

Nach der Bilderflut – anonyme Fotografien

Felix Keller

1. Bilderflut

Ein zeitgenössischer Topos von Bildern als Problem lautet, es gäbe ihrer schlicht zu viele. Gemeint ist die gängige Rede von der so genannten ‚Bilderflut‘. Es handelt sich um die Vorstellung, Unmengen von Bildern verdichteten sich zu einer Art Flut, überschwemmten die Sinne und brächten das Imaginationsvermögen zum Erliegen. Diese Rede rechtfertigt soziologische Forschungsvorhaben, pädagogische Interventionen, kulturkritische Reflexionen, wann immer ein Übermaß an Bildern vermutet wird und kulturell Wertvolles als bedroht erscheint. Dieses Gefühl eines Überschwemmtwerdens verdichtet der holländische Künstler Erik Kessels auf spektakuläre Weise (Abb. 1). Alle Fotografien, die an einem zufälligen Tag auf *Flickr.com* publiziert wurden, druckte er aus und fügte sie zu einer Installation, die sich über mehrere Räume hinweg erstreckt, vom Fußboden bis zur Decke reicht – als fließe ein riesiger Bilderstrom durch die Räume, stauete sich unwillkürlich zu Wellbergen (vgl. Kessels o. J.). Die Besucher müssten sich einen Weg suchen, durch diese Unmengen von Bildern eigentlich waten: die Bilderflut hat sich materialisiert (vgl. Kunsthalle zu Kiel o. J.).

Tatsächlich zeigt sich die produzierte und zirkulierende Menge von Bildern, vornehmlich von Fotografien, als so umfangreich, dass ihr Aufkommen sich gleich Wetterkarten aufzeichnen lässt. Nach Art meteorologischer Diagramme werden inzwischen die auftauchenden Bilder nach Saison, Region und Aufnahmetechniken vermessen (Joshi 2015; Michel 2012). Zu welcher Tageszeit die meisten Bilder hochgeladen und zu welcher sie betrachtet werden, lässt sich diagrammatisch darstellen als handle es sich um Tide-



Abb. 1: Erwin Kessels: 24hrs in Photos

tabellen, die den Unkundigen über Flut und Ebbe informieren.¹ Noch niemals habe die bildliche Darstellung „im Haushalt unserer Wahrnehmungen, Eindrücke, Vorstellungen, Erkenntnisse eine so große Rolle gespielt wie heute“, schrieb Pawek über das „optische Zeitalter“ – allerdings schon in den sechziger Jahren (Pawek 1963, S. 14).

Denn, so plausibel diese Wahrnehmung einer Bilderflut angesichts der aktuellen Produktion und Verbreitung von visuellem Material erscheint: Es kann schlicht nicht die schiere Quantität des Aufkommens von Bildern sein, die diese Wahrnehmung eines Überfordertwerdens befördert. So wurden die Argumente, die mit der Bilderflut einhergehen, bereits mit dem Erscheinen der Fotografie geäußert, nämlich zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Die Daguerreotypie, ein aus heutiger Sicht geradezu monströs anstrengendes und unpraktisches Verfahren, erschien im öffentlichen Raum plötzlich so omnipräsent, dass man von einer eigentlichen „Daguerreotypomanie“ zu sprechen beginnt.² Schon 1856 meldet sich die Klage von der „Massenhaftigkeit“ und der „sündflutartige(n) Verbreitung“ des „jetzigen Bilderwesens“, wie Alfred Messerli in seiner Arbeit zur *Genealogie der Bilderflut* (2015) zeigt.³ Was da produziert werde, so hieß es schon damals, sei ein „Kehrichthaufen entarteter Kunst“.⁴ Messerlis Untersuchung lässt vermuten, dass mutmaßlich jeglicher technologischer Schub die Rede einer neuen Bilderflut evoziert, und tatsächlich finden sich hierfür unschwer Evidenzen.⁵

Doch was angesichts der gegenwärtigen Welle der Artikulation einer Bilderflut neuartig ist, ist die Tatsache, dass diese Artikulation eines Überschwemmtwerdens von Bildern paradoxerweise von einem anderen Phänomen kontrastiert wird, das ihm scheinbar diametral widerspricht: die kontinuierliche und systematische Thematisierung, Untersuchung, Sammlung, Kuratierung und Theoretisierung *anonymer Fotografien*. Gemeint sind Bilder von unbekannten Fotografen, Menschen ohne bekannten Namen zeigend, oft von namenlosen Orten: Fotografien ohne Kontext, banale Bilder, scheinbar ohne Relevanz, die irgendwie aus der alltäglichen Flut in den Horizont der Wahrnehmung gespült werden. Es scheint wie ein Widerspruch: gerade mit einem neuen Schub bildlicher Überforderung lenkt sich die Aufmerksamkeit von Künstlern, Ausstellungsmachern auf diese un-

-
- 1 Die Zahl der bei *flickr.com* veröffentlichten Bilder übersteigt die 5 Milliardenengrenze längst. Im Jahr 2015 wurden insgesamt 728 Millionen Fotografien auf die Plattform hochgeladen, 61 Millionen per Monat, ungefähr 2 Millionen pro Tag (Michel 2012). Siehe zu einer kontinuierlichen Beobachtung die Webseite von Frank Michael, der auch diese Zahlen entnommen worden: www.flickr.com/photos/franckmichel/8825511026 (letzter Zugriff: 25.5. 2017). In dieser globalen Zirkulation der Bilder sind die Produkte der traditionellen Medien sowie von Internetmedien wie *Tumblr*, *Facebook* und anderen nicht einmal eingerechnet.
 - 2 So lautet der Name einer Karikatur, die Théodore Maurisset erstellte und tumultartige Szene um die Daguerreotypie in den Straßen Paris zeigt (Maurisset 1840).
 - 3 Oldenberg (1856), zit. nach Messerli (2015, S. 137).
 - 4 Hierin zieht Messerli eine bemerkenswerte Parallele zur Desavouierung der Lesesucht des Volkes, wie sie von Schenda (1977) thematisiert wurde: der Gebrauch von neuen Medien durch das Volk erweckt schnell Skepsis.
 - 5 Der Einzug fotografischer Techniken in den zwanziger Jahren in das Druckwesen, das die illustrierten Zeitungen hervorbrachte, ließ Kracauer ebenfalls diagnostizieren, dass die Gesellschaft von „optischen Erscheinungen“ eigentlich „überflutet“ würde, „von einem unkontrollierten Ausstoß von Reproduktionen“. Die Bilder blockierten eigentlich die Wahrnehmung der Welt, ein Argument, das durch aktuelle psychologische Forschung nach wie vor unterstützt wird (siehe: Henkel 2013): „Die Bilder schieben sich als ein Vorhang zwischen uns und die sichtbare Welt, sie lassen unser Denken stumpf werden, ersticken unsere Einbildungskraft. Wir sind ihnen derart ausgesetzt, dass sie uns blind machen für die Phänomene, die sie zeigen“ (Kracauer 1990, S. 335). Ein paar Jahrzehnte später formulierte es Pawek ähnlich. In den 60er Jahren, noch vor der digitalen Wende zu Zeiten der Popularisierung der Fotografie, spricht Karl Pawek von einem neuen „optischen Zeitalter“, erzeugt durch das, was er als „totale Fotografie“ bezeichnet, der Omnipräsenz der fotografischen Erfassung: „Es braucht nicht viel gesagt zu werden, dass wir in einer Flut von Bildern leben. Und das Grundwasser dieser Flut heißt Fotografie“ (Pawek 1960, S. 1).

bedeutenden namenlosen Erzeugnisse: anonyme Fotografien. Was ist an diesen infamen Bildern, dem Bodensatz dieser Bilderflut, so ungewöhnlich? Was besagt das Phänomen über die gesellschaftliche Problematisierung von Bildern? Welche Weltsicht offenbart sich in der Thematisierung anonymer Fotografien?

2. Anonyme Fotografie

Im Katalog zu einer Ausstellung des Jahres 2008 im Kunstmuseum Strasbourg über „*Instants Anonymes*“ stellt der Konservator für Fotografie am *Centre Pompidou* fest, dass seit dem Jahre 2000 ein intensiver Diskurs um die anonyme Fotografie einsetzt: sei es über Ausstellungen, sei es über Buchpublikationen. Es vergehe kaum ein Trimester, in dem nicht mehrere Ausstellungen eröffnen oder Buchpublikationen zum breiteren Thema der anonymen Fotografie erschienen (Chéroux 2001, S. 127). Der Angelpunkt dieses vergleichsweise neuen Phänomens der Thematisierung anonymer Fotografien,⁶ die damals kaum als museums- und kunstwürdig galten (Zuromskis 2008, S. 105), liegt gemäß Chéroux in einer Ausstellung des *Metropolitan Museum of Art* (MoMA) des Jahres 2000. Tatsächlich verdichtet sich die kuratorische und kunstwissenschaftliche Thematisierung dieser Art Bilder mit der letzten Jahrhundertwende, ohne dass sich allerdings eine einzelne Ausstellung als ausschlaggebend bezeichnen lässt. Eher handelt es sich um ein Thema, das allmählich an verschiedenen Orten emergiert, was umso mehr für eine stetig ansteigende, generellere Relevanz spricht.

Eine Publikation zu anonymen Fotografien erschien bereits 1977 unter dem Titel „*American Snapshots*“ (Graves/Payne 1977). Der Band zeigt gefundene und bizarre private Fotografien ohne Nennung des Kontexts und gilt als eines der ersten Publikationen dieses Genres. Gemäß der Angaben eines Reviewers sammelte der Autor die Fotografien, indem er Leute auf der Straße, in der Nachbarschaft ansprach, ob sie ihm Bilder aushändigen (RDM USA 2011). In Frankreich wurde eine größere Sammlung 1982 unter dem Titel „*Chefs-d'œuvre des photographes anonymes*“ publiziert (Fenoyl 1982), die anonyme Fotografien aus dem 19. Jahrhundert zeigt. Der französische Fotograf Pierre de Fenoyl, der sich auch als Fotografiesammler betätigte, war auf ein Archiv großer Mengen von Fotografien gestoßen, augenscheinlich über das ganze 19. Jahrhundert streuend, aber es fehlen Angaben über die Herkunft der Bilder. Er hat sie zu einer „*histoire anonyme*“ und einer „*histoire d'anonymes*“ zusammengestellt, zu einem wie er sagt fiktiven Album einer anonymen Familie (Fenoyl 1982, o.S.). Die Sammlung zeigt eigenwillige, gar bizarre Kombinationen von Motiven und Darstellungsweisen, zusammengestellt aus den offenbar wahllos und unkommentiert archivierten Fotografien, die sich wie ein ironisch-subversiver Kommentar zu der legendären MoMA-Ausstellung „*The Family of Man*“ von 1951 betrachten lässt. Für Fenoyl bilden die Evidenzen, „gestrandet“ als Überbleibsel anderer Zeiten Stoff für Lektüre von abwesendem Vergangenen, ganz im Sinne Prousts Recherchen der verlorenen Zeit.

Vor „*Other Pictures*“ hat auch der Berliner Joachim Schmid die anonymen Fotografien thematisiert, und zwar aufgrund einer 1990 inszenierten „allgemeinen Altfotosammlung“, bei der er in Berlin, an das neu erwachte ökologische kollektive Bewusstsein appellierend, für die „chemikalische Wiederverwertung“ von alten Fotografien warb, um an

6 Hiervon muss die Thematisierung von Amateurfotografien in den Sozialwissenschaften unterschieden werden: denn ihr Kontext ist im Allgemeinen bekannt und dient als notwendiger Hintergrund der Interpretation. Ein anderer Fall ist, wenn nur die Fotografien ohne jegliches Wissen über den Kontext vorliegen. Siehe dazu Montazami (2007).

scheinbar wertlose Fotografie zu gelangen. Eine Auswahl präsentierte er 1991 unter dem Titel „Erste allgemeine Altfotosammlung“ (Schmid 1991). Im Jahr 2000 zeigte das MoMA in der von Chéroux oben erwähnten Ausstellung die Sammlung von Thomas Walther, eines etablierten Sammlers fotografischer Kunst. Neben seiner Tätigkeit als Sammler etablierter Kunst verfolgt Walther eine weitere Passion: Er sucht in Flohmärkten nach alten Fotografien, die dort schon beinahe zum traditionellen Angebot gehören und kauft sie schuhschachtelweise auf. Das MoMA entschloss sich zur Ausstellung ausgewählter Bilder unter dem Titel: „*Other Pictures: Anonymous Photographs from the Thomas Walther Collection*“ (Fineman 2000). „*Who are these people?*“ fragte die *New York Times* angesichts der Menschen auf einer der Fotografien: „*They are nobody and everybody, like the photographer. One of billions of amateur photographs, source unknown*“ (Kimmelman 2000).

Kurz nach „*Other Pictures*“, im Jahr 2001 finden in Arles die 32. *Rencontres Internationales de la Photographie* statt, die ganz dem „*L'anonyme*“ gewidmet sind und die Frage der Anonymität in der Fotografie auch kunstwissenschaftlich und -historisch thematisieren. Gleichsam exemplarisch für diese (vermeintliche) Paradoxie der wahrgenommenen Bilderflut und der Thematisierung anonymer Bilder steht der eingangs erwähnte Künstler Erik Kesslers selbst. Er zeigt sich als ein bedeutender Sammler und Kurator anonymer Fotografien, einer Passion folgend, die einsetzte, als er auf einem Flohmarkt in Barcelona die Schachtel mit den Fotografien einer einzigen Frau entdeckte, wohl von ihrem Partner über ihr ganzes Leben hinweg erstellt: Fotografien einer unbekannten Frau eines unbekannten Fotografen, aufgenommen zwischen 1956 und 1968. Er publizierte eine Auswahl in einem Buch mit dem Titel „*In Almost Every Picture*“ (Kessels 2002). Bislang folgten vierzehn weitere Bände mit ähnlichen *Trouvaillen*. Seit Langem und kontinuierlich hebt er also die Fotografien auf, die ihm die Bilderflut zuspülen und widmet ihnen die Aufmerksamkeit.

In der nachfolgenden Zeit häufen sich die Ausstellungen zu anonymen Fotografien, sie werden zu einem eigentlichen *Topos* der Kunst- und Fotografiegeschichte.⁷ Zwar gibt es Fotografien anonymer Menschen schon seit dem 19. Jahrhundert: Sie verdichteten sich zum eigentlichen Motiv in der dokumentarischen Fotografie des frühen 20. Jahrhunderts, etwa bei Walker Evans. Dieses Dokumentarische, das sich der repräsentativen Darstellung gesellschaftlicher Realitäten verpflichtet (Tagg 1988, S. 153 ff.), entwickelt sich weiter zur *Street Photography*. Doch auch hier ist die Form der anonymen Fotografie, wie sie seit einiger Zeit thematisiert wird, noch nicht erreicht. Die Thematisierung der anonymen Fotografie setzt einen Prozess der Autonomisierung der Fotografie voraus, der sich hier nur skizzieren lässt. Er geht aus von der Fotografie anonymer Menschen, die noch der Darstellung eines Typus verpflichtet sind (exemplarisch ist hier Dorothea Langes „*Migrant Mother*“) hin zur fotografischen Evidenzsicherung sozialer Kategorien der Industriegesellschaft wie bei Walker Evans Fotografien anonymer Arbeiter „*Labour Anonymous*“ (Evans 1946). Der Fotograf tritt hier als sichtbarer und aktiver Produzent

7 Erwähnt seien hier: Johnson (2005a), Frizot und Veigy (2006), Fotostiftung Schweiz (2008), Campany (2010), Centre national de la photographie (2012). 2013 gaben François Soulages und Pascal Bonafoux einen Sammelband heraus, dessen Titel „*Portrait anonyme. Peinture, photographie, cinéma, littérature*“ lautet (Soulages/Bonafoux 2013). Bemerkenswert ist diese Publikation insofern, als dass sie nun das anonyme Bild als solches behandelt: Die anonymen Fotografien geraten nun auch zum wissenschaftlichen Gegenstand, der sich ohne Ausstellung oder Publikation von Sammlungen abhandeln lässt. Die Bilder sammeln und organisieren sich inzwischen im Internet auch gleichsam selbst: unzählige Seiten gibt es, auf denen unbekannte Menschen Fotografien unbekannter Menschen veröffentlichen, dort auf große Aufmerksamkeit stoßen. Kultstatus hat beispielsweise die Tumblr-Seite: „*My parents were awesome*“ erlangt (<http://myparentswereawesome.tumblr.com>), die auch den Weg zurück zu den analogen Medien gefunden hat: eine Auswahl der Fotografien ist in Buchform erschienen (Glazer 2011).

des dokumentarischen Werks auf, indem die Personen in ein Setting gestellt werden, das der Fotograf errichtet. Langsam löst sich diese enge Verbindung, der Fotograf beginnt sich selbst unsichtbar zu machen, schon Evans experimentierte damit (Lugon 2001, S. 149). Mit der *Street Photography* werden auch die Menschen nicht mehr symbolisch geordnet, wie in den Fotografien Beat Streulis, der die großstädtische Anonymität explizit thematisiert (siehe Grout 1999; Streuli 1998).

Doch selbst wenn nicht nur die fotografierten Menschen anonym bleiben, sondern sich auch die Identität des Fotografierenden verbirgt, ist noch keineswegs der Maximalpunkt der Anonymisierung der Fotografie erreicht (siehe Lugon 2001, besonders S. 139 ff.). Denn bei der dokumentarischen Fotografie wie bei der *Street Photography* handelt es sich um eine Kunstform, die nach wie vor den namentlich bekannten Urheber des Werks ins Zentrum stellt; es handelt sich um Autorenfotografie, in dem Sinne als dass die Fotografien als Bestandteil des Werkes eines Fotografen interpretiert werden, seiner Kunstauffassung, seinem Stil des Gestaltens, in dem unter Umständen sich die ganze Kunstgeschichte wiedererkennen lässt.⁸ Insofern sind diese Fotografien immer noch persönlich, indem sie unter einem Eigennamen subsumiert werden, und in diesem Sinne noch nicht anonym.⁹

Erst wenn der Autor-Fotograf selbst verschwindet, sei es, weil er vergessen geht, nicht eruiert werden kann, oder ihm keine Relevanz zugemessen wird, erreicht die anonyme Fotografie jene Form, die ihr gegenwärtig so viel Aufmerksamkeit zukommen lässt. Während die Fotografien mit einfacher Anonymität noch über die Namen der Fotografen, die bekannt, ja berühmt sind, in die soziale Ordnung eingebunden sind, fällt bei vollständig anonymen Fotografien diese Einbindungsmöglichkeit in eine verstehbare soziale Ordnung weg, die Produktionsweise und die Lesbarkeit der Fotografie bleiben unbekannt. Es lassen sich zwar Kontexte abduktiv hinzu schließen, aber ob es sich um eine richtige oder irgendwie stimmige Interpretation handelt, bleibt Hypothese ohne Hoffnung auf Auflösung. In gewissem Sinne bedeutet dies auch, dass die Fotografie hinsichtlich der sozialen Ordnung autonom geworden ist. Oder wie es Frédéric Lambert sich ausdrückt: indem der Autor und der Kontext fehlen, kommt der Fotografie selbst eine neue Autorität zu: anonym, „*sans auteurs, les images font autorité*“ (Lambert 2002, S. 25).

So erhalten völlig irrelevante Fotografien, fotografischer Abfall, knapp vor der Entsorgung auf dem Flohmarkt angeboten, Restbestände, Bodensatz der alltäglichen Bilderflut unversehens die Aufmerksamkeit eines achtsamen Sammlers, sie werden in einem persönlichen Archiv aufgehoben, anderen gezeigt, man wirft die Frage ihrer Ästhetik, ihres Gehalts auf, sie werden gar in einer Ausstellung präsentiert, einem Publikum dargeboten, Kunstkritiker rezensieren sie in einschlägigen Publikationen, in Ausstellungsbänden erfahren sie wissenschaftliche Erörterungen, mit anderen Worten gesagt: sie werden *problematisiert*, und im Sinne des griechischen Wortsinns auch (als Frage) ‚aufgeworfen‘.¹⁰

8 Siehe am Beispiel Streulis: Katz (2003, S. 210).

9 Siehe dazu Foucaults (1993) Aufsatz „Was ist ein Autor?“. Es gibt kein Argument, weshalb die aufgeworfenen Fragen nur für Texte und nicht auf für andere Werke gelten sollten.

10 Der Begriff ‚Problem‘ stammt bekanntlich vom griechischen ‚*proballein*‘ und meint: vorlegen, genauer vorwerfen, hinwerfen, aufwerfen (Kluge 2002, S. 721). Also wird irgendetwas irgendwohin geworfen: das Bild oder vielmehr die Bilder, meistens grad eine Menge von Bildern. Und es ist dieser Akt des Werfens, der an dieser Stelle interessiert: er beinhaltet einen Ort, wo etwas ist, bevor es geworfen ist, und er beinhaltet desgleichen die Bewegungen des Aufhebens und Werfens. In diesem Prozess des ‚Aufhebens‘ verändert sich der Status des Bildes selbst. ‚Problematisierung‘ heißt hier nicht, dass etwas aus der Luft geschaffen wird, und desgleichen nicht, dass etwas, das schon da war, nun so, wie es ist, dargestellt wird, sondern Problematisierung meint, dass etwas „als Objekt des Denkens“ konstituiert wird (Foucault 2005, S. 825), das vorher im Bereich des Gewöhnlichen verblieben ist. Es werden neue Formen des Umgangs, der Darstellung geschaffen, mit bestehenden und neuen Praktiken kombiniert und neue Fragen aufgeworfen (Callon 2006, S. 64).

Insofern stellt die Thematisierung oder Problematisierung anonymer Fotografien tatsächlich ein neues Phänomen dar. Aber was sind die Voraussetzungen, dass sie in Erscheinungen treten? Es sind zumindest drei: Als vergessenes Bild muss die anonyme Fotografie zunächst innerhalb eines Geltungssystems die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, um nicht einfach im gesellschaftlich ‚Vorbewussten‘ zu verbleiben, als irrelevantes Bild, das irgendwo herumliegt, als Bodensatz der Bilderflut. Der Akt des Präsentierens in der Kunstöffentlichkeit weist diesen anonymen Fotografien zweitens umfassendere Bedeutung zu, indem sie als Bestandteil einer großen, sonst übersehenen oder verstörenden Masse von Bildern definiert werden *und* gleichzeitig als in irgendeiner Weise wertvolle Fundstücke aus diesem Bodensatz der banalen Alltagsbilder. Aber es bleibt schlussendlich nicht bei der bloßen Präsentation: die Fotografien werden drittens in einem weiteren Schritt eigentlich diskursiviert über einschlägige Publikationen und breitere Presse. Und dieses diskursive Gefüge ist nicht einfach ein Außen dieser Bilder, sondern wie bereits Gehlen über das Kunstwerk der Moderne schrieb: die Kommentare zur Kunst gehört zum Wesen der Sache selbst, sind substantieller Bestandteil davon (Gehlen 1960, S. 163). Es entsteht ein ganzer bildlich-diskursiver Zusammenhang, dessen soziologischen Gehalt es zu befragen gilt.

3. Die Verklärung des Gewöhnlichen

Das Auswählen aus der großen Masse des Vergessenen, des Übersehenen, Trivialen steht am Anfang der sammlerischen und kuratorischen Praxis zur Ausstellung anonymer Fotografie. Sie lässt sich als Bestandteil einer Ausstellungstätigkeit selbst sehen, mit der Museen über ihre „Konsekrationsmacht“ (Bourdieu 1999, S. 364 f.) den unbekannten Fotografien unbekannter Menschen (und ihren Kuratoren) ihre künstlerische Weihe verleihen. Als exemplarisch für diesen Diskurs darf der Aufsatz von Patrick Bailly-Maitre-Grand betrachtet werden, eines bekannten Pariser Fotografen, der in der oben erwähnten Straßburger Ausstellung aus seiner eigenen Sammlung von anonymen Fotografien präsentierte. Implizit bezieht er sich auf den Wortsinn des Problematisierens, des Aufwerfens: „*Jetez, Jetez, il en restera toujours quelque chose ... ou presque*“, heißt der Titel. Die irgendwo aufgefundenen anonymen Fotografien seien im allgemeinen vulgär, Moleküle in einem Ozean aus visuellen Gemeinplätzen, Banalitäten, vergangenen sozialen Codes. In ihrer Summe ergeben sie nichts als ein nichtssagendes Grau (Bailly-Maitre-Grand 2001, S. 139). Doch Bailly-Maitre-Grand weiß ebenso sicher: dieser Schlamm von Sichtbarkeiten enthalte reines Gold („*cette boue est aurifère*“). Stundenlang in diesem Schlamm zu wühlen und auf einmal auf ein Goldstück zu treffen, das kommt dem unvermittelten Erkennen eines quasi-magischen Bildes gleich, eines *so* noch nie Gesehenen. Diese Sammler seien Jäger des Zufalls. Ihnen eröffnet sich eine rohe, reine Schönheit („*beauté inédite*“), die sonst verborgen bliebe. Zu ähnlicher Metaphorik greift Robert Flynn Johnson. Wie Menschen mit detektivischem Gespür aus wertlosen Steinchen Gold siebten, so warteten Fotografien von „überragender Schönheit und psychologischer Tiefe“ in der „banalen Anhäufung anonymer Bildwerke“ darauf, entdeckt und dem Vergessen entrissen zu werden (Johnson 2005b, S. 16). Auch Anne-Marie Garat, die in diesen Bildern die Geister Bayards, Man Rays, Westons, Witkins und anderer großer Fotografen wiedererkennt, verklärt diese namenlose Fotografien: im Anonymen deute sich letztlich die Erhabenheit jeglicher großer Kunst an (Garat 2012).¹¹ Diese Frage der Erhebung eines bedeutungslosen Stücks

11 Fast wortgleich äußert sich Peter Pfrunder in einem Aufsatz zur Präsentation Luciano Rigolinis Sammlung anonymer Fotografien: In den unüberschaubaren Ablagerungen der anonymen Bild-

Fotografie zum musealen Exponat durchzieht die theoretischen Werke über anonyme Fotografien: In der unüberschaubaren und trivialen Masse finden sich ästhetische Werte für denjenigen, der den Blick dafür hat. Gleich einem Offenbarungsereignis erkennt der Sammler, Sucher, Jäger von Fotografien unversehens etwas ästhetisch Höheres im sonst als belanglos gekennzeichneten Bildnis selbst: ein „Gewöhnliches“ wird „verklärt“ (Danto 1999).¹²

Dantos Arbeit „Die Verklärung des Gewöhnlichen“ weist tatsächlich den Weg zu weiteren Fragen, obwohl sich seine Thesen hier nicht unmittelbar übertragen lassen.¹³ Was Danto bei Werken, die Gewöhnliches aus dem Alltag verklären wie etwa Duchamps „Fontaine“ oder Warhols „Brillo Box“, als bemerkenswert erachtet, ist die Tatsache, dass bei ihnen, im Gegensatz zur klassischen Kunst, nicht mehr die Frage der ästhetischen Erscheinung darüber entscheidet, ob das Kunstwerk als Kunstwerk Geltung erhält (Danto 1999, S. 149). Denn Warhols Brillo Boxen sind ja visuell von den Verpackungen von Putzschwämmen, wie sie damals verkauft wurden, nicht unterscheidbar. Aber als Kunstwerk gehen sie mit einem Diskurs einher, selbst wenn es sich um einen Skandal handelt, selbst wenn das Objekt als Kunst negiert werden soll. Für Danto ist es gerade die Tatsache, dass Kunstobjekte immer über etwas sind, die sie von denselben Dingen des Alltags unterscheiden lässt. So ist selbst ein schwarzes Quadrat mit dem Titel „ohne Namen“ über etwas, nämlich über Abwesenheit von Bedeutung, des Namens, über das Abwenden von gegenständlicher Kunst. (Alltäglichen) Dingen hingegen als logische Klassen fehlt eine solche Bezogenheit auf wissenschaftliches, historisches und ästhetisches Wissen, das in Kommentaren erläutert wird (Danto 1999, S. 20). Es ist diese ‚aboutness‘, die ein Objekt als Kunstwerk kennzeichnet, obwohl eine identische Version von Objekten in der Alltagswelt desgleichen ihr Dasein fristen.¹⁴ Zuvor verstaubten die Fotografien unbeachtet auf dem Dachboden, auf dem Flohmarkt, nun berichten sie zumindest darüber, dass sie vorher unbeachtet auf dem Dachboden, auf dem Flohmarkt verstaubten; oder anders ausgedrückt, ihre ‚aboutness‘ besteht schon alleine darin, die Differenz zwischen Aufmerksamkeit und Vergessen (oder Übersehen) zur Disposition zu stellen.

Obwohl eine ästhetische Attraktion und die Macht der Konsekrationsinstanzen auch Voraussetzung sind, ist diese Transfiguration gleichzeitig auch mehr.¹⁵ Der Suche nach der Verwandlung der ordinären Bilder zu kunst- und publikationswürdigen anonymen Fotografien im Sinne Dantos stellt sich aber die Schwierigkeit, dass die gewöhnlichen

produktion habe Rigolini hartnäckig und obsessiv genau jene Reste gesucht, die im Zusammenspiel ein neues, eigenständiges Werk ergeben. In diesen *Trouvaillen* dessen, was übriggeblieben war und nun neu geformt wird, entdeckt Pfrunder nichts weniger als die Handschrift Walker Evans, Robert Franks und Lee Friedlanders (Pfrunder 2008, S. 132). Ähnliche Meisterwerke in der Massenfotografie entdeckt: Zuromskis (2008).

12 Der Titel des 1981 veröffentlichten amerikanischen Originals lautet: *The Transfiguration of the Commonplace*. Mehr noch als die deutsche Übersetzung ‚Verklärung‘ verweist die englische Version ‚*Transfiguration*‘ auf den Aspekt der Wandlung der Form und der Figur.

13 Siehe Defert (2001). Defert geht aber nicht auf die zugrundeliegenden Mechanismen einer solchen Verklärung ein, belässt es bei der Erwähnung des Werks, ohne auf den Mechanismus der Transfiguration selbst einzugehen.

14 Dies ist sekundär hinsichtlich der anonymen Fotografie: Somit ist das Kunstwerk auch nicht abhängig von der konkreten Autorschaft. Bei einem Zaun, der von einem bekannten Künstler gestrichen wurde, handle es sich also nicht um Kunst, sondern um ein gewöhnliches Artefakt (Danto 1999, S. 20).

15 Auch wenn die Integration von Banalem in das Kunstsystem einem avantgardistischen Impuls zu folgen scheint, hat sich damit für Danto mit der Integration gewöhnlicher Objekte in das Feld der Kunst nichts geändert, außer dass die Strukturen des Kunstsystems selbst nun deutlich zum Ausdruck kommen: was wiederum ohne bestimmte historische und soziologische Voraussetzungen auch nicht möglich gewesen wäre (Danto 1999, S. 314f.).

Fotografien ja auch immer über etwas sind, und nicht wie ein Ding im Dantos Sinn selbständig, ohne äußeren Bezug existieren, sondern eine ursprüngliche Bezogenheit aufweisen. Als anonymer Fotografie ist ihr aber ihr ursprüngliches ‚Worüber‘ abhandengekommen; sie ist der manifesten Funktion einer sozialen Gebrauchsweise beraubt (Bourdieu 1983, S. 98). Ohne Kontext, so Bourdieu, erscheinen die anonymen Fotografien unbedeutend im mehrfachen Wortsinn: bedeutungslos und vernachlässigbar,¹⁶ bis sie eben in einer hier thematischen Bewegung im Kunstsystem verklärt werden. Doch diese Bewegung wirft erst die entscheidenden Fragen auf: Geschieht dies gleichsam aus der inneren Dynamik des Kunstsystems heraus, das nach neuen Objekten sucht? Inwiefern spielt die Eigenschaft der Fotografie hier hinein und resultiert die Thematisierung letztlich aufgrund eines gesellschaftlichen Spannungsfeldes? In der Suche nach der diskursiven Logik der Problematisierung und Thematisierung dieser Bilder führt Dantos Ansatz der Verklärung des Gewöhnlichen in der Tat weiter, der Weg erschließt sich allerdings erst über den ontologischen Status, den Danto den Fotografien zuspricht.

Danto interessiert sich insbesondere für Schnappschüsse. Ein unscharfer Schnappschuss des *World Trade Center* steht in einem Bezug zum *World Trade Center*, indem er dieses in irgendeiner Form abbildet, sodass es sich wiedererkennen lässt. Aber es ist auch verbunden über ein Ereignis, den Akt des Aufnehmens, des Lichtstrahls, der den Film beleuchtet. Gesetzt den Fall es gäbe eine zufällig entstandene Fotografie, die aus welchen Gründen auch immer exakt dieselbe photomechanische Veränderung der Oberfläche des fotografischen Abzugs aufwiese, somit so exakt genau gleich aussähe: diese wäre für Danto *nicht* eine Fotografie des *World Trade Centers* (Danto 1999, S. 84). Der Grund liegt darin, dass die „Kausalbeziehung“ zwischen dem zufällig entstandenen Foto und dem *World Trade Center* fehlt, die aber beim Schnappschuss vorhanden ist, obwohl sich unter dem Aspekt des Sichtbaren kein Unterschied erkennen lässt, die Oberflächen identisch sind (Danto 1999, S. 114).

Für Danto gereicht dies zum Argument, dass Kunstwerke zwar wie Sprache funktionieren, auch ein Gegenstand wie ein arbiträres Zeichen zu einer Vorstellung von etwas führen kann: die zufällige Schraffur zeigt das *World Trade Center*, obwohl es kein Schnappschuss ist (Danto 1999, S. 114). Doch führt die Frage der Verursachung des gewöhnlichen Schnappschusses weiter. Denn der konkrete Kausalbezug der Fotografie angesichts der identischen Oberflächen bleibt bloß eine Hypothese, lässt sich beifügen. Deshalb spricht auch Danto weniger von positiver Kausalbeziehung im wissenschaftlichen Sinne, denn von *Kausalgeschichten*, die sich vorstellen lassen (Danto 1999, S. 84). Etwas, das identisch aussieht, aber eine andere Kausalgeschichte hat, *ist* freilich etwas anders. Deshalb kann Danto auch sagen: „Schnappschüsse sind wie Namen“ (Danto 1999, S. 115), es gibt viele Personen, die Peter Schmid heißen, aber es gibt nur *diesen* Peter Schmid mit *dieser* Lebensgeschichte. Dies stellt nun die eigentliche Herausforderung im Umgang mit den anonymen Fotografien dar, wie wiederum Bourdieu in seiner Untersuchung erläutert: es setzt ein Spekulieren ein um das, was nicht mehr evident ist: „Für jedes Foto die möglichen Gebrauchsformen und Adressaten, genauer gesagt, für jede Zielgruppe die mögliche Verwendung auszumachen, die Urteile mehreren konditionalen Hypothesen unterzuordnen – das ist eine Weise, ein anonymes Foto zu begreifen oder sich anzueignen, das der manifesten Funktion beraubt ist, die der gebräuchlichen Photographie ihre Bedeutung und ihren Wert verleiht“ (Bourdieu 1983, S. 98).

Die anonymen Fotografien sind zwar ihrer „manifesten Funktion beraubt“, es existieren, so ließe sich aber folgern, neben den verlorenen „manifesten“ auch „latente“ Funk-

16 Bourdieu (1983, S. 103). Ich danke Michael Müller für den Hinweis auf Bourdieus Bestimmung der anonymen Fotografie.

tionen dieser Fotografien. Auf ihr Vorhandensein weist hin, was hier Bourdieu implizit benennt: dass ein Begehren besteht, diese Funktionen sich wieder anzueignen, ja diese zu begreifen, oder mit Danto gesprochen: die verlorenen Kausalgeschichten zu finden oder zumindest zu imaginieren.¹⁷ Und aufgrund dieser These ließe sich, neben der Frage der verborgenen Ästhetik des Banalen, das zweite dominante Element des Diskurses um anonyme Fotografien erklären, nämlich die Frage der Rätselhaftigkeit dieser Fotografien. Mehr noch, die zugesprochene Rätselhaftigkeit, also die Verrätselung, ist, so die daraus folgende These, ein konstitutives Moment der ‚aboutness‘ anonymer Fotografien.

4. Die verlorenen Kausalgeschichten

Bereits eine der ersten Sammlungen anonymer Fotografien, präsentiert von Pierre de Fenoyl, bringt den Topos des Rätsels ein, und verbindet ihn mit der oben diskutierten Fragen der Ästhetik: *„Ces images produisent sur nous tous les effets de l’art provoquant notre émotion, suscitant des énigmes, certaines nous arrêtent comme de véritables chefs-d’œuvre et nous n’avons même plus envie de nous rappeler qu’elles sont seulement le produit d’une machine, d’une époque, d’un hasard“* (Fenoyl 1982, o. S.). Diese Bilder wiesen alle Eigenschaften eines Kunstwerks auf, rufen Emotionen hervor, und vor allem: sie geben Rätsel auf, erscheinen geheimnisvoll („énigme“ hat den Wortsinn von Rätsel und Geheimnis), irritieren und faszinieren als handle es sich um Meisterwerke, so stark, dass man sich nicht daran erinnern möchte, dass sie nur zufällige Produkte einer Epoche, einer Maschine sein könnten.

Dieses Moment der Verrätselung durchzieht den Diskurs (die ‚aboutness‘) um die anonymen Fotografien eigentlich: Die Auswahl der Sammlung anonymer Bilder von Robert Flynn Johnson wurde unter dem sprechenden Titel *„anonymus. Rätselhafte Bilder von unbekannten Fotografen“* herausgegeben (Johnson 2005a). Auch hier ist die Frage des Rätsels konstitutiv für die Generierung von Aufmerksamkeit seitens der Betrachter. Desgleichen betont der Katalog zur Ausstellung *„L’Amérique sans nom: photographie et cinéma“*, die im Pariser Kulturzentrum *Le BAL* im Jahre 2010 gezeigt wurde, den Aspekt des Rätselhaften der Fotografie. Und letztlich spricht Pfrunder in seiner Diskussion der Sammlung anonymer Fotografien Luciano Rigolinis von einer Atmosphäre der „Zeichen und Wunder“, die von diesen Bildern ausgeht (Pfrunder 2008).

Zum eigentlich konstitutiven Prinzip wird das Rätsel beim Fotografiehistoriker Michel Frizot (2014, S. 7). Schon früher stellte er das Enigmatische dieser gefundenen Fotografien heraus: *„Que peut-il y avoir dans ces photographies anodines, prises par des inconnus, qui se goûte ainsi comme une saveur et persiste comme une énigme?“* fragt er in einer mit Cédric de Veigy verfassten Arbeit. Womöglich sei es die Möglichkeit des Wiedererkennens des Eigenen in den anonymen Szenen und bei anonymen Anderen, das so fasziniere (Frizot und Veigy 2006, o. S.) In seinem Werk *„Tout photographie fait énigme“*, das die gleichnamige Ausstellung anonymer Fotografien begleitete (Frizot 2014), stellt er das Rätselhafte nun ins Zentrum: Dieses konstitutiv Rätselhafte tritt in den anonymen Fotografien gerade deshalb so hervor, weil sie nicht über die Urheberschaft des Bildes, durch den Namen eines bekannten Fotografen „hindurch“ interpretiert werden. Sie sind eigentlich „reine Fotografien“; ihre Autorität entstammt dadurch alleine über die vorliegende fotografische Evidenz selbst, etwa das Motiv, der Stil, die Technik (Frizot 2014,

¹⁷ Bourdieu geht vielmehr darauf ein, dass die anonymen und die privaten Fotografien zweier verschiedener Welten angehören. Der übliche Gebrauch *im* angestammten Milieu der Fotografie schließt universelle Kategorien fast vollständig aus (Bourdieu 1983, S. 99).

S. 212). Die Fotografie steht gleichsam für sich selbst. Gerade deswegen gerät sie auch zum „Mysterium“ (Lambert 2002, S. 25).

Doch wie die Rede von der fotografischen Bilderflut nahelegt, ist dieses Rätsel nicht einfach gegeben, sondern es wird erst innerhalb bestimmter diskursiven Situationen aufgeworfen, so wie Kuhn gezeigt hatte, dass die Rätsel der Wissenschaft ihr nicht äußerlich sind, sondern als Bestandteil und Ergebnis der Wissenschaft selbst verstanden werden müssen (Kuhn 1997). Es stellt sich also die Frage, auf welche Weise und in welchem Zusammenhang dieses Rätsel der anonymen Fotografie *produziert* wird, worauf diese Problematisierungsweise antwortet, oder welche „Doktrinen des Wiedererkennens“ nicht mehr funktionieren: für Bachelard (1993, S. 144) den Grund jeglicher Problematisierung.

5. Die Wiederkehr des Realen

Es mag zahlreiche leidenschaftliche private Sammler anonymer Fotografien geben; anonyme Bilder sind zuweilen in den Human- und Sozialwissenschaften präsent, aber es ist wie gesehen im Rahmen der Kunst und der Fotografiegeschichte, in denen sie als bemerkenswert, ausstellungswürdig definiert werden, als spektakulär, aufseherregend oder zumindest bemerkenswert, nicht nur für Spezialisten, sondern für ein breiteres Publikum.¹⁸ So ließe sich auch argumentieren, dass alleine die interne Dynamik des Kunstfeldes selbst die Aufmerksamkeit erzeugt und nicht ein umfassenderes gesellschaftliches Spannungsfeld. Für den Kurator für Fotografie am *Centre Pompidou*, Clément Chéroux (2001, S. 128 ff.), gäbe es dazu tatsächlich mehrere Erklärungen: Nachdem die Preise für die Kunstfotografie enorm gestiegen sind, entsteht ein zweiter Markt unterhalb des ersten, ähnlich wie der Markt für Briefmarkensammlungen sich unterhalb jener der Kunst entwickelte. Dieser zweite Markt widmet sich den preislich günstigeren visuellen Restbeständen der Gesellschaft, gebildet durch die verlorenen Fotografien und verleiht ihnen einen neuen Wert.¹⁹

Ein weiteres Moment mag dazu beitragen: Das Auftauchen der digitalen Fotografie evoziert die Sehnsucht nach dem schon antiken materialen Objekt.²⁰ Die Suche nach und die Verfügbarkeit von Zeugnissen des vordigitalen Zeitalters wird aber gerade durch dieses noch beschleunigt. Parallel zum ersten Markt gibt es über das Web einen digitalen Markt dafür, der die Zirkulation und Prominenz dieser analogen Bilder weiter erhöht. Begünstigt wird diese Zirkulation auch durch die neuen Formen kultureller Bewertung: Mit den *Readymades* und den *objets trouvés* wird das Alltägliche kunsthoch, mit der Pop Art Kunst der 60er Jahre verschwinden die Grenzen zwischen „high“ und „low“ noch mehr (siehe Fiedler 1988; Sontag 2009). Die Grenze zwischen der traditionell elitären, durch Attribute wie Einmaligkeit und Originalität gekennzeichneten Hochkultur und der trivialen, populären, industriell-„demokratischen“ Gebrauchs- und Unterhaltungskultur beginnt in der Fotografie zu verschwimmen, so Joachim Schmid (2000, S. 185), die Werke der Amateure geraten in das Blickfeld von Kunstschaffenden und Kuratoren und generieren das neue Thema der anonymen Fotografie. Der Kreislauf von Amateurfotografien und

18 Eine Ausnahme bildet die Untersuchung Montazamis (2007). In schon beinahe heroischer Weise widmet er sich der Deutung gänzlich anonymer Fotografien. Zwischen Kunstgeschichte und Gesellschaftsforschung angesiedelt ist Matthias Vogels Untersuchung öffentlicher Bilder anonymer Frauen (2002).

19 Siehe dazu hinsichtlich des Beispiels der Stevengraphs, die unvermittelt vom Abfall zum Kunstobjekt geraten: Thompson (1981, S. 25 ff.).

20 „Mit kontrollierter Melancholie, nicht nostalgisch, richtet sich der Blick der zeitgenössischen Arbeit zurück auf ein zu Ende gehendes Zeitalter der analogen Bilder“, schreibt die Fotostiftung Folkwang anlässlich einer Ausstellung mit dem Titel „(Mis)Understanding Photography“ (Ebner 2014, S. 14).

professionellen Fotografien erweist sich dabei als durchaus zirkulär, so Chéroux. In der alltäglichen „Massenfotografie“ werden Modelle und Gesten der Kunst nachgespielt, aber gleichzeitig beginnt die Kunst den Stil der Massen zu imitieren. Auf diese Weise werden die gewöhnlichen Bilder unversehens ins Kunstsystem hineingezogen und erhalten dort die ‚Fähigkeit‘, über den Begriff der fotografischen Kunst und der Fotografie an sich zu reflektieren.

Doch die These lautet: die Problematisierung der anonymen Fotografien resultiert nicht einfach nur aus der kunstimmanenten Dynamik. Die Fotografien bringen auch eine neue Weise gesellschaftlich Reales ein, aber nicht in dem Sinne, dass es sich um visuelle Repräsentationen der sozialen Welt handelt, denn die Last der Repräsentationen, um mit John Tagg zu sprechen, haben diese Fotografien gerade abgeworfen. Eigentümlicherweise hängt diese Möglichkeit mit der technischen Eigenschaft der Fotografie zusammen. Die Auserwählung als Objekt der Kunst und die Verrätselung, sind nicht unabhängig zu sehen, und ihre Verbindung hängt mit der Tatsache der Fotografie als technisches Artefakt zusammen. Joachim Schmid sieht beispielsweise dieses oben angesprochene Verschwimmen zwischen „high“ und „low“, wie sie in der Ausstellungswürdigkeit von Amateurfotografie zum Ausdruck kommt, begünstigt durch die Tatsache, dass „die Fotos ausgesprochen komplexe Informationshaufen sind“ (Schmid 2000, S. 185). Dies führe dazu, dass Fotografien zwar immer mit einer bestimmten Absicht entstehen; was herauskommt, deckt sich allerdings kaum mit dem Resultat, sei diesem sogar oft kaum anzumerken. Im Gegensatz etwa zu einem klassischen Gemälde, in dem alles Form ist, steckt in jeder Fotografie ein Überschuss an Realem, das in seinem intendierten Zweck nicht aufgeht, mehr sichtbar, wie im Bild mit dem hineinfliegenden Hund (siehe Abb. 2), oder subtil verrätselt. Diese Nichtentsprechung zwischen intendiertem Bild und Sichtbarkeit der Fotografie lässt sie erst attraktiv werden, bildet Stoff für ein Rätseln um Bedeutung. Schmid (der wie gesehen selbst ein großer Sammler von gefundenen Fotografien ist) artikuliert in diesem Sinne sogar die These, dass das Ausmaß der Differenz zwischen beabsichtigtem und tatsächlich entstandenem Bild sich als ausschlaggebend für die Faszination, für die Verklärung eines Bildes erweist (Schmid 2000, S. 185).

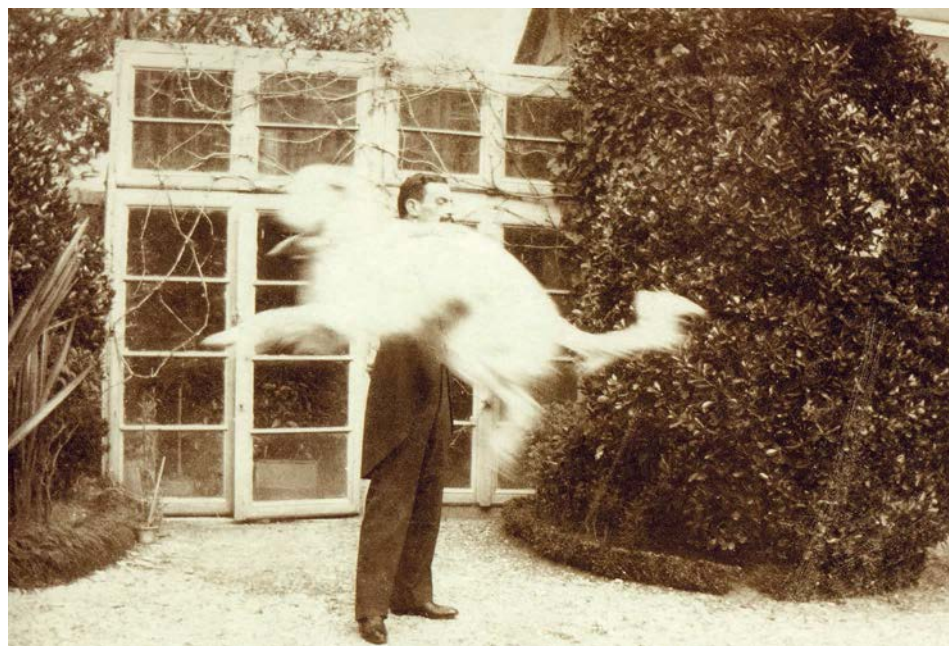


Abb. 2: „We try to impose a kind of order, but sometimes the process backfires and the messy contingency of the world rushes back in“ (Fineman 2000, o.S.).

Dieser Akt des Fotografierens und der resultierende, nicht kontrollierbare Rest bilden für Frizot schlicht die Basis des Rätselhaften der Fotografie. Der Grund liegt allerdings nicht in dem Ungeschick der Amateurfotografien, die schlicht nicht aufs Bild bringen, was sie wollen. Vielmehr besteht für Frizot eine absolute (es ließe sich sagen: ‚anthropologische‘) Differenz zwischen Sichtweise von Mensch und Kamera, die Fotografien in einem fort verrätstelt. Diese Differenz ergibt sich dadurch, dass das optische Sehen der Maschinen, das fotografische Dispositiv, letztlich Anderes und Dasselbe auf eine andere Weise als der menschliche Sehapparat erfasst und auch verarbeitet. Frizot spricht von einer *„rupture entre la perception visuelle et le processus photographique“* (Frizot 2014, S. 7). Die Fotografie ist zwar kausal mit der Wirklichkeit verbunden, verarbeitet aber die visuellen Informationen anders als der menschliche Sehapparat. Die Kamera und die Menschen leben gleichsam in unterschiedlichen visuellen Welten – aber gleichzeitig in derselben Wirklichkeit. Dies erzeugt ein Spannungsverhältnis zwischen den registrierten Sichtbarkeiten, oder in Frizots Worten ausgedrückt, es entsteht ein Rätsel, oder ein Mysterium (beides ist im Wortsinn von *„énigme“* enthalten). Denn konfrontiert mit dem anderen Sichtbaren der Fotografie, stellt sich die Frage nach dem Nichtgesehenen des Realen selbst: Das Rätsel der Fotografie liege damit im fotografischen Prozess selbst, und zwar sei sie das Ergebnis einer nicht reduzierbaren Distanz zwischen den menschlichen Sinnen und der Registrierung derselben Wirklichkeit durch den fotografischen Apparat: Sie verweist gleichsam in eine anthropologische Tiefe, oder wie sich Frizot ausdrückt: *„La photographie donne accès à une véritable anthropologie du regard“* (Frizot 2014, S. 217).

Dies bedeutet paradoxerweise, dass gerade die Fotografie jener, die die Technik nicht sehr beherrschen, zum Stoff für die Kunst zu geraten vermag. In dieselbe Richtung argumentierte auch die stilbildende Ausstellung *„Other Pictures“* am MoMA (Fineman 2000). Die Fotografie sei eine Praktik, deren Ergebnis vielfach vom Zufall, ja von zufälligen Prozessen abhängig sei. Das Medium sei viel weniger selektiv als die menschliche Wahrnehmung: man sähe die Angebotete auf der Treppe der Basilika in San Marco lächeln. Die Kamera erfasse die Dame auch, aber auch das Flugzeug der Singapore Airlines, das nur knapp über der Szene vorbeifliegt. Mia Fineman, die den Essay zum Ausstellungskatalog schrieb, meinte dazu: *„We try to impose a kind of order, but sometimes the process backfires and the messy contingency of the world rushes back in“* (Fineman 2000).

So gesehen erhalten gerade schiefe, zufällige Fotografien den Wert zugesprochen, nicht gesehene Bruchstücke der Wirklichkeit zurück in die gesellschaftliche Wahrnehmung zu bringen, um so ein Reales zu vergegenwärtigen, das über die kulturelle ‚Überformtheit‘ des Sehens sonst ausgeschieden geblieben wäre. Ähnlich argumentiert Baudrillard (2001) in einem Artikel zur Fotografie anonymer Menschen. Baudrillard sieht die Fotografie nach wie vor unter der Erwartungslast, die Realität „wie sie ist“ abzubilden, um so Zeugnis über wirklich Geschehenes zu liefern, was aber per se nicht möglich sei. Sobald der Fotografie dokumentarische Bedeutung zugemessen werde, handle es sich dabei um eine erzwungene Bedeutung (*signification forcée*), die letztlich banal und eingeschränkt bleibt, ganz einfach, weil sie nicht auf die Realität, sondern auf andere Bedeutungen verweist. In diese Richtung argumentierte auch Kracauer: alles lässt sich fotografieren und alles lässt sich in fotografischer Form, in irgendeiner Momentaufnahme, abgebildet sehen. Darin verschwindet aber das Reale der Welt selbst in einem permanenten Versuch, die Welt geformt zu zeigen. Die Welt habe sich ob all der Fotografien ein „Fotografiegesicht“ zugelegt und verschwinde dahinter: „Noch nie hat eine Zeit so wenig über sich selbst gewusst“ (Kracauer 1977, S. 34).

Das paradoxe Begehren nach anonymen Fotografien in Zeiten der Bilderflut läge in dieser Logik alleine darin, dass diese geformte fotografische Repräsentation doch nicht total sein kann, dass es einen Rest in diesen Fotografien gibt, der sich der interpretierba-

ren Formen verwehrt, der sich nicht erklärt, weil die Kausalgeschichten fehlen und der, so Baudrillard, wahrscheinlich auch nichts bedeutet: „*malin génie de la réalité, fût-elle heureuse ou misérable [...] témoigne de rien*“ (Baudrillard 2001, S. 100). Die erzwungene Bedeutung ist Signum des gewöhnlichen Gebrauchs der Fotografie für Baudrillard wie für Kracauer: bei der fotografischen Illustrierten, der Dokumentarfotografie und der Porträt-Kunst gleichermaßen. Hal Foster schrieb in seiner Arbeit *The Return of the Real*, dass die Diskussion um die Fotografie gefangen sei zwischen Theorien, die einem fotografischen Bild eine dokumentarische Referenz zur äußeren Wirklichkeit zugestehen, und solchen, die in ihnen bloß ein Simulacrum, einen Verweis auf andere Bilder sehen (Foster 1996, S. 95). Die anonyme Fotografie verspricht gerade diese geschlossene Ordnung zu überwinden, indem der Bedeutungszusammenhang zu anderen Bildern einerseits unterbrochen wird und andererseits ihre Referentialität nicht rekonstruierbar bleibt. Daraus resultiert eine Disposition des Rätselhaften, des Anarchischen, in dem ein Stück Reales wiederkehrt, um mit Foster zu sprechen. Das Wissen um eine Wiederkehr des Realen scheint ein wesentlicher Teil der ‚aboutness‘ dieser Bilder in der Kunst auszumachen.

6. Fotografische Anarchie

In der Rebellion gegen erzwungene Bedeutung, in der „visuellen Kakophonie“ (Garat 2012, o.S.), die mit der Thematisierung und Ausstellung dieser Bilder einhergeht, lässt sich wie in jeder Transfiguration eines Gewöhnlichen das Signum einer ganzen Zeit sehen, eine ganz bestimmte Weltsicht erkennen (Danto 1999, S. 314f.). Inwiefern und wo tritt diese Weltsicht hervor? Die Erkenntnis, dass sich auf Flohmärkten, in Schachteln auf dem Estrich, auf entlegenen Internet-Servern vergessene Fotografien finden, die von ähnlich künstlerisch-ästhetischem Wert sind wie Meisterwerke, scheint wenig für eine besondere Weltsicht zu sprechen: Die irritierend schöne Landschaft, von fast japanischer Ästhetik, mag wohl aus einer missglückten Belichtungseinstellung resultieren, es ist die unvorhersehbare Wechselwirkung zwischen Technik und fotografischem Handeln, die Formen hervorbringt, die noch nie gesehen, aber dennoch wieder bekannt erscheinen. Doch in der Betrachtung dieser Fotografie als Kunstschönes verdoppeln sich die ästhetischen Kategorien des künstlerischen Feldes lediglich.

Weiter führt die Frage nach dem Enigmatischen, das diese Fotografien aufweisen und die Aufmerksamkeit rechtfertigen. Was heißt es genau, eine Fotografie sei ‚rätselhaft‘, ein ‚Rätsel‘ in einer Fotografie zu sehen? Jedes Sichtbare, das eine Kommunikation zulässt, ist augenscheinlich konstituiert, auch jenes, das der Interpretation harrt. Was sich als und in der Fotografie sehen lässt, bleibt das Ergebnis erkannter Formen, im einfachsten Falle, dass es sich beim Stück grau-weiß-schattiertem Papier um ein technisches Artefakt handelt, das gemeinhin üblich als Fotografie bezeichnet wird.²¹ Auch die nicht dechiffrierbare Leerstelle ist auf etwas angewiesen, das selbst schon Form ist, es umgibt, erst auf die Leerstelle verweist. Die Puzzleteile, die ein Rätsel ergeben, sind nur deshalb ein Rätsel, weil Vorstellungen möglich sind, auf welche Weise sie sich zu einem stimmigen Ganzen fügen könnten.²²

21 Siehe hierzu beispielsweise die Ausführungen Ludwik Flecks (1983).

22 Vgl. hierzu wiederum die Parallelität zu Kuhns Konzept des „Puzzle Solving“. Um ein Rätsel zu lösen, muss ein Bild vorhanden sein, wie die Lösung aussehen könnte (Kuhn 1996, S. 50). Siehe auch Simmels Begriff des Fragments weiter unten (Simmel 1917). Dies lässt sich anhand einer Fotografie Frizots verdeutlichen, die er ganz zu Beginn seines Werks „*Toute photographie fait énigme*“ diskutiert (Frizot 2014). Sie zeigt ein kleines Mädchen, aufgenommen zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Womöglich handelt es sich um die Fotografie für ein Familienalbum. Die Prozedur zur Erstellung

Oder anders ausgedrückt: Die anonyme Fotografie sammelt Bruchstücke einer vergangenen Wirklichkeit angesichts derer es, wie gesehen, vollständig illusorisch ist zu fragen, was sie denn gewesen sei (Johnson 2005a, S. 13). Was aber bleibt sind Fragmente: Stücke, die entstanden sind, „indem von einem vorbestehenden Ganzen Teile in Wegfall gekommen sind“ (Simmel 1917, S. 29). Die Fotografien zeigen Fragmente, die im Einzelnen als Splitter eines gewesenen Wirklichen erkennbar sind, im Gesamten kein Bild ergeben, aber die auf eine Weise erscheinen, die nicht der gewohnten Ordnung der Dinge entsprechen: eine Anarchie der Fragmente. Siegfried Kracauer schrieb, die Fotografie einer Sache, einer Situation erscheine in Relation zu ihrer Erinnerung stets als Gemenge, das nimmer deckungsgleich mit dem Erinnerungsbild sein kann (Kracauer 1977, S. 25). Als Gemenge verliert die Fotografie ihre Bedeutung, je mehr sie altere. Es verbleibt ein „Abfall“ von Situationen, Zeichen, Gesten, ein „herabgesunkener Bodensatz“, dessen „Zeichenwert“ sich von Jahr zu Jahr weiter mindert (Kracauer 1977, S. 30). Bei der anonymen Fotografie, wie sie hier diskutiert wurde, eine Art Bodensatz, nachdem die Bilderflut sich zurückgezogen hat, radikalisiert sich dieser Zusammenhang notwendig: obwohl es möglich ist, dass es irgendwo in der Anonymität Menschen gegeben hat, für die die Fotografie sich bedeutungsvoll, verständlich zeigte, kann ein Erinnerungsbild für den Sammler der anonymen Fotografie gar nicht existieren. Als Dokument eines selbst anonymen Kollektivs ist es unvermeidlich abwesend. Es sind so Sammelstücke aus der Trümmerwelt symbolischer Ordnungen, gegenwärtiger und vergangener, die ihre Aufmerksamkeit dadurch erhalten, dass sie sich vielleicht einmal zu einem Bild eines Moments, einer Sache, einer Situation gefügt hatten; dass aber notwendig unbekannt bleibt, für wen sie Bedeutung erlangt hatten, was sie ausgedrückt hatten.

Aber gerade dahingehend kommt ihnen eine soziologische Bedeutung zu: nicht in dem Sinne, dass sie etwas Vergangenes repräsentieren, gesellschaftliche Verhältnisse abbilden, sondern schlicht in der Faszination, die sie erzeugen: sodass sie, nachdem sie die „Bürde der Repräsentation“ (Tagg 1988) abgeworfen haben, als erstaunliche, rätselhafte Bilder aufgehoben, ausgestellt, kommentiert werden. Die Aufmerksamkeit gegenüber dem Chaos dieser Fotografien, die irgendwo ausgegraben werden und bei erster Sichtung wohl zuerst Ratlosigkeit hervorrufen, sich jedenfalls der Einordnung sperren, geht schon alleine zeitlich gesehen einher mit der Wahrnehmung einer zerstückelten Welt, wie sie sich im späten 20. Jahrhundert, als diese Fotografien thematisch wurden, breiter äußerte:²³ die

einer solchen Fotografie ist lang und mühselig, die Belichtungszeiten sind lang. Die Inszenierung erscheint klassisch: Das Mädchen trägt sein Sonntagskleidchen, ein Beistelltisch ist als Utensil beigefügt, die Leinwand im Hintergrund zeigt wahrscheinlich eine Gartenlandschaft. Frizot sagt, dass solche Fotografien oft die einzigen visuellen Repräsentationen der Menschen gewesen seien, die sie oft für Jahrzehnte begleitet haben. Wo ist das Rätsel, von dem Frizot spricht? Es liegt in der Tatsache, dass das kleine Mädchen in den gekippten Beistelltisch hineinplaciert wurde, was nun aussieht, es sei in einem kleinen Käfig gefangen. Was ist da geschehen, fragt Frizot, wie kam diese Anordnung zustande: Fahrlässigkeit oder Sorge, Humor oder Gleichgültigkeit (Frizot 2014, S. 8), eine Maßnahme, um angesichts der Belichtungszeit das Mädchen ruhig zu halten, es zu stützen, ließe sich hinzufügen? Es lässt sich nicht beantworten, und darin liegt das Rätsel der Fotografie, weil die Kausalgeschichten, die zu dieser Aufnahme führten, immer fehlen werden. Dieses Bild ist exemplarisch bezüglich der Konstitution des Enigmatischen in der anonymen Fotografie selbst: es sind selbst wiedererkennbare Formen, die auf eine Weise kombiniert sind, im Einzelnen bergen sie nicht das Rätsel, sondern es ist ihre Anordnung, die Fragen aufwirft, die eine Leerstelle und eine ästhetische Wirkung erzeugt (Vgl. hierzu die Ausführungen Müllers zur Leerstelle als generisches Moment einer soziologischen Ästhetik (Müller 2015, S. 490).) Was die Kamera in der linken oberen Ecke abgelichtet hat, was es darstellen sollte oder ob es bloßes technisches Artefakt ist, wirft hier keine Fragen auf.

23 Welsch (1991, S. 172) spricht etwa von einer „Auflösung des Ganzen“, Castoriadis von einer „*monde morcelé*“ (1990), Honneth (1990) von einer „zerrissenen Welt symbolischer Formen“.



Abb. 3: Fotografie, gefunden auf dem Flohmarkt *Porte de Clignancourt*, Paris

Welt als ein „allgegenwärtiges Flickwerk“, „mit dem wir jetzt so plötzlich konfrontiert sind“, wie Geertz schrieb (Geertz 2007, S. 17): ein anarchischer Haufen von Sichtbarkeiten, bei dem ein übergreifender symbolischer „Baldachin“ (Soeffner 2000) fehlt und der so die Aufmerksamkeit auf das Fragmentarische, scheinbar Bedeutungslose lenken lässt: „Die Splitter sind es, an die wir uns in einer zersplitterten Welt halten müssen“ (Geertz 2007, S. 17).

Doch bei genauerem Hinsehen erschöpft sich die Thematisierung der anonymen Fotografien auch nicht in der Wahrnehmung von Unmengen von Splintern eines verschwundenen „Ganzen“ (Welsch 1991, S. 63). Als Bestandteil einer weitgehend „anonymisierten virtuellen Weltgemeinde“ (Soeffner 2000, S. 19) öffnen diese namenlosen Fotografien vielmehr einen anderen, schon fast universal zu nennenden Horizont. Ein Buch mit „*Enigmatic images of people by unknown photographers*“ eines der wichtigsten Sammler anonymen Fotografien, Robert Flynn Johnson, heißt schlicht und doch exemplarisch „*Being Human*“ (Johnson 2009).²⁴ Das Humane ist hier nicht mehr das positiv Universale, das 60 Jahre zuvor in der Ausstellung „*Family of Man*“ gefeiert wurde: die Zelebration der geordneten visuellen Unterschiede bei gleichzeitiger Einheit der Situation (Geburt, Arbeit, Tod), eine Klassifikationsweise etablierend, die noch dem Modell der Zoologie einer Ordnung der Lebewesen folgt (Barthes 2010, S. 226). Vielmehr erscheinen diese Fragmente nicht mehr auflösbar hin zu einem umfassenden Bild: Ihre allgemeine Aussage ist vielleicht eher jene eines „Ästhetik des Diversen“, früher dem exotisch Fernem zugewiesen – das Segalen jedoch in der eigenen Gesellschaft hat kommen sehen (Segalen 1983, S. 95). Denn was hier angesichts der unübersehbaren Menge ins Auge springt, entzieht sich der Gewalt der Interpretation, der „Rache des Intellekts an der Welt“ (Sontag 2003). Als Rätsel öffnet es indes, gerade weil diese Bilder keine Deutung einer konkreten Situation zulassen, den Blick auf etwas, das nicht mehr nur partikular ist. Etwas ist da, war da, da sich allenfalls schemenhaft andeutet. Der Fotografie (Abb. 3), die auf einem Flohmarkt gefunden wurde, fehlen Kontur und Signatur. Doch sie zeugt von etwas Abwesendem,

24 Die Artikulation eines Universalen findet sich im Diskurs zu anonymen Fotografien immer wieder. So spricht Frizot (2014) wie gesehen von einer anthropologischen Dimension des Rätsels in diesen Fotografien. Barré sieht einen Verlust des sozialen Selbst in diesen Fotografien, der aber einem universalen Ich (je universel) Raum schafft (Barré 2001, S. 6). Die Namenlosen, die da erscheinen sind *nobody* und *everybody*, so auch die New York Times (Kimmelman 2000).

dessen Wahrnehmbarkeit paradoxerweise gerade auf dem beruht, was als „Bilderflut“ problematisiert wird: in den Unmengen von Fotografien, die namenlos, herkunftslos, bedeutungslos die Sinne fluten. Es ist nicht mehr die Klage über eine zerstückelte Welt,²⁵ die sich äußert, sondern die Faszination, was sich hier zeigen könnte, ohne schon präsent zu sein. In dieser Anarchie der Fotografie dämmert die Vorstellung eines Anderen, auch wenn es als Anonymes selbst (noch) ohne Namen bleibt.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: www.kesselskramer.com/exhibitions/24-hrs-of-photos, zuletzt abgerufen am 18. 12. 2015. **Abb. 2:** Johnson (2005, S. 67). **Abb. 3:** Archiv des Autors.

Literaturverzeichnis

- Bachelard, Gaston (1993), *Epistemologie*, Frankfurt am Main: Fischer.
- Bailly-Maitre-Grand, Patrick (2001), „Jetez, Jetez, il en restera toujours quelque chose ... ou Presque“, in: *L'anonyme. XXXIIes Rencontres internationales de la photographie – Arles 4 juillet – 19 août*, herausgegeben von Rencontres internationales de la photographie, Arles: Actes Sud, S. 138–139.
- Barré, François (2001), „Le je universel et la perte de soi“, in: *L'anonyme. XXXIIes Rencontres internationales de la photographie – Arles 4 juillet – 19 août*, herausgegeben von Rencontres internationales de la photographie, 6. Arles: Actes Sud, S. 5.
- Barthes, Roland (2010), *Mythen des Alltags*, Berlin: Suhrkamp.
- Baudrillard, Jean (2001), „Transfert poétique de situation“, in: *L'anonyme. XXXIIes Rencontres internationales de la photographie – Arles 4 juillet – 19 août*, herausgegeben von Rencontres internationales de la photographie, Arles: Actes Sud, S. 98–100.
- Bourdieu, Pierre (1983), „Kult der Einheit und kultivierte Unterschiede“, in: *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 25–84.
- Bourdieu, Pierre (1999), *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Callon, Michel (2006), „Die Sozio-Logik der Übersetzung: Auseinandersetzung und Verhandlung zur Bestimmung von Problematischem und Unproblematischem“, in: *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, herausgegeben von Andra Belliger und David J. Krieger, Bielefeld: transcript, S. 51–74.
- Company, David (2010), *Anonymes : l'Amérique sans nom: photographie et cinema*, Göttingen: Steidl, Le BAL.
- Castoriadis, Cornelius (1990), *Les carrefours du labyrinthe: Le monde morcelé*, Paris: Seuil.
- Centre national de la photographie (2012), *Anon. Photographie anonymes. Introd. d'Anne-Marie Garat*, Photo Poche. Arles: Actes Sud.
- Chéroux, Clément (2001), „Les icônes domestiques“, in: *L'anonyme. XXXIIes Rencontres internationales de la photographie – Arles 4 juillet – 19 août*, herausgegeben von Rencontres internationales de la photographie, Arles: Actes Sud, S. 125–32.
- Danto, Arthur C. (1999), *Die Verklärung des Gewöhnlichen: eine Philosophie der Kunst*, 4. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Defert, Jacques (2001), „Généalogie de l'anonyme“, in: *L'anonyme. XXXIIes Rencontres internationales de la photographie – Arles 4 juillet – 19 août*, herausgegeben von Rencontres internationales de la photographie, 7. Arles: Actes Sud, S. 7.
- Ebner, Florian (2014), *(Mis)Understanding photography: Werke und Manifeste*, Göttingen: Edition Folkwang/Steidl.
- Evans, Walker (1946), „Labor Anonymous“, in: *Fortune*, November 1946, S. 152–153.
- Fenoyl, Pierre de (1982), *Chefs-d'oeuvre des photographes anonymes au 19e siècle*, herausgegeben von Jacques Laurent, Paris: Hachette.

25 Simmel (1917) beispielsweise hatte schon den generellen Fragmentcharakter der Wirklichkeit postuliert und entsprechend auch die Konzentration auf Bruchstücke, dem aber eine andere Wirklichkeit als Totalität gegenübergestellt (Frisby 1989, S. 62): das Leben selbst. Für Geertz (2007, S. 35 f.) allerdings ist es schlicht noch zu früh, um ein neues Umfassendes neu zu denken.

- Fiedler, Leslie A. (1988), „Überquert die Grenze, schliesst den Graben! Über die Postmoderne“ (amerik. Original: *Cross the Border – Close the Gap*, 1969), in: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, herausgegeben von Wolfgang Welsch, Weinheim: VCH, Acta humanoria, S. 57–74.
- Fineman, Mia (2000), *Other pictures*, Santa Fe, N.M.: Twin Palms Publishers.
- Fleck, Ludwik (1983), „Schauen, sehen, wissen“, in: *Erfahrung und Tatsache. Gesammelte Aufsätze*, herausgegeben von Lothar Schäfer und Thomas Schnelle, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 147–174.
- Foster, Hal (1996), *The Return of the Real*, Cambridge MA und London: MIT Press.
- Fotostiftung Schweiz (Hrsg.) (2008), *Luciano Rigolini. What you see*, Baden: Lars Müller Publishers.
- Foucault, Michel (1993), „Was ist ein Autor?“, in: *Schriften zur Literatur*, Frankfurt am Main: Fischer, S. 7–31.
- Foucault, Michel (2005), „Die Sorge um die Wahrheit“, in: *Michel Foucault. Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band IV, 1980–1988*, herausgegeben von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 823–836.
- Frisby, David (1989), *Fragments der Moderne. Georg Simmel, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin*, Rheda-Weinbrück: Daedalus.
- Frizot, Michel (2014), *Toute photographie fait énigme – Every photograph is an enigma. Ave la collaboration de Cédric de Veigy*, Paris: Hazan.
- Frizot, Michel/Cédric de Veigy (2006), *Photo trouvée: photographies d'amateurs rassemblées*, Paris: Phaidon.
- Garat, Anne-Marie (2012), „Introduction“, in: *Anon. Photographie anonymes*, herausgegeben von Centre national de la photographie, Photo Poche, Arles: Actes Sud, o. S.
- Geertz, Clifford (2007), „Eine Welt in Stücken“, in: *Welt in Stücken. Kultur und Politik am Ende des 20. Jahrhunderts*, Wien: Passagen, S. 13–35.
- Gehlen, Arnold (1960), *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt am Main, Bonn: Athenäum.
- Glazer, Eliot (2011), *My parents were awesome: before fanny packs and minivans, they were people too*, New York: Villard.
- Graves, Ken/Mitchell Payne (1977), *American snapshots*, Oakland, Californ.: Scrimshaw Press.
- Grout, Catherine (1999), „Des moments de lumière“, in: *Marseille*, herausgegeben von Cathrine Grout und Beat Streuli, Arles: Actes Sud, o. S.
- Henkel, Linda A. (2013), „Point-and-Shoot Memories: The Influence of Taking Photos on Memory for a Museum Tour“, in: *Psychological Science*, 5. Dezember 2013, Jg. 25, H. 2, S. 1–7.
- Honneth, Axel (1990), „Die zerrissene Welt der symbolischen Formen. Zum kultursoziologischen Werk Pierre Bourdieus“, in: *Die zerrissene Welt des Sozialen. Sozialphilosophische Aufsätze*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 156–181.
- Johnson, Robert Flynn (2005a), *Anonymus – Rätselhafte Bilder von unbekannten Fotografen*, Göttingen: Steidl Verlag.
- Johnson, Robert Flynn (2005b), „Zufallskunst“, in: *Anonymus – Rätselhafte Bilder von unbekannten Fotografen*, Göttingen: Steidl Verlag, S. 15–18.
- Johnson, Robert Flynn (2009), *Being human: enigmatic images of people by unknown photographers*, London: Thames & Hudson.
- Joshi, Bhautik (2015), „Top Cameras and Brands on Flickr in 2015“, in: *flickr blog*, abrufbar unter: <https://blog.flickr.net/en/2015/12/18/top-cameras-and-brands-on-flickr-in-2015/>, zuletzt abgerufen am 18.11.2015.
- Katz, Vincent (2003), „Beat Streulis New Yorker Fotografien“, in: *Beat Streuli, New York City 2000–02*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, S. 208–212.
- Kessels, Erik (2002), *In Almost Every Picture*, Amsterdam: Artimo.
- Kessels, Erik (o. J.), „24 hrs in Photos“, in: *Kesselskramer*, abrufbar unter www.kesselskramer.com/exhibitions/24-hrs-of-photos, zuletzt abgerufen am 16.04.2018.
- Kimmelman, Michael (2000), „Past Their Targets, to a Wry Truth“, in: *New York Times*, 9. Juni 2000, E27.
- Kluge, Friedrich (2002), *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearb. von Elmar Seebold*, Berlin/New York: de Gruyter.
- Kracauer, Siegfried (1977), „Die Photographie“, in: *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 21–39.
- Kracauer, Siegfried (1990), „Bilderflut. Rez.: Lancelot Hogben, From Cave Painting to Comic Strip. New York: Chanticleer Press 1949“, in: *Schriften 5.3 Aufsätze (1932–1965)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 334–338.
- Kuhn, Thomas S. (1996), *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kuhn, Thomas S. (1997), „Neue Überlegungen zum Begriff des Paradigma“, in: *Die Entstehung des Neuen. Studien zur Struktur der Wissenschaftsgeschichte*, herausgegeben von Thomas S. Kuhn, Lorenz Kühn und Hermann Vetter, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 389–420.

- Kunsthalle zu Kiel (o. J.), „Past exhibitions. 2012–2013“, in: *kunsthalle-kiel.de*, abrufbar unter www.kunsthalle-kiel.de/en/ausstellungen/rueckblick/2012-2013.html, zuletzt abgerufen am: 16.04.2018.
- Lambert, Frédéric (2002), „L'autorité des images anonymes“, in: *Médiamorphoses* 5, S. 25–26.
- Lugon, Olivier (2001), *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920–1945*, Paris: Macula.
- Maurisset, Théodore (1840), *La Daguerriotypomanie*, Paris: Chez Aubert.
- Messerli, Alfred (2015), „Zur Genealogie der Bilderflut. Historischer Kern und ideologische Überhöhung“, in: *Zeitschrift für Volkskunde*, Jg. 111, H. 1, S. 54–75.
- Michel, Franck (2012), „How many photos are uploaded to Flickr every day, month, year?“, in *flickr.com*, abrufbar unter www.flickr.com/photos/franckmichel/6855169886, zuletzt abgerufen am 16.04.2018.
- Montazami, Morad (2007), „Photo trouvée, image perdue. L'analyse iconographique a l'épreuve de l'anonymat“, in: *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire*, Nr. 2., abrufbar unter: <http://cm.revues.org/162>, zuletzt abgerufen am 16.04.2018.
- Müller, Michael R. (2015), „Gesellschaft im Konjunktiv. Über ästhetisches Handeln“, in: *Hermeneutik als Lebenspraxis*, herausgegeben von Ronald Hitzler, Basel/Weinheim: Beltz Juventa, S. 487–499.
- Pawek, Karl (1960), *Totale Photographie: Die Optik des neuen Realismus*, Olten, Freiburg im Breisgau: Walter.
- Pawek, Karl (1963), *Das optische Zeitalter. Grundzüge einer neuen Epoche*, Olten, Freiburg im Breisgau: Walter.
- Pfrunder, Peter (2008), „Zeichen und Wunder“, in: *Luciano Rigolini. What you see*, herausgegeben von Fotostiftung Schweiz, Baden: Lars Müller Publishers, S. 129–133.
- RDM USA (2011), „The title says it all“, in: *amazon.com*, 13. Januar 2011, abrufbar unter www.amazon.com/review/R242PRLA89WJ02, zuletzt abgerufen am 16.04.2018.
- Schenda, Rudolf (1977), *Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe, 1770–1910*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Schmid, Joachim (1991), *Erste allgemeine Altfotosammlung*, Berlin: Edition Fricke & Schmid.
- Schmid, Joachim (2000), „„Hohe“ und „Niedere“ Fotografie“, in: *Theorien der Fotografie IV. 1980–1995*, herausgegeben von Hubert v. Amelnunx, München: Schirmer Mosel, S. 182–187.
- Segalen, Victor (1983), *Die Ästhetik des Diversen: Versuch über den Exotismus. Aufzeichnungen*, Frankfurt am Main/Paris: Querman.
- Simmel, Georg (1917), „Der Fragmentcharakter des Lebens. Aus den Vorstudien zu einer Metaphysik“, in: *LOGOS. Internationale Zeitschrift für die Philosophie*, herausgegeben von Richard Kroner und Georg Mehlis, Band 6 (1916/17), Tübingen: Mohr, S. 29–40.
- Soeffner, Hans-Georg (2000), *Gesellschaft ohne Baldachin. Über die Labilität von Ordnungskonstruktionen*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Sontag, Susan (2003), „Gegen Interpretation (Against Interpretation)“, in: *Kunst und Antikunst*, München/Wien: Hanser, S. 11–22.
- Sontag, Susan (2009), „Notes on ‚Camp‘“, in: *Against interpretation and other essays*, London: Penguin, S. 275–292.
- Soulages, François/Pascal Bonafoux (Hrsg.) (2013), *Portrait anonyme: peinture, photographie, cinéma, littérature*, Eidos. Série Retina. Paris: L'Harmattan.
- Streuli, Beat (1998), „Marseille, 98. Entretien avec Bernard Millet“, in: *Un nouveau paysage humain rencontres internationales de la Photographie*, Arles, 06.07.–16.08.1998, Paris: Actes Sud, S. 187–193.
- Tagg, John (1988), *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Thompson, Michael (1981), *Die Theorie des Abfalls. Über die Schaffung und Vernichtung von Werten*, Stuttgart: Klett-Cotta.
- Vogel, Matthias (2002), *Das tägliche Frauen-Bild. Zur visuellen Repräsentation und Rezeption anonymen Frauen in Schweizer Tageszeitungen*, Zürich: ITH – Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst.
- Welsch, Wolfgang (1991), *Unsere postmoderne Moderne*, 3. durchges. Aufl., Weinheim: VCH, Acta Humaniora.
- Zuromskis, Catherine (2008), „Ordinary Pictures and Accidental Masterpieces: Snapshot Photography in the Modern Art Museum“, in: *art journal*, Jg. 67, H. 2, S. 104–125.

In effigie

Das Bild als Sinnhorizont körperlicher Selbstdarstellung

Anne Sonnenmoser

In seiner Bild-Anthropologie weist Hans Belting ausdrücklich auf den metaphorischen Sinn von Abbildungen menschlicher Körper hin: „Wo immer Menschen im Bilde erscheinen, werden Körper dargestellt [...]. [S]ie [Bilder von Menschen] zeigen Körper, aber sie bedeuten Menschen“ (Belting 2001, S. 87). In dieser Eigenschaft repräsentieren Bilder von Körpern einen Menschen mit seinen sozialen und personalen Eigenschaften. Dabei können nicht nur Materialien wie Papier, Holz oder Pergament die Gestalt eines Bildes annehmen. Der Körper selbst wird zum Bildmedium, wenn er, mit Kleidung und Kosmetik, durch Techniken der Bildgestaltung bearbeitet und auf der Straße oder vor dem Spiegel wie ein Bild betrachtet wird. Dass der Körper nicht nur metaphorisch zum Abbild der Person wird, sondern sie in effigie, d. h. mit den medialen Eigenschaften eines Bildes repräsentiert, ist soziologisch interessant, weil die Repräsentation einer Person mit dem Körperbild personaler Selbstdarstellung spezifische Sinnhorizonte erschließt. Wenn nämlich die körperliche Erscheinung als Bild behandelt wird, so eröffnet diese Praxis einem Einzelnen Sinnhorizonte außerhalb des Bereichs alltäglicher Wahrnehmung und Wirklichkeitszuwendung. Dass solche Sinnhorizonte gesellschaftlich erschlossen sind, ist, wie ich zeigen möchte, durch die alltägliche Zirkulation von Bildern in den zeitgenössischen Bild- und Massenmedien bedingt. Die Zirkulation von Bildern in visuellen Bild- und Massenmedien ermöglicht überdies die Verbreitung von Körperästhetiken, die sich an Techniken der Bildgestaltung orientieren und aus diesem Grund zur Bildlichkeit des Körpers im Alltag beitragen. Gleichwohl ist die Orientierung an Bildern bei der Gestaltung des Körpers nicht lediglich durch den Umgang mit visuellen Massenmedien begründet. Besieht man sich die in piktoralen Körperexpertisen zur Anwendung kommenden Körpertechniken und die solche Expertisen rahmenden Sinnzusammenhänge, so zeigt sich, dass der Bezug auf Bilder und Bildmedien vielmehr auf Interaktion ausgerichtet und auf ganz spezifische soziale Situationen angelegt ist.

Einer solchen, auf Bilder bezogene, Bilder deutende und diese Deutungen wiederum in die Gestaltung des Körpers aufnehmende Form der Selbstdarstellung liegt eine sozialanthropologische, Selbstdarstellung als Interaktionsprozess auffassende Perspektive zugrunde. Dieser Perspektive gilt deshalb das erste Kapitel dieses Aufsatzes. Die Genese und Struktur einer piktoralen Form personaler Selbstdarstellung, die in diesem Aufsatz umrisshaft geschildert werden soll, ist das Ergebnis einer historisch-rekonstruktiven Untersuchung zeitgenössischer Körperexpertisen. Das zweite Kapitel skizziert deshalb die methodisch-rekonstruktive Herangehensweise und den Forschungsgegenstand dieser Untersuchung, die piktorale Körperexpertise. Das dritte Kapitel gilt dann denjenigen Körpertechniken in ihrem historischen Sinnzusammenhang, die analytisch in einen Typus piktoraler Selbstdarstellung überführt werden können. Mit dem Fokus auf den visuellen Ausdruck des Körpers, wird anderen körperlichen Ausdrucksformen zwangsläufig weniger Aufmerksamkeit zuteil. Der letzte Abschnitt dieses Aufsatzes gilt deshalb den sozialen und soziologischen Problemen, die eine piktorale körperliche Selbstdarstellung evoziert.

1. Selbstdarstellung als Interaktionsprozess

Ausgehend von Helmuth Plessners philosophischer Anthropologie kann personale Selbstdarstellung als eine menschliche Eigenart aufgefasst werden, die für Prozesse sozialer Interaktion und personaler Identitätsbildung eine Voraussetzung ist. Kraft seiner „exzentrischen Positionalität“ ist der Mensch in der Lage, sich selbst wie einen Gegenstand zu beobachten und zu betrachten (Plessner 2003a [1981], S. 361–365). Während die Erscheinungen der Umwelt dem Menschen unmittelbar zugänglich sind, ist allerdings die Erfahrung eines Selbst erst durch Interaktion möglich: Ein Gegenüber ist dem Einzelnen gleichsam ein Spiegel seiner Verkörperungsakte. In den Reaktionen anderer kann er lesen, wie seine Handlungen bewertet werden und so zu Deutungen seiner selbst gelangen. Er kann versuchen diese Deutungen zu beeinflussen, die Reaktionen auf sie bewerten und daraufhin ganz neue Bewertungen oder Vorstellungen der eigenen Person entwickeln (Berger/Luckmann 1997 [1966], S. 32 f.; Garfinkel 2011 [1967], S. 116–185; Goffman 2004 [1959]; Goffman 1999 [1971], Mead 1973 [1934], S. 194–244; vgl. Sonnenmoser 2018).¹ Dieses Modell eines Kreisgangs des Deutens der Ausdruckshandlungen eines Gegenübers, des auf diese Ausdruckshandlungen reagierenden neuerlichen Verkörperns, das wiederum ein Neudeuten und neuerliches Verkörpern nach sich zieht, soll mit Hans-Georg Gadamer als hermeneutischer Zirkel personaler Selbstdarstellung bezeichnet werden (Gadamer 1993 [1959]). Personale Selbstdarstellung ist in diesem Modell ein fortwährender intersubjektiver Darstellungs- und Deutungsprozess. Die Art und Weise, wie dieser Prozess vor sich geht, ist abhängig von den spezifischen sozialen Bedingungen, unter denen er vorgenommen wird. Zu nennen wären erstens soziale Situationen und körperliche Zustände, die die Aufmerksamkeit für die eigene Darstellung erhöhen oder minimieren und deshalb Auswirkungen auf das Ausmaß der Vertiefung einer Deutung haben. Zweitens ermöglichen Hilfsmittel wie Spiegel, Fotoapparate oder Kameras eine formal-ästhetische Selbstbeobachtung und Selbstformung. Drittens sind es die Begrenzungen von Raum und Zeit, die Rahmenbedingungen für die Gestaltung personaler Selbstdarstellung setzen. Kann ein Einzelner bei einer persönlichen Begegnung im öffentlichen Raum für seine Selbstdarstellung nur wenige Sekunden verwenden, so hat dies auch Konsequenzen für die Wahl der Darstellungsmittel, die diesen Begrenzungen Rechnung tragen müssen. Besteht allerdings die Möglichkeit sich durch viel Raum oder Zeit erfordernde Formen menschlicher Entäußerung, wie Bauwerke, Kunstwerke oder auch Schriftstücke als Person zum Ausdruck zu bringen, so eröffnen sich der Selbstdarstellung Ausdrucksformen, die die Grenzen des Körpers weit überschreiten können.

Nicht nur die Interaktion selbst also, sondern die Einbettung der Interaktion in soziale Kontexte und die raum-zeitliche Struktur einer Interaktionssituation und die gesellschaftlich verbreiteten Mittel und symbolischen Sinnhorizonte, derer sich ein Selbstdarsteller bedient und mit denen er soziale Situationen rahmt, sind von Bedeutung, wenn man Selbstdarstellung als kommunikative Handlung auffasst.

2. Historisch-rekonstruktive Wissenssoziologie

Begreift man Interaktion als Deutungsprozess, kann man auch methodisch am Deutungs-handeln des Einzelnen ansetzen, wie es die methodologischen Prinzipien der wissens-

1 Die Selbstwahrnehmung des Individuums in der Reaktion anderer verbunden mit den daraus resultierenden Handlungen hat Cooley als Spiegelungseffekt bezeichnet. Vgl. Charles Horton Cooley (1998) [1902], *On Self and Social Organization*, Chicago: University of Chicago Press, S. 164.

soziologischen Hermeneutik vorsehen (Soeffner/Hitzler 1994, S. 28–55; Soeffner 2004, S. 114–159). Dem Deutungshandeln wird bei dieser Herangehensweise methodisch kontrolliert nachgegangen, indem im Aufspüren von Deutungsmöglichkeiten die Interpretationsregeln, derer sich ein einzelner bedient, um das Handeln anderer zu verstehen, offengelegt werden. Grundlage für das Deuten im Alltag ist ein Vergleichswissen, d. h. ein Wissen, das zum Verstehen zunächst unverständlicher Sachverhalte hinzugezogen wird, auch wenn dieses Wissen nicht ohne Weiteres expliziert werden kann. Sozialwissenschaftliches Verstehen ist im Gegensatz zum Verstehen im Alltag darum bemüht, dieses Wissen zu explizieren.² Norbert Elias betont, dass sich der Forscher bei der Rekonstruktion dieses Vergleichswissens nicht von der zeitgenössischen Kultur Grenzen setzen lassen darf, da „Figurationen, die Menschen miteinander bilden, ein langsames Wandlungstempo haben, als die Menschen, die sie bilden“ (Elias 2002 [1983], S. 29). Dass solche Figurationen idealtypische Rekonstruktionen sind, die keinesfalls mit der Geschichte gleichgesetzt werden können, darauf weist Norbert Elias explizit hin (ebenda). Ganz in diesem Sinne wurde auch der Gegenstand dieser Untersuchung als soziale Figuration aufgefasst, deren Sinnhorizont sich unter anderem in der idealtypischen Rekonstruktion der sie historisch konstituierenden Wissensformen erschließt. Der Vergleich war aber auch in anderer Hinsicht ein zentrales methodisches Instrument: So wurde während der Datenanalyse der Fallvergleich weitgehend offengehalten. Das heißt, es wurden neue Vergleichsfälle hinzugenommen, wenn dies durch die Interpretationsergebnisse angezeigt war.

Körperbildexperten vermitteln ihr Wissen vornehmlich in Seminaren, Ratgeberhandbüchern, Zeitschriften und Fernsehsendungen. Für die Untersuchung wurde Datenmaterial aus diesen vier Gruppen erhoben. Datenmaterial zu Seminaren wurde über Teilnehmende Beobachtungen und Experteninterviews erschlossen. Eine Auswahl an Ratgeberhandbüchern, Zeitschriften und Fernsehsendungen wurde zum einen hinsichtlich ihrer Repräsentativität für den Untersuchungsgegenstand getroffen, zum anderen wurde fortlaufend mit dem Analyseprozess Datenmaterial aufgrund seiner Neu- und Verschiedenartigkeit ausgewählt, um eine hohe Kontrastierung innerhalb des Datenkorpus zu gewährleisten. Die von den Körperbildexperten verwendeten piktoralen Körpertechniken wurden ebenso wie die Techniken der Vermittlung dieser Körpertechniken mit dem Ziel der Typenbildung zunächst *vergleichend* rekonstruiert, um sie dann, in einem zweiten Schritt auf der Grundlage von historischem Quellenmaterial als soziale Figuration *historisch* zu rekonstruieren. Da die Ursprünge der Farb- und Figurexpertise in den USA liegen und die ersten Ratgeberhandbücher zu diesem Thema in den USA erschienen sind, wurden Interviews auch mit US-amerikanischen Farb- und Figurexperten geführt. Aus diesen Interviews ging hervor, dass bildmediale Körpertechniken für die Entstehung der Farb- und Figurexpertise bedeutsam waren. Deshalb wurde zusätzlich historisches Datenmaterial zu Techniken der Körperbearbeitung für moderne Bild- und Massenmedien in das Datenkorpus aufgenommen.

2 Vgl. hierzu: Hans-Georg Soeffner (2004), „Hermeneutik. Zur Genese einer wissenschaftlichen Einstellung durch die Praxis der Auslegung“, in: Ders., *Auslegung des Alltags – Der Alltag der Auslegung*, Konstanz: UTB, S. 114–159. Zur Unterscheidung zwischen wissenschaftlichem Verstehen und Verstehen im Alltag vgl. auch Alfred Schütz (1971), „Zur Methodologie der Sozialwissenschaften“, in: Ders., *Gesammelte Aufsätze 1, Das Problem der sozialen Wirklichkeit*, Den Haag: Martinus Nijhoff, S. 3–53.

3. Der piktorale Selbstdarstellungstypus

Hans Belting beschreibt in seinem Buch *Florenz und Bagdad*, wie sich mit der Perspektive als „Kunst der Mimesis“ ein „schwindelerregender Abgrund der Selbsterfahrung öffnet“ (Belting 2008, S. 248). Das perspektivische Bild ist kein Abbild, sondern ein symbolisches Bild und führe, so Belting, den dem Bild implizierten Betrachter zur Selbstreflexion. Beltings Interesse gilt vornehmlich der Ikonik, dem Sinngehalt eines Bildes. Wenn hier nicht von ikonischer, sondern von piktoraler Selbstdarstellung die Rede ist, soll ein anderer Aspekt von Bildern herausgehoben werden. Die Betrachtung von idealisierten Körperabbildern ist nicht in erster Linie ein Weg der Selbsterfahrung. Indem sie Vergleiche mit dem eigenen Körperbild ermöglichen und einzelne Körper als sehenswert herausstellen, können Körperabbilder zu einem Maßstab personaler Selbstdarstellung werden. Weil überdies ein fotografisches Körperabbild Spielarten der Selbstdarstellung in der Körpergestaltung vorführt, führt es immer auch die Gestaltbarkeit des Körpers selbst vor Augen. Da also die Medialität, die Ästhetik und die Materialität der Körperbildvorlagen für diese Form körperbildlicher Selbstdarstellung beschreibend ist, ist im Folgenden die Rede von ‚piktoraler Selbstdarstellung‘. Der Einzelne gestaltet hier, gleich einem Maler (lat. *pictor*), mit Techniken und ästhetischen Bewertungsmustern aus der Bildenden Kunst, den Körper.

Zwei Gestaltungstechniken sind für die piktorale Selbstdarstellung kennzeichnend und sollen deshalb ausführlicher beschrieben werden: Die piktorale Farbgestaltung und die piktorale Formgestaltung. Beide Techniken beziehen sich auf Gestaltungstechniken aus der Bildenden Kunst, d. h. auf Farb- und Proportionenlehren, die für die Gestaltung von Kunstwerken entwickelt wurden und nun auf den Körper angewendet werden.

3.1 Piktorale Ästhetik: Farbgestaltung und Formgestaltung

Die Farbgestaltung des Körpers kann mithilfe von Ratgeberhandbüchern selbst erlernt und angewendet werden. Auch Modezeitschriften und Fernsehsendungen widmen sich von Zeit zu Zeit diesem Thema. Im Gegensatz zur selbsttätigen Aneignung von Körpertechniken über visuelle Medien, bei der der Einzelne selbst die Entscheidung über das Zusammenspiel der je eigenen Hautfarbe mit den Farben, die für die Körpergestaltung verwendet werden, treffen muss, weist in einer persönlichen Farbexpertise ein Experte eine jeweilige Person einem bestimmten Farbspektrum zu. Ziel einer Farbexpertise ist es, ein Spektrum an Farben auszuwählen, das für die Körpergestaltung verwendet werden kann. Häufig erhalten die Teilnehmer solcher Seminare und Einzelberatungen einen sogenannten Farbpass, der eine Farbpalette abbildet und der farblichen Gestaltung der körperlichen Erscheinung im Alltag als Orientierungshilfe dienen soll. Darüber hinaus wird der in einer Farbexpertise Beratene auch über Möglichkeiten der Anwendung des empfohlenen Farbspektrums bei alltäglichen Bekleidungs- oder Kosmetikroutinen informiert. Bei der Zuweisung einer Person zu einer bestimmten Farbpalette greifen Farbexperten auf Methoden der Farbgestaltung zurück, die ursprünglich für eine Anwendung im Bereich der Bildenden Kunst entwickelt worden waren.³ Ein wichtiger Vertreter dieser Farblehren war

3 Vgl. hierzu etwa: Natalie Kalmus, „Color Consciousness“, in: *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, 25 (August 1935), S. 135–147. Für eine ausführliche Beschreibung der Verwendung von Farbverhältnissen bei der Gestaltung von Hollywoodfilmen vgl. hierzu theoretisch und empirisch ausführlicher: Anne Sonnenmoser, *Phantasma und Illustration. Selbstdarstellung vor den Kulissen moderner Bild- und Massenmedien*, Weinheim 2018: Beltz Juventa

etwa Henri Chevreul, der mit seinem Buch *The Principles of Harmony and Contrast of Colours and their Applications to the Arts* nicht nur Einfluss auf die Bildende Kunst, sondern auch auf die industrielle Farbproduktion hatte (Chevreul 1987 [1854]). Auch wenn er nie zitiert wird, finden sich große Übereinstimmungen zwischen dem Vorgehen bei einer Farbexpertise und seinen Anleitungen zur Farbgestaltung in der Porträtmalerei. Auf die Farbenlehre des Johann Wolfgang von Goethe und des Bauhaus-Künstlers Johannes Itten, der die Unterteilung in bestimmte Farbtönen, zusammengefasst in Frühjahrs-, Sommer-, Herbst- und Wintertönen, beschreibt, wird von Farbexperten ausdrücklich Bezug genommen (Goethe 1992 [1810]). Diese Farbenlehren waren nicht den Schülern von Kunstakademien vorbehalten, sondern waren insbesondere auch durch den schulischen Hauswirtschaftsunterricht in den USA verbreitet, der nicht nur Fragen der Gestaltung, sondern mit der industriellen Fertigung von Bekleidung auch Fragen der Auswahl von Bekleidung zum Inhalt hatte. Grace G. Starbird, Lehrerin an der *Practical Arts High School* in Boston, schreibt im Jahr 1910 in einem Artikel über „The Relation of Domestic Art to Fine Art Teaching“: „Every woman is a living example of good taste or bad taste as is shown by her dress and her immediate surroundings. The Art work of this School has for its aim the cultivation of taste, the establishment of ideals, the acquirement of skills in expression of visual perceptions and mental conceptions by both freehand and instrumental drawing; the analysis, classification and harmonization of color; [...] since our vocational work at present includes dressmaking, millinery and household science, our art course includes costume drawing and design and household decoration and furnishing with their accompanying problems“ (Starbird 1910, S. 19). Mit dem Impetus der Ökonomisierung der Hausfrauentätigkeit und unter dem Einfluss der Lebensreformbewegung erscheinen auch zahlreiche Handbücher, die die Auswahl von Kleidung und die geschmackvolle Kombination von Kleidungsstücken anleiten.⁴ Den gleichen Verbreitungsweg fanden Körpermaßverhältnisse, das Maßverhältnis des vitruvianischen Menschen oder der goldene Schnitt, die im Rahmen von Figurexpertisen vermittelt werden.⁵ Nicht selten werden solche Figurexpertisen im Alltag mit Farbexpertisen kombiniert.

Bei einer Figurexpertise gilt das Interesse den Körperproportionen, die idealerweise, im Jargon der Experten gesprochen, den Eindruck von ‚Harmonie‘ vermitteln sollen. Diese ‚Harmonie‘ der Körperproportionen wird von Figurexperten als ein Element körperlicher Schönheit hervorgehoben, so dass die Gestaltung der Körperproportionen immer auch den Zweck verfolgt, die Schönheit des Körpers zu befördern. Bei der Gestaltung der Figur arbeiten die Figurexperten mit optischen Effekten oder versuchen durch Camouflage oder Enthüllung einzelner Körperteile den Körper zu segmentieren und zu formen oder den Blick des Betrachters auf Körperzonen zu lenken, die dem Ideal der Harmonie gerecht werden. Der Einzelne kann sich in Einzelexpertisen oder Seminaren von einem Experten beraten lassen und die Bearbeitung der Körperproportionen am Körper unter Aufsicht des Experten erlernen oder im Selbststudium durch die Lektüre von Ratgeberhandbüchern oder Modezeitschriften, die sich diesem Thema von Zeit zu Zeit widmen, informieren. Von Fernsehsendungen wird die Bearbeitung der Körperproportionen meist im Rahmen umfassenderer Körperbearbeitungen aufgegriffen. Die Fern-

4 Vgl. hierzu etwa: Lillian Clara Williams Baker, *Clothing Selection and Purchase*, New York 1931. S. xxv, 272, Laura Irene Baldt, *Clothing for Women; Selection and Construction*, Philadelphia und London 1916, S. xiv, 454 [HEARTH]. W. H. Barrett, *Hints About Men's Dress: Right Principles Economically Applied*, New York 1899, [HEARTH], Helen Goodrich, *Principles of Clothing Selection*, New York 1923 [HEARTH]; Helen Ecob, *The Well-Dressed Woman: A Study in the Practical Application to Dress of the Laws of Health, Art and Morals*, New York 1893 [HEARTH]; Mary S. Woolman, *Clothing: choice, care, cost*, Philadelphia 1920 [HEARTH].

5 Vgl. hierzu empirisch und theoretisch ausführlicher Sonnenmoser (2018).

sehsendung *schick & schön* ZDF) verwendet die Figurexpertise neben der Farb- und Stilexpertise als Grundlage für die kosmetische und textile Gestaltung des Körpers. Im Verlauf der Fernsehsendungen *The Swan – Endlich schön!* (Pro 7) oder *Extrem schön. Endlich ein neues Leben* (RTL 2) werden sogenannte ‚harmonische‘ Proportionen mit Hilfe der Schönheitschirurgie als maßgebliche Technik der Körpergestaltung hergestellt.

Unabhängig von der Vermittlungsform liegt den Techniken zur Identifikation und Gestaltung ‚harmonischer‘ Körperproportionen letztendlich ein ideales Maßverhältnis zugrunde. Um ein solches Maßverhältnis zu erreichen, wird der Körper zunächst vermessen, daraufhin wird der Versuch unternommen, Körpermaßverhältnisse, die nicht idealen Proportionen entsprechen, so zu gestalten, dass augenscheinlich ein ideales Maßverhältnis entsteht. Die Farb- und Figurexpertin Carole Jackson schildert das Vorgehen bei der Gestaltung ‚harmonischer‘ Körperproportionen folgendermaßen: „Im Idealfall sind Ihre Schultern etwa zweieinhalb Zentimeter breiter als Ihre Hüften, was einen lockeren Fall der Kleidung über die Hüften bewirkt. Finden Sie Ihre Proportionen folgendermaßen heraus: Lehnen Sie sich auf Strümpfen gegen eine Wand. Bitten Sie jemanden, dort mit einem Stift an jedem Schulter- und Hüftknochen kleine Markierungen anzubringen. Messen Sie dann die Abstände zwischen den Markierungen. Sind Ihre Hüften mehr als zweieinhalb Zentimeter breiter als Ihre Schulterknochen, kann man durch ein paar geeignete Maßnahmen gefälligere Proportionen vortäuschen. Vermerken Sie nun Ihre Körpergröße an der Wand. Danach markieren Sie die Länge Ihrer Beine in Höhe der Hüftgelenke. Messen Sie den Abstand vom Fußboden aufwärts. Im Durchschnitt nimmt die Beinlänge die halbe Länge ihrer Körpergröße ein. Weichen Ihre Messungen mehr als zweieinhalb Zentimeter nach oben oder nach unten ab, sollten Sie diese Tatsache verschleiern, obwohl etwas zu lange Beine oft vorteilhaft wirken können. Kennzeichnen Sie nun noch die Höhe Ihrer Taille und Ihrer Achselhöhlen. Die ideale Taillenposition befindet sich genau in der Mitte zwischen Achselhöhle und Beinende. [...] Schreiben Sie alle Ihre Maße auf. Prägen Sie sich die Proportionen gut ein, denn es geht nun darum, jeden Teil Ihres Körpers vorteilhaft zu betonen“ (Jackson 1987, S. 94f.).

Bei Einzelberatungen oder Seminaren wurden ‚harmonische‘ Körperproportionen von den Experten wie in diesem Beispiel nicht anhand idealer Körperabbilder veranschaulicht und auch in den Interviews legten die Experten ihrem Vorgehen nicht ideale Körperabbilder zugrunde, sondern abstrakte Regeln, die die Gestaltung idealer Körperformen und idealer Körperlängenverhältnisse anleiten. Maßverhältnisse und Körpertechniken zur Umsetzung derselben wurden in den USA allerdings nicht nur im Hauswirtschaftsunterricht vermittelt. Die massenhafte Verbreitung ‚idealer‘ Körpermaßverhältnisse ist vielmehr durch die nach diesen Maßverhältnissen bearbeiteten Körperabbildungen des Hollywood-Films und der mit diesem verbundenen Consumer Culture bedingt. Die folgenden Beispiele veranschaulichen das Vorgehen bei der Bearbeitung der Körperproportionen, die beim Hollywoodfilm angewandt wurden, um einen Darsteller als ‚schön‘ zu typisieren.

Abb. 1 zeigt den sogenannten *beauty calibrator* des durch den Hollywood-Film prominenten Make-Up-Spezialisten Max Factor. Mit diesem Gerät können die Gesichtsproportionen vermessen werden, um die Gestaltung des Gesichts gemäß idealen Maßverhältnissen zu erleichtern. Auf Abb. 2 ist ein Ausschnitt aus einer Werbebroschüre des prominenten Filmkosmetiklers Perc Westmore zu sehen. In diesem Ausschnitt leitet Westmore die Leser zur Selbstanalyse der Gesichtsproportionen an. Das Vorgehen bei der Körperbearbeitung im Film wird in der Arbeitsweise des Filmkosmetiklers Perc Westmore sehr eindrücklich. Zeichnungen und Fotografien aus dem Nachlass Perc Westmores ermöglichen es, seine Arbeitsweise zu rekonstruieren (Abb. 3a–g): Perc Westmore hat die Person, für die er ein Make-up erarbeitet hat, zunächst fotografiert. Dann hat er diese

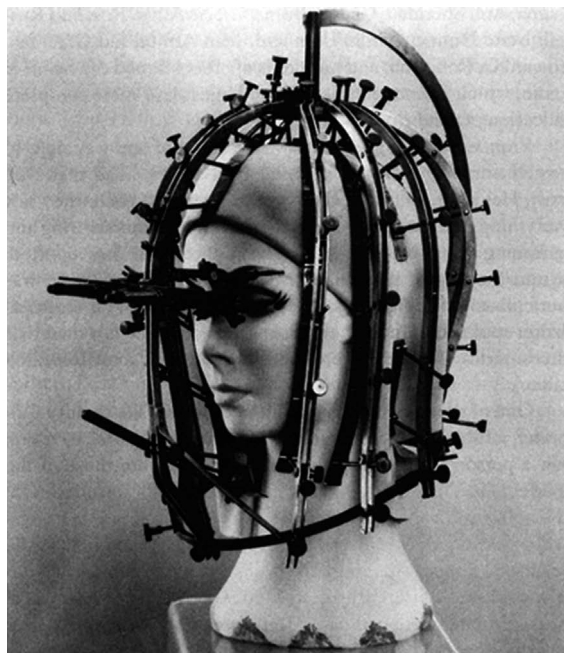


Abb. 1: Eine Photographie von Max Factors sogenanntem *Beauty Calibrator* aus dem Jahr 1932, der der Vermessung des Gesichts diente. Auf Grundlage der Gesichtsmäße konnten Asymmetrien oder Disproportionen des Gesichts beim Schminken kaschiert werden.

How to Analyze Your Face

THE RULE OF THREE

Just as important as the color of your hair and eyes and the tone of your skin are the actual lines of your face. A marble statue has no coloring—we judge its beauty purely upon the balance and harmony of its lines. Much can be done to create the illusion of balance and symmetry in your face by hairstyling and make-up; but there are a few very simple rules by which you can determine whether or not your face is in correct proportion.

GET A PHOTOGRAPH OF YOURSELF looking straight into the camera, like the one shown at right. (Figure 1.) For the first test, avoid selecting a photograph with the head tilted forward or looking up. This is distortion and not true contour. You cannot accurately measure a photograph in which the head is tilted away from the camera. Lightly draw three lines across the photograph as shown—at the hairline, through the center of the pupil of the eyes, and across the upper lip. The distance between lip and eye should be equal to the distance between eye and hairline. If your face conforms with these measurements it is in correct proportion.

FOREHEAD TOO HIGH? If you discover that your forehead is too high for perfect proportion, bring your hair down in a few soft dips or waves to reduce the appearance of height. If the space

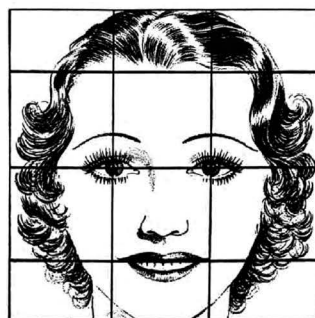


Fig. 1

Abb. 2: Ausschnitt aus einer Werbebroschüre des Filmkosmetikers Perc Westmore aus dem Jahr 1939. Es wird die Vermessung des Gesichts zum Zweck der Bearbeitung der Körperproportionen angeleitet.

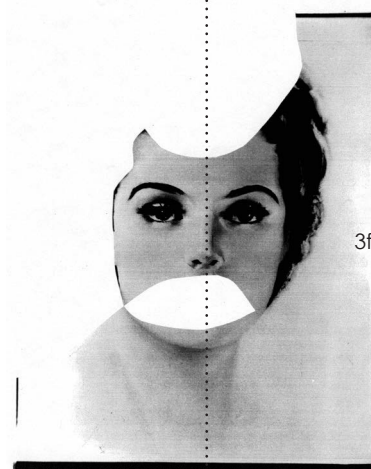
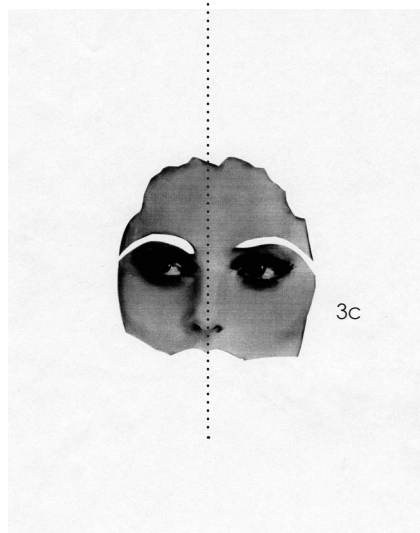
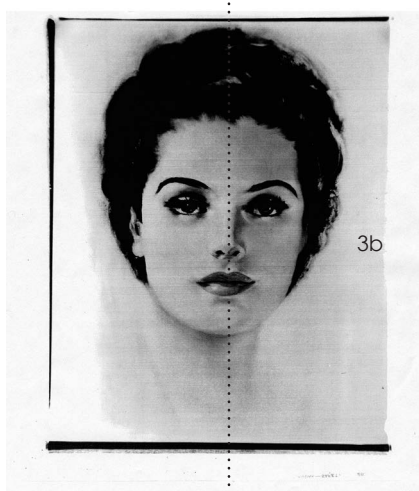
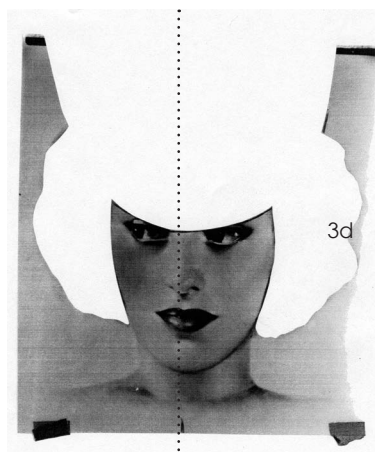


Abb. 3a–g: Bildmaterial, das Perc Westmore zum Make-up-Entwurf verwendet hat.

Fotografie senkrecht auseinandergeschnitten, um ein symmetrisches Gesicht zu gestalten. Daraufhin hat er verschiedene Zeichnungen angefertigt, auf denen er Gesichts-Make-up Variationen entworfen hat. Die Zeichnungen und die Fotografien sind in einem ähnlichen Maßstab gehalten, so dass eine direkte Gegenüberstellung der Fotografien mit den Zeichnungen möglich ist. Westmore hat offensichtlich einzelne Teile des Kopfes aus der Zeichnung ausgeschnitten, um sie auf die Fotografie aufzulegen in Abb. 3c und 3d sind es die Augenbrauen, in Abb. 3f ist es der Mund. Hat Westmore ein bestimmtes Gestaltungselement für das Make-up in Betracht gezogen, so hat er es auf den Körper aufgetragen. Das komplette Gesichtsarrangement einschließlich der Frisur hat er wiederum auf den Körper übertragen und schließlich mit einer Fotografie wie in Abb. 3g oder 3e festgehalten. Max Factor und Perc Westmore bearbeiten den Körper und das fotografische Körperabbild mit Gestaltungstechniken der Bildenden Kunst. Sie setzen Linien und Maße in ein Verhältnis zueinander und gestalten den Körper als planimetrische Komposition.

Max Imdahl hat darauf aufmerksam gemacht, dass die planimetrische Komposition das Bildsehen von Sehformen im Alltag abgrenzt: „Unter der Norm des Bildfeldes als einer Setzung und nicht unter der Norm außerweltlicher Vorgegebenheiten stiftet die planimetrische Komposition in selbstgesetzlichen und selbstevidenten Relationen – in Richtungen im Verhältnis zu Richtungen, Linien, im Verhältnis zu Linien, Farben im Verhältnis zu Farben und Maßen im Verhältnis zu Maßen – eine invariable formale Ganzheitsstruktur, welche ein entsprechend formales, sehendes [...] Sehen bedingt“ (Imdahl 1996, S. 26). Dieses „sehende Sehen“ wird im vorliegenden Datenmaterial allerdings auf leibhaftige, im Alltag Personen repräsentierende Körper angewendet.

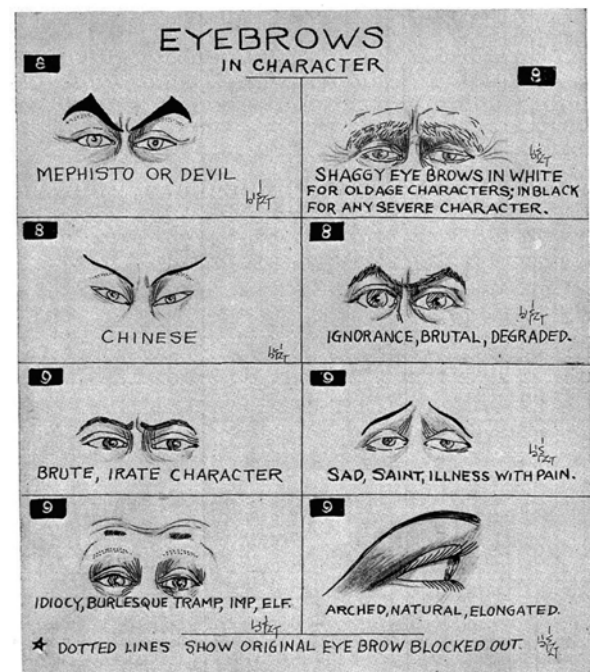
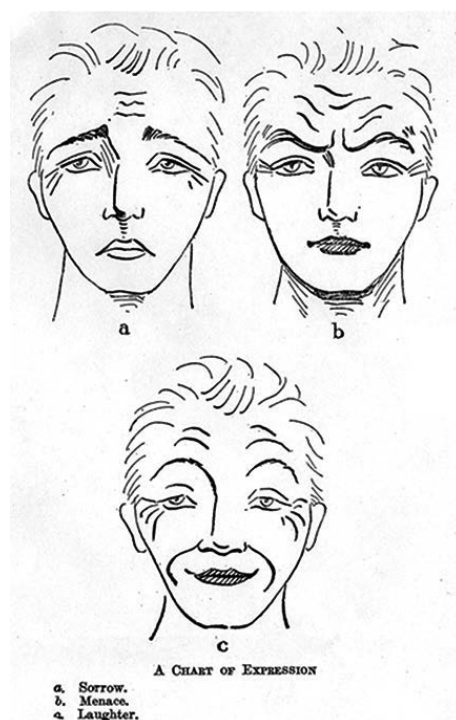
Während die Filmkosmetiker diese Techniken zunächst nur auf den Körper der Filmschauspieler anwandten, der abgebildet wiederum im Medium des Bildes verbleibt, verwenden Körperbildexperten diese Techniken für die Selbstdarstellung im Alltag. In der Verbreitung und Anwendung dieser Bildtechniken auch außerhalb des Wirklichkeitsbereichs der Bildmedien wird die Durchdringung der Wahrnehmung der Alltagswelt durch die Bildmedien greifbar.

Dass die Anwendung dieser Bildtechniken überdies eine soziale Bedeutung hat, zeigt die Symbolik piktoraler Körpergestaltung, in der sich visuelle Wahrnehmungsmuster und soziale Bewertungsmuster verbinden. Mit der Bestimmung von formalen Kriterien für Schönheit und der massenmedial erschlossenen Möglichkeit, mit der Anwendung dieser formalen Kriterien, Schönheit symbolisch zu repräsentieren, wird die Anwendung von piktoralen Körpertechniken als Bewährungsfeld der Person erschlossen. Dass diese Bewährung eine Bewährung innerhalb einer marktwirtschaftlich geprägten Wirtschafts- und Sozialordnung ist, zeigen einerseits die Legitimierungsstrategien der Körperbildexperten. So wird etwa beruflicher oder finanzieller Erfolg mit der piktoralen Gestaltung des Körpers in Aussicht gestellt. Andererseits bildet die Medienprominenz einen Bezugspunkt piktoraler Selbstdarstellung, wobei in zeitgenössischen, an Stars ausgerichteten Zeitschriften ebenso wie in frühen Filmfanzeitschriften der Konsum und die Kaufkraft der Prominenz dem Leser vor Augen geführt werden. Das rekonstruierte piktorale Zeichen- und Symbolsystem speist sich allerdings nicht nur aus der Symbolik piktoraler Bewährung. Die spezifische Bildlichkeit der Selbstdarstellung eröffnet einem Einzelnen mit dem unten skizzierten Verfahren der piktoralen Typisierung auch die Möglichkeit, Charaktereigenschaften darzustellen, die nicht zwangsläufig gesellschaftliche Erfolgs- und Konsumpostulate bedienen.

3.2 Piktoriale Typisierung

Auf den Abbildungen 4a und 4b sieht man, wie das Make-up zur Typisierung von Filmschauspielern verwendet wurde. Es handelt sich um zwei Seiten aus einem Handbuch für Filmkosmetiker, das im Jahr 1938 erschienen ist. Abb. 4a zeigt, wie verschiedene Formen des mimischen Ausdrucks kosmetisch umgesetzt werden. Abb. 4b widmet sich nur der Gestaltung der Augenbrauen. Die spitzen Augenbrauen in Abb. 4b sollten das Gesicht diabolisch wirken lassen. Die auf die Zornesfalte zulaufenden Augenbrauen sollten hingegen für brutale oder zornige Charaktere verwendet werden.

Mit der Illustration von Eigenschaften kann nicht nur der Schauspieler einem anonymen Publikum, sondern auch ein Einzelner im Alltag sein vorgesehene Verhalten oder mit Erving Goffman formuliert: seine „Verhaltensstrategie“ bildhaft zum Ausdruck bringen (Goffman 1999 [1967], S. 10). Eine solche Illustration der Person ist in sozialpsychologischer Perspektive kein Abbild der Person, sondern sie ist, wie Goffman betont, nicht mehr als eine ‚Behauptung‘ oder bestenfalls ein ‚Versprechen‘ (Goffman 2004 [1959], S. 228). Dass derartige Behauptungen in Interaktionsbeziehungen von Bedeutung sind hat bereits Georg Simmel deutlich gemacht. Simmel begreift „Vertrauen als die Hypothese künftigen Verhaltens, die sicher genug ist, um praktisches Handeln darauf zu gründen“ (Simmel 1992, S. 393). Vertrauen sieht Simmel als grundlegende Voraussetzung für soziale Austauschbeziehungen und sozialen Zusammenhalt. Vertrauen wird durch Wissen begründet, setzt aber tendenziell kein totales Wissen über den anderen voraus. Als Hypothese ist Vertrauen „ein mittlerer Zustand zwischen Wissen und Nichtwissen. [...] Der völlig Wissende braucht nicht zu *vertrauen*, der völlig Nichtwissende kann nicht einmal Vertrauen“ (ebd., Hervorhebung im Original). Das Ausmaß und die Quellen des Wissens um andere Personen können allerdings von Kultur zu Kultur verschieden sein. In diesem Fall speist sich die Quelle dieses Wissens nicht aus direkten oder vermittelten



Very important is the treatment of eyebrows.

Abb. 4a und b: Schminkanleitung für Filmschauspieler, abgedruckt in einem Handbuch für Filmschauspieler aus dem Jahr 1938. Links: Die Gestaltung des Gesichtsausdrucks mithilfe von Gesichtskonturen, Lippen- und Augenbrauenformen wird angeleitet. Rechts: Die Gestaltung der Augenbrauen wird angeleitet.



Abb. 5: Beschreibung der charakterlichen Eigenschaften des „klar-sachlichen Typs“ und der körperbildlichen Umsetzung dieser Eigenschaften in dem Ratgeberhandbuch *So finde ich meinen Stil!*

Interaktionsbeziehungen (etwa das Wissen darüber, was Freunde von Freunden über eine Person sagen), sondern aus medial vermittelten Typisierungen. Die Problematik dieser besonderen Wissensform wird ersichtlich, wenn man sich dem Gebrauch des Körperbildes als Phantasma der Person zuwendet (vgl. Sonnenmoser 2018). Bildern ist ein außeralltäglicher Wirklichkeitsakzent zu eigen. In der Bildbetrachtung kann sich ein Einzelner nicht nur Phantasien hingeben, sondern auch gesellschaftliche Ausdrucksformen für Selbstphantasien aneignen. Mit der Übertragung solcher Bildarrangements auf den Körper können solche Phantasmen in die Wirklichkeit der Alltagswelt miteinbezogen und zur Illustration der Person verwendet werden. Die Musikerin Patti Smith schreibt

über die Wahl ihrer Garderobe für den Besuch des Restaurants Max's Kansas City in New York, das in den 1960er und 70er Jahren ein Treffpunkt für zahlreiche Künstler war: „Ich wählte meine Garderobe aus wie eine Statistin, die sich für einen französischen Nouvelle Vague-Film zurecht macht“ (Smith 2012, S. 144). Wie Patti Smith kann sich ein Einzelner im Körperbild mit bildästhetischen Arrangements, die den Massenmedien entnommen und entsprechend verbreitet sind, als Person typisieren.

Ganz in diesem Sinne werden Bildmedien im vorliegenden Fall auch für die Darstellung von Charaktereigenschaften im Alltag verwendet. Das mit der Körpertechnik der piktoralen Typisierung gestaltete Körperbild bringt mit bildmedial verbreiteten Gestaltungselementen personale Eigenschaften wie Sachlichkeit, Sportlichkeit oder Leidenschaftlichkeit zum Ausdruck. Mit sprachlich-diskursiven Beschreibungen werden semantische Felder bestellt, und mit bildmedialen Beschreibungen konturiert (Abb. 5). Das Ratgeberhandbuch „So finde ich meinen Stil!“ beschreibt den klar-sachlichen Stil etwa folgendermaßen: „Sie schätzen Klarheit und Sachlichkeit. (...). Ihre klare Sachlichkeit sollte sich auch im Äußeren widerspiegeln. Bei Mänteln und Blazern heißt das: hochwertige Materialien, eher unifarbene Stoffe“ (Sandberg 2004, S. 24). In diesem Ausschnitt werden Strategien zur bildmedialen Darstellung der personalen Eigenschaften „Klarheit“ und „Sachlichkeit“ vermittelt. Ein Beobachter soll entsprechend damit rechnen, dass sich der so Präsentierte ‚klar‘, im Sinne von eindeutig, und sachlich verhalten wird.

Im Gegensatz zu sozialen Handlungen und sprachlich-diskursiven Selbstpräsentationen ermöglicht die Illustration der Person im Körperbild die Vermittlung einer Vielzahl komplexer Informationen über die personalen Eigenschaften einer Person innerhalb kürzester Zeit. Relevant wird diese an Bild- und Massenmedien ausgerichtete Illustration der Person in Gesellschaften, in denen sich eine Vielzahl von Begegnungen in anonymisierten Sozialzusammenhängen abspielt. Dies gilt insbesondere dann, wenn Begegnungen, die für die gesellschaftliche Bewährung einer Person ausschlaggebend sein können, durch Anonymität gekennzeichnet sind. Und so wird in Ratgeberhandbüchern und Seminaren ausdrücklich auf Situationen hingewiesen, die häufig durch weitgehend anonyme Interaktionen gekennzeichnet sind wie beispielsweise Bewerbungs- oder Kundengespräche.

Anonymität stellt einen Problemfall personaler Selbstdarstellung dar. Selbst wenn der beanspruchte soziale Status oder die Gruppenzugehörigkeit einer Person mit der äußeren Erscheinung zum Ausdruck gebracht wird, erlaubt dies kaum Rückschlüsse auf ihr Verhalten: Ist eine Person glaubwürdig, wird sie verlässlich sein oder mich betrügen, droht mir Gefahr durch Aggression? Nichts weniger als das Vertrauen in das Verhalten einer Person steht zur Disposition, wenn sich zwei Unbekannte begegnen. Die piktorale Darstellung personaler Eigenschaften legt einen Einzelnen als Person fest, lässt aber die Bestimmung einer Gruppenzugehörigkeit in einem gewissen Maß offen und ermöglicht auf diese Weise eine Vielzahl an Anschlussmöglichkeiten für Interaktionen. Bekannt und verbreitet ist eine solche Form der Darstellung personaler Eigenschaften wiederum durch die Gestaltung des Körpers für bildmediale Formate. In einem Bild, vor der Staffelei oder vor der Kamera nimmt der Abgebildete immer eine Pose ein und zeigt sich so als soziale Person. Auch im Film muss das Körperbild den Darsteller der Dramaturgie entsprechend so typisieren, dass seine vermeintliche „Verhaltensstrategie“ (Goffman 1999 [1967], S. 10) für den Zuschauer sichtbar wird. Nicht nur Kostüm und Kulisse, auch die Mimik wird einem Darsteller mit Make-up gleichsam eingeschrieben und typisiert ihn so auf der Ebene des Körperbildes.

In Fernsehformaten, Zeitschriften und Beratungen, die Körperbildexpertisen zum Thema haben findet man je unterschiedliche Formen, mit einer marktwirtschaftlich geprägten Gesellschaftsordnung umzugehen, sich in dieser zu verorten, sich innerhalb dieser zu bewähren, sich gegen sie zu behaupten und abzugrenzen oder deren Struktur

mit der körperbildlichen Darstellung sozialer Bewährung gleichsam zu überlisten. Im vestimentär-kosmetischen Körperbild dargestellte Phantasmen sind insofern nicht mit märchenhaften Träumen personaler Lebensführung gleichzusetzen, sondern können auch alltagsbezogene Wünsche oder Ansprüche auf soziale Sichtbarkeit zum Ausdruck bringen, generieren und transformieren.

4. Schluss und Ausblick: Sozialkommunikative Probleme piktoraler Selbstdarstellung

Ruft man sich nun noch einmal das Modell des hermeneutischen Zirkels personaler Selbstdarstellung in Erinnerung, so wird deutlich, dass der erste Kontakt einen Deutungsprozess nicht abschließen muss, sondern eine Vielzahl von Kontakten nach sich ziehen kann, bei denen ein Gegenüber zu ganz neuen Deutungen einer Person gelangen mag. Erving Goffman beginnt mit seinen Beschreibungen personaler Selbstdarstellung dort, wo die Expertise der piktoralen Selbstdarstellung endet: Im Alltag konkreter sozialer Situationen. Im Alltag darf jeder erwarten, dass er den sozialen Eigenschaften entsprechend, die er sich mit seiner Selbstdarstellung zuschreibt, behandelt wird. Der Respekt, der einer Selbstdarstellung entgegengebracht wird, hat Helmuth Plessner mit dem Begriff des Nimbus beschrieben (Plessner 2003b [1924], S. 95 f.). Die Wirkmacht des Nimbus beruht, wie Goffman vor Augen führt, auf dem moralischen Wert, den eine solche Darstellung hat. Werden die Behauptungen über die Darstellung einer Person als falsch entlarvt, wird der Darsteller nicht nur beschämt, die mit ihm Interagierenden sind vielmehr enttäuscht, mehr noch, sie fühlen sich getäuscht und betrogen.

Piktorale Selbstdarstellung ist immer zunächst auf anonymisierte Kontakte und den Beginn sozialer Beziehungen ausgerichtet. Nach Ansicht der befragten Experten und gemäß den Ausführungen der untersuchten Ratgeberliteratur soll das Körperbild den Verlauf solcher Beziehungen maßgeblich beeinflussen: Der erste Eindruck zähle und sei kaum zu revidieren, beteuern die Experten. Mit Goffman ist eine solche Bewertung erster Begegnungen mit Vorsicht zu genießen und hat den Anschein magischer Beschwörung angesichts komplexer, das Image einer Person unentwegt gefährdender Situationen. Insbesondere allzu phantastische und von den alltäglichen Rollen und sozialen Positionen einer Person zu sehr abweichende Selbstphantasien drohen Goffmans Überlegungen zufolge soziale Beziehungen eher zu gefährden. Denn eine der Grundlagen für den Aufbau und die Aufrechterhaltung sozialer Beziehungen, das Vertrauen in das Verhalten anderer Personen, ist gefährdet, wenn das konkrete Handeln nicht hält, was die Darstellung verspricht.

Dass es für die Zurechenbarkeit von Eigenschaften zu einer Person, die sogenannte *accountability* weitaus mehr bedarf als eines Bildentwurfs, hat Harold Garfinkel (2011) am Beispiel einer Person, die sich einer Geschlechtsumwandlung unterzieht vor Augen geführt. Neben dem Körperbild verbinden sich Garfinkel zufolge im Alltag eine Vielzahl fein abgestimmter körperlicher Ausdrucksformen zu einer symbolischen Form und bilden so die Voraussetzung für die Zurechenbarkeit personaler Eigenschaften.

Wenn allerdings nicht mehr konkrete soziale Begegnungen, sondern Interaktionen in massenmedialen Umgebungen alltäglich werden, stellt sich die soziale Relevanz piktoraler Selbstdarstellungsformen anders dar. Auf sozialen Online-Plattformen ist nicht mehr nur das konkrete Handeln, sondern vor allem der Bildentwurf eine zentrale Bewährungsform der Person. Und in solchen medialen Umgebungen bewegt sich die an medialen Körperbildern ausgerichtete piktorale Selbstdarstellung, wieder ins Bild gebannt, in ihrem originären phantastischen Sinngebiet bildmedialer Wirklichkeit.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Basten, Fred E. (1995), *Max Factor's Hollywood. Glamour, Movies, Make-Up*, Santa Monica: Time Warner International, S. 72; **Abb. 2:** Perc Westmore, Wally Westmore, Bud Westmore and Mont Westmore, *Perc Westmore's Perfect Make-up Guide. Five Hundred Hollywood Beauty Secrets* (Werbebrochure 1939), S. 14. *The Perc Westmore Papers*, 1-f.8 [MHL]; **Abb. 3a–g:** *Facial Identikits, The Perc Westmore Papers*, 1-f.5 [MHL]; **Abb. 4:** Rudolf Liszt, *The last word in make up*, New York 1938, S. 133–137 [MHL]; **Abb. 5:** Vera Sandberg (2004), *So finde ich meinen Stil. Richtig gut aussehen privat und im Beruf*, München: Goldmann, S. 24.

Abkürzungsverzeichnis

[HEARTH] = Home Economics Archive an der Cornell University, Ithaca (New York) USA. Es handelt sich um ein Online-Archiv mit Literatur zum Thema Hauswirtschaftslehre: <http://hearth.library.cornell.edu/h/hearth/index.html> (zuletzt abgerufen am 12. 3. 2018)

[MHL] = Margret Herrick Library der *Academy of Motion Pictures Arts and Sciences* in Los Angeles (Kalifornien) USA

Literaturverzeichnis

- Baker, Lillian Clara Williams (1931), *Clothing Selection and Purchase*, New York: The Macmillan Company
- Balddt, Laura Irene (1916), *Clothing for Women; Selection and Construction*, Philadelphia und London: Philadelphia Lippincott. [HEARTH]
- Barrett, W.H. (1899), *Hints About Men's Dress: Right Principles Economically Applied*, New York: D. Appleton & Co. [HEARTH]
- Belting, Hans (2001), *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Belting, Hans (2008), *Florenz und Bagdad*, München: C. H. Beck Verlag.
- Berger, Peter L./Thomas Luckmann (1997) [1966], *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Chevreul, Michel Eugène (1987) [1854], *The Principles of Harmony and Contrast of Colours and their Applications to the Arts*, herausgegeben von Faber Birren, Pennsylvania: Schiffer Pub Ltd.
- Cooley, Charles Horton (1998) [1902], *On Self and Social Organization*, Chicago: University of Chicago Press.
- Ecob, Helen (1893), *The Well-Dressed Woman: A Study in the Practical Application to Dress of the Laws of Health, Art and Morals*, New York: Fowler & Wells Co. [HEARTH]
- Elias, Norbert (2002) [1983], *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Geschichte des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Gadamer, Hans-Georg (1993) [1959], „Vom Zirkel des Verstehens“, in: Ders., *Hermeneutik II. Wahrheit und Methode*, Tübingen: UTB, S. 57–65.
- Garfinkel, Harold (2011) [1967], *Studies in Ethnomethodology*, Los Angeles: Polity Press.
- Goethe, Johann Wolfgang (1992), *Farbenlehre*, herausgegeben von Gerhard Ott und Heinrich O. Pros, Stuttgart: Freies Geistesleben Verlag.
- Goffman, Erving (1999) [1967], *Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Goffman, Erving (2004) [1959], *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, München: Piper.
- Goodrich, Helen (1923), *Principles of Clothing Selection*, New York [HEARTH]
- Imdahl, Max (1996), *Giotto-Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Jackson, Carole (1987), *Color Me Beautiful. Entdecken Sie Ihre Schönheit durch Ihre Farben*, Bern: Hallwag.
- Kalmus, Natalie (1935), „Color Consciousness“, in: *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, 25 (August), S. 135–147.
- Mead, George H. (1973) [1934], *Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Plessner, Helmuth (2003a) [1981], *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*. Gesammelte Schriften IV, Frankfurt am Main: de Gruyter.

- Plessner, Helmuth (2003b) [1924], „Grenzen der Gemeinschaft“, in: Ders., *Gesammelte Schriften V, Macht und Menschliche Natur*, herausgegeben von Günther Dux, Odo Marquard, Elisabeth Ströker und andere, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Sandberg, Vera (2004), *So finde ich meinen Stil. Richtig gut aussehen privat und im Beruf*, München: Goldmann Verlag.
- Schütz, Alfred (1971), „Zur Methodologie der Sozialwissenschaften“, in: Ders., *Gesammelte Aufsätze 1, Das Problem der sozialen Wirklichkeit*, Den Haag: Martinus Nijhoff, S. 3–53.
- Simmel, Georg (1992), *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Gesamtausgabe Band 11*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Smith, Patti (2012), *Just Kids. Die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt am Main: Fischer.
- Sonnenmoser, Anne (2018), *Phantasma und Illustration. Selbstdarstellung vor den Kulissen moderner Bild- und Massenmedien*, Weinheim: Beltz Juventa.
- Soeffner, Hans-Georg/Ronald Hitzler (1994), „Hermeneutik als Haltung und Handlung. Über methodisch kontrolliertes Verstehen“, in: Norbert Schröer, *Interpretative Sozialforschung. Auf dem Wege zu einer hermeneutischen Wissenssoziologie*, Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 28–55.
- Soeffner, Hans-Georg (2004), „Hermeneutik. Zur Genese einer wissenschaftlichen Einstellung durch die Praxis der Auslegung“, in: Ders., *Auslegung des Alltags – Der Alltag der Auslegung*, Konstanz: UTB, S. 114–159.
- Starbird, Grace C. (1910), „The Relation of Domestic Art to Fine Art Teaching“, *Journal of Home Economics*, Jg. 2, H. 1, S. 19. [HEARTH]
- Woolman, Mary S. (1920), *Clothing: choice, care, cost*, Philadelphia, J. B. Lippincott Company. [HEARTH]