

Felix Keller

Die Ordnung der Gesichter

Fotografische Archive und die Unsichtbarkeit der Gesellschaft

Die schwindende Fassbarkeit gesellschaftlicher Realitäten scheint ein Signum der Moderne: sie betrifft zuallererst die unmittelbare Wahrnehmung von Menschen selbst, ihr Auftauchen, Verschwinden, ihr Tun und Gebaren. Wie als Antwort lässt sich die Errichtung von Dispositiven der Sichtbarmachung beobachten, die gesellschaftliche Ordnung wieder zur eindeutigen Wahrnehmbarkeit und Explorierbarkeit verhelfen sollen: Praktiken und Techniken freilich, die ihre eigenen Bedingung der Wahrnehmung selbst auch immer wieder unterlaufen.

Eine Urszene dieser unkenntlich gewordenen Gesellschaft liefert Edgar Allan Poes 1845 erschienene Erzählung *Man of the crowd*. Ein Bürger Londons, von langer Krankheit frisch genesen, betrachtet von einem Café aus die Menge der Menschen, die im abendlichen London an ihm vorbeizieht. Mühelos mag er anhand des „tumultuosenden Meeres“ vorbeieilender Gestalten die bürgerliche Gesellschaft zu entziffern, die Berufsstände, die Religionen, die dubiosen Elemente. Unversehens entdeckt Poes Flaneur jedoch ein Gesicht, das er nicht einordnen kann, das ihn zutiefst beunruhigt, das ihn „aufgrund der absoluten Idiosynkrasie seines Ausdrucks (...) fesselte und in sich hineinsog“ (Poe, 1976, 713). Die Entzifferungsregister des Flaneurs versagen, eine Unzahl von Assoziationen steigen in ihm hoch, sich fortwährend widersprechend, ohne dass sich das Gesicht dieses Menschen in irgend einer Weise in eine symbolisch-soziale Ordnung einbinden ließe. Unversehens taucht bei ihm die Ahnung auf: „Er ist der Massenmensch. Es wäre fruchtlos, ihm hinfort zu folgen: denn weder über ihn noch über seine Taten werd' ich mehr erfahren (...) und vielleicht ist es nur eine der großen Gnadengaben Gottes, dass es sich nicht lesen lässt.“ (Poe, 1976, 720).

Über die Signaturen einer anbrechenden Epoche in Poes Werk ist viel geschrieben worden. Auch hier zeigt sich eine Konstellation, die bestimmend sein wird für die Zeit der Moderne: die Frage der Sichtbarkeit von Gesellschaft. Poes Flaneur, ein Ethnograph der frühen Stunde, steht hierin gleichsam zwischen zwei Ordnungen, zwischen zwei Feldern des Wissens: der übersichtlichen Verhältnisse einer bürgerlich-ständischen Ordnung und jener einer anbrechenden Gesellschaft, die sich nicht mehr so leicht entziffern lässt, in der die archivierten Erkennungsmuster ins Leere greifen.

Es ist bemerkenswert, dass im Gleichzug mit der Diagnose Poes eine neue Technologie entstand, welche die Nicht-Lesbarkeit der flottierenden Men-

schenmengen in der Großstadt über die Konstruktion neuer Formen der Sichtbarkeit zu überbrücken versprach: gemeint ist die Fotografie. Es ließe sich ohne Probleme von einer technischen Innovation sprechen, einem neuem Medium, das wiederum, indem es Körper und Gesichter zur Präsenz verhilft, gleichsam die „Flüchtigkeit der Moderne“ (Bauman, 2003) still stellt, um so ein neues Feld von Sagbarem zu ermöglichen. Doch trifft die Fotografie als technologische Innovation keineswegs auf einen bilderlosen Raum, sondern sie setzt bereits einen bestimmten Habitus im Verhältnis zum Realen voraus, trägt und reproduziert damit eine bestimmte Episteme, die erst zu ihrer Einführung beigetragen hat. So ist mit der Idee des fotografischen Abbildens experimentiert worden, lange bevor die Daguerrotypie entstand: Die Fotografie ist eine „graduelle, keine ganz grundsätzliche Innovation“ (Daston und Galison, 2002, 51), und sie ist damit selbst bereits in einen bestimmten Raum des Sehens und Wissens eingebunden, der sich mit Martin Jay als „skopische Ordnung“ bezeichnen ließe: ein „umkämpftes Terrain“ von Sehweisen, die Wissen über die Welt schaffen (Jay, 1992, 179).

Gesichts-Archive I: Portrait-Archive

Die begehrte neue Sicht- und Lesbarkeit der fluiden großstädtischen Gesellschaft vermochte allerdings die Daguerrotypie, jene erste Technologie der Fotografie also, die noch Unikate hervorbrachte, noch nicht zu liefern, wenn der Blick des Poeschen Flaneurs als Bezugspunkt genommen wird. Es setzte sich dagegen ein anderes Paradigma der technischen Repräsentation von Menschen durch, das bis heute wirkt. Daguerre, nach dessen Namen die ersten fotografischen Apparate benannt wurden, lud 1839 einen kleinen Kreis von Personen ein, eines seiner technischen Bilder zu bewundern, darunter war Samuel Morse. Die vorgestellte Daguerrotypie zeigte den Boulevard du Temple, aufgenommen im denselben Jahr. Morse ist beeindruckt von der Schärfe des Bildes, das Details zeigt, welche das Auge von demselben Standpunkt aus niemals hätte erkennen können. Doch er stellt auch fest: „Les objets en mouvement ne laissent aucune empreinte. Le boulevard, bien que constamment parcouru par un flot de piétons et d'équipage, était parfaitement désert“ (zitiert nach Frizot, 2001, 28). Nur eine Person, die sich die Schuhe putzen lasse, sei sichtbar, und dies nur, weil sie gezwungen gewesen sei, sich während der gesamten Belichtungszeit stillzuhalten. Die Technologie vermochte also schlicht keine sich bewegenden Menschen festzuhalten. Freilich, die Magie der neuen Sichtbarkeit, die ein Sehen ermöglichte, das dem Auge versperrt war, in Verbindung mit einem sich öffnenden Feld des Unwissens über die Menschen in der frühkapitalistischen Großstadt, wie von Benjamin in seinen Baudelaire-Studie beschrieben, erzeugte offenbar einen unwiderstehlichen Sog, menschliche Gestalten fotografisch zu erfassen. Allerdings musste eine Weise gefunden werden, die sowohl technisch möglich war wie auch Sichtbarkeiten lieferte,

brauchen Gesichter“ (Deleuze und Guattari, 1997, 246, 249) – was wie erwähnt richtig ist, vor der Renaissance war dieses Konstrukt den Heiligen vorbehalten (Füssel, 2004, 204). Der Sog wird nun offenbar, in den Poes Flaneur geraten ist: die Nicht-Lesbarkeit des Gesichts bedeutet nicht nur die Nicht-Lesbarkeit der Gesellschaft, sondern spiegelbildlich auch die Ortlosigkeit des Erzählenden als Subjekt in der Gesellschaft selbst.

Gesichtsarchiv II: Familienalbum – Verbrecherdatenbank

Doch was geschieht, wenn Gesichter nicht mehr über die gestaltende Wahrnehmung eines Malers erscheinen, sondern über die Fotografie gleichsam automatisiert produziert werden, und diese Produktionsweise in immer breitere gesellschaftliche Bereiche diffundiert? Folgen wir Walter Benjamin (Benjamin, 1991), ist der Effekt der Verbreitung dieser Technologie letztlich gerade gegenläufig zu dem, was sich augenscheinlich annehmen ließe. Im Prinzip ist das gemalte Portrait nicht auf die Person angewiesen: in der Geschichte der Kunst löst sich die Technik von der Individualität der Gemalten bis hin zur vollständigen Unkenntlichkeit des Dargestellten selbst (Francastel und Francastel, 1969, 7). Bei den fotografischen Portraits aber ergibt sich etwas anderes, die Fotografie reagiert mechanisch-indexalisch auf die erfasste Umwelt: aber indem sie mit dem Realen durch ihre Technik unmittelbar verbunden ist, verbleibt ein Moment, das sich der Gestaltung, dem „Sehen als“ sich stets widersetzt. Benjamin drückt dies wie folgt aus:

„Bei der Photographie aber begegnet man etwas Neuem und Sonderbarem: in jenem Fischweib aus New Haven, das mit so lässiger, verführerischer Scham zu Boden blickt, bleibt etwas, was im Zeugnis für die Kunst des Photographen Hill nicht aufgeht, etwas, was nicht zum Schweigen zu bringen ist, unbändig nach dem Namen derer verlangend, die da gelebt hat, die auch hier noch wirklich ist und niemals gänzlich in die ‚Kunst‘ wird eingehen wollen“ (Benjamin, 1991, 370).

Das was nie gänzlich in die Kunst als vollständig Gestaltetem wird eingehen können, scheint zentral für die Frage des Funktionierens von Gesichtsarchiven und der symbolischen Ordnung der Gesellschaft: die Gesichtsmaschinen funktionieren nicht perfekt. In der Fotografie steckt ein Moment des Realen, das nie selbst fixierbar ist. Und gerade der Umgang mit diesem instabilen Moment verweist wiederum auf den Zustand gesellschaftlicher Ordnungsschwierigkeiten, der Brüche, Risse, welche die symbolische Ordnung der Gesellschaft in einem bestimmten Moment durchziehen. In Konsequenz heißt dies, dass die massenhafte Portraituren der Menschen, mehr noch die sich abzeichnenden Verwissenschaftlichung des Portraiturens selbst keineswegs notwendig die globale Sichtbarkeit des Sozialen erhöhte, sondern diese auf eigentümliche Weise auch instabiler, transparenter wurde für symbolische Kämpfe.

Die Diffusion der Technologie wurde ermöglicht durch die Erfindung der

so genannten Visitenkartenfotografie auf Basis des wieder verwendbaren Glasnegativs durch André Adolphe Eugène Disderi. Die Kleinheit dieser Abbildungen sowie die Kostengünstigkeit der Herstellung ließ erst die Möglichkeit zu, die Bilder zu sammeln. Es waren keine Ausstellungshallen als Portrait- respektive Subjektarchive mehr notwendig. Eine neue Form von visuellen Archiven entstand, mit einem ganz anderen gesellschaftlichen Ort: das Fotoalbum. Indem diese neue Form der stabilisierten Sichtbarkeit in breitere gesellschaftliche Bereiche diffundierte, setzten unversehens Distinktionsprozesse ein, welche die Formen der Ästhetik anderer, klassenfremder Sichtbarkeiten disqualifizierten; die bürgerliche Sehweise des Subjekts mochte nicht so sehr auf die Individuen des Kleinbürgertums und der Arbeiterschicht passen. Selbst Benjamin spricht von einem „jähren Verfall des Geschmacks“, der mit dem „Füllen von Photographiealben“ einsetzte, „Lederschwarten mit abstoßenden Metallbeschlägen“, deren Bilder „nährisch drapierte oder verschnürte Figuren“ zeigten (Benjamin, 1991, 375). Das visuelle Wissen der fotografischen Archive wird unversehens zum Klassenwissen (Freund, 1968, 75ff.) und blieb es in gewissem Sinne bis heute (Bourdieu, 1983, 109). Der Subjektivierungsvorgang, den Simmel beschrieb, bleibt gleichsam in einem engen Kreis der (klein-) bürgerlichen „Fortsetzungsfamilie“ verhängen und reproduziert sich dort. Die Fotoalben konterkarieren auf eigentümliche Weise die mächtigen Portrait-Galerien des Staates. In dem gewaltigen Beleuchtungssystem des Staates funkeln auf einmal unzählige andere Splitter einer sichtbarer Gesellschaftlichkeit, die das Licht zerstreuen, das auf sie gerichtet ist.

Insofern erscheint es konsequent, dass die erfolgreiche Technik der Sichtbarmachung des Sozialen auch von staatlichen Ordnungen übernommen wurde. Michel Foucault beschrieb in *Überwachen und Strafen* exakt die Transformation der bürgerlich-kulturellen Identitätspraktiken in ein staatliches Begehren der Disziplinierung durch Sichtbarmachung (Foucault, 1987, 246f.). Bemerkenswerterweise beruht dieser Prozess der Vereinnahmung bürgerlicher Subjektivierungstechniken zur Kontrolltechnologie nicht nur auf dem erzählten Leben, sondern auch auf der Portrait-Fotografie und dem damit verbundenen Modus des Sehens. Ungefähr ab dem Jahre 1860 beginnt die Polizei Fotografien über Verbrecher zu sammeln, die Sammlung wuchs mit der neuen Technologie logischerweise an. Die Fotografien wurden auf dieselbe Art gesammelt wie die kleinbürgerlichen Portraits. Das Fotoalbum wurde zum Verbrecheralbum (Phéline, 1985; Regener, 1992; Schicke, 2000), auch wenn die quantitativen Dimensionen dieser Alben ins beinahe unermessliche wuchsen. Interessant ist nun, welcher Sehweisen sich die ersten Verbrecherphotographien bedienten. Ein von Phéline (1985) reproduziertes Foto zeigt einen Mann mittleren Alters im Gehrock, eine gepflegte Erscheinung mit sorgfältig frisierten Backenbärten. Er steht neben einem lederbeschlagenen Stuhl, ein Arm ruht auf der Rücklehne, hinter ihm hängt ein schwerer Plüschvorhang. Regener (1992) wiederum zeigt ein Foto, auf dem eine Frau dargestellt ist, die auf einem reichhaltig mit Stickereien und Holschnitzereien verzierten Stuhl

sitzt. Im fotografierten Raum selbst sind die Accessoires einer bürgerlichen Stube erkennbar. Die Frau selbst posiert in einem weit ausfallenden Gewand, das sorgfältig drapiert ist. Bei beiden Bildern handelt es sich um Verbrecherfotos der Polizei. Die Verbrecher werden so noch als Mitglied der bürgerlichen Gesellschaft gesehen. Dieselben ästhetischen Praktiken, die Disderi für die bürgerliche Portraitfotografie entwickelt hatte, gelangten auch bei der Verbrecherfotografie zum Zuge.

Die Fotografie wird zur Wissenstechnologie, doch sie trägt auch ein Wissen in sich, das sich auf die Wissenstechnologie nicht rückbinden lässt, sondern über das Betrachten des Bildes selbst entsteht: dieses Wissen, so Benjamin, „... bezieht eine letzte Verschanzung, und die ist das Menschenantlitz“ (Benjamin, 1963a, 21). So ist zu verstehen, dass, nachdem in der Archivierung des Disziplinarsystems eine eigentümliche Logik der Verwissenschaftlichung einsetzte, diese wiederum genaue jene Prozesse der Widerstandskraft des fotografierten Gesichts zum Vorschein brachte, von der Benjamin spricht. Alphonse Bertillon (1853–1914), Leiter der fotografischen Abteilung der Polizeipräfektur von Paris, Bruder und Sohn von Statistikern, entwarf im Zuge seiner Anthropometrisierung ein Standardisierungsverfahren der Fotografie von Verbrechern, die ein geordnetes Archivieren erst ermöglichte, auch in ökonomischer Hinsicht (Schicke, 2000, 25). Das Fotografieren der Verbrecher wurde aus den Ateliers der Fotografen in eigens eingerichtete Laboratorien verlegt.

Ob der Menge der Informationen und der Mächtigkeit der Archive ergab sich notwendigerweise das Begehren, sich des Wissens, das in ihnen vermutet wurde, aber noch in der Menge der Informationen verborgen war, habhaft zu werden.¹ Die Tatsache, dass die Bilder standardisiert in großer Zahl geordnet wurden, ließ fast zwingenderweise die Vermutung entstehen, dass sich in ihnen bestimmte Ähnlichkeiten zeigen könnten. Alleine das Archivierungsverfahren determinierte also die Suche nach einer Ähnlichkeit und Differenzen produzierenden Prinzip. Es evozierte in einer Zeit, in der die unmittelbare Sichtbarkeit der Gesellschaft sich entzog, die Suche nach einer Lesbarkeitsmaschine, welche die abnormen Menschen dechiffrierte. Gleichsam bis in die letzte Konsequenz verfolgte Francis Galton (1822–1911) dieses Begehren und klärte im eigentlichen Sinne des Wortes die letzten Grenzen technischer Möglichkeiten. Der britische Wissenschaftler, der vor allem durch seine Vererbungsstudien heute noch bekannt ist, aber auch wegen der Einführung der Daktyloskopie in die erkennungsdienstlichen Ermittlungen, war zum Einen daran interessiert, wie die sichtbare Oberfläche des Menschen mit mentalen Zügen in Verbindung gebracht werden konnte, im ganz und gar allgemeinen Sinne ging es ihm aber letztlich um die Frage der Visualisierung von großen Datenmengen, wie sie sich auch in der Meteorologie oder in der politischen Geographie ergaben (Pearson, 1924, 285). Die Kombination beider Begehren führte zur Idee, verschiedene Portraitbilder übereinander zu blenden, um so hinter dem individuellen Gesicht das Allgemeine, die allgemeinen Charaktere des Verbrechens sichtbar zu machen. Galton konstruierte diesbezüglich eine

fotografische Maschine, die es erlaubte, sechs Bilder auf eine Belichtungsplatte zu projizieren, eine Idee, die offenbar gleichsam in der Luft lag, wie ein Brief von Darwin zeigt (Galton, 1879, 137).² Galtons Idee war, Verbrecherfotos so zu verarbeiten „that the photographic process ... enables us to obtain with mechanical precision a generalised picture; one that represents no man in particular, but portrays an imaginary figure possessing the average features of any given group of men“ (Galton, 1879, 132f). Das Experiment misslang; es entstanden lediglich nicht deutbare Durchschnittsgesichter (Pearson, 1924, 286). Denn je mehr Galton die Portraits der Menschen kombinierte, desto allgemeiner und unverbindlicher erschienen die Gesichtszüge dieser Kunstwesen, zeigten sich gleichzeitig bekannte und irrealer Gesichter, einen Sog erzeugend, den schon Poe in der Imagination des Massengesichts erkannt hatte. Der Paradoxie der Gesichtsmaschine, dass die Vergesellschaftung erst über Subjektivierung sich einstellt, vermochten Galtons Apparate nicht zu antworten. Entsprechend liess Galton das Projekt fallen, als neue biometrische Technologien wie die Fingerabdruckerfassung auftauchten. Die Idee, die verborgenen Gesichtszüge von Rassen und Verbrecher sichtbar werden zu lassen, war allerdings nicht aus der Welt zu schaffen. Doch das entsprechende Forschungsprogramm vermochte nur in politischer, nicht aber in wissenschaftlicher Hinsicht anerkannte Aussagen zu produzieren. Bereits in Cesare Lombrosos Vorlesungen ertönte Gelächter (Zielinski, 2002, 244ff.).

Gesichtsarchiv III: Ethnographisch-dokumentatorische Fotografie

Galton hat letztendlich über seine positivistische Fantasie eine eigentliche Dekonstruktion der Idee einer eindeutig identifizierbaren Sichtbarkeit und Fassbarkeit von Gesichtern betrieben: Indem er die Gesichter alleine auf ihre Herkunft und Anormalität hin abbilden wollte, um damit den immensen Datenbeständen archivierter Gesichter neue Erkenntnisse abzurufen, vernichtete er ihre Lesbarkeit. Die fotografischen Techniken entwickelten sich wie im Gegenzug hin zu einer anderen Form der Sichtbarmachung von Gesellschaft. Die Unlesbarkeit der „reinen“ Gesichter, respektive die Unauffindbarkeit von Gesichtern gleichsam „hinter“ ihrer gesellschaftlichen Produktion, evozierte die Fokussierung auf die *Kontextualisierung* der fotografierten Menschen jenseits der Fotostudios und Labors der Kriminologen im „praktischen Leben“. Der Flaneur wurde investigativ. Eine visuelle Ethnographie der Großstädte und der fremden Völker entstand. Die Namen August Sander, Dorothea Lange oder Jacob Riis stehen für ein fotografisches Sehen der unbekannten Menschen in ihren Kontexten. Das in der Fotografie erzeugte Spannungsfeld zwischen absoluter Individualität und Sichtbarmachung von Spuren allgemeiner gesellschaftlicher Verhältnisse gerät zu einem eigentlichen Paradigma der visuellen Anthropologie. August Sander zeigt auf einer Fotografie eine Waschfrau in dicker Schürze und mit Kopftuch. Sie steht hinter einer Pumpe und einem

mit Kleidungsstücken gefüllten Zuber; der Boden ist nass, als sei sie mitten in der Arbeit um Erlaubnis gebeten worden, sich fotografieren zu lassen. Auf einer anderen Fotografie präsentiert ein Hausierer dem Betrachter einen Koffer mit seinen Siebensachen, die Mütze ist schon höflich vom Haupt gezogen (vgl. Sander, 2002). Aber der Geist des Positivismus, der noch in die Technik des Fotografierens eingeschrieben ist, verbunden mit dem Begehren, in einer Fotografie jenseits des Besonderen Gesellschaftliches zu sehen, erzeugen zusammen gerade jenes sperrige Moment, welches das fotografierte Gesicht bereits vor seiner vollständigen Vereinnahmung ins Kunstsystem bewahrte (Benjamin, 1963b, 21f.). Die Gesichter drohen unversehens die Soziologik fotografischer Repräsentation zu unterlaufen. Festgehaltene Gesichter erscheinen lesbar in Portraits; das heisst die Form des Portraits determiniert auch die Lesbarkeit des Gesichts. Gleichsam auf den Punkt bringt diesen Prozess der jüdische Fotograf Helmar Lerski (1871–1956). Helmar Lerski wandelte das Projekt der soziologischen Portraittierung in ihr Gegenteil, legte dessen Konstruiertheit über Technik, Perspektive und Intention radikal offen. Er erstellte eine Art Anti-Archiv der Fotografie, in dem die Ordnung, die Lesbarkeit der fotografierten Gesichter radikal destabilisiert wurden. In seiner Studie *Köpfe des Alltags*, die er 1928–1931 in Berlin vornahm, fotografierte er einfache Leute aus Berlin, setzte sie aber so ins Szene als seien sie bekannte Figuren des öffentlichen Lebens; eine solche Aura tragen die anonymen Menschen in den Fotografien denn auch.

Lerski wollte zeigen, dass „in jedem Menschen ... alles [ist]“, weil die Frage nur ist „worauf das Licht fällt“.³ Noch radikaler verfolgte Lerski diese Idee, deren Adressat unverkennbar Sander ist, in seiner Ausstellung *Metamorphosen. Verwandlung durch Licht*. Sie zeigt 160 Variationen desselben Gesichts, des Arbeiters Leo Uschatz, in Szene gesetzt von teils bis zu 16 Spiegeln. Dasselbe Gesicht evoziert gänzlich unterschiedliche gesellschaftliche und biographische Kontexte, d.h. Möglichkeiten seiner Lesbarkeit, die sich alleine durch die Praxis des Darstellens, oder so man will: des Archivierens des Gesichts selbst ergeben. Siegfried Kracauer schrieb: „Keine der Aufnahmen hatte Ähnlichkeit mit dem Modell, und alle unterscheiden sich voneinander. Durch stetig verändertes Licht erweckt, entstiegen dem Originalgesicht hundert verschiedene Gesichter, darunter das eines Helden, eines Propheten, eines Bauern, eines sterbenden Soldaten, einer alten Frau, eines Mönchs“ (Kracauer, 1985, 220f.). Lerskis „Antiarchiv“ sah sich immer wieder der Kritik ausgesetzt, es stelle letztendlich eine Entmenschlichung dar, indem die Menschen aus ihrem Kontext gerissen und manipulierbar werden. Lerski lässt Deleuze und Guattaris Gesichtsmaschine im Leeren laufen und lässt gerade dadurch die Politik der Gesichter als Realität erscheinen.

Die historischen Gesichtsmaschinen besitzen also auch ihre je eigene Dekonstruktionslogik, und in diesem Spannungsfeld der Stabilisierung zeigen sich nicht nur die aktuellen gesellschaftlichen Friktionen, sondern es produziert sich auch Schicht und Schutt visuellen Wissens über die Gesellschaft. Erreicht nun aufgrund neuer Technologien die Gesichtsmaschine einen neuen Funktionsmodus, nachdem bislang jede technologische Innovation eine umfassende Neu-Konfiguration gesellschaftlicher Sichtbarkeit bewirkt hatte?

Durch die Digitalisierung der Bilder und der Diffusion entsprechender Geräte entstehen ganz andere Möglichkeiten der Produktion visuellen Wissens. Das ist evident. In dem Band *Here is New York. A democracy of photographs* werden Fotografien präsentiert, die sich in einem Ausstellungsraum in New York nach dem 9/11 sammelten. Nachdem einer der Herausgeber ein Foto des World Trade Centers in einem öffentlichen Lokal aufgehängt hatte, zog dieses unversehens Leute an, die eigene Fotografien mitbrachten: „In these turbulent days“, so die Herausgeber, „it seemed if everyone in New York had a camera, and we decided that the exhibition should be as broad and inclusive as possible, open to ‚anybody and everybody‘: not just photojournalists and other profession photographers, but bankers, rescue workers, artist and children – amateurs of every stripe“ (George et al., 2002, 8f.). Die kleine Auswahl an eingegangenen Fotografien, die sich in dem 900seitigen Buch sammelt, mutet überwältigend an. Die Heterogenität der Perspektiven, Sichtweisen, Situationen, Aufnahmetechniken, Sujets, lässt sich schwerlich in Worte fassen. Es ist, als sei ein gewaltiges Sichtsystem mit Millionen Augen wie von Geisterhand auf ein Ereignis, einen Ort gerichtet worden, der damit auf merkwürdige Weise zu einem nicht-identischen Ort wird. Eine neu entstandene anonyme Sichtmaschinerie unvorstellbaren Ausmaßes erwachte, die innerhalb Sekundenbruchteile aktiviert werden kann: jederzeit und fast an jedem Ort. Welches visuelles Wissen dabei entsteht, welche neue Verschränkungen von Sagbarem und Sichtbarem einer Gesellschaft, ist wohl noch nicht annähernd begriffen. Zumal dieses Sichtsystem sich mit jeglichem technologischem Schub, etwa der Integration der Handy-Fotografie, noch beschleunigend ausbreitet.

Zu dieser neuen multiplizierenden Produktionsweise von Sichtbarkeit kommt evidenterweise noch eine zweite Komponente, nämlich die Distribution und die Zugänglichkeit dieses Wissens über elektronische Netzwerke, welche die Möglichkeit bieten, in einer Dimension Bildbestände zu erfassen und zugänglich zu machen, die vor kurzem noch in den Bereich des Unvorstellbaren gehörte. Die zuvor diskutierten visuellen Archive waren alle Bestandteile der staatlich zentrierten symbolischen Ordnung: Klassengesellschaft, Fürsorge und Justizsystem. Sie waren aber in gewisser Weise auch abgeschottet, das Familienalbum langweilte schon den Nachbarn.

Die Archive fotografierten Menschen, die Ordnung der Gesichter und damit die Sichtbarkeit von Gesellschaft erleben angesichts der Netztechnologie

eine qualitative Veränderung, welche die entsprechenden visuellen Erzeugnisse auf eine noch nie da gewesene Weise in die Perzeption der Wirklichkeit eindringen lässt. Der Journalismus benutzte, in den Grenzen des aufgezeigten Zeithorizontes, erst relativ spät fotografische Techniken. Grund dafür war, dass die Holzstiche lange Zeit sehr viel mehr Kreditibilität genossen (Newhall, 1998). Der Fotojournalismus wächst aus der sozialinvestigativen und ethnographischen Fotografie eigentlich hervor. Die traditionellen Bilddatenbanken, die gleichsam als visuelles Gedächtnis der Zeitungsmedien funktionierten, arbeiten wie Verlage mit Autoren zusammen, wobei die Namen großer Fotografen gleichsam die Bürgschaft für die Qualität des Gespeicherten darstellen wie etwa Henri Cartier-Bresson für Magnum. Andererseits boten Datenbanken Material für die Schweise lokaler, ja nationaler visueller Kulturen (Caujolle, 2002). Seit den siebziger Jahren sind nun diese fotografischen Datenbanken von einem immensen strukturellen Wandel erfasst, der zu einer Konzentration der Speicherung visueller Daten in einschlägigen Konzernen führt.⁴ Über so genannte *stock photography* sollen Bilder gleichsam auf Vorrat, auf zukünftige Bedürfnisse hin gespeichert werden, dies bedingt aber wiederum einen neuen Modus der Bildwertigkeit. Bilder sollten möglichst in vielen breiten Kontexten einsetzbar sein, was wiederum Bekanntheit und Sichtbarkeit der Archive selbst zur Voraussetzung hat. Die großen Agenturen wie Getty Images verwalten über das Internet inzwischen hunderte von Millionen von Fotografien; sie sammeln aber nicht nur Bestände, sie entziehen auch systematisch beträchtliche Anteile von Archiven der Zirkulation visuellen Wissens. Nachdem Corbis, mehrheitlich in Besitz von Bill Gates, die Bettmann-Archive mit einem Bestand von mutmaßlich 11 Millionen Fotografien aufgekauft hatte, darunter befinden sich Bilder von unschätzbarem künstlerischen und historischen Wert (Caujolle, 2002), wurde lediglich jener Bestandteil des Archivs digitalisiert und dem Markt zu Verfügung gestellt, dessen Digitalisierung über mehrfachen Verkauf sich auch lohnt; der große Rest, Millionbestände, wurde in Salzbergwerken entsorgt. Das kollektive visuelle Gedächtnis wird in aller Klarheit von der Frage ihrer ökonomischen Verwertbarkeit geformt.⁵

Diese Form der Sichtbarkeit lässt ganz bestimmte ästhetische Praktiken entstehen, die sich wiederum nicht alleine über die Logik des Archivs erschließen lassen. Die Gesichter müssen möglichst kontextfrei bleiben, um sich in möglichst unterschiedlichen Bereichen zu verkaufen. Fotografen, die von Bilddatenbanken ihr Salär beziehen, sind also bestrebt, Bilder zu liefern, die möglichst unspezifisch sind, sich auf vielfältige Weise einsetzen lassen. Seitens der Medien, bedeutet dies, dass aufgrund der Knappheit von Zeit und Ressourcen, die Bilder nicht mehr in ein komponiertes Spannungsverhältnis zum Text gesetzt werden, sondern möglichst unauffällig das Textliche illustrieren sollen, d.h. sie werden in gewissem Sinne selbst „unsichtbar“ (Caujolle, 2002). Damit ergibt sich das Paradox, dass die Fotografien ihre eigene Invisibilisierung vollziehen, selbst wenn sie nicht in Salzstöcken eingelagert werden.

Eine Fotografie von Getty Images mit dem Klassifikationstitel *Young woman standing beside man using laptop at desk*, auf die hier ein exemplarischer Blick gewagt wird, ist in der Tat in nahezu unendlichen vielen Bereichen einsetzbar, mutmaßlich als Hintergrundbild zur Darstellung von Bürokultur, als Artikulation von Jugendlichkeit oder drohendem Altern, als Illustration der Bedeutung von Computern als Versprechen kommender technischer Innovationen oder als Werbung für die Notwendigkeit religiöser Besinnung im Alltag.⁶ Wie der Titel besagt, zeigt die Fotografie eine junge Frau, die hinter einem an einem Bürotisch sitzenden Mann steht. Ihre Gesichter blicken ohne jeglichen Schein von Emotionen direkt in die Kamera. Die rechte Hand der jungen Frau ruht auf der Schulter des Mannes. Hintergrund, Bürotisch und Kleidung des Paares sind weiß. Der rötlich-braune Parkettboden korrespondiert mit der Hautfarbe der Personen, hinter der Frau öffnet ein simuliertes Fenster den Raum in der Blickrichtung, ohne dass erkenntlich würde, welcher Horizont sich hinter dem Fester auftut. Betrachtet man das Gesicht dieser jungen Frau, versucht man einen Kontext herzustellen, wo es erscheinen kann, mit welchen Motiven es versehen war, was die Frau gesehen hat und was sie sehen wird, wenn sie ihre Arbeit getan hat, dann geschieht beinahe dasselbe, das Poes' Flaneur geschehen ist: der Betrachter wird eigentlich hineingezogen in eine Bedeutungsleere, in ein irrendes Suchen nach Spuren in diesem Gesicht: es ist nicht lesbar. Freilich, schon alleine dadurch, dass sich das Gesicht als Gesicht erkennen lässt, wird schon, wie oben ausgeführt, eine Synthetisierungsleistung vollzogen, die eigentlich eine gesellschaftliche ist (was sich schon alleine dadurch zeigt, dass sich überhaupt über das Bild sprechen lässt). Auch wenn noch nicht klar ist, in welcher Weise visuelles Wissen nun in einer globalen Ästhetik umgestaltet wird: es ist Wissen. Demnach scheint es, als habe die Technologie der *stock photography* jene dekonstruktive Kraft zum verkaufsträchtigen Prinzip erhoben, die Lerski noch als Subversion gedacht hatte.

Erstaunlicherweise bildet sich nun aufgrund derselben technologischen Möglichkeiten wie als Antwort eine Form von Anti-Archiv zu den ökonomischen Stockphotographien, die mit radikal individualistischer Kontextualisierung die aktuelle ökonomische und politische Ordnung zu verunsichern vermag. Es entstehen reihenweise öffentlich zugängliche Bilddatenbanken (wie flickr.com), die Bilder kostenlos zu Verfügung stellen und als gigantische Familienalben von privaten Nutzern, von Amateur-Bildern genährt werden. In diesen neuen Archive visuellen Wissens tauchen andere Gesichter auf, jenseits der ökonomischen globalen Ästhetik: Belanglose Gesichter, hässliche Gesichter, faszinierende Gesichter, gefährliche, langweilige Gesichter, pornografische Gesichter, aber ordentlich beschlagwortet wie die Datenbanken der Stockphotographie. Es zeigen sich Särge toter amerikanischer Soldaten, wo doch die Veröffentlichung derer Fotografien verboten war, und die nun dennoch offiziellerseits veröffentlicht werden müssen (Rötzer, 2004).

Diese privaten Datenbanken stellen eine Art Pervertierung der Stockfotografie selbst dar. Indem sie kein copyright kennen, tangieren sie die öko-

nomische Logik der Stockfotografie ebenso wie die Autorenrechte der etablierten Datenbanken. Doch darüber hinaus sind die kollektiven Archive von Amateurfotografien im Gegensatz zu den Fotografien der Bilddatenbanken, die möglichst kontextfrei funktionieren müssen, geradezu radikal im Kontext verhaftet. Gleichzeitig aber ist dieser Kontext, innerhalb dessen diese privaten Fotos gezeigt und produziert werden, vollends unsichtbar – wohingegen diese Praktiken, das Erleben des Produzierens und gemeinsamen Anschauens, gerade generierender Bestandteil der gesellschaftlichen Wirksamkeit von Amateurfotografien waren (Bourdieu et al., 1983; Schneider, 2004). Ganz offenbar handelt sich bei beiden Formen um bislang unbekannte Phänomene wuchernder visueller Diskurse, die in ihrem Schwanken zwischen völliger Irrelevanz und möglicherweise hoher Illegalität gerade nicht fassbar sind. Diese beiden visuellen Diskurse überlagern sich eigentlich, durchdringen sich, konkurrenzieren sich: eine unabgeschlossene Iteration der Gesichtsmaschine. Es scheint als formiere sich ein neues Oppositionspaar von Gesichtsbildern zusätzlich zu den diskutierten.

Freilich, diese Bilder der Amateurdatenbanken müssen gesucht werden. Die Stock-Fotografien schleichen sich hingegen langsam in die Wahrnehmung der visuellen Welt ein, wie die Leibnizschen *petites perceptions*, ohne dass erkenntlich würde, ob sie überhaupt wirken. Sie können unmöglich nicht wirken, sobald Gesichter erkannt sind, müsste man mit Simmel folgern. Betrachtet man genügend viele Stock-Fotografien, so erkennt man sie in der Tat wieder. Sie springen gerade aufgrund ihrer Bedeutungsleere ins Auge. Diese Gesichter, so leer sie scheinen, werden einmal in aller Deutlichkeit als Bilder der Stock-Fotografie zu Beginn des 21. Jahrhunderts erkennbar sein. Diese Bilder erzeugen keine Sichtbarkeit. Doch damit besitzen sie noch über die Bedeutungsleere des Antlitzes hinaus, die Poe als Signum der Moderne erkannt hatte, eine zusätzlich beunruhigende Dimension. Die Bilder weisen womöglich in die Zukunft. Und machen uns radikal zur Vergangenheit.

Anmerkungen:

- 1 Auf welche Weise große Mengen an Daten letztlich zu neuen Ordnungsmodellen führen, zeigt Lepenies anhand der Naturwissenschaften (Lepenies, 1978).
- 2 Es besteht natürlich der Verdacht, dass die Parallelität dieser Erfindung daher rührt, dass sie bereits auf einer bestehenden beruhen: derjenige der technisch ähnlich vorgehenden Geisterfotografie (Chéroux et al., 2004).
- 3 Lerski, zitiert nach dem Handout der Ausstellung: Helmut Lerski: Metamorphosen. Fotostiftung Schweiz, Winterthur, 12. März bis 22. Mai 2005. Vgl. auch Ebner und Lerski (2002).
- 4 Vgl. diesbezüglich die Studien von Bruhn (2003) und Frosh (2003).
- 5 Kurzfristigkeit und Kostengünstigkeit sind beides klare Kriterien, welche den Konsum von Stockbildern begünstigen Bruhn (2003).
- 6 Bruhn zeigt dies an einem Beispiel einer immer wieder verwendeten Frauenportraits exemplarisch Bruhn (2003, S. 46).

Peter Stockinger

Das Programm

„digitale audiovisuelle Forschungsarchive“

1. Einleitung

Dieser Beitrag stellt das Programm „digitale audiovisuelle Forschungsarchive“ (kurz AAR für „Archives Audiovisuelles de la Recherche“) der französischen Stiftung Maison des Sciences de l'Homme (FMSH) vor. Es handelt sich hierbei um ein Forschungs- und Entwicklungsprogramm, das 2001 mit den folgenden vier Hauptzielen gestartet worden ist:

1. Aufbau eines online Archivs der Sozial- und Humanwissenschaften bestehend aus Filmmaterialien, das die Forschung in den verschiedenen Disziplinen der Sozial- und Humanwissenschaften dokumentieren soll.
2. Aufbau eines Kommunikations- und Publikationsservice für eine Produktionskosten abdeckende Verteilung des Filmmaterials an die Besucher und Benützer des Archivs in Form von CDs, DVDs, thematischen Websites oder auch noch speziellen online Services (Newsletterabo, „Membership“, etc.).
3. Entwicklung von Methodologien, spezialisierten Serviceleistungen und technischen Instrumenten, die einerseits eine bessere Be- und Verarbeitung des filmischen Inhalts des Archivs gewährleisten und andererseits den Aufbau neuer Archive ermöglichen sollen.
4. Aufbau von institutionellen Partnerschaften für konzertierte Initiativen zur Erstellung, Bereicherung und Mutualisierung von multimedialen und multilingualen Webportalen für wissenschaftliches und (allgemeiner) kulturelles Erbgut sowie der benutzerbezogenen Aneignung der Inhalte dieser Portale in verschiedenen sozialen Praktiken (Forschung, Erziehung und Bildung, Wissenschaftsjournalismus etc.).

Im Abschnitt 2 werden wir kurz das audiovisuelle Forschungsarchiv der Stiftung Maison des Sciences de l'Homme (FMSH) vorstellen und im Abschnitt 3 einige zentrale Forschungs- und Entwicklungsaktivitäten skizzieren, die besonders einer mehr benutzerzentrierten Aneignung der Inhalte dieses Archivs gewidmet sind.

Lesen am Netz
Bücher | Websites

hrsg. von Melitta Becker

StudienVerlag / Skarabæus
www.lesenamnetz.org

Die Reihe „Lesen am Netz“ schließt an ein Projekt an, das Walter Grond im Jahr 2002 als literarischer Gast am Collegium Helveticum der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich zusammen mit Johannes Fehr initiiert und durchgeführt hat. Aus dem Projekt, an dem auch die Neue Zürcher Zeitung online und das ZKM Karlsruhe mitbeteiligt waren, ging ein zweibändiges Buch mit dem Titel „Schreiben am Netz. Literatur im digitalen Zeitalter“ im Haymon Verlag hervor.

Der Studienverlag möchte, anknüpfend an dieses innovative, auch durch das schlichte weiße Layout gekennzeichnete Buch, eine neue Reihe begründen, in deren Mittelpunkt unter verschiedensten Aspekten und in verschiedenster Form Fragen nach dem Lesen und Verstehen im Medienzeitalter ausgelotet und überprüft werden.

- Wie verändern sich im digitalen Zeitalter das Lesen und die Leser?
- Verwahrlost das Verstehen, wenn Lesekompetenz nicht mehr vordringlich auf Schrift abstellt?
- Löst sich der traditionelle Lesebegriff im digitalen Zeitalter auf, indem er die anderen Sinne einbezieht und ein neues Licht auf das soziale Lernen wirft?
- Wie orientieren wir uns in einer Welt, in der sich unterschiedlichste Kulturen und Kulturtechniken rasant durchmischen?

„Lesen am Netz“ ist eine offene, zukunftsorientierte Reihe, die angesiedelt ist an Schnittstellen von Literatur, Wissenschaft, Kunst, Medien und Gesellschaft. Angestrebt wird dabei eine essayistische Form, die zwischen den Disziplinen und Medien zu vermitteln vermag.

„Lesen am Netz“ erscheint gedruckt und in elektronischer Form. Sie verknüpft so die klassische Buchform mit einer Website, auf der die geschlossenen Textformen miteinander verlinkt, aufgesprengt und bespielt werden können. Die Reihe bettet die Texte zudem ein in jenes elektronische Informations-Netz, das heute in allen Belangen immer wichtiger wird.

Melitta Becker (Hrsg.)

Archiv am Netz

Lesen am Netz. Bücher | Websites
hrsg. von Melitta Becker

Band 2



StudienVerlag / Skarabæus