

propose d'une réflexion sur les modalités d'assimilation des maîtres par Carpeaux et, implicitement, par les artistes de la deuxième moitié du 19^{ème} siècle. Sur ces deux points, Kocks renouvelle-t-il vraiment les questions? Au fond, dans ses analyses de l'invention de Carpeaux, il articule et, cela, avec une subtilité consommée, des points de vue exprimés depuis longtemps, les aspects conflictuels de la rencontre de l'éclectisme, l'affleurement constant dans l'art de Carpeaux de la pluralité des grands exemples et les modalités caractérielles de leur choix. Il offre une critique particulière des raisons de l'adoption, par Carpeaux, des styles historiques, de ses préférences et de ses décisions qui rejette entièrement ce qui pourrait lier l'invention de Carpeaux et la conduite de son art à des stratégies étrangères. Ces dernières, néanmoins, existent: elles expriment des visées particulièrement lucides et agressives dont la nature appartient de plein droit à ce qui se rattache à la création artistique; elles sont de nature politique, dans le sens de l'orientation raisonnée de leurs visées et mercantiles, dans le sens non restrictif d'une promotion batailleuse, soutenue sans répit, d'un art que Carpeaux a voulu nouveau et a réalisé comme tel. Ces questions se lisent, déjà, en filigrane, dans la littérature ancienne sur Carpeaux et pouvaient être posées et élargies avec profit dans le cadre d'une critique de l'éclectisme que pourrait renouveler une problématique qui tiendrait compte des volitions et impératifs exprimés par les individus et les milieux. Au sens strict, même, la politique de Carpeaux, les rapports de son art avec ses commanditaires et le marché de la sculpture, devaient-ils être négligés? Carpeaux fut-il vraiment, entièrement, ce suppôt agressif du Second Empire, l'historiographe dont il revendiqua le rôle d'un régime très particulier? Comment fut-il, au même moment, apparemment sensible aux souffrances du révolutionnaire Blanqui qu'il représente dans sa prison? Symptomatiquement, Kocks commente l'émouvant dessin de Valenciennes en s'attachant uniquement à voir dans l'oeuvre un exemple de l'admiration de Carpeaux pour Rembrandt, sans chercher à établir ni l'authenticité de l'oeuvre, ni l'identité du personnage.

Le livre de Kocks a débattu la question de l'historicisme de Carpeaux dans des termes dont on regrette que, malgré la diligence et l'érudition de l'auteur, ils aient été singulièrement limités et, peut-être, systématisés. Étendre les conduites de l'éclectisme jusqu'à lui faire englober des stratégies politiques et personnelles indéniabiles ne fut aucunement pour Carpeaux et ses contemporains mettre en question l'intégrité de la notion du génie créateur.

Jacques de Caso

August Sander, Menschen des 20. Jahrhunderts. Portraitfotografien 1892—1952. Herausgegeben von GUNTHER SANDER. Text von ULRICH KELLER, München (Schirmer/Mosel) 1980, 560 Seiten, 431 ganzseitige Tafeln, zahlreiche Textabbildungen.

Es wird angesichts der neuen Medien und künstlerischen Techniken immer schwerer, die Idee der kritischen Ausgabe noch aufrechtzuerhalten. Wenn heute

die Literaturwissenschaftler über die kaum lösbaren Probleme klagen, die ihnen Typoskripte, Durchschläge und in letzter Zeit Fotokopien bereiten, was sollen dann die Kunsthistoriker zu Erscheinungsformen wie Video, Film, Happening, Body-Art etc. sagen, die sich schon ihrer raumzeitlichen Struktur nach der Sammlung und Sichtung entziehen. Selbst die Fotografie, die sich noch an die guten alten zwei Dimensionen hält, scheint in dieser Hinsicht unüberwindliche Schwierigkeiten zu bereiten, ist doch bislang kein Versuch bekannt geworden, das Oeuvre eines großen Fotografen zusammenzustellen oder auch nur ein begrenztes Projekt kritisch aufzuarbeiten und mit allem Begleitmaterial zu publizieren. Erst in jüngster Zeit hat R. J. Doherty, der frühere Direktor des George Eastman-Hauses in Rochester, zwei Mikrofiche-Editionen herausgegeben, die als Materialsammlung das Versprechen auf Vollständigkeit halten: Dorothea Lange, Farm Security Administration Photographs 1935—39, hrsg. v. R. J. Doherty u. a., Glencoe (Ill.) 1980 und L. W. Hine, Interpretative Photography: The early projects, hrsg. v. R. J. Doherty, Chicago 1978. In beiden Fällen handelt es sich um die Publikation des gesamten erhaltenen Materials, aber nicht um kritische Sichtung und Kommentierung.

Die Voraussetzungen für eine modellhafte kritische Ausgabe waren im Falle von Sanders „Menschen des 20. Jahrhunderts“ besonders günstig; ja, ein solches Vorgehen war geradezu geboten. Die Wiedergewinnung dieses Werks gehörte zu den großen Vermächtnissen, die uns die Jahre vor 1945 hinterlassen haben, im Rang und in der Problemlage durchaus vergleichbar mit Benjamins Passagen-Werk, das nun auch in diesen Tagen zum ersten Mal publiziert wird. Nach den vielen Auswahlbänden, die Sanders Fotografien als zeit- und ortlose Meisterwerke vorstellten, war es an der Zeit, einen gesicherten Bildbestand und tragfähige Grundlagen für Chronologie, Ikonographie und Interpretation zu schaffen.

Sander hatte in den 20er Jahren den Plan für ein Porträtwerk in sieben Abteilungen und 45 Mappen zu je 12 Aufnahmen entwickelt und zur Subskription vorgelegt. Gleichzeitig gab er seinen Subskribenten eine Vorstellung von der Art und Gliederung seines Vorhabens in dem 60 Aufnahmen umfassenden Band „Antlitz der Zeit“ (1929). Das große Projekt mußte trotz reger Nachfrage 1934 abgebrochen werden, als die Nazis Druckstöcke und Restauflage von „Antlitz der Zeit“ kassierten. Sander hat im Stillen weitergearbeitet, aber auch nach dem Krieg reuserte das groß geplante Unternehmen nicht — aus verschiedenen Gründen, die man in Kellers Einleitung nachlesen kann. Die Herausgeber des Tafelteils — das sind der Sohn Gunther Sander, der Verleger Lothar Schirmer und der Textautor Ulrich Keller, und nicht der Sohn allein, wie der Titel meldet — fanden keine endgültige Bildauswahl, sondern nur sehr unterschiedlich weit gediehene, teils überfüllte, teils spärlich besetzte Abteilungen vor. Sie hatten für viele „Mappen“ die Auswahl, die Reihenfolge und die Version der Porträts zu bestimmen. Sie verzichteten auf die Auffüllung der unterbesetzten Mappen mit anderweitig verfügbarem Material, so daß anstatt der ursprünglich vorgesehenen 540 Aufnahmen „nur“ 431 geboten werden. Bei alledem haben sich die Herausgeber, wie sie versichern, „vom besten persönlichen Ermessen leiten lassen“ und ihre Auswahl nach „archivari-

schen, verlegerischen und wissenschaftlichen Gesichtspunkten einvernehmlich getroffen“. Wir müssen erst einmal diese ihre positive Auswahl zur Kenntnis nehmen, ohne gleich — wie das heute üblich ist — nach dem zu fragen, was ausgemustert wurde. Die Bildauswahl betreffend hat der Rez. nur zwei Einwände. Die letzte Mappe hat Sander „Letzte Menschen“ genannt; hier wollte er Behinderte, Krüppel, Debile zeigen. Offenbar war diese Mappe schlecht vorbereitet, denn die Herausgeber haben hier sieben Fotografien aufgenommen, die mit Sicherheit nur als Verfügungsmaterial, nicht aber komplett zur Veröffentlichung gedacht waren: sieben erschütternde Bilder aus dem Blindenheim Düren, eine Serie also, die Sanders Verfahren, Einzelbilder aus verschiedenen Zusammenhängen zu zeigen, diametral zuwiderläuft. Der gleiche Einwand gilt für Mappe 39: „Festlichkeiten“, die mit nichtssagenden Aufnahmen vom Kölner Karneval mehr schlecht als recht gefüllt wurde. Wenn im folgenden die Kritik vorgetragen wird, daß auch leicht zu erreichende Standards einer kritischen Ausgabe nicht eingehalten wurden, so bezieht sich das auf die Verarbeitung des Dargebotenen, nicht auf das Verhältnis von publiziertem zu unpubliziertem Material.

1. Die Mappenfolge. Von Sanders Hand ist ein „wohl um 1924 niedergelegter“ Grundriß des Porträtwerks erhalten, der später erweitert wurde (S. 47 f.). Die Rekonstruktion des Jahres 1980 weicht in wesentlichen Punkten von diesem Plan ab. Beispiele: Sander „M(appe). 1 der Jungbauer, M. 2 Das Bauernkind und die Mutter, M. 3 Der Bauer (sein Leben und Wirken), M. 4 Der Bauer und die Maschine, M. 5 Der Herrenbauer, M. 6 Der Kleinstädter ...“ Rekonstruktion: „M. 1 Jungbauern, M. 2 Bauernkinder, M. 3 Bauernfamilie, M. 4 Bauernleben, M. 5 Bauerntypen, M. 6 Kleinstadt ...“. Welche Beweggründe zu diesen Differenzen geführt haben, erfährt der Leser nicht — mit Ausnahme von M. 4, für die sich kein Material erhalten habe. Daß hier irgend etwas nicht stimmt, ersieht er aber schon daraus, daß im ganzen Buch keine Ausflistung der neuen Mappenfolge zu finden ist, auch nicht in Form eines Inhaltsverzeichnisses. Ganz fatal ist die ohne Not vorgenommene Abänderung der Titel, vor allem die durchgängige Abänderung vom bestimmten Singular zum unbestimmten Plural. Es macht eben einen großen Unterschied, ob Sander sagt: „Der Jungbauer“ oder ob es heute heißt: „Jungbauern“ — das ist der Unterschied zwischen Definition und Illustration. Und die Neuformulierung: „Bauertypen“ tut in diesem Zusammenhang geradezu weh: genau das hat Sander eben nie getan, „Typen“ gesammelt. „Erklärtermaßen will Sander den ‚Typus‘ darstellen“, schreibt Keller (S. 51), auf dessen Konto die Umtaufung nicht geht; er bedient sich im Text der alten, korrekten Titel. Sander hatte zuerst 45 Mappen vorgesehen und diese Zahl später um acht erhöht, wobei er nicht neu durchzählte, sondern schrieb: „M. 15a Die Frau als Hauspersonal, M. 15b Die Frau als Nationalsozialistin“. Die jetzt vorliegende Rekonstruktion hat wundersamerweise wieder nur und genau 45 Mappen. Rubriken des alten Plans sind ausgeschieden oder zusammengelegt worden, das gleiche Geschick widerfuhr den Gruppen des erweiterten Plans, und es sind sieben Gruppen ganz neu gebildet worden: M. 3 Bauernfamilie, M. 5 Bauertypen, M. 14 Kinder, M. 24 Nationalsozialisten,

M. 37 Zirkus, M. 42 Ambulantes Gewerbe, M. 44 Verfolgte Juden. Nach Begründungen für diese eingreifenden Veränderungen und Umschichtungen sucht der Leser im Buch wiederum vergebens. Bei einem Werk, das gerade durch seinen Aufbau das Ganze und das Gefüge der Gesellschaft abbilden will, sind das zu viele offene Fragen.

2. Die schriftliche Überlieferung des Materials. In einem von Birgit Mayer besorgten Anhang sind zu jedem Bild Sanders Notizen auf dem Negativ bzw. auf der Negativtüte festgehalten. Daraus resultieren wichtige Anhaltspunkte zur Datierung, wie es überhaupt ein ganz großes Verdienst der Ausgabe ist, zum ersten Mal Jahreszahlen an die Hand zu geben. Völlig uneinsichtig ist jedoch, woher die Legenden stammen, die unter den Tafeln stehen. Wenn es im Anhang heißt: „49) o. Bez. Gruppe I, M. 3 Bauernmädchen“, so liest man unter 49 (eingeordnet in Mappe 4!): „Bauernmagd. Hessen/Nassau, ca. 1914“. Oder: In vielen Fällen ist der Name des Dargestellten durch die Notizen überliefert. Warum heißt es dann aber nicht z. B. unter Tafel 46: „Bauer. Wilhelm Schneider“, wenn unter Tafel 207 steht: „Kunsthistoriker. Prof. Dr. Wilhelm Schäfer“? Richtig wäre natürlich der Verzicht auf Eigennamen des Porträtierten: in „Antlitz der Zeit“ steht unter der zuletzt angesprochenen Tafel: „Der Kunstgelehrte“. Leider hat man sich nur ganz selten an die von Sander wohlüberlegten Bildtitel seiner eigenen Veröffentlichung gehalten. Die bloße Mitteilung der handschriftlichen Notate ist außerdem zu wenig: jede Nummer hätte einen kurzen Katalogtext verdient, in dem z. B. Ausstellungen, frühere Veröffentlichungen und weitere historische Informationen hätten verzeichnet sein müssen. Die Angaben des Anhangs machen außerdem darauf aufmerksam, daß die jetzt gebotene Reihenfolge der ersten elf Bilder der sogenannten „Stamm-Mappe“ mit der von Sander in den Negativbeschriftungen vorgesehenen nicht übereinstimmt: das wiegt insofern schwer, als sich Sander über die Zusammenstellung und Abfolge dieser Mappe sehr viele Gedanken gemacht hat und für die ersten zwölf Bilder allgemeinste Titel wie „Der Philosoph“, „Der Stürmer oder Revolutionär“ hinterlassen hat. Der Benutzer des Buches ist jetzt gehalten, aus dem schriftlichen Entwurf der Stamm-Mappe (S. 33), den Negativ-Notizen (S. 77) und den Tafeln sich ein neues und richtigeres Ganzes zu bilden, soweit das möglich ist und nicht Fehlinformationen in die Quere kommen: ist nun Tafel 3 von 1913 (laut Legende) oder von 1925 (laut Beschriftung der Negativtüte)? Diese Abänderungen können keinen Sinn haben, der dem Uneingeweihten entgeht. Natürlich steht nicht ausgerechnet der Hirte für den „erdgebundenen Menschen“ auf Tafel 1, er gehört, wie von Sander vorgesehen, auf Platz 4 und verkörpert dort den „Weisen“. Hier hat jemand wohl in letzter Minute Sander zu korrigieren versucht und nur Verwirrung gestiftet; Kellers Einleitungstext, der 1976 abgeschlossen war, bezieht sich jeweils auf die ursprüngliche Anordnung August Sanders und verdient immer den Vorzug.

3. Die bildliche Überlieferung des Materials. In der editorischen Vorbemerkung schreibt Keller, man habe „die Wiedergabe der jeweils größten vertretbaren Negativfläche angestrebt“, d. h. man hat die übrigens vorzüglichen Reproduktionen für

den Tafelteil mit geringfügigen Ausnahmen nach den vorhandenen Platten angefertigt, obwohl, wie Keller selbst zu bedenken gibt, „Sander der Ausgrenzung eines möglichst charakteristischen Bildfeldes aus einer meist größeren Negativfläche eingehende Aufmerksamkeit schenkte“ (S. 9). Und an anderer Stelle heißt es: „Es ist bekannt, daß Sander viel Zeit und Mühe in solche Kopierarbeiten investierte“ (S. 46). Keller sagt auch warum: Sander konnte und wollte bei den über Jahrzehnte sich hinziehenden Sammelarbeiten für sein Porträtwerk kein uniformes Raster über alle Sujets stülpen — die Aufgabe der Angleichung und Serienbildung hat er der Arbeit im Labor überlassen. Dieser Teil seiner Konzeption wird nun im vorliegenden Band überhaupt nicht mehr sichtbar, noch nicht einmal in ausgewählten Vergleichsbeispielen. Damit ist gegen ein grundlegendes Prinzip der Editionsarbeit verstoßen: Vorzug vor dem Rohmaterial haben autorisierte Bearbeitungen, und wo mehrere Versionen vorliegen, müßte — nach offenzulegenden Kriterien — einer Bearbeitung weiterhin der Vorzug vor der rohen Quantität des Materials gegeben werden. Das ist im Falle der Fotografie leichter gesagt als getan. Wir berühren hier eines der Probleme, welche die Edition eines neuen Mediums so sehr erschwert. Die Originalabzüge, die Vintage-prints Sanders sind nach dem Krieg schwunghaft gehandelt worden, mit dem Ergebnis, daß ihr größter Teil heute in „nicht immer zugänglichen Sammlungen“ gehortet wird, wie Keller mit vornehmer Zurückhaltung schreibt. Tatsache ist, daß ein Verlag derzeit leichter und wesentlich billiger an Fotografien nach Gemälden, als nach Vintage-prints in Privatbesitz kommt. Der Besitzer eines Gemäldes „vergibt“ sich mit einer Reproduktion nichts; der Besitzer einer Original-Fotografie fürchtet offensichtlich, daß er mit der Reproduktion beides drangibt, Bild und Abbild. Der unveröffentlichte Zustand ist kostbarer als der publizierte. Jeder, der auf dem Gebiet der Fotografie arbeitet, weiß, daß es hier in einer künstlich hochgezüchteten Marktsituation mit der Sozialbindung geistigen Eigentums besonders schlecht bestellt ist. So wären wohl in diesem Fall den Herausgebern, selbst wenn sie es gewollt hätten, die maßgeblichen Vintage-prints nicht zugänglich gewesen, bzw. dem Verlag wäre es unmöglich gewesen, auf die Forderungen der Besitzer einzugehen. Dennoch müßte das Problem der Versionen in solchen Publikationen besser gelöst werden: in einem Katalogteil könnte man auf einer kleinen Abbildung des größten Ausschnitts die Grenzen anderer Bearbeitungen eintragen. Auch in dieser Hinsicht hätte man die gar nicht so seltenen frühen und von Sander verantworteten Publikationen von Fotografien aus dem Porträtwerk einarbeiten können.

Es wäre gut, wenn sich beim Umgang mit historischen Fotografien, bei Projekten, die kritische Bildbearbeitung erfordern, Standards durchsetzen würden, die in anderen Bereichen längst gelten. Vor allem müßte den Vorgaben und den Absichten des Künstlers, sowie allem stützenden Begleitmaterial mehr Bedeutung eingeräumt werden. Es macht wenig Sinn, wenn man durch unerklärliche Eingriffe das Werk eines Künstlers, der eigensinnig und rigide operierte, in der Überarbeitung weicher und offener anlegen will.

Der Rez. ist der Meinung, daß mit den angesprochenen Minimalforderungen kritischer Editionsarbeit auch ein privat finanziertes Unternehmen nicht überfordert ist. Gerade der Schirmer/Mosel Verlag hat bei anderen Projekten Maßstäbe gesetzt, was die katalogartige Erfassung von Fotografien anbelangt (man vgl. z. B. die von Andreas Haus herausgegebenen Fotografien Moholy Nagys). In diesem Fall wäre ein genaueres und transparentes Arbeiten unabdingbar gewesen: an Sanders „Menschen des 20. Jahrhunderts“ wird sich in diesem Jahrhundert kein Herausgeber und Verleger mehr wagen. Da dieses Buch als Bilderbuch zum Blättern und zur Augenlust nicht taugt, sondern ein Kompendium darstellt, das benutzt und studiert werden will, erscheint die Warnung gerechtfertigt, im Tafelteil nichts für gegeben zu nehmen, sondern sich vorsichtig vergleichend zwischen Bild, Bildlegende, Notizen des Anhangs und den im Text überlieferten Quellen zu bewegen.

Wenden wir uns nach der notwendigen Detailkritik den erfreulicheren Tatsachen dieser Veröffentlichung zu: den Tafeln selbst und dem Einleitungstext. Was ist nun dadurch gewonnen, daß wir die bekannten und die unbekanntenen Porträts zum ersten Mal zusammen und in annähernd dem Zusammenhang sehen, der für Sander schon die halbe Sache war. Als das typische Material der „Menschen des 20. Jahrhunderts“ haben wir bislang immer das Einzelporträt betrachtet: die berühmten Bilder des Maurers, des Konditors, des Verbindungsstudenten. Gewiß, auch Gruppenbilder waren bekannt, aber welchen Stellenwert und welche Funktion im Aufbau des Ganzen sie haben sollten, blieb unklar. Derzeit sieht es so aus, daß immerhin noch ca. 60 % von den Einzelbildern gestellt werden, aber doch beträchtliche 35 % den Doppelpor­träts und den Gruppen mit drei und mehr Personen gehören. Ganz ähnliche Fragen und Folgerungen ergeben sich für die berühmten Kinderbilder. Sind die Kinder in Sanders Sinne schon Menschen des 20. Jahrhunderts? In der Rekonstruktion sind sie zahlreich vertreten, man hat ihnen sogar eine eigene Mappe eingerichtet, was sicher nicht den ursprünglichen Intentionen entspricht, aber sie wären auch sonst in vielen Rubriken gut vertreten gewesen. Beide Tatsachen, die Berücksichtigung des Menschen in der Vielzahl und in seiner noch ungeprägten Altersstufe, deuten auf Schichtungen des Werkes, die unbekannt waren. Bisher hatte man in Sanders „Menschen“ ein vorwiegend soziologisch interessantes Unterfangen gesehen, den Versuch einer detaillierten Abbildung der Berufsstände und „gesellschaftlich relevanten“ Gruppen. Nun wird deutlich, daß dieses Ordnungsprinzip durchwirkt ist von „geburts- und personalständischen“ Motiven: „Bei genauerem Studium zeigen sich die ‚Menschen des 20. Jahrhunderts‘ von langen Strähnen von ‚Standard-Motiven‘ durchflochten. Eine Gliederung des Bildmaterials nach diesen Motiven, d. h. die Bildung von Mappen mit ‚Familien‘, ‚Kindern‘ und ‚Vereinen‘ aus den verschiedensten sozialen Bereichen wäre durchaus möglich und sinnvoll. Daß Sander eine Anordnung nach Berufsständen bevorzugt, also den ‚berufstätigen Mann‘ zum Leitmotiv des ganzen Werkes erhoben hat, sollte jedenfalls kein Hinderungsgrund sein, auch andere Konfigurationen in Erwägung zu ziehen. Dieser ‚Übungsatlas‘ will nicht nur längs, sondern auch quer gelesen werden“ (S. 65).

Solche Mehrdimensionalität rettet aber nach Meinung des Rez. das Auswahlprinzip „Stand“ nicht mehr, es trägt nicht mehr durchgehend, sondern orientiert nur noch modellhaft. Sanders Ständedenken muß man in seinem rheinischen Hintergrund begreifen: die katholischen Sozialpolitiker haben im Rheinland seit dem 19. Jahrhundert auf die ständisch geordnete Gesellschaft gesetzt, und wenn wir bei einem von ihnen lesen: „Immer bedeutet ‚Stand‘ ein gesichertes ‚Stehen‘, eine Standfestigkeit, die Ruhe und Beharrung verbürgt; eine Lebenslage und Lebensstellung, die ihrem Wesen nach als stabil und stetig gedacht werden kann ...“ (W. Schwer, *Stand und Ständeordnung* etc., Paderborn 1952², zuerst 1934, S. 6), dann haben wir auch Sanders Ideal in Form und Sujet: den berufsständisch geprägten Menschen, der seine körperliche Identität, seinen sicheren Stand aus der Einheit von Leben und Arbeiten, von Privat- und Berufssphäre bezieht. Keller arbeitet heraus, daß dieses Muster jedoch weder Glorifizierung der alten, noch Verstellung der neuen Realitäten mit sich brachte. Sander hat Riehls berühmtem Wort vom Stand als der „Organisation des Behagens“ und der „Klasse als der Organisation des Unbehagens“ nicht Vorschub geleistet. Er war selbst zu sehr vom starren, knorzigem Typ, als daß er die Leute von seinem Schläge hätte behaglich zeichnen können. Er hat sich andererseits nicht gerade bemüht, die neuen Berufsstände, die Fabrikarbeiter und die Angestellten, mit der gleichen Intensität zu erfassen wie die Bauern und Handwerker. Aber er hat auch nicht versucht, sie einfach noch mitzunehmen und ins alte Schema zu pressen. Bei aller Regiekunst, die uns Keller erläutert, überläßt Sander doch ganz entscheidende Elemente dem Porträtierten, vor allem, um es noch einmal zu betonen, wie er stehen und ob er überhaupt noch stehen will. Die Fülle des Materials auf die Veränderungen der Körpersprache hin zu lesen, zu sehen, wie der „Neue Mensch“ der 20er Jahre keine Position und Positur mehr einnehmen kann und will, sondern sich zum Formangebot der Vertikale ganz variabel verhält, unsicher, spielerisch, expressiv, das macht ein Hauptinteresse der Arbeit mit diesem Buch aus.

Und in dieser Richtung muß man wohl auch den tieferen Sinn des Unternehmens suchen: die praktische Soziologie des Sammels und Arrangierens wird ständig in Bewegung gehalten von dem Bedürfnis der Zeit, den Wandel des menschlichen Habitus zu begreifen, der sich wohl zuerst in Körpersprache und dann erst in Physiognomie äußert. Deswegen ist Sander der Porträtist des ganzen oder halben Menschen und nicht der Büste oder des Kopfes gewesen, wie seine bekannten Kollegen Lerski, Erfurth, Lendvai-Dirksen, Man Ray etc. Keller hat in seinem Kapitel „Die weltanschauliche Porträtfotografie in Deutschland“ Belege dafür gesammelt, daß die tiefe Identitätskrise der Nachkriegszeit Bildsammlungen geradezu serienweise entstehen ließ, die eine fotografische Vergewisserung des „Neuen Menschen“, des demokratischen Deutschland, des „Deutschen Menschen“ anstrebten. Daß Ausdruckskunden ganz allgemein in jenen Jahren Konjunktur hatten, ist bekannt, aber Sanders Spezialität läßt sich nicht randscharf fassen, wenn man ihn nur als Vertreter dieser Physiognomik behandelt: es hat den Anschein, als ob er die Signatur der menschlichen Gesichtszüge noch für verlässlich lesbar hielt — und seine

zeitgenössischen Interpreten Benjamin und Döblin haben ihn darin bestätigt. Was ihn mehr beschäftigte und anzog, waren — wie gesagt — die Veränderungen der Körpersprache; so darf er — etwas genauer — als Vertreter einer praktischen Kinetik gelten, einer Bewegungs- oder Haltungskunde in gesellschaftlicher Absicht. Die Größe und Notwendigkeit dieses Projekts steht außer Zweifel, aber auch hier, wie bei Sanders Versuch der Gesellschaftsgliederung, muß man sehen, daß die Fixierung der in rascheste Bewegung geratenen Tatbestände sehr schnell Hilfskonstruktionen erforderlich macht. Die Schärfe der physiognomischen Durchprägung ließ eben auch in denselben Jahren nach, da Sander die Veränderungen des Habitus untersuchte. Der erste, der darauf hinwies, war Kracauer in seiner kleinen Schrift „Die Angestellten“ (1929/30), die im 19. Jahrhundert den Untertitel „Eine Physiognomie“ getragen hätte. Der Zwang zur Konfektion des Menschen ließ sich laut Kracauer zuerst an den Berliner Angestellten konstatieren; der schöne Mensch war in das Zeitalter seiner mechanischen Reproduzierbarkeit getreten: „Sprache, Kleider, Gebärden, Physiognomien gleichen sich an, und das Ergebnis des Prozesses ist eben jenes angenehme Aussehen, das mit Hilfe von Fotografien umfassend wiedergegeben werden kann“ (Ausg. Frankfurt 1971, S. 224). Unter den „Menschen des 20. Jahrhunderts“ findet sich nur ein Beispiel für diese „Zuchtwahl, die sich unter dem Druck der sozialen Verhältnisse vollzieht“: das Bild der Filmschauspielerin Rosy Barsony (Taf. 306), und an diesem Sonderfall kann man studieren, daß sicher die Fotografen der Berliner Illustrierten die „Nettigkeit“ des blonden Mädchens umfassend wiedergeben konnten, aber nicht Sanders Kamera: vor ihr gerinnt das Lächeln, und die modischen Accessoires beginnen wie Trabanten um ein leeres Zentrum zu kreisen. Sander konnte oder wollte diesen neuen Typus nicht adäquat repräsentieren, ja, wenn man nach Gründen sucht, warum er sein Hauptwerk nicht abschließen konnte, dann möchte man an erster Stelle nennen, daß es ihm unmöglich war, mit zwei beweglichen Gewichten zu hantieren, mit dem Strukturwandel der Körpermimik und der Gesichtsmimik. Daß er nicht an sich, sondern an der Übermacht der Verhältnisse scheiterte, haben seine Nachfolger, Diane Arbus vor allem, bewiesen: sie konnten fotografierbarer Physiognomien nur noch in den Gesichtern von Randexistenzen habhaft werden.

Im Jahr 1982 müssen wir konstatieren: die „Menschen des 20. Jahrhunderts“ sind ein durch und durch vergangenes Werk; leider ist die Editionstechnik, die es wiedergewinnen sollte, auch nicht von heute. Der zeitgeschichtliche Kommentar Kellers bewegt sich dagegen glücklich auf der Höhe seines Objekts.

Wolfgang Kemp

WOLFGANG BACHMANN, *Die Architekturvorstellungen der Anthroposophen. Versuch einer Deutung und Wertung* (Diss. TH Aachen). Köln/Wien: Böhlau Verlag 1981. 239 S., 94 Abb.

Mit der Wortverbindung „Architekturvorstellung“ bezeichnet Wolfgang Bachmann exakt jenes diffuse Gebiet zwischen Theorie und Praxis, um das keiner her-