

schwarz-auf-weiss.org bedankt sich an dieser Stelle ausdrücklich beim Autor und seinem Verlag dafür, den folgenden Text ko-publizieren zu dürfen.

Der Text ist im Original erschienen im **Wissenschaftlichen Verlag Trier**: www.wvttrier.de

Gerd Hurm, "Die Rhetorik des Details: Barthes, Brecht und die epochale Fotoausstellung *The Family of Man*," *Grenzen & Gestaltung. Figuren der Unterscheidung und Überschreitung in Literatur und Sprache*, hg. Nikolas Immer, Stefani Kugler, Nikolaus Ruge, Trier: WVT, 2015, 323-331.

Die Rhetorik des Details: Barthes, Brecht und die epochale Fotoausstellung *The Family of Man*

GERD HURM

Georg Guntermann hat in *Geschichte, vergrößert. Die Poetik der Satzzeichen bei Brecht u.a.* anhand von einem der „berühmtesten Doppelpunkte in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts“ aufgezeigt, dass die Würdigung kleinster Details eminent wichtig sein kann für die Deutung des großen Ganzen. Der prononciert eingefügte Doppelpunkt in Bertolt Brechts *Mutter Courage*, „Der Mensch denkt: Gott lenkt“, verfremdet die sprichwörtliche Wendung aus der Bibel so, dass allein durch den Austausch eines Satzzeichens das Gefüge der Welt bzw. das über sie Gesagte grundlegend verändert wird.¹ Ähnlich verfährt der französische Essayist und Kritiker Roland Barthes mit Details. Wie es der anekdotische Zufall will, erhielt Barthes einen entscheidenden Impuls hierzu durch den Besuch einer Inszenierung von Brechts *Mutter Courage* in Paris im Jahr 1954. In seinem Essayband *Mythologies* (dt. *Mythen des Alltags*, 1957), einem Klassiker der kulturwissenschaftlichen Wende in den Geisteswissenschaften, betont Barthes, nun nachhaltig beeinflusst von Brechts V-Effekt, die entlarvende Wirkung scheinbar unwichtiger Details. In einem der zentralen Aufsätze des Sammelbands, *Die große Familie der Menschen*, der sich mit der Fotoausstellung *The Family of Man* des New Yorker MoMA aus dem Jahr 1955 beschäftigt, hält Barthes so dem groß angelegten und aus seiner Sicht sentimental entworfenen Entwurf einer universalistisch konzipierten Menschheitsfamilie in kritischer Manier das partikulare Einzelschicksal eines jugendlichen afroamerikanischen Opfers rassistischen Lynchterrors entgegen: „[W]arum nicht die Eltern von Emmet [sic] Till, des von Weißen ermordeten jungen Negers fragen, was sie von der ‚Großen Familie der Menschen‘ halten?“²

¹ Georg GUNTERMANN: *Geschichte, vergrößert. Zur Poetik der Satzzeichen bei Brecht u.a.* In: *ZfdPh* 123 (2004), S. 161-178, hier S.161.

² Roland BARTHES: *Die große Familie der Menschen*. Frankfurt a. M. 1964, S. 17. Damit der Aufsatz nicht den vorgegebenen Rahmen sprengt, werden unstrittige Positionen der Forschung ohne ausführlichen Beleg referiert. Wichtige

Dieser Rhetorik des Details, bei dem das scheinbar Nebensächliche das große Ganze entlarvt, soll im Folgenden in Barthes' Essay *Die große Familie der Menschen* exemplarisch nachgespürt werden. Barthes hatte die Wanderausstellung *The Family of Man* besprochen, als diese 1956 in Paris Halt machte. Seine Rezension sollte in der Folge nicht nur richtungsweisend für die Bewertung der Ausstellung werden, sondern auch als einer der zentralen Essays in den *Mythen des Alltags* immer wieder als Maßstab für kulturwissenschaftliche Entlarvungsstrategien, für Kritik am US-amerikanischen Imperialismus wie für postmoderne Gegenentwürfe zu essentialistischen Universalismuskursen angeführt werden. Allerdings ist Barthes' einflussreiches Urteil über die *Family of Man* selbst nach und nach hinterfragt und in maßgeblichen Teilen seiner Annahmen substanziell widerlegt worden. Im Folgenden sollen die verstreut publizierten Einzelpunkte der Kritik erstmals zusammengeführt und Barthes mit Barthes anhand der Rhetorik des Details revidiert werden. Durch diese Neubewertung des Essays soll ein frischer Blick auf die Leistung der epochalen Ausstellung *The Family of Man* ermöglicht, aber auch eine generelle Diskussion über die Validität zentraler Diskurse in den *Mythen des Alltags* befördert werden.³

Die zuerst 1955 in den USA und dann in 69 Ländern gezeigte Wanderausstellung *The Family of Man* gilt bis heute als die weltweit bedeutendste Fotoausstellung aller Zeiten. Edward Steichen, amerikanischer Fotograf, Künstler und Kurator mit Luxemburger Wurzeln, wollte mit der Ausstellung ein Zeichen gegen Krieg und vor allem gegen die zunehmenden Vernichtungsfantasien im atomaren Zeitalter setzen. Als Direktor der Fotoabteilung des MoMA hatte er bereits zuvor in verschiedenen Ausstellungsprojekten die Gräueltaten von Krieg und Zerstörung angeprangert. Aus seiner Sicht waren diese Mahnversuche jedoch gescheitert. Steichen wollte nun mit einer groß angelegten und positiv gestimmten Schau, die universell Verbindendes in den Alltagsroutinen der verschiedenen Kulturen der Erde zeigen sollte, erneut zum Umdenken ermahnen. In basisdemokratischem Gestus wählte Steichen aus über vier Millionen Fotografien von sowohl berühmten als auch unbekanntem Fotografen aus 68 Ländern letztlich 503 Exponate für die *Family of Man* aus. Obgleich das Positive und Verbindende der verschiedenen Kulturen im Mittelpunkt stand, war die Gesamtaussage der *Family of Man* durchweg kontrapunktisch auf die Gefahr der

Forschungsüberblicke finden sich bei Sandeen, Berlier und Turner. Eric J. SANDEEN: *Picturing an Exhibition*. Albuquerque 1995; Monique BERLIER: „The Family of Man“: Readings of an Exhibition. In: Bonnie BRENNEN, Hanno HARDT (Hg.): *Picturing the Past*. Urbana 1999, S. 206-241; Fred TURNER: *The Family of Man* and the Politics of Attention in Cold War America. In: *Public Culture* 24 (2012), S. 55-84.

³ Zu generellen Schwierigkeiten, die Barthes' Mythos-Begriff aufwirft, vgl. Jonathan CULLER: *Barthes*. New York 2002, S. 23.

nuklearen Zerstörung der Menschheit bezogen. Ein aus der Schau hervorstechendes Exponat – das einzige Farbfoto unter den ausgewählten Bildern – erinnerte durch einen gewaltigen Explosionspilz einer Wasserstoffbombe an das apokalyptische Potenzial einer endgültigen Vernichtung der Menschheit. Diesem Untergangsszenario stellte Steichen großartige Alltagsfotografien, sprich Meisterwerke von August Sander, Henri Cartier-Bresson, Dorothea Lange, Walker Evans, Robert Frank u. v. m. entgegen. Beeindruckt von der Qualität der Exponate, betonte der Philosoph Max Horkheimer in seiner Eröffnungsrede der Frankfurter *Family of Man* im Jahr 1958 genau diesen konstruktiven Aspekt der Ausstellung:

Für diese Gesinnung, ja für alle Kräfte, die den schweren kulturellen Erschütterungen und rückläufigen Bewegungen Europas heute entgegenwirken, ist die Ausstellung kennzeichnend. Sie ist in eminentem Sinne konstruktiv.⁴

Für Barthes in Paris hingegen waren dieselben Fotos hauptsächlich Zeugnis eines sentimental, reaktionären Humanismus. In der häufig zitierten Kernpassage seines Essays nennt er es als oberstes Gebot, die problematische Mystifizierung von Menschheit und Geschichte der *Family of Man* zu entlarven:

Hier zielt alles, Bildinhalt und Bildwirkung sowie die sie rechtfertigende Erklärung, darauf ab, das determinierende Gewicht der Geschichte aufzuheben. Wir werden an der Oberfläche einer Identität festgehalten und durch Sentimentalität gehindert, in den späteren Bereich der menschlichen Verhaltensweisen einzudringen, wo die historische Entfremdung jene ‚Unterschiede‘ schafft, die wir schlicht und einfach ‚Ungerechtigkeiten‘ nennen.

Der Mythos von der *conditio humana* stützt sich auf eine sehr alte Mystifikation, die seit jeher darin besteht, auf den Grund der Geschichte die Natur zu setzen.⁵

Barthes betont, dass es wichtig sei, die gezeigten Universalismen zu hinterfragen bzw. durch den Blick aufs Detail, etwa auf die Situation von Emmett Till oder der „nordafrikanischen Arbeiter der Goutte d’Or“, das scheinbar Universelle als historisch Veränderbares aufzudecken.⁶

⁴ Max HORKHEIMER: Eröffnung der Photo-Ausstellung *The Family of Man – Wir alle* (1958). In: Alfred SCHMIDT (Hg.): *Gesammelte Schriften*. Bd. 13. Frankfurt a. M. 1989, S. 30-37, hier S. 32. Horkheimers Text ist bisher nicht in der Forschung zur „Family of Man“ rezipiert worden. Ich verdanke den Hinweis auf die Rede einer Fußnote in Inga FUCHS: *Das Familienbild in der Fotografie des 20. Jahrhunderts*. In: Nils GOLDSCHMIDT (Hg.): *Die Zukunft der Familie und deren Gefährdungen*. Münster 2002, S. 165-188, hier S. 176.

⁵ BARTHES: *Familie* (Anm. 2), S. 17.

⁶ Vgl. ebd., S. 19.

Die vernichtende Kritik von Barthes sollte richtungsweisend für die zweite Phase der Auseinandersetzung mit der „Family of Man“ werden. Zunächst wurde Steichens Ausstellung jedoch ein überwältigender Erfolg beim Publikum und bei der Kritik zuteil. *The Family of Man* wurde von neun Millionen Menschen gesehen, der Katalog wurde fünf Millionen Mal verkauft: sie ist damit bis heute die erfolgreichste Fotoausstellung, die je gezeigt wurde. Max Horkheimers positive Einschätzung im Jahr 1958, in der er das politisch und philosophisch Verbindende der Bilder hervorhob, kann stellvertretend für die erste Phase der Rezeption der *Family of Man* stehen:

Sie [die Bilder] sagen in ihrem nicht durchgeführten und doch bestehenden Zusammenhang, daß die Menschen im Innern der Völker, wie die Völker untereinander, anstatt sich zu quälen, einander beistehen und, so gut sie es vermögen, an einer vernünftigen Verfassung der Welt, mit der sich alle zufrieden geben können, arbeiten sollen, und daß diese Verfassung möglich ist. Sie wollen die Menschen dazu bringen, ihr Glück in einem Bewußtsein zu finden, das erst in sich selbst nicht mehr unglücklich ist, wenn kein anderer mehr an einem Unglück leidet, das die Menschen durch eigene Kraft hätten abwenden können. Sie wollen zu einem solchen Bewußtsein helfen.⁷

Vor allem nach der Übersetzung der *Mythologies* ins Englische im Jahr 1972 avancierte jedoch Barthes' „devastating critique“⁸ zum Leitdiskurs. Seine Haltung war dabei auch mittelbar einflussreich. Ohne Barthes zu zitieren oder einen Hinweis auf ihn zu geben, übernimmt Susan Sontag in ihrem eigenen Klassiker *On Photography* (1977) wortwörtlich seine Einschätzung, wonach in der *Family of Man* „the determining weight of history“ geleugnet werde.⁹ In vielen Überblicksdarstellungen wird das negative Urteil Barthes' in der Folge oft unbesehen übernommen. Auch populärwissenschaftlich ist seine Deutung tonangebend. Seit mehreren Jahren (Stand August 2014) besteht beispielsweise der deutsche Eintrag zur *Family of Man* im Internetlexikon Wikipedia vorwiegend aus einer Zusammenfassung seines Standpunkts.¹⁰ Mit der ersten Monographie zur *Family of Man* von Eric J. Sandeen, (*Picturing an Exhibition*, 1995) wurden zwar einige seiner problematischen Verallgemeinerungen berichtigt. Dennoch hat sich Barthes' Urteil in vielen Bereichen als maßgeblich festgesetzt.¹¹

⁷ HORKHEIMER: Family (Anm. 4), S. 33-34.

⁸ Neil BADMINGTON: *Alien Chic*. London 2004, S. 36.

⁹ Susan SONTAG: *On Photography*. London 1977, S. 33.

¹⁰ Vgl. ANONYM: The Family of Man.

In: [www.wikipedia.org/wiki/The_Family_of_Man (12.08.2014)].

¹¹ Beispielhaft für diesen Einfluss in vielen Bereichen kann ein Aufsatz von Bob Chase gelten, der die diskursiven Vorannahmen von Barthes zwar kritisch hinterfragt, der

Bei der Würdigung des innovativen Potenzials, das Barthes mit seiner Ideologiekritik in *Mythen des Alltags* in die Kulturwissenschaft eingeführt hat, wird häufig seine Rezeption der strukturalistischen Linguistik Ferdinand de Saussures in den Vordergrund gestellt. Jedoch ist auch in der neueren Forschung die durchschlagende Wirkung der Rezeption des Brechtschen V-Effekts und eines „Brecht-inspired Marxism“ für die *Mythen des Alltags* angedeutet worden.¹² Wie Barthes selbst in seinen Arbeiten über Brecht dargelegt hat, war in dieser Schaffensphase die Entdeckung des epischen Theaters für ihn von überragender Bedeutung.

In seinen Essays zu Brecht betont Barthes, dass der V-Effekt wichtig für ihn wurde, da Brecht seine Aufmerksamkeit für das ‚historische Bewusstsein‘ geschärft habe. Auch der Blick fürs signifikante Detail, das Barthes später in seiner Theorie der Fotografie als *punctum* weiterentwickelte, ist etwas, das er an Brecht schätzt.¹³ Letztlich, und dies ist wichtig für die Frühphase seines Schaffens, stimmt Barthes mit Brechts wichtigster marxistischer Vorannahme überein: Geschichte wird gemacht. Er deutet so die Pariser Fotoausstellung ganz im Brechtschen Sinn als Zeugnis eines konservativen Humanismus’:

Der klassische Humanismus postuliert, daß man, wenn man ein wenig an der Geschichte der Menschen kratzt, an der Relativität ihrer Institutionen oder der oberflächlichen Verschiedenartigkeit ihrer Haut (aber warum nicht die Eltern von Emmet [sic] Till, des von Weißen ermordeten jungen Negers fragen, was sie von der ‚Großen Familie der Menschen‘ halten?) sehr schnell zur tieferen Schicht einer universalen menschlichen Natur gelange. Der fortschrittliche Humanismus muß dagegen stets daran denken, die Begriffe dieses alten Betrugs umzukehren, die Natur, ihre ‚Gesetzmäßigkeiten‘ und ihre ‚Grenzen‘ unaufhörlich aufzureißen, um darin die Geschichte zu entdecken und endlich die Natur selbst als historisch zu setzen.¹⁴

aber gleichwohl sein Gesamturteil als „touchstone“ unbesehen übernimmt: „Roland Barthes’ astringent analysis of an American exhibition of photographs (‘The Great Family of Man’) has remained for the last thirty-odd years a touchstone for anti-humanist demystifications of humanist discourses. Who could deny that an exhibition of that sort (I’ve never seen it, but I take Barthes’ word for it) directs us to a ‚myth of human ‚community‘, which serves as an alibi to a large part of our humanism‘?“ (Bob CHASE: *History and Poststructuralism*. In: Bill SCHWARZ (Hg.): *The Expansion of England*. New York 1996, S. 59-90, hier S. 69 f.).

¹² Geoffrey BATCHEN: *Photography Degree Zero*. Cambridge 2009, S. 6.

¹³ Vgl. Eva-Maria SIEGEL: *Das epische Theater Brechts und seine Wirkung in Deutschland und Frankreich in der Zeit des Nachexils*. In: Irmela VON DER LÜHE, Claus-Dieter KROHN (Hg.): *Fremdes Heimatland*. Göttingen 2005, S. 137-152, hier S. 143 f.

¹⁴ BARTHES: *Familie* (Anm. 2), S. 17-18.

Wie inzwischen zahlreiche Kritiker für Barthes' Essay aufgezeigt haben, ist diese Zuordnung der Ausstellung zu einem konservativen oder gar reaktionären Humanismus eine Fehleinschätzung. Steichens *Family of Man* ist durch und durch den Idealen eines fortschrittlichen Humanismus verpflichtet.¹⁵ Diese Zuordnung zu einem Humanismus, den Barthes im französischen Original als ‚progressiste‘ bezeichnet, ist unmittelbar anhand ausgewählter Fotos evident. So gehört das Bild der Wasserstoffbombe, das die Vernichtungsgefahr als Orientierungspunkt dem Diskurs der *Family of Man* zuschreibt, zu den von Barthes unerklärlicherweise übersehenen zeitgenössischen Belegen für Steichens kritische Haltung. Zur progressiven Ausrichtung der Ausstellung zählt auch, dass das größte Exponat eine Aufnahme der Generalversammlung der gerade gegründeten Vereinten Nationen ist. Barthes ignoriert darüber hinaus viele weitere Fotos, die die vom ihm eingeforderte Historisierung dokumentieren. So lässt er ein Bild mit dem UN-Leitmotto „All People Are Created Equal“ unerwähnt, das sich in großen Lettern auf einen Bus in Indonesien gemalt findet.¹⁶

Des Weiteren zeigt im Bereich des Politischen die *Family of Man* Fotos von Frauen, die ihr frisch erkämpftes Wahlrecht ausüben. Steichen hebt damit bewusst einen positiven Trend im weltweiten Kampf für Frauenrechte hervor. Die Fotos der Wählerinnen an Urnen stammen aus Japan, China, der Türkei – und aus Frankreich. Es bleibt unbegreiflich, weshalb Barthes nicht auf das Foto einer Französin (im Alter seiner Mutter) bei der Stimmabgabe hinweist (Frauen hatten in Frankreich erst 1946 das Wahlrecht erhalten).¹⁷ Wie alle diese Beispiele nahelegen, besteht insgesamt eine beträchtliche Diskrepanz zwischen Barthes' prononcierter Rhetorik des Details, die einen progressiven Humanismus einfordert und seiner Blindheit für die offensichtlich vorhandenen Belege in der *Family of Man*. David Damrosch weist nachdrücklich auf diesen Widerspruch hin. Er betont wie überzeugend er im Generellen Barthes' Argumentation fand – allerdings nur, bis er das Gegenteil anhand des Katalogs selbst sehen konnte:

Barthes had [...] missed the real drama of the exhibit [...]. From the middle of the volume onward, page after page juxtaposes scenes in America with scenes in South Africa, Eastern Europe, and Asia, endorsing literacy, voting rights, and human rights generally. Far from accepting a repressive status quo in the name of universal values, the exhibit was actually doing the opposite: promoting an activist agenda of social

¹⁵ Vgl. Janine MARCHESSAULT: Manufacturing Humanism: Steichen/Burtynsky. In: Prefix Photo 15 (2007), S. 54-67.

¹⁶ Vgl. Edward STEICHEN: The Family of Man. New York 1955, S. 170.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 176.

change, aimed squarely against forces of political and economic oppression around the world.¹⁸

Ein ähnliches Versagen muss auch für Barthes' Einschätzung der in der Ausstellung verwendeten Zitate konstatiert werden. Barthes kritisiert, dass die Zitate oft aus ahistorischen, „primitiven“ Sprichwörtern oder Bibelsprüchen bestehen. Er erwähnt nicht, dass es sich bei den von der Menschenrechtsaktivistin Dorothy Norman ausgewählten Stellen auch um Texte von George Sand, James Joyce oder Anne Frank handelt, die subversive, gegenläufige Assoziationen evozieren. Das Ignorieren kritischer Zitate ist in einem Fall besonders markant: Obschon Barthes die Berücksichtigung des Lynchopfers Emmett Till einklagt, lässt er unkommentiert, dass eine der Textstellen auf diesen Kontext anspielt. Die amerikanische Autorin Lilian Smith hatte 1944 mit ihrem Roman *Strange Fruit* einen Sensationserfolg, der sich genau mit diesen rassistischen Diskursen beschäftigte.¹⁹

Auch im kleinsten Detail, dem Titel der Ausstellung, wird Barthes nicht seinem Anspruch gerecht, kulturelle und historische Unterschiede wahrzunehmen. So bezieht er sich in seinem gesamten Essay in irreführender Weise auf den sentimental eingefärbten französischen Titel der Ausstellung, *Die große Familie der Menschen*. Wie die Quellenlage zeigt, hatte Steichen bewusst als Titel *The Family of Man* aus einer Rede von Abraham Lincoln übernommen, und zwar ohne das Attribut „great“, das sich bei Lincoln auch in einer Variante findet.²⁰ Barthes benutzt durchweg, vor allem bei seinen sarkastischen Einwüfen zu Emmett Till oder den Arbeitern der Goutte d'Or, den verfälschenden französischen Titel, der eine sentimentale Konnotation mit ‚großartig‘ nahelegt. Barthes zitiert bezeichnenderweise auch nicht die Originalausführungen Steichens zur Ausstellungskonzeption, sondern nur den französischen Begleittext André Chamsons. Mit Bezug auf Chamsons sentimental gehaltene Deutung bezichtigt er dann Steichen abschließend eines religiös gefärbten, konservativen Humanismus’:

Ich befürchte deshalb, daß die Rechtfertigung dieses ganzen Adamismus darauf hinausläuft, für die Unveränderbarkeit der Welt die Bürgschaft einer ‚Weisheit‘ und einer ‚Lyrik‘ zu liefern, durch die die Gebärden des Menschen nur verewigt werden, um sie leichter zu entschärfen.²¹

¹⁸ David DAMROSCH: *Meetings of the Mind*. Princeton 2010, S. 58.

¹⁹ Vgl. STEICHEN: *Family* (Anm. 16), S. 49 und Sheila Bluhm MORLEY: „Rape.“ In: Walter C. RUCKER, James N. UPTON (Hg.): *Encyclopedia of American Race Riots*. Westport 2007, S. 541-545, hier S. 544.

²⁰ Vgl. SANDEEN: *Picturing* (Anm. 2), S. 43.

²¹ BARTHES: *Familie* (Anm. 2), S. 19.

Dieser mangelnde Bezug zu Details hat Barthes verschiedentlich in den letzten Jahren den Vorwurf eingebracht, er habe die Ausstellung gar nicht oder nur zum Teil gesehen bzw. *The Family of Man* nur anhand des Katalogs bzw. von Begleittexten besprochen.²² Der fehlende Hinweis auf die Wasserstoffbombe bei Barthes könnte etwa davon herrühren, dass dieses Foto aus bis heute nicht völlig geklärten Umständen nicht im Ausstellungskatalog abgedruckt wurde.²³ Obgleich diese Vermutungen letztlich wohl nicht bewiesen werden können und auch nicht oberste Relevanz besitzen, ist doch auffällig, dass Barthes auf kein einziges Detail der Ausstellung eingeht. Wie Jacqueline Guittard angemerkt hat, ist es befremdlich, dass Barthes nicht die Fotos von August Sander in der „Family of Man“ kommentiert, einem Fotografen, dessen Werke er später dezidiert in *Die helle Kammer* behandeln sollte.²⁴ Alle Hinweise auf das Partikulare, etwa auf Emmett Till, beziehen sich ebenfalls nicht auf Beispiele aus der Ausstellung – Barthes bespricht nicht ein einziges Bild im Detail. Ebenfalls findet sich kein Kommentar zu der außergewöhnlichen, dem Bauhaus verpflichteten Ausstellungsarchitektur, deren innovative Montage-Effekte in der neueren Rezeption eine wichtige Rolle spielen sollten. Der Eindruck entsteht, mit Barthes gegen Barthes, dass nicht wirklich das Detail, das Partikulare wichtig ist, sondern allein die Rhetorik des Details, die einem generalisierenden Entlarvungsdiskurs dient. Die Rhetorik der Entmystifizierung im Kontext einer marxistisch unterlegten Ideologiekritik lässt Barthes in diesem Essay blind werden für das, was an Partikularem und Fortschrittlichem eigentlich vorhanden ist.

Genau dieses Ausblenden des Partikularen ist jedoch fatal im Kontext der thematischen Fokussierung der *Family of Man*. Wie Steichen in seinen Erläuterungen dargelegt hat, ging es ihm um das Aufzeigen des Universellen in den Routinen des Alltäglichen. Dieser Schwerpunkt auf die „everydayness“ im Handeln der Menschen ist ganz besonders an die Wahrnehmung von Details gebunden.²⁵ Wie Rita Felski überzeugend in ihrer kritischen Analyse des Alltäglichen ausgeführt hat, ist ein rein marxistischer Ansatz hier kontraproduktiv.²⁶ Barthes folgt jedoch

²² Vgl. DAMROSCH: Meetings (Anm. 18), S. 58 und Jacqueline GUITTARD: Impressions photographiques: les Mythologies de Roland Barthes. In: Littérature 143 (2006), S. 114-134, hier S. 130 f.

²³ Vgl. SANDEEN: Picturing (Anm. 2), S. 74.

²⁴ Vgl. GUITTARD: Impressions (Anm. 22), S. 132.

²⁵ STEICHEN: Family (Anm. 16), S. 3.

²⁶ Felski bezieht sich zwar in ihren Ausführungen zum Marxismus vor allem auf die Thesen von Barthes' Freund, dem marxistischen Theoretiker des Alltags, Henri Lefebvre. Doch ihre generelle Kritik trifft ebenfalls auf Brecht und Barthes zu (vgl. Rita FELSKI: Doing Time. New York 2000, S. 77-98).

Marx und besonders Brecht in seinen Entlarvungsbestrebungen von ahistorischen, reaktionären Alltagsroutinen. Entgegen der Vorannahme, dass das Alltägliche und Zyklische immer schon mit Entfremdung und Inauthentischem gleichzusetzen sei, betont Felski die Ambivalenz des Alltäglichen, dessen Routinen zuweilen emanzipatorisches Handeln erst ermöglichen. Wichtig ist es, die jeweiligen Bezüge in Betracht zu ziehen und Alltag nicht essentialistisch auf vorab festgelegte politische Inhalte zu reduzieren:

The everyday cannot be opposed to the realm of history, but is rather the very means by which history is actualised and made real. Thus repetition is not an anachronism in a world of constant flux, but an essential element of the experience of modernity.²⁷

Problematisch ist somit in diesem Kontext Barthes' häufig wiederholter Vorwurf, dass die Ausstellung einem reaktionären, „klassischen“ Humanismus verpflichtet sei. Wie anhand vieler Beispiele aufgezeigt werden konnte, ist dies bei Steichens Ausstellung nicht der Fall. Was die progressive Deutung von Geschichte bei Steichen von der progressiven Deutung von Geschichte bei Barthes unterscheidet, ist allein die, mit Seyla Benhabib gesprochen, „substantielle Vorannahme“, die bei Barthes auf ein marxistisches *grand récit* zurückzuführen ist.²⁸ Barthes benennt seine zugrundeliegende Vorannahme mit „Geschichte“ – im Gegensatz zur scheinbar reaktionären Vorannahme bei Steichen, die er mit „Natur“ bezeichnet. Für Barthes, in dieser Phase seines Schaffens, ist „Geschichte“ aus marxistischer Sicht jedoch ebenfalls unzweideutig als fixe Größe erkennbar und durch die unveränderliche Konstante des Klassenkampfes gegeben.²⁹ Es ist somit letztlich nicht das Vorhandensein einer Konstante an sich, das Barthes kritisieren kann, sondern nur Steichens divergierende Deutung. Steichens Hoffnung in der *Family of Man* beruht auf einem sozialistisch unterfütterten Glauben an ein zunehmendes emanzipatorisches Wirken aufklärerischer Kräfte. Dieses „konstruktive“ Potenzial der Ausstellung betont Max Horkheimer in seiner Ansprache und rückt Steichens *Family of Man* mit einer Anspielung auf den Ausstellungsort symbolisch in die Nähe der Frankfurter Schule:

Wie kaum ein anderes ästhetisches Ereignis der jüngsten Zeit hat sie [die Ausstellung] Unzähligen Glück und Anregung gebracht und Erinnerungen gestiftet, die lange dauern werden. Sie bildet ein Symbol für die Zusammengehörigkeit der Menschen bei aller politischen Zerrissenheit, für die Selbigkeit ihres Wesens trotz der Verschiedenheit ihres individuellen und nationalen Charakters, oder, wie wir

²⁷ Ebd., S. 85.

²⁸ Vgl. Seyla BENHABIB: Selbst im Kontext. Frankfurt a. M. 1995, S. 94.

²⁹ Philippe ROGER: Barthes with Marx. In: Jean-Michel RABATÉ (Hg.): Writing the Image After Roland Barthes. Philadelphia 1997, S. 174-186, hier S. 181.

Philosophen zu sagen pflegen, für die Identität des Menschen in der Nichtidentität. Der sehr große Erfolg, welcher der Ausstellung überall zuteil geworden ist, scheint mir tatsächlich nicht zuletzt auf ihrer philosophischen Tendenz zu beruhen, einer Gesinnung, die der europäischen, vor allem der großen deutschen Philosophie, mit der amerikanischen gemeinsam ist, ich meine, die Achtung vor dem einzelnen Menschen, unter welcher Sonne, in welcher geographischen Breite, in welcher sozialen Schicht oder religiösem Glauben er immer geboren sein mag.³⁰

Barthes' Beispiel zeigt, mit Barthes gesprochen, wie sehr ein Text oder Kunstwerk durch die Wahl eines kulturspezifischen Kontexts verfälscht werden kann. Bekann-termaßen geschah dies in den 50er und 60er Jahren wiederholt mit der zunächst für das New Yorker MoMA konzipierten *Family of Man*: als Wanderausstellung wurde sie in Moskau sowie in Johannesburg durch Richard Nixon bzw. durch Coca-Cola zu US-Propagandazwecken missbraucht.³¹ Barthes selbst nutzt die *Family of Man* ebenfalls, um 1956 spezifisch französische Missstände zu kritisieren. Er begeht jedoch dabei den Fehler, die Ausstellung an sich zu diskreditieren.³² Mit Barthes' eigener Strategie, den Blick auf unbemerkte Details zu lenken, kann diese Fehldeutung jedoch entlarvt werden. Dies widerlegt nicht grundsätzlich Barthes' Ansinnen, zeigt aber seinen fahrlässigen Umgang in diesem Einzelfall. Dadurch litt und leidet nicht nur der Ruf der Ausstellung, es leidet auch generell im Nachhinein Barthes' unbestrittene Leistung in seinen *Mythen des Alltags*.

Es gilt, Barthes mit Barthes zu historisieren und zu korrigieren. Dabei ist es wichtig, „to notice the unnoticed“, wie in der Rezeption Barthes' immer wieder betont wurde.³³ Den Fokus auf den Widerspruch des Partikularen zu legen, ist eine der besonderen Leistungen des kulturwissenschaftlichen Diskurses, den Barthes mit den *Mythen des Alltags* etablierte. Details aufzuspüren und wahrzunehmen, ist bei Barthes wie bei Steichen von großer Bedeutung für eine künstlerische und wissenschaftliche Praxis, die Anregungen zu emanzipatorischem, selbstbestimmtem Handeln geben will. Oder wie es Georg Guntermann treffsicher mit Brecht und im Hinblick auf das Detail des Satzzeichens ausgedrückt hat:

„Der Mensch denkt: Gott lenkt“ – der Kunstgriff, der diese Formulierung hat entstehen lassen, ist ein Musterbeispiel für die Art und Weise, in der Brechts Schreiben, als Methode der Weltgewinnung und Geschichtsaneignung, vonstatten geht: in der Art und Weise des Widerspruchs.³⁴

³⁰ HORKHEIMER: *Family* (Anm. 4), S. 31

³¹ Vgl. SANDEEN: *Picturing* (Anm. 2), S. 125-153; BERLIER: *Family* (Anm. 2), S. 224.

³² Vgl. DAMROSCH: *Meetings* (Anm. 18), S. 60.

³³ Garry WHANNEL: *Media Sport Stars*. London 2013, S. 11.

³⁴ GUNTERMANN: *Satzzeichen* (Anm. 1), S. 162.