

Allan Sekulas frühe fotografische Dokumentation *Aerospace Folktales* (1973) und seine Inszenierung dialogischer Subjektivität

Sekula und die Dokumentation des Lebens rund um den weltweiten Containerverkehr: von *Seemannsgarn* (1990) zu *THE FORGOTTEN SPACE* (2010)

Allan Sekula (1951–2013) ist als Foto-Künstler vor allem durch seine Arbeiten über den internationalen Seeverkehr bekannt, in dessen Mittelpunkt der Container steht. Eine frühe Serie zu diesem Thema, unter dem ironischen Titel *Seemannsgarn* 1990 zum ersten Mal ausgestellt, hebt an mit dem Blick eines Knaben auf die See, wo ein Containerschiff zu sehen ist (Abb. 1). Zwei narrativ aufeinander bezogene Bilder laden die Betrachter*innen zum Eintritt ins Geschehen ein. Derartige Meerblicke kontrastiert der Künstler mit Arbeitern im Maschinenraum, oder er stellt römischen Häfen aufgelassenen Werften entgegen. Hat man sich soweit einmal vorgeblättert, ist man auf Bildpaare antagonistischen Inhalts vorbereitet: einen arbeitslosen Materialsammler am Rande der Wracks konfrontiert Sekula mit dem Einblick in einen menschenleeren, automatisierten Containerhafen (Abb. 2). Es folgten weitere, enger fokussierte Arbeiten wie *Die Überfahrt* (1994); hier geht es um eine Seereise des 1984 in Korea gebauten Containerschiffs *Sea Land Quality*, dessen Besatzung Angst vor einem bevorstehenden Besitzerwechsel und der damit drohenden Arbeitslosigkeit hatte.¹ Diese und andere Serien wurden in Einzelausstellungen unter Titeln wie *Fish Story* bzw. *Seemannsgarn* (1995), aber auch auf der Documenta XI gezeigt, die 2002 unter der Leitung Okwui Enwezors in Kassel ausgerichtet wurde.² Begleitet durch historisch-kritische Artikel über das Meer

Für kritische Durchsicht und wertvolle Anregungen danke ich Magdalena Nieslony und Franziska Kleine. Dankbar bin ich auch Dirk Snauwaert. Im Frühjahr 1998 hat er mich aus Anlass einer Ausstellung Allan Sekulas *«Dismal Science – Photo Works 1972–1997»*, die er im Münchener Kunstverein kuratiert hat, zu einem privaten Abend eingeladen, den wir gemeinsam in intensivem Gespräch mit dem Künstler verbracht haben. Gezeigt wurde damals auch *Aerospace Folktales*. Dirk Snauwaert sei dieser Aufsatz gewidmet.

- 1 Allan Sekula: *Fish Story*. Rotterdam, Düsseldorf [1995] 2002; dt. Alan Sekula: *Seemannsgarn*, Rotterdam, Düsseldorf [1995] 2002 (zugleich Ausst.-Kat. Witte de With, center for contemporary art, Rotterdam (1995); Fotografiska Museet in Moderna Museet, Stockholm (1995); Tramway, Glasgow (1995); Le Channel, Scène nationale and Musée des Beaux Arts et de la Dentelle, Calais (1995–96); Santa Monica Museum of Art (1996); Henry Art Gallery, Seattle (1999); Documenta 11, Kassel (2002)).
- 2 Okwui Enwezor (Hg.): *Dokumenta XI_Plattform5: Ausstellung. Katalog*. Kassel und Ostfildern-Ruit 2011, S. 488–493.

in der visuellen Imagination und der wirtschaftlichen Realität wurden sie auch in Foto-Büchern zusammengefasst.

Verbunden werden diese zahlreichen Narrative von Einzelschicksalen inmitten von Arbeitswelt und -kampf durch das Motiv des Containers. Für Sekula, seit Beginn seiner Karriere als Fotohistoriker und als Künstler ein kritischer Marxist, wurde der Container zum Symbol des globalen Warenverkehrs. Wie nach Karl Marx das Geld, abstrahiert auch die standardisierte Transporteinheit seit ihrer Durchsetzung in den 1950er-Jahren vom materiellen Gehalt der Ware, so Sekula in Begleittexten unter Titeln wie *Die trostlose Wissenschaft*, in denen er die Geschichte des Meers als Sehnsuchts- und Wirtschaftsraum skizziert.³ Der Container vollendet insofern jene Entfremdung von der Produktion, von der Diffusion und vom Gebrauch der Güter, die in der kapitalistischen Weltwirtschaft bereits angelegt ist. Die schon von Max Weber beobachtete Versachlichung und «Entzauberung» der Lebensweisen und -welten dehnt der Container auf die Weltmeere aus – auf die See, Verkehrsraum des Kolonialismus, aber auch Projektionsfläche für Sehnsüchte nach Freiheit und Abenteuer.

Nur auf einer ersten Ebene ist das Thema der Bildserien die Ausbeutung von Matrosen als billigen Arbeitskräften und der Zusammenbruch des sozialen Lebens in den Hafenstädten und auf den großen, unter den Flaggen von Ländern wie Panama oder Liberia fahrenden Schiffen. Auf einer zweiten Ebene steht der Container für die Möglichkeit, Waren jeweils dort zu produzieren, wo der Lohn am niedrigsten ist, ohne dass die Arbeits- und Lebensbedingungen der Hersteller*innen seitens der Konsument*innen mit den Produkten in Verbindung gebracht würden. In den ausgestellten, dann im Fotobuch zusammengefassten Bild-Sequenzen werden eindringliche Blicke auf die Figuren von deskriptiven Titeln oder kurzen Texten zu deren sozialer Situation begleitet (Abb. 2). Die Bilder kommentieren einander, und die Titel bringen erzählerische Inhalte ein. Die lesenden Betrachter*innen werden nicht nur zur Reflexion über die Narrative veranlasst, sondern zum dialogischen Mitempfinden mit den gezeigten Protagonisten. Doch auch die historisch-kritischen Essays, in denen Sekula auf frühere Aufsätze ebenso wie auf ähnlich aufgebaute Fotoarbeiten zurückgreift, sind Teil des Werks. Dialogizität – zwischen Fotos, Titeln, Aufsätzen, dem jungen und dem alten Künstler, schließlich zwischen Figuren und Betrachter*innen – ist ein zentraler Aspekt von Sekulas Versuch, neue Strategien eines kritischen Realismus zu finden.⁴

Ein «Film-Essay» über die Weltmeere unter dem Titel *THE FORGOTTEN SPACE*, den Sekula im Jahre 2010 gemeinsam mit dem 1932 geborenen Filmhistoriker und Regisseur Noël Burch vorgestellt hat, übersetzt diese neu erfundene Strategie der Dokumentation in die Sprache einer kinematografisch ausgebauten, komplexen

3 Allan Sekula, *Die trostlose Wissenschaft*. In: Sekula [1995] 2002 (wie Anm. 1), S. 41–54 [Teil I], 105–138 [Teil II].

4 Vgl. zur Ästhetik von Fotobüchern: Burcu Dogramaci, Désirée Düdler, Stefanie Dufhues, Maria Schindelegger, Anna Volz (Hg.): *Gedruckt und Erblättert. Das Fotobuch als Medium ästhetischer Artikulation seit den 1940er Jahren*. Köln 2016.



1 Allan Sekula: «Ein Junge schaut seine Mutter an. Staten Island Ferry. Hafen von New York». Doppelseite aus der Fotoarbeit *Seemannsgarn*. [1990] In: A. Sekula: *Seemannsgarn*. Düsseldorf [1995] 2002, S. 10-11, Titelliste S. 30



2 Allan Sekula: «Pancace, ein ehemaliger Sandstrahlreiniger auf einer Werft, durchstößt einen Schrottplatz im Hafen nach Kupfer. Hafen von Los Angeles. Terminal Island, Kalifornien. November 1992» sowie «Im vollautomatisierten ECT/Sea-Land-Cargoterminal wird ein ferngesteuerter Containertransporter getestet. Maasvlakte. Hafen von Rotterdam, Niederlande. September 1992». Doppelseite aus der Fotoarbeit *Seemannsgarn*. [1990] In: A. Sekula: *Seemannsgarn*. Düsseldorf [1995] 2002, S. 10-11, Titelliste S. 30

und vielstimmigen Reportage. Während jedoch eine Reportage, gleich ob im Medium der Fotografie oder des Fernsehens, nur die Lebensweise eines oder weniger Protagonisten beleuchten kann, gelingt es Burch und Sekula, die Alltagswelt einer großen Zahl von Menschen zwischen Korea, den USA und Europa zu präsentieren und dabei zu demonstrieren, dass die Gezeigten allein durch die weltweiten Ströme von Waren und Dienstleistungen eng miteinander verbunden sind.⁵ Stets bleibt der Container das abstrakte, seelenlose Band zwischen den heterogenen Schicksalen, die sämtlich in den «vergessenen Raum» der Weltmeere, oder in die Hinterhöfe der Konsum-Paradise relegiert worden sind.

Schon zuvor hatte Sekula sich mit der «imaginären und materiellen Geografie der fortgeschrittenen kapitalistischen Welt» befasst. So hatte er etwa 1983 in einem der innerdeutschen Grenze gewidmeten *Sketch for a Geography Lesson*, wie er selbst schreibt, «eine Beziehung zwischen dem Bildraum der deutschen Romantik und dem Stolperdraht-Grenzelände des Kalten Kriegs» untersucht.⁶ Doch erst als er der Spannung von See-Romantik und «globalisiertem» Warenverkehr nachging, erlangte er mit seinen Arbeiten weltweite Aufmerksamkeit. Paradoxerweise wurde der Container so auch zum Fetisch seines Werks, zum Label, das ihm seinerseits zu Berühmtheit verholfen hat. Selbst mit dieser Ikone seiner Kritik an der Globalisierung konnte er der Steuerung des Kapitals «Aufmerksamkeit» gemäß den Funktionsweisen des globalisierten Kunstmarkts nicht entgehen.

Aerospace Folktales – dialogische Sozialdokumentation der eigenen Familiensituation

Im Folgenden soll es um eine frühe, sozial dokumentierende Arbeit gehen, die Sekula schon als Student im Frühjahr 1973 an der University of California, San Diego ausgestellt hat.⁷ Der Titel *Aerospace Folktales* spielt auf das Schicksal eines bei

5 Allan Sekula, Noël Burch (Regie): *THE FORGOTTEN SPACE*. Amsterdam (Doc.Eye Film), Wien (WILDart FILM) 2010. Der 112 Minuten lange Film wurde 2010 auf den Filmfestspielen in Venedig gezeigt und in der Sparte «orizzonti» mit dem Spezialpreis der Jury ausgezeichnet. Vgl.: Allan Sekula, Noël Burch: *The Forgotten Space. Notes for a film*. In: *New Left Review* 69, Mai-Juni 2011, <https://newleftreview.org/II/69/allan-sekula-noel-burch-the-forgotten-space> (4.1.2019); sowie: *Between Crisis and Possibility. 2011. Screening of The Forgotten Space (2010), a film essay by Noël Burch and Allan Sekula, and a conversation between Benjamin Buchloh, David Harvey, and Allan Sekula in the Rose Auditorium of The Cooper Union, New York. May 15, 2011*. <http://vimeo.com/24394711> (4.12.2019); Alex Zukas: *The Forgotten Space*. Written and directed by Allan Sekula and Noël Burch. English, Dutch, Spanish, Korean, Bahasa Indonesian, and Chinese with English subtitles. In: *Environment, Space, Place*, Bd. 6(1), 2014, S.158–171. Wichtig auch: Noël Burch: *A Theory of Film Practice*. [fr. 1969] Princeton NJ 1981 [mit einem Vorwort, in dem sich der Autor teils vom früheren Werk distanziert].

6 Sekula [1995] 2002 (wie Anm. 1), S. 206.

7 Zu den historischen Hintergründen grundlegend: Nicholas Frobes-Cross: *Visual Representational Tasks. Art and Activism in the Early Work of Martha Rosler, Allan Sekula and Fred Lonidier*. Ph.D. Diss. Columbia University, New York 2016, S. 248–281. Die Arbeit beruht auf Interviews, die der Autor mit Lonidier und Rosler geführt hat. In diesem Werk auch einschlägige Bibliografie.

Lockheed angestellten und dann arbeitslos gewordenen, forschenden Ingenieurs und seiner Familie an. Der Mehrzahl der Kunstrezipienten wurde die Serie durch ein 1984 von Robert Wilkie und Benjamin Buchloh unter dem Titel *Photography against the Grain* herausgegebenes Buch bekannt, das 2016 neu aufgelegt wurde.⁸ Darin druckte Sekula einige seiner seit 1975 veröffentlichten Texte zur Theorie und Geschichte der Fotografie wieder ab, ergänzt durch eine Reihe von fünf «photo works» – textlich ausführlich erläuterte Foto-Sequenzen. Sekula wird bis heute als Pionier der Theorie und Geschichte der Fotografie gelesen und bewundert, während seine dokumentierenden Arbeiten als unorthodoxe Sozial-Reportagen kritisiert werden, in denen gar Proletarier-Romantik mobilisiert werde.⁹ Insofern diente die Strategie, seine historisch-kritischen Aufsätze gemeinsam mit seinen eigenen Foto-Arbeiten zu publizieren, sicherlich auch der Bekanntmachung seiner künstlerischen Arbeit. Das Procedere war riskant: In den Texten forderte er die Erneuerung eines kritischen Realismus in der fotografischen Aktivität; in den «photo works» versuchte er, seine theoretischen Anliegen sogleich dem Praxis-Test zu unterziehen. Die Arbeit *This Ain't China: A Photonovel* (1974) gilt dem erfolglosen Arbeitskampf von Arbeitern in einer Pizza-Kette, die sich gegen die Konkurrenz aus Billiglohn-Ländern zu wehren suchen,¹⁰ während *School Is a Factory* (1980/82) ideologische Elemente einer für den Arbeitsmarkt abrichtenden Erziehung in den Fokus rückt.¹¹ Als letztes wird die erwähnte Studie *Sketch for a Geography Lesson* (1983) zur innerdeutschen Grenze abgedruckt.¹²

Schon vor 1973 hatte Sekula signifikante Arbeiten veröffentlicht. Am 17. Februar 1972, noch während des letzten Studienjahrs des Künstlers, entstand die *Untitled Slide Sequence* von 25 Dias, die jeweils mehrere, eine Treppe hinaufsteigende Arbeiter beim Verlassen der Convair / General Dynamics Militär-Flugzeug-Werke in San Diego zeigen. Da der Künstler auf dem Werksgelände stand, wurde er beim Fotografieren von Sicherheitskräften unterbrochen – und integrierte dieses Ereignis in die Diaserie.¹³ Der Schnittstelle von fremdbestimmter Arbeit und vermeintlich freiem Privat- und Konsumleben hat noch Harun Farocki 1995 die filmische Montage *Arbeiter verlassen die Fabrik* gewidmet – ein Film, der an einhundert Jahre Filmgeschichte im Ausgang von dem ersten Film erinnert, den die Brüder Lumière

8 Allan Sekula: *Photography against the Grain*. [1984] London 2016, S. 105–164.

9 Diesen verteidigend, bezieht sich darauf Benjamin Buchloh: Allan Sekula: Fotografie zwischen Diskurs und Dokument. In: Sekula [1995] 2002 (wie Anm. 1), S. 189–204. Vgl. auch: Allan Sekula: The Lottery of the Sea; Alina Abramov: Contribution; Morad Montazami: Contrepoint. In: Giovanni Careri, Bernhard Rüdiger: *Face au réel. Éthique de la forme dans l'art contemporain*. Lyon 2008, S. 183–205, 207–211, 213–225.

10 Allan Sekula: *This Ain't China: A Photonovel* (1974). In: Sekula [1984] 2016 (wie Anm. 8), S. 175–196.

11 Allan Sekula: *School Is a Factory* (1980/82). In: Sekula [1984] 2016 (wie Anm. 8), S. 197–234.

12 Allan Sekula: *Sketch for a Geography Lesson* (1983). In: Sekula [1984] 2016 (wie Anm. 8), S. 235–258.

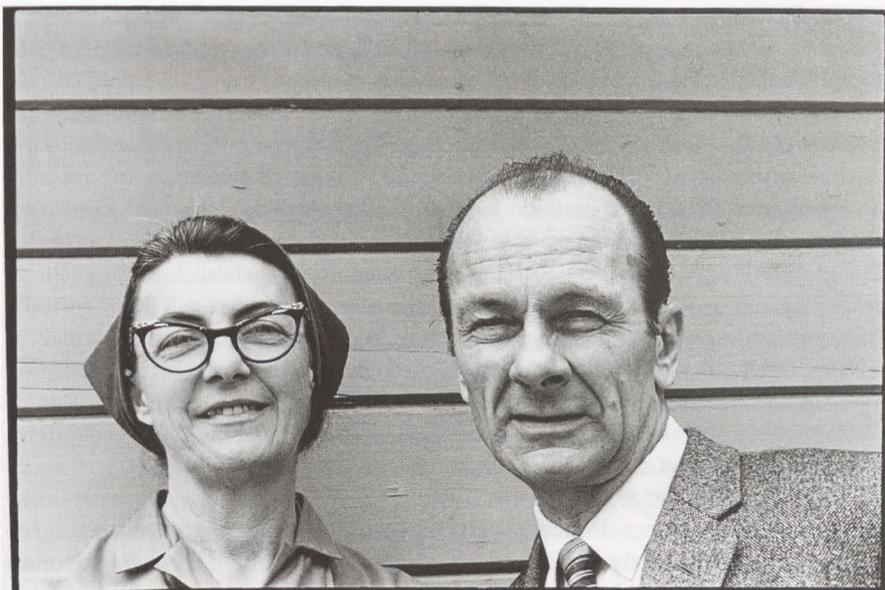
13 Probes-Cross 2016 (wie Anm. 7), S. 27–36.

1895 am Werksausgang der von ihnen geleiteten Fabrik in Lyon gedreht haben.¹⁴ Doch Sekula hat sich 1984 nicht dazu entschlossen, seine grundlegende Arbeit zu dem Thema in *Photography against the Grain* aufzunehmen. In der Neu-Inszenierung seines Œuvres im Buch überließ er den Auftakt stattdessen seinem künstlerischen Werk *Aerospace Folktales*. Der erste Teil des Titels, «Aerospace», bezieht sich auf die Arbeitswelt, aus welcher der arbeitslos gewordene Ingenieur ausgeschlossen worden war; der Zusatz «Folktales» qualifiziert die Ideologie des Protagonisten als «Volksmärchen». Die Foto-Serie gilt dem Erleben der Arbeitslosigkeit durch den white-collar-Angestellten, die seine Weltanschauung, aber auch die seiner Frau, herausgefordert hatte. Der Künstler kann in dieser an die Reportage angelehnte, novellenartige Dokumentation die Erlebensstruktur der Protagonisten intensiv nachvollziehbar machen: Gegenstand des Werks ist Sekulas eigene Familie, insbesondere seine Eltern. Da diese Arbeit in *Photography against the Grain* an den Anfang gestellt wurde, scheint das gesamte Oeuvre des Künstlers, sein Bemühen um die Erneuerung eines kritischen Realismus, bei ihm selbst anzusetzen.

In dem Band erscheint die Dokumentation als Folge von 22 Doppelseiten, auf denen insgesamt 38 Schwarzweiß-Fotografien von einigen abfotografierten Textdokumenten begleitet werden, darunter das Curriculum Vitae des Ingenieurs auf Arbeitssuche. Sieben schwarze Felder mit darauf weiß aufgedruckten Texten machen den Kontext klar. Die Fotos zeigen Porträts der Protagonisten (Abb. 3), das Haus der Familie, neben dem die Hausordnung der Siedlung zu sehen ist, Szenen aus dem Alltagsleben (Abb. 4) sowie die traditionelle Dekoration des einfachen Heims, dessen Architektur entfernt durch das Bauhaus inspiriert war. Da sieht man neben einer Lourdes-Madonna ein gerahmtes Hochzeitsbild sowie ein Porträt des Ingenieurs in Uniform. Es folgen Texte, zuerst ein auf vier Seiten abgedrucktes *Interview with the Engineer*, ein ebenso langes *Interview with the Engineer's Wife* sowie ein *A Commentary* betitelter Beitrag, in dem die autopoetische Figur «Sekula» sich in Kleinschreibung ohne Satzzeichen äußert.¹⁵ Insgesamt präsentiert sich die Serie als einfache Kombination von sparsam erklärten Bildern mit Schlüsseltexten.

14 Harun Farocki Filmproduktion u. a.: ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK. [1995] In: Harun Farocki: *Filme*. DVD 3, Berlin, München 2009. Siehe auch: *Harun Farocki*. Seit 2015, von Antje Ehrmann, Harun Farocki GbR, hg. Website, <https://www.harunfarocki.de/de/filme/1990er/1995/arbeiter-verlassen-die-fabrik.html> (5.1.2019). Vgl. Ulrich Kriest: «Die Freiheit, die Lohnarbeit heißt». Spuren suchen, Bilder lesen, Filmgeschichte dekonstruieren. Zu *Arbeiter verlassen die Fabrik*. In: Rolf Aurich, Ulrich Kriest (Hg.): *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*. Konstanz 1998, S. 287–306.

15 Allan Sekula: *Aerospace Folktales* (1973). In: Sekula [1984] 2016 (wie Anm. 8), S. 105–164. Vgl. auch Mary Panzer: *Oral history interview with Allan Sekula*, 2011 August 20 – 2012 February 14. Smithsonian Archives of American Art, https://www.si.edu/object/AAADCD_oh_370420 sowie <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-allan-sekula-16239#transcript> (4.1.2019), s.p. Sekula dort zu *Aerospace Folktales* und den Ansichten seines Vaters: «So he held to fairly right-wing ideals, although certainly, when he was unemployed, I remember voicing him extreme antipathy to Nixon. And I mean, he was caught in a kind of vice and that's sort of what led me to *Aerospace Folk Tales*, was the contradictions of my father's world view, in a way, and how that



3 Allan Sekula: Doppelporträt des «Ingenieurs» und «seiner Frau». Aus der Fotoarbeit *Aerospace Folktales*. [1973] In: A. Sekula, *Photography Against the Grain. Essays and Photo Works 1973–1983*. [1984, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design] London 2014, S. 128–129

Die Folge war, wie Sekula selbst in einer *Introductory Note* festhält, nicht immer derart überschaubar strukturiert. 1973 wurden in der ersten Ausstellung 142 Fotografien durch Zwischentitel in untergeordnete narrative Sequenzen eingeteilt und durch einen gesprochenen Sound Track von 75 Minuten Dauer begleitet, der in einem separaten Raum gespielt wurde, sowie durch einen geschriebenen Kommentar, der am Ende der Fotoserie zu sehen war; er «konstitutierte den Selbst-Einbezug des Künstlers». Weitere Protagonisten kamen zur Sprache. Bereits auf der Ausstellung waren die Bildsequenzen, die «Interviews» und der Kommentar voneinander getrennt zu rezipieren. Die Wirkung war, so Sekula, die «eines demontierten Films». ¹⁶ In *Photography against the Grain* wird der Kommentar in die Nähe der «Interviews» gerückt. Der Kommentator steht so weniger als offenbar in den verschiedenen Ausstellungsarrangements als Sozialanalytiker über den Menschen, die

then clashed with my mother's world view, which had more connection to the New Deal, I think, you know, because she'd seen relatives helped out by Social Security.»

16 «In its original version, *Aerospace Folktales* was a bit like a disassembled movie. [...] The written commentary was displayed at the end of the photographic sequence, and constituted the self-implication of the artist.» Sekula [1984] 2016 (wie Anm. 8), S. 106. Zu früheren Ausstellungen von *Aerospace Folktales* siehe auch: Probes-Cross 2016 (wie Anm. 7), S. 248–251. Vgl. auch: Alexandra Oliver: *Critical Realism in Contemporary Art*. Ph.D. Diss, Pittsburgh 2014, S. 112–119.

er vorstellt. Davon zeugt auch die Einleitung des 1984 erschienenen Buchs. Sekula gesteht Schwächen dieses Werks durchaus ein, begründet aber auch, warum er es in die Publikation aufnahm:

Ich hatte das Gefühl, dass der einzige Weg, «Rechenschaft» für meine Politik abzulegen – der einzige Weg, zum politischen Dialog einzuladen –, mit meiner eigenen Klasse und meinem Familienhintergrund «anzufangen» gewesen ist. *Aerospace Folktales* war um eine Bewegung zwischen nachgemachter soziologischer Distanz und Vertrautheit strukturiert. Es ist sicherlich unmöglich, der Tatsache zu entkommen oder sie zu ignorieren, dass dies das Werk eines jungen Manns über die Bedingungen seiner eigenen Erziehung und die seiner Geschwister ist. Ein Stückweit mischt sich so der Klassenzorn, der in diesem Werk entdeckt wird [...] mit dem Ärger und dem Begehren des Sohns. Der Kommentar stellt diese Verwirrung auf seine eigene adoleszente Weise zugleich aus und verleugnet sie.¹⁷

Was in der Publikation nachverfolgt werden kann, ist also das Resultat einer eingreifenden Neustrukturierung der frühen Arbeit. In der gedruckten Form erscheint die Fotoserie auch als kritische Auseinandersetzung mit dem Genre des Fotoalbums. Die Konventionalität der für Hobbyfotografen bildwürdigen Ereignisse hatte eindrucksvoll schon 1965 ein Autorenteam um Pierre Bourdieu herausgestellt. Sekula knüpft durchaus daran an, etwa im Doppelporträt der Eltern (Abb. 3), jedoch nur, um stereotype Erwartungshaltungen durch weitere Bilder und ihr Arrangement (Abb. 4, 5) zu konterkarieren.¹⁸

In den Texten druckte Sekula, mit jeweils nur einer Ausnahme in der Mitte des Textes, seine Fragen nicht mit ab. Die Äußerungen des Vaters und der Mutter wurden zudem gekürzt. Zu Anfang lesen sie sich so als Monologe. Der Vater beklagt sich, dass er als forschender Ingenieur arbeitslos geworden sei, und nun nach unangemessener Prüfung seines CVs immer wieder abgewiesen werde. Er beteuert, Ingenieure seien aufgrund ihrer hohen Qualifikation zu etlichen anderen Tätigkeiten zu gebrauchen, wobei er als Beispiel ausgerechnet die Verfolgung von Leuten nennt, die unberechtigt Sozialhilfe bezögen.¹⁹ Oder er beklagt sich über die große Menge an Geldern für Entwicklungshilfe, die in korrupten Kanälen versänken, und besser

17 «I felt that the only way to «account» for my politics – the only way to invite a political dialogue – was to «begin» with my own class and family background. *Aerospace Folktales* was structured around a movement between mock-sociological distance and familiarity. Certainly it is impossible to escape or ignore the fact that this is a work by a young man about the conditions of his own upbringing and those of his siblings. And to some extent the class anger discovered in the work [...] mixes with filial anger and desire. In its own adolescent way, the commentary both exposes and denies this confusion.» Ebd., S. XI-XII.

18 Pierre Bourdieu mit Luc Boltanski, Robert Castel, Jean-Claude Chamboredon: *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris 1965.

19 Sekula [1984] 2016 (wie Anm. 8), S. 152–53.

für Kampagnen des Umweltschutzes eingesetzt werden könnten – wobei arbeitslose Ingenieure eine wichtige Rolle spielen könnten. Der Interviewer schaltet sich mit der Frage nach der Meinung des Vaters zur Unterstützung des Thieu-Regimes in Süd-Vietnam durch die US-Regierung ein. Der Ingenieur will zwar mit dieser Diskussion nichts zu tun haben, wie er betont, doch gesteht er die Möglichkeit ein, dass der Krieg durch falsche Interessenpolitik und schlechtes Management von seinem ursprünglichen Ziel der Bekämpfung des Kommunismus abgelenkt worden sein könne. Er endet mit Angriffen auf eine allein an kurzfristigen Profiten interessierte Militär-Industrie, die das langfristige Ziel aus den Augen verloren hätte, die Überlegenheit der Vereinigten Staaten sicherzustellen: «Unsere militärische Überlegenheit, unsere ökonomische Überlegenheit und selbst unsere emotionale Stabilität können durch diese Art Philosophie ernsthaft gefährdet werden».²⁰

Die «Frau des Ingenieurs» berichtet über die Folgen der Arbeitslosigkeit für ihren Mann und die Familie, z. B. durch den Verlust der Krankenversicherung. Dann erinnert sie an die Arbeitssuche nach dem Zweiten Weltkrieg, als Kriegsheimkehrer ebenso wie andere, die in der Kriegsindustrie beschäftigt waren – sie selbst arbeitete in einem Büro der Navy –, davon träumten, sich mit kleinen Handwerksbetrieben oder Läden selbstständig zu machen. Der Interviewpartner schaltet sich wiederum nur mit einer Frage ein: er möchte wissen, in welcher Weise sich die Menschen an die Arbeit in der großen Industrie anzupassen hätten. Seine Mutter meint, sie würden ihr Glück anderswo suchen, in der Familie oder im Konsum, im Hausbau oder in der Gärtnerei, welche im Milieu ihrer Kindheit oft noch durch wirtschaftliche Aspekte motiviert wurde, schließlich durch den Erwerb von Fernsehgeräten oder Autos. Die Hierarchien in den Unternehmen trügen dazu bei, dass die Angestellten den Aufstieg als Lebensanliegen betrachteten, was sie schon als Kind in einer Eisenbahnerstadt in Pennsylvania beobachtet habe.²¹

Der Kommentator bringt zu Anfang seines Texts sogleich ein dialogisches Kunstkonzept ein:

diese Kunst hier ist über die Kunst anderer Leute
das ist die Kunst mit der ich groß geworden bin
allgemein gesprochen es ist Büroangestellten-Kunst es ist die Kunst von niedriger
positionierten Technokraten es ist die Kunst von südkalifornischen Luftfahrtinge-
nieuren es ist Kunst im Regierungsauftrag es ist Kunst für 10.000–15.000 Dollar im
Jahr.²²

20 «Our military supremacy, our economic superiority and even our emotional stability can be seriously threatened by this type of philosophy» Ebd., S. 164–65.

21 Ebd., S. 156–159.

22 «this art here is about other people's art that is the art I grew up with generically speaking it's white collar art it's lower-level technocrat art it's southern california aerospace engineer art it's government contract art it's 10.000–15.000 dollar a year art». Ebd., S. 160.

Als Beispiel nennt er später das CV, «eine Landkarte über den potentiellen Wert meines Vaters als Ware», zugleich «die minimalistischste Form kapitalistischer Kunst».²³ Dann erzählt er über die Herkunft und die soziale Situation der Eltern, 1914 bzw. 1920 in verschiedenen Eisenbahn-Städten in Pennsylvania geboren und polnisch-katholischer Herkunft. Er geht auf ihre Ideen über die herrschenden Verhältnisse ein (ihre «theories about the way things are»), auf die geschlechtliche Ungleichheit, die sich auch in der Weltanschauung spiegele, vor allem aber auf die in den ideologischen Selbstdeutungen erkennbaren inneren Widersprüche. Wenn der Vater Formulierungen wie «ernsthafte wirtschaftliche Einschränkungen» («serious economic retrenchment») verwende, greife er dabei auf die Sprache von Leuten zurück, die 50.000 Dollar oder mehr verdienten. Der Kommentator sieht hier eine Ideologie am Werk, die white-collar-Angestellte dazu bringe, an die fundamentale Gleichgerichtetheit ihrer Interessen mit der des Managements, ja der Nation zu glauben. Dazu werde ihnen suggeriert, die Industrie könne auf ihre Qualifikationen kaum verzichten. Diese «elitäre Lobhudelei» («elitist soft soap»), ein Schlüsselement des kapitalistischen Individualismus, habe die gehobenen Angestellten «wie Mystiker an die Einzigartigkeit ihres Talents glauben gemacht».²⁴ Auf die Widersprüchlichkeit dieser Ideologie reagierte der Vater mit obsessiver Ordnungsliebe. Noch 1978 erinnert Sekula sich daran, dass er ständig die konischen Lampen neu ausgerichtet habe (Abb. 5).²⁵ Den Kampf gegen Anarchie und Unordnung habe er unbewusst und allein in der Gegenwart geführt. Erst die Arbeitslosigkeit habe seine Identifikation mit einem fremden Weltbild punktuell ins Wanken gebracht. Ganz anders die Mutter: Sie habe weniger Respekt als der Ingenieur vor dem Aufnahmegerät gehabt und sich freier ausgedrückt: «sie schneidet Fragmente vergangener Geschichte ein, um Kontexte für einige gegenwärtige Begebenheiten zu schaffen.»²⁶ Weil sie als unbezahlte Hausfrau vom Management dafür ausgebeutet werde, für die gut funktionierende Arbeitskraft ihres Mannes zu sorgen, habe sie mehr Abstand zu der vorherrschenden Ideologie und könne historisch-kritisches Bewusstsein entwickeln.

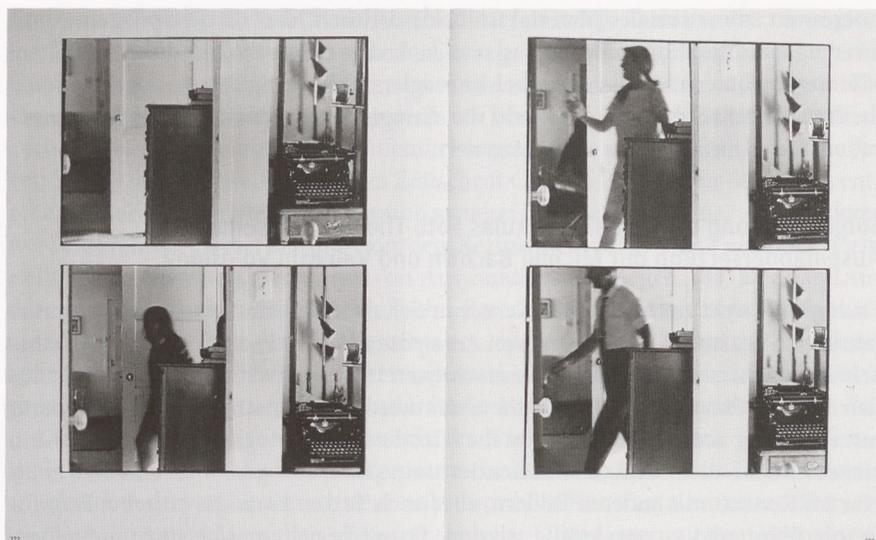
Abschließend gesteht der Kommentator, er sei seinen Eltern vielleicht nicht gerecht geworden, als er versucht habe, den ideologischen Gehalt der Fotografien herauszuarbeiten, die diese selbst ohne weiteres nicht preisgeben würden: «Ideologie kann man nicht fotografieren». Was er vorgestellt habe, sei kein psychologisches Zeugnis der Selbstfindung, auch nicht eine Dokumentation im Stile eines Ethnologen oder eines unbeteiligten Soziologen: «dieses Material ist nur insofern

23 «a map of my father's potential value as a commodity», «the most minimal form of capitalist art». Ebd., S. 162.

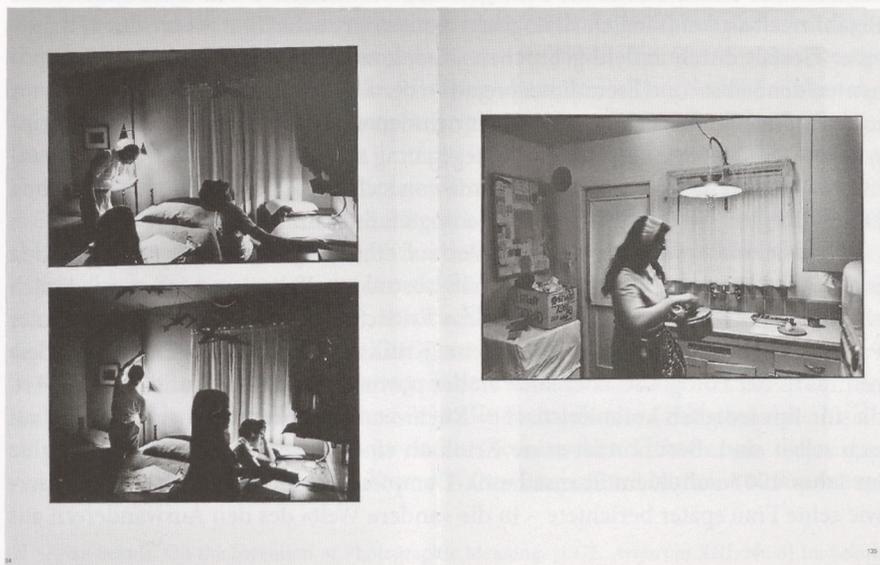
24 «believing like mystics in the uniqueness of their talent». Ebd., S. 160–61.

25 Allan Sekula: Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation). [1978 auf der Grundlage des Textes *Reinventing Documentary* von 1976] In: Sekula [1984] 2016 (wie Anm. 8), S. 53–76, hierzu S. 71.

26 «she incises fragments of past history to provide context for some present moment.» Ebd., S. 164



4 Allan Sekula: Kommen und Gehen im Haus der Familie. Doppelseite aus der Fotoarbeit *Aerospace Folktales*. [1973] In: A. Sekula, *Photography Against the Grain. Essays and Photo Works 1973-1983*. [1984] London 2014, S. 122-123



5 Allan Sekula: Der Ingenieur neben Frau und Tochter beim Richten von Lampen; die Frau des Ingenieurs bei der Hausarbeit in der Küche. Doppelseite aus der Fotoarbeit *Aerospace Folktales*. [1973] In: A. Sekula, *Photography Against the Grain. Essays and Photo Works 1973-1983*. [1984] London 2014, S. 134-135

interessant, als es soziales Material ist». Nur dadurch, dass die Rezipienten es mit ihrer eigenen Situation in Beziehung setzten, könne es seine Wirksamkeit entfalten: «Sie werden unterschiedlich auf das hier reagieren, abhängig davon, wer Sie sind». ²⁷ So unterstreicht Sekula abschließend die dialogische Dimension seiner Dokumentation, die er hier als seine erste inszeniert.

Subjektivierung als Teilhabe: Sekulas Foto-Theorie und seine Auseinandersetzung mit Michail Bachtin und Valentin Vološinov

Dialogizität steht denn auch im Kern von Sekulas Realismuskonzept, das er zwei Jahre nach der ersten Ausstellung von *Aerospace Folktales* in einer Reihe von vielbeachteten Aufsätzen entfaltet hat. Sie erschienen 1975 erstmals in *Artforum* und wurden 1984 in *Photography against the Grain* wieder aufgenommen. Er bricht darin mit einem der zentralen Wertmaßstäbe künstlerischer Fotografie, dass nämlich ein einzelnes Bild allein und unkommentiert seine Bedeutungsebenen entfalten solle. Nur im Kontext mit anderen Bildern, aber auch Texten kann das einzelne Foto für Sekula überhaupt aussagekräftig werden. Damit bezieht er sich nicht auf zeitgenössische Konzepte einer offenen Serialität, sondern auf seine Strategie, das Foto grundsätzlich in Narrative einzubetten, bei deren Aufbau es eine zentrale Rolle einnimmt. Die vielstimmige Erzählung erst macht die sozialen Zwänge nachvollziehbar, die über das Schicksal der Protagonisten bestimmen. Doch dafür müssen die Erzählinhalte grundsätzlich dialogisch strukturiert sein: Erst wenn das Narrativ einer Gestalt durch andere gebrochen wird, kommen die ideologischen Komponenten der Selbst- und Fremdinterpretation der Figuren zum Vorschein. Der Autor und der lesende Betrachter schließlich nehmen am Geflecht einander durchdringender Erzählstränge teil: Durch die Begegnung mit den Figuren der Dokumentation werden sie selbst zur Distanznahme von sich selbst und damit zur kritischen Durchdringung ihrer eigenen, sozial bedingten Existenz angeregt.

Nach Sekula beruht Realismus weder auf einer Objektivität beanspruchenden Betrachtung sozialer Situationen gemäß abstrakten Kriterien noch auf lediglich einführender Teilhabe, sondern auf dem kritischen Dialog sozial reflektierender Partner. ²⁸ Dies verdeutlicht er durch seine Kritik am Formalismus und am Modernismus in der Fotografie, aber auch an der postmodernen Kunst und der Pop-Art, die für ihn lediglich «manieristische» Rückwendungen formalistischer Kunst auf sich selbst sind. Berühmt ist seine Kritik an einer Fotografie, die Alfred Stieglitz im Jahre 1907 auf einem Transatlantik-Dampfer aufgenommen hat, als er sich – wie seine Frau später berichtete – in die «andere Welt» des den Auswanderern aus

27 «you cannot photograph ideology», «this material is interesting only insofar as it is social material» «you will relate to this differently depending on who you are.» Ebd., S. 164.

28 Sekula: *Dismantling Modernism ...* [1978] (wie Anm. 25). In: Sekula [1984] 2016 (wie Anm. 8), S. 53–76. Vgl.: Jan Baetens, Hilde van Gelder: *Critical Realism in Contemporary Art. Around Allan Sekula's Photography*. Leuven 2006.

Europa vorbehaltenen Schiffteils begab, die er in zwei übereinander arrangierten Reihen sowohl unter wie auch an Deck festhielt. Sekula erkennt ästhetische Qualitäten wie dynamische Diagonalen und eine Art All-Over der Komposition ohne Horizont, weist dergleichen jedoch wie überhaupt den formalistischen Blick zurück. Die unkommentierte Veröffentlichung 1910 als aufwändiger Druck in der von Stieglitz selbst herausgegebenen Zeitschrift *Camera Work* ist für Sekula ein entscheidender Kontext, der die Rezeption steuert: Die soziale Welt der Auswanderer werde durch die Ästhetisierung von den Rezipienten auf Distanz gehalten. Dem stellt Sekula ein Foto Lewis Hines von Auswanderern entgegen, die über den Landesteg von Bord gehen. Der Fotograf habe dieses 1905 wie andere Arbeiten in einer auf liberal-humanitäre Sozialdokumentation ausgerichteten Zeitschrift veröffentlicht und die Figuren den Rezipienten entsprechend nähergebracht, jedoch letztlich ebenfalls ohne ein vertieftes Verständnis ihrer Lebenssituation zu ermöglichen.²⁹

Diese Interpretation wurde klassisch, doch andere Beispiele von Sekulas Fotokritik wurden mit Befremden aufgenommen. Die Fotografien von Diane Arbus wurden damals, vier Jahre nach dem Selbstmord der Künstlerin im Jahre 1971, viel gerühmt. Sie zeigte Menschen, die in oft skurriler Übersteigerung ihre Aktion oder ihren Habitus preisgeben, so z.B. Menschen mit Behinderungen, Outsider oder auch nur einen im New Yorker Central Park mit Kriegsspielzeug hantierenden Knaben. Sekula zögert nicht, Arbus vorzuwerfen, es komme so nicht zu einer wirklichen Begegnung mit den Figuren; vielmehr nutze sie die Gestalten für ihren durchaus depressiven, verzweifelten Selbstaussdruck.³⁰ Derartige Tabubrüche ermöglichen es ihm, positive Beispiele aus dem Kreis seiner Mitstreiter unter den Studierenden der University of California, San Diego herauszustellen. So lobt er etwa das Werk *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (1975) von Martha Rosler. Darin werden Ansichten auf den unteren Teil teils aufgegebener Läden im New Yorker Bowery-Distrikt mit einem lettristisch-poetischen Arrangement von Ausdrücken aus dem Slang von Alkoholikern kombiniert. Die Fotos wurden dadurch als Restitutionen des gesenkten Blicks der Ausgestoßenen erlebbar; umgekehrt wurde durch den Kontrast zu den trostlosen Szenarios der Schwarzweiß-Bilder die Kreativität ihrer metaphorischen Ausdrucksweise und damit auch ihr Leiden an der Gesellschaft sozial nachvollziehbar gemacht.

Sekulas Realismus hat viele Hintergründe, zwischen denen er zu vermitteln versuchte – vom kritischen Marxismus über die Foucaultsche Diskursanalyse bis zu unterschiedlichen Positionen der kulturtheoretischen Debatte wie diejenigen von George Lukács, Berthold Brecht und Walter Benjamin.³¹ Nur eine Komponente

29 Allan Sekula: On the Invention of Photographic Meaning. [1975, *Artforum* XIII, Nr. 8] In: Sekula [1984] 2016 (wie Anm. 8), S. 3–22. Vgl. Peter Geimer: *Theorien der Fotografie zur Einführung*. Hamburg 2009, S. 92–97.

30 Sekulas Kritik an Arbus findet sich in: Sekula: *Dismantling Modernism ...* [1978] In: Sekula [1984] 2016 (wie Anm. 8), S. 69.

31 Zur intellektuellen Verortung von Sekulas fotografischem und theoretischem Werk: Buchloh [1995]

soll hier hervorgehoben werden. In der 1984 verfassten Einleitung zu *Photography against the Grain* heißt es:

im Jahre 1975 habe ich eine sehr frühe, marxistische Kritik am «abstrakten Objektivismus» sowjetischer Gelehrter und Semiotologen entdeckt: V.N. Voloschinov's *Marxismus und Sprachphilosophie* (1929). Das Anliegen M. M. Bachtin und seiner Gefährten war es, eine Literatursoziologie zu begründen, die auf der Anerkennung der «Heteroglossie» in der «lebenden Sprache» beruhte, auf der Anerkennung des Diskurses als einer Arena ideologischen und sozialen Konflikts.³²

Sekula bezieht sich zwar nicht auf Michail M. Bachtins Buch *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, das erstmals 1929, dann nach gründlicher Überarbeitung 1963 auf Russisch erschien und den Autor auch im Westen berühmt machte, jedoch erst 1984 ins Englische übersetzt wurde.³³ Dennoch war die Debatte darüber im Hintergrund wirksam. Bachtins interpretiert darin Fjodor M. Dostojewski als einen Autor, der nicht nur die völlig heterogenen Figuren eines Romans wie *Die Brüder Karamasow* (1880) untereinander dialogisieren lässt, sondern darüber hinaus das dialogische Geflecht derart offenhält, dass auch der implizierte Autor schreibend in einen offenen Dialog mit den Figuren tritt, statt sie zu beherrschen. Dieser dialogischen Autorfunktion stellt er die monologische eines Schriftstellers gegenüber, der seine Figuren abschließend charakterisiert und bewertet, und die er bei Lew Tolstoi verwirklicht sieht. Das Werk veranlasste Julia Kristeva 1967, den von Roland Barthes proklamierten «Tod» des Autors aufzugreifen und Texte grundsätzlich *intertextuell*, d. h. mit Blick auf die in ihnen aufgerufenen oder zitierten Kon- und Subtexte zu deuten.³⁴

Sekula knüpft jedoch nicht an das im Westen bereits vielbesprochene Dostojewski-Buch an, sondern vielmehr an ein ebenfalls 1929 erstmals auf Russisch publiziertes Werk, das 1973 unter dem Titel *Marxism and the Philosophy of Language* auf Englisch erschien, und über dessen Autorschaft bis heute kontrovers diskutiert

2002 (wie Anm 8); sowie Benjamin Buchloh: Allan Sekula, or What is Photography? In: *Grey Room* 55, Special Issue: *Allan Sekula and the Traffic in Photographs*. Frühjahr 2014, S. 117–129.

32 «in 1975, I discovered the very early Marxist critique of the «abstract objectivism» of Soviet literary scholars and semiologists: V.N. Voloschinov's *Marxism and the Philosophy of Language* (1929). The aim of M. M. Bachtin and his associates was to establish a sociology of literature based on a recognition of the «heteroglossia» of «living language,» on a recognition of discourse as an arena of ideological and social difference and conflict.» Sekula [1984] 2016 (wie Anm. 8), S. XV. Eine kurze Diskussion zu Sekulas Lektüre von Bachtin und Voloschinov findet sich auch in: Frobes-Cross 2016 (wie Anm. 7), S. 259–260.

33 Michail Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. [russ. unter anderem Titel 1929; überarbeitet 1963] Frankfurt/M., Berlin, Wien 1985. Engl.: Michail Bakhtin: *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis 1984.

34 Julia Kristeva: *Le mot, le dialogue et le roman*. In: dies.: *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*. Paris 1969, S. 77–99.

wird.³⁵ Seine Wahl ist sicherlich auch durch sein Interesse für einen erneuerten Marxismus motiviert, jedoch nicht allein dadurch. Von den Bachtin-Forschern der neueren Zeit sehen einige in dem Linguisten Valentin N. Vološinov den alleinigen Autor, andere in dem mittlerweile weit berühmteren Bachtin. Die Positionierungen in dieser Frage hängen nicht unerheblich von der Lesart des komplexen Werks Bachtins ab, die von den Autoren jeweils bevorzugt wird – ob man ihn nun in die Nähe der Phänomenologie, einer spezifisch russischen, religionsphilosophisch inspirierten Kulturtheorie oder einer neukantianisch grundierten, modernen Subjekt-Philosophie rückt.³⁶ Ausgewogenere Autor*innen erkennen aufgrund neuerer Forschungen über das Verhältnis zwischen Bachtin und Vološinov an, dass der Linguist mindestens die letzten Kapitel über die Rolle einer fremden Rede in der eigenen eines jeweiligen Sprechers verfasst hat.³⁷ Doch diese Abschnitte, in denen der Gegensatz von indirekter, wiedergegebener zu quasi-direkter Rede entfaltet wird, haben Sekula besonders interessiert. All diese Redeformen stehen im Gegensatz ebenso zum Monolog wie zum Dialog. Sie betreffen die Bedingungen, unter denen im Zeichensystem der Sprache Dialogizität konkrete Gestalt annehmen kann. Vološinov versucht damit zu zeigen, auf wie vielfältige Arten der Verfasser eines Texts überhaupt andere Stimmen und Sichtweisen zur Sprache bringen kann, ohne sie dabei gänzlich seiner eigenen Perspektivierung der Verhältnisse zu unterwerfen – und damit letztlich doch als monologischer Autor zu arbeiten. Im Extremfall kann der Sinn einer indirekt wiedergegebene Rede (oder, wie erst in neuerer Zeit demonstriert wurde, auch eines Bildzitats) in sein Gegenteil verwandelt werden.³⁸

35 Valentin N. Vološinov: *Marxism and the Philosophy of Language*. [London 1973] Cambridge MA, London 1986. Dt.: Valentin N. Vološinov: *Marxismus und Sprachphilosophie*. Frankfurt/M. 1975.

36 Besonders in der US-amerikanischen Debatte wurden nacheinander konträre Positionen über die Autorschaft Bachtins oder Vološinovs entwickelt. Entschieden für die Wertung Vološinovs lediglich als «Maske» Bachtins äußerten sich: Katerina Clark, Michael Holquist: *Mikhail Bakhtin*. Cambridge MA, London 1984, S. 95–119, 212–237. Davon wandten sich ab: Gary Saul Morson, Caryl Emerson (Hg.): *Rethinking Bakhtin. Extensions and Challenges*. Evanston IL 1989, S. 1–48; dies: *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*. Stanford CA 1990, S. 83–86, 172–130. In der neueren philosophischen Diskussion in Deutschland wird vielleicht allzu umstandslos das Werk *Marxismus und Sprachphilosophie* allein Vološinov zugesprochen. Einerseits wird in dem Linguisten der erste Leser Ernst Cassirers im Leningrader Bachtin-Kreis gesehen, der Bachtin selbst erst mit Cassirer vertraut machte: Wolfram Eilenberger: *Das Werden des Menschen im Wort. Eine Studie zur Kulturphilosophie Michail M. Bachtins*. Zürich 2009, S. 19–103. Andererseits wird (in Anlehnung an die russische Rezeption) *Marxismus und Sprachphilosophie* ausgeblendet, um einen von marxistischem Gedankengut freien Bachtin, etwa im Ausgang von phänomenologischen Fragestellungen, zu präsentieren: Carina Pape: *Autonome Teilhaftigkeit und teilhaftige Autonomie. Der Andere in Michail M. Bachtins Frühwerk*. Paderborn 2015.

37 Grundlegend: Vladimir M. Alpatow: *Vološinov, Bachtin i lingvistika*. Moskva 2005. Vgl. auch Sylvia Sasse: *Mikhail Bakhtin zur Einführung*. Hamburg 2010, S. 62–63, 99–100.

38 Vološinov [1973] 1986 (wie Anm. 35), S. 109–159. Vgl. zum Extremfall der Umkehrung einer Äußerung in ihr Gegenteil durch (Bild)Zitat: Inke Arns, Sylvia Sasse: *Subversive Affirmation. On Mimesis as Strategy of Resistance*. In: IRWIN (Hg.): *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*. Cambridge MA 2006, S. 444–455.

Die Autorschaft von *Marxismus und Sprachphilosophie* wird im Einzelnen nicht zu klären sein, doch hatten offenbar sowohl Bachtin als auch Vološinov Anteil an dem Werk. Es setzt mit einer umfassenden Kritik der Linguistik Ferdinand de Saussures an und gehört damit zu dessen früher Rezeption in Russland – ein Aspekt, der das Werk für den von Sekula gelesenen Roman Jakobson interessant macht. Den Bezug des Zeichens auf ein Bezeichnetes versuchen die Autoren in der Weise neu zu interpretieren, dass die soziale Welt, in der jegliche konkrete Äußerung ihren Sitz hat, zum Ausgangspunkt der Interpretation wird. Sie lehnen sowohl eine intentionalistische Deutung ab, nach der die Aussageabsicht eines Subjekts maßgebend für die Interpretation der Zeichenbedeutung sei, als auch eine objektivistische, nach der dem normativen System der Sprache mit ihren Worten und Regeln eine eigene Realität zukomme. Weder sei ein Zeichen durch die Psychologie des Benutzers, der etwas vorsprachlich Gemeintes – etwa ein Vorstellungsbild – damit nur bezeichne, noch durch die Repräsentation einer außersprachlichen Entität im Idealsystem der Sprache zu erklären. In Ordnungssystemen artikulierte Zeichen sind für Vološinov vielmehr das Material, mit und in dem ein grundsätzlich dialogisches Denken agiert, wodurch es sich überhaupt erst ein Bild von den Verhältnissen machen kann. Verortet ist das Denken nicht in einem als vorgängig angenommenen Subjekt, sondern im intersubjektiven, sozialen Raum. Wenn Sekula von der Überwindung eines «individualistischen Subjektivismus» ebenso wie eines «abstrakten Objektivismus» zugunsten der sozialen Erzeugung der Sprache schreibt, knüpft er daran an.³⁹

Dies hat auch Folgen für die Konzeption des Subjekts: Obwohl es auch für sein Handeln verantwortlich zu machen ist – ein Aspekt, auf den der frühe Bachtin besonders insistiert –, ist es als denkendes und sich selbst verortendes ein Effekt nicht nur der Sprachen und Zeichensysteme, in denen es agiert und seine Position bestimmt, sondern auch seiner von ideologisch aufgeladenen Medien vorgeprägten Welt. Vološinov rekonstruiert in der Sprachphilosophie, die unter seinem Namen erschienen ist, nicht nur eine Theorie der Bedeutung und der Kommunikation, sondern die Philosophie einer stets durch sinnliche, kollektiv wahrgenommene und von Bedeutung ebenso wie von Emotionen und Wertakzenten vorgeprägten, immer schon bezeichneten Welt. Unlängst hat man darauf hingewiesen, dass er der *Philosophie der symbolischen Formen* Ernst Cassirers verpflichtet ist, deren erster Band *Die Sprache* im Jahre 1925 erschien.⁴⁰ Doch auch Bachtins frühere Philosophie des Subjekts, die erst in letzter Zeit ins Zentrum des Forschungsinteresses gerückt ist, ist für *Marxismus und Sprachphilosophie* bedeutsam gewesen.⁴¹

39 Die Rede ist vom «socially-created character of language». Sekula 1984 [2016] (wie Anm. 8), S. XV.

40 Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*. Erster Teil: *Die Sprache*. [1923] Darmstadt 1953. Wertvoll, aber einseitig in der Herleitung von Bachtins bzw. Vološinovs Ansatz von Cassirer: Brian Poole: Bakhtin and Cassirer: The Philosophical Origin of Bakhtin's Carnival Messianism. In: *South Atlantic Quarterly* 1997, 2/4, S. 537–578; sowie Eilenberger 2009 (wie Anm. 36).

41 Vgl. das Vorwort von Sylvia Sasse in: Michail Bachtin: *Zur Philosophie der Handlung*. [1921] Berlin 2011, S. 5–31.

Marxistisch inspiriert sind ohne Zweifel die Kapitel zur fremden Rede bzw. Äußerung, die wohl Vološinov allein zuzuschreiben sind. In der Sichtweise zweier Menschen ist der Andere stets nur so, wie ihn der Eine sieht. Konkrete Gestalt nimmt dies in der Sprache an, und zwar in der Rede, die sich auf die des Anderen bezieht, indem sie diese zitiert, lose mit Blick auf dessen vermeintliche Intentionen wiedergibt oder sie sich gar zu eigen macht und in eine monologische Sprechweise integriert. Fremde Rede oder Äußerung tritt nur in derartigen Aneignungsformen in Interaktion oder Wechselwirkung mit der jeweils Eigenen. Entscheidend ist nun, dass Vološinov davon ausgeht, dass dabei der Eine sich stets metasprachlich auf die Rede (oder den Zeichengebrauch) des Anderen beziehe, also eine höhere Ebene einnehme. Wenn der Andere nun darauf reagiert und seinerseits die Rede des Ersten metasprachlich in die eigene integriert, so ergibt sich eine genuin marxistische Dialektik im Sinne des Dreischritts von These, Antithese und Synthese. Bachtins Konzept von Dialogisierung oder Dialogizität dagegen beruht auf dem Verständnis des Verhältnisses zum Anderen als duale Spannung: Der Eine mache sich von der Sprache des Anderen ein Bild, etwa indem er durch Stilisierung oder durch Parodie die treibenden Interessen oder gar das Typische herausarbeitet.⁴²

Sekula bezieht an keiner Stelle Position zu diesen Differenzen, die erst in der neueren Forschung herausgearbeitet wurden. In der Art jedoch, wie er seine erste Arbeit *Aerospace Folktales* für die Publikation überarbeitet hat, können Spuren beider Verfahrensweisen ausgemacht werden. Der implizierte Autor macht sich in den «Interviews» der Eltern durch seine Bearbeitung diese zu eigen, und als «Kommentator» nimmt er am Ende der Arbeit ohne Zweifel eine übergeordnete Position ein und verhält sich insofern metasprachlich zu den «Interviews» der Eltern.⁴³ Doch in den rahmenden Texten nimmt er 1984 diese Position so weit zurück, wie es ihm ohne Verfälschung des Materials noch möglich war. Die Interpretation des Kommentators relativiert er zu der eines adoleszenten, naiven Dialogpartners, der als solcher die Ideologie der Eltern eben doch keineswegs ohne eigene Betroffenheit objektivieren kann – insofern scheint er eher an Bachtin anzuknüpfen. Diesem scheint er ein weiteres, wesentliches Konzept zu entnehmen, das er im Dostojewskij-Buch ebenso wie in früheren Texten entwickelt hatte. Bachtin insistiert darauf, dass der Autor, wenn er schon seine Figuren nicht abschließend beherrschen könne, im dialogischen Geflecht doch eine eigene Position der «Außerhalb befindlichkeit» einnehmen

42 Zur Differenzierung zwischen den Positionen Bachtins und Vološinovs: Sasse 2010 (wie Anm. 37), S. 99–114, bes. 105. Verkompliziert wird die Unterscheidung auch dadurch, dass Bachtin in seinem Dostojewski-Buch die literaturtheoretische Arbeit als «Metalinguistik» bezeichnet.

43 Der eher in der anglo-amerikanischen narratologischen Forschung verwendete Terminus des «implied author» wird hier aus ökonomischen Gründen verwendet. Er deckt sich nicht ganz mit dem Konzept des Autors, der sich durch seine Stimme bzw. Sprache vernehmbar macht – nicht zu verwechseln mit der Funktion des Erzählers –, die von Bachtin aus überzeugend in einer vorwiegend slawistischen Narratologie verwendet wird. Erhellend dazu: Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*. 3., erw. Aufl., Berlin 2014, S. 47–63, 71–94.

müsse.⁴⁴ Weder identifiziert sich der Erzähler dabei mit seinen Helden, noch verwirklicht er seine eigene Positionssuche und -bestimmung in einem von ihnen. In einer Art liebender Entfernung von ihnen (*ustranenje*) bringt er sich – sofern er als Autor auftritt, nicht als subjektive Person – mit einer eigenen Stimme ein, mit einer Sprache, die das Gesamte des Texts bestimmt. Dies hat nichts mit den Verfahren der Verfremdung (*ostranenje*) zu tun, die vor ihm die Formalisten wie Viktor Šklovskij zur Diskussion gestellt hatten.⁴⁵ Entgegen den Formalisten war Bachtin – ebenso wie Vološinov – davon überzeugt, dass ein Autor über Sprachformen, literarische Genres, Ideologien nicht einfach durch distanzierende «Verfahren» Verfügungsgehalt erhalten kann, sondern selbst in die Dialogformen und in sein künstlerisches Medium ebenso wie in die Sprache immer schon hineingewachsen ist und darin verstrickt bleibt. Die Stimme des impliziten Autors ist für Bachtin nicht durch eine «verfremdende» Manipulation gekennzeichnet, sondern dadurch, dass er seine eigene Eingebundenheit in die Dialogizität des sozialen Lebens akzeptiert und lediglich versucht, sich aus dem sozialen Geflecht der Figuren (jedoch liebend) herauszuhalten.⁴⁶

Die Formalismus-Kritik Bachtins und Vološinovs klingt sicherlich in Sekulas Anti-Modernismus nach.⁴⁷ Er scheint deren Skepsis gegenüber künstlerischen Arbeiten oder kulturwissenschaftlichen Analysen zu teilen, die mediale Perspektivierungen auf Verfahren reduzierten. Doch bietet auch er durch die 1984 neugestalteten *Aerospace Folktales* nicht nur eine Perspektive des Mitempfindens, sondern zugleich auch eine der «Außerhalbfindlichkeit». Die starke, formale Reduktion der Bilder auf eine Sequenz doppelseitiger Arrangements und die Kürzung der anschließenden Texte, die den Protagonisten zugeschrieben werden, schafft erst die notwendige Distanz seiner selbst als Autor von der dokumentierten sozialen Situation, deren Teil er doch als «Kommentator» noch bleibt. Durch diese Positionierung zugleich innerhalb der dokumentierten sozialen Welt und außer-

44 Zum Konzept der «Außerhalbfindlichkeit»: Sasse 2010 (wie Anm. 37), S. 36–48.

45 Zu den Konzepten *ostranenje* / *ustranenje*: ebd., S. 70–73. Der Gegensatz ist bezeichnend für Bachtins Verhältnis zum russischen Formalismus, an den er einerseits anschließt, dessen Ansprüche auf objektivierende Distanzierung von den untersuchten Phänomenen er jedoch grundsätzlich kritisiert. Die komplexe Debatte kann hier nicht dokumentiert werden. Einführend ebd., S. 65–79.

46 Die Literatur zu Bachtins Positionen, die er in Auseinandersetzung mit dem Formalismus entwickelt hat, ist umfangreich und kontrovers. Daher seien hier lediglich die – neben dem Dostojewski-Buch – wichtigsten Originaltexte angeführt (auch die teils ausführlichen Vorworte sind zu beachten): Michail M. Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes*. Hg. von Rainer Grübel. Frankfurt/M. 1979 (darin: Das Problem von Inhalt, Material und Form im Wortkunschaffen. [verfasst: 1923–24] S. 95–153). Michail M. Bachtin: *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*. [verfasst 1924, russ. 1979 erschienen] Hg. von Rainer Grübel, Edward Kowalski, Ulrich Schmid, Frankfurt/M. 2008; Michail M. Bakhtin, Pavel N. Medvedev: *The Formal Method in Literary Scholarship. A Critical Introduction to Sociological Poetics*. [russ. 1928] Baltimore, London 1979. Die Autorschaft dieses Werkes ist Gegenstand anhaltender Kontroversen.

47 Sekula: Dismantling Modernism ... [1978]. In Sekula [1984] 2016 (wie Anm. 8), S. 53–56. Dort heißt es zur Wirkung des modernen Formalismus auf die Fotografie (S. 56): «Photographs, always the product of socially-specific encounters between human-and-human or human-and-nature, become repositories of dead facts, reified objects torn from their social origins.»

halb davon inszeniert er sich als Autor eines dialogischen Werks. Darüber hinaus dokumentiert er seine eigene, dialogische Subjektivierung.⁴⁸ Von Selbstfindung zu reden, wäre unangemessen: Es würde suggerieren, dass der Prozess dialogischer Selbstwerdung für eine gereifte Person abschließbar wäre. Sekula jedoch präsentiert das Werk 1984 als Ausgangspunkt und Voraussetzung einer dokumentierenden, fotografischen Arbeit, die auch später im Umgang mit den jeweiligen Protagonisten (Abb. 2) insgesamt dialogisch bleibt. Im Vorwort macht er diesen Anspruch explizit, auch wenn er nicht auf Vološinov rekurriert:

Ich wollte Werke aus konkreten Lebenssituationen heraus konstruieren, Situationen, in denen Interessen und Darstellungen entweder verborgen oder aktiv aufeinanderprallten. Jegliches Interesse, das ich an Kunstgriffen und konstruiertem Dialog hatte, war Teil meiner Suche nach einem bestimmten «Realismus», ein Realismus nicht der Erscheinungen oder der sozialen Tatsachen, sondern der alltäglichen Erfahrung innerhalb und gegen den Zugriff des fortgeschrittenen Kapitalismus. Dieser Realismus war darauf aus, den traditionellen Realismus gegen den Strich zu bürsten. Entgegen dem fotoessayistischen Versprechen eines durch die Kamera eingefangenen «Lebens» strebte ich danach, vom Inneren einer immer schon mit Zeichen gefüllten Welt heraus zu arbeiten.⁴⁹

In der dialogischen Arbeit, die Sekula im Ausgang von *Aerospace Folktales* auch in späteren Ausstellungen, Foto-Büchern und in *THE FORGOTTEN SPACE* dokumentiert, geht es also nicht um das «Leben» der Dargestellten, auch nicht um das des Künstlers, sondern um ein unabschließbar dialogisches Erleben, das sich erst durch das Geflecht von Begegnungen einstellt – auch mit dem und für den Rezipienten, sofern er sich darauf einlässt.

48 Der Begriff der Subjektivierung wird hier im Sinne von Michel Foucaults kritischer Lektüre durch Judith Butler verwendet. Vgl.: Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit*. Bd. 1, Frankfurt/M. 1983; ders.: *L'Hermeneutique du sujet. Cours au Collège de France, 1981–1982*. Paris 2001. Nützlicher Zugang: Clemens Kammler, Rolf Parr, Ulrich Johannes Schneider (Hg.): *Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar 2008, darin bes.: Friedrich Balke: *Selbstsorge/Selbst-Technologie*. S. 286–291, und Hannelore Bublitz: *Subjekt*. S. 293–296. Judith Butler: *Theories in Subjection: The Psychic Life of Power*. Stanford 1997. Vgl. zur Debatte über Subjektivität in der Postmoderne auch: Christoph Menke: *Subjektivität*, in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. 7 Bde., Bd. 5, Stuttgart, Weimar 2003, S. 734–786; Peter V. Zima: *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*. [2002] Tübingen 2010; sowie Martin Saar: *Genealogie als Kritik. Geschichte und Theorie des Subjekts nach Nietzsche und Foucault*. Frankfurt/M., New York 2007. Zur Geschichte der Narrativierungen des Subjekts aus feministischer Perspektive: Adriana Cavarero: *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*. Mailand 1997.

49 «I wanted to construct works from within concrete life situations, situations within which there was either a covert or active clash of interests and representations. Any interest I had in artifice and constructed dialogue was part of a search for a certain «realism», a realism not of appearances or social facts but of everyday experience in and against the grip of advanced capitalism. This realism sought to brush traditional realism against the grain. Against the photoessayistic promise of life caught by the camera, I sought to work from within a world already replete with signs.» Sekula [1984] 2016, S. XII.