen sind, der die Adresse der Aufnahmen und die Namen der Personen genau angibt. Dann dient die Fotografie der Aufklärung. Sie kann von allen benutzt werden, auch von allen Sozialarbeitern (hier kommt die amerikanische Erfindung der portablen, einfach zu bedienenden Fotoapparate zu Hilfe): »The dictum, then, of the social worker is ›Let there be light; and in this campaign for light we have our advance agent the light writer – the photo-graph«.²¹⁵ Seine Vision ist, dass jede Equipe von Sozialarbeitern auch mit Fotoapparaten ausgerüstet ist, die das Geschehen dokumentieren, deshalb unterstützt er die Gründung von Kamera-Clubs und hofft auf einen immensen investigativen Enthusiasmus. In Lewis W.

211 Hine 1909, S. 50.

212 Ebd., S. 51.

213 Ebd., S. 51.

214 Ebd., S. 52.

215 Ebd., S. 52.

Hine kehrt Idee der »guten Polizey« zurück. Dazu gehört auch die Markierung und Kartografierung des sozialen Raums, nunmehr mit fotografischen Techniken. Er entwickelt einen *Catalogue of social and industrial photographs*.²¹⁶ Dieser umfasst nichts weniger als 828 Kategorien, die es fotografisch zu erforschen gälte. Sie werden zusammengefasst in größere Bereiche, etwa »Immigrants«, »Women workers at Work«, »Men Workers at Work« oder »Incidents of a Worker's« und »Life Child Labor«. Wie polizeilich die Wahrnehmungskategorien lauten, zeigt sich daran, dass auch Prostitution, Amusement und Public Toilets als detailliert kategorisierte Bereiche aufgelistet sind.²¹⁷

Lewis W. Hines Fotografie steht nicht für sich alleine,²¹⁸ sie dient unmissverständlich der exakten Markierung und Skandalisierung des sozialen Raums dort, wo er nicht erschlossen ist. Sein Wissen bildet Teil einer sozialreformerischen Bewegung, die sich des Mittels der gleichzeitigen Erfassung und Kommunikation sozialer Realität und der generellen Sichtbarmachung des Sozialen bedient: »To make the town real, to itself«.²¹⁹ Hines Arbeit steht hier deutlich im Kontext der »der dunklen Jahre« der Rezession, die soziale Phänomene in den Horizont öffentlicher Aufmerksamkeit rückt; Phänomene, die es schon gab, sich aber nun verstärken.²²⁰

Das Fotografische wird hier eigentlich Bestandteil einer sozialreformatorischen Bewegung. Dies lässt sich auch bei Dorothea Langes fotografischem Werk nachzeichnen, das die amerikanische Fotografie desgleichen markant geprägt hat. Lange sieht »voller Bestürzung« die langen Schlangen der Arbeitssuchenden und Obdachlosen in unmittelbarer Nähe ihres Ateliers in San Francisco und fasst den Entschluss, die Fotografie einzusetzen, um dieses Elend sichtbar zu machen.²²¹ Die wirklichkeitsbezeugende Kraft der Fotografie, so die Idee, sollte mit aller Autorität eingesetzt werden. Man Ray erkennt hier eine besondere Macht der Fotografie: »Die Fotografie, ihrer Substanz nach nicht mehr als ein Stück Papier, übt eine Gewalt und Autorität aus, die wie manche Worte die Gewalt und Autorität aller materiellen Werke übertreffen. Ich erkläre mir diese Kraft aus der unmittelbaren Notwendigkeit des sozialen Kontakts, dessen die Fotografie bedarf«.²²² Dieses Mittel wird zusehends nicht nur zur Zeugenschaft eines Geschehens eingesetzt, wie in der Pressefotografie,²²³ sondern zu einer

216 Hine ca. 1912.

217 Siehe zur Geschichte dieser Dokumentation: /maxwellhalsted.uic.edu/home/urban-photographer/lewis-hine/index.html.

218 Gräser 2012.

219 Zitiert nach Trachtenberg 1989, S. 196.

220 Siehe das Kapitel 4 *Camera Work / Sozial Work* von ebd.

221 Newhall 1998, S. 246.

222 Man Ray 1999, S. 247.

223 Newhall 1938, S. 3.

umfassenderen »Dokumentation« von sozialen Lagen.²²⁴ Die Vorstellung der Gesellschaft wird über das Mittel der Fotografie eigentlich erweitert.²²⁵

In diesem Willen zur Darstellung der Verhältnisse liegt auch der Grund für die Kritik an einer künstlerischen Ästhetik, die sich zum erwähnten »anti-graphic« Impetus des Dokumentarischen verdichten sollte. »Schönheit ist eine der größten Gefahren für den Dokumentarismus«, lautet die programmatische Wendung.²²⁶ Die Ästhetik des Fotografischen, wie sie sich bei Hill und Atget unwillentlich äußert, wird zu einer Anti-Ästhetik im Sinne einer Kritik am künstlerischen Gestalten, das dem Wert der Schönheit dient. Ästhetik als Formung der Wahrnehmung bleibt selbst bei Hine erhalten, denn auch diese Art der Fotografie gründet in der Kompetenz der aktiven Gestaltung, um die Wirklichkeit ins Bild zu setzen.²²⁷ Denn das Dokumentarische meint auf jeden Fall einen »Prozess«, einen fortschreitenden Umgang und eine Kommunikation mit der Realität, und kein statisch-automatisches Abbilden. Dieser Prozess der fotografischen Dokumentation setzt wiederum ein soziologisches Vorwissen voraus, was weshalb überhaupt ins Bild gesetzt werden soll: »But unless they are taken with a seriously sociological purpose, they are not documentary«.²²⁸ Der Fotograf liest, konsultiert bestehendes Material, um sich seine Kenntnis zu verfeinern. In dem Sinne ist die Dokumentation ein aktiver Vorgang, ein Eingreifen in die Realität. Der Dokumentarfotograf »puts into pictures what he knows about, and what he thinks of, the subject of his camera«.²²⁹

Der Dokumentarfotograf sei etwas anderes als ein Fotograf »under the direction of sociologist«.²³⁰ Er gebraucht die Technik eben nicht als bloße Illustration des soziologischen Wissens, sondern als visuelle Gestaltung einer Aussage; er reagiert unmittelbar auf die Umstände, auf die Situation. Technisch arbeitet die Dokumentarfotografie puristisch, jegliche Nachbearbeitung des Materials, lange Zeit übliche Praxis einer Fotografie, die künstlerisch sein wollte, ist im Umfeld der »anti-graphic« Fotografie verpönt. Das, was dadurch möglichst unbearbeitet erscheint, bleibt allerdings nicht isoliert, sondern ist Kennzeichen der dokumentarischen Fotografie, dass sie sprachlich kontextualisiert wird, wodurch sie erst ihre Gültigkeit erhält. »It is paradoxical that«, so Newhall, »although a photography may be better than a thousand words, the addition of one or two words makes it even more concrete and forceful«.²³¹ Dieses Einschreiben der Fotografie in einen Text, der dadurch wiederum erläutert wird, eine andere

224 Tagg 1988, S. 160.

225 Lyons und Davidson 1966.

226 Newhall 1998, S. 244.

227 Ebd., S. 246.

228 Newhall 1938, S. 5.

229 Ebd., S. 5.

230 Ebd., S. 5.

231 Ebd., S. 6.

Bedeutung erhält, dürfte die entscheidende Differenz sein zur Fotografie, die Kunst sein will, oder bloß Stoff im Sinne Atgets. So gesehen bleibt die Dokumentarfotografie anti-ästhetisch im Sinne von »anti-graphic«, aber dennoch einer soziologischen Ästhetik im Sinne der Wahrnehmung gesellschaftlicher Wirklichkeit verpflichtet.

Diese soziologische Ästhetik lässt sich selbst bei Hine nachzeichnen, und zwar anhand der Dokumentation der Konstruktion des Empire State Building. Hier fokussiert er auf den kollektiven Prozess des Bauens und Konstruierens. Die Dokumentation entsteht waghalsig und in stetigem Kontakt mit den Arbeitern, er soll zusammen mit den Arbeitern Sandwiches über den Schweißbrennern grilliert haben.²³² Unter halsbrecherischem Einsatz seiner eigenen Person folgt er täglich dem Fortschritt des Bauwerks, lässt sich an Kräne binden, um das gefährliche Leben der ohne Sicherung arbeitenden Mechaniker und Ingenieure zu dokumentieren. Die Modelle stehen immer noch als Personen in einem engen persönlichen Kontakt mit dem Fotografen, doch sie erscheinen nun als Bestandteile des immensen kollektiven Projekts, der Errichtung eines Wolkenkratzers, eines »iconic building«,²³³ in dessen übermächtiger Gegenwart sich ihre Arbeit und Präsenz verliert. Fotografien des unbekannt gewordenen Kollektivs, das das Gebäude errichtet, sind inzwischen ikonisch, etwa die Fotografie *Lunchtime atop a Skyscraper*, 1932 in der *Herald Tribune* veröffentlicht, das die Arbeiter, auf einem Stahlträger friedlich beieinander sitzend, speisend, rauchend, Zeitung lesend zeigt, vor dem Hintergrund anderer Hochhäuser New Yorks, die weit unten im Dunst spielzeughaft klein erscheinen. Die ästhetische Gestaltung des Dokuments tritt aber bei einer Fotografie wie *Three Riveters* noch deutlicher hervor. Sie zeigt drei Arbeiter, deren Gestalt mit dem Stahlgerüst auf eigentümliche Weise korrespondiert, Stahlträger und Glieder gehen ineinander über, sind kaum zu unterscheiden, erzeugen eine wohlabgestimmte Einheit von Mensch und Materie angesichts der ruhigen, konzentrierten Vollendung der Arbeit. Die Fotografie ist keineswegs einzigartig, sie zeigt vielmehr das Stilprinzip von Hine, das die Menschen eigentlich mit der Wirklichkeit, in denen sie arbeiten und die sie hervorbringen, verschmelzen lässt.

Eine fotografische Enzyklopädie der Gesellschaft

In Hines Dokumentation der Errichtung des Empire State Building tritt auch ein anderes Verfahren der Darstellung gesellschaftlicher Wirklichkeit hervor: die Montage.²³⁴ Die dokumentarischen Fotografien werden kaum einzeln, sondern in Serien zusammengestellt, mit Texten und an-

232 Newhall 1998, S. 243.

233 Jencks 2005.

234 Es handelt sich um die spezifische Montage von dokumentarischem Material, Texten und Bildern, die sich von den Montagen des Surrealismus unterscheidet.



Abbildung 19: Hine: Three Riveters, Empire State Building, 1931.

Quelle: Musée de l'Élysée, Lausanne.

derem Material verbunden. Nicht ein einzelner Blickpunkt wird als entscheidend und einzigartig etabliert, sondern es werden mehrere Perspektiven erzeugt, die wiederum Lücken hervorbringen, welche die Vorstellungskraft herausfordern oder Raum für ein sozial Imaginäres bieten. Erst die Relation zu anderem, textuellem Material, ergibt überhaupt eine Dokumentation.²³⁵ Diese gezielte Erzeugung einer Assemblage von Material stellt genuines Merkmal der dokumentarischen Methode dar.²³⁶ Sie verhindert einen naiven Objektivismus und sichert die Reflexion über die Realitätserfassung.

Eine dokumentarische Bewegung und damit ein spezifischer »dokumentarischer Stil« entwickeln sich auch in der Weimarer Republik, genauer im Umfeld der Neuen Sachlichkeit. Es ist wohl nicht zufällig, dass in einer Zeit, in der von der »Zertrümmerung der Person« angesichts technischer und industrieller Standardisierungen gesprochen wird,²³⁷ die Menschen selbst in einer neuen Form erscheinen, nicht als namentliche Individuen, sondern in aller Sachlichkeit und Nüchternheit als eine Art gesell-

det, der Fragmente zu neuen Einzelbildern neu zusammenführt, siehe Stein 1992, S. 167.

235 Newhall 1938, S. 6.

236 Ebd., S. 7.

237 Siehe das Kapitel *Die Zertrümmerung der Person*, S. 128 ff. in diesem Band.

schaftlicher Oberfläche, selbst als »Ornament« gesellschaftlicher Verhältnisse. In einem Umfeld, welches die Gesellschaft im Versuch einer »neuen Objektivität«²³⁸ formt und darstellt, tritt hier die fotografische Technik August Sanders hervor, ohne dessen Werk sich auch die weitere amerikanische Entwicklung nicht verstehen lässt.²³⁹ Radikaler als Atget, der zwar auch ein Archiv der Gesellschaft anstrebt, und zielgerichteter als Hine, der die Fotografie als politische Waffe sieht, systematisiert Sander den fotografischen Zugang zur Gesellschaft, markiert die soziale Landschaft eigentlich über seinen fotografischen Katalog, erzeugt damit aber auch flugs eine Gegenbewegung: ein Anti-Archiv.

August Sander (1876–1964) arbeitet zunächst als Lichtbildner mit eigenem Atelier und erledigt Auftragsarbeiten. Er schließt sich einer losen künstlerischen Bewegung an, der »Gruppe Progressiver Künstler« in Köln. Sein Werk lässt sich der Bewegung der Neuen Sachlichkeit zuordnen, die eine »neue Objektivität« bei der Erfassung realistischer Dinge und sozialer Tatbestände anstrebt.²⁴⁰ Zum Kollektiv gehört auch der Grafiker Gerd Arntz, mit dem Sander befreundet ist. Dieser ist wiederum als Grafiker an der Verwirklichung von Neuraths Vision einer universellen Bildersprache beteiligt,²⁴¹ einer standardisierenden Strategie zur »Entbabylonisierung« des Sozialen.²⁴² Es geht in diesem Projekt darum, der Krise der Sichtbarkeit des Sozialen mit einer neuen visuellen Sprache zu begegnen, die statistische ebenso wie fotografische Formen umfasst, um damit eine eigentliche Enzyklopädie des Sozialen zu produzieren,²⁴³ oder anders ausgedrückt: Diese neue Sprache der Beschreibung der Gesellschaft soll mit einer visuellen Wirklichkeit versehen werden, die den Grundgedanken der Neuen Sachlichkeit folgt.

In der Folge beginnt sich Sanders Porträtkunst in einem wesentlichen Bereich von der traditionellen fotografischen Porträtiierung zu unterscheiden: Es geht ihm nicht so sehr um die Darstellung einzelner, für sich stehender Personen durch die Fotografie, um das Nachzeichnen von Individualität innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft, sondern darum, die Gesellschaft seiner Zeit insgesamt zu dokumentieren. Er wolle weder eine Kritik noch eine Beschreibung dieser Menschen geben, schreibt Sander, sondern mit den Bildern ein »Stück Zeitgeschichte schaffen«.²⁴⁴ Vielmehr zielt er darauf ab, der Weimarer Gesellschaft insgesamt eine neue Sichtbar-

238 Michalski 2004.

239 Lugon 2001.

240 James 2012; Conrath-Scholl 2010, 2009; Abate, Larner und Nasso 2004, S. 126.

241 Behnke, Creischer und Siekmann 2004.

242 Neurath 1991b, S. 357.

243 Siehe die Ausführungen S. 136 ff. in diesem Band. Zur Verbindung von Arntz und Sander siehe Arntz 1987.

244 Sander 1976b.

keit zu verleihen. Dies bedeutet auch, angesichts der Diversität der Zeit, mit Serien von Fotografien zu arbeiten und nicht mit isolierten Einzelbildern. »Menschen des 20. Jahrhunderts« nennt er sein Projekt, das ihn beinahe sein Leben beschäftigen sollte. Sanders Projekt intendiert, ein umfassendes »Archiv«²⁴⁵ der Weimarer Gesellschaft zu erstellen. Seine Zielsetzung umschreibt er in einem Brief an einen befreundeten Sammler als Unterfangen, »um wirklich einen Querschnitt durch die heutige Zeit und unser deutsches Volk zu bringen«.²⁴⁶

Diese zielgerichtete soziologische Positionierung der fotografierten Menschen, damit sie wiederum der umfassenden sozialen Ordnung zum Ausdruck verhelfen, zeigt sich bereits darin, dass die Menschen nur ganz selten isoliert erscheinen, sondern eigentlich in einer materiellen Objektwelt eingebettet sind, die beinahe ebenso deutlich hervortritt wie die Menschen selbst. Mehr noch, sie hantieren oft auch mit Gegenständen und Werkzeugen oder stehen mit ihnen in physischem Kontakt. Wie es Kurt Tucholsky, alias Peter Panter, 1930 formulierte: »Sander hat keine Menschen, sondern Typen fotografiert, Menschen, die so sehr ihre Klasse, ihren Stand, ihre Kaste repräsentieren, dass das Individuum für die Gruppe genommen werden darf«.²⁴⁷ Sander ging es offensichtlich um eine vollständige Beschreibung der Gesellschaft über die Fotografie. Aufgrund der überlieferten Dokumente lässt sich davon ausgehen, dass er eine schematische Ordnung der Gesellschaft imaginiert, die er mit fotografischen Evidenzen, mit empirischen Typen füllt. Nach Angaben seines Sohnes, Günther Sander, sollen die ersten handschriftlichen Klassifikationen zwischen 1925 und 1927 entstanden sein, eine mit Schreibmaschinen erstellte Liste, die er fortwährend überarbeitet (vgl. die Abbildung 20).²⁴⁸ Augenscheinlich hat sich Sander bei der Erstellung dieser Liste von der Vorstellung einer berufsständischen Ordnung der Gesellschaft leiten lassen, wie sie auch soziografische Untersuchungen wie jene Theodor Geigers aus dem Jahre 1933 prägen.²⁴⁹ Seine Sorge als Sozialdemokrat galt der Ordnung, Revolutionen hätten ausschließlich Anarchie zur Folge.²⁵⁰ Gleichzeitig ist diese Ordnung geprägt von einer zeitlichen Vorstellung: Die bäuerliche Gesellschaft seiner Heimat und seiner Jugend erscheint als archaische Form des Menschlichen schlechthin.²⁵¹ Mit anderen Worten gesagt steckt hinter den Fotografien Sanders ein klares Ordnungssystem, das er zwar immer wieder umgestaltet, dessen umfassende Logik er jedoch beibehält. Die Fotografien der Bauern, die auch den Anfang seines Werks *Antlitz der Zeit*

245 Abate, Larner und Nasso 2004, S. 126.

246 Conrath-Scholl 2009, S. 14.

247 Panter 1930.

248 Conrath-Scholl und Lange 2010, S. 11; Sander 1976b, S. 304 f.

249 Geiger 1987.

250 Sander 1976b, S. 304 f.

251 Ebd., S. 304 f.

DIE ÄSTHETIK DES ANONYMEN

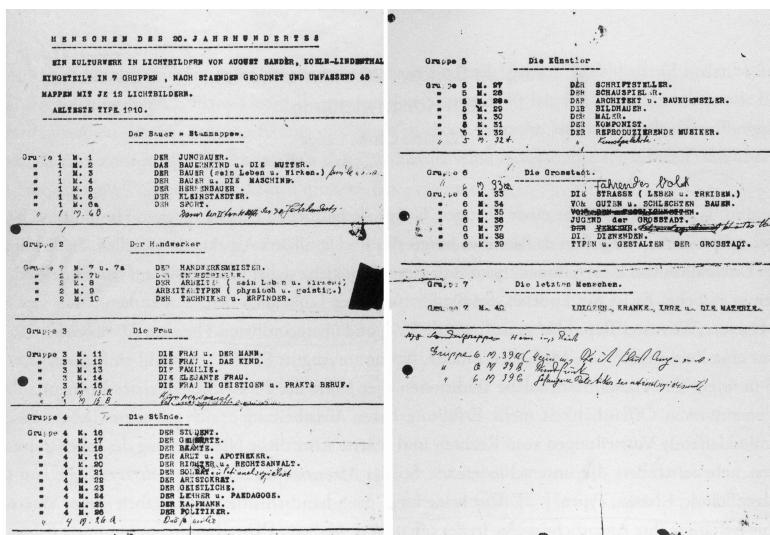


Abbildung 20: Sander: Plan »Menschen des 20. Jahrhunderts«, 1925/27.

Quelle: Lange und Conrath-Scholl 2002, S. 12.

bilden, so Sander, »ordnete ich dem Urtypus unter, mit allen Eigenschaften des allgemein menschlichen«.²⁵² Der genealogische Aspekt tritt deutlich aus dem Konzept seines Werkes hervor: Die Ordnung zeichnet den Weg der modernen Zivilisation nach, der von der ländlichen, agrarischen Gesellschaft hin zur städtischen Gesellschaft führt und schließlich in die großstädtische Industriegesellschaft des 20. Jahrhunderts mündet. Sander selbst schreibt darüber:

Um nun wirklich einen Querschnitt durch die heutige Zeit und unser deutsches Volk zu bringen, habe ich diese Aufnahmen in Mappen zusammengestellt und beginne hierbei mit dem Bauer und ende bei den Vertretern der Geistesaristokratie. Dieser Entwicklungsgang wird eingefasst durch ein dem genannten parallel laufendes Mappenwerk, welche die Entwicklung vom Dorfe bis zur modernsten Großstadt darstellt. – Dadurch, dass ich sowohl die einzelnen Schichten wie auch deren Umgebung durch absolute Fotografie festlege, hoffe ich eine wahre Psychologie unserer Zeit und unseres Volkes zu geben.²⁵³

Das resultierende Werk *Menschen des 20. Jahrhunderts* gliedert die Menschen-Typen entsprechend dieser Genealogie: Die Stammmappe, die Fotografien von Bauern prototypisch dem Werk voranstellt, beginnt wie gese-

252 August Sander, Chronik der Stamm-Mappe, Juni 1954, enthalten in Sander 1976a, S. 12.

253 Zitiert nach Lange und Conrath-Scholl 2002, S. 11.

hen mit den Bauern, die zweite Gruppe umfasst die Handwerker, die dritte die Frau, die vierte die Stände, die fünfte die Künstler, die sechste die Großstadt, die siebte Gruppe bilden die rätselhaften »letzten Menschen«. Die einzelnen Mappen folgen wiederum entwicklungsgeschichtlichen Anordnungen, beispielsweise bei der Frau: »Die Frau und der Mann«; »Die Frau und das Kind«; »Die Familie« (der Kategorie Frau untergeordnet), dann jenseits der familialen Reproduktionssphäre: »Die elegante Frau« und »Die Frau im geistigen und prakt. Beruf«). Doch die abschließende Mappe, die »letzten Menschen«, bleibt die merkwürdigste, es ist jene, welche trotz der Bezeichnung die gesellschaftliche Genealogie unterläuft: die Idioten, die Kranken, die Irren, später auch: die Verfolgten. Es scheint, als berge diese Kategorie alle jene, welche von der Klassifikationsmaschinerie, die Sander selbst nachzeichnet, ausgeschieden werden, sie ist nicht Metapher, sondern Metonymie der Zeit der Weimarer Republik.

Alfred Döblin schreibt in seinem, auch von Benjamin zitierten Vorwort zu *Antlitz der Zeit*, eine 1929 erschienene Vorstudie zu den *Menschen des 20. Jahrhunderts*, dass man hier eine Art »Kulturgeschichte, besser Soziologie« vor sich liegen habe, die zeige: »Wie man Soziologie schreibt, ohne zu schreiben, sondern indem man Bilder gibt«, und hierin erkennt Döblin eine Verwandtschaft mit einem quasi-medizinischen Blick auf die Gesellschaft: »Wie es eine vergleichende Anatomie gibt, aus der man erst zu einer Auffassung der Natur und der Geschichte der Organe kommt, so hat dieser Fotograf vergleichende Fotografie getrieben und hat damit einen wissenschaftlichen Standpunkt oberhalb der Detailfotografen gewonnen«.²⁵⁴ Es handelt sich als nichts weniger als um eine fotografische Anatomie der Gesellschaft.

Tatsächlich zeigen viele seiner Installationen, mehrheitlich jene, die inmitten seines Projekts »Menschen des 20. Jahrhunderts« entstehen, Kennzeichen einer schon fast klinischen Analyse, so etwa die Porträtiierung von Grobschmieden (vgl. die Abbildung 21). Wenn Sander Persönlichkeiten fotografiert, dann nur unter der Bedingung, dass sie sich ohne Nennung von Titel und Namen fotografieren lassen. Die Fotografie alleine soll darstellen, was an Beschreibung und »festen Daten« nicht präsent ist, so sagt sein Sohn.²⁵⁵ Dies bedeutet auch, die Fotografie leistet eine Totalerfassung der Situation. Wie in Sanders Porträts üblich blicken die erwähnten Grobschmiede direkt in die Kamera. Sie setzen sich in Pose für den Fotografen. Die Umgebung verschmilzt mit ihnen und ihrem Beruf: Amboss, Hammer, das Schmiedewerk im Hintergrund. Dennoch wirkt die Szene unwirklich: Die beiden Menschen können nichts anderes sein als Menschen vom Typus der Grobschmiede; das Bild stellt dar, repräsentiert die Kategorie Grobschmiede bis ins letzte Detail, bis zur letzten Faser der Menschen. Die

254 Döblin 2003, S. 13 f.

255 Sander 1976b, S. 304 f.



Abbildung 21: August Sander: Grobschmiede (1926).

Quelle: Sander 2002, S. II/10.

Szenerie ist gereinigt, sich macht keinen Hehl aus dem künstlich Laborhaften. Letztlich ist paradoixerweise kaum vorstellbar, dass die Schmiede hier Funken sprühen lassen, dass der Ofen glüht, Dampf aufquillt. Dennoch ließe sich schwerlich ein imaginäres Soziales in Sinne Mac Orlans erkennen. Selbst eine lange Betrachtung zeigt kein Detail, das sich der Anordnung sperrt, das weiter weist als dass hier Grobschmiede dargestellt sind. Hier geht die Fotografie aufgrund ihrer klinischen Sachlichkeit beinahe über in ein grafisches Symbol.²⁵⁶

256 Vielleicht müsste das fotografische Archiv Sanders tatsächlich wie ein klassisches Tableau im Sinne von Foucault betrachtet werden, das die Wirklichkeit in perfekter Repräsentation aufzuheben trachtet, aber dennoch auch ein Außen besitzt. Die »letzten Menschen« sind ein Hinweis auf das Außen dieser Ordnung: der Wahnsinn, die Anormalität, das Sterben. Die letzten Fotografien Sanders zeigen Menschen auf dem Sterbebett, Leichname, betitelt mit »Materie« (Sander 2002, S. VII/45). Auch die Stammtafeln unterlaufen immer wieder die klassische Ordnung. Ein alter bäuerlich gekleideter Mensch mit müdem Blick, die schwielige Hand auf einem Buch, darauf abgelegt die Lesebrille, trägt die Bezeichnung *Der Stürmer oder Revolutionär*, vgl. ebd.,

Ein programmatischer Vortrag, den Sander 1931 im Westdeutschen Rundfunk hält, trägt den programmatischen Titel *Die Fotografie als Weltsprache*.²⁵⁷ Sander äußert zunächst wieder die genealogische Vorstellung, dass die menschliche Gesellschaft in einem steten Entwicklungsprozess begriffen sei. Das Mittel der Sprache vermöge die menschliche Gesellschaft als Kontinuität in Raum und Zeit zu konstituieren. Darüber hinaus ermögliche die Sprache auch erst die Adaption der Gesellschaft an veränderte Umwelten. Doch gleichzeitig sei die sich integrierende Welt durch die verschiedenen Kulturen und Sprachen zerklüftet, so Sander.²⁵⁸

Er sieht in der Physiognomie die Möglichkeit, die soziale Welt in dieser babylonischen Situation wieder zu entziffern. Er erkennt darin »Runen einer neuen doch alten Sprache«. Der Gesichtseindruck ließe lesbar hervortreten, welche Arbeit ein Mensch verrichtet oder nicht verrichtet, seine Züge zeigten, ob er Kummer oder Freude habe, »denn das Leben hinterlässt unweigerlich seine Spuren«.²⁵⁹ Es sind also nicht die Dinge, die den Schmied als Schmied erkenntlich machen, das Schmiedsein hat sich selbst in seine Gesichtszüge eingegraben. Die gesellschaftliche Situation und die Physiognomie sind für ihn verschmolzen in einer lesbaren Totalität. Mit seinem Archiv macht er es sichtbar. Diese Frau kann nichts anderes sein als eine Wäscherin. Und sie kann nichts anderes sein als eine Wäscherin zur Zeit der Weimarer Republik. In den Worten Sanders: »Wir fotografieren einen Menschen unserer Zeit in seinem Milieu in einem antiken, mittelalterlichen oder einem Biedermeierkostüm, es wird uns nicht gelingen, auch nur annähernd die Echtheit zu vermitteln, immer wieder wird der Mensch des 20. Jahrhunderts dem Foto seinen entsprechenden Ausdruck geben«.²⁶⁰ Freilich, diese Totalität einer Gesellschaft, wie sie in Sanders Archiv erscheint, beruht gerade auf etwas, das er in seiner Theorie der Fotografie als Weltsprache nicht thematisiert: auf einer klassifikatorischen, i.e. sprachlichen Ordnung, ohne die die Bilder sich nicht zu einer bedeutungsvollen Serie zusammenfügen ließen, auf einer Technik des Fotografierens, die die Bilder in einem bestimmten Stil erscheinen lassen.

Vielelleicht lässt sich Sanders Werk, die soziografische und fotografische Gesamtdarstellung der modernen Gesellschaft, als ein Ausdruck des-

S. 43, auch ein altes Mütterchen, vor einem Bauernhof in einer Winterlandschaft den Schal über dem Kopf tragend, ist betitelt mit *Die Stürmerin oder Revolutionärin*, siehe Sander 2002, S. 51. Hier ergibt sich eine Verschiebung von Text und Bild, die alle klassifikatorische Ordnung, die den umfassenden mittleren Teil des Werks ausmacht, wieder unterläuft. Dies bedürfte einer eigenen Diskussion, doch was an dieser Stelle relevant ist, ist die Rezeption von Sanders Werk als klassifikatorischer Darstellung der Weimarer Republik.

²⁵⁷ Sander 2009.

²⁵⁸ Ebd.

²⁵⁹ Ebd., S. 29.

²⁶⁰ Ebd., S. 30.

sen beschreiben, was der Kunsthistoriker Peter Gay als »The Hunger for Wholeness« in der Weimarer Kultur genannt hat: die Sehnsucht, der politischen und sozialen Fragmentierung der Gesellschaft wieder die Vorstellung einer Totalität zu bieten, in denen die Fragmente wieder Sinn als Teil eines Ganzen ergeben.²⁶¹ Sanders Archiv der Fotografien sammelt visuelle Fragmente und fügt sie zu einem Ganzen zusammen, um visuelle und klassifikatorische Ordnung, das Sagbare und das Sichtbare wieder miteinander zu versöhnen. Über die fotografische Typisierung, visuelle »Namen« quasi, sollte ein Archiv der Gesellschaft, eine soziale Landschaft fotografisch vermessen werden: eine neue fotografische Markierung der Gesellschaft. Doch er hat weniger ein visuelles Archiv denn die Utopie eines Archivs geschaffen. Je präziser die Markierung, desto stärker tritt dies hervor.

Das Anti-Archiv der Namenlosen

Pawek stellt in seinem Werk *Totale Fotografie: Die Optik des neuen Realismus* die erkenntnislogisch entscheidende Frage: »Kann man den Typus fotografieren?« De facto gehe die (dokumentarische) Fotografie nicht so vor, dass sie fotografisch recherchiere und so gleichsam induktiv eine Kategorie, einen Typus findet, sondern im Gegenteil: »Der Fotograf gestaltet den Typus nicht, sondern er findet ihn in der Wirklichkeit im Konkreten ausgeprägt vor«. Er erkennt ihn, er sieht ihn, er begegnet ihm, er sucht dort, wo der Begriff sich mit einem konkreten Individuum am besten deckt; er sucht eine Szene, erfasst sie, und das Bild gilt für die Szene und den Menschen gleichermaßen.²⁶² Wie gesehen entwickelte Sander eine Typologie der Gesellschaft, die er mit seiner Fotografie letztlich bebildert. Benjamin schrieb über Sanders Projekt, dass es als eine Art »Übungsatlas« dienen könne, in Zeiten, in denen Machtverschiebungen anstehen, zur Ausbildung und Schärfung der physiognomischen Auffassung.²⁶³

Es ist nun bemerkenswert, wie sich auch auf dem Gebiet des Sichtbaren die Bewegung wiederholt, die schon in anderen Gebieten beobachtet wurde: dass die Markierung des sozialen Raumes, im vorliegenden Fall über die Sichtbarmachung von Typen, ein Unmarkiertes hervortreten lässt. Dieses Anonyme resultiert nicht aus der Frage, ob die fotografierten Typen »wahr« sind oder nicht, sondern bezieht sich auf die Produktionsweise von visuellem Wissen in Verbindung mit bezeichnenden Kategorien, schlicht auf die Phänomenotechnik des Erfassens. Es ist in Weimar vor allem Helmar Lerski (1871–1956) zu nennen, der explizit unbekannte Menschen ablichtet, Menschen ohne Namen, die irgend etwas darstellen können, und dabei gerade die strenge Nomenklatur von Sander

261 Gay 2001, S. viii.

262 Pawek 1960, S. 98.

263 Benjamin 2003, S. 60.

dekonstruiert, in dem er die Technik hinter der Typenkonstruktion selbst kenntlich macht. Lerski zeigt, dass die Fotografien von Menschen lediglich die typologische Oberfläche der Weimarer Gesellschaft spiegeln, während die Menschen dahinter verschwinden, also selbst unmarkiert, namenlos, anonym, unfassbar bleiben.

Helmar Lerskis Werk wird oft auch als Gegenentwurf, als Dekonstruktion, ja Kritik an Sanders Werk verstanden, respektive an der ethnografischen oder soziologischen Fotografie überhaupt. Tatsächlich korrespondiert es mit dem fotografischen Archiv der Weimarer Gesellschaft auf vielfältige Weise.²⁶⁴ Es handelt sich vielleicht weniger um eine Kritik denn um einen Kommentar. Seine Biografie wirkt unzweifelbar mit hinein, wie er Menschen ins Licht setzt. Lerski wurde 1871 als Israel Schmuklerski in Straßburg geboren. Er ging 1893 in die USA, nach Chicago, wo er sich mit Gelegenheitsjobs über Wasser hielt. Er arbeitete als Anstreicher, Gläser, Fuhrmann,²⁶⁵ auch diese Information scheint nicht irrelevant, wie Lerski Menschen fotografiert. Er fand alsbald Kontakt zum Theater in Chicago. Er begann eine Theaterkarriere, gab einen Arzt, Prokuristen, Pastor. Er veröffentlichte in der Lokalpresse Porträts seiner Schauspielkollegen, erregte aber sehr schnell Aufsehen bei der Kultur- und Fotografiekritik. Man sprach von »Lerski-Pictures«,²⁶⁶ die auch aufgrund eines revolutionären Einsatzes von Lichttechnik Zustände kamen. Er wechselte nach Berlin, wo er mit dem Filmtheoretiker Béla Balázs zusammenarbeitete.²⁶⁷ Balázs verfasste eine theoretische Schrift *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*,²⁶⁸ in der er postulierte, dass nach dem Zeitalter des Logos, des Wortes, der Mensch durch die neuen Techniken der Visualisierung wieder sichtbar werde, wiederum eine neue globale Sprache entstünde. Lerskis Bildnisse erscheinen in den Bildmedien der Zeit, in *Vogue*, *Die Dame*, *die neue linie* und *Sport im Bild*.

Doch neben dieser Arbeit mit bekannten Modellen in den Illustrirten, verfolgt er andere Interessen. Ende der 1920er-Jahre nimmt er die Arbeit an seinem Projekt *Köpfe des Alltags: unbekannte Menschen gesehen von Helmar Lerski* auf, das er erstmals 1930 präsentierte.²⁶⁹ Der Aufbau des publizierten Werks gleicht verblüffend Sanders *Menschen des 20. Jahrhunderts*. Vorangestellt ist eine Typologie. Diese enthält die Berufsbezeichnung der fotografierten Menschen: Portier, Junger Händler vom Markt, Buchhalter, Stenotypistin, Maler, Frau eines Chauffeurs, Revolutionärer Arbeiter, Junge Obsthändlerin, Junger Bettler aus Bayern, Wäschefahrer, Fabrikarbeiterin, Kutscher, Bettler aus Sachsen, Reinemachefrau, Repor-

264 Siehe Keller 2017. Die folgenden Ausführungen basieren auf diesem Artikel.

265 Vgl. zu den biografischen Informationen Eskildsen 1982, S. 6 ff.

266 Lerski 1958b, S. 17.

267 Siehe dazu www.cine-holocaust.de/mat/fbw000299dmat.html.

268 Balázs 2001.

269 Lerski 1931.

ter, Waschfrau, Handwerker, Textilarbeiterin, Hausangestellte, Stubenmädchen, Heizer, Waschfrau, Junge Arbeiterin, Hausangestellte, Landstreicher aus Schlesien, Junge Verkäuferin, Näherin, Pelzarbeiterin oder Bauernsohn, jetzt Gelegenheitsarbeiter. Und es gibt das »Hildchen«, das mit Vornamen beschrieben ist. Es scheint sich also um Angehörige der Arbeiterklasse und unteren Mittelschicht zu handeln, die er fotografiert. Doch beinhaltet die Klassifikation weder eine Genealogie der modernen Gesellschaft noch eine Hierarchie wie bei Sander. Die Berufe sind schlicht nebeneinander gestellt. Freilich, schon bei der Einteilung fällt etwas auf: Es sind 30 Berufstitel, aber 80 Seiten. Augenfällig sind auch die großformatigen Fotografien. Sie zeigen vornehmlich Köpfe und Körper, entsprechend werden auf den Bildern kaum Gegenstände gezeigt, dies ein weiterer Unterschied zu Sanders Fotografien.

Während die Grobschmiede in Sanders Aufnahmen in ihrer Situation eigentlich definiert werden, der Vorstellung, was ein Schmied in den 1920er-Jahren ist, vollständig entsprechen, so dass mitunter gefragt werden kann, welche Information das Bild noch liefert, verstören Lerskis Bilder die Sichtbarkeit gesellschaftlicher Ordnung nachhaltig. Denn das Bild eines Wäschers gleicht jenem eines intellektuell tätigen Menschen, in verblüffender Weise sogar einem bekannten Porträt Walter Benjamins.²⁷⁰ Ein Bettler hebt beinahe heroisch das Haupt mit würdevollem Blick. »Da ist ein Straßenkehrer, der in seinem ganzen Leben den Kopf nicht aufzuheben wagte. Die Kamera richtet ihn auf, und ein Diktator könnte ihn um sein herrisches Profil beneiden«, schreibt Glaser in der Einleitung zum Werk.²⁷¹

Mit anderen Worten gesagt: Lerski verzichtet auf jede Form von »Ähnlichkeit« von Kategorie und sichtbaren Menschen.²⁷² Lerski lässt seine Modelle von dem »Arbeitsnachweis kommen, weil er der Meinung ist, jeder Mensch habe ein Gesicht, man müsse sich nur bemühen, es zu sehen«.²⁷³ Entsprechend politisch gestaltet sich auch die Rezeption dieses Werks.²⁷⁴ Die Zeitschrift *Der Arbeiterfotograf* sieht die »kämpfende, trotzende, duldende, leidende Seele des Proletariers«. Ein deutscher Journalist ereifert sich, was das solle, dass eine Wäscherin aussähe wie eine Aristokratin.²⁷⁵ Mehr noch, Lerski radikalisiert eigentlich das, was in den *Köpfen des Alltags* bereits angelegt ist, in seinem Projekt *Metamorphosen des Gesichts*, das selbst nie eine Veröffentlichung erlebt hat. Nunmehr eine einzige Person sollte es sein, die ganz und gar der Gestaltung durch Licht eigentlich in verschiedener Weise sichtbar wird. Lerski bezeichnet es als

270 Keller 2017, S. 168.

271 Glaser 1931, S. viii.

272 Lerski 1958b, S. 16.

273 Glaser 1931, S. viii.

274 Ebner 2002, S. 51; Eskildsen 1982, S. 13.

275 Zitiert nach Eskildsen 1982, S. 13.

KÖPFE DES ALLTAGS

UNBEKANNT MENSCHEN

GESEHEN VON HELMAR LERSKI

80 LICHTBILDER / MIT EINER

EINLEITUNG VON CURT GLASER



VERLAG HERMANN RECKENDORF 5 BERLIN SW 68

1 9 3 1

K 5520



Abbildung 22: Helmar Lerski: Bettler.

Quelle: Lerski 1931.

sein Hauptwerk. Als Modell hatte sich Lerski Leo Uschatz ausgesucht, in der Ukraine geboren, wie Lerski in der Schweiz aufgewachsen und, als Hochbauzeichner vor der Arbeitslosigkeit aus der Schweiz geflohen und nach Palästina emigriert. Lerski selbst sagt über Uschatz: »Das Modell ... war ein einfacher junger Mann, der nicht einmal fotogen war, der nicht imstande war, auch nur den geringsten schauspielerischen Ausdruck zu produzieren, der nichts weiter tat, als mit Geduld und Güte durch drei Monate hindurch mir täglich zur Verfügung zu stehen. Ihn setzte ich in ein wahres Kreuzfeuer von Lichtern, die mit Spiegeln und Blenden von der Sonne bezogen wurden, mit ihm gestaltete ich, nur mit Hilfe meiner Lichter, die verschiedenen Typen meiner Fantasie«.²⁷⁶ »so wird aus meinem Modell ein Lebensbejaher oder ein Melancholiker, ein Held oder ein Schwächling«.²⁷⁷

Es entstehen 160 Variationen desselben Gesichts. Siegfried Kracauer wunderte sich: »Keine der Aufnahmen hatte Ähnlichkeit mit dem Modell, und alle unterscheiden sich voneinander. Durch stetig verändertes Licht erweckt, entstiegen dem Originalgesicht hundert verschiedene Gesichter, darunter das eines Helden, eines Propheten, eines Bauern, eines sterbenden Soldaten, einer alten Frau, eines Mönchs«.²⁷⁸ Dahingehend ließe sich Lerskis Werk in der Tat auch als eine Kritik von Sanders Archiv verstehen.

276 Lerski 1958a, S. 19.

277 Ebd., S. 75.

278 Kracauer 1985, S. 200.

hen: es stelle nahezu einen »Gegenentwurf« zu Sanders Werk dar, ist zu lesen.²⁷⁹ Sander veräußerlichte die photographische Erfassung der Weimarer Republik zu einer »starren Ständetypologie«, kolportiere einen heute »obsoleten Begriff von Individuum und Gesellschaft«. Lerskis Werk erscheine dagegen ungleich viel moderner.²⁸⁰ In einem Text zur Ausstellung seines Werks heißt es wiederum, es seien Lerkis Bilder als eine wichtige Gegenposition zur Fotografie von August Sander zu verstehen.²⁸¹

Es lässt sich allerdings auch argumentieren, dass Lerski Sanders Erfassung der Weimarer Gesellschaft eigentlich auf den Punkt bringt. So arbeitet Lerski letztlich mit denselben Mitteln, indem er die Menschen, aus dem konkreten lebensweltlichen Kontext herausnimmt und in ein bestimmtes technisches Dispositiv stellt (im Gegensatz etwa zur Street Photography). Er treibt es so weit, dass die Phänomenotechnik der Fotografie nunmehr auf sich selbst verweist und auf das Kategoriensystem, das sie bebildert. Während die Neue Sachlichkeit eine neue Sprache und Beschreibungsweise zur Entbabylonisierung der Gesellschaft einbringen möchte, zeigt Lerski auf, dass sie letztlich selbstreferentiell ist. Mit dem Bild des »Hildchen«, der einzigen Fotografie, die einen Namen trägt, unterstreicht er dies nochmals. Lerski erzeugt eine eigene Version von »aboutness«, seine Fotografien berichten über das fotografische Dispositiv selbst und kappen die Referenz zur sozialen Ordnung. Sie zeigen aber auch, dass die Fotografie tatsächlich eine Sprache ist, aber im Saussure'schen Sinn: eine Sprache mit Signifikanten, die sich relational definieren und deren Signifikate gleichsam hinter dem Bild fluktuieren.²⁸² Ansonsten, wie der Untertitel des entsprechenden Bandes heißt, bleiben sie auch nach der fotografischen Erfassung »unbekannte Menschen«.²⁸³ Aber gerade dadurch tritt etwas anderes hervor. Das Magazin *New Yorker* schreibt anlässlich einer Ausstellung der *Köpfe des Alltags*, dass die von Lerski präsentierten Menschen nach all den Jahren sich heute geradezu »shockingly present« zeigen.²⁸⁴ Das aber, dem hier eine Präsenz zukommt, hat keine Identität, weder personale noch soziale, weil diese ja durch die fotografische Technik beliebig produzierbar ist. Es verweist vielmehr auf die Produktion eines Unmarkierten durch das fotografische Dispositiv.²⁸⁵

279 Gerster 2005.

280 Matz 1983, S. 67.

281 Pfrunder 2005.

282 Barthes 2015, S. 34.

283 Lerski 1931.

284 Aletti 2010.

285 Baker 1996.

Die Anonymisierung der USA

Eine ganze Generation von Fotografen, inklusive Walter Evans, zeigen sich von Sanders typifizierender Fotografie beeinflusst.²⁸⁶ Dagegen bleibt die Rezeption von Helmar Lerskis Werk lange Zeit auf kunsthistorische Studien begrenzt, die ihm allerdings die Hochachtung als einer der bedeutendsten Künstler der Avantgarde zollen.²⁸⁷ Doch die beiden Werke resultieren augenscheinlich aus einer Konstellation, in der die Frage der Sichtbarkeit des Sozialen zur Disposition steht, respektive eine Krise der Sichtbarkeit besteht. Während Sander sich radikal an der fotografischen Darstellbarkeit der Gesellschaftsstruktur orientiert, dabei eine wohlgeformte Oberfläche der Weimarer Gesellschaft zeichnet,²⁸⁸ liefert Lerski gleichsam die Antithese dazu, dass eine fotografische Typisierung der Gesellschaft keinen Sinn ergibt. In den USA schafft Walker Evans (1903–1945) ein Werk, das sich als eine Art Synthese dieser Positionen betrachten lässt,²⁸⁹ indem er sowohl das Dokumentarische wie das, was als *shockingly present* in Lerskis Fotografien hervortritt, in sein Programm aufnimmt und mit der Idee der Anonymität verbindet.²⁹⁰ Es scheint, alsexploriere er ein anonymes Amerika,²⁹¹ er schafft dabei den namenlosen Menschen der USA eine bislang unbekannte Präsenz, ohne eine Totalrepräsentation der Gesellschaft anstreben zu wollen.

Evans erkannte in Sanders Werk eine neue Fotografie für eine neue Zeit. Sanders Fotografien in *Antlitz der Zeit*²⁹² seien mehr als ein Buch von *type studies*, sie seien ein Skalpell, das das Fleisch der Gesellschaft seziere: »an ace of the camera looking in the right direction among people ... it is a photographic editing of society, a clinical process; even enough of a cultural necessity to make one wonder why other so called advanced countries of the world have not also been examined and recorded«.²⁹³ Er sucht selbst eine soziale Realität zu erfassen, er lehnt sich zu Beginn auch augenscheinlich an die klassifikatorischen Markierungen des sozialen Raums an, die Lewis Hine und August Sander geleitet haben. So will er bei den Vorar-

286 Magilow 2012, S. 95.

287 Herrgott 2003, S. 9.

288 Sanders Weimar erscheine aus heutiger Perspektive reichlich ästhetisch geglättet, so Maresca 1996, S. 70.

289 Siehe über den Bezug zu Sander und Lerski die Arbeit von Lugon 2001, S. 176–177, 179. Evans hat ja die europäische Fotografie sehr gut gekannt.

290 Walker Evans verfolgte den typischen Weg einer amerikanischen künstlerisch ambitionierten Person und verbrachte eine Studienzeit in Paris, zunächst mit literarischen und literaturwissenschaftlichen Intentionen, siehe Trachtenberg 1989, S. 232–235; die Fotografin Berenice Abbott, die das Werk Atgetts in den Staaten bekannt machte, brachte ihn mit der Fotografie in Kontakt, vgl. dazu Rathbone 1995, S. 47 f.

291 Trachtenberg 1989, S. 249.

292 Sander und Döblin 1929.

293 Evans 2014, S. 214.

beiten zu seiner ersten Ausstellung *American Photographs* anhand einer Stadt das Typische Amerikas nachzeichnen und hervorheben. Aber das Vorhaben erscheint chaotisch, es ironisiert die Schemata seiner Vorgänger augenscheinlich, so Trachtenberg.²⁹⁴ Evans skizziert seine Kategorien in einem Brief folgendermaßen:

People, all classes, surrounded by bunches of the new down-and-out.
Automobiles and the automobile landscape.

Architecture, American urban taste, commerce, small scale, large scale,
clubs, the city atmosphere, the street smell, the hateful stuff, women's
clubs, fake culture, bad education, religion in decay.

The movies.

Evidence of what people of the city read, eat, see for amusement, do for
relaxation and not get it.

Sex.

Advertising.

A lot else, you see what I mean.²⁹⁵

Es handelt sich um eine reichlich seltsame Auflistung. Bei seiner Bewunderung von Sanders Werk erstaunt es, wie er mit Sanders Codierung des Sozialen bricht, diese unterläuft und zugleich eine neue Darstellungsform schafft, indem er sich der genauen Beobachtung des Individuellen widmet, um damit die Wahrnehmung eines Kollektiven zu ermöglichen. Doch sein Blick ist keineswegs anti-soziologisch, auch er intendiert in aller Ernsthaftigkeit eine »visual study of American civilization«,²⁹⁶ nur ist sein Konzept eines fotografischen »editing of society« letztlich etwas anderes: Es erzeugt eine Art Zwischenreich wie Atgets Werk, doch nun enger auf die Menschen bezogen.²⁹⁷

Evans reflektiert die Bedeutung der Fotografie eingehend in einem 1931 im Magazin *Hound & Horn* erschienen Text zur *Reappearance of Photography*. Er glaubt, dass was in und mit der Fotografie geschieht und Aufmerksamkeit auf sich zieht, nicht von der Beherrschung der Technik abhängt, sondern eher von der generellen Situation – vom »fotografischen Akt« selbst also,²⁹⁸ der etwas Erstaunliches, wenn auch nicht technisch Perfektes hervorbringt. Evans sucht damit einen neuen Weg, der die dokumentarische Bewegung der Fotografie aufnimmt, aber gleichzeitig auf eine bestimmte Weise wendet und sogar unterläuft. Er nimmt das Beiläufige, das Zufällige, das Nicht-Vorhersehbare, das ihm vor Kamera kommt,

294 Trachtenberg 1989, S. 244.

295 Zitiert nach ebd., S. 244.

296 Zitiert nach Thompson 2016, S. 10.

297 Die Verbindung von Atget und Evans wird oft hervorgehoben, siehe Trachtenberg 1989, S. 236–237; Lugon 2001, S. 135; Newhall 1938, S. 4; Tagg 1988, S. 160. Evans sieht sich selbst direkt in der Tradition, die Atget ins Leben gerufen hat, dazu Evans 2014, S. 213.

298 Dubois 1998.

als zentrales Element auf, das ihn näher an die Wirklichkeit des Sozialen heranführen soll. Daraus resultiert ein Werk, das im mehrfachen Sinn von Anonymität geprägt ist, die er auch über seine Techniken der Wahrnehmung selbst mitproduziert. Seine Suche nach einer neuen Art der fotografischen Dokumentation gesellschaftlicher Wirklichkeit ist dabei eingelagert in eine spezifische politische Konstellation, die erst die Situationen hervorbringt, die im fotografischen Akt erscheinen.

Die große Depression in den 1930er-Jahren, verbunden mit einer Klimakrise, mit Dürren und Staubstürmen in den »Great Plains«, führen zu umfassenden Wanderungsbewegungen in den USA. Farmer verlassen ihr versehrtes Land und bewegen sich nach Kalifornien, wo sie in Auffanglagern aufgenommen werden und auf Arbeit warten. Franklin D. Roosevelt greift mit seinem *New Deal* in die Bekämpfung dieser Armut ein und startet ein Beschäftigungsprogramm. Er ruft dabei auch eine Abteilung mit Namen *Resettlement Administration* ins Leben, um die Landarbeiter zu unterstützen, die aufgrund der ökonomischen Krise, der Mechanisierung der Landwirtschaft und der ökologischen Ereignisse ihre Subsistenz verloren haben. Es geht darum, ein neues agrarisches Amerika zu gestalten, eine neue soziale Ordnung, in deren Mittelpunkt der Farmer steht.²⁹⁹ Letztlich handelt es sich um eine kulturelle Politik der Integration der weißen ländlichen Unterschicht. Um dafür breite Zustimmung zu gewinnen, soll über ein umfassendes Programm das Leben der Farmer der breiten amerikanischen Bevölkerung näher gebracht werden. Die historische Abteilung der Resettlement Administration erhält unter Roy E. Stryker den Auftrag, eine fotografische Dokumentation des ländlichen Lebens der USA zu erstellen, die als fotografische Untersuchungen der in *Farm Security Administration* (FSA) umbenannten Institution Berühmtheit erlangt.³⁰⁰ Nicht zuletzt dient das Projekt auch dazu, im Rahmen des *New Deal* arbeitslose Künstler zu beschäftigen. Roy Stryker, der Leiter der FSA, gibt dabei detaillierte Anweisungen, auf welche Weise die Farmersleute in Szene gesetzt werden müssen.³⁰¹ Streng nach dem Credo des Dokumentarismus sollen die fotografischen Erfassungen nach einem *Shooting script* erfolgen,³⁰² was die historische Einschätzung, inwiefern es sich um eine Dokumentation oder um eine staatliche Inszenierung der Realität handelt, allerdings erschwert.³⁰³ Die negativen Konnotationen, die die weiße Unterklassen begleitet, also Kriminalität, Alkohol, physische Gewalt, treten dabei in die-

299 Starr 1996, S. 231–234.

300 Carlebach 1988; Baldwin 1968.

301 Rabinowitz 1994, S. 43.

302 Laass 2006, S. 143.

303 Szto 2008, S. 92.

sen Darstellungen in den Hintergrund, während das Körperliche, die Verbindung zur Natur hervorgehoben werden.³⁰⁴

Evans ist einer der ersten Fotografen, die sich diesem Projekt anschließen;³⁰⁵ er erhält umgehend den Status eines fotografischen Masterminds, eines *Senior Information Specialist*. Er erreicht schnell einen stilbildenden Einfluss, prägt das Projekt, und genießt dabei große Freiheiten; selbst sieht er seinen Stil im ganzen Projekt widergespiegelt, obwohl es letztlich zum Zerwürfnis mit Stryker kommt.³⁰⁶ Doch die Arbeit bildet eine der wesentlichen Grundlagen für seine Ausstellung *American Photographs* im New Yorker *Museum of Modern Art*.³⁰⁷ Es handelt sich um die erste Einzelausstellung eines Fotografen im MoMA überhaupt Evans 1938.

Evans Bilder vermeiden, der Idee des »anti-graphic« folgend, jeglichen Eindruck der Ästhetisierung, wie sie die künstlerischen Fotografien des 19. Jahrhunderts noch vornahmen, sie lassen sich sogar als »anti-kunstfotografisch« beschreiben.³⁰⁸ Gleichzeitig ignorieren sie weitgehend das Dispositiv des Dokumentarismus und seiner Regeln; Evans emanzipiert sich also von dem kulturpolitischen Impetus. Dies fällt schon alleine dadurch auf, dass die Fotografien ohne begleitenden Text, ohne Einschreibung in Zeit und Raum ausgestellt sind. Nur im Quellenverzeichnis ist ihre Herkunft ersichtlich. Dadurch bricht Evans auch mit einer klinischen Diagnose der Gesellschaft, mit der Idee, dass sich ein fotografischer Atlas der sozialen Ordnung erstellen ließe, wie dies noch Sander vorschwebte.

Aber dennoch sind Evans' Fotografien Bildnisse »über etwas«, sie schaffen eine neue Art von »aboutness«, einer, auch so benannten, anonymen Gesellschaftlichkeit. Denn die Menschen sind überall, auch wenn sie nicht zu sehen sind. Das Amerika, das Evans in *American Photographs* zeigt, ist ein »hominisiertes« Amerika, die Präsenz der Menschen durchdringt jedes Bild; seine Fotografien, so Kirstein, sind durchwegs »gesellschaftliche Dokumente«.³⁰⁹ In den seltenen Landschaftsfotografien bildet dann selbst ein Autofriedhof das dominierende Element,³¹⁰ das heißt, auch wenn kein Mensch zu sehen ist, bleiben sie gegenwärtig. Exemplarisch zeigt sich dies in der Fotografie des Innenraums eines »West Virginia Coal Miner's House«; es ist niemand da, aber die menschliche Präsenz ist allgegenwärtig, verrätselft über seltsame Bilder oder den leeren Stuhl, der geradezu auf eine abwesende Präsenz verweist. Die Menschen, die direkt im Bild erscheinen, ganz im Gegensatz zur dokumentarischen Fotografie,

304 John Steinbecks 1939 erschienener Roman *The Grapes of Wrath* ist von der Arbeit der FSA sichtlich beeinflusst, siehe Steinbeck 1991 und Starr 1996, S. 252.

305 Newhall 1998, S. 244.

306 Lugon 2001, S. 120–124.

307 Trachtenberg 1989, S. 232.

308 Kirstein 2012, S. 194.

309 Ebd., S. 197.

310 Evans 1938, S. 19.



Abbildung 23: Walker Evans: Interior Detail, West Virginia Coal Miner's House.

Quelle: Evans 1938, S. 51.

sind nicht standardisiert porträtiert, obwohl es einige wenige solcher Porträts auch gibt. Der Kontrast dieser Darstellungsweise zu den Fotografien von Sander und Hine, bei denen die Individuen meist frontal in die Kamera blicken, könnte nicht größer sein. Zudem zeichnet sich etwas ab, was bei Atgens technisch noch nicht möglich war, nämlich dass Menschen in einem flüchtigen Moment auftauchen, der unmöglich inszeniert sein kann, womit er bereits das Genre der Street Photography vorwegnimmt.

Dieses Verwerfen unmittelbarer Repräsentation ist dabei programmatisch. Auf die Frage »Do you think it's possible for the camera to lie?«, antwortet Evans: »It certainly is. It almost always does.³¹¹ Bemerkenswert ist, dass er ungeachtet der Einsicht in diese »Lügenhaftigkeit« die amerikanische Gesellschaft als solche durchaus fotografisch sichtbar machen will. Denn auch in *American Photographs* sind die Bilder augenscheinlich zu einer Serie komponiert, ohne dass ein logisches System vorschnell kenntlich

311 Zitiert nach Thompson 2016, S. 11.

würde. Er intendierte in seinem Werk schlicht eine »visual study of American civilisation«. Dazu schreibt er: »Simply, it aims at actuality in depth, and at contemporary truth and reality«.³¹² Die unterschiedlichen Perspektiven, die Interieurs, Fassaden, Werbeplakate, die vorbeiziehenden Passanten lassen ein eher »schweigendes Amerika« hervortreten.³¹³ Die Sachlichkeit, die Nüchternheit kontrastiert die scheinbar zufällige Komposition. Doch über eine Montage von heterogenen Gegenständen und Blickpunkten das Bild Amerikas erscheinen zu lassen, ist geradezu auf einen anonymisierenden Stil angewiesen, der die Perspektive auf die Welt entsubjektiviert. Als Fotograf, selbst von anonymen Fotografien fasziniert, diese sammelnd, versucht Evans seine Person möglich zurückzunehmen.³¹⁴ Über *American Photographs* schreibt Trachtenberg, es drücke eine »personal vision in a style nearly anonymous« aus: »The book let us gaze at the bruised American world of the Depression in a manner at once coldly objective and fiercely personal«.³¹⁵ Anonymität sei nicht nur das umfassende Thema von *American Photographs*, »anonymity« sei also auch der »true character of the American«.³¹⁶ Sie wird hervorgehoben, dargestellt, ihr wird zur Präsenz verholfen durch die spezifische fotografische Wahrnehmungsweise: »Evans raises anonymity to a theme by adopting the manner of the naive and straightforward camera eye«.³¹⁷

Trachtenberg schreibt über den Katalog von *American Photographs*: »It is not that the ›anonymous‹ represent, as a sentiment of the period had it, the truer Americans, but that in anonymity, in the nameless traces of buildings in Part Two of the book and in the people in Part One, lies the truer image of the ›movements and changes‹, the ›conflicts which in passing become the body of the history of civilizations‹«.³¹⁸ Über die Anonymität der Bilder vermittelt sich eigentlich die Produktion von Gesellschaft. *A book nearly anonymous* lautet der Titel des Kapitels über Evans' Fotografie in Trachtenbergs Untersuchung.³¹⁹ Und eine Biografie über Evans spricht von »calculated anonymity« in seinem Werk, von einem selbst »anonymous style«, der eine eigentliche Passion seines Werks darstelle.³²⁰

Anonymität hängt nun also nicht mehr so sehr von der Unbekanntheit des Dargestellten ab, sondern von einem umfassenderen Stil, den die Ka-

312 Zitiert nach ebd., S. 10.

313 Ward 2017, S. 115 ff.

314 In der Fotografie zu einem Buch des Journalisten Carleton Beams, *The Crime of Cuba*, zu denen er die Fotografien lieferte, gehörten auch »Anonymous photographs«, wahrscheinlich aus den Archiven der Polizei, siehe Trachtenberg 1989, S. 244.

315 Ebd., S. 240.

316 Ebd., S. 283.

317 Ebd., S. 283.

318 Ebd., S. 249 f.

319 Ebd., S. 231 f.

320 Rathbone 1995, S. 84, 126, 160.

mera hervorruft. Dahingehend wendet er sich mit seiner fotografischen Praktik auch gegen Inszenierung und Typisierung. In einem Interview erklärt Evans:

Well, I'm not interested in people in the portrait sense, in the individual sense. I'm interested in people as part of the pictures and as themselves but anonymous ... That's my idea of what a portrait ought to be, anonymous and documentary and a straightforward picture of mankind, not of a celebrity, not journalism.³²¹

Auf diese Weise erzeugt Evans über seine neue fotografische Herangehensweise eine Präsenz der Menschen, die sonst von einer benennenden, klassifikatorischen Anordnung überblendet würde. Kirstein imaginiert, dass er wohl ganz Amerika fotografisch erfassen wollte: »Es wäre nur eine logische Folge dessen, was er bereits begonnen hat, würde Evans durch jeden Staat der Union reisen und seine jeweiligen Gesichter, Häuser, Straßen und Flüsse in Serien festhalten«, um zu zeigen, wie Amerika sich wandelt: »Seine Bilder existieren als Zeugnisse für die Symptome des Verfalls, ... zugleich bewahren sie, was wertvoll gewesen sein mag«.³²² Evans nüchterne, puritanische Fotografie, die ohne Manipulationen an ihnen präsentiert werden, erscheinen so wie ein Blick aus der Zukunft auf die Gesellschaft der Gegenwart als Vergangenheit: »Evans was, and is, interested in what any present time will look as the past. Evans himself states it in an unpolished note«.³²³ Der fotografische Blick zeigt hier, wie bei Atget, etwas Verfremdendes, er geht also nicht in der unmittelbaren Repräsentation auf, und vermag gerade dadurch zu repräsentieren. Diese Fotografien »resist narrative in so far as they remain uncaptioned«, so Paula Rabinowitz in ihrer Studie zu den *Politics of Documentary*.³²⁴ Sie stehen in Kontrast zu einem Prozess der Erforschung einer Gesellschaft in Bewegung, die die Fotografie ephemor still stellt, als künftige Vergangenheit ihrer selbst.

Dieser Interpretation entspricht auch, wie Evans seine Arbeit selbst sieht. In einer unpublizierten Notiz fasst er sein Programm zur Erfassung des Sozialen zusammen. Es ginge darum, dass die Leute sich vielleicht nicht in den sichtbaren Strukturen der Geschichte widerspiegeln fänden, aber sie dennoch entscheidend zum Geschichtsverlauf beitragen: »they have a greatness aside of the impressive structure of history«.³²⁵ Er intendiert, sich einem anonymen Kollektiv zu nähern, das die Gesellschaft produziert, und das er auch als solches benennt:

And then one thinks of the general run of the social mill: these *anonymous people* who come and go in the cities and who move on the land; it is

321 Cummings 1971.

322 Kirstein 2012, S. 198.

323 Trachtenberg 1989, S. 235.

324 Rabinowitz 1994, S. 51.

325 Zitiert nach Trachtenberg 1989, S. 249.

on what they look like, now; what is in their faces and in the windows and the streets beside and around them; what they are wearing what they are riding in, and how they are gesturing, that we need to concentrate, consciously, with the camera.³²⁶

Was seine Aufmerksamkeit erregt, ist gerade das, was die Ordnung in Bewegung erhält, die Zirkulation der Menschen, die von irgendwoher kommen und irgendwohin gehen, aber deshalb gerade in einem bestimmten Moment sichtbar werden mit dem, was sie mit sich führen: dem Ausdruck ihrer Gesichter. Das generell Abstrakte, »the social mill«, wird ephemeral sichtbar. Hierin zieht Evans selbst den Begriff des *documentary style* jenem des Dokumentarischen (»documentary«) vor. Dokumentarische Fotografie bemüht sich um Sachgerechtigkeit, um präzises Abbilden eines Gegebenen. Der dokumentarische *Stil* dagegen untersucht die Wirklichkeit, ohne die unmittelbare Repräsentation einer konkreten Realität zu liefern, die eh schon vergangen ist, wenn die Fotografie entwickelt ist, die sich wiederum auf eine Singularität bezieht, die sich nie generalisieren lässt. Deshalb sei es zwangsläufig so, dass die Kamera lügt, sofern sie mit dokumentarischem indexalischem Repräsentationsanspruch versehen wird.³²⁷ Was Evans damit meint, ist, dass die Fotografie die Wirklichkeit genauer erschließt als ein Beschreiben. Ihre Form ist näher am Realen als jene der Schrift; es gilt also in die Wirklichkeit einzutauchen und sie mit der fotografischen Technik, die eine symbolische Technik ist, zu formen, womöglich ähnlich wie ein realistischer (nicht naturalistischer) Roman es tut. Mit dem dokumentarischen Stil versucht Evans gerade das zu erreichen, was Mac Orlan als *Fantastique social* bezeichnet, das Soziale, das sich in den Bildern äußert, ohne sich im Abgebildeten konkret zu erschöpfen. Mehr noch, seine Reflexion ist so präzise, dass sie als eine Erläuterung einer soziologischen Ästhetik des Anonymen gelten könnte, eine Ästhetik nicht im Sinne eines »graphism«, sondern der Formung der Wahrnehmung der Gesellschaft.

Eine fototechnische Doppelanonymisierung

Evans' Praxis radikalisiert sich in Richtung einer bedingungslosen Anonymisierung weiter, als er nach der Zusammenarbeit mit der FSA auf Arbeitssuche gehen muss, kein großes fotografisches Equipment mehr zur Verfügung hat, sondern zum Experimentieren gezwungen wird.³²⁸ Dazu gehört, dass technische Entwicklungen inzwischen neue Möglichkeiten zur Verfügung stellen, erstmals mehr oder weniger unbemerkt Schnappschüsse anzufertigen, so etwa die Rolleiflex-Kamera, mit der er fortan arbeitet. Diese Spiegelreflexkamera erlaubt es, von oben in den Sucher zu bli-

326 Unpublizierte Notiz, zitiert nach ebd., S. 249. Hervorhebung von mir.

327 Thompson 2016, S. 11.

328 Ebd., S. 11.

cken und so auf die Person zu fokussieren, ohne sie direkt anzublicken. Zudem erzeugt die Kamera im Gegensatz zu anderen Kameras keine merklichen Klickgeräusche.³²⁹ Evans versteckt diese Kamera in seinem Mantel und fotografiert in der Subway unbemerkt Menschen. Eine neue Technik, oder vielleicht schlicht nur das simple Vermeiden von Klickgeräuschen, führt mittelbar zu einer neuen Form der Sichtbarkeit des Sozialen.

Diese Fotografien werden erst 1966 im MoMA ausgestellt und erscheinen mit einem Kommentar von seinem Freund und Literaten James Agee.³³⁰ Rückblickend betrachtet, sagt Evans, sei er durch die Praktiken der McCarthy-Ära vorsichtig geworden, sähe er diese Technik inzwischen durchaus kritisch.³³¹ In jener Zeit bedeuten sie aber eine Form der Sichtbarmachung von »namenlosen« Menschen,³³² die noch nie gesehen war. Zufällig Leute zu fotografieren, ohne dass sie sich posieren können, hat für Evans etwas Programmatisches: Es richtet sich sowohl gegen das Einordnen und Deuten von scheinbar Evidentem wie auch gegen die Stilisierung von berühmten Menschen in spektakulären Presse-Fotografien.

Well, I'm not interested in people in the portrait sense, in the individual sense. I'm interested in people as part of the pictures and as themselves but *anonymous*. I really disapprove of photographing celebrities or known beauties. I do it every once in a while, but I think it's – I can't quite put my finger on it, but I don't feel right doing that ... That has a great deal to do with portraiture. That's my idea of what a portrait ought to be, *anonymous and documentary* and a straightforward picture of mankind, not of a celebrity, not journalism.³³³

Er bringt eine neue Vorstellung dessen ein, was ein Porträt von einem Menschen ist. Es soll keine Persönlichkeit abbilden, es soll keine Fakten vortäuschen. Es soll geradlinig etwas dokumentieren, und zwar nicht eine singuläre Person, sondern schlicht die Menschheit. Er ist an der Präsenz der Menschen gerade in ihrer Namenlosigkeit interessiert, wie sie unspektakulär auftauchen und wieder verschwinden, ohne eine Spur zu hinterlassen. Er fotografiert sie an einem besonderen Zirkulationsort der Stadt, dem Subway, der besonders imaginär aufgeladen ist.³³⁴ Dieser Ort verkörpert gleichzeitig technischen Fortschritt und großstädtische Zivilisation, hat aber als Untergrund auch etwas Archaisches, Bedrohliches. So beiläufig die Szenen der Subway-Serie erscheint, so komplex sind die sich produzierenden Konnotationen, wie sich an einer exemplarischen Fotografie darlegen lässt (siehe Abbildung 24). Zunächst zeigt sich etwas Ambivalentes, durchaus Seltsames, das gerade über die Zeitungslektüre des

329 Thompson 2016, S. 11.

330 Evans und Agee 2004.

331 Fineman 2000, S. 115.

332 Hill und Liesbrock 2015.

333 Cummings 1971, o.S. Hervorhebung von mir.

334 Williams 2008, S. 70–77.



Abbildung 24: Walker Evans: Subway Passengers, 1938.

The Metropolitan Museum of Art. 1971.646.18.

Mannes unterstrichen wird. In großen Lettern prangt auf dem Titelblatt der abgelichteten Zeitung »Pal telles how gungirl killed«. Der Mann, der die Zeitung liest, strahlt enorme Gelassenheit aus, als kümmere ihn gar nichts. Die ältere Dame, die neben ihm sitzt, scheint ihn fast ein wenig an den Rand zu drängen, er wirkt geradezu schmächtig. Beide neigen sich in demselben Winkel, als ob der Zug gerade in eine Kurve fährt, so ergibt sich eine zusätzliche Aura der Authentizität der Fotografie. Bemerkenswert ist vor allem der Blick der Dame, sie richtet ihn direkt auf den Fotografen, doch er zeugt von außerordentlicher Schläfrigkeit oder vielleicht von Verächtlichkeit. Ist sie sich bewusst, dass sie fotografiert wird? Ist sie eine Beobachterin des Beobachtens oder ist der Blick bloß geistesabwesend? Gerade damit, so ein nicht datierter Text von Agee dazu, werfen diese Fotografien allgemeine Fragen auf: Was wird offenbar und was nicht, was ist gestellt (performed) und was nicht? Was lässt sich interpretieren an den oberflächlichen Zeichen und was bleibt singulär und was nicht? Das anonyme Porträt erzeugt ein Rätsel,³³⁵ etwas, woran jede sozialwissenschaftliche Interpretation verzweifeln müsste, nähme sie sich als Wissenschaft ernst.

Es ist zu vermuten, dass gerade die Ambivalenz, ob etwas ohne Kamera stattfindet oder nicht, ob es inszeniert ist oder nicht, für Evans das entscheidende Motiv darstellte, diese Fotografie in seine Sammlung aufzunehmen. Evans sagt selbst, dass die Bilder nicht deswegen ausgewählt

335 Campany 2016, S. 142.

worden seien, um eine spezifische Atmosphäre einzufangen, die mit der Subway zu tun habe, sondern weil es ihm um die Leute gehe, die in der Stadt zirkulierten: »These people are everybody. These pictures have been selected and arranged, of course, but the total result of the line-up has claim to some kind of chance-average«.³³⁶ Und weiter sagt er, die Zusammenstellung der Fotografien sei eine Lotterie, sie sei gerade eben nicht von einer übergeordneten Kategorie motiviert gewesen. Entsprechend sei für ihn die Interpretation völlig bedeutungsoffen: »whoever chooses to decide from it that people are wonderful or that what America needs is a political revolution is at liberty to do so«.³³⁷ Für Evans erscheint die Subway jedoch als eine »soziologische Goldmine«: »The setting is a sociological gold mine awaiting a major artist«. Sie sei ein Traum jedes Fotografen, der der Künstlichkeit des Studios entfliehen wolle. Er wolle gerade die unterschiedlichsten Aspekte der amerikanischen Gesellschaft aufzeichnen, so in einem Brief an die *Ford Foundation*, das Verfahren der versteckten Kamera in der Subway bildet dafür eine »useful method of sampling urban population«.³³⁸ Doch ungeachtet des technischen Vokabulars: Ihm schwebt keine wissenschaftliche Soziologie vor. Seinen Blick bezeichnet er als »non-scholarly, non pedantic sociology ... of a sort never undertaken at all extensively by photographers, who are all either commercial, journalistic, or artistic«.³³⁹

James Agee schrieb in der Einführung zu den in den 1960er-Jahren erstmals publizierten Subway-Fotografien: Millionen nutzten den New Yorker Underground, die Zahl sei so groß, dass sich die Menschen in Bedeutungslosigkeit verlieren: »The facts about them are so commonplace that they have become almost as meaningless, as impossible to realize, as deaths in war«.³⁴⁰ Alle Schichten, Klassen, Ethnien, alle denkbaren Berufe vereinigen sich in einer Dichte und Intensität, die zuvor nicht möglich und denkbar war. Jede Person trage Insignien, Zeichen, eines größeren Umfassenderen (»the signature of a time and a place in the world«), dennoch handelt sich um eine nicht reduzierbare Vielheit, Individualität, sodass das Einzelne und der Einzelne in Bedeutungslosigkeit verschwinden. Doch jeder sei sich seiner Verletzlichkeit bewusst, füge sich in die Ordnung ein. Nur im Zustand des Schlafes oder der Quasi-Schlafes, der gedanklichen Abwesenheit, verlöre sich die Kontrolle, trate etwas hervor, das in der individuellen Existenz auf allgemein Humanes verweise. Offensichtlich sind es gerade solche Momente, die Evans' Kamera einfangen.³⁴¹ Gerade in der Situation des Nichtkontrollierten, des Nichtposierens, des temporären Ge-

336 Evans 1991.

337 Ebd.

338 Zitiert nach Thompson 2016, S. 30.

339 Zitiert nach ebd., S. 30.

340 Agee 2004, S. 15.

341 Ebd., S. 16.

henlassens während des Aufenthalts in diesem transitorischen Raum enthüllt sich eine Präsenz dieser Leute, die sonst nicht erreichbar wäre: »The guard is down and the mask is off: even more than when in lone bedrooms (where there are mirrors). People's face are in a naked repose down in the subway«,³⁴² dahingehend präsentieren sich die Gesichter der gewöhnlichen Gesellschaft, die gerade auch, selbst in ihrer Unauffälligkeit, die gesellschaftliche Ordnung vertreten (deshalb der Verweis auf eine Jury): »As it happens, you don't see among them the face of a jundte or a senator or a bank president. What you do see is at once sobering, startling and obvious: these are the ladies and gentleman of the jury«.³⁴³ Damit ist also nicht die Existenz von Typen negiert, sondern die fotografische Praktik sucht nach dem, was gleichzeitig *nicht* typisiert ist, aber gerade dadurch eine gesellschaftliche Wahrheit ausdrückt. Evans sucht das Unmarkierte im Raum des Markierten. Dies ist seine Vorstellung einer soziologischen Goldmine, während die Ordnung der Typen selbst Maskerade bleibt.

Die ästhetische Spannung dieser Fotografien, so ließe sich auch sagen, resultiert gerade aus der gesellschaftlichen technischen Situation, wie der Gebrauch der versteckten Kamera in der Subway sie bietet: angesichts einer Flut von Zeichen und Signalen, die alles Individuelle auslöscht, suchend nach dem Aufblitzen einer Situation, die für diese größere Konstellation steht. Die Fotografie visualisiert hier die Existenz von Vielen (einer »Multitude« im Sinne Merciers), ohne sie in einer Ordnung festzuschreiben. Mit diesem Modell der Sichtbarmachung von Leuten in Konfrontation mit einer typisierenden Vorstellung der Gesellschaft führt Evans konsequent weiter, was John Tagg als »Evan's Resistance to Meaning« bezeichnet.³⁴⁴ Er verfeinert das Verfahren und schafft eine Ikone der Anonymität, die bis in die Gegenwart wirkt: »Labour anonymous«.

»Labour anonymous«

Zu Beginn der vierziger Jahre fragt das Magazin *Fortune*, ein Finanz- und Wirtschaftsmagazin der *Time*-Gruppe, bei Evans an, eine Serie von Fotografien in den wichtigen amerikanischen Industriestädten zu produzieren, nicht zuletzt um im Kontext des Weltkriegs das Bewusstsein für die amerikanische Industrie zu stärken. Evans reist zwei Monate durch die Städte des amerikanischen mittleren Westens, mit seiner Technik des unbeobachteten Fotografierens erfasst er die Menschen auf der Straße.³⁴⁵ Die Kamera am Körper tragend, auf ein bewegtes Objekt ausgerichtet, erfordert einiges an technischem Können und Raffinement. Dazu formuliert er unzählige Versionen eines Begleittextes, den er dann aber wieder verwirft. Doch

³⁴² Evans 1962.

³⁴³ Ebd.

³⁴⁴ Tagg 2003.

³⁴⁵ Thompson 2016, S. 16.

aus der resultierenden fotografischen Bildserie sollte eine ikonische Komposition entstehen: *Labour anonymous* (vgl. die Abbildung 26). In Detroit ist Evans auf eine Passage gestoßen, wo er die Passanten ungestört beobachten und fotografieren kann: »Sooner or later everybody in the world will pass by the café tables in the Rue de la Paix«, schreibt er in dem unpublizierten Kommentar: Jedermann werde hier irgendeinmal vorbeiziehen. Evans schildert die Idee und Praktik des Fotografierens an diesem Ort wie folgt:

The pictures on these pages were made in downtown Detroit on a recent Saturday afternoon. Neither posing nor pausing, a fair-average selection of people passes the camera here. All are – at a safe guess – your anonymous producers. They are machine oilers, short-order cooks, or sales executives; die makers; the welders, assemblers, sorters, graders, polishers, craters, loaders of machined goods: »services« of these goods, »servicers« in turn of makers of goods. A city street will tell you as much in its way as your morning newspaper tells. One fact it will not only tell you but rub into you hard: everybody works.³⁴⁶

Er nennt hier Berufe, aber die Namen der Berufe illustrieren keine Typen, sie sind keinem Bild zugeordnet, sondern illustrieren eine Vielheit, er hat die Titel offensichtlich einfach aus Zeitungsannoncen übernommen.³⁴⁷ Entscheidend ist ihm, dass es sich um »anonyme Produzenten« handelt, und die Tatsache, dass jeder in irgendeiner Weise arbeitet. Was sich hier zeigt, ist voller Informationen, und wer sie zu lesen weiß, erfährt mehr als in einer Zeitung. Diese Bilder seien aber keine Porträts, so Thompson über dieses Werk, sie seien nicht dazu geeignet, etwas Spezifisches über eine Person zu berichten. Sie heroisieren, stilisieren nicht. Sie sind reflexiv, es ginge darum, nachzudenken, was sichtbar werde, warum es erscheint, weniger darum, den Betrachter hin zu einer bestimmten Botschaft zu lenken.³⁴⁸ In einem Brief an die *Ford Foundation* erläutert Evans sein Ziel, nämlich: »call attention to the seriousness in certain small things«, angesichts »the emptiness of certain large things«.³⁴⁹ Hier tritt die soziologische Ästhetik des Anonymen in aller Deutlichkeit hervor: Die großen Kategorien sind leer, aber das Wirkliche liegt in einer Vielheit der kleinen Sichtbarkeiten.

Publiziert wird das Projekt schließlich unter dem paradigmatischen Titel *Labor anonymous*. Es handelt sich um ein Tableau von elf Fotografien. Auf der rechten Seite der Anordnung findet sich ein Kommentar (siehe die Abbildung 25). Der Aufbau scheint einer schon fast strengen

346 Zitiert nach dem Faksimile, publiziertin Thompson 2016, S. 25.

347 Ebd., S. 26.

348 Ebd., S. 26.

349 Zitiert nach ebd., S. 27.

Komposition zu folgen.³⁵⁰ Der erste Mann links oben blickt in Richtung der Kamera, er eröffnet den Zug der Menschen, die alle in dieselbe Richtung schauen und in derselben Richtung auf dem Bürgersteig gehen. Den Schluss in Leserichtung bildet ein junges Paar. Die Überschrift des Textes, »On a saturday afternoon in downtown Detroit«, suggeriert, dass es sich nicht um einen gewöhnlichen Arbeitstag handelt.³⁵¹ Der Titel ist nicht unbedingt an die Charakteristik der Personen gebunden, sondern an die generelle Situation an einem Samstagnachmittag. Die Redakteure von *Fortune* ignorieren Evans' Kommentar, dass er eine spezifische Deutung der Fotografien nicht erlaubt,³⁵² und nehmen die Bilder zum Anlass, die amerikanische Ökonomie zu preisen. Geradezu emphatisch beschreibt *Fortune*, was hier sichtbar wird:

The American worker, as he passes here, generally unaware of Walker Evans' camera, is a decidedly various fellow. His blood flows from many sources. His features tend not toward the peasant and now toward the patrician. His hat is sometimes a hat, and sometimes he has molded it into a sort of defiant signature. It is this variety, perhaps, that makes him, in the mass, the most resourceful and versatile body of labor in the world ... in labor, as in investment portfolios, diversification pays off.³⁵³

Die vorübergehenden Menschen sind einerseits singuläre Erscheinungen, wofür das Fotografische sorgt, und andererseits stehen sie für eine Nation, ihr »Fortschreiten« und ihre Produktivität insgesamt. Diese wiederum deutet *Fortune* zu einer Produktivkraft des Gesamten um. Es wird im Kommentar etwa die Mannigfaltigkeit der Hüte erwähnt. Der amerikanische Arbeiter besitze zwar nicht die Traditionen der Alten Welt, zeige aber ein großes Spektrum an Vielfalt. In der Arbeitswelt und wie im Aktienportfolio zeige sich, dass Diversität sich auszahle. Wohl ungewollt referieren die Autoren hier schlüssig auf einen der Ursprünge des Anonymitätsbegriffs, die »Société Anonyme«, die Aktiengesellschaft, die anonymes Kapital ermöglicht. Dieses anonyme Kapital wird nun, aus der Perspektive von *Fortune*, mit anonymen Menschen gleichgesetzt.³⁵⁴ Die Installation beschwört eigentlich die Produktivkraft der Diversität. Diese wird natürlich durch die fotografische Komposition selbst erst erzeugt, während die Montage, verbunden mit dem Kommentar, wiederum die Vorstellung des

350 Dies zeigt sich, wenn die ausgeschiedenen Fotografien betrachtet werden: Die Gesichtsausdrücke sind vielfältiger, die Menschen schneiden Grimassen, gestikulieren, entdecken offenbar den Fotografen und weisen keineswegs den abwesenden, gedankenverlorenen Blick jener auf, deren Fotografien im Tableau zusammengestellt und publiziert wurden, siehe Zander 2016.

351 Campany 2016, S. 139.

352 Thompson 2016, S. 27.

353 »Labor Anonymous« 1946.

354 Vgl. das vierte Kapitel *Anonymes Kapital*, S. 267 ff. im ersten Band dieser Untersuchung.

Ganzen evoziert, die »aboutness« eigentlich definiert. Die sichtbar hervortretende Heterogenität lässt das anonyme Kollektiv der amerikanischen Arbeiterschaft erst als ein wahrnehmbar Ganzes hervortreten. Mit anderen Worten gesagt, liegt hier eine komplexe Operation vor, die weder ausschließlich diskursiv noch visuell genannt werden kann. Die Fotografie als Evidenz verbindet sich mit dem Text zu einer Aussage im umfassenderen Sinne, die Anonymität mit dem Schlüsselterm der Arbeit verbindet. Doch gleichzeitig entsteht die wahrnehmbare Vielfalt gerade dadurch,



Abbildung 25: Walker Evans: Labour Anonymous.
Quelle: *Fortune* 1946.

dass die Singularität doch in Bezug zu Evans' übrigem Werk vergleichsweise normalisiert erscheint:³⁵⁵ einerseits über die Einstellung und die verblüffend ähnliche Körperhaltung in dem gezeigten Tableau; andererseits, indem der Name der Individuen nicht einfach nicht erwähnt wird, sondern über den Namen des Namenlosen, die Anonymität, explizit zelebriert wird. Für *Fortune* ist es das augenscheinliche ästhetische Ziel, den amerikanischen Arbeiter nicht als Vertreter einer desolaten »Underclass« darzustellen, sondern ihm seine Würde, seinen Wert zu geben, der gerade auch in der Individualität liegt. Der Text endet mit: »When editorialists lump them as ›labor‹, these labors can no doubt laugh that one off.«³⁵⁶ Diese Komposition von namenlosen Menschen von Detroit drückt in ihrer politischen Programmatik etwas ganz anderes aus als das, was Brecht bei-

355 Vgl. etwa das Bild *Evening in the Loop* aus »Chicago: A Camera Exploration«, das ebenfalls in *Fortune* erschien, siehe Zander 2016.

356 »Labor Anonymous« 1946.

nahe zeitgleich als »Zertrümmerung der Person« in kapitalistischen Verhältnissen beschrieben hat.³⁵⁷

Campany bringt die gleichzeitig dekonstruierende wie konstruierende Idee dahinter auf den Punkt: »Labor Anonymous« is a rare example of a photographer adopting the convention of typology only to undermine its supposed authority«.³⁵⁸ Alexander Leicht wiederum versteht Walker Evans' Arbeit als Suche nach einer genuin »demokratischen Ästhetik«,³⁵⁹ die die Diversität in den Vordergrund stellt.³⁶⁰ Die Zeitschrift *New Yorker* schreibt angesichts dieser Abzüge: »There is no longer the strange implication of taxonomy but only people, released to themselves«.³⁶¹

Wie sind, zusammenfassend, namenlose Menschen, über eine spezifische Technik, als Anonyme sichtbar geworden? Es sind rückblickend zwei Momente einer Konstellation, die eine neue Sichtbarkeit der Gesellschaft erzeugen: *Erstens* eine neue Erscheinungsweise von Individuen über Porträts. Gemeint ist die Masse der Porträts gegen Ende des 18. hin zum 19. Jahrhundert, aufgrund derer die Gesichter namentlich bekannter Menschen die soziale Ordnung bis hin zur Puderdose markieren. Diese Markierung erzeugt aber folgerichtig die Möglichkeit von unmarkierten Bildnissen und gleichzeitig des aufmerksamen Erkennens der gezeigten namenlosen Menschen, ein Effekt, der sich exemplarisch angesichts der Fotografie der Fischerleute Newhavens äußert. *Zweitens* ermöglicht die Fotografie als eine Technik nicht nur neue Formen des Realitätsbezugs, sondern sie vermag durch Wiedererkennung von sozialen Kategorien aufgrund sichtbarer Merkmale eine Brücke zwischen Singulärem und Allgemeinem zu schaffen, indem die sichtbaren Individuen als »Dokumente« eines unsichtbaren Ganzen, der Gesellschaft, erscheinen. Das Fotografieren von namenlosen Menschen erhält eine eigene »aboutness«, bildet auf eine besondere Weise eine »Verklärung des Gewöhnlichen«.

Diese beiden Vektoren bilden eine spezielle Konstellation, sie formen eine eigentliche »soziologische Ästhetik«. Diese ist dadurch gekennzeichnet, dass gerade jenes, das nicht im Größeren aufgeht, das Nichtstimmige und Zufällige, das Sperrige sichtbar wird und dialektisch gewendet ein Zeugnis davon gibt, dass die allgemeinen Kategorien nicht irreal sind, sondern auf ein widerständiges Reales stoßen. Diese produktive Paradoxie würde in sich zusammenbrechen, wenn die Abgebildeten mit ihrem Eigennamen, ihrer Biografie hervorträten, das Singuläre spräche dann nur noch für sich selbst. Deshalb kann das gesellschaftlich wirklichkeitsbezeugende (oder -produzierende) Moment der Fotografie sich nur über namenlose

357 Brecht 1992c.

358 Campany 2016, S. 139.

359 Leicht 2012.

360 Dies kommt im nicht editierten Material, den Contact sheets, die jetzt zugänglich sind, noch mehr zum Ausdruck, siehe Zander 2016.

361 Ryder 2016.

Menschen entfalten, über das Konstrukt der fotografischen Anonymität, das Evans nun explizit so benannt hat.

Tatsächlich wird hier eine neue Form des Anonymen eingeführt. Die Fotografien von Walker Evans »represent an important step in the depiction of the anonymous individual: it is an aesthetic that evolves from a mixture of coincidence and contrivance, and it points far into the future«, ist in einem neueren Katalog zu einer Ausstellung seiner Fotografien zu lesen.³⁶² Hier wird etwas zu einer Präsenz erhoben, zu einer Gegenwart, das wohl Namen hat, aber als Anonymes erscheint, als Anonymes, das die Gesellschaft produziert. Hierin bietet Evans eine Ästhetik dessen, was Castoriadis das» anonyme Kollektiv« nennt: Es ist gerade jenes, das eine Ordnung selbst unterläuft, aber eine körperliche Präsenz hat.

Über die Geschichte der Fotografie hinweg ästhetisiert sich (im Sinne von Wahrnehmbarkeit) die Präsenz anonymer Menschen als Signum eines Umfassenderen, der Gesellschaft. Das Gewöhnliche, Namenlose erhält Aufmerksamkeit. Bemerkenswert bleibt, wie diese neue Aufmerksamkeit auch zu einem Begriff findet: aufgrund einer historischen Konstellation, die die ökonomische Krise Amerikas, aber auch seine technische Innovationsfähigkeit mit einem moralischen Impuls verbindet. Die sich entwickelnde soziologische Ästhetik des Anonymen zeigt exemplarisch, wie die Vorstellungen des Anonymen an bestimmte historische Konstellationen gebunden sind; dieser Zusammenhang wird um so deutlicher, wenn die spezifische Konstellation zurücktritt. Im Jahr 1993 erschien in der *New York Times* ein Bericht über eine Ausstellung von Werken des mexikanischen Fotografen Sebastián Salgado: *Workers, an Archeology of the Industrial Age*.³⁶³ Der Titel spricht von einem Heldenamt »anonymer Männer« und Frauen. Eine Fotografie Salgados tritt in Korrespondenz zu dieser These. Sie zeigt Silhouetten von Geräten und einem Menschen im Gegenlicht. Es steigt Dampf auf, der die schattenhafte menschliche Figur umspielt. Sie kauert, augenscheinlich nicht auf sehr stabilem Grund, auf einer schmalen Brücke zwischen zwei tonnenartigen Geräten, vollzieht mit der rechten Hand eine nicht unriskante Handlung an einem der Geräte, die ihr Gleichgewicht herausfordert, jedenfalls stützt sich die Linke absichernd auf einem Aufbau ab. Offensichtlich handelt es sich um eine Fabrik der Schwerindustrie, die ins Bild gesetzt ist. Das Licht, das durch die schwarzen Maschinen flutet, die hell erleuchten Dämpfe lassen eine Art erhabene Stimmung entstehen.

Die Fotografie ist visuell eindeutig an die Schwerindustrie gekoppelt, an die Vorstellung von Arbeit. Die Ausstellung bezieht sich auf eine Archäologie der Industriearbeit. Die Autorin, eine renommierte amerikanische Fotografie-Kritikerin, erkennt, dass die westlichen Nationen in ein

362 Museum 2015.

363 Goldberg 1993.

PHOTOGRAPHY VIEW/Vicki Goldberg

The Heroism Of Anonymous Men and Women

PHILADELPHIA

Sebastião Salgado
Brazilian romantic
seeks out dauntless
workers in daunting
occupations.

can get new news and appeals for pity for free; why would they pay extra at the newsstand? The answer is that, as most stories of human misery are material, many "cynical" newspapermen "don't play them up to small audiences, fearing they might profit from hoars, or shifting into business at collectors' premium."

The drought-plagued region south of the Sahara, generally played up the dignity, the classical grace and resignation of the surviving rather than the horrors of their plight.

A high-contrast, black-and-white photograph showing a dark silhouette of a person standing on what appears to be a large industrial structure, such as a ship's hull or a massive piece of machinery. The person is positioned on a metal framework, looking towards a bright, overexposed area that suggests sunlight reflecting off water or a polished metal surface. The overall mood is dramatic due to the stark lighting.

Schwarzschild-Massive Photon-Pulse-Emission

cost-minimizers and their machines, can be used to predict the way of becoming.

Philippines are not particularly good at teaching economics, and Salgado does not really try. Some of the work he pictures in clearly amateur, even disastrous, and most of the workers are obviously poor, unskilled,

His best pictures are both beautiful and haunting, charged with a Latin American

Abbildung 26: The Heroism Of Anonymous Men and Women.
Quelle: Goldberg 1993.

postindustrielles Zeitalter eingetaucht seien. Die Bedeutung von Industriearbeit schwindet. Sie wird in andere Länder ausgelagert. Angesichts dessen engagiere sich der Fotograf für anonyme Menschen, romantisiere diese aber zugleich: »Deeply invested in the heroism of anonymous men and women, Salgado has a romantic vision of labour«.³⁶⁴ Doch für die Rezessentin ist Salgado zu stilisierend, seine Ästhetik zelebriere lediglich die Vergangenheit: »Salgado's images are so persistently grand, even grandiloquent, that the overload the scales. Both the style and the humanism of Salgado's photographs are throwbacks to the 30's«. Er blicke nicht in die Gegenwart, sondern in die Vergangenheit und »he overloads the scale«. Für die Rezessentin ist die Zeit der anonymen Stahlkocher und ihrer Ästhetik offensichtlich für immer vorbei, entchwunden im Nebel der Vergangenheit, insofern kommt dem Silhouettenhaften etwas Emblematisches zu, das die Rezessentin vielleicht übersieht.

Denn was hier Goldberg moniert, der Heroismus von anonymen Menschen, hat tatsächlich einen konkreten Hintergrund, der in die Krise der 1930er-Jahre in die USA zurückführt. Dass die amerikanische Gesellschaft sich von dieser Geschichte befreit hat, lässt im zeitgenössischen Amerika die visuelle Vorstellung eines »heroischen« Anonymen offenbar als überkommen erscheinen. Das heißt weder, dass die Vorstellung des Anonymen aus dem kulturellen Gedächtnis verschwinden wird, noch dass die Ökonomie, aufgrund derer es hervorgetreten ist, eine andere wäre.

364 Ebd.

4.2 Anonymität und Avantgarde

In der Fotografie zeichnet sich etwas ab, das die Ordnung des Sichtbaren unterläuft, ein »optisch Unbewusstes«, ein *Fantastique social*. Über eine fotografische Anonymisierung, die er bewusst produziert, versucht Walker Evans dieses gesellschaftlich Imaginäre zu erreichen. Dieses zeichnet sich mehr noch als in einzelnen Fotografien in den Arbeiten ab, die er gemeinsam mit dem Literaten James Agee veröffentlicht. Die verdeckt erfolgten Fotografien der Reisenden in der New Yorker Subway veröffentlichen Atget und Evans unter dem Titel *Many are called*,³⁶⁵ die religiöse Emphase dieses Titels,³⁶⁶ vielleicht handelt es sich um Ironie, kontrastiert die auf eigentümliche Weise Einfachheit und Alltäglichkeit der Leute, die in den Fotografien erscheinen. Diese Ambiguität ist durchaus programmatisch, sie tritt auch und deutlicher in Evans' und Agees Publikation *Let us now praise famous men* hervor.³⁶⁷ Es handelt sich um ein Werk, das Texte und Fotografien sammelt, die Atget und Evans im Verlaufe eines längeren Aufenthalts bei Erntearbeitern in Alabama im Auftrag des Magazins *Fortune* geschaffen haben. Atgets Texte reißen sämtliche Konventionen von Realismus, Fiktion, Autobiografie und Dokumentarischem ein, eine immense Transgression der Formen,³⁶⁸ unter einem Titel, der das materielle Elend der Leute maximal möglich kontrastiert. Die Präambel enthält einen zentralen Satz aus dem kommunistischen Manifest, das aber nicht genannt wird, vielmehr wird der Satz in einer Fußnote als unpolitisch und notorisches missverstandenes Zitat bezeichnet, aus welchen Gründen auch immer: »Workers of the world, unite and fight. You have nothing to lose but your chains, and a world to win.« Das Werk enthält gegen Ende das titelgebende Poem *Let us now praise famous men*, das zunächst diejenigen preist, die in der Geschichte einen Namen hinterlassen haben, um dann auf jene zu sprechen kommen, die keinen Namen besitzen; wie die Stelle über das kommunistische Manifest schon andeutet, ist der Text in einem Tonfall zwischen Pathos und Ironie geschrieben:

There be of them, that have left a name behind them, that their praises might be reported.

And some there be which have no memorial; who perished, as though they had never been; and are become as though they had never been born; and their children after them.

Their seed shall remain for ever, and their glory shall not be blotted out.³⁶⁹

Damit sind all jene »Namenlosen« bezeichnet, die in den Fotografien von Evans erscheinen. Doch Agee und Evans wollen sie nicht einfach nur me-

365 Evans und Agee 2004.

366 »... but few are chosen«, Mäthaus 22.14.

367 Agee und Evans 1969.

368 Casanova 2004.

369 Agee und Evans 1969, S. 44.

dial sichtbar machen, denn diese Form des Sichtbaren ist selbst Bestandteil einer Ordnung, die diese letztlich verhüllt. Was die beiden vermeiden möchten, ist eine eigentliche Zurschaustellung dieser Leute, »to pry intimately into the lives of an undefended and appallingly damaged group of human beings, an ignorant and helpless rural family, for the purpose of parading the nakedness, disadvantage and humiliation of these lives before another group of human beings, in the name of science, of honest journalism«.³⁷⁰ Deshalb erscheint das Werk nicht als Reportage (der Artikel für *Fortune* wird nie publiziert); in der Folge haben Fotograf und Schriftsteller mehrere Monate mit den drei Familien gelebt, und sie veröffentlichen ihre Arbeiten schließlich als häretische Montage, die allerdings, auch dies eine Ironie, alsbald zum Kultobjekt intellektueller Kreise der Ostküste geraten sollte.³⁷¹

Bei alledem wird deutlich, dass es sich um ein avantgardistisches Projekt handelt, bei dem es gerade darum geht, Zonen des Unbekannten und Namenlosen aufzusuchen, die nicht zuletzt die anonymisierende Fotografie der FSA auch erst markiert hatte.³⁷² Agee und Evans begeben sich an einen Nicht-Ort, einen Ort der Menschen ohne Identität und Namen, die gesellschaftlich unsichtbar sind, aber gerade darin ihre Größe besitzen. Die Zone des Anonymen wird also als etwas betrachtet, das ein anderes gegenüber der etablierten Ordnung darstellt und deshalb auch gesucht wird. Darin äußert sich eine neue Praxis des Gebrauchs von Anonymität. Denn es geht nicht mehr um das Verbergen vor der Zensur, sondern um die Stilisierung einer Art Lebensform der Anonymität, die gleichzeitig mit ihrer Ästhetisierung einhergeht. Anonymität wird allmählich zu einem utopischen Ort. Es werden namenlose Orte imaginiert, aufgespürt, durchforscht. So sehr diese Räume zusehends Züge einer klassischen Utopie tragen: Hier zeichnet sich nun auch das ab, was Anonymität letztlich zum Mythos gerinnen lässt.

Ausschlaggebend sind hier Bewegungen der literarischen, künstlerischen und wissenschaftlichen Avantgarde. Es sind drei Momente, die hier zur Diskussion stehen und alle auf ihre Weise zur Utopie der Anonymität beitragen und innerhalb weniger Jahre parallel und ohne Bezug aufeinander auftauchen: zunächst die anarchistische Strategie, die literarische Praxis wieder von der Ordnungslogik der Literatur zu befreien, die weitgehend über den Autorennamen funktioniert; dann aber auch die rückwärtsgewandte Utopie, die auf die Zeit vor dem Buchdruck verweist, um die Möglichkeit eines authentischen Wissens wieder in Erinnerung zu ru-

370 Ebd., S. 7.

371 Hersey 1969, S. xxxvi.

372 Agee arbeitet fieberhaft an diesem Werk, musste mehrfach Geld aufnehmen, schließlich wurde es nur in etwa 1'000 Exemplaren verkauft, geriet aber dann zu einer eigentlichen »Bibel« der gebildeten Elite, die die Ironie, aber auch den Enthusiasmus feierte, siehe ebd., S. xxxvi.

fen. Schließlich artikuliert sich auch eine wissenschaftliche Bewegung, die postuliert, dass eine Wissenschaft möglich sei, die »wahrer« ist, wenn sie anonym bliebe.

Die Société Anonyme Inc.

In der Zeit der vollen Entfaltung der kulturellen Moderne, in den 1920er- bis 1940er-Jahren, taucht in den Künsten ein eigentlicher *Kult der Anonymität* auf,³⁷³ der sich letztlich aus einem Protest, einer Ablehnung des sich ausdifferenzierenden Feldes der Kunst speist. Nachdem die Literatur und die Künste sich in dieser Zeit bereits ihre relative Autonomie erobert haben, in dem Sinne, dass sie ihre Normen und Geltungskriterien selbst setzen, zelebrieren sie auch einen Kult um die bedeutsamen Namen, nicht zuletzt, um den Anschluss an das ökonomische Feld aufrechtzuerhalten.³⁷⁴ Der Raum der Künste ist mit Namen markiert, kleinen und großen Namen. Dieser Raum erscheint so geordnet, Nähe und Distanz sind bestimmt, Hierarchien und Prestigefälle etabliert.³⁷⁵ Doch gegen die alles bestimmende Macht des Namens entsteht eine avantgardistische Geigenbewegung, die auch die Wissenschaft, respektive die Logik des wissenschaftlichen Feldes ergreift und den »Kult um die Anonymität« feiert. Lokal zeichnen sich die ersten Formen gerade auch in New York ab, gerade auch im mittelbaren Zusammenhang mit der Fotografie, die sich dem Alltäglichen, dem »vernacular« gewidmet und so die Aufmerksamkeitssysteme hin zum Gewöhnlichen, Namenlosen verschoben hat.

Eine entscheidende Schnittstelle zwischen Fotografie als Avantgarde-Kunst und als Dokumentation bildet dabei der New Yorker Fotograf Alfred Stieglitz. Er gibt die Zeitschrift *Camera Work* heraus und führt die prestigeträchtige Galerie 291. Er steht in direkten Kontakt mit Evans und Hine. Sein Einfluss als Zentrum moderner Kunst und Fotografie ist von hoher Bedeutsamkeit für die entstehende dokumentarische Fotografie, sowohl in positiver wie auch in abgrenzender Hinsicht.³⁷⁶ Nach dem Modell der Galerie 291 entsteht in der Folge auch eine avantgardistische Kunstbewegung, die das Atelier und Stieglitz zum direkten Vorbild nimmt.³⁷⁷ Sie nennt sich *Société Anonyme Inc.* Der Titel signalisiert bereits, dass der Begriff Anonymität ein Spannungsfeld erzeugt, allerdings ist es hier nicht nach einem beobachtbaren Außen, sondern auf das Kunstsystem selbst

373 Hazlitt 1930.

374 Bourdieu 2013.

375 Dieser Prozess der Autonomisierung und Ordnung über Namen entspricht in ähnlicher Weise jener der Wissenschaft, der unten ausgeführt wird. Vgl. Bourdieu 1999, 1992.

376 Siehe dazu die Untersuchung Trachtenberg 1989, S. 165–166, 176–181, sowie auch Lugon 2001, S. 100–102, 278.

377 Bohan u. a. 1984, S. 27–29, 91.



Abbildung 27: *The Société Anonyme Inc.* Katalog, 1926.
Archives of American Art. www.aaa.si.edu/collections.

gerichtet. Die *Société Anonyme Inc* wird von einer Amerikanerin ins Leben gerufen, Katherine Dreier, Immigrantin der zweiten Generation, in Zusammenarbeit mit europäischen Künstlern, darunter Marcel Duchamp oder Man Ray. Das Kollektiv hat zum Ziel, die europäischen Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts nach Amerika zu bringen.³⁷⁸ Amerika gilt ihnen als Land der Zukunft für die Künste, doch glauben die Initianten, dass es der amerikanischen Kultur an moderner progressiver Kunst mangle, zu materialistisch sei das Land. Von der Kritik noch geschmäht, scheint immerhin ein Publikum zu existieren, das begierig darauf ist, die neue Kunst kennenzulernen.³⁷⁹ Doch diese Kunst der jüngsten Moderne der Avantgarden hat es in den USA auch deshalb äußerst schwer, weil die Händler und Kunstsammler sich vornehmlich an der klassischen Moderne orientierten und die amerikanische neue Kunst schlicht ignorieren.³⁸⁰ Die Idee wächst heran, diese Avantgarde-Kunst nicht mehr den üblichen Agenten des künstlerischen Feldes, den kommerziell orientierten Händlern oder den Kunsthistorikern zu überlassen, die Neues mit alten Begriffen »übergießen« und die avantgardistischen Werke alleine aufgrund bestehenden Wissens beschreiben und klassifizieren.³⁸¹ Es sollten die Kunstproduzen-

³⁷⁸ Zur Darstellung und Geschichte des Projekts vgl. Gross 2006 sowie Bohan u. a. 1984.

³⁷⁹ Tomkins 1973, S. 42 ff.

³⁸⁰ Gross 2006, S. 7.

³⁸¹ Bohan u. a. 1984, S. 1.

ten selbst aktiv werden, ihren eigenen Raum schaffen: Es geht darum, ein *experimental museum* zu schaffen, das die etablierte Logik des Feldes der Kunst und seiner Marktlogik unterläuft.

Katherine Dreier verfasst eine Schrift, die die Idee eines privaten Museums *The Modern Ark – A private Museum*, darlegen sollte:

WE ARE ALL ENTERING A NEW ERA ... It is in harmony with so many of the expressions of life: the supposed message from Mars; the theories of Einstein, eliminating time and space. Therefore, the art of the future must in the very nature of things be different for the art of the past. Some minds are more sensitive to the vibration of a new era than others. It is these that give expression to the things that come.³⁸²

Deutlich tritt hier das Avantgarde-Moment hervor: Es zeichnet sich ein neues Wissen, eine neue Welt ab (die sich selbst in vermeintlichen Signalen vom Mars ausdrückt). Doch die entsprechenden Avantgarde-Künstler haben noch keinen Namen, deshalb lassen sie sich in einem anonymen Unternehmen zusammenfassen. Es geht nun darum, diese Werke in der bestehenden Welt, in der bereits fertig gefügten, benannten Ordnung hervortreten zu lassen, mit ihrem Wissen, das in der bestehenden Ordnung noch nicht benannt, also symbolisch verkettet ist. Wie es zum Namen *Société Anonyme Inc.* kommt, darüber existiert eine Legende. Zusammengefasst lautet sie, dass Man Ray nur schlecht französisch spricht und bei seinem Parisaufenthalt fast zwingend auf den französischen Ausdruck für Aktiengesellschaft gestoßen ist, *Société Anonyme*, diesen aber für eine Bezeichnung einer Geheimgesellschaft gehalten hat. Man Rays Vorschlag zur gleichnamigen Benennung der Kunstgesellschaft überzeugt angesichts dieser Verwirrung. Bei der offiziellen Registrierung fügt ein New Yorker Beamte aus Versehen »Inc.« hinzu, für »incorporated«, als den amerikanischen Ausdruck für Aktiengesellschaft. Dies wiederum empfinden Dreier, Duchamp und Man Ray als die perfekte dadaistische Geste: Verdoppelung, Verdrehung des Sinns, respektive Produktion von Unsinn aus Sinn.³⁸³

Aber die Namensgebung erschöpft sich kaum in dieser Story. Der Ausdruck hat eine historische Bedeutung, die nicht gleich offenbar wird,³⁸⁴ aber auf die Entwicklung des Anonymitätsbegriffs und seines Gebrauchs verweist. Das Spiel mit dem Namen hat eine kunstpolitische Geschichte, die nun aktualisiert wird, denn »*Société Anonyme*« zitiert augenscheinlich die erste Ausstellung der Impressionisten, die sich in den 1870er-Jahren als künstlerische Bewegung unter der Bezeichnung *La Société Anonyme des peintres, sculpteurs, graveurs* zusammengeschlossen haben, auch hier wird der Name der Organisationsform »*Société Anonyme*« wörtlich genommen: Das Kapital sind die Künstler, die noch keinen »Na-

382 Zitiert nach Bohan u. a. 1984, S. 3.

383 Ebd., S. 2.

384 Gross 2006, S. 2.

men« haben. Das Moment des namenlosen Künstlers ist noch mit der politischen Idee der Ausgrenzung verbunden. Im vor- und nachrevolutionären Paris existierte eine eigentliche Instanz der Konsekration legitimer und wertvoller Kunst, die auch die offiziellen Berufswege eines Künstlers definierte: der Salon de Paris, eine von der Regierung und der Akademie der Künste organisierte zentrale Institution des kulturellen Feldes. Seit Beginn des frühen 19. Jahrhunderts urteilte eine Jury über die Zulassung zum Salon, sie öffnete damit das Tor zu den Sphären der Kunst, respektive, im negativen Fall, verschloß dieses für immer. Der Salon kam einer Feier des etablierten legitimen Geschmacks gleich. Im Jahre 1863 erreicht die Zahl der zurückgewiesenen Werke über 4'000. Heute bedeutende Werke der Moderne, etwa Courbets, Cézannes oder Manets, finden keinen Einlass. Der Protest der Ausgeschlossenen verdichtet sich, und selbst konervative Kunstkritiker zeigen sich erstaunt über die Rigidität der Jury. Die Verwaltung, unter Anweisung Napoleons III., stimmt schließlich der Errichtung eines zusätzlichen Salons zu, dem *Salons des Refusés*, obwohl die Akademie sich aufgrund dieser Institution in ihrer Autorität untergraben sieht.³⁸⁵ Der *Salon des Refusés* bildet eine Art Schicksalsgemeinschaft der Künstler, die keinen Namen haben. Die Nobilitierungspraktiken der etablierten Kunst erzeugen einen Raum der Ausgeschlossenen, die sich als Société Anonyme selbst stilisieren, auch das ist eine Form der Markierung des Unmarkierten.³⁸⁶ Doch als »concurrence mortale« zu den »vieux idiots bornés du jury«³⁸⁷ entsteht in diesem Umfeld etwas ganz Neues: der Impressionismus, der Anfang der modernen Kunst, die ihre Regeln selbst definiert.

Diese Gegenästhetik, die sich über die Propagierung »namenloser« Künstler produziert und letztlich erfolgreich eine künstlerische Avantgarde etabliert, dürfte augenscheinlich auch dazu beigetragen haben, dass das amerikanische Kollektiv den Nicht-Namen »Société Anonyme« wählt; denn es kann kaum sein, dass die Initianten nicht um die häretische erste Ausstellung der Impressionisten wussten.³⁸⁸ Die Form der Artikulation gleicht sich: Die etablierte Kunstwelt soll mit einer neuen Sichtweise, einer neuen Ästhetik konfrontiert werden, die dort noch keinen Namen hat,

385 Boime 1969, S. 413.

386 Die Wirkung dieses Zusammenschlusses ist allerdings paradox, wie Pierre Bourdieu zeigt, siehe Bourdieu 2013, S. 365 ff. Denn um im *Salon des Refusés* ausstellen zu können, ist eine Ablehnung vorausgesetzt; das heißt, zuvor ist das Werk eingereicht und von der Akademie als beurteilungswert definiert worden, was wiederum auf eine Anerkennung der Jury hinausläuft. Zudem sieht sich die Jury legitimiert, nun noch strenger zu urteilen. Mit anderen Worten gesagt: Der *Salon der Refusés* verkörpert letztlich den Gnadenakt einer Reproduktionsinstitution, so Bourdieu, und weniger die Artikulationsinstanz einer anderen Kunst.

387 Zitiert nach Vessillier-Ressi 1997, S. 321.

388 Bohan u. a. 1984, S. 3.

aber eben *existiert* als etwas, was vom Kunstsystem noch nicht als relevant markiert wird.³⁸⁹

Die Société Anonyme Inc. mit ihren Künstlern ohne Namen wird zum Programm. Sie organisiert über 80 Ausstellungen, publiziert ebenso viele Kataloge, bevor ihre Sammlung an die Yale University übergeben wird. Doch die Aktionen verblassen zusehends im Schatten des frisch gegründeten *Museum of Modern Art*, und das Projekt wird eingestellt.³⁹⁰ Die Société Anonyme Inc. als Gegenwelt, als ein anderes der etablierten Kultur, geht vergessen, bevor sie sich hat institutionalisieren können; die Künstler der Avantgarden haben nun auch in den Vereinigten Staaten einen Namen, sind bereits wieder in das kulturelle System »eingesogen«. Doch die Bewegung hat gezeigt, wie unter der harten Konkurrenzlogik der Kunst und ihrer Ökonomie das Konzept der »Anonymität« einen kultartigen Charakter erlangen kann.

»The Cult of Anonymity«

Während die Société Anonyme Inc. sich gewissermaßen assimilieren lässt, als ihr Ziel erreicht ist, tauchen andere Avantgarde-Bewegungen auf, welche die Mittel der Anonymisierung grundsätzlicher gegen die als beherrschend empfundene Logik der Kultur und Kunst wenden: Obwohl an der Wende zum 20. Jahrhundert die Signierungspflicht sich durchgesetzt hat, selbst im angelsächsischen Kulturraum (mit nur wenigen Ausnahmen wie bei der *Times*), bricht die Diskussion um die Anonymität im literarischen Feld immer wieder auf. *Anon is dead* so lautet der Titel eines Aufsatzes, der 1926 im *American Mercury* erschienen ist.³⁹¹ Vorbei seien die Zeiten, als Literatur nur um ihrer selbst willen, also anonym, veröffentlicht worden sei. Diese Praxis hätte einem Kult um den Namen Platz gemacht, der Anonymität in den Bereich des Skurrilen, Exzentrischen verwiese. Henry Seidel Canby, der Autor des Textes, beobachtet demgegenüber ein Anwachsen des narzisstischen Kults um die Person, einer »Egomenia« im Raum der Kultur, einer Art modernem »Exhibitionismus«, der sich in einer Zelebration von Kulturproduzenten niederschlägt, einen Geniekult etablierend, der in die Nähe der Clownerie gerät.³⁹² Doch Canby belässt es nicht bei einer Kritik des narzisstischen Geniekults, den er beobachtet: Er versucht ihn zu verstehen. Das Verbannen des Anonymen aus dem Ge-

389 Bezeichnenderweise wird dir Vereinigung über eine anonyme Geldspende ermöglicht, die aber womöglich von Dreier selbst stammt, vgl. Gross 2006, S. 3.

390 »Another reason for the relative anonymity of the Société Anonyme is acknowledged in letter to Dreier from artists such as Stella and John Storrs, who believe that the organization had been overshadowed by the Museum of Modern Art«, siehe ebd., S. 3.

391 Canby 1926.

392 Ebd., S. 79–80, 84.

biet der Kultur habe, so seine dialektische Wendung, gerade damit zu tun, dass die Gesellschaft selbst immer anonyme werde, die Menschen in serielle Produktionszusammenhänge eingebunden seien, welche sie nur noch als Chiffre wirklich werden lassen: Wohnsilos, monotone Lohnarbeit, die großen Städte, Massenmode und standardisierende Medien wie das Radio lassen den Einzelnen völlig unbedeutend, austauschbar erscheinen;³⁹³ Canby meint das, was Brecht zur selben Zeit als »Zertrümmerung der Person« bezeichnet hat. Gerade diese Anonymität der großen Gesellschaft führe zu einer Stilisierung der Namen und der individuellen Egos im Bereich der Kultur, wie als kontrafaktische Entlastungshandlung. Denn hier haben Einzigartigkeit und Namen noch eine Bedeutung, selbst wenn diese von den Trägern narzisstisch entleert wird. Dieser narzisstische Kult um die Person steht in einem dialektischen Gegensatz zur anonymen Kultur der Moderne insgesamt: Auf der einen Seite zelebrieren sich die großen Namen in der Welt der hohen Kunst und Literatur oder die kleinen Berühmtheiten mit ihrem kurzen Ruhm in den Magazinen, auf der anderen Seite steht die schweigende Mehrheit, die das alles hin nimmt, konsumiert oder schlicht ignoriert.³⁹⁴

Doch das Spiel der Gegensätze angesichts der Imagination von Anonymität macht vor diesen diagnostizierten Verhältnissen nicht halt. Gleichzeitig wird auch ein neues Inszenieren der Anonymität im Bereich der Literatur beobachtet. 1930 veröffentlicht *The Nation* einen Essay über einen neuen »Cult of Anonymity«.³⁹⁵ Dieser Text ist bemerkenswert, insofern es nun nicht mehr um den Schutz vor politischer Kontrolle geht, sondern um eine Literatur, die keineswegs mehr Zensur zu fürchten hat. Es ist also nicht mehr der Zensureffekt, der hier zu einem Kult der Anonymität führt, sondern etwas Anderes, in dem sich tatsächlich auch ein Neues abzeichnet. Der Autor, Henry Hazlitt, Ökonom und eine zentrale Figur des amerikanischen Journalismus, berichtet von einer Gruppe von »Literati«, die Anonymität zu einer neuen Form des kulturellen Austauschs hochstilisiert. Er referiert auf ein Pamphlet über Anonymität in Kunst und Literatur, publiziert bei Carrefour in Paris, das als Manifest dieser neuen Bewegung gedacht sei. Allerdings erscheint es ihm zu pathetisch. Man lerne, dass der Künstler, der seinen Namen nicht auf dem Werk sehe, seine Kompensation auf eine andere Weise erfahre: Er verschmelze gleichsam mit der Welt und der Kunst.³⁹⁶ Diese Verbindung zwischen Namenlosem und der Erkenntnis der Welt, die wie gesehen parallel dazu sich auch in

393 Ebd., S. 80–81.

394 Canby möchte allerdings die Anonymität nicht wieder einführen, sondern die Bedeutung der Namen mindern: »There is no need to resurrect Anon, but Ego should take some reducing exercises before we weary of his gossiness«, siehe ebd., S. 84.

395 Hazlitt 1930.

396 Ebd., S. 350.

der Philosophie abzeichnet, irritiert den Schreibenden: »I am not sure that I know exactly what all this means«, aber wenn die Verbindung zwischen Mensch und Universum gestört sei, könne sie auch auf freundliche, unpathetische Weise repariert werden.³⁹⁷

Entsprechend habe das Manifest eben doch Gewichtiges zu sagen: Die Anonymität lasse das Werk in seiner Singularität hervortreten, es wird nicht mehr in Bezug zur Biografie und Entwicklung eines Produzenten gelesen, sondern als das, was es ist. Dies bedeutet auch, dass der Produzent mehr Freiheit erhält, da er nicht aufgrund seiner Biografie gelesen werde, Scheitern nicht seinen Ruf zerstöre. Er kann ein Werk aufnehmen, abbrechen, weiterführen. Hazlitt freilich erscheint dies als unfaire Praxis gegenüber den Kunstproduzenten, deren Lohn nicht Geld sei, sondern Ruhm und Ehre, die ihnen im Fall der Anonymität des Werks versagt blieben. Mehr noch, er glaubt, dass Anonymität in der Kunst gerade den Anreiz erhöhe, schlechte Ware zu produzieren und zu verkaufen. Reputation erhöhe zudem die Aufmerksamkeit für eigene Experimente, *Ulysses* habe Aufmerksamkeit erregt, weil Joyce zuvor schon die *Dubliners* veröffentlicht hat. Vor allem aber, so verteidigt Hazlitt die Signierung, bedeute die Kenntnis des Namens des Produzenten, das eigene Zeitbudget zu optimieren. Mit großem Namen versehene Werke signalisieren, dass hier etwas von Wert sei. Die Verlage und die Reviewer seien jetzt schon völlig überfordert mit der Zahl der Werke, die sie zu begutachten hätten. Namen helfen zumindest jene auszusortieren, die sich durch eine kontinuierliche Mittelmäßigkeit auszeichnen, so die Begründung.³⁹⁸

Anders ausgedrückt: Markt- und effizienztechnische Überlegungen begründen nun die Regulation von Fiktionen und Konkurrenz führt sie aus, so lassen sich die Einsichten des Autors umschreiben. Die Namen der Autoren und Künstler lassen Wertvolles vom Schlechten unterscheiden, lenken die Aufmerksamkeit. Es ist nicht mehr die Politik und die Zensur und die Frage nach der Legitimität des Wissens, die nach einer Ordnung der Autoren verlangt, sondern der Druck des Marktes angesichts einer unaufhörlich Kunst produzierenden Gesellschaft. Es melden sich nun andere Formen der »Zensur«, um mit Pierre Bourdieu zu sprechen, die nicht auf direkter Unterdrückung von Aussagen beruhen, sondern sich über die historisch gewachsenen Regulationsinstanzen eines Feldes ergeben, die sich dem Sprechenden auferlegen, ihm überhaupt erst sein Sprechen ermöglichen, ihn legitimieren, weil er »berufen« wird zu sprechen.³⁹⁹ Diese Ermächtigungsmechanismen, diese institutionelle Lenkung von Aufmerksamkeit, funktioniert nunmehr nur über Identifikation: Das Beispiel der permanent mittelmäßigen Autoren, das Hazlitt nennt, die aus Effizienz-

397 Hazlitt 1930, S. 350.

398 Ebd., S. 351.

399 Bourdieu 1993, S. 133.

gründen von der Lektüre und der Rezension ausgeschieden werden, illustriert diese Form von Zensureffekten exemplarisch. Konsequenterweise erweist sich das Unterlaufen dieser Identifikationsprozesse als Möglichkeit, diese Art der »Zensur« zu umgehen und andere Formen des Wissens und der Erfahrung hervortreten zu lassen, die sonst, aufgrund der stets arbiträren kulturellen Wertschätzung, gerade nicht den Zugang zur Veröffentlichung gefunden hätten. Gerade dahin zielt letztlich das Manifest, auf das Hazlitt referiert: *ANONYMOUS. The need for Anonymity*, ein Titel, der so sehr auf Anonymität fokussiert, dass er den Begriff sogar verdoppelt.⁴⁰⁰

Das Spiel des Verbergens und zugleich Kultivierens des verborgenen Namens war schon lange ein Bestandteil literarischer Praktiken, wie im ersten Band dieser Untersuchung dargestellt ist: Es ließ sich schon beobachten, bevor ein literarisches Feld im modernen Sinne entstanden ist.⁴⁰¹ Auch wurden die Strategien der Anonymisierung in ihrer soziologischen Logik schon im Verlaufe der Debatten um die Signierung in der Presse identifiziert (oder entlarvt). Doch was nun hinzukommt, ist eine völlig neue Begründung, eine Art Begehr nach dem anonymen Anderen einer gesellschaftlichen Ordnung überhaupt, das womöglich erst hervortritt, nachdem die Logik der Namen sich im Feld der Kunst definitiv etabliert hat. Dieses Manifest markiert ein neues Denkmögliches zur Zeit einer konsolidierten kulturellen Moderne. Den Verfassern des Manifests ging es keineswegs bloß um die Organisation von Kunst und Literatur und der Frage nach der Identifikation von Urheberschaft, sondern eigentlich um die Schaffung einer neuen Gesellschaft, was Hazlitt in seinem Kommentar schlicht überliest (respektive demonstrativ nicht verstehen will, weil es zu philosophisch sei).

Die Bewegung zur Propagierung von Anonymität in den Künsten, augenscheinlich dem Modell kultureller Avantgarden zu Beginn des Jahrhunderts folgend,⁴⁰² wird 1930 in Paris gegründet, und zwar von einem li-

400 Fraenkel und Lowenfels 1930. In der literaturwissenschaftlichen Forschung über Anonymität wird so weit absehbar allenfalls die Existenz des Manifests erwähnt, siehe Ferry 2002, S. 198; Pabst 2018, S. 71, es wird aber nicht diskutiert. Das liegt wohl daran, dass das Manifest heute nur schwer auffindbar ist; in der Bibliothèque nationale de Paris befindet sich ein Exemplar, eingebunden zwischen Gebrauchsschriften der damaligen Zeit, so etwa *La question des Enfants Abandonnés en U.R.S.S.* Das Manifest hat sich also selbst anonymisiert.

401 Stone 2006.

402 Nicht nur von der Form her handelt es sich bei der Schrift um ein programmatisches Manifest der Avantgarde, auch inhaltlich lässt sich dieses Projekt als Avantgarde verstehen, insofern ein wesentliches Kennzeichen einer Avantgarde-Bewegung die Reflexion und Kritik der Institution Kunst selbst darstellt. Auch ist die Idee kennzeichnend, dass die Gesellschaft wie ein Kunstwerk kollektiv gestaltet werden kann, siehe Bürger 2014, S. 10, und Bürger 1974, S. 26–35. All dies trifft für das Carrefour-Projekt zu.

tauischen Philosophen, Michael Fraenkel (1896–1957), sowie dem amerikanischen Komponisten und Dichter Walter Lowenfels (1897–1976). Die Bewegung steht in engem Kontakt mit Henry Miller und Anaïs Nin (Miller fand über die Vermittlung von Lowenfels Zuflucht in Fraenkels Pariser Villa). Fraenkel ist geprägt von einer Vision, die er »The Death School of Philosophy« nennt. Sie sollte den spirituellen Tod des westlichen Menschen und das Kommen einer anderen, neuen Gesellschaft vorbereiten, Fraenkel orientiert sich dabei an Spengler und Nietzsche. Lowenfels wiederum ist ein bekennendes Mitglied der kommunistischen Partei Amerikas.⁴⁰³ Für die Verfasser des Manifests, so unterschiedlich ihre Denksysteme sein mögen, wird das Entstehen einer neuen Gesellschaft auch dadurch verwehrt, dass jene Kraft an der Entfaltung gehindert ist, die das Andere artikulieren könnte: die künstlerische Tätigkeit. Und diese Unterdrückung ergibt sich aus der Logik des künstlerischen und literarischen Feldes selbst, die die namentlich bezeichnete Urheberschaft zum Dogma erhebt.⁴⁰⁴ Der Wille, diese Logik und »Zensur« zu durchbrechen, führt zur Idee der Gründung eines eigenen Verlags. Die Programmatik zielt exakt auf den zentralen Nexus zwischen System- oder Feldlogik und dem Individuum: dem Eigennamen, dessen Kult die Artikulation eines anderen, neuen Wissens verhindert.

Der Verlag *Carrefour Press* wird an Fraenkels Heimadresse in Paris gegründet, mit drei initierenden Titeln, darunter auch ein musikalisches Oeuvre von Lowenfels. Der Paratext der Werke besteht nur aus Titel, Verlagsname und -adresse. Zusammen mit der *Anonymous*-Schrift versprechen sie den Beginn einer neuen Avantgarde-Bewegung, die durchaus internationale Aufmerksamkeit findet.⁴⁰⁵ Das Manifest, das die Gründung des Verlags begleitete, umfasst in kleiner Schrift knapp dreißig Seiten. Ihm steht eine Widmung voran: »To those for whom disintegration in the Modern World is stubborn fact«. Der Anspruch ist also nicht nur auf die Situation der Kunst bezogen, sondern auf die sich in einem falschen Zustand befindliche Gesellschaft selbst. Dabei lotet das Manifest die Grundsätzlichkeit menschlicher Existenz aus:

In the beginning man was in the world and of the world, merged with it in myth, magic and supernatural. There was no necessity for the conjunction; there was no division between the inner and the outer, the concrete and the abstract, the face in the dream and the face at the breakfast table. With the despiritualization of the world, man lost this unity; he was sundered from the world. In this schism lies the suicidal germ.⁴⁰⁶

⁴⁰³ Wald 2012, S. 276.

⁴⁰⁴ Vgl. zur Darstellung: Orend und Morrill 1994, S. 11.

⁴⁰⁵ Orend und Morrill 1994, S. 13; Wald 2012, S. 272.

⁴⁰⁶ Fraenkel und Lowenfels 1930, S. 9.

Die Autoren zelebrieren einen Bruch zwischen moderner und archaischer Kultur. Archaische Kulturen werden als Einheiten in sich betrachtet, durchdrungen von mythischem Denken, als eine Art umfassender Verschmelzung von allem mit allen. Es existiert keine Notwendigkeit gesellschaftlicher Unterscheidung, keine Trennung zwischen Innen und Außen, von Konkretem und Abstraktem. Diese ursprüngliche Einheit des Sozialen geht mit der Modernisierung, der Säkularisierung verloren, Mensch und Welt trennen sich, die Menschen beginnen sich selbst zu differenzieren, Identität entsteht und damit auch Konflikt und Kampf: Die unerbittlichen ökonomischen Konflikte setzen ein, dividieren die Menschen auseinander und trennen die Menschen von der Natur.

Zwar gebe es immer noch Instanzen der Einheit, Institution wie Kirche, Staat und Ökonomie, doch sie operierten isoliert voneinander und je für sich selbst. Die Ordnung der Einheit ist verloren gegangen. Die ökonomischen Zwänge bestimmen das Leben, erzeugen einen umfassenden Konkurrenzkampf aller gegen alle. *Anonymous* – verstanden als Avantgarde-Kollektiv wie als Begriff – greife diese Problematik grundsätzlich auf, indem die verlorene Einheit neu erschaffen werden soll. Hierzu dient die Kunst. Denn Kunst entspringt den tiefsten Schichten der Weltwahrnehmung: »It is man's profoundest vision of himself in the world. It his vision of the world«.⁴⁰⁷ Kunst berge das Potenzial, die spirituelle Grundlage einer Welt wieder herzustellen. Doch gerade dies ist in der modernen Zivilisation nicht mehr möglich: Die Strukturen der gesellschaftlichen Ordnung verhindern die Artikulation dieses übergreifenden Wissens, es partikularisiert sich, zerstiebt eigentlich aufgrund der individualisierenden Mechanismen der Konkurrenz, welche die Kunst und die Literatur erfasst haben. Der Künstler muss sein Produkt auf dem Markt anbieten, überhaupt sind die Instanzen des Künstlers und des Publikums selbst Bestandteil dieser individualisierten Konkurrenzsituation:⁴⁰⁸

The artist strains to put over His poem. His symphony, His play, His picture. He manipulates, becomes part of that elaborate business organization which society sets up to protect itself from art; he competes with an ever-swelling army of artists (and artisans) bent on the same end. Often the artist is crushed under the weight of the business man. He seeks to produce what he can sell rather than sell what he can produce. *Anonymous* returns the stress where it belongs – on the work, on creation.⁴⁰⁹

Die Idee von *Anonymous* zielt also darauf ab, dieses Problem einer Ur-Trennung ganz von innen heraus anzugehen, eine ursprüngliche Einheit wiederherzustellen über die Orientierung am künstlerischen Schaffen: »Anonymous proposes to work from within, outward, to attack the pro-

407 Ebd., S. 10.

408 Ebd., S. 12.

409 Ebd., S. 12.

blem at the core, to recapture the unity of man and the world by an attitude toward creation«.⁴¹⁰ Auf diese Weise entstehe wieder eine Einheit als Produkt menschlicher Imagination und kreativer Impulse: »The unity Anonymous seeks to establish is the product of man's imagination and creative impulse«.⁴¹¹ Konsequenterweise kann dann aber jene Instanz, die diese ursprüngliche Allumfasstheit imaginiert und wieder hervorbringt, nicht ein in diesem Konkurrenzkampf der Identitäten befindliches Individuum sein, es muss namenlos bleiben:

By remaining Anonymous, he dedicates to all creation what is to him most important, his own creative effort. He merges his individual creative consciousness into the total creative consciousness of the world. He partakes of all creation and establishes an infinitely deep fund of creative vitality. All art becomes the joint manifestation of every individual artist. The poet is merged with poetry; the musician with music; the playwright, actor, painter, director, with the theatre.⁴¹²

Die freigelegten Produktivkräfte des künstlerischen Schaffens erreichen eine eigentlich mystische Qualität: »By allowing the creative impulse all its original mystical force, by preserving its sanctity, Anonymous proposes to reestablish the bond between man and the universe«;⁴¹³ dann und erst dann, wenn die trennende Instanz selbst, der Name als Ordnungsinstanz verabschiedet wird: »Anonymous substitutes the world name and the world symbol. It merges the individual into a world ideal«.⁴¹⁴

Der Kampf um die Anonymität komme damit letztlich dem Kampf für eine neue Gesellschaft gleich:⁴¹⁵ Er wird von jenen geführt, denen es um die Kunst selbst geht, nicht um den Namen, um die Anerkennung ihrer Person: »The Anonymous struggle ... becomes the struggle for a world ideal, creation; not the advancement of any one poet's ›standing or recognition‹.« Und weiter heißt es: »The Anonymous Artist ... wants his art known not his name. If he is an artist, that is enough.«⁴¹⁶

Dies bedeutet auch, dass der Stellenwert des Werks und seine Bedeutung wechseln. Jedes Werks steht für sich selbst, es kann in keinen Werk- und Entwicklungszusammenhang gestellt werden. Es erzeugt damit eine ganz andere Form von Engagement, die im Prinzip nichts anderes als die Negation seines Selbst als Person: »The Anonymous Artist wishes to be dead ... Nothing more is to be expected from him. He is not, and never was, producing work that promises for his future«.⁴¹⁷ Er kann dafür je-

410 Fraenkel und Lowenfels 1930, S. 10.

411 Ebd., S. 10.

412 Ebd., S. 11.

413 Ebd., S. 11.

414 Ebd., S. 12.

415 Ebd., S. 13.

416 Ebd., S. 13.

417 Ebd., S. 14.

derzeit wieder von vorne und ganz neu beginnen, ungezwungen gegenüber den Konventionen erreicht er eine andere Form von Unsterblichkeit, in dem er eigentlich in seinem Werk aufgeht, in dem er darin verschwindet.⁴¹⁸

Die Verfasser des Manifests zeigen sich insofern realistisch, als dass nach ihrer Auffassung die Rolle eines Künstlers sich nicht von jener einer reellen Person effektiv trennen lässt. Weder im gesellschaftlichen Leben, überhaupt irgendeinem Leben, könne sich die Instanz des Künstlers vom Individuum absolut lösen. Es geht aber darum, wie sich der Einzelne sich auf die Rolle des Künstlers bezieht und diese reflektiert oder diese einfach hinnimmt, wie sie gesellschaftlich vorgegeben ist.⁴¹⁹ Nietzsche habe sich gegen die Marktkräfte gewehrt, Wagner sich ihnen ergeben, mehr noch sie eigentlich zelebriert. Es geht also um einen reflektierten Umgang mit dem Markt, oder vielmehr um die Imagination eines Marktes ohne Konkurrenz:

The Anonymous artist is neither blind visionary nor passive idealist. He creates his market – the anonymous audience, and eliminates waste in throwing all effort into creation. Each painter – each poet – is in all painting, all poetry. He is the joint holder and producer of the poetry of the world. Instead of setting artist against artist, or sending him out single handed in a struggle against organized society, Anonymous establishes against mass prejudice and indifference, a homogenous phalanx, every member of which is bound to the other in a common trust, Anonymous creation.⁴²⁰

Damit einher geht auch die den aktuellen Markt bestimmende Aufteilung zwischen Publikum und Produzenten, die eine Differenz etabliert zwischen dem singulären, sorgsam auf den eigenen Ruf bedachten Künstler-Individuum und dem massenhaften, bloß statistisch erkenntlichen Publikum. Es ist einerseits der Künstler als das glorreiche Genie, »the superman in the spotlight«, der einer unbekannten, lediglich reagierenden, amorphen Menge der Zuschauer, Leser, Hörer gegenübersteht. Eine »doppelte Anonymität«, also jene der Produzenten wie der Konsumenten, lässt diese Kluft überbrücken, diese Differenz wieder auslöschen. Kunst ist entweder etwas völlig Unverständliches für das breite Publikum, oder aber der Künstler biedert sich dem Massengeschmack (mob mind) an, um verstan-

418 Ebd., S. 18 Hierin zeigt sich eine bedeutende Differenz zu anderen Bewegungen der Transgression des künstlerischen und kulturellen Feldes: Pseudonyme wie Banksy oder Kollektivnamen wie Luther Blisset. Diese stellen nach wie vor einen Werkzusammenhang her und reproduzieren dadurch auch die Logik des literarischen und künstlerischen Feldes über Namen. Ein Werk wird zurückgewiesen, lässt sich dann aber als »einen Banksy« identifizieren und wertschätzen, siehe Marshall 2018.

419 Fraenkel und Lowenfels 1930, S. 14.

420 Ebd., S. 19.

den zu werden, so diagnostizieren die Verfasser den Zustand der Zeit.⁴²¹ Zerfällt diese künstliche Ordnung, dann zirkuliert das Wissen, die ästhetische Erfahrung freier, schneller, unmittelbarer und paradoixerweise nicht unpersönlicher, sondern sogar »intimer«. In einem gewissen Sinne wird dann das Publikum selbst zum Künstler: »In a sense, the art becomes the creation of the audience«.⁴²² Bemerkenswerterweise wird dieser Raum der Künste wie ein statistischer Systemraum konzipiert, der gerade nicht über Namen individualisiert, zersplittert ist: »[The audience] partakes of the same indistinction between human differences that characterizes statistical society, operating by numbers and norms rather than by names.«⁴²³ Über diese Art der Unschärfe wird der ganze Kunstraum sehr viel durchlässiger für die Strömungen der Zeit, des Lebens, der Welt, der Kunstraum wird zu einem Fließraum, der flexibel auf die Zeit reagieren kann: »[It is] possible for society more readily to absorb and become its contemporary spirit. With art and audience on a common footing of anonymity, the exchange of vitality is quickened, and the spiritual structure more intimately related to the life of the world«.⁴²⁴

Anonymität wird zur Utopie der Aufhebung des Individuellen und des Ganzen, indem das Singuläre eigentlich in einem statistischen »Systemraum« aufgehoben wird, der dadurch selbst zu einer Art anonymem künstlerischem Kollektiv wird. Hier zeigen sich völlig neue Dimensionen des Anonymen, welche die Frage der Autorschaft, der Urheberschaft nur als Anlass sehen, die Gesellschaft, die Beziehung der Individuen insgesamt neu zu denken. Es ist eine eigentliche Utopie einer freien Gesellschaft als ästhetisches Gebilde, geschaffen von anonymen Künstlern, eine Utopie, die der Entfremdung der modernen Gesellschaft entgegenwirkt, indem ein zentrales Element der Verbindung von Individuum und Gesellschaft, der Eigename, gekappt wird:

The Anonymous artist does not see his name signed to his work. As compensation he has a unity with the world and with his art; he more actually participates in the universal sources of creation; by being Anonymous he allows the creation of a continuity, without which his own creative effort would have been impossible. The Anonymous gesture is an active effort to shape the destiny of the world, and to contribute to world unity. By his renunciation, the artist becomes more than ever the architect of the world.⁴²⁵

Die anonymen Künstler und das zum anonymen Künstler erhobene Publikum stellen die Architekten einer neuen Welt dar, welche die Entfremdung, die falschen Trennungen vom eigentlichen Sein wieder aufheben

421 Fraenkel und Lowenfels 1930, S. 21, 24.

422 Ebd., S. 17.

423 Ebd., S. 17.

424 Ebd., S. 17.

425 Ebd., S. 19 f.

und eine neue Gesellschaft hervorbringen wird, so lautet die gesellschaftliche Utopie. Es geht nicht mehr alleine um die Freiheit des Arguments, die Artikulation eines verbotenen Wissens, wie in den früheren Formen textueller Anonymität, sondern um eine Gesellschaftsutopie: Anonymität ist nun eine Form und Ankündigungsinstanz, ja die »moralische Kraft« einer anderen, befreiten Gesellschaft.⁴²⁶

Doch die Utopie der Anonymität als Horizont einer neuen Welt lässt sich nicht lange aufrechterhalten. Die Vision scheitert an der harten Realität der Marktlogik. Im selben Umfeld wie das Manifest wird eine literarische Zeitschrift, *The Death*, gegründet. Eine Nummer des Jahres 1946 enthält bereits einen Nachruf auf die *Anonymous*-Bewegung. Die Programmatik wird in aller Deutlichkeit geschildert, und der Text zeigt in der Folge klar, weshalb die Bewegung schließlich scheitert. Dies rechtfertigt, den Nachruf aus *The Death* ausführlich zu zitieren:

Anonymous ... was the first and only attempt in a contemporary publishing field to overcome the tyranny of the name and reputation (the label) and reestablish the autonomy of the author's vision: his work or product. It made world-wide news, having been noticed in the press of every important country in the world, in France, England, Italy, Germany, the United States, Russia, etc. Under Henry Hazlett's name, it received full length appraisal and review in the pages of *New York Nation*. A challenge to the complacency and smugness of publishers and public who sell and buy names and trademarks instead of substance and worth, it aroused attentions and interest everywhere. Anonymous is not only a brilliant piece of polemical writing, but the projection of a social dynamic full of immense practical and creative possibilities.⁴²⁷

Die grundlegende Idee wird nochmals zelebriert: Der Name im Feld der Kunst selbst wird als *Tyrannie* empfunden, der die Visionen des Autors erblinden lässt: Das literarische und künstlerische Feld wird dominiert von der Vermarktung von Namen jenseits der Qualität der Produkte selbst. Doch gleichzeitig zitiert der Nachruf eine sakrosankte Ermächtigungsinstanz, Hazletts kritischen Essay in *The Nation*. Auch das Konstrukt des Autors, einer individuellen Instanz mit der Gabe des tieferen Wissens, wird nicht volumnäßig hinterfragt und erscheint wieder als »author's vision«. Letztlich scheitert die avantgardistische *Anonymous*-Bewegung gerade an dem, was überwunden werden sollte: Es kommt zu Auseinandersetzungen um die Rechte an Texten und Kompositionen, es melden sich Plagiatsvorwürfe; so glaubt Lowenfels etwa, dass Gershwin sich seines Werkes bedient habe. Lowenfels konstatiert, dass auch fortan das Werk im Zentrum stehe und nicht der Name, doch schon die nächsten Editionen von Carrefour Editions werden signiert.⁴²⁸ Rechtliche Auseinandersetzun-

⁴²⁶ Ebd., S. 29.

⁴²⁷ *The Death*, Sommer 1946, zitiert nach Orend und Morrill 1994, S. 12 f.

⁴²⁸ Ebd., S. 20.

gen um das Copyright führen schließlich dazu, dass die Namen hinter den früheren Werken von Carrefour gelüftet werden müssen. Dem »Säurebad der Konkurrenz«,⁴²⁹ das die von der Marktlogik beherrschte Kunst bereit hält, hat diese utopische Vision nicht standgehalten.

Anons Stimme

Es ist als Indiz für eine neu entstehende Konstellation, in der das Anonyme utopische Züge annimmt, gerade bezeichnend, dass innerhalb weniger Jahre ein weiterer, bedeutsamer Text verfasst wird, aller Wahrscheinlichkeit in Unkenntnis der Anonymous-Gruppe. Er stammt von Virginia Woolf und trägt den Titel *Anon*.⁴³⁰ Virginia Woolf dürfte am Anfang der These (oder des Mythos⁴³¹) stehen, dass literarische Anonymität dem Schutz weiblicher Autorschaft diente, die in verschiedener Hinsicht als rasant galt und auch weniger estiniert war.⁴³² Im 1929 erschienenen Essay *A Room of One's Own* schreibt sie: »Indeed, I would venture to guess that *Anon*, who wrote so many poems without signing them, was often a woman«.⁴³³ Anonymität und Weiblichkeit sind bei Woolf positiv miteinander verbunden (»The truth is, I often like women. I like their unconventionality. I like their subtlety. I like their anonymity«).⁴³⁴ Allerdings erweist sich der Nachweis einer inhärenten Verbindung von weiblicher Autorschaft und Anonymität insofern als schwierig, als ja, um sie festzustellen, die Anonymität gar nicht volumnäßig gegeben wäre. Alle Evidenzen sprechen dafür, dass es sich bei der genuin weiblichen Anonymität eher um einen romantisierenden Mythos des 20. Jahrhunderts denn um eine historisch nachvollziehbare Tatsache handelt.⁴³⁵

Doch in einem ihrer letzten Essays wendet sich Woolf dem Phänomen der Anonymität genereller zu, über eine imaginäre Kunstfigur, genannt *Anon*. Diese oder dieser *Anon* ist wie gesehen bereits in *A Room of One's Own* erschienen, es handelt sich um die Figuration einer nicht verortbaren Stimme, einer anonymen Stimme, oder vielleicht gar mehrerer anonymer Stimmen. Woolf hat um das Jahr 1940 den Plan gefasst, ein literaturwissenschaftliches Buch zu verfassen, dessen Anspruch umfassend war: Sie interessiert sich für den Aufstieg und Zerfall von Zivilisationen, die Natur der Kultur, die Gewaltsamkeit des Patriarchats und die Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft.⁴³⁶ Das Buch ist zweiteilig angelegt: In ei-

429 Die Metapher findet sich in Beck 1983, S. 47.

430 Woolf 1979.

431 Pabst 2011, Fußnote 47; Feldman 2002, S. 282.

432 Ezell 2003, S. 63.

433 Woolf 2015, S. 35 f. Hervorhebung von mir.

434 Ebd., S. 80.

435 Feldman 2002, S. 279. Vgl. auch North 2003, S. 211–256. Und zur jüngeren Diskussion: Pabst 2018, S. 145–148.

436 Silver 1979, S. 358.

nem Teil sollte geschildert werden, wie die ursprünglich anonyme Kunst und Literatur sich verlieren und einer modernen Ordnung der namentlich bekannten Urheber Platz machen; in einem weiteren Teil dann sollte das Auftauchen der modernen Instanz des Lesers dargelegt werden. Das Buchprojekt ist unvollständig geblieben bis zu Woolfs Tod, und die Essays existieren in mehreren Variationen. Der schließlich publizierte Text, der auch hier zur Diskussion steht, bezieht sich auf die letzte verfügbare Version.

Zu Beginn imaginiert Woolf ein England gleichsam im Urzustand. Sie bezieht sich dabei auf eine Passage des Historikers Trevelyan, der das vorhistorische England, bevor es zur Insel wurde, als einen immensen Wald zeichnet, in dem unzählige Vögel sangen.⁴³⁷ Im dichten Wald unsichtbar, wurden die Vögel nur gehört und nicht gesehen, ihr Gesang vernahmen Jäger und Sammler. In diesem undurchdringlichen Wald erhob *Anon* seine Stimme, viele vernahmen ihn nicht, einige hörten sein Lied, andere erinnerten sich an ihn, schrieben später seine Lieder vielleicht sogar nieder, doch niemand war an seinem Namen interessiert: »Thus the singer had his audience, but the audience was little interested in his name that he never thought to give it«.⁴³⁸ Verantwortlich ist kein Verbergen des Namens, es ist sein Irrelevantsein, wie die soziale und geschichtliche Identität; es handelt sich um eine Stimme aus dem Nirgendwo, geprägt von sozialer Ortlosigkeit, die *Anon* charakterisierte: »He had no name; he had no place«.⁴³⁹ Diese gesellschaftliche Ortlosigkeit bildet für Woolf einen utsopischen Raum, der sich keiner Herrschaft unterwirft:

Anon sang because spring has come; or winter is gone; because he loves; because he is hungry, or lustful; or merry: or because he adores some God. Anon is sometimes man; sometimes woman. He is the common voice singing out of doors, He has no house. He lives a roaming life crossing the fields, mounting the hills, lying under the hawthorn to listen to the nightingale.⁴⁴⁰

Anons Stimme wurde von der Elite (die französisch spricht) zugleich gefürchtet wie verachtet, »the church men [feared] and hated the anonymous singer«.⁴⁴¹ Was *Anon* im Verlaufe der Zeit schuf, war auch das Lied der Gosse: Dieses Lied sammelte die Erfahrungen eines stummen Kollektivs: Händler, Soldaten, Priester, die zwar Häuser, Straßen, Kathedralen schufen, aber keine Worte hinterließen.⁴⁴² *Anon* blieb Instanz und Chiffre einer Gesellschaft, die noch keine Differenzierung kannte zwischen Publikum und Produzenten. Es wurde einfach ein gemeinsames kulturelles

437 Ebd., S. 358.

438 Woolf 1979, S. 382.

439 Ebd., S. 383.

440 Ebd., S. 382.

441 Ebd., S. 383.

442 Ebd., S. 382.

Wissen (common belief) artikuliert, in Formen gefasst, zelebriert, weitergegeben, ohne dass das Bedürfnis bestand, Namen zu verleihen, Urheber zu identifizieren.

Doch der Übergang zur modernen Welt sieht Woolf durchaus dialektisch: Es sei der Buchdruck gewesen, der Anon umbrachte (»it was the printing press that finally was to kill Anon«,⁴⁴³ doch gleichzeitig habe gerade dieser die Stimme *Anons* vor dem Vergessen bewahrt, so wie die ganzen Erzählungen der Artus-Saga. Doch in Blei gesetzt, erstarrte dieses Wissen auch, es wurde lokalisierbar an einem Ort, einer Druckerei, oblag von nun an den Händen eines editierenden Verlags. Die erste gedruckte Ausgabe der Artus-Sage bedeutete das Ende dieser »anonymen Welt«, »written down, fixed«, nichts mehr wird seither hinzugefügt, selbst wenn die mündlichen Erzählungen weitergehen.⁴⁴⁴ Gerade umgekehrt zur hier vertretenen These, dass die anschwellende Produktion von Texten die Anonymitätsvorstellung erst hervorbringt, signalisiert für Woolf der Buchdruck schlicht das Ende der Anonymität. Schriftlichkeit und Buchdruck ließen eine Identifizierbarkeit, eine Fixierung überhaupt erst zu, die namenlose Stimme werde an eine Person gekettet. Doch die schriftliche Fixierung bedeutet für Woolf auch die Bedingung für die Selbstwahrnehmung, für das Hervortreten des Individuums als Person (»The individual emerges«⁴⁴⁵), weil sich die Menschen ihrer Vergangenheit bewusst wurden, sich mit Erzählungen versehen konnten, ein neues Zeitalter hervorbringend, das die Konzentration des Individuellen in den Vordergrund schob.

Das umfassende Wissen verschwindet nicht, indem es unter die Herrschaft des Namens fällt, doch es bleibt in gewisser Weise tot. Das Anonyme verliert seine Ambiguität.⁴⁴⁶ Der Poet existiert nicht mehr länger als Instanz ohne Namen und ohne Ort, ist nicht mehr eine »wandering voice«, sondern verbindet sich mit einem Publikum, teils unsichtbar, teils präsent. Es handelt sich um einen Prozess, der sich kontinuierlich entwickelte und eine immer höhere Komplexität erreichte.⁴⁴⁷ Dabei stellte das Elisabethanische Theater eine Zwischenstufe dar, ein Ort der simultanen und unmittelbaren Präsenz von Artikulation und Rezeption: »All is visible, audible tangible in the light of the present moment«.⁴⁴⁸ Im Zentrum steht das Stück selbst: »The play is still in part the work of the undifferentiated audience, demanding great names, great deeds«,⁴⁴⁹ doch der Poet bildet schon eine andere Instanz als jene des Publikums, aber immerhin sucht dessen Stimme noch Zuflucht in der Namenlosigkeit oder in der Vertuschung

⁴⁴³ Woolf 1979, S. 384.

⁴⁴⁴ Ebd., S. 385.

⁴⁴⁵ Ebd., S. 385.

⁴⁴⁶ Ebd., S. 388.

⁴⁴⁷ Ebd., S. 388.

⁴⁴⁸ Ebd., S. 393.

⁴⁴⁹ Ebd., S. 394.

des Namens, denn die Stücke waren oft politisch bedrohlich, drohten der Zensur anheimzufallen,⁴⁵⁰ und so zogen es die Dramatiker vor, anonym zu bleiben oder sich sonstwie zu tarnen.⁴⁵¹

Woolf gibt für diese Flucht in die Anonymität wiederum soziologische Gründe an: die Intrigenanfälligkeit, die Machtspiele am Hof, die Konkurrenz, wie später Norbert Elias sie in seiner Analyse der höfischen Gesellschaft schildern wird,⁴⁵² während das Volk selbst draußen, »unseen«, bleibt.⁴⁵³ Aber auch das Theater-Stück selbst bleibt noch »anonym«, wie Woolf schreibt, der Autor besitzt es nicht, denn seine Performanz, seine Wirklichkeit erlebte es erst in der Aufführung, im Publikum, an dem nicht nur die Notablen, sondern auch das gewöhnliche Volk (common people) teilnimmt. Es handelt sich um eine Kunstform, die sich in einer kollektiven Situation erst entwickelt. Doch die Performanz des Theaters wird zusehendes abgelöst von Prosa, und diese bedeutet eine weitere Distanzierung vom Publikum. Exemplarisch diskutiert sie hier Bacon, der die Kunst in die Prosa (prose of the mind) überführt, indem er sich über seine Schriften an ein nicht lokalisierbares, nicht präsentes Publikum wendet. Dieser Vorgang bedeutet für Woolf gerade eine Verringerung der Anonymität, weil über die höhere Distanz der Autor selbst schärfer hervortritt, wie schon zuvor über die Distanzierung zur Geschichte.⁴⁵⁴ Darin sieht sie einen generellen Prozess gesellschaftlicher Entwicklung: Der gemeinsame Publikumsraum, der Ort, in dem Erfahrung und Wissen einer Gesellschaft sich anonym artikuliert, zerfällt aufgrund der immer größer werdenden Distanz zwischen Künstler und Publikum, die paradoxe Weise gerade den Kulturproduzenten als Instanz sichtbarer hervortreten lässt. In dieser Separierung tritt wiederum die Individualität stärker hervor und damit das Bedürfnis nach Namen. Das Theater als Ort der Versammlung, der Zelation des Wissens und der Erfahrung ist ersetzt durch ein Theater im Kopf. Der Dramatiker, der sein Stück als Performanz konzipiert, wird abgelöst vom Autor, der Bücher schreibt. Das Publikum mutiert wiederum zur Ansammlung einer einsamen, individualisierten Menge von Lesern: *Anon is dead*, schließt Woolf den Aufsatz.⁴⁵⁵ Die Epoche der Moderne beginnt.

Woolfs Entwurf einer Vergangenheit besitzt auch eine taktische Komponente. Darüber erst tritt die Identität der Gegenwart hervor. Ihre Vergangenheit zeigt deshalb Züge einer rückwärtsgewandten Utopie, die verblüffend an den zukünftigen Idealzustand des *Anonymous*-Projekts von Fraenkel und Lowenfels erinnert. Woolf imaginiert desgleichen einen Zu-

450 Vgl. die Anmerkung der Herausgeberin von ebd., S. 420.

451 Ebd., S. 395.

452 Elias 2007.

453 Woolf 1979, S. 388.

454 Ebd., S. 395.

455 Ebd., S. 398.

stand der entdifferenzierten Gesellschaft, eines geeinten, eines kollektiven Raums, einer imaginären vormodernen Welt,⁴⁵⁶ in der sich Wissen, Kultur, Poesie ohne Bezug zu einem Urheber, ohne Konkurrenz von Verfassern gleichsam selbst produzieren.⁴⁵⁷ Dieser Impetus kommt im folgenden Zitat in aller Deutlichkeit zum Ausdruck:

Anonymity was a great possession. It gave the early writing an impersonality, a generality. It gave us the ballads; it gave us the songs. It allowed us to know nothing of the writer; and so to concentrate upon his song. Anon had great privileges. He was not responsible. He was not self-conscious. He is not self-conscious. He can borrow. He can repeat. He can say what every one feels. No one tries to stamp his own name, to discover his own experience, in his work ... The anonymous playwright has like the singer this nameless vitality, something drawn from the crows in the penny seats and not yet dead in ourselves.⁴⁵⁸

Auch bei Fraenkel und Lowenfels sind die Grenzen zwischen Mensch und Natur, zwischen den Menschen selbst aufgehoben – um das Zitat aus ihrem Manifest als Vergleich nochmals heranzuziehen: »In the beginning man was in the world and of the world, merged with it in myth, magic and supernatural. There was no necessity for the conjunction; there was no division between the inner and the outer, the concrete and the abstract, the face in the dream and the face at the breakfast table«.⁴⁵⁹ Das Anonyme wird zum Synonym der Sehnsucht nach der befreiten Gegenwärtigkeit eines anonymen Kollektivs, das keine Differenzierungen kennt.

Die sozialen Hierarchien, die technische Entwicklungen trennen hingegen die Menschen. Sie führen zu einer Individualisierung der Künste, zu einer Kluft zwischen Publikum und Produzenten, zu einer neuen, nicht polizeilichen Form der Zensur der Aussage,⁴⁶⁰ nunmehr ausgeübt über Konkurrenz und (ökonomischen) Zwang zur Gefälligkeit vor dem Publikum. Für Woolf wie für Fraenkel und Lowenfels verdrängt die soziale Ordnung die freie Fluktuation des Wissens, der kulturellen Erfahrung.⁴⁶¹ Doch es gibt auch einen Unterschied zwischen den beiden Utopien: Der Zustand umfassender Anonymität ist für Woolf für immer vorbei, während er für Fraenkel und Blumenfeld eine zu erreichende Zukunftsvision darstellt. Doch auch Woolf hält Anonymität noch für möglich, das Anonyme in uns sei nicht tot: »We can still become anonymous and forget

456 North 2003, S. 2.

457 Für Pabst kommt Virginia Woolfs Aufsatz dahingehend sogar der »Beschwörung« einer »poetischen Unschuld« gleich, siehe Pabst 2011, S. 3.

458 Woolf 1979, S. 397 f.

459 Fraenkel und Lowenfels 1930, S. 9.

460 Im Sinne von Bourdieu 1993.

461 Woolf schreibt immer wieder davon, dass Anon seine Gesänge nur durch die *Back Door* vortrage, und dann nicht gehört werde, siehe Woolf 1979, S. 383–392.

something that we have learnt when we read the plays to which no one has troubled to set a name«.⁴⁶² Diese Stelle bleibt freilich rätselhaft, vielleicht meint sie, dass Anonymität nur noch in der Erinnerung möglich sei.

In der Zeit der Hochmoderne zeigt sich offenbar eine Sehnsucht, dass die dominante Ordnungsform der Kultur und der Kunst durchbrochen werde. Entsprechende Artikulationen lassen sich nicht nur in Paris oder England beobachten, sondern auch in Deutschland. Weitere Hinweise, dass sich eine neue Konstellation bildet, in der die Idee des Anonymen zur Utopie im Bereich der Kultur und des Wissens wird, bietet Hermann Hesses etwas später (1943) erschienenes *Das Glasperlenspiel*,⁴⁶³ das aber auf eine lange Vorarbeit zurückgeht. Die Vision des Anonymen, wie sie in der Avantgarde-Literatur sich gebildet hat, wird nun zusehends auch auf die Wissenschaft übertragen. Das Werk Hesses ist gleichsam Zeugnis dieses Übergangs.

Gasperlenspiele

Hermann Hesse *Gasperlenspiel* gilt als dessen Opus magnum, ein Spätwerk, nach dessen Veröffentlichung er nur noch kleinere Texte publiziert.⁴⁶⁴ Er verfasst es von 1931 bis 1942 bewusst als Gegenentwurf zu seiner Zeit. In einem Brief an Rudolf Pannwitz spricht Hesse vor allem von dem faschistischen Deutschland, das ihn zur intellektuellen Flucht in eine imaginäre, bessere Zukunft geführt hat.⁴⁶⁵ Hesse selbst schreibt über die Entwicklung des Romans:

Um den Raum zu schaffen, in dem ich Zuflucht, Stärkung und Lebensmut finden könnte, genügte es nicht, irgend eine Vergangenheit zu beschwören und liebevoll auszumalen, wie es etwa meinem früheren Plan entsprochen hätte. Ich musste, der grinsenden Gegenwart zum Trotz, das Reich des Geistes und der Seele als existent und unüberwindlich sichtbar machen, so wurde meine Dichtung zur Utopie, das Bild wurde in die Zukunft projiziert, die üble Gegenwart in eine überstandene Vergangenheit verbannt.⁴⁶⁶

Dieses Kontrastverfahren, die Negation als Spiegel der Gegenwart, ist eine klassische Form literarischer Utopie.⁴⁶⁷ Doch welchen Elementen der Gegenwart soll der Spiegel vorgehalten werden, und weshalb ist die Anonymität generisches Konzept dieses antithetischen Spiegels? Das Werk ist ebenso komplex wie filigran, lässt sich so auf verschiedene Arten lesen und

462 Ebd., S. 398.

463 Hesse 1976.

464 Koester 1975, S. 61–63.

465 Hesse 1973, S. 295.

466 Ebd., S. 296.

467 Gustafsson 1985.

interpretieren, in dessen Zentrum steht indes das »Spiel der Spiele«, vielleicht auch die Sehnsucht nach einer (verlorenen) Universalssprache.⁴⁶⁸ In einer Gesellschaft der Zukunft haben sich Philosophen und Wissenschaftler in eine Provinz zurückgezogen, Kastalien, um ihre eigene Ordnung zu errichten. Es handelt sich um eine mönchisch lebende Gemeinschaft. Die Mitglieder praktizieren eine esoterische Form von Meditation, Spiel und Wissenschaft zugleich, das Glasperlenspiel. Bemerkenswert ist nun, wie Hesse einen Diskurs der Anonymität aufnimmt, um das Leben dieser Gesellschaft zu schildern; dieses folgt, wie gleich im ersten Abschnitt zu erfahren ist, nämlich dem »Ideal der Anonymität«.⁴⁶⁹ Dessen Prinzip ist das »Auslöschen des Individuellen, das möglichst vollkommene Einordnen der Einzelpersonen in die Hierarchie«.⁴⁷⁰

Es handelt beim Werk um ein fingiertes Kompendium des Lebens des Spielmeisters Ludi Magister Joseph III. Das Werk ist zweigeteilt, ein erster Teil behandelt die »Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht«, ein historischer Bericht der Archivare Kastaliens. Der zweite Teil beinhaltet »Josef Knechts hinterlassene Schriften«. Die Autoren der fiktiven Biografie bemerken gleich zu Beginn, dass es sich bei ihrem Unterfangen um einen Widerspruch zum zentralen Postulat der Anonymität handle, eine einzelne Person namentlich und biografisch hervortreten zu lassen. Doch dies geschähe im Dienst der Wahrheit und der Wissenschaft, je schärfer und unterbitterlicher eine These formuliert sei, desto unwiderstehlicher rufe sie nach der Antithese.⁴⁷¹ Mit anderen Worten gesagt, bringt hier Hesse die dialektische Verbindung zwischen namentlicher Identität und Anonymität präzise zum Ausdruck. Die Anonymität der klösterlichen Wissensgemeinschaft ergibt sich aus einer historischen Konstellation, die im Gegenzug auch die Persönlichkeit des Ludi Magister hervortreten lässt. Doch es handle sich beim Magister um eine andere Form von Persönlichkeit, nicht eine, die auf narzisstische Differenzierung zu anderen angelegt sei, auf einen »pathologischen« Kult des (eigenen) Namens fixiert, sondern es trete eine Persönlichkeit hervor, die den Geniekult der Romantik zelebrierte. Das Genie soll sich dem Allgemeinen einordnen, ihm dienen, gerade aufgrund seiner Besonderheit.⁴⁷² Das Persönliche ist allenfalls Dienst am Unpersönlichen. Hier formuliert Hesse die Idee einer dialektischen Beziehung, die hinsichtlich der Frage einer politischen Philosophie der Anonymität bis in die Gegenwart reicht.⁴⁷³

Im ersten Teil des Werks schildern die Archivare die Transformation einer krisengeschüttelten Gesellschaft hin zu einer neuen Ordnung, in der

468 Blanchot 1962.

469 Hesse 1976, S. 8.

470 Ebd., S. 8.

471 Ebd., S. 7.

472 Keller 2004.

473 Badiou 2011, S. 166–167.

dem Glasperlenspiel eine zentrale Bedeutung zukommt. Die Wurzeln des Spiels lassen sich bis in die griechische Antike zurückverfolgen. Doch ausschlaggebend sei die historische Befreiung des »Geistes« von kirchlicher und staatlicher Kontrolle gewesen. Allerdings hätten die befreiten Geister noch nicht viel mit sich anzufangen gewusst. Entwürdigung, Käuflichkeit und Selbstaufgabe des Denkens in großem Umfang sei die Folge gewesen. Diese Malaisen führen direkt in das Zeitalter des Feuilletons, in dem sich die Gebildeten eigentlich öffentlich zelebrieren und für die Chronisten entehren.

Das Feuilleton, das die intellektuelle Kultur einer ganzen Zeit prägt, stelle eine Perversion des Geistes dar, erkennen die imaginären Chronisten. Möglichst elegant verfasst und gefällig geschrieben, werde in diesem über unzählige Gegenstände geplaudert. Wenigstens machten sich die helleren Geister noch über ihre eigene Selbstaufgabe am Publikumsgeschmack lustig.⁴⁷⁴ Nur in dieser Selbstpersiflage des Feuilletons stecke noch ein letzter Rest Intelligenz. Die selbstgefälligen Autoren gehörten teils den Zeitungen an, teils den Hochschulen, teils sind sie selbst freie Schriftsteller. Es seien bürgerliche, weitgehend dem »Individualismus« huldigende Personen, die sich den letztlich belanglosen »Interessantheiten« oder aufgeblähten Themen widmen, die in den wenigen Zeilen, die auf einer Zeitungsseite zur Verfügung stehen, vollständig zu plaudernen Irrelevanzen verkämen. Der Kulminationspunkt dieser intellektuellen Degeneration bilde das Interview mit »bedeutungsvollen« Personen: »Es kam dabei einzig darauf an, einen bekannten Namen mit einem gerade aktuellen Thema zusammenzubringen«.⁴⁷⁵ »Über jedes Tagesereignis ergoss sich eine Flut von eifrigem Geschreibe, und die Beibringung, Sichtung und Formulierung all dieser Mitteilungen trug durchaus den Stempel der rasch und verantwortungslos hergestellten Massenware«, so stellen die Chronisten fest.⁴⁷⁶ Sie vergleichen schließlich die feuilletonistische Epoche mit einer »entarteten Pflanze, die sich in hypertrophischen Wucherungen vergeudet«.⁴⁷⁷

Diese Stellen lassen sich durchaus im Kontext des Siegeszugs der literarischen Autorschaft und der Signierung der Texte in der Presse lesen. Die Verbindung von Namen und Texten führt in der Sichtweise Hesses (es wird hier unterstellt, dass er die Ansichten der imaginären Chronisten teilt) nicht etwa zu mehr Authentizität, sondern zu mehr narzisstisch geprägtem Geschwätz, in dem intellektuelle »Modeworte wie im Würfelbecher durcheinander geworfen werden«.⁴⁷⁸ Der Zuhörer und Leser, und hier greift er wie Virginia Woolf die Differenzierung zwischen Produzent

474 Hesse 1976, S. 17.

475 Ebd., S. 18.

476 Ebd., S. 19.

477 Ebd., S. 33.

478 Ebd., S. 21.

und Publikum auf, bliebe dabei rein »passiv«.⁴⁷⁹ Die geistige Aktivität des Feuilletonlesers umfasse allenfalls das Lösen von Kreuzworträtseln, dies tue er aber oft mit immenser Hingabe. Die fiktiven Chronisten sehen diesen Verfall des Denkens allerdings im Kontext einer Zeit der kriegerischen und politischen Brutalität, der Verzweiflung über die Ahnung, dass eine umfassende zivilisatorische »Abenddämmerung angebrochen« sei, die zu einer »dilettantischen Überproduktion« an kulturellen Erzeugnissen führt.

Doch jene geringwertige Epoche verhilft der Kultur des Glasperlenspiels zum Durchbruch, der, so die dialektische Bewegung, durch den kulturellen Zerfall des *feuilletonistischen Zeitalters* ermöglicht wird.⁴⁸⁰ Das feuilletonistische Zeitalter sei zwar nicht gänzlich ohne Geist gewesen, aber es habe mit diesem wenig anzufangen gewusst. Es habe den Boden geliefert, auf dem fast alles gewachsen sei, was das neue Zeitalter ausmache.⁴⁸¹ Denn diese Entwertung des Denkens und der Worte habe glücklicherweise eine andere »heroisch-asketische Gegenbewegung« entstehen lassen.⁴⁸² Diese wird eingeleitet durch die Musikgeschichte und das Auffinden von elf Manuskripten von Johannes Sebastian Bach, die Hesse erfunden hat und die zu einem neuen selbstreflektiven Formalismus führen, der in der Kunst der Fuge angelegt ist. Die zweite Bastion gegen die kulturelle Entartung sehen die imaginären Chronisten in dem elitären, asketischen Bund der »Morgenlandfahrer«, referierend auf eine frühere Erzählung Hermann Hesses über einen asketischen intellektuellen Geheimbund.⁴⁸³

Das Glasperlenspiel entsteht wiederum aus musikalischen Experimenten mit einer Notationsweise basierend auf Glasperlen, die dann andere Wissensgebiete faszinieren, zuallererst die Mathematik. In der Musik drückt sich für Hesse der Zustand der Gesellschaft schlechthin aus. »Verfiel die Musik, so war das ein sicheres Zeichen für den Niedergang der Regierung und des Staates«,⁴⁸⁴ doch im Verfall kann auch ein Neues, ein Anderes entstehen. Die Zeichensprache und Grammatik des Spiels, »stellen eine Art von hochentwickelter Geheimsprache dar«, eine Art Formensprache einer Universalwissenschaft, die sich über eine Verbindung von Mathematik und Musik (so wie sie in Bachs Fugen Form annimmt) entwickelt und über die sich fast beliebige Inhalte und Ereignisse ausdrücken

479 Hesse 1976, S. 20.

480 Ebd., S. 15–19.

481 Ebd., S. 16.

482 Ebd., S. 21.

483 Hier entwickelte Hesse durchaus eine avantgardistische Vision, die auch andere Avantgardekünstler, namentlich Peter Weiss ausgesprochen faszinierte, siehe dazu Hesse 2009.

484 Hesse 1976, S. 27.

und zueinander in Beziehung setzen lassen.⁴⁸⁵ Mathematiker übernehmen diese Idee, als sie in der Musik vergessen geht und entwickeln sie weiter.

Es ist letztlich ein einzelner Wissenschaftler, der eine völlig neue Sprache erfindet, die eine Synthese aus Mathematik und Musik ermöglicht, welche die Grundlage zu einer eigentlichen wissenschaftlichen »Universalsprache« legt,⁴⁸⁶ eine Art »Weltsprache des Geistigen«.⁴⁸⁷ Nun können Isomorphismen zwischen gänzlich verschiedenen Wissensgebieten gefunden werden, wie klassischer Musik und Astronomie, Predigten einer katholischen Messe und geometrischen Gleichungen, sogar Gegensätzliches lässt sich ineinander überführen, wie Gesetz und Freiheit sowie »Individuum und Gesellschaft«.⁴⁸⁸ Es ist die Synthese sämtlicher, durch das Feuilletonzeitalter zerstreuter Wissensgebiete, welche die Gemeinschaft vorantreibt: »Man träumte von einem neuen Alphabet, von einer neuen Zeichensprache, in welcher es möglich wurde, die neuen geistigen Erlebnisse festzuhalten und auszutauschen«⁴⁸⁹

Auf diese Weise bilden sich immer neue Entsprechungs- und Ergänzungsverhältnisse, neue Wendungen werden in einem Gebiet entdeckt und von anderen übernommen. Das Formelspiel entwickelt sich aufgrund dieser fortschreitenden Isomorphismen zur Universalwissenschaft, die gerade durch die asketische Klar- und Kargheit das Spiel auch mit exquisitem Genuss verbindet. An dieser Wissenschaft als Spielform sind konsequenterweise stets mehrere Personen beteiligt, das Spiel verfeinert sich unabhängig von den einzelnen Spielern immer weiter. Gelungene Spiele werden zuweilen aufgezeichnet und weitergereicht, zirkulieren unter Bewunderung in verschiedenen Städten und Regionen.

Die neue intellektuell-priesterliche Kaste schneidet die pathologisch wuchernde »Pflanze« der Feuilletonkultur zurück »bis auf die Wurzeln«. Die systematischen Methoden ziehen auch in die Gebiete der Geisteswissenschaften ein. Die Studierenden an den Hochschulen müssen jetzt ebenso »strengh und noch strenger und methodischer lernen, als es einst die Ingenieure an den Polytechniken gemusst hatten«.⁴⁹⁰ Sie sollen sich aristotelisch-scholastischen Übungen hingeben und auf Ruhm und Ehrenungen in der Öffentlichkeit, auf Ehen mit Töchtern der Bankiers gänzlich verzichten. Das Figurentheater des Feuilletonzeitalters – schillern-de Redner, prominente Dichter mit hohen Auflagen, naturwissenschaftliche Experten, die gleichzeitig bedeutende Positionen in der Industrie einnehmen –, just das literarische und wissenschaftliche Feld und des-

485 Ebd., S. 12.

486 Ebd., S. 36.

487 Ebd., S. 43.

488 Ebd., S. 40.

489 Ebd., S. 36.

490 Ebd., S. 33.

sen Ordnung der Namen werden in Hesses Utopie auf der Müllhalde der Geschichte entsorgt. Der Staat, das kulturelle Leben werden dagegen zusehends von einem asketischen, elitären und »anonymen Orden« übernommen, oft entgegen der öffentlichen Meinung, aber alles mit dem Ziel, schlicht den Fortbestand der Zivilisation zu sichern.⁴⁹¹

Dem Spiel selbst mangelt es noch an Vollkommenheit. Wohl als Erbe des Feuilletonzeitalters, verfällt es dem zelebrierten Virtuosentum: besonders talentierte Spieler geht es nur noch um die Technik, die so raffinierte und schnelle Spiele ermöglicht, dass sie andere Spieler verwirren. Damit droht aber der Sinn des Spiels sich zu entleeren. So wird dann ein eigentlicher Zwang zur Kontemplation eingeführt, das Spiel zu einem quasi-religiösen Ritual erhoben, das anlässlich öffentlicher Feiern eine Zerlebration erfährt, um die »Hieroglyphen des Spiels davor« zu bewahren, »zu bloßen Buchstaben zu entarten«. Die öffentlichen Feiern, eigentliche »Gottesdienste« ohne Gott – unter den misstrauischen Augen der katholischen Kirche stattfindend, die das Spiel verbieten wollte –, diese Spiele dauern Wochen und Monate, in absoluter Askese ausgeführt, sie gleichen den heiligen Übungen des Ignatius.⁴⁹² Die öffentliche Organisation des Spiels obliegt jeweils einem papstgleichen Meister, dem Ludi Magister. Dieser bleibt, ganz gemäß dem höchsten Prinzip dieses Zeitalters, »anonym«, »außer den paar Nächsten kannte niemand ihn mit seinem persönlichen Namen«.⁴⁹³ Gleichzeitig kommen die Ludi Magister für die Spieler Fürsten oder Hohepriestern gleich, erscheinen ihnen beinahe als Gottheiten.⁴⁹⁴ Umgeben sind sie von einer selbst anonymen Gruppe von ausgezeichneten Spielern, die die großen Regeln und die Richtungen des Spiels vorgeben, ein Klub, der verborgen in den Spielarchiven über den aktuellen filigranen Problemen brütet.⁴⁹⁵

Was Virginia Woolf als ideelle Vergangenheit zelebriert, sich im Verlag *Carrefour* als eine Avantgarde-Bewegung formiert, ist nun bei Hesse als Gesellschaft der Zukunft erzählt. Bei allen drei Konzeptionen des Anonymen geht es um die Rückgewinnung einer Kultur, die nicht institutionalisiert, ausdifferenziert ist und sich nicht der Marktlogik unterwirft. Grundsätzlicher noch geht es darum, die zersetzende Kraft des Individualismus und der gesellschaftlichen Differenzierung zu brechen. Diese ersehnte Entdifferenzierung kommt zum Ausdruck in der als fatal eingeschätzten Bedeutung des Namens als Organisationsinstanz und als dysfunktionalem Bezugspunkt dieser unglücklichen Differenzierung. Die Asymmetrie zwischen Publikum und Kulturschaffenden, die Konkurrenz zwischen den Produzenten lässt sich über eine Negation der Namen aufhe-

491 Hesse 1976, S. 34.

492 Ebd., S. 39.

493 Ebd., S. 42.

494 Ebd., S. 43.

495 Ebd., S. 140–141.

ben, so die Vision, sodass wieder ein unmarkiertes kulturelles Wissen an den Tag treten kann. Indem in der Kultur sich die Gesellschaft ausdrückt und vermittelt, weist diese Idee weiter: Es ist eine Imagination einer Gesellschaft, die sich über das Anonyme harmonischer, wahrer, authentischer ausdrückt.⁴⁹⁶

Was an dieser Stelle besonderer Aufmerksamkeit bedarf, ist die Tatsache, dass diese drei utopischen Entwürfe eines anonymen Kulturraums in einem verblüffend engen Zeitrahmen auftauchen: Zwischen 1930 und 1943. Sie werden in einer Zeit formuliert, in der sich die Gesellschaft über eine heftige Debatte mehrheitlich auf die Kenntlichmachung von Urheberschaft festgelegt und Zola exemplarisch eine neue Instanz des Intellektuellen ausgerufen hat.⁴⁹⁷ Gleichzeitig treten die industrielle Standardisierung und kapitalistische Dynamik der Gesellschaft, die die Individuen aus ihren traditionellen Kontexten herauslöst, immer deutlicher hervor. Des Weiteren ist an dieser Stelle bemerkenswert, dass diese Artikulationen augenscheinlich unabhängig voneinander geschehen, in verschiedenen Kulturräumen, mittels verschiedener Formen, doch aufgrund teilweise verblüffend ähnlicher Argumente.

Diese literarischen Fiktionen, diese Versuche der Initiierung einer Avantgarde signalisieren eine Wende im breiteren Diskurs der Anonymität, der sich eigentlich parallel zum Diskurs in der Philosophie, genannt sei hier Jaspers, entwickelt. Erstaunlicherweise haben Fraenkel, Lo-

496 Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang noch das Zeitschriftenprojekt *Der Lose Vogel*. Die erste Ausgabe erschien 1912 im Leipziger Demeter-Verlag. Als verantwortlicher Herausgeber fungierte Franz Blei, siehe Walravens 2009, S. 91. Die Beiträge, von denen einige etwa Robert Musil, Max Brod oder Robert Walser zugeschrieben werden, sind in den Heften anonym. Allerdings wurde Anonymität, so weit eruierbar, in der Zeitschrift nie in der Form grammatisch wie in den oben genannten Bewegungen. Erst in der gebundenen Ausgabe findet sich ein Vorwort von Blei, indem er auf die Anonymität kurz eingeht. Sie wird begründet mit: »Eine ganz kleine Gruppe von Schriftstellern, die mit der Anonymität ihrer Beiträge die Sachlichkeit betonen möchte gegenüber der heute so beliebten Betonung des Persönlichen, schreibt diese Hefte in der vielleicht nicht ganz aussichtslosen Hoffnung, dazu zu helfen, dass dieser sogenannte moderne Mensch auf sein Epitheton verzichten lerne und ein Mensch werde, bestimmt durch seine Art und Begabung«, Blei 2009, S. 91. Doch es ginge ihm nicht um Geheimniskrämerei, und er wolle der Nachwelt keine Rätsel auferlegen, deshalb publiziere er hier die Namen der Beiträger, siehe ebd., S. 92. Erst in einem späteren Kommentar wird eine Emphase deutlich, so schreibt der Frühdadaist Ludwig Rubiner in einem Aufsatz, *Die Anonymen*, über das Projekt: »Die Zeitschrift der Anonymität ist ein Herz des geistigen Lebens. Hier muss zusammenströmen, was an Kraft ungeleitet und versprengt in der Welt umherirrt. Diese Anonymität macht tausend Selbstmorde zunichte«, Rubiner 1976. Anonymität lasse zusammenfließen, hervortreten, was sonst unkenntlich verstreut wäre.

497 Zola 1893.

wenfels und Woolf nicht nur die Denkschemata für den viel späteren diagnostizierten »Tod des Autors« liefert, mehr noch, und vielleicht erstaunlicher, erlebt Hermann Hesses Glasperlenspiel tatsächlich den Versuch einer Verwirklichung.

Anonyme Wissenschaft

Hesse artikulierte in seinem Roman ein Moment, das den Weg zu einer eigentlichen Kultivierung anonymer Wissenschaften vorzeichnet. Es ist bemerkenswert, dass sowohl im wissenschaftlichen und literarischen Feld im selben Zeitraum ähnliche Utopien auftauchen, zum Teil mit bizarren Folgen, wie in diesem Kapitel gezeigt wird. Das wissenschaftliche und das literarische Feld folgen unterschiedlichen Logiken: Doch es geht sowohl in der Wissenschaft wie in der Literatur auch darum, wie Wissen entstehen und zirkulieren kann, in beiden Bereichen spielen die Einordnung und Organisation des Wissens eine zentrale Rolle. Foucault hat in seinem klassischen Text zur Autorschaft gezeigt, dass sich historisch gesehen ein eigentlicher Chiasmus ereignet.⁴⁹⁸ War zuvor die Autorschaft in der Wissenschaft von zentraler Bedeutung, nicht so aber in der Literatur, beginnt im Verlaufe des 17. und 18. Jahrhunderts dieses Verhältnis zu drehen. Nunmehr wird in der Literatur das Konstrukt des Autors zum stilisierten Organisationsprinzip, während die Autorfunktion in den Wissenschaften an Bedeutung verliert.⁴⁹⁹ Was bedeutet dies aber für die Vorstellung und Funktion von Anonymität? Da das Konstrukt der Anonymität im Raum der Texte ja mit jenem der Autorschaft unmittelbar zusammenhängt, was im ersten Band dieser Untersuchung thematisch war, lassen sich die Anonymitätsvorstellungen der Literatur nicht unbedingt auf die Wissenschaft übertragen, zumal in der Wissenschaft Anonymität partiell auch institutionalisiert wird, allerdings auf widersprüchsvolle Weise. Bevor auf die Frage eingegangen wird, wie wissenschaftliche Avantgardebewegungen Anonymität in ihrem Gebiet gebrauchen, soll die Entwicklung von Namen und Wissen in den Wissenschaften bis zu diesem Moment entlang der bestehenden Forschung nachgezeichnet werden, um den Kontext der Praktiken dieser Bewegungen kenntlich zu machen.

Der Name in der Wissenschaft

Texte, die sich heute als wissenschaftlich bezeichnen ließen, über die Kosmologie und den Himmel, über Medizin, Naturwissenschaften, Geografie berichten, besitzen bis ins 18. Jahrhundert, folgt man Foucaults Argument, nur dann einen »Wahrheitswert«, wenn sie den Namen eines Verfassers

498 Foucault 2003b.

499 Ebd., S. 245.

tragen: »Hippokrates sagte ...«.⁵⁰⁰ Wissenschaftliche Texte als »solche zu akzeptieren, in der Anonymität einer etablierten oder immer wieder neu beweisbaren Wahrheit«, ist nicht möglich.⁵⁰¹ In Ergänzung zu Foucault zeigt Roger Chartier allerdings, wie komplex die Verbindung von Namen und wissenschaftlichen Text sich entwickelt. »Gentlement-writers« und Wissenschaftler pflegten schon sehr früh, ihre Arbeit einem exklusiven Publikum von gleichgestellten und gleichgesinnten (peers) zu präsentieren, geprägt vom Codex des aristokratischen Umgangs, der Ethik und der Idee der Reziprozität. Sie bevorzugten die Zirkulation der Texte im kleinen Kreis.⁵⁰² Der Name des Verfassers und seine Verwendung waren nicht eindeutig festgelegt, weil nicht relevant; er wurde oft nicht genannt, weil in dem kleinen Kreis ohnehin bekannt war, von wem der Text, der Bericht, das Experiment stammte.⁵⁰³ Die damalige *Scientific Community* lässt sich, so Daston, als filigranes Netz von Freundschaften und Feindschaften, von Nähe und Distanz beschreiben.⁵⁰⁴ Dass die Forschungen je nach Wissenschaftler unterschiedlich ausfallen, wird als gegeben betrachtet; die Berichte wurden bis ins neunzehnte Jahrhundert »emphatisch« in der ersten Person verfasst.⁵⁰⁵ Doch der Name, die Reputation des Wissenschaftlers, sein sozialer Status, sein sozialer Name verwies im strittigen Fall immer auch auf die Wahrheit seiner Erkenntnisse. Als die *Académie des Sciences* wiederholt versuchte, Johann Bernoullis »leuchtenden Barometer« nach seinen exakten Anweisungen zu reproduzieren und dabei immer wieder scheiterte, erklärte man das Nichtgelingen mit einer Bizarerie der Natur, die hier ungünstig wirke, während die Erkenntnis und der Ruf Bernoullis unangetastet blieben. Umgekehrt, so Daston, konnten auch unzählige Berichte von als ungebildet geltenden Bauern über Meteoritenschauer die *Académie* nicht überzeugen, dass es tatsächlich ein astronomisches Ereignis gegeben hat.⁵⁰⁶

Dazu tritt ein weiterer Beglaubigungsmechanismus des wissenschaftlichen Wissens. Im Normalfall, Chartier spricht von der Zeit bis ins 18. Jahrhundert, geschieht die Gültigkeitserklärung eines Experimentes dadurch, dass eine andere Person für die Forschung bürgt; je höher der Status und das Prestige des womöglich adligen Namens, desto höher die Plausibilität der Forschung. Nicht der Urheber verkündet dann das geschaffene Wissen, sondern der Notable, dem das Experiment zur Begutachtung eingereicht worden ist.⁵⁰⁷ Das heißt, der »Urheber« eines erfolgten und

500 Ebd., S. 244.

501 Ebd., S. 245.

502 Chartier 2003, S. 27.

503 Vgl. auch Hirschi 2011.

504 Daston 2001, S. 141.

505 Ebd., S. 144.

506 Ebd., S. 144.

507 Chartier 2003, S. 21–22.

dokumentierten Experiments ist in diesem Fall nicht der Wissenschaftler, sondern der Gutachter. Dies bedeutet nun keineswegs, dass die eigentlichen Wissenschaftler »anonym« bleiben, obwohl ihre Forschungen nicht im Sinne einer Urheberschaft beglaubigt werden, sondern es bedeutet vor allem, dass der Eigename eine hoch komplexe Funktion in der Organisation der Verbindung von Wahrheit, wissenschaftlichem Wissen und Forschenden einnimmt, nicht zuletzt auch angesichts des sich entwickelnden Urheberrechts und des Patentsystems, die zusätzlich rechtlichen Druck auf die Konfiguration von Name und Wissen ausüben.⁵⁰⁸

Es ist letztlich der Triumph der wissenschaftlichen Objektivität als Geltungskriterium des Wissens, wie er sich im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts abzeichnet,⁵⁰⁹ der die bis heute geltende Vorstellung von Autor-schaft in den Wissenschaften hervorbringt. Gesucht wird nun nach einer Wahrheit, die »aperspektivisch« gilt.⁵¹⁰ Es stellen sich Fragen wie: Was hat der Autor eines Forschungsberichts noch für eine Funktion, wenn die subjektive Perspektive nicht mehr akzeptiert wird: Ist der wissenschaftliche Autor dann nur das Medium einer höheren, nicht personalen Wahrheit, Medium der Natur? Oder hat er etwas geschaffen, das noch nicht da gewesen ist? Bei einem Entdecker ist das Wissen schon in der Welt, der Entdecker ist bloß Vollstrecker der Veröffentlichung des Entdeckten, Er-finder hingegen schaffen etwas Neues, fügen etwas der Welt hinzu. Diese Differenz ist durchaus relevant für den Status von Wissenschaftlern. Bei der Wahl ihrer Mitglieder hadert beispielsweise die britische *Royal Society* um die korrekte Bezeichnung: Die Kandidaten werden benannt als »The Discoverer of ...«, »The Author of ...«, »The Inventor or Improver of ...«, »Distinguished for his acquaintance with the science of ...«, oder »Eminent as a ...«.⁵¹¹

Das Primat der aperspektivischen Objektivität weist hier der Autor-funktion neue Bedeutung zu: Es postuliert zum einen, dass die Gültig-keit des Wissens von keinem Urheber abhängig ist, also ungeachtet der subjektiven Wahrnehmung existiert, zum anderen aber geht es davon aus, dass der Wissenschaftler als eine Art Geburtshelfer dieses Wissens fun-giert. Wissenschaftliches Wissen, etwa in Form eines Naturgesetzes, ist zwar objektiv und existiert als solches ohne einen Autor, es muss aber ge-schürft, entdeckt und vor allem auch beglaubigt werden. Doch wie wird diese Beglaubigung als objektives Wissen gesichert? Die »Flucht aus der Perspektive« geht einher mit dem neuen Postulat der Reproduzierbarkeit des geschürften Wissens durch Gleichgestellte.⁵¹² Wenn mehrere Autoren

508 Chartier 2003, S. 27. Siehe zur Geschichte des Urheberrechts auch Dommann 2014.

509 Daston und Galison 2007, S. 37.

510 Daston 2001.

511 Csizsar 2017, S. 41.

512 Daston 2001, S. 144.

unabhängig dasselbe feststellen, also ein Wissen reproduzieren können, so ist dieses Wissen nicht abhängig von der Schaffens- und Erfindungskraft des einzelnen, gilt es als objektiv.⁵¹³ Die aperspektivische Objektivität führt also zu bloß provisorischen Ergebnissen, die sich immer neuen Überprüfungen stellen müssen. Potenzielle Anzweifelbarkeit wird zum Konstituens wissenschaftlichen Wissens.

Dies weist dem Wissenschaftler wiederum einen neuen Platz in der Ordnung des Wissens zu. Die Bedeutung des Wissenschaftlers wird nun davon abhängig, wieviel Wissen er in Umlauf setzen kann. Die »wissenschaftliche Revolution« und die neuen Geltungskriterien führen damit nicht nur zu neuen institutionellen Formen, sondern vor allem auch zu immer mehr wissenschaftlichen Veröffentlichungen, damit zu einem neuen Erfahrungsdruck,⁵¹⁴ der wiederum zu einer neuen Organisationsweise dieser Publikationen führt. Der *Grand Catalogue of Science*, den Charles Babbage 1831 vorschlägt, bezieht sich noch alleine auf Bücher.⁵¹⁵ Doch die Wissenschaft schwenkt alsbald auf neue Formen wie Periodica, Proceedings, Journals um, um den Publikationsdruck, dem sich die Wissenschaftler nun ausgesetzt sehen, zu bewältigen.⁵¹⁶ 1868 erscheint der erste *Catalogue of Scientific Papers*, herausgegeben von der *Royal Society of London*.⁵¹⁷ Die Kataloge und Listen bringen freilich wiederum nur eine neue Form von Komplexität und Problematiken hervor.⁵¹⁸

Der Katalog der *Royal Society* umfasst sämtliche erreichbaren wissenschaftlichen Journals, doch erweisen sie sich alsbald als so zahlreich, dass nicht alle berücksichtigt werden können.⁵¹⁹ Es stellt sich dahingehend die Frage, wie die Texte ausgewählt und miteinander in Verbindung gebracht werden können. Die Kenntnis individueller Urheber erlaubt zumindest einen Filterungsprozess hinsichtlich der institutionellen und persönlichen wissenschaftlichen Reputation.⁵²⁰ Zusehends werden Wissenschaftler systematisch hierarchisch geordnet. Es entsteht ein statistischer Systemraum der Wissenschaft, vermittels einer neu geschaffenen quantitativen »science of science«,⁵²¹ innerhalb der Wissenschaftler selbst als quantifizierbare Figuren hervortreten.

513 Hinsichtlich der Frage, wie schwierig dieses Postulat der Reproduzierbarkeit heute aufrechtzuerhalten ist, vgl. die Anthologie von Atmanspacher und Maassen 2016, insbesondere auch die Einleitung der Herausgeber.

514 Lepenies 1976, 1988 und die entsprechende Diskussion im ersten Band dieser Untersuchung.

515 Csiszar 2017.

516 Csiszar 2018.

517 Csiszar 2017, S. 24.

518 Ebd.

519 Ebd., S. 36.

520 Ebd., S. 36.

521 Ebd., S. 57.

Der Eigenname der Wissenschaftler erscheint also als paradox in das Wissenschaftssystem eingefügt: Einerseits ist er bedeutsame Organisationsinstanz der Hierarchisierung des wissenschaftlichen Feldes, andererseits ist das Wissen, dass unter Namen produziert wird, nur dann gültig, wenn es sich nicht auf den Namen reduzieren lässt, sondern eben allgemein ist (das ist eine Differenz zum literarischen Feld, indem ein Werk einen singulären Charakter aufweist). Damit bleibt der Name zentrales Element der Organisation des Wissens, er bezeichnet Individuen, die forschen und im Wissenschaftssystem platziert werden müssen, und er markiert zugleich Forschungen, die mit dem Namen der Wissenschaftler eingekleidet werden.

Pierre Bourdieu hat die Tatsache, dieser beiden Erscheinungsformen eines Namens: einerseits als Name eines singulären, empirischen Subjekts und andererseits als Name einer akademischen Person, genauestens in seinem Werk *Homo Academicus* untersucht. Diese beiden Logiken des Namens führen für ihn zu einer Differenz zwischen »empirischem« und »epistemischem Individuum«.⁵²² Das empirische Individuum ist jenes, das im Alltag im kripkeschen Sinne mit einem Namen versehen ist, der bloß Markierung ist, aber selbst inhaltslos. Im Alltag bewegt sich ein Individuum dieses Namens und tut seine Dinge. Im akademischen Feld jedoch erhält der Name neue Bedeutung, weil er sich mit Titel, Position, Publikationslisten, Zitationen, Forschungsaufenthalten, Einladungen, Preisen, mit dem Namen und Prestige von Institutionen und mit eingeworbenen Fördergeldern verknüpft, die seinen akademischen Lebenslauf bereichern. In diesem Sinne ist der Name tatsächlich das Kürzel einer Beschreibung im Searl'schen Sinne. Dieser Name wird mit Forschungsfeldern, wissenschaftlichen Schulen, ihrem Wissen verknüpft (ein Unterschied zum literarischen Werk, das individualisiert bleibt), er kann sogar mit einem Forschungsgebiet deckungsgleich werden (so eine »marxistische Analyse«). Das heißt, der epistemische Name bezieht sich auf etwas anderes als der umgangssprachliche Name, obwohl letztlich zwischen diesen beiden Instanzen irgendwo ein Bezug besteht oder einmal bestand.⁵²³

Gleichzeitig bedeutet die Erhebung zum epistemischen Individuum eine Art Ausklammerungs-, vielleicht Reinigungsprozess. Verschiedene Eigenschaften von empirischen Individuen bleiben ausgeschaltet oder dürfen legitimerweise nicht genannt werden: Körpergröße, Haarfarbe usf., die gesamte Fülle an Informationen des konkreten Lebens, die zuweilen in unscheinbarer Konventionalität oder Skandalen dann doch wie-

522 Bourdieu 1992, S. 59–81.

523 Etwas gewöhnungsbedürftig ist die Bezeichnung des epistemischen Individuums als konstruiertes Individuum, denn der Taufakt stellt ja ein ähnliches soziales Konstruktionsmittel dar wie die würdevolle Verleihung akademischer Titel, siehe ebd., S. 59–81. Nicht zuletzt gilt in Deutschland der akademische Titel des Doktors als Bestandteil des Eigennamens.

der den epistemischen Namen zum Verschwinden bringt und den empirischen Namen hervortreten lassen. Nur aufgrund dieser Differenzierung von empirischen und epistemischen Individuen kann Bourdieu in seiner Untersuchung feststellen, dass mehrere Paare von epistemischen Individuen empirisch nicht mehr voneinander unterscheidbar sind: eines als Kopie des jeweils anderen erscheint. Bourdieus diagrammatische Darstellung des wissenschaftlichen Feldes zeigt sie als eigentlich »miteinander verschmolzen«,⁵²⁴ hier betreibt er eine Art statistischer Dekonstruktion wissenschaftlicher Subjektivität.⁵²⁵

Ungeachtet dessen bleibt der Eigenname im wissenschaftlichen Feld auch für Bourdieu zentrales Organisations- und Hierarchisierungsprinzip. Er funktioniert wie die Marke eines Produkts, indem er »symbolisches Kapital« eigentlich bindet, materialisiert, sichert wie die Firmenmarke eine dauerhafte Kundschaft, nur dass sie nicht Kunden heißen, sondern Schüler einer akademischen Schule.⁵²⁶ Aus dieser Konkurrenzsituation, die jener gleicht, die Fraenkel und Lowenfels schon im literarischen Feld der 1930er Jahre diagnostizieren, gibt es für Bourdieu keinen Ausweg: Wenn ein epistemischer Name im entsprechenden Feld generiert wird, ist er unhintergehbar. Die Kontrahenten des wissenschaftlichen Feldes, sei es auf der Ebene des Streits der Fakultäten, der Konkurrenz um Fördermittel, der institutsinternen Auseinandersetzungen, stehen einander derart auf Gedeih und Verderb gegenüber, dass selbst der eigene Name zur Waffe wird. Das wissenschaftliche Feld ist, so diagnostiziert Bourdieu, ein »Kampf aller gegen alle«.⁵²⁷ Dieser namentlich markierte Raum, den Bourdieu konstruiert hat,⁵²⁸ diese Landkarte des wissenschaftlichen Felds, auferlegt sich den einzelnen empirischen Individuen, die in das Feld aufgenommen werden, als soziale Tatsache mit Zwangscharakter, aber er durchdringt auch das öffentliche Leben, markiert öffentlich bekannt gewordene Namen, hierarchisiert sie, lässt sie in Unsichtbarkeit verschwinden oder wieder hervortreten.⁵²⁹

Doch auf welche Weise geht die Wissenschaft mit dem Anonymen als dem Anderen des Namens um? In der Untersuchung von Pierre Bourdieu

524 Ebd., S. 63.

525 Dabei erzeugt Bourdieu mit Hilfe des statistischen Verfahrens der Korrespondenzanalyse Landkarten, deren Markierungspunkte Eigennamen darstellen, für Bourdieu ein »wahrheitsgetreues Abbild« eines strukturierten Raumes, dem, in »objektiverer kodifizierter Form«, die Praktiken und Wahrnehmungsschemata der universitären Akteure zugrunde liegen, siehe ebd., S. 64 f.

526 Ebd., S. 116.

527 Ebd., S. 154.

528 Ebd., S. 350–351.

529 Dies zeigt Bourdieu wiederum anhand des Spektakels der »Hitparade französischer Intellektuelle«, die das Feuilleton der Leserschaft liefert, siehe Bourdieu 1984.

kommt die Frage nicht vor. Das Problem des Anonymen stellt sich allerdings organisationstechnisch den Wissenschaften schon früh. Nicht alle wissenschaftlichen Texte lassen sich einfach nach Autoren ordnen. Die Zuschreibung einer Urheberschaft wird bereits bei Forschungsberichten und ähnlichen Zwischenformen sehr schnell sehr schwierig. Es verbleibt wiederum ein Rest, ein unmarkierter Raum des Wissens, der in dieser Logik nicht aufgeht. Wiederum muss eine Restkategorie etabliert werden, denn auch die Praktik des unsignierten Publizierens wissenschaftlicher Texte ist keineswegs verschwunden: Der sechste Band des 1864 erstmals erschienenen *Catalogue of Scientific Papers* enthält so eine Kategorie anonymer Literatur, die trotz detektivischer Identifikationsarbeit der Herausgeber rund 1'400 anonyme Titel enthält.⁵³⁰ Rein technisch wiederholt sich also das Problem, das sich bereits bei Gessner abzeichnet und historisch gesehen letztlich die Kategorie des Anonymen überhaupt produziert hat.⁵³¹ Doch diese Restkategorie der anonymen Schriften wird anders behandelt als in der Literatur und der Politik, wo sie zur Projektionsfläche einer wahrgenommenen Subversion der Ordnung durch frei fluktuierende Fiktionen stilisiert wird und gleichzeitig einen Schutzraum für politisch kontroverse Schriften verspricht.

Im Gegensatz dazu wird Anonymität in der Wissenschaft in anderer Weise eigentlich als dienliche Komponente integriert. Ohne epistemischen Namen versehen, versinken die Schriften zwar tendenziell in der Unsichtbarkeit, außer sie enthalten im seltenen Fall wissenschaftspolitische Statements. Aber darüber hinaus wird der Anonymität, auch eine Funktionalität zugeschrieben, nämlich im sogenannten »anonymen« Begutachtungsprozess. Auch hier dringt das Bild der aperspektivistischen Objektivität durch, dass die Wissenschaftler nur Vermittler einer höheren Wahrheit sind, somit die anonymen Reviewer auch die wahre Geltung einer Forschung bestimmen, die noch durch subjektive Fehler und Interessen verschmutzt sein könnte. Doch diese programmatische Anonymität erweist sich wie im Feld der Literatur und der Presse als tückisch. Tatsächlich lässt sich anonymes Reviewing auch als eine Art Pseudoanonymität begreifen, da die Autoren der Gutachten in den Zeitschriftenredaktionen und Förderstellen ja sehr wohl bekannt sind. Dass hier der Begriff »Anonymität« verwendet wird, dürfte vor allem damit zusammenhängen, dass der Bedeutungshorizont der Anonymitätsdebatten des 19. Jahrhunderts noch präsent ist, in denen eine Auffassung prominent war, die dem anonym Publizierenden Interessenlosigkeit zuschreibt und zugleich Anonymität Schutz verschaffen soll, die Meinung ohne falsche Rücksicht auf mögliche Anfeindungen zur Geltung zu bringen.⁵³² Mit dieser Anonymität hat das

530 Csiszar 2017, Fußnote 61.

531 Vgl. S. 122 ff. im ersten Band dieser Untersuchung.

532 Vgl. Kapitel *Die Presse: Anonymität als Kriegsmaschine*, S. 330 ff. im ersten Band dieser Untersuchung.

asymmetrische Verbergen der Namen von Begutachtern und Kritikern nur mehr wenig zu tun. Vielleicht ließe diese Form der Anonymität sich besser als eine Entziehung von Verantwortung seitens der Reviewer und Redaktoren beschreiben, die dazu führt, dass der Konformitätsdruck auf die publizierenden Wissenschaftler angesichts der generalisierten anonymen Stimme der Gutachter, die von irgendwoher schallt, erhöht wird, so Caspar Hirschi.⁵³³ Entsprechend auch, wie im Verlaufe der Debatten um die Anonymität in der Presse, scheint sich zusehends die Forderung nach Signierung von Gutachten zu äußern.⁵³⁴

In seiner Diagnose des akademischen Feldes, in der Studie *Homo Academicus*, sieht Pierre Bourdieu nicht vor, dass es Leute gibt, die in Ruhe gelassen werden wollen, um zu forschen, Denksysteme aufzubauen, anstatt einen Gegner niederzumachen und die begrenzte Zeit ihres Menschenlebens mit zwecklosen Kämpfen auf dem wissenschaftlichen Feld zu vergeuden: Diese Praktiken wären ihm wohl allenfalls als Teil einer Strategie und Ausdruck der offiziellen Ideologie des heroischen selbstlosen Wissenschaftlers oder als naiver Romantizismus erschienen. Offensichtlich aber setzt gegen die Herrschaft des Namens eine Gegenbewegung ein, die verblüffend jener gleicht, die Hermann Hesse imaginiert hat: Anonymität als Utopie der unbehinderten Wissenschaffung, die den Namen transzendiert.

Das Kollektiv alter Mathematiker »Bourbaki«

Dass die Utopien des Anonymen in den 1930er- und 1940er-Jahren nicht nur Fiktionen bleiben, sondern bereits auch Fluchtpunkte kollektiver Praktiken zu erzeugen vermögen, zeigt das französische Kollektiv der anonymen Mathematiker *Bourbaki*. Diese Gruppe von Mathematikern versammelt sich in Paris ungefähr zu der Zeit, als auch die literarischen Visionen neuer alter Gesellschaften entstehen. Die Wissenschaftler entwickeln eine Praxis des kollektiven Forschens, die sich nur verstehen lässt, wenn sie vor dem Hintergrund der Dominanz des epistemischen Namens gesehen wird, welche die Sehnsucht nach einem Raum des ungestörten Schaffens hervorruft, in dem die wissenschaftliche Identität sistiert ist. Mit diesem Antiprogramm produziert das Kollektiv Wissen und Forschungstechniken, die internationale Aufmerksamkeit erhalten und die

533 Vgl. dazu Hirschi 2018.

534 Siehe den exemplarischen Artikel mit dem sprechenden Titel *Anonymous Peer Review: Truth or Trolling?* in *Scientific American*, dessen Autorin schließt: »Signing off reviews, either of manuscripts or grants, could help leveling-up the quality of the peer-review process and contribute to ending the unethical trolling that truncates or damages careers«, Carvalho 2020, siehe auch sc. centerforopenscience.org/2014/10/22/reexamining-reviewer-anonymity/.

ganze strukturalistische Bewegung beeinflussen, so Claude Lévi-Strauss, Jean Piaget, Jacques Lacan, Cornelius Castoriadis, und Michel Foucault.

Der Legende nach treffen sich 1934 in einem Café des Quartier Latin befreundete Mathematiker auf Initiative von André Weil, der auch in der Wissenschaftspolitik aktiv ist.⁵³⁵ Die Gruppe besteht ausschließlich aus Absolventen der École Normale, die damals vor allem die akademischen Lehrkräfte ausbildet. Anlass für die Zusammenkunft ist die Unzufriedenheit mit dem Zustand der Mathematik in Frankreich und des Mathematikunterrichts selbst: ein Chaos der symbolischen Formen, welchem sich die Mathematiker ausgesetzt sehen. Die Mathematik befände sich eigentlich in einer Art Sklerose, erklärt André Weil.⁵³⁶ Die Grundlagen der Mathematik hätten sich in Frankreich seit Jahrzehnten nicht erneuert, so die Wahrnehmung. Der Abschluss in Mathematik referiere nicht auf ein einheitliches Gedankengebäude, sondern behalte auch Stoff aus der Physik und der Mechanik.⁵³⁷ Ein jeder könne sich sein eigenes Gedankengebilde zusammenschustern und dieses dann auch noch Schülern vermitteln. Diese Malaise der Mathematik bezieht sich für das Kollektiv allerdings nicht nur auf Frankreich, sondern auf den Zustand der Mathematik insgesamt.

Wie aber will das Kollektiv dieser Misere entrinnen? Dass sich eine Mathematik von Beginn an neu schreiben lässt, ist selbst keineswegs voraussetzungslös. Es bedingt Annahmen, etwa, dass es fundamentale Strukturen gibt, die an sich gelten (oder zumindest als solche postuliert werden können), aus denen sich dann alle anderen Gebiete der Mathematik ableiten lasse: die théorie des ensembles, algèbre, topologie générale. Diese Strukturen finden sich im Zentrum des ganzen mathematischen Universums. In einem im *American Mathematical Monthly* erschienen Artikel mit dem Titel *The Architecture of Mathematics* beschreibt das Kollektiv, respektive ein fingierter Mathematiker mit dem Namen N. Bourbaki, die zugrundeliegende Problematik folgendermaßen:

At the center of the universe are found the great types of structures, of which the principal ones were mentioned above; they might be called the mother-structure. A considerable diversity exists in each of these types; one has to distinguish between the most general structure of the type under consideration, with the smallest number of axioms, and those which are obtained by enriching the type with supplementary axioms, from each of which comes a harvest of new consequences.⁵³⁸

Aus diesen Mutter-Strukturen des mathematischen Universums, bestehend nur aus wenigen Axiomen, leiten sich immer weitere ab, die sich ihrerseits mit immer weiteren Axiomen anreichern. Doch was hinder-

⁵³⁵ Weil 1992, S. 100.

⁵³⁶ Weil 1980, S. 318 f.

⁵³⁷ Mashaal 2002, S. 5.

⁵³⁸ Bourbaki 1950, S. 229.

te bislang diesem Wissen zu einem Durchbruch? Wie in allen anderen Wissenschaften vermehre sich die Zahl der Mathematiker und die Zahl der mathematischen Arbeiten seit dem neunzehnten Jahrhundert enorm. Dadurch ergäbe sich auch eine eigentliche Flut von Evidenzen und Publikationen:

The memoirs in pure mathematics published in the world during a normal year cover several thousands of pages. Of course, not all of this material is of equal value; but, after full allowance has been made for the unavoidable tares, it remains true nevertheless that mathematical science is enriched each year by a mass of new results.⁵³⁹

Keinem Mathematiker sei es möglich, allen wissenschaftlichen Entwicklungen zu folgen. Das liege aber nicht an der schieren Quantität der Publikationen, sondern auch daran, dass eine gemeinsame Sprache fehle: Die einzelnen Mathematiker seien unfähig, die Sprache und Terminologie zu verstehen, welche ihre Kollegen gebrauchten, die woanders forschten. Die meisten fühlten sich in der immensen Welt mathematischer Evidenzen verloren. Genies, die allen Bereichen ihren Stempel aufdrückten, wie Poincaré oder Hilbert, bildeten die absolute Ausnahme. Es sei nicht möglich, Außenstehenden oder Auszubildenden ein kohärentes Bild der Mathematik zu vermitteln. Es gebe nicht eine Mathematik, sondern viele Mathematiken.

Wenn nichts dagegen getan werde, verirre sich die Mathematik aufgrund dieser Fragmentierung im Nirgendwo und zerfalle zur Bedeutungslosigkeit: »Nevertheless it is legitimate to ask whether ... the domain of mathematics is not becoming a tower of Babel, in which autonomous disciplines are being more widely separated from one another«.⁵⁴⁰ Es ist nun bemerkenswert, aufgrund welcher Idee das Kollektiv den babylonischen Zustand beheben will. Die Formen der Mathematik bestehen an sich und unabhängig, aber sie sind nicht artikuliert, so die Auffassung. Die bisherigen Manifestationen der allgemeinen Strukturen erfolgten partikular, fragmentiert, weil einzelne Wissenschaftler insulär daran arbeiteten. Werden aber die Isoliertheit und Selbstbezogenheit der Wissensproduktion aufgelöst über eine kollektive Praxis der Schürfung des mathematischen Wissens, kann dieses in reiner Form zutage treten. Es besteht also eine Homologie der Ordnung der Wissensproduktion mit der Eigenschaft dieses Wissens selbst: Nur über ein Entsprechungsverhältnis der Ordnung der wissenschaftlichen Produktion zur Universalität des mathematischen Wissens kann dieses auch in aller Klarheit hervortreten. Entindividualisierung öffnet die Tore zur Universalisierung.

539 Ebd., S. 221.

540 Ebd., S. 221.

Das Ziel des Kollektivs, die Formulierung einer einheitlichen und verbindlichen Darstellung der Mathematik,⁵⁴¹ erfordert nicht nur das Durchbrechen der subjektivierenden Logik der Wissenschaftsgeschaffung, sondern auch, mit der Mathematik schlicht von vorne zu beginnen. Hierzu soll ein umfassendes, mehrbändiges Kompendium kollektiv verfasst werden. Die verwendete Terminologie wird strikte in einem eigenen Lexikon festgelegt, das jeden Band begleitet. Dieses Lexikon soll gleichsam eine aufbauende Sprache hervorbringen und dahingehend zusätzlich auch die notwendigen Definitionen des gesamten mathematischen Wissens enthalten. Über diese reine Sprache soll die Diversität des mathematischen Wissens überwunden werden, selbst die nationalen Kulturen und Traditionen, die sich entwickelt haben.⁵⁴² Dieses Wissen soll jeglichen Nexus zur sozialen Ordnung sprengen, an sich wahr sein.

Doch auf welche Weise lässt sich dieses Wissen produzieren und gleichzeitig kommunizieren? Hinsichtlich der Produktion des Wissens entwickelt das Kollektiv eine immense Hoffnung auf die eindeutige symbolische Fixierbarkeit und logische Formulierbarkeit des Wissens, damit auch die Bewegung des Strukturalismus mit initiiert wird.⁵⁴³ Um die resultierende generelle Mathematik hervortreten zu lassen, ist die Entwicklung symbolischer Werkzeuge vonnöten, die alle ihre Gebiete gleichermaßen bearbeiten können.

Le choix de cette méthode était imposé par l'objet principal de cette première partie, qui est de donner des fondations solides à tout le reste du traité, et même à tout l'ensemble des mathématiques moderne. Il est indispensable pour cela d'acquérir d'emblée un assez grand nombre de notions et de principes très généraux.⁵⁴⁴

Diese methodischen Werkzeuge müssen sich dadurch auszeichnen, dass sie keinerlei Interpretationsvariationen erzeugen, also jegliche individualisierende Lektüre des produzierten Wissens verhindert ist, sodass das entstehende Gedankengebäude nicht von subjektiven Praktiken und Deutungen unterminiert werde.⁵⁴⁵

Die Subjektivität sollte deshalb auch durch die Arbeitsverfahren gebannt werden: Die Vorgehensweise müsse so präzise und persönlichkeitsunabhängig erfolgen wie die Produktion von Wissen an einem Fließband: »One could say, that the axiomatic method is nothing but the 'Taylor system' for mathematics«.⁵⁴⁶ Die Artikel werden verfasst, ohne dass irgend-

541 Aczel 2009, S. 103 ff.; Mashaal 2002, S. 7 ff.

542 Bourbaki 1939, Punkt 9.

543 Vgl. zur Darstellung der Verbindung von Bourbaki mit der strukturalistischen Bewegung: Aubin 1997 sowie Aczel 2009, Kapitel 10-12.

544 Bourbaki 1939, S. v.

545 Vgl. zur Problematisierung dieser Annahme der Interpretationsfreiheit Mehrmann 1990.

546 Bourbaki 1950, S. 227.

ein Abschnitt einem bestimmten Autor zugeschrieben werden kann. Alle individuellen Charakteristiken müssen dabei ausgelöscht werden.⁵⁴⁷ Hierfür dienen regelmäßige Arbeitstreffen. Das Kollektiv gibt sich keine hierarchischen Strukturen. Die Produktion der Texte gestaltet sich kollaborativ: Für jedes Thema wird ein Verfasser bestimmt, nachdem der Topos in der Gruppe ausgiebig diskutiert worden ist. Der Verfasser bringt die Ergebnisse der Diskussion auf den Punkt und in Textform. Dieser erste Entwurf wird wiederum in der Gruppe diskutiert, verändert und nur allzu oft wieder vollumfänglich zurückgewiesen.⁵⁴⁸ Alle Entscheide müssen tatsächlich einstimmig gefällt werden. Dieses Postulat der Einstimmigkeit hat indessen nicht bloß epistemische Ursachen. Ein Grund dafür ist nicht zuletzt, dass sich die Gruppe gegenüber Einklagen wegen geistigen Eigentums schützen will, sei es von außen, sei es womöglich auch wegen ausscherenden Mitgliedern. Diese Regel wird so strikte gehandhabt, dass die Publikation bestimmter Texte sich offenbar über Jahre hinaus verzögert, wenn ein Mitglied die Zustimmung zu bestimmten fraglichen Stellen verweigert.⁵⁴⁹

Erst auf dieser Grundlage wird aber für das Kollektiv ein Neuanfang der Mathematik möglich, ebenso wie überhaupt die totale Erschließung dieses Wissensfeldes. Auch hier zeigt sich eine Parallelität zum Glasperlenspiel. So sollte auch dort die Fragmentierung und Individualisierung von Wissen überwunden werden, über eine gleichsam reine und allgemeine Sprache, ausgehend allerdings von der Musik. Wie beim Glasperlenspiel soll die Grundsätzlichkeit so weit getrieben werden, dass im Prinzip ein Mensch ohne jegliche Vorkenntnis der bestehenden Mathematik die Argumentation verstehen könnte: »Le traité prend les mathématiques à leur début, et donne des démonstrations complète. Sa lecture ne suppose donc, en principe, aucune connaissance mathématique particulière, mais seulement une certaine habitude du raisonnement mathématique et un certain pouvoir d'abstraction«.⁵⁵⁰ Deshalb verzichtet Bourbaki auch – entgegen jeglichem wissenschaftlichen Duktus – auf externe Referenzen in ihren Schriften, allenfalls wissenschaftshistorische Hinweise werden aufgenommen.⁵⁵¹

Doch das geschaffene Wissen muss auch kommuniziert werden. Bemerkenswert und kennzeichnend ist, wie diese Formen interner Zusammenarbeit mit Strategien der Anonymisierung nach außen hin einhergehen. Die Tatsache, dass die Mitglieder der Gruppe wechseln und dennoch eine gemeinsame Idee aufrechterhalten werden soll, bildet einen pragmatischen Grund dafür, anonym zu bleiben, einen Kollektivnamen vorzutäuschen.

547 Aczel 2009, S. 209.

548 Weil 1992, S. 113.

549 Chouchan 1995, S. 75.

550 Bourbaki 1939, S. v.

551 Bourbaki 1950, S. vii.

schen, um dadurch Stabilität und Geschlossenheit zu suggerieren.⁵⁵² Den Mitgliedern wird in der Folge auch strikte untersagt, sich als zur Gruppe zugehörig zu bezeichnen.⁵⁵³ Ein weiteres Motiv zur Übernahme eines künstlichen Kollektivnamens nennt André Weil in seiner Biografie: Auf welche Weise sollen denn die ganze Liste von Autoren auf einem Einband platziert werden?⁵⁵⁴ Diese ironische Bemerkung verweist auf den offensichtlich zentralen Grund: Die Wissenschaft, auch die mathematische Wissenschaft, kennt den Platz des Autors, zelebriert den Autorennamen. Nur über den Namen eines Verfassers kann ein Werk identifiziert, »autorisiert« werden. So kommt das Kollektiv nicht darum herum, die Charaktermaske eines Pseudonyms anzulegen und unter diesem zu operieren, um sich in das wissenschaftliche Feld einzuschreiben und das Wissen zu kommunizieren.

Aus diesen Gründen gibt sich das Kollektiv einen Kunstnamen, zunächst lediglich »Bourbaki«.⁵⁵⁵ Der Herkunft des Namens »Bourbaki« hat dabei nichts Rätselhaftes an, es handelt sich um den General Charles Bourbaki, dessen Armee sich 1870 im französisch-deutschen Krieg an der Schweizer Grenze vollständig erschöpft entwaffnen ließ und in der Schweiz interniert wurde. Die akademische Scherzkultur der Normaliens, Absolventen der *École Normale Supérieure* (ENS) hielt diesen Namen und das Schicksal des Generals präsent: So soll es auch ein Bourbaki-Theorem gegeben haben, darauf ausgelegt, dass es niemand verstehen kann.⁵⁵⁶ Es lieferte den idealen Namen für das Kollektiv.⁵⁵⁷ Das Kürzel N. vor dem Namen Bourbaki gesellt sich später dazu. Es resultiert wahrscheinlich aus der akademischen Praktik, abwesende oder nicht bekannte Professuren (oder Dozenten) eines Lehrstuhls, einer Vorlesung zu bezeichnen (N.N.).⁵⁵⁸ Es finden damit eine ganze Reihe verschiedener Motive für das Verbergen des Eigennamens und die Kreation eines Kollektivnamens zusammen: die Heterogenität und Beliebigkeit des Wissens, das über eine Menge von Einzelpersonen organisiert und individualisiert ist; die Marktlogik, die das Urheberrecht aufzwingt, die Vereinzelung in der Konkurrenz; die Notwendigkeit, die Anschlussfähigkeit an die Kommunikation von wissenschaftlichem Wissen nicht zu verlieren. Hier sollte eine neue Organisationsform jenseits der Eigennamen ein neues, besseres, systematischeres Wissen hervorbringen.

Das so benannte Kollektiv bleibt relativ klein, schon allein aufgrund der Tatsache, dass ein Mitglied mit dem Erreichen des 50. Altersjahrs

552 Chouchan 1995, S. 72.

553 Ebd., S. 72.

554 Weil 1992, S. 101.

555 Chouchan 1995, S. 73 f.

556 Weil 1992, S. 101.

557 Mashaal 2002, S. 13.

558 Chouchan 1995, S. 74; Mashaal 2002, S. 29.

aus der Gruppe ausscheiden muss.⁵⁵⁹ Die maximale Mitgliederzahl überschreitet so nie 12 Personen.⁵⁶⁰ Insgesamt haben um die 40 Personen am Kollektiv Bourbaki teilgenommen, fast ausschließlich Franzosen und Absolventen der ENS.⁵⁶¹ Ungeachtet oder wegen der kollektiven Schreibpraxis erweist sich die Gruppe als enorm produktiv. Bourbaki werden um die 10'000 produzierte Druckseiten zugerechnet, dies bedeutet eine jährliche Produktion von 1'000 bis 2'000 Seiten.⁵⁶² Nach 1948 trifft sich die Gruppe zu 18 Seminaren pro Jahr, produziert ungefähr 5'000 Exposés, die nach Aussage eines Mitglieds eine stupende Stringenz aufweisen.⁵⁶³

Entlang dieser enormen Produktivität hinter verschlossenen Türen entwickelt sich das Kollektiv tatsächlich zu einer Art anonymem Klerus, wie ihn Hesse heraufziehen sah, zumindest aber zu einer Geheimgesellschaft,⁵⁶⁴ selbst wenn sich das Kollektiv dabei auch immer selbst ironisiert. Es entsteht allmählich ein eigentlicher Kult um die Gruppe. Die restriktive Praxis der Anonymität, der Verweigerung des biografischen wie epistemischen Namens, erzeugt entsprechend viele Mutmaßungen und Rätsel, wer zu dieser Gruppe gehören könnte.⁵⁶⁵ Die Gruppe entwickelt und zelebriert aber auch eine Art Folklore um sich selbst, den Praktiken des Maskierens und Demaskierens, die an die Gelehrtenrepublik der Neuzeit erinnert. André Weil schreibt sogar eine Biografie über Nicolas Bourbaki, unter anderem erwähnte er, er sei poldovarischer Herkunft, ein fiktives Land aus einem Band der Comic-Serie *Tintin*.⁵⁶⁶

Der Text über das imaginäre Leben und Wirken von Bourbaki ironisiert die Stilisierung von wissenschaftlichen Biografien, indem es Bourbakis Schicksal bis zu den Türkenkriegen zurückverfolgt. Der fiktive Mathematiker Bourbaki wird als Flüchtling geschildert, ein verkanntes Genie, das in Paris vor sich hin darbte, geärgert von verständnislosen Mathematikstudenten, ohne dass seine Ideen und seine Arbeiten von der Akademie zur Kenntnis gewonnen wurden. Erst eine junge Gruppe von Mathematikern, unzufrieden mit dem momentanen Status der Wissenschaft, die wiederum mit dem Turm von Babel verglichen wird, sei auf seinen genialen Entwurf einer Neuen Mathematik gestoßen und veröffentlicht nun als seine Mitarbeiter sukzessive unter seinem Namen. Der Meister selbst, ob all

559 Mashaal 2002, S. 20.

560 Aczel 2009.

561 Mashaal 2002, S. 20.

562 Aczel 2009, S. 134.

563 Dieudonné 1977, S. XI.

564 Mashaal 2002.

565 Chouchan 1995, S. 73.

566 Genauer, die Hauptfigur des 1936 erstmals erschienene Bands *Blauer Lotus*.

Der Boldavische Konsul wird hier irrtümlicherweise für Tintin gehalten, womit sich das Verwirrspiel um den Namen gleich fortsetzt. Vgl. tintin.wikia.com/wiki/Poldavia, siehe auch Weil 1992, S. 101.

der Wirrnis und Demütigung, misanthropisch geworden, zeige sich hingegen selbst kaum mehr der Öffentlichkeit.

Die Existenz eines leiblichen Mathematikers Bourbaki wird immer wieder vorgetäuscht, ein Spiel mit dem epistemischen Namen und dem nicht vorhandenen empirischen Subjekt inszeniert. Als an der *Académie des sciences* ein Papier, gezeichnet mit Bourbaki, präsentiert wird, ergeht die Anfrage, wer denn Nicolas Bourbaki sei, wobei ein Mitglied von Bourbaki antwortet, es sei ein junger Mathematiker »tout à fait méritant«.⁵⁶⁷ Als unter der deutschen Besatzung die Polizei sich nach dem Autor erkundigt, teilt ein anderes Mitglied mit, dass es sich um einen Lateinamerikaner handle, der wieder in sein Heimatland abgereist sei. Einer der Vertrauten des Kollektivs, François Le Lionnais, trägt eine Liste sämtlicher Bourbaki-Mitglieder bei sich, als er von der Gestapo verhaftet wird, muss er glaubhaft machen, dass es sich nicht um eine Résistance-Gruppe handelt.⁵⁶⁸ Sogar formelle Dokumente, etwa der Wissenschaftsadministration, tragen unversehens den handschriftlichen Namen Bourbakis. Selbst in seriösen Publikationen wird Bourbaki als Verfasser angegeben, versehen mit virtuellen biografischen Angaben.

Doch das Spiel hat wie gesehen einen epistemologischen Hintergrund. Es handelt sich bei der Referenz auf den gescheiterten General offensichtlich um mehr als um ironisierende Camouflage: Erst über die nach außen hin anonyme kollektive Tätigkeit können die anonymen universellen Formen ausformuliert werden. »Bourbaki« ist damit eine Metapher für die Anonymität der idealen Wissenschaft selbst und der Wissenschafter, die am Projekt beteiligt sind. Dass schlussendlich der Name als real aufgefasst wird, trägt zum Amusement der Gruppe bei. Dass aus dem ernsthaften Motiv, die akademische Ordnung zu unterlaufen, eine Art Persiflage dessen wird, was Bourdieu »epistemisches Individuum« nennt, liegt schlicht in der Logik des Feldes, zumal im näheren Umfeld die Identität der empirischen beteiligten Individuen wohl bekannt ist.

Die Suche nach einer reinen Sprache, deren Formen nicht über individuellen Gebrauch oder Kontext deformiert sind, ist allerdings nicht neu: Es besteht seit Entstehen der Schriftkultur immer auch eine Sehnsucht nach »nach einer vollkommenen Sprache«, einer Erlösung von der babylonischen Verwirrung, wie Umberto Eco im gleichnamigen Werk darlegt.⁵⁶⁹ Sie spiegelt sich auch in der archaischen Sprache Anons, die Virginia Woolf entdeckt und zelebriert. Doch was nun bei der Bourbaki-Bewegung neu hinzutritt, ist wiederum, dass sie die Bedingungen der Produktion von Wissen radikal verändern möchte – genau so wie Fraenkel und Lowenfels zeitgleich in der Literatur und Kunst es versuchen. Die

567 Chouchan 1995, S. 73.

568 Ebd., S. 73.

569 Eco 1994.

Tatsache, dass das Kollektiv den Weg über die Entpersonalisierung sucht, bleibt ein höchst ungewöhnliches Unterfangen. Denn es handelt sich bei allen Mitgliedern um Mathematiker mit höchster Reputation und wissenschaftlichem Erfolg, bei denen der epistemische Name bereits ein hohes »symbolisches Kapital« besitzt. Selbst enge Mitarbeiter des Kollektivs erstaunt diese Praktik: So bezeugt Hélène Nocton, die die materiale Organisation des Kollektivs und seiner Tätigkeit übernommen hat: »Bourbaki, c'est un fonctionnement contre nature. Pour un auteur, c'est quand même le summum de pouvoir signer son ouvrage!«⁵⁷⁰

Die Idee, gleichsam hinter der individualisierten Tätigkeit nach einem eigentlichen Wissen über die Wahrheitstechnik der Anonymisierung zu suchen, die Aversion gegenüber den subjektivierenden Praktiken der Wissenschaft, zeigen sich nicht nur in der Hoffnung auf die Leistungskraft eines tayloristisch entpersönlichten Kollektivs, das auf rationale Weise reines Wissen produziert, sondern auch in politischen Praktiken. Gemeint ist der zunächst erfolgreiche Protest gegen die Einführung eines Preissystems an französischen Universitäten, das auf die Verstärkung der Konkurrenzlogik im akademischen Feld zielt. Als Jean-Baptiste Perrin, Nobel-Preisträger in Physik, ein Medaillen-System in den Wissenschaften einführen will, gekrönt von der Vergabe einer Goldmedaille bis hin zu kleinen, mit beinahe bedeutungslosen Geldspenden verbundenen Medaillen, eine Feier des epistemischen Namens in der Wissenschaft, erreicht diese Nachricht Bourbaki unverzüglich. Das neu erdachte Preissystem erweckt beim Kollektiv, das gerade in Chançay tagt, sogleich den Verdacht, dass hier eine verfängliche soziale Logik der Hierarchisierung und Fragmentierung initiiert werden könnte, wie Weil schreibt.⁵⁷¹ Das System der Preisverleihung, der Ehre von Namen, würde die Wissenschaft noch weiter korrumpern, so die Befürchtung.

Das Bourbaki-Kollektiv startet unversehens eine Petition an den Universitäten, um das neue Medaillen-System zu verhindern, die universitäre Unterstützung zu dieser Initiative ist so groß, dass sie das Bildungsministerium beschäftigt und das Projekt in der Budget-Debatte verhindert werden kann. Schließlich fließt das Geld, das sich nicht mehr anderweitig verbuchen lässt, aber doch, und an den Forschungsinstitutionen des *Centre national de la recherche scientifique* (CNRS) wird der Preis ungeachtet aller Kritik verliehen.⁵⁷² Das Kollektiv sei so naiv gewesen zu glauben, so Weil rückblickend, dass der Genuss der Früchte der Erkenntnis alleine genügt, um die Wissensentwicklung vorwärtszutreiben: »We were naïve enough to think that the joy of discovery was in itself ample reward«.⁵⁷³

570 Chouchan 1995, S. 72 f.

571 Er unterstreicht diese mit einem Zitat Molières: »Nul n'aura de l'esprit, hors nous et nos amis!«, Weil 1992, S. 121.

572 Ebd., S. 122.

573 Ebd., S. 121.

Das Bourbaki-Projekt illustriert das Begehen, mit Anonymität die Logik des akademischen Feldes zu unterlaufen, damit ihm zu entrinnen, es zeigt den Versuch, die Verkettung der Namen mit dem wissenschaftlichen Feld, das die Individuen bindet und positioniert, zu durchtrennen, um damit zu einem von der sozialen Logik geläuterten Wissen vorzustoßen. Die Sehnsucht nach der Negation der Banden, die der Eigennamen bildet, resultiert aus einer utopischen Imagination, die mit der Vorstellung von Anonymität einhergeht: ein Imaginäres, das sich kontinuierlich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aufbaut. Die zugrundeliegende Energie resultiert aus der Hoffnung, jenseits der sozialen Ordnung existiere so etwas wie ein Reich des Wahren, des Universalen, das zu betreten nur möglich ist, wenn die bestehenden Formen gebannt sind – und dazu gehören die Namen.

Die Anonymität des Strukturalismus

Das Kollektiv »Bourbaki« genießt in der strukturalistischen Bewegung alsbald enormes Ansehen: nicht nur aufgrund des geschaffenen formalen Wissens, sondern auch der kollektiven Praktiken der Schaffung von Wissen selbst. François Dosse spricht sogar von einem eigentlichen »Bourbakismus«, der sich in den 1960er-Jahren ausbreitet.⁵⁷⁴ Mathematiker gehören zu den zentralen Figuren und Ansprechpartner der strukturalistischen Bewegung.⁵⁷⁵ Die literarische Gruppe *Oulipo* (»Ouvroir de littérature potentielle«), die in diesem Umfeld operiert, will nichts weniger als die Literatur mittels mathematischer Theoreme, welche Bourbaki propagiert, revolutionieren. In New York trifft sich Lévi-Strauss mit André Weil,⁵⁷⁶ der eine neuerliche Zersplitterung der Formensprache befürchtet angesichts des Interesses, das der linguistisch geprägte Strukturalismus an Bourbakis Theoremen hegt.⁵⁷⁷ Weil schlägt Lévi-Strauss vor, das Problem der Verwandtschaftsstrukturen gänzlich mathematisch umzuformulieren,⁵⁷⁸ und liefert schließlich den mathematischen Appendix zum ersten Teil von Lévi-Strauss' *Les Structures Elementaires de la Parenté*.⁵⁷⁹

Doch auch das zweite zentrale Forschungsgebiet von Lévi-Strauss wird über mathematische und zugleich linguistische Terminologie in dieser Hinsicht neu gefasst, und dabei tritt die Vorstellung des anonymen Denkens hervor, das ein Leitmotiv des Strukturalismus bilden sollte.⁵⁸⁰ Der Mythos gleicht für Lévi-Strauss einer musikalischen Komposition

574 Siehe Dosse 1996, S. 321 f.

575 Diese traf sich wiederum in den einschlägigen Pariser Lokalen zu Diskussionen, siehe Parshall und Beaulieu 1993.

576 Lavoire 2012, S. 9.

577 Hacking 2014, S. 56.

578 Lavoire 2012.

579 Weil 1967.

580 Frank 1983, S. 72 f.

und einer mathematischen Form, er ist, wie das Glasperlenspiel Hesses, Musik, Kombinatorik, Harmonie zugleich. Das Werk, in dem Lévi-Strauss das Mythische untersucht, die *Mythologica*, ist selbst aufgebaut wie eine musikalische Komposition; sie beginnen in Band I mit der musicalischen Notation eines Liedes und mit dem Kapitel genannt »Ouvertüre«,⁵⁸¹ um mit einem »Finale« zu enden.⁵⁸² Wie bei Hesses Glasperlenspiel bilden dabei Bach und dessen »Kunst der Fuge« den Schlüssel zur reinen Ordnung des Wissens, das sich mathematisch exakt formulieren lässt. Im Westen habe mit der Erfindung der Fuge und anderer Kompositionsformen die Musik die Strukturen des mythischen Denkens übernommen.⁵⁸³

Und wie bei Hesses Glasperlenspieler tritt angesichts dieser Formen das wissenschaftliche Subjekt zurück in die Anonymität: Lévi-Strauss wendet sich gegen die »Illusionen einer Subjektivität«, welcher die Phänomenologie (Sartres) fröne.⁵⁸⁴ Es ginge gerade nicht darum, den Menschen in den wissenschaftlichen Analysen zu konstituieren, sondern »ihn aufzulösen«;⁵⁸⁵ eine Vorstellung, die auch ihn selbst betrifft, den Verfasser der *Mythologica*. Lévi-Strauss schreibt zu Beginn seines Finales, er habe das »*wir*, das der Autor nicht aufgeben wollte, nicht nur aus ›Bescheidenheit‹ verwendet«. Es drückte vielmehr das Bemühen aus, das schreibende »Subjekt« an den »unsubstantiellen Ort« zurückzuführen, »der einem anonymen Denken dargeboten wird, damit es sich darin entfaltet«, um dort wiederum seine »wahren Anlangen« zu finden und sich endlich zu verwirklichen.⁵⁸⁶ Lévi-Strauss imaginiert ein Aufgehen des Subjekts im ewigen Spiel der anonymen Formen, wie es sich in der Struktur der Mythen und im komplexen Aufbau der *Mythologica* spiegelt.

Entlang der Avantgardebewegungen und des Strukturalismus zeigt sich eine neue Dimension der Anonymitätsvorstellung. Während dieses Motiv des anonymen Denkens sich bereits in der Philosophie von Jaspers, Husserl und Merleau-Ponty abgezeichnet hat, kommt nun etwas Zusätzliches hinzu, nämlich die Idee, dass sich Räume, in denen sich dieses anonyme Denken entfalten kann, über bestimmte Praktiken auch tatsächlich schaffen lassen. Es entsteht ein neuer »Kult um die Anonymität«, vor allem getragen durch Avantgardebewegungen wie Fraenkels und Lowenfels' *Anonymous* und dem Bourbaki-Kollektiv. Anonymität wird erneut Bestandteil einer programmatischen Praktik, wie schon zur Zeit der Gelehrtenrepublik, wie zur Zeit der Pressedebatten im 19. Jahrhundert, doch nunmehr ist die Vorstellung über einen theoretischen philosophischen Hintergrund angereichert, der weit über das bloß Politische hinausweist.

581 Lévi-Strauss 1990.

582 Lévi-Strauss 1975.

583 Ebd., S. 3.

584 Lévi-Strauss 1993, S. 51.

585 Lévi-Strauss 1991, S. 284.

586 Lévi-Strauss 1975, S. 732.

Anonymität verspricht dahingehend eine Art neuer Lebensform. Diese Lebensform der Anonymität beginnt als zutiefst scholastische Aktivität.

Die Praktiken der Bourbaki-Gruppe zeigen noch Züge eines ironischen Umgangs mit Maskierung, obwohl die epistemologische Idee dahinter ganz und gar ernsthaft bleibt. Die Belustigung angesichts der Effekte, die das Spiel mit einem Namen in einem System hervorruft, das ihn eigentlich zelebriert, verliert sich indes bei den Epigonen zusehends; der Kult um Anonymität wird zu einem Kult der Ernsthaftigkeit. Zwei dieser Praktiken in der Folge von Bourbaki seien hier diskutiert: zum einen der Versuch Foucaults, sich vor der Öffentlichkeit zu maskieren, zum anderen das Projekt von Lacans Zeitschrift *Scilicet*.

Der Name des Herrn Lacan

Die Psychoanalyse in Frankreich befindet sich in den 1960er-Jahren, zur Zeit, als sich die strukturalistische Bewegung entfaltet, in einer Umbruchphase. Verschiedene Schulen stehen sich gegenüber, Fragen der Legitimität und Zugehörigkeit stellen sich, ein Schisma nach dem anderen ereignet sich angesichts der beständigen Kämpfe um Deutungshoheit.⁵⁸⁷ Die *École freudienne de Paris* (die EFP), die wesentlich von Jacques Lacan geprägt ist, sucht sich angesichts dieser Fragmentierung des psychoanalytischen Denkens zu erneuern und dabei auch zu verwissenschaftlichen, zu entpersönlichen oder, wie Élisabeth Roudinesco, schreibt: Die EFP sollte »plus moderne, plus anonyme, plus éclatée et plus spécifiquement psychoanalytique« sein.⁵⁸⁸ Die Mitglieder unterliegen indes einem strikten hierarchischen System. Es gibt die »membre simple«, die keine Analysten sind oder noch keine psychoanalytische Kur beendet haben, dann gibt es die praktizierenden Analysten (AP), die Analytiker der Schule (AE) und letztlich die Analystes Membres de l'École (AME); letztere bilden das eigentliche intellektuelle Zentrum der Schule. Alle Mitglieder haben ein Stimmrecht in der EFP, doch in die inneren Zirkel vorzudringen und als Analyst der Schule ernannt zu werden, stellt ein höchst komplexes und ebenso selektives Verfahren dar. Bereits als Kandidat nominiert zu werden, verlangt das Absolvieren etlicher rites de passage. Das Lehrgebäude gründet dabei rigide in der streckenweise hermetischen psychoanalytischen Theorie Jacques Lacans. Die meisten erfolgreichen Kandidaten entstammen entsprechend dem Umfeld Lacans, ja werden von ihm selbst analysiert.⁵⁸⁹ Aufgenommen zu werden, bedeutet auch, die Lehre weitergeben zu können, selbst zum Analytiker zu werden, zum AE (Analyst de l'École).

587 Vgl. zur Darstellung der konfliktiven Geschichte der Psychoanalyse in Frankreich die Untersuchung von Roudinesco 1986.

588 Ebd., S. 468.

589 Ebd., S. 468.

Dabei ist die EFP die psychoanalytische Schule, die am restriktivsten Mitglieder aufnimmt. In den ersten acht Jahren erhalten von mehreren hundert Kandidaten lediglich neun ihre »passes«, die Berechtigung zur Analyse.⁵⁹⁰ Um zu überprüfen, ob die Psychoanalyse eines Kandidaten für beendet erklärt werden kann, ist das Urteil einer ganzen Jury vonnöten, die sich wiederum aus AE und AME zusammensetzt.⁵⁹¹ Bei diesem Ritual hat sich der Kandidat der Inspektion durch die Jury vollständig auszuliefern. Wie ein Mitglied der Jury sich ausdrückt, nehme es jemand, der seine Analyse erfolgreich abschließe, auf sich, »niemand zu sein«, ohne Namen oder Maske.⁵⁹² Roudinesco schreibt, dass der Kandidat akzeptiere, in die vollständige Anonymität geworfen zu werden, in der er kein Recht auf Subjektivität, einen Namen besäße.⁵⁹³

Freilich, die Jury bleibt dabei selbst auch anonym: Es handele sich um eine »jury presque muet sous le regard omniprésent de Lacan qui opine du bonnet ou lance une interprétation, permettant aux uns et aux autres de se faire une opinion«.⁵⁹⁴ Diese »Kultur der Anonymität«, die sich in der *École freudienne de Paris* etabliert, entspricht allerdings auch ganz der wissenschaftlichen Ausrichtung der Lacan-Schule, die Einheit des Subjekts grundsätzlich zu hinterfragen. Doch die Frage der Autorschaft wird dadurch besonders schwierig, die Namen organisieren das wissenschaftliche Feld, doch auf welche Weise lässt sich, die Frage klingt schon beinahe ironisch, ein dezentriertes Subjekt in die Ordnung der Namen einfügen?

Die Praktiken des Bourbaki-Kollektivs dienen augenscheinlich als Vorbild, um diese delikaten Fragen anzugehen im Bestreben, den »Geist« von Bourbaki auf die EFP zu übertragen.⁵⁹⁵ Diese Übernahme zielt einerseits auf die Formalisierbarkeit und den wissenschaftlichen Universalismus, andererseits auf die Praktiken der Anonymisierung. Doch gleichzeitig wird die programmatiche Anonymität auf geradezu seltsame Weise verdreht. Die EFP ruft 1968 ihre eigene Zeitschrift *Scilicet* ins Leben, ein Titel, der auf der lateinischen Wendung »scire licet« (man darf wissen) gründet, was verkürzt auf »scilicet« wiederum »man höre!« heißt.⁵⁹⁶ Die Zeitschrift dient zur Konsolidierung und zur Positionierung im wissenschaftlichen Feld der französischen Psychoanalyse, so Lacan, das sich bislang resistent gegenüber Freuds Theorien erwiesen habe.⁵⁹⁷ Dessen Lehre habe bislang nur ein strukturell begrenzter Kreis zu folgen vermocht,

⁵⁹⁰ Ebd., S. 469.

⁵⁹¹ Vgl. Chiriaco o.J. und die Definition auf der Webseite der Association Mondiale de Psychoanalyse, siehe wapol.org.

⁵⁹² Roudinesco 1986, S. 468.

⁵⁹³ Ebd., S. 469.

⁵⁹⁴ Ebd., S. 468.

⁵⁹⁵ Ebd., S. 468.

⁵⁹⁶ Siehe www.duden.de/rechtschreibung/scilicet.

⁵⁹⁷ Lacan 1968b.

diesen gälte es für Interessierte zu öffnen. *Scilicet* richte sich an den »Bachelor«, den Unverheirateten, Nicht-Initiierten, der so mit der Lehre in Kontakt kommen könne.⁵⁹⁸ Der Bachelor wird denn auch auf dem Frontispiz direkt angesprochen: Die Überschrift *Scilicet* wird mit dem Untertitel »tu peux savoir« ergänzt. Die Zeitschrift hat nun eine Besonderheit: Die Beiträge tragen keine Autorennamen – außer jene Texte, die Jacques Lacan, das Zentrum dieser Schule, selbst verfasst hat. Die anderen Artikel beruhen auf dem Prinzip der Nicht-Signierung, des »non-signé«. Beiträge könne allerdings jeder in seiner Eigenschaft als Psychoanalytiker liefern, sofern er nur der Schule Lacans folge, so Lacan selbst.⁵⁹⁹

Wie begründet sich eine solche Vorstellung von wissenschaftlicher Anonymität? In seiner *Introduction de Scilicet au titre de la revue de l'École freudienne de Paris* legt Lacan seine Vision dar: Bislang sei es versäumt worden, ein eigenes Organ ausschließlich für die Psychoanalyse des EFP einzurichten. Mit der dabei eingeführten »Rosskur« des Entzugs der Signatur unter die Texte wolle er den gordischen Knoten durchtrennen, dass die Autoren vornehmlich ihre Kollegen beeindrucken wollten. Er versucht damit die Konkurrenz im Kreis seiner Schüler zu begrenzen.⁶⁰⁰ Es handle es sich dabei auch um einen Schutz gegenüber den Autoren, die sich im Streit der Schulen angreifbar machen, wenn sie in *Scilicet* publizieren. Mehr noch, und hier meldet sich das anarchisch utopische Moment aller hier diskutierten Anonymisierungsbewegungen, soll die dysfunktionale hierarchische Struktur der Wissenschaft und damit auch der Gesellschaft unterlaufen werden.⁶⁰¹ Anonym zu publizieren bedeute, die Inszenierung von Autorität (*guindage d'autorité*) hinter sich zu lassen und vermildere gleichzeitig die demütige Haltung vor Autoritäten.

Schließlich verhelfe Anonymität zur notwendigen Demut. Denn letztlich seien alle publizierenden Mitglieder der EFP lediglich Restverwerter dessen, was Freud vorgedacht habe. Diese eigenen bescheidenen Beiträge mit Namen zu bezeichnen, käme letztlich der Pflege eines »Narzissmus der kleinen Differenzen« (»narcissisme des petites différences«) gleich, die Autorschaft stets auszeichne.⁶⁰² Lacan bekennt aber auch, dass er die Beiträger auch vor sich selbst schützen wolle, nämlich davor, dass sie ihre fruchtbarste Zeit damit verbringen, sich in ihren Texten als Schüler Lacans zu profilieren, anstatt der kritischen Wahrheit den Vorrang zu ge-

598 Lacan 1968a.

599 Lacan 1968b.

600 In Lacans eigenen Worten: »Le noeud étant de ce qu'il est de la nature de cette expérience que celui qui en rend compte à ses collègues ne puisse fixer d'autre horizon à sa littérature, que d'y faire bonne figure. Voici ce dont tu le délivres de faire rentrer ici le sérieux«, siehe Lacan 1968a, S. 5.

601 Lacan 1968b, S. 5.

602 Lacan 1968a, S. 6.

ben.⁶⁰³ Handkehrum, so legt er fest, wer nicht in *Scilicet* publiziert habe, könne sich auch nicht Schüler Lacans nennen: »Présons bien que *Scilicet* n'est fermé à personne, mais que quiconque n'y aura pas figuré, ne saurait être reconnu pour être de mes élèves«.⁶⁰⁴ Wie können Schüler dennoch über *Scilicet* definiert werden, wenn sich doch anonym publizieren? Lacan wendet denn auch ein, dass er die Anonymität nicht total handhaben wolle. Deshalb sei es vorgesehen, die Namen der Beiträger hin und wieder zu veröffentlichen, ohne dass sie sich aber einem Text zuschreiben ließen. Ein genauer Zeitplan existiert nicht.⁶⁰⁵ Tatsächlich wurde in der zweiten Nummer, so weit eruierbar das einzige Mal, eine Liste von Beiträgern veröffentlicht, womit die Innen- und Außengrenze des Kollektivs im Gegensatz zu Bourbaki öffentlich klar definiert wird. Der exklusive Kreis um den Magister Ludi der französischen Psychoanalyse ist geschlossen.

Jedoch hat die EFP zur Zeit der Gründung der Zeitschrift bereits ungefähr zweihundert Mitglieder, sodass diese gar nicht alle in der Zeitschrift publizieren können: Es gibt also notwendig eine hierarchische Differenzierung zwischen jenen »reinen« Schülern, die in der Zeitschrift publizieren, und frei flottierenden Psychoanalytikern, die nicht den »Namen des Diskurses« tragen dürfen.⁶⁰⁶ Es handelt sich um eine wirkungsvolle Maßnahme, die Kohäsion der Schule ebenso zu erzeugen wie aufrechtzuerhalten. Lacans namentlich gezeichnete Stimme ist so jene, die alle anderen Stimmen ermöglicht, die seine eigene wiederum kommentieren und anonym vervielfältigen »Seul Lacan a droit à une écriture, face à des anonymes qui n'ont que le devoir, pour recevoir l'aveu du suzerain, de commenter sa doctrine«, schreibt Roudinesco.⁶⁰⁷ Es fragt sich allerdings, ob Lacan dadurch nicht schlicht den Kult um seinen Namen nochmals vergrößert. Denn weshalb hätte es Lacan nicht beim Wissen lassen können, dass er in der Zeitschrift auch publiziert, weshalb mussten seine eigenen Texte signiert sein?

Es handelt sich nicht um eine bloße Sozialtechnologie: Lacans Gründe für die Anonymisierung greifen tiefer, sie gründen in seiner Theorie und zugleich in der Idee von Anonymität als Wahrheitsoperator. Lacan bezieht sich in seiner Begründung explizit auf das Vorbild der Gruppe Bourbaki, die im Namen eines imaginären Kollektivs die Grundgebäude der Mathematik neu errichtet habe, unter Verzicht der Signierung der einzelnen Beiträge.⁶⁰⁸ Das Begehr nach Formalisierung des Wissens, die Erzeugung eines in sich kohärenten Gedankengebäudes innerhalb eines Kollektivs mache es nötig, dass der einzelne Name zurücktrete. »C'est parier sur la formalisation théorique qui rend conceivable ce pas«, dieser programmati-

⁶⁰³ Ebd., S. 12.

⁶⁰⁴ Ebd., S. 11.

⁶⁰⁵ Ebd., S. 5.

⁶⁰⁶ Roudinesco 1986, S. 471.

⁶⁰⁷ Ebd., S. 471.

⁶⁰⁸ Lacan 1968a, S. 6.

sche Glaube an die Formalisierung prangt selbst auf dem Buchrücken der ersten Nummer. Und das Bemühen um die Verwissenschaftlichung im Sinne von Bourbaki durchdringt die Texte. Es finden sich sogar Abbildungen von psychischen Vorgängen, die stark an die grafischen Darstellungen der »Topologie Générale« der Bourbaki-Gruppe erinnern. Wiederum ist das Basisargument unschwer zu entziffern: Die Ordnung der Texte über Eigennamen zerstört das Potenzial, neue Formen von allgemeinem, über-individuellem Wissen zu erkennen und hervorzuheben.

Doch die symbolische und formale Kohärenz des Wissensgebiets, die für ein solches Forschungsprogramm unabdingbar ist, seien im Falle der Psychoanalyse nicht in der Form gegeben wie in der Mathematik, weshalb, in ironischer Anspielung auf die Bourbaki-Gruppe, sich die Gruppe nicht den Namen (François Certain de) »Canrobert« geben könne, eines anderen im Deutsch-Französischen Krieg gescheiterten Generals: »Oui, si c'est l'occasion de marquer ce qui, outre la modestie qui s'impose à nous de la laxité trop grande encore de nos symboles, nous empêche de nous faire abri du nom de Canrobert.⁶⁰⁹ Und darin gründet letztlich das Argument, weshalb Lacan als einziger seine Beiträge mit Namen, respektive Kürzel zeichne, die er wiederum stets an den »Bachelier« adressiere, um sich ihm damit zu offenbaren: »Sens-y, bachelier, le prélude à ce qu'il me faille m'y offrir maintenant moi-même«.⁶¹⁰

Deshalb fungiere in der Psychoanalyse der große Name, hier »Jacques Lacan«, immer noch als Ordnungsprinzip des Diskurses, und ihn fallen zu lassen, bedeute die vollständige Auflösung des Diskurses selbst. Weshalb? Sein, Lacans, Name bezeichne letztlich das präsentierte Programm der *École freudienne de Paris*, das wiederum aus seiner Lehre, seinen Texten resultiere. Ein System von Zeichen verlange immer nach einer Verwerfung, einem Bruch, um es im Realen zu fixieren, ansonsten zerstreuten sich die Zeichen, verlören ihren Sinn. Und im vorliegenden Falle komme nur sein Name als Angelpunkt, als »pierre d'angle« im Realen in Frage. Der Diskurs der freudianischen Psychoanalyse in Frankreich sei wohl oder übel mit seinem Namen untrennbar verbunden. Und dies sei der Grund, weshalb es unmöglich sei, *Scilicet* die Unterschrift zu verweigern. Mit anderen Worten gesagt, im Programm der EFP ist der symbolische Platz des Herrn vorgesehen, den Jacques Lacan wohl oder übel einnimmt. Mit der namentlichen Signierung ginge es vor allem darum zu zeigen, dass er nicht ein alter Geist (nobody) der Gruppe sei, sondern die Person Lacan in Realität. Doch das, was sein Name zum untrennbaren Bestandteil des Programms gemacht habe, sei keineswegs sein Werk, sondern es seien allgemeine Wirkkräfte, denen er eine Stimme verliehen habe. Schließlich komme er auch dem breiten Begehr in der Gesellschaft entgegen, mehr über

609 Lacan 1968a, S. 6.

610 Ebd., S. 6.

die Schule zu wissen, Teil davon zu werden. Sich als Bachelor der EFP zu erklären, heiße schlicht: Der Bachelor will Lacan (»il veut du Lacan«).⁶¹¹

Das Modell des Anonymen im Diskurs der EFP sollte anschließend weiterentwickelt werden, auch für den envisagierte *Dictionnaire raisonné et critique de la psychanalyse* Modell stehen. Aber schließlich geht das Projekt schließlich vergessen, Lacan kümmert sich plötzlich nicht mehr um die Zeitschrift. Sie wurde deshalb 1976 eingestellt.⁶¹² Die letzte Nummer, gleichsam als Klimax dieses Vorgangs, bringt nur noch Vorlesungsnotizen seiner Schüler, die aber mit dem Namen Lacans signiert sind.⁶¹³ Alle anderen Artikel sind wie gewohnt anonym. Lacan erscheint nur noch vermittelt über anonyme Protokollanten, die dann die fragmentarischen Mitschriften, Notizen, die abgemalten Zeichnungen irgendwie mit dem Namen Lacans signieren, um die Präsenz des Meisters zu beschwören. Doch der Magister Ludi hat das Spiel verlassen.

Claude Lévi-Strauss berichtet über eine Konferenz Lacans, zu der er eingeladen, und in der er als Begründer des Strukturalismus gefeiert wurde:

Ce qui était frappant, c'était cette espèce de rayonnement qui émanait à la fois de la personne physique de Lacan et sa diction, de ses gestes. J'ai vu fonctionner pas mal de chamans dans des sociétés exotiques et je retrouvais là une sorte d'équivalent de la puissance chamanistique. J'avoue franchement que, moi-même l'écoutant, au fond je ne comprenais pas. Et je me trouvais au milieu d'un public qui semblait comprendre.⁶¹⁴

Lacan erscheint hier als Art Schamane, der die Naturmächte angesichts eines anonym bleibenden, aber initiierten Publikums beschwört. Damit gerät der Wahrheitsoperator Anonymität zum Gestus, zu einem Element der wissenschaftlichen Rhetorik, das gleichsam nochmals den Namen des Diskursbegründers feiert. Gleichzeitig wird damit das wiederholt, was Anonymität seit jeher kennzeichnet. Anonymität ist an die Ordnung der Namen gebunden, im vorliegenden Fall des großen Namen Lacan.

611 Ebd., S. 4.

612 Roudinesco 1986, S. 471, 475.

613 »On trouvera ici publiées des notes prises au cours de conférences et d'entretiens de Jacques Lacan avec des étudiants ... Improvisées en français à partir d'un canevas, ces conférences n'ont pas de texte original écrit. Les notes publiées sont faites à partir des sténographies, d'enregistrements, voire d'une traduction anglaise. Elles ont un caractère partiel, un style rompu et assertif, et respectent la forme parlée: elles n'ont pas été corrigées par l'auteur.«, so lauten entsprechend die Vorbemerkungen zu Lacan 1976, o. S.

614 C. Lévi-Strauss, »Entretien avec J.-A. Miller et A. Grosrichard«, *Lane*, 20, 1985, zitiert nach Roudinesco 1986, S. 371.

Der anonyme Philosoph

Wie bereits im Abschnitt zur philosophischen Anonymität dargestellt, sieht auch Foucault in der Anonymität eine Quelle nicht verstellter Wahrheit. Sie lässt sich bei genauem Hinhören gleichsam hinter den Kulissen der Diskurse vernehmen, als »Anonymität eines Gemurmels«. »Wer hat wirklich gesprochen? Ist das auch er und kein anderer? Mit welcher Glaubwürdigkeit, welcher Originalität?«, alle diese Fragen verstellten den Zugang zu diesem Wissen, das sich nur öffnet, wenn von der Idee Abstand genommen werde, die Quelle des Wissens sei ein einzelnes Subjekt.⁶¹⁵

Für Foucault ist es naheliegend, dass die gegenwärtige Situation, die den Namen von Individuen im kulturellen Raum und den Wissenschaften kultiviert, eine Verstellung dieses Wissens darstellt. Es ist naheliegend, diesen Zustand, wie schon die Avangardebewegungen es wollten, zu verändern, die falschen Kulissen einzureißen. Foucault selbst sieht sich immer mehr der Macht der öffentlichen und akademischen Ordnung ausgesetzt, in der sein epistemischer Name auf die verschiedensten Weisen und immer häufiger gebraucht wird. Nicht als Kollektiv, sondern als Individuum entschließt er sich zu anonymisieren und dennoch sein Wissen weiterzugeben. Er gibt der Zeitung *Le Monde* im Februar 1980 anonym ein Interview, um darin gerade den Zwang zum öffentlichen oder epistemischen Namen zu problematisieren. Auch hier erfolgt der Umschlag von der epistemischen Idee der Anonymität zur konkreten Praxis.

Die Initiative zu diesem Interview stammt offenbar von Foucault selbst. Die Herausgeber seiner Schriften schreiben, dass es nicht einfach gewesen sein soll, die *Le Monde* von dem Experiment zu überzeugen: *Le Monde* wollte einen Text von Foucault, nicht von einem »Niemand«. Das Geheimnis seines Namens und seiner Initiative seien bis zu Foucaults Tod gewahrt geblieben, so glauben die Editoren seiner Schriften.⁶¹⁶ Das erfolgte Gespräch kündigt *Le Monde* als Rätsel und Spektakel zugleich an. Als sei Foucault vom Frontispiz von Placcius' *Theatrum anonymorum* gesprungen,⁶¹⁷ wird das Gespräch mit dem Philosophen Christian Delacampagne unter dem Titel *Le philosophe masqué* geführt. Es wird von *Le Monde* folgendermaßen eingeführt:⁶¹⁸

Voici un écrivain français de quelque renommée. Auteur de plusieurs livres dont le succès s'est affirmé bien au-delà de nos frontières, c'est un penseur indépendant: il n'est lié à aucune mode, à aucun parti. Pourtant, il n'a accepté de nous accorder un entretien sur le statut de l'intellectuel et

⁶¹⁵ Foucault 2003b, S. 259 f.

⁶¹⁶ Foucault 2005a, S. 128 f.

⁶¹⁷ Placcius 1708.

⁶¹⁸ Foucault 2005a.

la place de la culture et de la philosophie dans la société qu'à une condition expresse: garder l'anonymat.⁶¹⁹

Foucault wird als französischer Schriftsteller mit verborgenem Namen vorgestellt, als eine unabhängige Person, die keiner Mode, keiner Partei angehöre, ein frei zirkulierendes textabsonderndes Einzelwesen, das über die französische Grenze hinaus bekannt sei, sich aber nur unter der Bedingung der Anonymität sich zum Interview bereit erklärt habe.

Foucaults Strategie der Maskierung in diesem Interview ergibt sich theoretisch stringent aus seinem Werk: Indem er persönlich mit den Praktiken der Anonymisierung experimentiert, sucht er experimentierend nach einem Platz innerhalb eines Diskurses, in dem das Anonyme, ein System, ein Wissen, das er hinter der bestehenden Ordnung erkennt, selbst als Nicht- oder Antiform erscheinen kann. Das Anonyme respektive die Anonymisierung als Element des Widerstands zu betrachten und dahingehend auch zu nutzen, fügt sich zunächst in die Tradition der historischen »programmatischen Anonymität«, die nun in Foucaults Perspektive eine neue oder aktualisierte Bedeutung erhält: Nunmehr ist es nicht mehr eine staatliche Zensurinstanz, gegen die sich die Strategie wehrt, sondern die Mediengesellschaft selbst. Er denke wehmütig an die Zeit, als er noch unbekannt gewesen sei, antwortet er im Interview auf eine Frage, denn damals hatten die Dinge, wie er sagte, noch eine Chance gehabt, verstanden zu werden.⁶²⁰ Sein Ziel der Anonymisierung ist nicht die Kritik, die Denunziation, sondern der direkte Kontakt zum Leser; auch hier, wie bei den Avantgardebewegungen, möchte er über Anonymisierung eine soziale Entdifferenzierung erreichen: »Ich möchte anonym bleiben, weil ich mich auf diese Weise unmittelbar an den Leser wenden kann, die einzige Person, die mich interessiert«.⁶²¹ Foucault stellt sich dies folgendermaßen vor: »Da du [Leser] nicht weißt, wer ich bin, wirst du nicht in Versuchung kommen, nach den Gründen zu fragen, weshalb ich sage, was ich hier sage. Sage du dir einfach: Das ist wahr, das ist falsch. Das gefällt mir, das nicht«.⁶²²

Die Existenz eines bekannten Verfassers lenkt vom Text, vom Diskurs ab, sie lenkt die Aufmerksamkeit hin zur Person und seinen gesellschaftlichen Interessen. Anonym könne seine Rede unmittelbar Wirkung entfalten, an unerwartete Formen anschließen, an die er nie gedacht habe, weil die Äußerungen nicht mehr auf ein Werk rückbezogen würden. Heutzutage stünden »Personen im Mittelpunkt der Wahrnehmung. Unsere Augen heften sich mit Vorliebe auf die Figuren, die kommen und gehen, auftau-

619 Delacampagne und Foucault 1980, S. 1.

620 Foucault 2005a, S. 129.

621 Ebd., S. 131.

622 Ebd., S. 131.

chen und verschwinden«, doch »der Name tut nichts zur Sache«.⁶²³ Er sucht nach praktischen Wegen, diese falsche Konzentration auf Namen zu überwinden. Wie er in einem Text zur *Ästhetik der Existenz* schreibt:

Es könnte eine Lösung geben: Das einzige Gesetz für die Presse, das einzige Gesetz für das Buch, das ich aufgestellt sehen möchte, wäre das Verbot, den Namen des Autors zweimal zu verwenden, und darüber hinaus das Recht auf Anonymität und auf ein Pseudonym, damit jedes Buch um seiner selbst willen gelesen werde.⁶²⁴

Er schlägt ein Spiel vor, »das Spiel des ›Jahres ohne Namen‹«, bei dem ein Jahr lang alle Bücher ohne Angaben der Autoren veröffentlicht würden, die Kritik müsste sich an einer vollkommen anonymen Produktion abmühen (allerdings vermutet er sarkastisch, dass dann die Autoren mit der Veröffentlichung einfach ein Jahr warteten).⁶²⁵ Foucault postuliert indessen, die Anonymität als Mittel zu gebrauchen, um neue Verbindungen zwischen Lebewesen und Dingen herzustellen, neue Nexus jenseits der etablierten Ordnung zu zelebrieren, eine Form neuer Kollektivität zu erzeugen, in einer anonymen Kollektivität. Tatsächlich führt er hier eine Ästhetik des Anonymen mit einer Epistemologie des Anonymen zu einer neuen möglichen anonymen Existenzweise zusammen.

Dieses getarnte Interview lässt sich keineswegs als ein isoliertes Experiment betrachten, es handelt sich vielmehr um einen Versuch, die Pathologien der Diskurse zu benennen, um etwas anderes zu befreien, das ihn seit der Binswanger-Schrift beschäftigt. Ein namentliches Individuum als Verfasser eines Werks erscheint ihm nichts anderes als eine Art Figur in einem Traum. Gleich wie eine Psychoanalyse, die an der Traumoberfläche stecken bleibt, bleiben die Diskurse auf die Namen fixiert, welche die Aufmerksamkeit vom Wahren ablenken. Es geht immer darum, der dominierenden Formung, respektive der Deformation des Wissens zu entrinnen. Um eine »parrhesia«, ein freies Sprechen zu ermöglichen, ist nichts anderes notwendig, als die Ordnung der Namen im Feld der Literatur und Humanwissenschaften als Ganzes zu zerstören.⁶²⁶ Erst dann treten die Wahrheit und die Ästhetik des Wissens hervor, zu dem auch ein einzelner durch entsprechende Praktiken Zugang findet:

Ich frage mich, ob das heutige Verhältnis zwischen *Name* und *Anonymität* nicht in gewisser Weise eine Verschiebung des alten klassischen Problems des Einzelnen und der Wahrheit oder des Einzelnen und der Schönheit darstellt. Wie kommt es, dass ein Individuum, das zu einem bestimmten Zeitpunkt geboren ist und eine bestimmte Geschichte, ein bestimmtes

623 Foucault 2005a, S. 129.

624 Foucault 2005b, S. 908.

625 Foucault 2005a, S. 130.

626 Foucault 2005b, S. 908.

Gesicht hat, ganz allein und als Erstes eine Wahrheit und vielleicht sogar die Wahrheit zu entdecken vermag?⁶²⁷

So radikal Foucault auf die Möglichkeitsbedingungen einer anonymen Existenz zielt, er kann sich der Logik der Anonymitätsdiskurse selbst als maskierter Philosoph nicht entziehen,⁶²⁸ diese bilden längst eine eigene soziale Tatsache. Augenscheinlich hat *Le Monde* auf raffinierte und publikumsträchtige Weise ein Rätsel erzeugt, das gerade dadurch wirkt, dass der Autor berühmt ist, aber der Name nicht genannt wird. Damit reproduzieren sowohl *Le Monde* wie Foucault gerade die Bedeutung des Namens und der Autorschaft, obwohl das Interview als Kritik an dieser Ordnung angekündigt ist. So heißt es denn einleitend in *Le Monde*, augenscheinlich um die Lektüre schmackhaft zu machen, das Geheimnis löse sich am Ende dieses Gesprächs für den scharfsinnigsten der Leser zweifellos auf (»Pourquoi cette discréetion? Par pudeur, par calcul ou par crainte ? La question méritait d'être posée – même si, au terme de cette conversation, le mystère se sera sans doute dissipé pour les plus perspicaces de nos lecteurs«).⁶²⁹ Und die Herausgeber von Foucaults posthum erschienenen Schriften stellen fest, dass »eine Kritik an der Vereinnahmung durch die Medien« selbst in Gefahr laufe, »zu stärken, was sie beklagt«.⁶³⁰

»Warum diese Diskretion?«, fragt selbst auch *Le Monde* anlässlich des Gesprächs mit dem maskierten Philosophen. Ist es Bescheidenheit, Angst oder eben doch nur ein Kalkül? Auch wenn das Motive, das Interview zu lancieren, keineswegs im simplen Wunsch einer Aufmerksamkeitserregung gründet, gibt Foucault als anonymer Philosoph einen prototypischen Anti-Star, was die Einsicht, »die Stars seien wichtiger als die Idee«⁶³¹ auf umgekehrte Weise zu bestätigen scheint. Angesichts von Foucaults Intention erscheint es wie Ironie, dass Thomas Hirschhorn eine Ausstellung, *24 Heures de Foucault*, anlässlich von dessen 20. Todestag im *Palais de Tokyo* ins Leben gerufen hat. Sie zeigt die multimediale Bespielung von Foucaults Person in allen möglichen Facetten.⁶³² Hirschhorns Provokation zielt wohl gerade auch auf diese unhintergehbar Präsenz des epischen und epistemischen Namens: »Hirschhorns Universum wäre dem französischen Denker wohl ein Graus gewesen, bestand er doch stets auf Anonymität, um seinen Texten, Statements und Thesen weitestgehend Autonomie zu gewähren«, wie sich eine Kritikerin zu dieser Ausstellung äußert.⁶³³ Freilich, »Foucault« als medial inszenierte Figur löst sich so über diesen medialen Gebrauch gerade von der empirischen Person ab, die damit im-

627 Foucault 2001d, S. 763 f. Hervorhebung von mir.

628 Chartier 2003.

629 Delacampagne und Foucault 1980, S. 1.

630 Einleitende Worte der Herausgeber der Schriften zu Foucault 2005a, S. 129.

631 Ebd., S. 128.

632 Cordonnier 2012, S. 96–102.

633 Quelle: www.artmagazine.cc/content15387.html.

mer rätselhafter wird, während die epistemische Figur Michel Foucaults permanent an den verschiedensten Orten erscheint: Videos, Zeitungen, Affichen, Exzerpte von Studierenden, Porträtfotografien. Insofern würde der empirische Foucault gerade durch den epischen Gebrauch seines Namens anonymisiert und nicht über dessen bewussten Versuch des Verbergens. Das könnte auch die Botschaft von Hirschhorns Ausstellung sein.



Abbildung 28: Thomas Hirschhorn: 24 heures Foucault.

Palais de Tokyo, Paris, 2004.

Quelle: Laurent Depapiste (tinyurl.com/2p8cafrd/).

Von der Utopie zum Mythos

Was Ian Hacking über Bourbaki schreibt, gilt in gewissem Sinne für alle hier genannten avantgardistischen Bewegungen: Sie sind einer radikalen Moderne verpflichtet, ihnen ist ein universalisierendes Moment eingeschrieben, das sich in der Sehnsucht nach einem reinen, an sich bestehenden Wissen äußert, und sie etablieren eine »große« Erzählung, wie dieses zu erreichen sei.⁶³⁴

Mit dieser Utopie einer anonymen Wissenschaft nähert sich die Vorstellung des Anonymen allerdings auch der Schwelle zur Mythologisierung. Ein Grund dafür, so die These, liegt auch in der widersprüchlichen Logik des Eigennamens in Kunst, Literatur und Wissenschaft. Diese Fehler verselbstständigen sich über ihre Geschichte hinweg zusehends, be-

634 Hacking 2014, S. 57. In gewissem Sinne gilt dies auch für Lacan und die EFP, die dem Poststrukturalismus zugerechnet werden. Der einzige Unterschied ist, dass die Erreichbarkeit des reinen Wissens jenseits der Kontaminierung durch Subjektivität stets aufgeschoben ist.

stimmen ihre eigene Logik, bleiben aber doch über Namen organisiert.⁶³⁵ Die entsprechenden »Feldnamen«, »noms de guerre«, oder »epistemischen Namen«, die auf den entsprechenden Feldern wirksam sind, operieren indes nicht so autonom wie das Spiel der Künste und die Logik der Wissenschaft es erwarten würden. Persönlicher Name und epistemischer Name sind auf irgendeine Weise aneinander gekettet. Gerade daraus resultiert ein mächtiges Spannungsverhältnis zwischen autonomen Wissenschafts- und Kunstsystemen sowie der Ordnung der Gesellschaft, die sich dann zeigt, wenn die Entsprechung zwischen diesen Feldnamen und Namen empirischer Individuen zur Disposition steht.⁶³⁶ Ist dies ein »Banksy«? Ist dieses Sonett von Shakespeare? Wer hat diese Gleichung das erste Mal gelöst? Ist das ein Da Vinci oder eine Kopie? Wer steckt hinter Tiqqun oder Luther Blisset? Noch die kleinste Nuance des Stils, die Zeitform eines Verbs, selbst der sprachliche Stil, die Referenzen, weisen auf das schreibende Subjekt hin, eine »neutrale, von allem Persönlichen freie Sprache« bleibt eine Illusion. Desgleichen sind alle Bemühungen, sich als empirisches Subjekt auszulöschen, zu verbergen, just »hinter dem anonymen Protokoll seiner Verfahren und Ergebnisse zu verschwinden, vorweg zum Scheitern verurteilt«.⁶³⁷

Doch alle diese Fragen nach den Urhebern operieren jenseits der Tatsache der ästhetischen Qualität oder der wissenschaftlichen Wahrheit; vielmehr geht es immer wieder um die Frage, wie die entsprechenden Felder (oder gesellschaftlichen Subsysteme) mit der namentlich geordneten Gesellschaft der Individuen eine Verbindung eingehen.⁶³⁸ Abstrakter ausgedrückt: Das Logische oder Ästhetische wird durch ein Außerlogisches oder Außerästhetisches, das den Namen anhaftet, stabilisiert und organisiert. Diese widerspruchsvolle Institutionalisierung der Namen in Kunst, Literatur und Wissenschaft hat Konsequenzen. Weil der Name das dominierende Organisationsprinzip des künstlerischen und wissenschaftlichen

635 So die These, die Pierre Bourdieu immer wieder erläutert. Nicht zuletzt zeigt Bourdieu eine große symbolische Revolution im Feld der Künste anhand eines Namens, nämlich »Manet«, siehe dazu Bourdieu 2013.

636 Vgl. hierzu die Untersuchung von Deseriis 2015.

637 Bourdieu 1992, S. 65 f. Tatsächlich ist die Identifikation anonymer Spuren in Kunst- und Textformen, um die symbolische Form wieder in den Raum der Wissenschaft zurückzubinden, eine Wissenschaft für sich. Als Meisterdetektiv gilt Don Foster, der nicht nur das Rätsel von Shakespeares Sonetten offenbar löste, sondern auch den Unabomber zu identifizieren half. Er beschreibt in seinem Werk *Author Unknown. On the Trail of Anonymous* akribisch seine Methoden, seine subtile Analyse von Nebensächlichkeiten, um auf das Individuum hinter den Texten zu schließen, siehe Foster 2000.

638 Bourdieu hat Kripkes Theorie dazu verwendet, die Verbindung zwischen körperlichen Individuen und ihrer namentlichen Erscheinung in sozialen Feldern zu thematisieren, siehe Bourdieu 1998 sowie die Ausführungen beginnend auf S. 92 ff. im ersten Band dieser Untersuchung.

Feldes ist, sich aber die Frage nach den empirischen Namen weder still stellen noch in der Logik dieser Felder befriedigend aufheben lässt (siehe Hirschhorns Installation und Bourdieus Entdeckung der Deckungsgleichheit unterschiedlicher Namen auf dem wissenschaftlichen Feld), entsteht immer wieder die Wahrnehmung, der Verdacht, dass externe Faktoren wie Narzissmus, Streben nach Einfluss, Prestige oder kulturelle Macht den Raum des Wissens oder die Ästhetik durchdringen, diese eigentlich kolonisieren, ja die Autonomie des Feldes eine falsche, pervertierte sei. Wie als Widerstand gegen die widerspruchsvolle, als einschränkend empfundene Dominanz des Namens in diesen Feldern taucht die Utopie eines von diesen Zwängen befreiten künstlerischen und wissenschaftlichen Raumes auf, so wie in den diskutierten Avantgardebewegungen. Das Gegenbild, das entworfen wird, ist dasjenige einer Gesellschaft, die nicht differenziert ist, innerhalb derer Wissen und Kunst Bestandteile des allgemeinen gesellschaftlichen Lebens darstellen. Konsequenterweise wird nicht nur eine andere Form der Kunst, der Wissenschaft imaginiert, sondern letztlich eine ganz andere Gesellschaft. Doch diese Visionen des Anonymen konkret umzusetzen, gelingt nicht. Die entsprechenden Bewegungen brechen innerhalb kurzer Zeit in sich zusammen, die Logik der Namen ist eigentlich »überdeterminiert«, wie gerade auch im Zusammenbruch der entsprechenden Bewegung deutlich wird.

Oder anders ausgedrückt: Wie der Widerstand gegen die Bedeutung großer Namen auf dem wissenschaftlichen Feld keine Umgestaltung der Institution Wissenschaft bewirkt hat, da die Konstellation, welche die Kunst, Wissenschaft überhaupt erst ermöglicht, nicht zur Disposition steht, sie im Gegenteil nachvollzogen wird,⁶³⁹ so drohen auch die Praktiken der Transgression des Namens, sei es durch Anonymisierung oder Kollektivnamen, die Ordnung nicht zu hinterfragen, sondern im Gegenteil zu befestigen. Denn das Spektakel des Namenlosen ist ja erst auf die Namen und ihre Logik angewiesen. Selbst Michel Foucault bleibt gegenüber seinem eigenen Programm, seiner eigenen Strategie durchaus distanziert: »Es wäre jedoch ein reiner Romantizismus, sich eine Kultur vorzustellen, in der die Fiktion absolut frei zirkulierte, zu jedermanns Verfügung, ohne sich einer notwendigen oder zwingenden Figur zuzuordnen«.⁶⁴⁰ Die Regulation über die epistemischen und künstlerischen Namen würde lediglich einer anderen Regulationsinstanz Platz machen. Die freie, anonyme Produktion und Zirkulation von Wissen und Kunst scheint so nur als eine Utopie vorstellbar, wie sie Virginia Woolf und Hermann Hesse entwerfen, die ein anderes Anonymes als ein Anderes der Gesellschaft erahnen lässt: Woolf und Hesse lokalisieren den Ort des Anony-

⁶³⁹ Bourdieu 1992, S. 154.

⁶⁴⁰ Foucault 2003b, S. 260. Siehe auch S. 113 ff. im ersten Band dieser Untersuchung.

men im Imaginären, etablieren ihn als Fluchtpunkt, um der als dysfunktional empfundenen Ordnung zumindest ein anderes Denkmögliches entgegenzustellen.

Doch dieser Fluchtpunkt, der keine Flucht vor der Zensur markiert, sondern eine Flucht vor der Gesellschaft schlechthin, ist damit gesetzt. Er ist von nun an Teil einer Vorstellung des Anonymen, die sich immer wieder anrufen lässt, die darin Bewegungen initiiert, die sich von der Vision leiten lassen, dass etwas Anderes, Authentischeres, Wirklicheres »da draußen« existiert,⁶⁴¹ ungeachtet des Umstands, dass dieses Andere letztlich Effekt dessen ist, was erst die Sehnsucht nach ihm produziert, nämlich die Ordnung selbst. Das Namenlose gerät nun immer wieder zum Träger dessen, was Castoriadis als sozial Imaginäres bezeichnet hatte. Indes, wenn der Fluchtpunkt als real erreichbarer Ort aufgefasst wird und nicht als Imagination, droht Anonymität schlicht zum Mythos zu erstarren.

641 Foucault 2003b, S. 259 f.