

Von der Fotografie als Weltsprache zum Theater der Realität

Anmerkungen zur »Family of Man«
im Museum of Modern Art

SILKE WALTHER

Der Essay untersucht rhetorische Strategie und Inszenierung der New Yorker Erstpräsentation der »Family of Man« von 1955 vor dem Hintergrund einer durch Printmedien und populäre visuelle Kultur der dreißiger bis fünfziger Jahre vorselektierten, universalistisch gedachten Fotografie. Benjamins als Triumph der Fotoreproduktion über bürgerliche Museumsrituale gedachter Auraverlust wird durch kuratorische Ausnutzung des institutionellen und (massen-) medialen Kontexts sowie der theatralischen Potentiale einer temporären Ausstellung relativiert. Der Beitrag verfolgt exemplarisch den Transformationsprozess, der die in den Bezugsrahmen eines topischen Rundgangs gestellten Bilder aus diversen Fotoarchiven zu einer symbolischen (Welt- beziehungsweise Makro-) Ordnung mit damaligem Wahrheitsanspruch fügte. Als Weltbildkonstruktion im Museumsraum heute Denkmal des Kalten Krieges, bietet dieses Beispiel Anlass, ontologische und technologische Bildbegriffe durch Einbezug der Orte um dreidimensionale Bildlichkeit zu erweitern.

Benjamins Thesen zum Ausstellungswert in der Massenkultur lassen den Übergang zur sozialrevolutionären Kollektivrezeption als gesetzmäßig erscheinen; nur aus alten Porträtfotos winkte für ihn die Aura noch herüber.¹ Seine Warnung vor »photographische[m] Schöpfertum« der Propagandisten muss Edward Steichen, der seit 1947 die Fotoabteilung am Museum of Modern Art New York leitete, verfehlt haben. War er das Genie, das nach einer Vision des belgischen Malers Antoine Wiertz die Fotografie einst am Genick packen werde? Als Schöpfer fiktiver Bildwelten für Condé Nasts Hochglanzjournale und Porträtist internationaler Prominenz war der Mitbegründer von *Camera Work* ein Altmeister amerikanischer Foto-

¹ Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt am Main 1998, S. 21.

grafie, als er sich ab 1942 dem kuratorischen Dichten widmete.² Von den circa 40 Foto-Ausstellungen, die der Reserve-Kommandant und Kriegsphotograf der *Navy* zusammenstellte, wurde »The Family of Man« diejenige, an der sich die Geister schon 1955 schieden: Die Museumsschwelle sei bis zur unerträglichen Flachheit gesenkt worden, notierte der Kritiker Jacques Barzun. Wer »Photography as Art« erwartet hatte, fühlte sich von visuellen Umlauten aus »Instinkt und Gefühl« bedrängt.³ Die von Abraham Lincoln geborgte Familien-Metapher betitelt eine aus schwarz-weißen Fotoabzügen komponierte Ideenschau, deren politische Unkorrektheiten seit Barthes' Ideologiekritik bis zur postkolonialen Fotokritik vielfach analysiert wurden.⁴

Nach den vielen Mythen um diese Ausstellung stiftete das Pressebild eines Publikums in St. Louis die erste Idee, nach der Kurator Steichen, Assistent Wayne Miller und die Fotografin Dorothea Lange aus zwei Millionen Fotos ca. 10.000 Kontaktabzüge sichteteten, von denen nach Veto des Designers Paul Rudolph 509 nach einem Scale-Modell auf 37 Themensektionen der Ausstellung verteilt wurden. Der expansive Zug kommerzieller Bildarchive, die hierzu durchsucht wurden, prägte den Slogan »The Greatest Photographic Exhibition of all Time«. Doch ohne die ab 1954 geplante Auslandstournee und den Vertrieb des in 38 Sprachen übersetzten Katalogs wäre die Popularisierung fotorealistischer Bildlichkeit begrenzter geblieben.⁵ Die Weltläufigkeit der Fotografie wurde, wie Sekula und Sandeen anhand der Wanderausstellung im Kalten Krieg belegten,⁶ in Übereinstimmung

2 Antoine Joseph Wiertz (1806–1865), zitiert nach Benjamin: »Wenn die Daguerreotypie, dieses Riesenkind, herangewachsen sein wird; wenn all seine Kunst und Stärke sich wird entfaltet haben, dann wird der Genius es plötzlich mit der Hand am Genick packen und laut rufen: Hierher! Mir gehörst du jetzt! Wir werden zusammen arbeiten!«, in: Benjamin 1998 (wie Anm. 1), S. 47–64; hier S. 63.

3 Jacques Barzun: The House of Intellect. In: Time Magazine 11.06.1956, zitiert nach Eric Sandeen: Picturing an Exhibition. The Family of Man and 1950s America, Albuquerque 1995, S. 19.

4 Siehe Barthes' »La Grande Famille des Hommes« zur Pariser »Family of Man«. In: Roland Barthes: Mythen des Alltags [1957]. Nachdruck in: Jean Back und Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): The Family of Man 1955–2001, Marburg 2004, S. 271–276. Der kulturwissenschaftliche Tagungsband erschien zur Reinstallation der »Family« als Weltkulturerbe im Château de Clervaux, Luxemburg.

5 Steichen wollte 3000 Fotos, Rudolph »at most [...] four hundred«. Zitiert nach Mary Anne Staniszewski: The Power of Display, Cambridge 1998, S. 240. Der erste Katalog, ediert von John Mason, New York 1955, gibt »503 pictures from 68 countries« wieder. Soweit nicht anders vermerkt, folgen alle weiteren Seitenangaben der aktuellen Paperback-Katalogversion von 1986: Museum of Modern Art (Hg.): The Family of Man, New York 192006. Artur Witmans Zuschaueremenge (St. Louis Post Dispatch), siehe ebd., S.109, ist Emblem des auf »audience response« zielenden Ausstellungskonzepts, das Steichen seit 1942 verfolgte. Lincolns »great family of men« (Rede vom 12.2.1861 an deutsch-amerikanische Arbeiter) wurde zur Integrationsformel, siehe Sandeen 1995 (wie Anm. 3), S. 17–19 und S. 159.

6 Sekula betont den politischen Zweck der Ausstellung als »capitalist tool« im Dienst eines »photo colonialism«. Siehe Allan Sekula: The Traffic in Photographs. In: Art Journal 41.1

mit kulturpolitischen Zielen der U.S. Information Agency (USIA) durch simultane Verbreitung von vier Kopien der MoMA-Version und reduzierter Foto-Sets von den USA und Westeuropa ausgehend international demonstriert. Am Ende der ›Weltreise‹, die die Grenze zu kommunistischem Territorium für ein bilaterales Gipfeltreffen 1959 überschritt, sollen weltweit 9 Millionen Besucher die große »Family of Man« oder gekürzte Sets in verschiedenen Präsentationsformen gesehen haben. 1966 schenkte die US-Regierung das letzte Set Steichens Heimat Luxemburg, wo es seit 1994 in einer Dauerausstellung im Schloss Clervaux zu besichtigen ist.⁷

Wird im Folgenden die MoMA-Ausstellung von 1955 zum Ausgangspunkt, so ist damit keine Ausblendung bisheriger wissenschaftlicher Analyse, wie im erfolgsorientierten Museumsmarketing zu Clervaux, intendiert. Rekonstruktionen der New Yorker Ausstellung sollten nicht bei der Würdigung von Design und szenografischem Genie stehen bleiben, sondern rezeptions- und medienästhetische Aspekte mit der Konstruktion und Vermittlung von Weltbildern durch Museumsinstallationen verbinden. Um 1930 schien diese Form der (Re-)Präsentation für Benjamin obsolet. Dass die Assimilationskraft des ›bürgerliche(n) Produktions- und Publikationsapparat(s)‹ wie die Macht der aktivierenden Ästhetik – die er aus der Filmrezeption ableitete – durch populistische Fotoausstellungen bewiesen würde, ahnte er nicht.⁸ Die kuratorische Strategie, so die These, ähnelt einer Reklame, in der Einstellung und Blickführung hinter dem Pseudo-Dokumentarischen und parallelisierenden Montagen verborgen sind. Resultat ist ein ›Theater der Realität‹, in dem Fotos als Elemente einer symbolischen, kollektiven Ordnung eine höhere Wahrheit über den Menschen vermitteln sollten.⁹

(1981), S. 15–23; hier S. 16. Zur kulturpolitischen Funktion des MoMA als Ideologiefabrik im Zweiten Weltkrieg und im Kalten Krieg siehe Staniszewski 1998 (wie Anm. 5), S. 224–225. Christopher Phillips: Der Richterstuhl der Fotografie. In: Herta Wolf (Hg.): Paradigma Fotografie, Frankfurt am Main 2002, S. 291–333; hier S. 313.

7 Zur »größten Photoausstellung aller Zeiten« siehe www.tourisme-clervaux.lu (Letzter Zugriff: 19. 11. 2007). Zur Moskauer »Family« in der US-National Exhibition (1959) siehe Sandeen 1995 (wie Anm. 3), S. 95–125. Jack Masey, Conway Morgan: Cold War Confrontations, Baden (Schweiz) 2008, S. 152–183. Die Wanderausstellung zog nach USIA große Mengen an: 116.000 in Dallas; 311.000 in Chicago; ca. 200.000 in New York; 621.000 in Japan; 1,5 Mio. in Indien. Siehe Celia Lury: Prosthetic Culture. Photography, Memory, and Identity, London, New York 1998, S. 41–75.

8 Walter Benjamin: Der Autor als Produzent [1934]. In: ders.: Medienästhetische Schriften, Frankfurt am Main 2002, S. 231–247; hier S. 239. Ich stütze mich auf das restaurierte Foto-Set in Clervaux und auf die 2007 während der Pariser Steichen-Retrospektive im Musée Jeu de Paume gezeigte filmische Rundgangssimulation der New Yorker »Family« von 1955.

9 Der Begriff ›Theater der Realität‹ (mit Bezug zu Museumsinszenierungen des 19. Jahrhunderts) bei Monika Faber: Das Museum als Domäne zwischen Rationalität und Phantasie. In: Heinrich Förster (Hg.): Sammler und Sammlung oder das Herz in der Schachtel, Köln 1998, S. 148. Durch filmartige Montage, vereint mit Vorzügen räumlicher Inszenierung unter Rückgriff auf das Panorama, eignet sich die Metapher »Realitätstheater« hier, um Steichens und Sandburgs Idee eines lebhaften »spectacle« über menschliche Existenz zu umschreiben.

Von der ›Universalsprache Fotografie‹ zu den Bildern einer Ausstellung

Das populäre Fotografieverständnis der Ausstellung ist vorsemiotisch und fällt hinter Einsichten in die Komplexität fotografischer Abstraktion zurück, die 1.000 Aufnahmen derselben Teetasse Steichen in seiner Phase der *Straight Photography* lehren konnten. Eine Planungsskizze zur Ausstellung (1954) und Presstexte bemühen Topoi der Kunsttheorie und Fotoliteratur des 19. Jahrhunderts: Fotografie wird, wie um 1850, als ›Universalsprache¹⁰ definiert, die (da gegenstandsgebunden) überall auf der Welt verständlich sei. Sie wird nicht von der Seite des Bildproduzenten, sondern von der Distributions- und Rezeptionsseite, fotounspezifisch und in Anlehnung an alte Mimesis- und Spiegelmetaphern bestimmt. Steichens ›extrovertierter Bildbegriff¹¹ wie auch sein im Museumskontext wenig plausibler Kommunikationsbegriff sind auf die wirkmächtige Synthese von Werbung, Wahrnehmungspsychologie und Ausstellungsdesign zurück zu führen, die er mit Herbert Bayer für die patriotische Fotoschau »The Road to Victory« 1942 entwickelte.¹² Phillips bezeichnete die illustrative Methodik semiotisch als ›Dekontextualisierungskampagne«, in der Fotos zugunsten einer kontrollierten Aussage aus ehemaligen Zusammenhängen gerissen und im neuen *frame* umkodiert werden.

Mit einem Griff in Bild- und Museumsarchive hatte Steichen in der Ausstellung »Portrait of America« (1950) die Vielheit amerikanischer *multitudes* als organische Einheit inszeniert. Für die »Family of Man« wurde das »Portrait-in-Photographs« der Amerika-Allegorie mit dem Bildfolge-Konzept der »Road to Victory. A Procession of Photographs of the Nation at War« kombiniert, um eine vom Atomkrieg simultan bedrohte, globale Familie als ›kollektives Phantasma‹ in der

10 »Museum of Modern Art Plans International Photography Exhibition, 31.01.1954«, Planungsskizze, MoMA-Archiv, zitiert nach Sandeen 1995 (wie Anm. 3), S. 155: »We are concerned with photographs [...] that demonstrate the importance of the art of photography in explaining man to man across the world, his dreams, aspirations, mirroring the flaming creative forces of love and truth and the corrosive evil inherent in the lie [...] It is essential to keep in mind the universal elements and aspects of human relationships and the experiences common to all mankind rather than situations that represent conditions exclusively related or peculiar to a race, an event, a time, or a place.«

Karl Paweks »Weltsprache« ist in Steichens Diktion technisch erzeugte Universalsprache, Mittel modernster Massenkommunikation: »the caveman communicated by visual images. The invention of photography gave visual communication its most simple, direct, universal language.« Edward Steichen: On Photography. In: Nathan Lyons (Hg.): Photographers on Photography, New York 1966, S. 106–108; hier S. 107. Zum Mythos Universalsprache siehe Wolfgang Kemp: Theorie der Fotografie, Bd. 3, München 2006, S. 24.

11 Gemeint ist ein in Kenntnis alltäglicher Print- und Massenmedien geprägter, anwendungsorientierter Bildbegriff. Siehe Willibald Sauerländer: Iconic turn? Eine Bitte zum Ikonoklasmus. In: Hubert Burda, Christa Maar (Hg.): Iconic Turn, Köln 2004, S. 407–426.

12 Bayers Konzept bündelte Bild, Grafikdesign, Texte, Architektur zum »apex of all media and powers of communication.« Siehe Herbert Bayer: Aspects of Design of Exhibitions [1961]. Zitiert nach Staniszewski 1998 (wie Anm. 5), S. 245.

visuellen Sprache der ›popular photography‹ zu komponieren.¹³ Porträthafte *likeness* bezog sich nicht auf das Verhältnis zwischen Mensch und Abbild, sondern auf eine allgemeine Charakterisierung: Die Fotografie habe als *witness* in 100 Jahren selbst ein ›Porträt‹ aufgezeichnet, das allen Menschen Aufschluss über das Menschsein, ihre Verbundenheit und Gleichheit als große Familie zu geben vermöge.¹⁴ Jenseits von Historie, Kultur oder Ethnie sollte das Bildgedächtnis »universal elements and aspects of human relationships«, »experiences common to all«¹⁵ sichtbar machen, somit Gemeinschaft offenbaren statt Gesellschaft zeigen. Walt Whitmans Mikroeinheiten des Volkskörpers in *Leaves of Grass*, »common (wo-)man«, entsprechen über 500 Menschenbilder, unter denen die von Benjamin erwähnten, auratischen alten Porträtfotos jedoch rar sind.

Ideenvermittlung und »erkennntismäßig dirigierte Selektion«¹⁶ leiteten die Bildauswahl. Bevorzugt wurde ein abbildungstreuer, ohne Unschärfe oder ungewöhnliche Perspektive auskommender Realismus. Ästhetik und Themen der Ausstellung sind stark mit dem Fotojournal und dessen narrativem Modell, dem *Picture-Essay*, verflochten.¹⁷ Über 200 Fotos hatten amerikanische Fotografen als Urheber. Der Blick auf China, Afrika, Asien und Russland war durch die Bildreportage des internationalen Fotojournalismus für *Life* (105 Fotos), *National Geographic*, *Fortune*, *Vue* und *Ladies' Home Journal* gefiltert. Den Strom des ›optischen Bewusstseins‹ der Zeit zu spiegeln, war *Life*-Ethos. Im Zweifel folgten die Kuratoren der Logik des meistpublizierten Fotos. Dies gilt auch für die Dokumentationen der *Farm-Security-Administration*-Kampagne, deren symbolisches und ikonisches Potential Steichen seit 1942 nutzte. So war Dorothea Langes ›Wanderarbeiterin‹ bereits durch *Life* mit dem Untertitel »Poverty sits in the green fields« populär geworden.¹⁸ Wie die Bildreporter des Fotomagazins strebten künstlerische Dokumentaristen nach dem perfekten Bild (Sujet, Stil und ›narratives‹ Potential) und setzten alle verfügbaren Mittel zur Kontrolle des Resultats ein.

13 Der Begriff »kollektives Phantasma« aus: Michaela Ott: U. a. Hollywood. Phantasma. Symbolische Ordnung in Zeiten des Blockbuster-Films, München 2005, S. 137.

14 »The family unit is the root of mankind, and we are all alike.«. Edward Steichen: Photography. Witness and Recorder of Humanity [1958]. In: Peninah R. Petruck (Hg.): The Camera Viewed. Writings on Twentieth-Century Photography, Bd. 2, New York 1979, S. 3–10; hier S. 5. Sandburgs Vers im Entrée der Ausstellung reduzierte Männer, Frauen und Kinder konsequent auf das Phänomen »All Men«, siehe Staniszewski 1998 (wie Anm. 5), S. 238.

15 Planungsskizze, MoMA-Archiv, zitiert nach Sandeen 1995 (wie Anm. 3), S. 155.

16 Karl Pawek, zitiert nach Kemp 2006 (wie Anm. 10), S. 19.

17 Der Editor von *Look*: »Storytelling [...] done by related pictures arranged in some form of continuity, accompanied by a subordinate text«. Siehe Mary Panzer: Things as they are. Photojournalism in context since 1955, London 2005, S. 9. Zur Bewusstseinsstrom-Mimikry in *Life* siehe Beaumont Newhall: Geschichte der Fotografie, München 1998, S. 269.

18 Archivlegende im MoMA: »Wanderarbeiterin mit Kindern, Nipomo, California, 1936«. Zum Bildtitel in *Life* siehe Panzer 2005 (wie Anm. 17), S. 17.

Das Verhältnis zwischen Originalabzug des Künstlers und Steichens Ausstellungsbild ist insoweit kompliziert, als die Frage nach einem Ursprungsbild hier irrelevant ist und die meisten FSA-Publikationen nach dem Willen der Urheber schon ›cropped pictures‹ zeigten. Die Formate der Ausstellungsbilder reichen von 10×13 cm bis zu ›photo murals‹ von 3×5 Metern. Größe und Bildausschnitt ergaben sich nach Position und erwünschter Wirkung. So wurde Ben Shans »Hilfsbedürftige in Arkansas« so vergrößert, dass der magere Körper der Frau ins Auge springt. Ihre Kinder im Hintergrund fehlen im Ausstellungsbild, nicht jedoch im Originalabzug Shans. Mit dem Layout des Foto-Essays teilte Steichens Neuedition den sogenannten ›Dreifuß‹ der Dokumentaristen: Bild, Legende und Text – nun an den Ausstellungswänden. Die neue Einbettung ließ Maude Callen, die Krankenschwester aus William Eugene Smiths *Life*-Reportage, zur modernen Caritas in der Sektion »Grief and Pity« werden. Aus Robert Franks Serie über Bergarbeiter in Wales (1951) wurde die Aufnahme eines in den Schacht hinaufblickenden Grubenarbeiters zum Sinnbild für Spiritualität.¹⁹ Fotos aus MoMA-Kinderfoto-Retrospektiven wurden beigemischt. Neben der Transparenz der Fotografie war ihr Vergleich mit einem Spiegel Teil einer ›bildpragmatischen‹ Emotionsstrategie, die durch Dokumentaristen und Kriegsphotografen der Zwischenkriegsjahre verfeinert worden war.

Der Glaube an die unbestechliche Linse der Aufklärungsfotografie wurde durch zwei Weltkriege aktualisiert. Steichen folgte der humanistischen Haltung David Douglas Duncans, Autor des Fotobuchs *This is War!*. Dieser wollte die Schrecken des Krieges als Reflex in den Gesichtern der vom Krieg Betroffenen vermitteln. Das von Duncan inspirierte Empathiekonzept erklärt die Häufung frontal gegebener Menschengesichter. In der Collage aus neun ›Faces of War‹ der Sektion »Terror and Pressure« hing zu Beginn der Ausstellung ein Spiegel. Die Mienen von je drei Männern, Frauen und Kindern sollten ringsherum die Folgen kriegerischer und atomarer Zerstörung ›kommunizieren‹, darunter das besorgte Anlitz Captain Fentons ohne Funkkontakt während einer Gegenoffensive in Korea (1950).²⁰ Die

19 Abbildungen in: Museum of Modern Art 2006 (wie Anm. 5). Bildlegende in Ausstellung und Katalog: »U.S.A. Ben Shan, F. S.A.«, abgebildet S. 150; »U.S.A. Dorothea Lange«, S. 151. Langes Titel »Migrant Mother, Pea Picker's Camp at Nipomo« wird wie alle ursprünglichen Bezeichnungen der Urheber unterdrückt. Franks Arbeiter hat den Subtitel »Wales, Robert Frank«, daneben der Bibelvers: »Behold, this dreamer cometh«, siehe ebd. S. 155. Zu William Eugene Smiths Fotoessay »Nurse Midwife Maude Callen eases Pain of Birth, Life, and Death« siehe Panzer 2005 (wie Anm. 17), S. 135 sowie Bodo von Dewitz (Hg.): Geschichte der Fotoreportage, Göttingen 2001.

20 Duncans »This is War! A Photo-Narrative« (New York 1951) sei die größte Anklage gegen den (Korea-)Krieg, die je von der Fotografie erhoben wurde, siehe Edward Steichens Autobiographie: Ein Leben für die Fotografie, Düsseldorf, Wien 1965, Kapitel 13. Zur Bildpragmatik siehe Bernd Stiegler: Theorie der Photographie, München 2006, S. 323–325. Zum ›participant observer‹-Dokumentarstil siehe Susanne Holschbach: Im Zweifel für die Wirklichkeit. Zu Begriff und Geschichte dokumentarischer Fotografie. In: Sigrid Schnei-

Universalsprache funktionierte als modernisierte Rhetorik der Leidenschaften oder, mit Niklas Luhmann gesprochen, als ›indirekte Kommunikation‹ per Gestik, Mimik und Blick, um den Betrachter klassisch anzurühren. Hinter ›audience participation‹ und einem medientechnisch aufbereiteten Platonismus blitzt die alte Allianz von Sehen und Glauben auf.²¹

Kunst der Illusion: Zur Weltbildkonstruktion im Museumsraum

Der fensterlose Ausstellungsraum ist nach Brian O'Doherty der ideale Ort zur Projektion unserer Paranoia und zweifellos wurde »The Family of Man« vor der Katalogrezeption für ein fiktives Kollektiv aus *common viewers* nach dem bewährten Modell propagandistischer Ausstellungen konzipiert, in denen sich der Einzelne als Teil eines größeren Zusammenhangs erleben durfte.²² Das ›frame-up‹ der Installationskunst setzte neben Text-, Bild- und grafischen Zeichen auf eine durch Farbe, Beleuchtung und Größenvariation lebhaft wirkende Inszenierung, deren Anspielung auf unterhaltende *picture show* und Film schon Zeitgenossen auffiel (Abb. 1). In Kontrast zum Film aktivierte erst der Akt des Sehens, der mit Benjamin oft als zerstreute Rezeption charakterisiert wird, die Montage aus Einzelbildern: Ausstellungsbesucher erhielten von keinem Standort aus den vollen Überblick, sondern bewegten sich durch Rudolphs panoramisches Gefüge aus transparenten Fotovorhängen, halbkreis- und spiralförmigen Stellwänden und einer Flucht aufeinander folgender Galerie-Kabinette (Abb. 2).²³ Die ungerahmten, aufgezogenen Exponate hingen nicht auf Augenhöhe an der Wand, sondern wie Elemente eines piktorialistischen Teppichs in dichten Gruppen wechselnder Formate an Stellwänden, Metallgerüsten, karussellartigen Aufbauten und freischwiegend von der Decke. Einige kippten vornüber, schwebten über den Köpfen oder ragten orthogonal wie Schilder in den Raum. Partizipation bestand darin,

der, Stefanie Grebe (Hg.): Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien, Ostfildern-Ruit 2004, S. 23–30, zur Betroffenheitsstimulierung hier S. 27.

- 21 Zu Bild und Blick und dem »Dreifuß« siehe Milton Meltzer: Dorothea Lange. A Photographer's Life, New York 1978, S. 296. Zum (bald entfernten) Spiegel der »Faces of War« siehe Abbildung 6. Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt am Main 1997, S. 319.
- 22 Monroe Wheeler, Direktor der Ausstellungsabteilung, Memo vom 13.5.1942 zu Steichens und Bayers Konzept, MoMA-Archiv. Siehe Staniszewski 1998 (wie Anm. 5), S. 333, Anm. 27.
- 23 Da Massenpublikum und Film im Kunstwerk-Essay (1936) auf einander bezogen sind, wird die zerstreute Wahrnehmung gern für diese Ausstellung angenommen, was jedoch ältere Formen einer aktivierenden Ästhetik (vom Landschaftspark bis zum Diorama) im Sinne der deterministischen Ausschließlichkeit Benjamins verdrängt. Zum Verhältnis von frame-up und Installation siehe Mieke Bal: Looking in. The Art of Viewing, Amsterdam 2001, S. 187. Zu Rudolphs »Good Design« und Filmprojektion im MoMA siehe Staniszewski 1998 (wie Anm. 5), S. 241. Eine Ton-Untermalung blieb wie Steichens Idee eines Fotoramas im Innenhof des Museums unrealisiert.

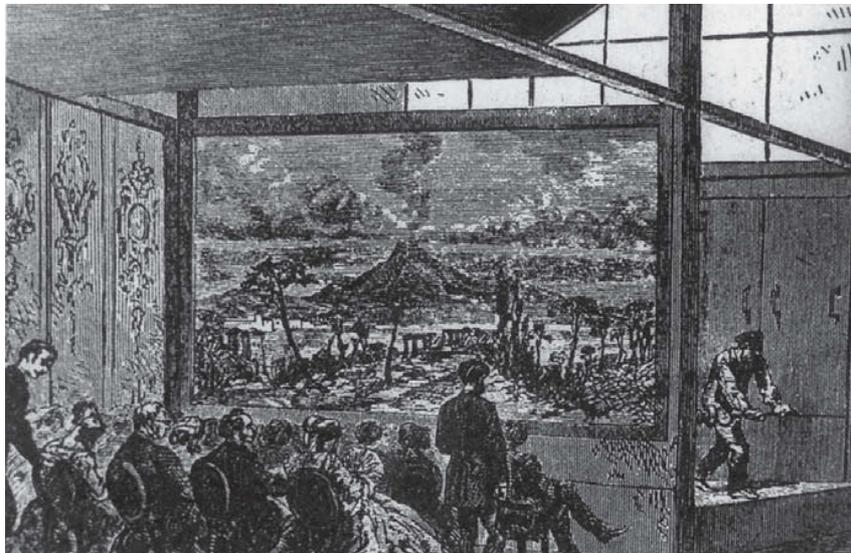


Abb. 1: Louis Mandé Daguerres' Diorama während einer Vorführung in Paris 1822. Zeitgenössischer Stich eines unbekanntes Künstlers.

Besucher zum Nachvollzug des ›Kamerablicks‹ zu animieren, was von einer auf Analogie und Gegenüberstellung basierenden Hängung ablenkte.²⁴ Ein transparenter ›screen made of photographs‹ mit Liebespaaren bot im ersten Raum den Durchblick auf Ansel Adams' monumentalisierte Ansicht des Mount Williams als Dekor der Rückwand im Saal der menschlichen Beziehungen (Abb. 3).²⁵

Die in früheren Ausstellungen erprobte Zusammenschau naher und entfernter Gruppen – Herbert Bayers' ›expanded vistas‹ – sollte die Wirkung steigern und Sinnbezüge vervielfachen. Sukzessives Sehen und vergleichendes (Form-)Sehen

24 »travel and see what the camera saw«. Carl Sandburg im Katalogvorwort zu *The Family of Man*, New York 1955, o.S. Kritiker Mac Kenna über den Holzfäller an der Decke: »he [the viewer] has to get in the same position as the photographer [...] on his back !«. Zitiert in: *American Photography. A Critical History 1945 to the Present*, selected by Jonathan Green, New York 1984, S. 49. Zur Vorgeschichte der bipolaren Montage in »Kunst und Rasse« siehe Timm Starl: *Der ewige Mensch*. In: Jean Back und Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): *The Family of Man 1955–2001*, Marburg 2004, S. 122–139.

25 Adams kritisierte die Vergrößerung als »wallpaper«. Zitiert nach Monique Berlier: *Family of Man. Readings of an Exhibition*. In: Bonnie Brennen (Hg.): *Picturing the Past. Media, History and Photography*, Urbana, Chicago 1999, S. 206–231; hier S. 220. Zu Bayers' »vista«-Konzept siehe Staniszewski 1998 (wie Anm. 5), S. 241. Zum Ausstellungsraum siehe Brian O'Doherty: *In der weißen Zelle*, Berlin 1990, S. 15 und S. 89. Zur Aufhebung der Bildgrenze siehe allgemein Rudolf Arnheim: *Grenzen und Rahmen*. In: ders.: *Die Macht der Mitte*, Köln 1989, S. 65–86; hier S. 70.

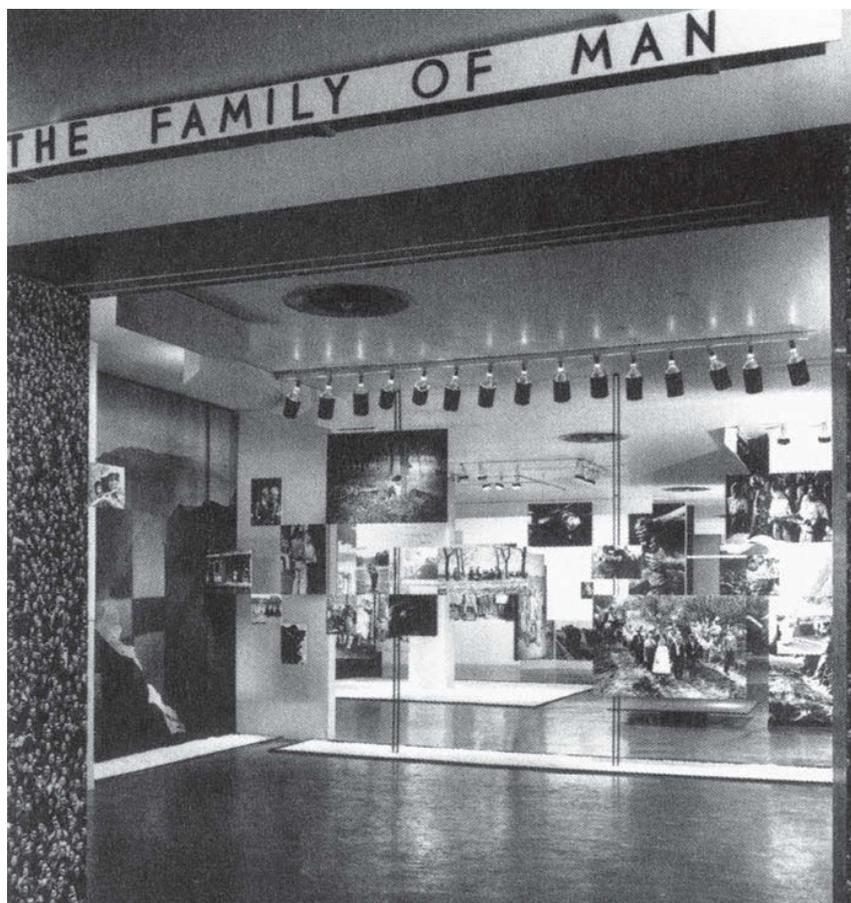


Abb. 2: Blick in den Eingangsbereich der New Yorker ›Family of Man‹ im Obergeschoss des Museum of Modern Art. Fotograf: Ezra Stoller 1955.

erzeugen in der Summe die ›oneness of mankind‹ als optischen Eindruck und gefühlte Kohärenz.²⁶ Ohne die jeder Sektion als Motto beigefügten Zitate und Bibelverse, die wie ein vielstimmiger Chor der Weisen einen Konsens in ethischen und politischen Grundwerten suggerieren, bliebe die Bedeutungszuweisung durch Themengruppen (Abb. 4) partikular.²⁷ »We shall be one person!« tönen die Pue-

26 Die menschlichen Bande sollten Betrachter angesichts der »hazards of life in the nuclear world« emotional stärken. Steichen, zitiert nach Sandeen 1995 (wie Anm. 3), S. 2–3.

27 Zu den Sprüchen der Wandtafeln siehe Museum of Modern Art 2006 (wie Anm. 5) sowie John Szarkowski: The Family of Man. In: ders.: The Museum of Modern Art at Mid-Century. At Home and Abroad, New York 1994, S. 13–35.



Abb. 3: Ausstellungsbesucher vor der transparenten Reihe der ›Liebespaare‹, New York 1955. Foto: National Archives, Washington.

bloindianer der Liebespaar-Sektion, während der archaische Prolog hinter dem Eingangstor neben »Let there be light!« eine Teleskopaufnahme Orions, eine Eiszeit-Maske, den Torso einer Schwangeren und das Wandbild eines ins Meer strömenden Flusses als Entstehung der Welt vorführte. Auf die Urzeit folgte eine in die Kleinfamilie gespiegelte, zyklische Geschichte des Menschen (Liebe, Zeugung, Geburt, Kindheit, Jugend, Arbeit, Ernährung, Bildung und Erziehung, Beziehungen, Tanz, Musik und Spiel, Alter und Tod), die mit einer euro-amerikanischen Fortschrittsgeschichte (Technik, Wissenschaft, Atomenergie, Justiz, United Nations) verwoben wurde. Der dritte Teil ist im Vergleich mit dem fiktiven Familienalbum zwischen Liebespaaren und Kindererziehung unsystematischer und kulminiert mit Atomforschung und Bombe als Wendepunkt der Zivilisation. Die antipodische Struktur von Leben und Tod prägt das emotionale Chiaroscuro der Reihung und zentriert sich im Familiensaal und in der Explosionszelle. Teil vier bringt die Rückkehr stabilisierender Einheiten. Aus einer UN-Versammlung ragten Ehepaare verschiedener Länder, die den Betrachter mit ernstem Blick fixierten, unterlegt vom ins Englische übersetzten Ovid-Vers: »We two form a multitude«. Ein Wald von Kinderfotos und William Eugene Smiths Kinder beim

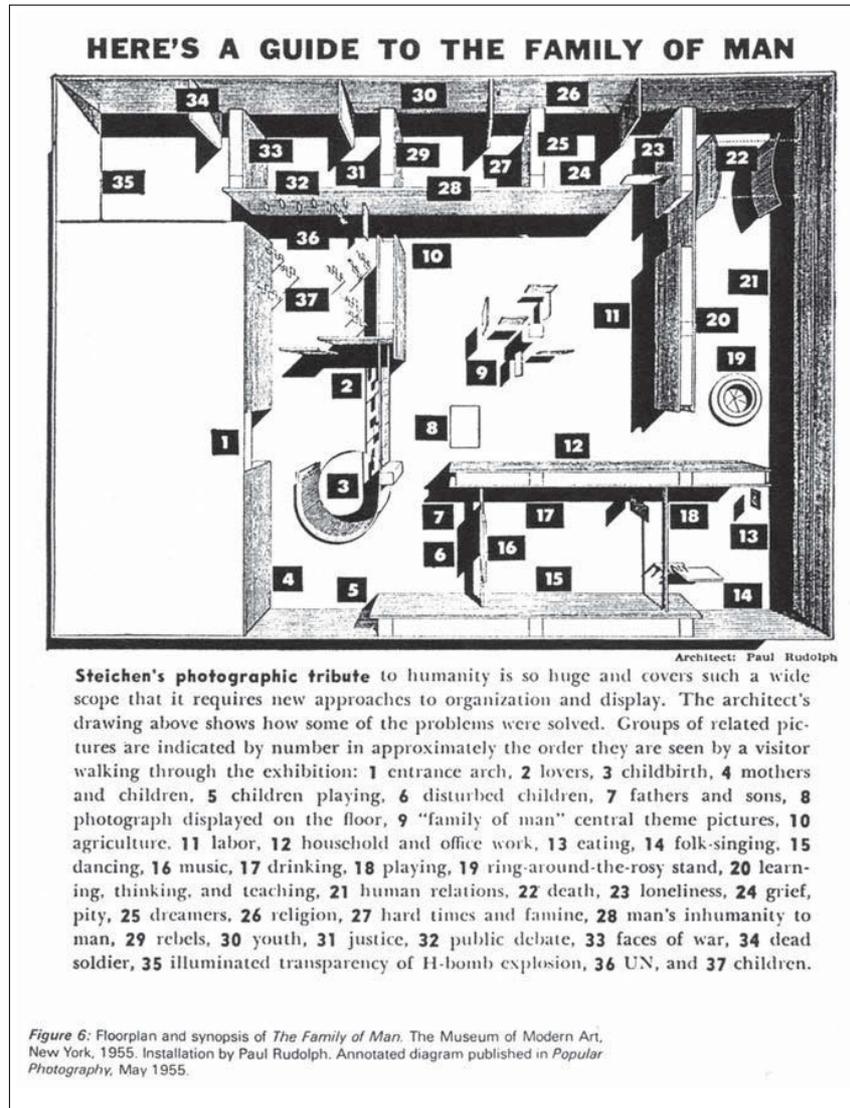


Abb. 4: Rundgang und Themensektionen der ›Family of Man‹ im Museum of Modern Art in New York 1955.



Abb. 5: Der Zentralraum der ›Family of Man‹, New York 1955. Ausstellungsfoto von Ezra Stoller, Esto Photographics.

allegorischen »Walk into Paradise« (1946) symbolisierten die Zukunft und Kontinuität der Menschheit.²⁸

Sichtachsen und Anordnung verstärkten die blickführenden Perspektiven der Aufnahmen. Gruppierungen aus Menschenmengen, Paaren und wenigen Einzelfiguren erzeugen eine insgesamt absurde Matrix, die Carl Sandburg als »multiplication table of living breathing human faces« umschrieb. In den Menschenmengen sah Sekula eine »regressive Sehnsucht«²⁹ nach Aufgehen im Gesamtkörper, Merkmal vieler Gesamtkunstwerke der ästhetischen Moderne. Besucher konnten sich im monumentalen Ausschnitt einer Menge, die Queen Elizabeth II. zujubelt, wieder erkennen. Fotografie ist für die Masse da und zeigt Menschen in Massen – im Theater, in öffentlichen Versammlungen und beim Feiern. Sie ist, in Abkehr von Beaumont Newhalls Betonung der künstlerischen Werte des Originalabzugs, ein Emblem der Masse.³⁰ Das Individuum ist hier auch als Bild nicht autonom,

28 Der Dualismus aus naturgesetzlichem und vom Mensch gestaltetem Leben wurde der früheren Ausstellung »Airways to Peace« (1945) entlehnt. Zu Smiths Allegorie siehe Marc-Emmanuel Mélon: Die Familie des Mannes. In: Jean Back und Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): *The Family of Man 1955–2001*, Marburg 2004, S. 56–79; hier S. 56.

29 Sandburg, Vorwort in: *Museum of Modern Art 2006* (wie Anm. 5), o. S. Allan Sekula: Zwischen dem Netz und dem tiefen, blauen Ozean. Den fotografischen Bildverkehr neu überdenken. In: Jean Back und Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): *The Family of Man 1955–2001*, Marburg 2004, S. 140–187; hier S. 168. »Die Masse ist eine Matrix, aus der gegenwärtig alles gewohnte Verhalten [Kunstwerken gegenüber, S. W.] neugeboren hervorgeht«. Siehe Benjamin 1998 (wie Anm. 1), S. 39. Luhmann 1997 (wie Anm. 21), S. 478.

30 Zu Newhalls Ausstellungen am MoMA bis 1947 siehe Phillips 2002 (wie Anm. 6), S. 307.



Abb. 6: Ring-around-the-rosy-Bilderkarussell, Todes-Stellwand und Feiningers ›Fifth Avenue Crowd‹ der Sektion ›Human relations; Death‹. Ausstellungsfoto von Ezra Stoller, Esto Photographics.

sondern funktional auf ›familiäre‹ Verbände, ein Netz des Gleichförmigen bezogen. Die kleinste stabilisierende Einheit in diesem Kosmos bilden heterosexuelle Paare verschiedenen Alters als Keimzelle der Familienlebens: »Wherever you turned in the exhibition, you saw this grouping of family.«³¹ Im Anschluss an eine spiralförmige Stellwand zu Schwangerschaft und Geburt, aus der Henry Callaghans Porträt seiner nackten, schwangeren Frau wieder entfernt wurde, folgte nach Müttern und Vätern mit Kind der Zentralraum mit ›Familienporträts‹, einer zu umrundenden Foto-Skulptur auf weißem Kies (Abb. 5). Großfamilien aus Sizilien, Botswana, Japan und Bauernfamilien aus der Farm Security-Fotokampagne, die in »Road to Victory« intakte ›American Communities‹ symbolisierten, sind nach dem Schema einer Allegorie der Erdteile zu einer repräsentativen Globalfamilie zusammen montiert. Alle Gruppenporträts eigneten sich durch den Blick der Abgelichteten in die Kamera für die Emotionsstrategie der Kuratoren: Die per Blickkontakt aufgebaute ›Kommunikation‹ folgt rhetorischen Strategien religiöser Andachtsbilder.

Mit den vielen Kinderfotos der Ausstellung, Interludium zwischen ernsten Themen, tritt die Fotografie wie in Wayne Millers Nachfolgeprojekt »Die Welt ist jung« (1958) den Unschuldsbeweis an: Der Kinderblick auf die Welt ist wie das

31 Steichen 1979 (wie Anm. 14), S. 161.

unbefangene Kamera-Auge. Ein Reigen aus 18 Agenturfotos mit tanzenden Kindern suggeriert Ringelreihen um den Globus (Abb. 6). Der Schüttelreim »Clasp the hands and know the thoughts of men in other lands« lässt weltweite Verständigung selbst im Kalten Krieg als Kinderspiel erscheinen. Die Kreisfigur wird auf der gegenüberliegenden Raumseite zum Sinnbild des Lebenszyklus. Zwei halbrunde Stellwände mit Begräbnis- und Totenklageszenen werden von einem Wandbild mit Andreas Feiningers »Fifth Avenue Crowd« hinterfangen. Die Kontextualisierung eröffnet auch hier endlose Manipulationsmöglichkeiten: Aus einem Moment großstädtischer New Yorker Hektik wird ein Symbol der Transitorik des individuellen Lebens.³²

Im dritten Teil, der eine Auswahl kriegerischer, gesellschaftlicher Konflikte präsentiert, können gruppierte Ähnlichkeit und dramatische Steigerung nicht überlogische Schwächen hinwegtäuschen.³³ Die Deportation der Bewohner des Warschauer Ghettos durch ein SS-Kommando, fotografiert von einem unbekanntem deutschen Soldaten, war während der Nürnberger Prozesse publik geworden. Flankiert von Ansichten dürrer Menschen zur Linken und durch Stuhlbeine oder politische Staatsgrenzen ihrer Freiheit beraubter Babys und (Nord-)Koreanerinnen illustrierte es als Teil einer L-Komposition »Man's Inhumanity to Man«.³⁴ George Sands Entrüstung über (soziale) Ungerechtigkeiten zur Zeit des Second Empire war neben eine die rechte Hand gen Himmel erhebende Frau im umkämpften Gazastreifen montiert. Der Gestus erhobener Hände verbindet die deportierten Juden und sich ergebenden Zivilisten formalästhetisch zu einer Dreiergruppe (Abb. 7). Die auf dem Rücken gefesselten Hände der Opfer von Exekutionskommandos und Lynchjustiz bilden hierzu gestische Pendants und lassen Riwkin-Bricks Palästinenserin zum bekrönenden Klageweib über Gewalt und Terror werden. Die industrielle Massenvernichtung europäischer Juden wird durch andere Bilder übergangen, da das agitatorische Spiel auf der emotionalen Klaviatur der Betrachter ein Gefühl der Verbundenheit und Identifikation erzeugen sollte. Der Blick in den Spiegel der Fotografie musste Differenzierung zugunsten eines Refrains inhaltlicher und formaler Ähnlichkeiten ausschließen. Rigorose Vertreterinnen der Aufklä-

32 Zum Kontext siehe Yves Michaud: Kritik der Leichtgläubigkeit. Beziehungen zwischen Bild und Realität. In: Hartwig Fischer (Hg.): *Covering the Real*. Kunst- und Pressebild von Warhol bis Tillmans, Köln und Basel 2005, S. 26–33; hier S. 31. Es handelt sich um Fotos (internationaler Bildagenturen). Das Kobo Deishi-Zitat »Flow, flow, flow, the current of life is ever onward« (Texttafel) und die nachfolgende »Kraft durch Glauben«-Sektion stützen meine Deutung.

33 »We can't overlook the differences, but unless we arrange these pictures so that they stress the alikeness [...] we have lost out.« Edward Steichen. In: James Nelsons *Wisdom: Conversations with the Elder Wise Men of Our Day*, New York 1958, hier zitiert nach Sandeen 1995 (wie Anm. 3), S. 2–3.

34 Siehe Abbildung. 1, »Guide« (1955) dieses Beitrags. Der *Life*-Artikel über die New Yorker Ausstellung titulierte 1955 analog zu den Nürnberger Prozessen »Verbrechen gegen die Menschlichkeit«.



Abb. 7: Detail der Hängung in der Sektion ›Man's Inhumanity to Man‹. Museum of Modern Art 1955.

rungs fotografie wie Lee Miller und Margaret Bourke-White sind daher nicht mit ihren Aufnahmen deutscher Konzentrationslager, sondern mit Kinderfotos oder malerischen Dreieckskompositionen wie »Trauernde Frauen mit Kind« in das Bildkonglomerat eingegangen.³⁵

Das Foto eines von Südstaaten-Rassisten gelynchten jungen Mannes wurde nach zwei Wochen wieder aus der Ausstellung entfernt, obwohl es sich nur indirekt, mit einem Dokument entfesselter Selbstjustiz von 1937, auf die Rassentrennung in den USA bezog. Da die um Balance bemühte visuelle Strategie letztlich ein Vertrauensverhältnis zwischen Betrachter und der im Bild erscheinenden Welt zu fördern suchte, passten Schockfotos nicht zum psychologischen Identifikationsmodell. Bilder, die ästhetische und ethische Normen sprengten oder im Sinne des später von Roland Barthes formulierten *punctum* die Aufmerksamkeit zu sehr von der harmonischen Massenkombi-
 sation auf das Inkommensurable oder nicht

35 Zur Shoa siehe Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Verleugnete Bilder. In: Jean Back und dies. (Hg.): *The Family of Man 1955–2001*, Marburg 2004, S. 80–99. Die Bildlegenden in *Museum of Modern Art 2006* (wie Anm. 5), S. 146: »Bourke-White, India« und S. 166–168: »Riwkin-Brick, Israel; German photographer unknown, Warsaw Ghetto«.

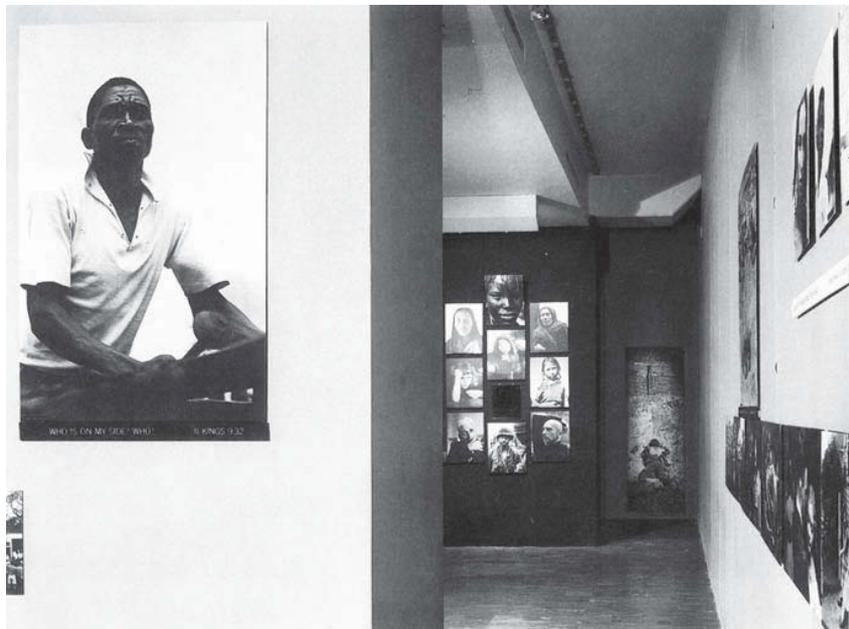


Abb. 8: Blick auf die Collage ›Faces of War/under terror and pressure‹ mit dem Spiegel. Ausstellungsfoto von Ezra Stoller, Esto Photographics.

Rationalisierbare abgezogen, sind daher nicht in die Foto-Gemeinschaft aufgenommen oder rasch entfernt worden: »Death Slump at Mississippi« war wie das Foto der Judendeportation in Warschau kein Werk engagierter Aufklärungsfotografie, sondern wurde als Ausstellungsbild nachträglich als solches präsentiert.³⁶

Mit dem späteren kulturkritischen Verdacht, wonach die Bildrhetorik der »Family of Man« mit der Logik des US-Wirtschaftssystems eng verflochten sei, war Steichen schon 1959 in Moskau konfrontiert, wo die Ausstellung im Rahmen der *National Exhibition* dem russischen Publikum die Universalität amerikanischer Kultur und Konsumgüterindustrie näher bringen sollte. Anlass des Disputs war ein *Life*-Foto der Sektion »Famine and Hardships«, das 1946 während der Hungersnot in Hunan entstand. Der Chairman der sowjetischen Handelskammer setzte seine Entfernung durch, weil er darin eine Denunziation der Volksrepublik sah: In kapitalistischen Staaten spielen Kinder, in China hungern sie. In der Sendereihe »Meet the Press« äußerte Steichen am 13. September 1959, die Sowjets hätten das Foto zur antikommunistischen Propaganda aufgebauscht und verwies auf daneben

36 »Death Slump« war ein Erinnerungsfoto aus Tätersicht, das am 14.2.1955 aus der Ausstellung entfernt wurde. Zur theoretischen Basis des Schockfotos siehe Kemp 2006 (wie Anm. 10), S. 106–108.

hängende Bilder von Indern, die keinen Protest erregten.³⁷ Diese Fotos stammten unter anderem aus Werner Bischoffs Bildreportage von 1951 und bildeten in New York 1955 eine turmartige Collage von Hungernden, ein Andachtsbild realen Elends, das dem Besucher das Leiden anderer in ästhetisch gebändigter Form »kommunizierte«.³⁸

Gemäß dieser einseitigen Perspektive wurden Konflikte der Nachkriegsjahre zu Ansichten bedrohter oder unterdrückter Freiheit an für die USA strategisch wichtigen Brennpunkten der Welt. Der Arbeiteraufstand in der Berliner Stalinallee 1953 wird zur Volkserhebung gegen die Sowjets nach dem Schema »David gegen Goliath«, Steinewerfer gegen Panzer. Ein von Homer Page fotografiertes Südafrikaner, Symbol des vom Apartheid-System um seine Menschenrechte Betrogenen, lässt Dorothy Normans Bildunterschrift fragen, wer auf seiner Seite sei. Die visuelle Parallelisierung wird durch beigegefügte *Quotations* an den Wänden unterstützt. Sophokles' Frage, wer das Opfer sei, lässt den hinter einer Stellwand am Durchgang zur Bombenexplosion separierten toten US-Soldaten in Korea nach vorherigen Ansichten von Gewalt und Rassentrennung zum Märtyrer eines symbolischen Kriegs zur Durchsetzung einer demokratischen Ordnung in einer noch unbefreiten Welt erscheinen (Abb. 8). Der Mythos des objektiven Kamera-Auges war mit Robert Capas berühmten Aufnahmen toter Soldaten durch *Life* kultiviert worden, so dass das Foto der US-Coast Guard hier als Zeugnis unerschrockener Aufklärungsfotografie missverstanden werden konnte. Der massenhafte Tod moderner Kriegsführung wird in Memorialbilder individueller Soldatentode übersetzt: Mathew Bradys Sezessionssoldat im Todesschlaf auf der konvexen Stellwand der Grab- und Beweinungsszenen bildet das Pendant zur Rückenansicht des gefallenen Soldaten, dessen Gesichtsausdruck im Sand verborgen ist.³⁹

Bertrand Russells Warnung vor einer möglichen Totalvernichtung menschlichen Lebens stimmte Besucher nach ins Zeitlose verschobenen Ansichten konventioneller Kriege auf das sublime Bomben-Kabinett ein, in dem das *Life*-Farb-

37 »We are not concerned with photographs that border on propaganda of or against any ideologies« – Steichens Replik auf die Frage, ob die Entfernung ihm eine Strophe seines Bildgedichts raube. Edward Steichen (Interview), zitiert nach Louis Kaplan: *American Exposures. Photography and Community in the 20th Century*, Minneapolis 2005, S. 73. Bischoffs Reportage für *Paris Match* erschien am 14.7.1951 unter dem Titel »La Faim. Le monde ferme les yeux sur un des plus grands problèmes de l'actualité«. Siehe Dewitz 2001 (wie Anm. 19), S. 254.

38 Zur Logik der Ästhetisierung mittels Fotografie siehe Benjamin 1998 (wie Anm. 1), S. 62–64. Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, München, Wien 2003, S. 111–113.

39 Bildtitel »USA. Mathew Brady, ca. 1861« und »Eniwetok. Raphael Platnick PHC. United States Coast Guard«. Siehe Museum of Modern Art 2006 (wie Anm. 5), S. 139 und S. 180–181. *Life* druckte Capas fallenden Soldaten im Spanischen Bürgerkrieg 1937 neben einer Pomadereklame und seinen neben der eigenen Blutlache liegenden G.I. (1945) ohne das im Augenblick des Todes entstellte Gesicht. Siehe Lury 1998 (wie Anm. 7), S. 41–75. Staniszewski 1998 (wie Anm. 5), S. 222. Zur Illustrierten als »Fenster auf den Krieg« siehe Sontag 2003 (wie Anm. 38), S. 40.



Abb. 9: Joan Miller mit ihren Kindern vor dem farbigen Transparent des Wasserstoffbombenraums der New Yorker ›Family of Man‹. Privates Ausstellungsfoto von Wayne Miller, 1955.

foto einer Wasserstoffbombenexplosion aus der US-Testreihe ›Operation Ivy‹ (1954) als farbenprächtige Illumination nach Art eines Dioramas den Klimax des Rundgangs bildete.⁴⁰ Positioniert wie ein Mönch am Meer, konnte der Betrachter im erhabenen Schauspiel der Strahlen- und Wolkenbildung die abstrakte Idee des universalen Todes reflektieren (Abb. 9). Dieser ist wie die Fotografie ein guter Demokrat, denn er macht alle gleich und vollendet die symbolische ›essential oneness of mankind‹. Hatte ›Road to Victory‹ noch den Mythos des gerechten Kriegs gepflegt, war dieser nach Nagasaki und Korea beschädigt. In Hiroshima, wo 1956 eine Kopie der New Yorker Version zu sehen war, wurden echte Dokumentationen des US-Bombenabwurfs zugefügt, die nach Steichens Einwand entfernt wurden: Die von der Fotografie zu leistende, vermeintlich kulturfreie Kommunikation ›from man to man across the world‹ erwies sich als einseitige Übertragung; Antworten teilnehmender Beobachter aus aller Welt wurden im MoMA nicht erwartet.⁴¹

40 *Life* druckte es unter dem Titel ›5-4-3-2-1 and the Hydrogen Age is upon us‹ am 12.4.1954 im Bericht über US-Atomtestläufe im Pazifik. Das Foto wurde bewusst nicht in den Katalog aufgenommen. Es existiert ein Ausstellungsfoto Wayne Millers von diesem Raum, abgebildet o.S. in Sandeen 1995 (wie Anm. 3).

41 Planungsskizze, MoMA-Archiv, Sandeen 1995 (wie Anm. 3), S. 155.

Fazit: Vom MoMA in die Welt – Grenzen der Reproduzierbarkeit von Weltbildern

Die Fotoinstallation erweist sich vor diesem Hintergrund als spätmoderne Variante einer Monumentalmalerei aus fotografischen Versatzstücken, ein panoramaartiges ›Gesamtbild‹, dessen formale Analogien den neoplatonischen Durchblick auf das Wesentliche fördern sollten. Der inhaltliche Konservatismus wird durch die Struktur der ästhetischen Anordnung unterstützt.⁴² Gegenüber Newhalls Jubiläumsretrospektive der Fotografie als Kunst (1937) würdigt Steichen den Nutzen einer Fotografie, die zivilisatorische Errungenschaften ihrer Erfindungen und ein durch den Filter von *Life*-Fotografen bezugtes, ›reales‹ Leben aufzeichnet. Dieser Aspekt eines Bildgedächtnisses wurde mit moralischen bis agitatorischen Impulsen verbunden. Die Integration bereits populärer Magazinfotos kann als Distanzierung vom Hochkunst-Museum zugunsten eines massenkompatibleren Ausstellungstypus gelten. Von einer Verschränkung des Kunstraumes mit der Lebenswirklichkeit von 1955 kann nicht die Rede sein: Das Kaleidoskop wechselnder Fensterblicke ist keine ›abbildungsrealistische Repräsentation der Gegenwart‹. Die im Dokumentarstil gehaltenen Fotos eröffneten vielmehr, wie Andreas Haus an anderem Beispiel zeigte, ein ›Vorstellungsangebot aus der Außenwelt‹, um ›Bewusstsein und Weltwahrnehmung‹ der Betrachter zu stimulieren.⁴³ Die Kuratoren selbst hegten keinen Zweifel an Universalität und Gültigkeit von Botschaft und Medium, doch ihr vom Fotojournal der Kriegsjahre sich herleitender Optimismus bezüglich der Reichweite und Verständlichkeit ihres Entwurfs fand nicht überall ein Echo. Unbegeisterte Reaktionen außerhalb der USA stützen die Hypothese, dass oberflächliche Vertrautheit mit dem Bildhaushalt der US-Journale den Idealfall identitätsstiftender Rezeption darstellte. Die topische, schriftsprachliche Rahmung der Fotos stand von Anbeginn im Widerspruch zum Glauben an eine dort eingetragene universale, humanistische Bedeutung. Gerade die semantische Uneindeutigkeit des einzelnen Fotos wurde ausgenutzt. Transformiert zum Ausstellungsbild, erhielten minderwertige Reproduktionen eine der Benjaminischen *Aura* des Kunstwerks nahe Präsenz. Der Dokumentarstil lenkte von Kontingenz und Zeichenhaftigkeit des fotografischen Bildes ab. Die Gefahr dieser Gleichsetzung von Fotografie, Realismus und Objektivität hat Pierre Bourdieu als affirmativen Zirkel beschrieben: »Indem sie der Photographie Realismus bescheinigt, bestärkt die Gesellschaft sich selbst [...], daß ein Bild der Wirklichkeit, das der Vorstellung entspricht, die man sich von der Objektivität macht, tatsächlich objektiv ist.«⁴⁴

42 Die Metapher »Gesamtbild« wurde 1860, bezogen auf ein universalgeschichtliches »Textgemälde« von Lübke verwendet, siehe Wilhelm Lübke: *Lebenserinnerungen*, Berlin 1891, S. 149.

43 Andreas Haus, Reinhard Matz: *Steichens ›The First Picture Book‹ 1930/2000*. In: Jean Back und dies. (Hg.): *The Family of Man 1955–2001*, Marburg 2004, S. 226–255; hier S. 252.

44 Pierre Bourdieu: *Eine illegitime Kunst*, Hamburg 2006, S. 89.

Als eine ›ins All montierte Konservenbüchse‹ zog die »Family« bis zu ihrem Abgang von der weltpolitischen Bühne 1962 ihre Bahnen, ohne die Funktion einer Bilderbrücke zwischen auseinanderdriftenden Machtblöcken in West und Ost zu erfüllen.⁴⁵ Unter Hinweis auf berühmte Meister der Fotografie und die Globalisierung der Bilder bemüht man sich in Clervaux, Steichens Foto-Allegorie neue Relevanz zuzuschreiben. Als Besucher könnten wir uns fragen, ob und unter welchen Rahmenbedingungen wir glauben wollen, was wir sehen.

45 Benjamin fordert die Entlarvung einer künstlerischen, in die Totalität strebenden »Photographie, die jede Konservenbüchse ins All montieren, aber nicht einen der menschlichen Zusammenhänge fassen kann, in denen sie auftritt«. Benjamin 1998 (wie Anm. 1), S. 62.