

Claudia Gabriele Philipp

AUGUST SANDER, MENSCHEN DES 20. JAHRHUNDERTS

Portraitphotographien 1892-1952. Herausgegeben von Gunther Sander

Text von Ulrich Keller

Verlag Schirmer/Mosel, München 1980, Ladenpreis DM 128,-

Rechtzeitig zur vergangenen Buchmesse in Frankfurt, die als zeitlicher Fixpunkt immer noch die Jahresproduktion der bundesdeutschen Verlage bestimmt, ist endlich nach jahrelangen Ankündigungen ¹ das Buch erschienen, das sich versteht als „keine Routinepublikation, sondern einen von manchen Ungewißheiten belasteten Rekonstruktionsversuch . . . , der ‚im Prinzip‘ freilich den Anspruch der Authentizität erhebt.“ (Keller, S. 9)

*Zum Authentizitätsanspruch der Rekonstruktion der
„Menschen des 20. Jahrhunderts“*

„Erst 16 Jahre nach seinem Tod, da Sander nun auch international als ein ‚Balzac der Photographie‘ (‚Le Figaro‘) in Ansehen steht, wird ernsthaft der Versuch gemacht, seinen Willen so weit wie möglich zu vollstrecken. Mit 431, beinahe zur Hälfte bislang unpublizierten Portraitaufnahmen, deren Negative vom Sohn und Atelier-Erben Gunther Sander gehütet werden, gibt ein eben erschienenes Buch eine Vorstellung davon, wie die ‚Menschen des 20. Jahrhunderts‘ hätten aussehen können.“ (Rezension in: Der Spiegel, 45/1980, S. 250 ff., „Urtyp vom Lande“.)

Eine Vorstellung von dem, was August Sander wollte, wird durch die vorliegende Publikation sehr wohl gegeben, jedoch ist zu bedenken, daß diese in der Tat nur einen „im Prinzip“ den Anspruch der Authentizität erhebenden Rekonstruktionsversuch darstellen kann. Denn – und das betont auch Keller – Sander ist mit seinem geplanten Lebenswerk nie fertig geworden, er war beständig damit beschäftigt, umzusortieren, neuuzuordnen, auszuwählen, zu verwerfen. Zudem hätte die Bearbeitung der Negative (zum Teil wurde durchaus von Sander retuschiert ²) und die Art und Weise des jeweiligen Photoabzugs im Vorfeld der Veröffentlichungsarbeit gelegen. Dies bemerkt Keller sehr wohl: „. . . so hätten ausgedehnte Kopier- und Standardisierungsarbeiten sicher zu den wichtigsten Druckvorbereitungsarbeiten gehört.“ (Keller, S. 46) Der Rekonstruktionsversuch ist demnach Torso, muß es sein, da Sander nicht immer das volle Negativformat ausnutzen wollte, heute jedoch mit dem Anspruch einer Art wissenschaftlichen Authentizität in Photobüchern das gesamte Negativformat wiedergegeben wird; oft wird sogar der Rand des Negativs miteinbezogen, um die Vollständigkeit zu belegen. Der Informationswert einer solchen Veröffentlichungspraxis ist zweideutig. „Die Herausgeber haben daher die Wiedergabe der jeweils größten vertretbaren Negativfläche angestrebt, was vom kritisch-historischen Standpunkt aus auch insofern angezeigt war, als so ein Optimum der im Negativ enthaltenen visuellen Information erhalten blieb.“ (Keller, S. 9)

Die vorliegende Publikation stellt uns eine Vielzahl bislang unveröffentlichten Bildmaterials vor mit möglichst umfangreicher Detailinformation, was die Beschriftung der Negative betrifft (vgl. Keller, S. 77ff.). Hier zeigt sich eine weitere Problematik des Rekonstruktionsversuches: Zum einen ist klar, daß Sander außer anderen Bildausschnitten auch teilweise andere Bilder ausgewählt hätte³. Ein Grund für den Torsocharakter des Sanderschen Lebenswerkes liegt nicht zuletzt in der Problematik der Bildauswahl, die Sander beständig veränderte, wo seiner Ansicht nach viel fehlte, er auch gerne neues Material hinzugewonnen hätte. Sander wollte „45 Mappen zu je 12 Lichtbildern“ herausbringen, d.h. 540 Bilder. Warum es in der vorliegenden Publikation nun gerade 431 Bilder sind, erscheint als verlegerische Willkür. Als Gründe werden genannt, daß einzelne Mappen zu wenig oder zu viel Material enthielten; die Kriterien für die Bildauswahl werden jedoch nicht transparent. Der Entstehungszeitraum, aus dem die Photographien ausgewählt sind, umfaßt die gesamte Zeit, in der Sander photographiert hat, von seinen Anfängen 1892 bis 1952. Hinter diesem Auswahlkriterium verbirgt sich der Anspruch der Nachlaßverwaltung, wie er von Manfred Leier im „Stern“⁴ für den Verlag Schirmer / Mosel angenommen wird. Die ganze Publikation schwankt demnach zwischen dem Versuch der „authentischen Rekonstruktion“ und der Wiedergabe wissenschaftlich verwertbarer Materialfülle wie der erwähnten weitgehenden Ausnutzung des Negativformats und der faktenmäßigen Aufreihung des Bildmaterials aus dem gesamten Schaffenszeitraum. Hier spielen vermutlich verlegerische Intentionen eine Rolle, den Markt für eine derartige Mammutpublikation vollständig und endgültig abdecken zu wollen. Zu erwähnen ist, daß die hervorragende Druckqualität den Preis rechtfertigt, der wahrscheinlich nur zu halten ist, indem man auf Lizenzausgaben im Ausland konzipiert und vor Festlegung der Auflagenhöhe bereits Absprachen dahingehend trifft. So ist der Bildteil mit dreisprachigen Bildunterschriften versehen (Deutsch, Englisch, Französisch), was den Charakter der großzügig angelegten Publikation leider vom Ästhetischen stört⁵.

Problematisch für die Rekonstruktion ist aber noch zum anderen das Verhältnis von Bild und Bildunterschrift vor allem in der Gruppe der Prominenten, die namentlich genannt werden. Im Auswahlband „Antlitz der Zeit“, der bekanntlich die Edition der „Menschen des 20. Jahrhunderts“ einleiten sollte, stehen auch die Angehörigen dieser Gruppe jeweils als Vertreter ihres Berufsstandes. Namen werden keine genannt, Initialen sind lediglich ebenso Charakterisierung des Berufsstandes wie der Dokortitel dem Meistertitel als Kennzeichnung des Standes gleichkommt. Keller sieht wohl die Vermeidung der Namensnennung im „Antlitz der Zeit“ (Keller, S. 28), kommt jedoch nicht dahin, dies für Sanders Absicht zu halten, der vom Typus ausging. Diesen für Sander zentralen Begriff untersucht Keller nicht; er geht auch nicht ausreichend auf das Vorwort zu „Antlitz der Zeit“ von Alfred Döblin ein, aus dem gerade zur zeitgenössischen Interpretation des Begriffs *Typ* vieles abzuleiten ist. Für Keller reduziert sich der Text „auf eine minimale, bestenfalls akkompagnierende Rolle, während die optimale Reproduktion der Photographien, ihre durchdachte Sequen-

zierung, sowie das optisch wirkungsvolle Design des Bandes zu Haupterfordernissen werden.“ (Keller, S. 28) Die Gesamtheit von Text, Bildunterschrift und Bild, die in „Antlitz der Zeit“ gegeben ist, fällt bei der vorliegenden Publikation auseinander. Auch hier spürt man das Schwanken zwischen dem Rekonstruktionsversuch der Sanderschen Intention und der faktischen Informationsfülle einer eher wissenschaftlichen Aufarbeitung.

Wesentlich für eine Beurteilung der vorliegenden Publikation ist der eben in seiner Problematik der Präsentation angesprochene Bildteil, der den meisten Raum einnimmt, da er das Lebenswerk August Sanders darstellt. Der Textteil von Ulrich Keller soll im Folgenden als unabhängiger Vorspann untersucht werden, da kein unmittelbarer Zusammenhang zwischen Rekonstruktionsversuch und Ergebnissen dieses Textteils besteht. So stellt der Rezensent im „Spiegel“ (S. 254) fest: „Bei allen Widersprüchen: Das Verdienst des Photographen und Künstlers August Sander bleibt es, ein unvergleichlich reiches und ausdrucksvolles Bildmaterial auf einen gemeinsamen ‚Motivrazer‘ gebracht zu haben, so daß es in immer neuem Zusammenhang gelesen werden kann – auch anders, als sein Autor wollte.“ Die ebenfalls in dieser Spiegel-Rezension gebrauchte Formulierung, „wie der Kunsthistoriker Ulrich Keller jetzt in der Buch-Einleitung recht umständlich darlegt“, erscheint noch milde, wenn man genauer betrachtet, was Keller aus Sander und seinem Lebenswerk macht, wie er mit seinem Forschungsgegenstand umgeht.

Zum Text von Ulrich Keller

Im Folgenden wird ausgegangen von der Gliederung, die Keller seinem Text gegeben hat.

„Sander und die Portraitphotographie“

Zu Beginn seines Textes stellt Keller kurz vor, welches Vorhaben August Sander mit seinem Plan „Menschen des 20. Jahrhunderts“ verfolgte. Dabei legt Keller Wert darauf, das Ganze als „Quellenmaterial“ (Keller, S. 11) zu verstehen das „jedoch kritisch gelesen werden“ (Keller, S. 11) muß. „Die Portraits der ‚Menschen des 20. Jahrhunderts‘ sind nicht bloß unterhaltsame Illustration der deutschen Geschichte, sondern historische Quelle“. (Keller, S. 11) Kellers Arbeits- und Vorgehensweise am Gegenstand kommt in der zitierten Passage programmatisch zum Ausdruck. er versteht Kunst, zu der die Photographie hinzuzurechnen ist, als Quellenmaterial der Geschichtsschreibung, das „kritisch zu lesen“ (Keller, S. 11) ist, dessen ideologische Hintergründe herauszuarbeiten sind. Daß er dabei über der Kritik am Gegenstand an diesem vorbeigeht, hängt mit der von ihm gesetzten und für die Erfassung des Gegenstandes unzureichenden Antinomie zusammen, die keine echte ist wenn er von „unterhaltsamer Illustration der deutschen Geschichte“ und „historischer Quelle“ (Keller, S. 11) spricht. Keller verkürzt mögliche Sicht- und Umgangsweisen von und mit Kunst oder ihre Funktionen, um mit Kagan zu sprechen⁶, indem er Kunst ausschließlich zum Quellenmaterial degradiert, wobei die „historische Quelle“ für den Wissenschaftler von Interesse ist, während der Laie sich die deutsche Geschichte

„unterhaltsam illustrieren“ (Keller, S. 11) lassen kann. Das Verständnis von Kunst und Wissenschaft, das sich hier zeigt, veranlaßt Keller dazu, die Methode der Ideologiekritik anzuwenden, die er konsequent verfolgt, die jedoch vom Ansatz her unzureichend ist, da sie den Gegenstand zu kurz greift und ihn nicht vollständig erfaßt.

Keller kann deshalb den leider üblichen Bruch, der in dieser Methode der Ideologiekritik als Resultat angelegt ist, zwischen dem theoretischen Einschätzungsteil, in dem er Sander zum Spießbürger macht (vgl. vor allem Kapitel II), und dem Teil der sogenannten Bildanalyse nicht überwinden. Da Keller die Sanderschen Photographien als Quellenmaterial begreift, ist sein Ausgangspunkt nicht die Analyse der Bilder, vielmehr werden diese als willkommenes, brauchbares und geduldiges Illustrationsmaterial für die allgemeine Geschichtsschreibung benutzt. (Vgl. Keller, S. 12 die Analysen der „Bauernmädchen, 1927“, des „Pianisten, 1928“ und weitere in Kapitel IV).

Keller projiziert Brüche, die aus der Gegenwart stammen, in das Bildmaterial hinein. Damit erweist sich einerseits die Aktualität der Sanderschen Bilder, die uns heute noch immer ansprechen. Zum anderen zeigt es die Schwierigkeit des Wissenschaftlers, seine eigenen Probleme in seiner Zeit als historische zu erkennen. Anders gesagt: Sanders Bilder sind für uns heute noch aktuell, aber er hat eben nicht *unsere* Zeit fotografiert.

Zur Aktualität Sanders schreibt Keller. „Sander ist Neuling in der Photogeschichte. Wie jedes Modeprodukt ist sein frischer Ruhm keine ganz unverdächtige Erscheinung. Daß Sander der prominente Platz tatsächlich zukommt, den er sich in den letzten Jahren gewissermaßen im Handstreich erobert hat, ist nicht einfach vorauszusetzen, sondern bleibt zu erweisen. Einen ersten Schritt in dieser Richtung bildeten die eben versuchten Bildanalysen.“ (Keller, S. 13).

In der Datierung der Wiederentdeckung Sanders nach dem 2. Weltkrieg und der Behinderung seiner Arbeit im 3. Reich irrt Keller: „Erst Anfang der 70er Jahre, mit der umfänglichen Portraitauswahl ‚Menschen ohne Maske‘ im Bucherverlag hat Sanders Stern zu steigen begonnen.“ (Keller, S. 13) Die Wiederentdeckung Sanders im Bereich der Publikationen ist mit dem Schwerpunktheft der Züricher Kunstzeitschrift „Du“, anzusetzen, die im November 1959 August Sander das Heft 225 „Deutsche Menschen“ widmete. Keller gibt das Heft von „Du“ in seiner Literaturliste nicht an; zwar zitiert er Manuel Gasser, sieht jedoch nicht, daß dessen Text in dem Sammelband „Welt vor Augen“, Zürich 1964 die direkte Übernahme aus dem genannten Heft von „Du“ ist. Gasser war nach dem Krieg durch die Entdeckung der alten Ausgabe von „Antlitz der Zeit“ in einem Antiquariat auf Sander aufmerksam geworden, hat ihn in seinem Alterssitz in Kuchhausen besucht und ihn mit dem Heft von „Du“ der Öffentlichkeit neu vorgestellt.

Zudem müßte der Text von Heinrich Lützeler in dem 1964 noch zu Sanders Lebzeiten erschienenen Band „Deutschenspiegel“⁷ innerhalb der Rezeptionsgeschichte bewertet werden. Eine genaue Aufarbeitung der Rezeptionsgeschichte Sanders im

Publikations- und Ausstellungswesen einschließlich der Rezensionen vor dem 1. und 2. Weltkrieg und nach 1945 ist noch zu leisten. Die Wiederentdeckung Sanders im Ausstellungswesen ist 1951 mit der 1. Photokina in Köln anzusetzen; international ist es das Jahr 1955, in dem Edward Steichen aus New York nach Kuchhausen kommt und für das „museum of modern art“ eine Anzahl Photographien erwirbt, von denen einige in der Ausstellung „family of man“ erscheinen.

Vielleicht handelt Keller die Rezeptionsgeschichte nicht zuletzt deshalb so kurz ab, um sich selber zum wissenschaftlichen Entdecker Sanders zu stilisieren.

Um Sander in die Stilgeschichte der Photographie von deren Anfängen in der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart einordnen zu können, unternimmt Keller einen Definitionsversuch des Sanderschen Portraitstils: „Sander stellt vor, stellt zur Diskussion – das ist ein Grundzug seiner Portraitkunst.“ (Keller, S. 12) Sander wird verglichen mit den „Hauptfiguren der Portraitphotographie“ (Keller, S. 13 ff.), als die Keller Nadar, Paul Strand und Diane Arbus stellvertretend nennt. Dabei vergleicht Keller jedoch nicht einzelne Bilder der Photographen miteinander, sondern illustriert seine Auffassung vom Werk der Photographen mit Bildbeispielen, handelt den Vergleich global auf der ideologiekritischen Ebene ab.

Der Vergleich Sanders mit der amerikanischen Photographin Diane Arbus (1923-1971), die sich als künstlerische Erbin Sanders versteht, ist für die Argumentation Kellers entscheidend: hier zeigt sich explizit die vorgefaßte Meinung, die er von August Sander und seinem Portraitwerk hat, und die sich in der Kürze des vorangegangenen Textes bereits abzeichnen begonnen hat. Die Arbus steht ihm näher als Sander. „Was die kritische, die Komplizenschaft mit dem Modell verweigernde Portraitauffassung betrifft, konnte Arbus in der Tat manches von Sander lernen.“ (Keller, S. 14) „Diane Arbus begnügt sich dabei nicht mit dem schlichten Nachweis des Scheiterns, sondern setzt drastische Mittel ein, um alle diese Versuche der Selbstdarstellung als groteske Fehlschläge zu decouvrieren. Mit Vorliebe ‚attakiert‘ sie ihre Modelle frontal und blitzt ihnen direkt ins Gesicht, sogar am helllichten Tag ... Sie identifiziert sich mit nichts, vor allem mit keiner gesellschaftlichen Ordnung. Sämtlichen sozialen Texturen, in denen sie ihre Modelle vorfindet, steht sie als Außenseiterin gegenüber. Ihre Photographie kommt aus der totalen Entfremdung und hält sich damit schadlos, auch den ‚anderen‘ dieses Stigma aufzuprägen. So hat Arbus letztenendes einen Gegenpol zu Sander bezogen, dessen Perspektive die der bürgerlichen Mitte ist und die Existenz eines intakten Sozialgefüges voraussetzt. So häufig Sander auf Dissonanzen zwischen persönlichem Entwurf und gesellschaftlicher Realität aufmerksam gemacht hat, der Glaube an eine funktionale Einzel- und integrale Kollektivexistenz ist ihm nicht abhanden gekommen.“ (Keller, S. 15) Sander sieht nach der Auffassung Kellers die Gesellschaft der Weimarer Republik als mittelalterlich ständische, deshalb heile Welt. Keller will die Kritik am Individuum und der Gesellschaft, deshalb sympathisiert er vollständig mit Diane Arbus und ihren Bildern, in denen sich die Gebrochenheit der 60er Jahre widerspiegelt. Aus dem, was Keller an Diane Arbus' Bildern schätzt, resultiert ex negativo die Kritik an San-

ders Werk, wobei er Sanders Intentionen nicht beachtet. Sander wolle „Wahrheit sehen“ mit einem gehörigen Respekt vor seinem von ihm photographierten Gegenüber; er schreibt 1927: „Darum lassen Sie mich in ehrlicher Weise die Wahrheit sagen über unser Zeitalter und Menschen . . . Nichts schien mir geeigneter zu sein, als durch die Photographie in absoluter Naturtreue ein Zeitbild unserer Zeit zu geben . . . Die Wahrheit zu sehen müssen wir vertragen können, vor Allem aber sollen wir sie unsern Mitmenschen und der Nachwelt überliefern, sei es günstig oder ungünstig für uns.“⁸ Dieses „Credo“ Sanders, das im vorliegenden Band abgedruckt ist, scheint Keller nie richtig wahrgenommen zu haben; zumindest geht er nicht darauf ein.

Der Stil der Arbus dagegen in seiner Gnadenlosigkeit dem Objekt gegenüber ist Kellers Ideal, daran mißt er Sander. „Nicht nur gewährt Arbus keine mildernden Umstände, sie kennt überhaupt keine Umstände. In ihren Portraits erscheinen die Menschen isoliert und aufgespießt wie Schmetterlinge in der Glasvitrine.“ (Keller, S. 15) Das distanzierte Verhalten der Arbus zu ihrem Gegenstand, das Keller als wertfreies, daher objektives sieht, ist das von ihm zu seinem Wissenschaftsgegenstand gewünschte.

Der Vergleich mit Diane Arbus ist insofern problematisch, als sie später und außerdem eine andere Gesellschaft, die US-amerikanische, photographierte. Der Vergleich beider Photographen miteinander ist legitim und notwendig für eine Einschätzung des Portraitwerks beider. Aber: man darf Sander nicht vorwerfen, daß er nicht mit unseren heutigen, kritischen Augen gesehen hat; jede Zeit hat ihre Sprache, auch ihre künstlerische, photographische. Die Vorwürfe, die Keller Sander im Vergleich mit Arbus macht, sind eine direkte Folge seiner Vorliebe für die Arbus'schen Bilder. Da er die Arbus und ihren Stil schätzt, bewertet er Sander negativ. Man könnte beinahe von Geringschätzung sprechen, die sich in der von Keller benutzten Sprache ausdrückt. Von seiner kritischen Warte aus kann er Sander kein Lob aussprechen; wenn er etwas Positives über ihn sagt, nimmt er es sofort wieder zurück, zum Teil zwischen den Zeilen: „Denn während er als Philosoph mit globalen Dekadenzdiagnosen schnell bei der Hand war, hat er als bestenfalls marginal integrierter Künstler und kulturmüder Wandervogel im Einzelfall doch sehr viel Sympathie für Drop-outs aufgebracht, um einen modernen Begriff einzuführen.“ (Keller, S. 51) „Deutlich blickt Sander von unten her auf diese Gruppe (gemeint sind bildende Künstler und Schriftsteller) als einer der gerne Künstler wäre, aber an der Kameratechnik klebt und daher von der Zunft nicht recht anerkannt wird.“ (Keller, S. 60) Für die letzte Behauptung führt Keller keinen Nachweis. „Daß Sander trotz aller dekadenzphilosophischen Vorurteile mit vielen dieser unbehausten Existenzen sympathisiert, sie geradezu um ihre ‚Freiheit‘ beneidet hat, wird in manchen Bildern ohne weiteres evident.“ (Keller, S. 60)

Um Sanders stilistische Herkunft zu charakterisieren, beschreibt Keller die geschichtlichen Stationen der Portraitphotographie: das „kommerzielle Atelierportrait“, aus dessen Tradition seiner Ansicht nach Sander kommt, das „kunstphotographische

Portrait“, die „funktionalistische Photo-Ästhetik“ und die „weltanschauliche Portraitphotographie in Deutschland“. Der letzte Begriff wirft die Frage auf, ob nicht jedes Foto Weltanschauung ist.⁹ Hier zeichnet sich ein auch an anderen Stellen zu Tage tretendes äußerst problematisches Verständnis von der Objektivität der Photographie ab. Keller sitzt dem (Miß-)Verständnis auf, das so alt ist wie die Photographie selbst, daß durch den technischen Apparat Wirklichkeit objektiv und damit wertfrei aufgenommen und überliefert werden könnte. Deshalb muß er auch zu dem verkürzten Verständnis von Sander gelangen, indem Keller unreflektiert die Begriffe „Sozialpsychologie bzw. Soziologie in Bildern“ (Keller, S. 11) aus Döblins Vorwort zu „Antlitz der Zeit“ übernimmt, unreflektiert insofern, als Keller nicht beachtet, daß Döblin die Begriffe 1929 benutzt hat und wir heute etwas anderes darunter verstehen. Keller stellt einen Anspruch von Wissenschaftlichkeit an das Werk von August Sander, den dieser nicht einlösen konnte, geschweige denn wollte. Sander war schließlich Photograph.

„August Sander: Eine deutsche Biographie“

In diesem Teil unternimmt Keller den Versuch, über die Biographie Sanders, d.h. aus dessen sozialer Herkunft und sozialem Werdegang zur Erklärung seines Gesellschaftsbildes und künstlerischen Stils zu gelangen, wobei Keller aus der Herkunft und dem gesellschaftlichen Status Sanders Spießbürgerlichkeit ableitet. Keller hält es für unbedingt wichtig, dem Leser vor Augen zu führen, wie Sander sein Atelier in Linz und Köln führte und welchen Lebensstil er pflegte. „und so bewegte sich das Lindenthaler Atelier zuweilen am Rande des Zusammenbruchs. Gutbürgerliche Vorsorge für die Zukunft der Familie war ohnehin nicht Sanders Stärke ... So wenig Sander sich als schöpferische Persönlichkeit an die pünktliche Bereitstellung des Familienunterhalts gebunden fühlte, so patriarchalisch herrschte er doch nach Versicherung unmittelbar Betroffener über seine Angehörigen. Kirchenfeste wurden streng eingehalten und pompös begangen. Kindererziehung erfolgte nicht selten vermittels Ohrfeige. Patriarchalische Souveränität bewies Sander ferner im Umgang mit weiblichen Mitarbeitern, die nicht nur technische Aufgaben zu erfüllen hatten.“ (Keller, S. 27) „Bei aller Verachtung materieller Güter war Sanders Wohnungsideal im übrigen doch das Geborgenheit und Ruhe ‚symbolisierende‘ Bürgerhaus der Goethezeit“, dem er eine Photoserie zu widmen beabsichtigte. In der Möblierung der Lindenthaler Wohnung griff er sogar noch weiter, auf Renaissance und Gotik zurück. Zeitlebens hat er im übrigen dem Traum vom ‚eigenen Haus‘ nachgehungen, ohne ihn je verwirklichen zu können. Bei alledem galt seine tiefste Verachtung dem ‚Spießler‘. Grosz schätzte er vor allem, ‚weil er den Bourgeois ‚runterputzte‘.“ Für bürgerliche, allzu bürgerliche Züge an sich selbst hatte Sander kein Auge.“ (Keller, S. 27)

Momente, die in Sanders Jugend eine Rolle spielen, prägen ihn nach Ansicht Kellers ein Leben lang: ein „traditioneller, handwerklicher Begriff von Arbeit, ihre Auffassung als ‚zünftiger Beruf‘“ (Keller, S. 22); die „individuell-handwerklichen, wie kol-

lektiv-arbeitsteiligen Strukturmerkmale“ (Keller, S. 22) der lokalen Wirtschaft; die „Intaktheit“ der „guten alten Welt“, in der nicht ein „entwurzeltes städtische Proletariat“ arbeitet, sondern eine „bodenständige Kleinbauernschicht“ (Keller, S. 22). Das Verhältnis von Natur und Technik hat Sander „in seiner Jugend nicht als Gegensätze erfahren . . . Noch als alter Mann ist Sander dieser Einstellung treu geblieben. Maschinell ausgebeutete Steinbrüche z.B. erscheinen auf Photographien der dreißiger Jahre als landschaftliche Schönheiten, nicht als Umweltzerstörung.“ (Keller, S. 22) Der Begriff der Umweltzerstörung ist sehr neu und modern. Hier verlangt Keller von Sander eine heutige Auffassung; er hätte somit seiner Zeit voraus sein müssen.

Im Unterkapitel „3. Reich“ wird die Problematik der Kellerschen Argumentations- und Vorgehensweise besonders deutlich; nicht zuletzt deshalb, weil diese Zeit als politischer Prüfstein par excellence für die Haltung des Einzelnen gerne hergenommen wird, da das Politische hier besonders deutlich zum Ausdruck zu kommen scheint. Hier kristallisiert sich für Keller Sanders Spießigkeit angeblich besonders gut. Vielleicht ist auch die Formulierung „eine deutsche Biographie“ zu verstehen als typisch deutsche Biographie, d.h. es ist ein versteckter Vorwurf gegen das Mitläufertum der Deutschen dahinter verborgen. Sander ist Keller nicht radikal genug in seiner politischen Meinung und seinem Verhalten. Zwar geht Sander durch die Ansichten seines Sohnes Erich und die Freundschaft mit der Gruppe der Progressiven in Köln¹⁰ „auf Distanz zum Bürgertum, mit dem er sich vor dem Krieg rückhaltlos identifiziert hatte“ (Keller, S. 25), aber: „zu einem konsequenten Einsatz der Kamera gegen das Regime hat Sander sich nicht entschlossen“ (Keller, S. 30), eine Forderung, die in ihrer überheblichen Distanz nur den Theoriediskussionen der letzten Jahre um das Verhältnis von Kunst und Politik entstammen kann. „Generell läßt sich sagen, daß Sander von 1933-1945 die Einstellung vieler bürgerlicher Intellektueller teilte, die an der unausgegorenen, die Ressentiments des kleinen Mannes ausbeutende Nazi-Ideologie nur das Dumme und Lächerliche, nicht aber das Kalkül und den politischen Effekt bemerkten.“ (Keller, S. 31) „Mit der nationalsozialistischen Machtergreifung begannen für ihn andere, und zwar schlechtere Zeiten.“ (Keller, S. 30) Die Behauptung „die Nationalsozialisten hat er dagegen bewußt ignoriert – bis es zu spät war“ (Keller, S. 27) zielt auch in die Richtung, Sander als unwissenden, unpolitischen Spießier abzuqualifizieren. Daß Sander das 3. Reich und seine Folgen kritisch wahrgenommen hat, zeigt sich in seiner Arbeit als Künstler in der Aufnahme neuer Gruppen in sein Gesellschaftspanorama, wie der verfolgten Juden und der Bilder von Nationalsozialisten.

Aufgrund dieser Vorwürfe wertet Keller die Zuwendung Sanders zur Landschaft, nachdem „Antlitz der Zeit“ beschlagnahmt und er in seiner Arbeit behindert wurde, als unpolitischen Rückzug und damit negativ. Daß Keller den Text von Wolfgang Kemp in den „Rheinlandschaften“ (München, 1975) vollständig ignoriert, der ihm Erklärungshinweise für Sanders Verhalten und Interpretationsmöglichkeiten für die Landschaftsphotographien bieten würde, ist bedauerlich.

„Konzept und Stil des Portraitwerks“

Die Entstehung des Sanderschen Planes wird beschrieben auf dem Hintergrund der Einordnung in die „kunsthistorischen Perspektiven“ (Keller, S. 34). Die Tradition der Gesellschaftsdarstellungen wird zurückverfolgt bis zu mittelalterlichen Ständedarstellungen. Keller versucht eine Linie zu ziehen bis zur Zeit Sanders. Dieses Vorgehen ist sehr wichtig, bleibt jedoch in der globalen Art und in der bloßen Aufzählung ohne detaillierte Vergleiche der einzelnen Beispiele mit Sander fruchtlos.

Man hat nicht nur hier den Eindruck, daß Keller mehr eine Ansammlung als eine genaue Ableitung bringt. Dies hängt zusammen mit Kellers Theoriedefizit, auf das am Ende der Rezension genauer eingegangen wird. Keller bemüht den historischen, gesellschaftlichen und künstlerischen Kontext der Zeit Sanders, ohne eine wirkliche Einordnung vorzunehmen und abzuleiten. Er reiht auf aber analysiert nicht. Eine Analyse würde Zusammenhänge aufdecken. Über die Begriffe „Aufnahmetechnik, Inszenierungsstil, Zeigegestus, Lebensräume, Berufsportrait, Stil und Standard“ soll Sanders Portraitstil definiert werden. Dieses Unternehmen leidet aber durchgängig daran, daß nicht von der Bildanalyse ausgegangen wird, sondern die Begriffe gesetzt und dann auf die Bildbeispiele angewendet werden. Die wissenschaftlich korrekte und fruchtbare Arbeitsweise wäre es, von der Analyse der Bilder als dem Besonderen zur Allgemeinheit der Begriffe zu gelangen.

„Die Mappengliederung des Portraitwerks“

Verwunderlich wird es in diesem Teil, in dem Keller das Sandersche Gesellschaftsbild vom „Kreislauf der Zivilisation“ (Keller, S. 48) aus dekadenzphilosophischen Vorstellungen dieser Zeit (Keller, S. 49) ableiten will, wozu dann auch die Vorstellung von der Hierarchie der Berufsstände“ (Keller, S. 50) und die „Ständeideologie“ (Keller, S. 51) paßt. Worauf Keller hinaus will und zwar von Anfang an – man denke an seine Ableitung der Spießigkeit Sanders aus dessen Biographie – zeigt sich im Folgenden: „Wo Sander eine echte Ordnung vorschwebte, haben andere Widersprüche und Unordnung gesehen, und die Geschichte hat ihnen rechtgegeben. Letztenendesspiegelt denn auch das große Portraitkompodium ‚Menschen des 20. Jahrhunderts‘ nicht eine wirklich vorhandene Ordnung sondern das Bedürfnis danach.“ (Keller, S. 54) Dieses ganze Sander-Bild hat Keller bereits im Auszug seines Textes in den „kritischen berichten“ 5. Jg., Heft 2/3 1977, S. 37 ff. entworfen (besonders S. 61).¹¹

„Der Bildbestand“

Auch hier kommt Keller nicht von seiner bisherigen Vorgehensweise los; obwohl er selbst beschreibt, daß „über den Wert des Mappenwerks ... letztenendes doch der Bildgehalt“ (Keller, S. 55) entscheidet, „empfiehlt sich daher ein geschichtlich-soziologischer Kommentar, der dem Leser Zugang zu der komplexen Bildwelt der ‚Menschen des 20. Jahrhunderts‘ erleichtern kann.“ (Keller, S. 55) Mit den Begriffen „Makro- und Mikrostruktur“ und der Definition von „Standard-Motiven“ bei Sander versucht Keller das Portraitkompodium auf einen Nenner zu bringen.

„Das Antlitz der Zeit“

Sehr verkürzt wird die Rezeptionsgeschichte Sanders in den Rezensionen zur ersten Ausgabe von „Antlitz der Zeit“ 1929 auf ihr ideologisches Substrat hin untersucht. Interessanterweise wirft er einem rechten Rezensenten gerade das vor, was er selbst ständig tut: „Unmißverständlich wird Sanders Bildband hier nicht mit ästhetischen, sondern politischen Kriterien gemessen, und zwar auf keine sehr feinfühlig Weise.“ (Keller, S. 66) Am Ende seines Textes gesteht Keller seine Unsicherheit in der Forschung ein: „Wie man sich die Sozialstruktur der Weimarer Republik anhand des vorliegenden Bildbestandes zu rekonstruieren hat, kann nicht dekretiert werden, sondern ist Sache der Interpretation. Auch Sander besitzt hier kein Monopol.“ (Keller, S. 69)

Im letzten Absatz bringt Keller einen theoretischen Ansatz ins Spiel, den zu verfolgen fruchtbar gewesen wäre, und den nicht angewandt zu haben, Keller anzulasten ist. „Wie wir zu zeigen versucht haben, ist weder Sanders Portraitkompendium, noch seine zeitgenössische Rezeption frei von ideologischen Verzerrungen. Wir können hier nichts unbesehen übernehmen, aber auch nichts ruhen lassen. Es gilt eine Erbschaft anzutreten, und dabei kommt es, mit Bloch zu reden, sowohl auf die ‚Entlarvung des ideologischen Scheins‘ wie auf die ‚Musterung des möglichen Rests‘ an.“ (Keller, S. 69) Entscheidend ist der Unterschied: Bloch redet nicht vom „sowohl – wie“, er gewichtet: „Der Akzent liegt nicht nur auf der Entlarvung des ideologischen Scheins, sondern auf der Musterung des möglichen Rests.“¹² Um bei Ernst Bloch zu bleiben: „Will man die Mittel verstehen und überwinden, die einem verelendenden Bürger gerade gegen die echte Revolution gereicht werden, so muß man – diabolisch – in Bürgers Land oder besser auf sein Schiff. Er hat nur noch ein Schiff; denn es ist die Zeit des Übergangs ... Zweifellos aber ist die Zeit des Übergangs, durch die zwanziger Jahre illustriert, weiter eine geblieben, wenigstens der Anlage, bestimmt dem Anruf nach.“¹³ Dies kann einen Erklärungsansatz bieten für die unveränderte bzw. neu entstandene Attraktivität des Werkes von August Sander für uns heute, dessen Schwerpunkt in den zwanziger Jahren liegt, und auch für das in den letzten Jahren geweckte und entstandene Interesse an dieser Zeit und ihrer Kunst insgesamt. Unsere Zeit erkennt sich als Gegenwart in diesem Teil der Vergangenheit wieder.

Wenn man Sander – wie Keller es tut – als bürgerlich kategorisieren will, dann sollte man aber zumindest versuchen, Sander als zum bürgerlichen Erbe zugehörig darzustellen, zu verstehen und für heute fruchtbar zu machen, ganz abgesehen von der Frage, die wir nicht aus den Augen verlieren dürfen und die Keller *nicht* geklärt hat, ob Sander wirklich als *bürgerliches* Erbe anzusehen ist, was an seinem Werk bürgerlich ist und welcher Teil darüber hinausweist.

Keller versucht mit dem Bloch-Zitat am Ende seines Textes – die genaue Stellenangabe wäre der wissenschaftlichen Exaktheit und damit Nachprüfbarkeit wegen anzugeben – eine Theorie nachträglich hereinzuholen, deren Fehlen ihm im ganzen Text anzulasten ist. Interessant und vom Ansatz fruchtbarer wäre es gewesen, Sander tatsächlich vom Begriff des Erbes ausgehend zu untersuchen. Mit der „Entlarvung des

ideologischen Scheins“ hat Keller sich in seiner Untersuchung der ideologischen Hintergründe des Sanderschen Portraitwerkes abgemüht, mit dem „Rest“ kam er nicht klar, hat diesen nicht wahrgenommen. Hat er eine Vorstellung davon, was dieser „Rest“ im Sinne Blochs sein könnte?

Anmerkungen

- 1 Der Text wurde laut Ulrich Keller im Wesentlichen 1976 geschrieben; vgl. „Editorische Vorbemerkungen“ (Keller, S. 9).
- 2 Das von der Häufigkeit der Wiedergabe in Publikationen und Ausstellungen mit berühmtestem Photo Sanders ist der „Handlanger, Köln, ca. 1928“. Durch Schwärzung des Hintergrundes wurden für den Bildaufbau und die Bildaussage störende Momente entfernt.
- 3 Vgl. Keller, S. 37: „Mit unzureichender Legitimation mußte eine der beiden Aufnahmen von der vorliegenden Edition ausgeschlossen werden.“
- 4 Die Geschichte des Verlages Schirmer/Mosel ist sehr eng verknüpft mit der Wiederentdeckung August Sanders im Bereich der Buchpublikationen.
- 5 In der Publikation „August Sander, Menschen ohne Maske. Photographien 1906 - 1952“, Luzern und Frankfurt/Main 1971 ist dies eleganter gelöst.
- 6 Vgl. Moissej Kagan, Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik, München 1974, S. 510: Die Polyfunktion der Kunst als kompliziert-dynamisches System: kommunikative, aufklärerisch-bildende, erzieherische und hedonistische Funktion der Kunst.
- 7 August Sander. Deutsches Spiegel. Menschen des 20. Jahrhunderts. Eingeleitet von Heinrich Lützel, Gütersloh 1961
- 8 August Sander 1927, Menschen des 20. Jahrhunderts, in: Keller, S. 7
- 9 Vgl. den Ansatz, den Bertold Beiler und Richard Hiepe verfolgen, in der Formulierung „Die Weltanschauung der Photographie“. Bertold Beiler, Weltanschauung der Fotografie, München 1977; Richard Hiepe, in: tendenzen Heft 78, 87, 106, 120.
- 10 Kellers ungenaue Recherchen und Rezeption von ihm selbst zitierter Literatur zeigt sich hier bei der Frage der Gruppenzugehörigkeit Sanders zu den Kölner Progressiven.
- 11 Vgl. die Kritik am Ansatz von Ulrich Keller: Uwe Beitz, Ingrid Höpel, Claudia Gabriele Philipp, August Sander – Fotograf (1876–1964), in: tendenzen Nr. 120, Juli/August 1978, S. 23ff., besonders S. 26/27.
- 12 Ernst Bloch, Erbschaft dieser Zeit, Frankfurt/Main 1979, S. 18.
- 13 Ebda., S. 20.