

Ordnung, Würde ...

»But such a process also involves, in a certain sense, the expropriation of the image of the victim on behalf of a symbolic activity beyond that victim's control.« (Charles Wolfe)¹

Wer sich die einschlägige Literatur vor Augen führt, und zum Teil mag es schon aus den bisherigen Zitaten erkennbar sein, trifft auf eine Reihe zentraler Begriffe, die die Rezeption der Fotografien Evans' allgemein wie auch die Bilder der Pächter-Familien aus »Let Us Now Praise Famous Men« begleiten. Auf die Bedeutung der ›Reinheit‹, die gleichermaßen als ästhetische wie als soziale Kategorie auftritt, in diesem Zusammenspiel auf soziale Differenzierung zielt und im Kontext nationaler Identitätsfindung ihren Platz hat, wurde schon hingewiesen.

Wenn James Curtis und Sheila Grannan konstatieren, daß Evans in Alabama nach *cultivation* Ausschau hält, womit eine nicht näher definierte Form von »Zivilisiertheit« gemeint ist und er dies auch, wie die Fotografien zeigen sollen, bei den *sharecroppers* findet, so ist dieser Aussage allenfalls was den Aspekt des Suchens betrifft zuzustimmen. »By ennobling the tenants, by focusing on their strengths not their frailties, their dignity not their defects, he tried to show how they created a world of order in the midst of poverty.«² Was jedoch den Aspekt des Findens bzw. der Darstellung anbelangt, so scheinen mir die Analysen problematisch. Auf die augenfällige Diskrepanz zwischen entlarvender Analyse und abschließendem wohlwollenden Urteil über Evans' Vorgehen in Curtis' und Grannans Publikation habe ich schon hingewiesen.

Was die beiden AutorInnen als »Nobilitierung der Pächter« und als »Fokussierung auf die Stärken« in ihrem Resümee beschreiben, ist nicht gänzlich falsch, stellt aber nur einen Teil der Wahrheit dar. Die Analyse arbeitet zunächst gerade die umfangreichen Eingriffe in das Bildgeschehen und die Manipulationen an den originalen räumlichen Gegebenheiten heraus, was zu dem von Curtis und Grannan konstatierten noblen Bild vor allem auch der Interieurs führte. Was beide in

1. Wolfe 1987, 61.

2. Curtis/Grannan 1980, 23.

ihrem abschließenden Urteil aber gewissermaßen unterschlagen, ist die Tatsache, daß diese Zentrierung auf die ›Stärken‹ und auf ein ›zivilisiertes‹ Ambiente, wie immer man dies auch bewerten mag, letztlich nur bei den Burroughs stattfindet und daß bei den Tingles eine geradezu gegenläufige Aktivität von Seiten des Fotografen einsetzt. Allein ein Vergleich des gerühmten gestellten Kücheninterieurs mit jenem Bild der Elisabeth Tingle, in welchem Evans durch formale Gestaltung wie durch dezidierte inhaltliche Betonung ein marodes, ungeordnetes Milieu ins Zentrum rückt, müßte genügen, um die eminente Opposition der den beiden Familien zugeschriebenen Wertigkeit zu erkennen. Womit die vorgenommenen Veränderungen der gestaltenden Eingriffe in einem völlig anderen Kontext stehen und eine andere Würdigung erfahren müssen. Angesichts des Bildes der Katie Tingle und angesichts der Repräsentation der ganzen Tingle-Familie von ›Nobilitierung‹ und Heraushebung der ›Stärken‹ zu sprechen, wäre absurd, und so unterbleibt in der genannten Untersuchung der Blick auf diese Bilder, was zur Vermutung führt, daß hier Evans' Reputation zu retten war.

Beachtenswert ist auch, wie der von uns schon angesprochene und für Evans sicherlich wichtige Begriff der ›Ordnung‹ von Curtis und Grannan hier Verwendung findet. So bescheinigen sie im oben angeführten Zitat, daß der Fotograf aufzuzeigen versuchte, wie die Familien »in mitten der Armut eine Welt der Ordnung erschufen«. Es wird dabei den LeserInnen vermittelt, daß Armut und Ordnung offensichtlich in einer Art natürlicher Opposition zueinander stünden. Was in bürgerlichen Verhältnissen, denen sich die AutorInnen wohl zuordnen, als selbstverständlich zu gelten hat, muß in jenen einfachen Verhältnissen zunächst hergestellt und dann ausdrücklich betont bzw. vom Fotografen hervorgehoben werden. Daß Evans diese Ordnung selbst produziert, wie Curtis und Grannan eindringlich nachweisen, kann diesem wiederum als moralisches Tun gutgeschrieben werden und läßt die Manipulationen zur humanen Geste geraten, indem Evans danach den späteren kultivierten BetrachterInnen eine positive, gereinigte Version der Realität liefert. Dies entspricht offensichtlich den Wünschen eines bürgerlichen Publikums, die *sharecroppers* gelangen zudem zu einem akzeptablen Image und die rettende Qualität von ›Ordnung‹ vor allem in den »harten Zeiten« tritt zu Tage: »Evans was not fabricating or lying, he was simply uncovering the potential he believed the sharecroppers possessed. The public could see that potential very clearly, for they, too, believed that a life of order and simplicity was necessary to endure in the face of hard times.«³ Die Widersprüchlichkeiten solcher Analysen müssen m.E. nicht nochmals betont werden.

3. Curtis/Grannan 1980, 23.

William Stott benutzt im übrigen den Begriff der ›Ordnung‹ in seiner viel zitierten Untersuchung »Documentary Expression and Thirties America«, jedenfalls wenn er sich mit Evans' Alabama-Bildern beschäftigt, ebenfalls an zentraler Stelle. Freilich übertrifft er Curtis und Grannan noch, wenn er den *sharecroppers* pathetisch gar einen »Hunger nach Ordnung« zuschreibt. Er meint, dies aus den Fotografien lesen zu können, und konstatiert ein ausgeprägtes Gefühl der Abgebildeten für »form, balance, symmetry«. Ähnlich wie Curtis und Grannan erkennt er in den Bildern von »Let Us Now Praise Famous Men« eine Nobilitierung der Unterprivilegierten: »Evans has made the lives of the lower classes aesthetically respectable.«⁴ Und in ähnlicher Weise blendet Stott in seinen Betrachtungen die Bilder der Tingles aus, erkennt auch nicht die unterschiedliche Präsentation der Familien. Zudem geschieht hier, was schon bei anderen AutorInnen zu bemerken war, daß die Qualität des klaren und geordneten Bildaufbaus, wie sie vor allem bei den Burroughs-Fotografien dominiert, wir sprachen oben von einer »horizontal-vertikalen Meta-Ordnung«, auf die gesamte Serie projiziert und ebenso zur Qualität des Sujets umgedeutet wird.

Mit ›Ordnung‹ gelangt, in gleicher Weise wie dies für ›Reinheit‹ zutrifft, ein Begriff in die Diskussion, der sowohl im Ästhetischen seinen Platz hat, wie er sich als normensetzender Begriff der sozialen und politischen Bewertung auswirkt. Indem die Rezeption in Evans' *sharecropper*-Fotografien die bürgerlichen Werte von Reinheit und Ordnung auch (!) bei den ›unteren Klassen‹ hervorgehoben sieht, verlagert sie den sozialdokumentarischen Impuls eines Aufzeigens der desolaten Verhältnisse und deren Ursachen hin zu einer Demonstration der Existenz »ewiger« bürgerlicher Wertvorstellungen auch bei den Unterprivilegierten. In Stotts Analyse, die von Evans' erfolgreichen Bemühungen um eine »respektable« Performanz der Pächter-Familien spricht, verwandelt sich die soziale und ökonomische Problematik durch die Betonung ästhetischer Aspekte in eine PR-Frage. So tritt auch folgerichtig die Frage nach den sozialen und politischen Strukturen und deren Auswirkungen auf die verarmte Landbevölkerung in den Hintergrund. Dafür steht nunmehr deren negatives Erscheinungsbild in der öffentlichen Wahrnehmung im Mittelpunkt, das laut Stott aus propagandistischen Gründen von offensichtlich ›linken‹ Interessensgruppen wie SozialarbeiterInnen, SozialwissenschaftlerInnen und anderen ›radikalen‹ Gruppierungen lanciert worden sein soll. Erst mit Evans' Fotografien ziehen demnach die ›entwendeten‹ Qualitäten der Schönheit und der Würde wieder in das Leben der Armen ein:

»It is not too much to say that for many educated viewers of his time, Evans has made

the lives of the lower classes aesthetically respectable [...]. Moreover, these lives being as they are, he has inevitably made hardship and poverty respectable. He has shown that the ›underprivileged‹ have a beauty in their lives and, on this count at least, may be spared anyone's tears. Evans has returned them a dignity that welfare workers, radicals, social scientists, propagandists, the media, and the liberals of all stripes have too often taken away in hope of promoting their social betterment. He makes his audience respect, not pity, them.«⁵

Man könnte natürlich fragen, wie und warum sich das Los der Betroffenen hätte ändern sollen, wenn es stimmte, daß sie in »Let Us Now Praise Famous Men« dem gebildeten Publikum (educated viewers) der 40er Jahre als »ästhetisch respektabel« präsentiert wurden. Ich möchte die Vermutung wagen, daß sich ein erleichtertes Aufatmen lediglich bei den ›kultivierten‹ Zuschauern einstellte, denn gewissermaßen wurde ja in der sozialen Frage zur Entwarnung geblasen. In späteren Rezensionen, Stott publiziert in den 70er Jahren, Curtis und Grannan in den 80ern, entfällt zwar der konkrete zeitliche Bezug zu den Abgebildeten, da es sich nun nicht mehr um Zeitgenossen handelt. Die so kanalisierte Diskussion um die Repräsentation von Armut und sozialer Benachteiligung bleibt jedoch prinzipiell von Belang. Die entpolitisierenden Interpretationen erleichtern sicherlich den kommerziellen Unterstützern späterer Ausstellungen den Einstieg, wie dies bei der Retrospektive des Jahres 2000 im *Metropolitan Museum of Art* deutlich wird, wo der Hauptsponsor mit Blick auf die Fotografien Evans' betont, daß »wir alle Nachbarn sind, in jenem menschlichen Drama«.⁶

Stotts Interpretation der Fotografien von »Let Us Now Praise Famous Men« vollzieht m.E. eine umfassende Entlastung für das eigene Milieu der ›kultivierten‹ BetrachterInnen. Zunächst begründet die Konstatierung der künstlerischen Qualitäten Evans' ein positives Umfeld. Was sich bei Curtis und Grannan im dokumentarischen Bereich dann als Manipulation der vorgefundenen Wirklichkeit herausstellt, wird dort »um der Kunst willen« toleriert oder gar als moralische Handlung eingeordnet, während bei Stott die herausgehobene »moral quality« Evans' gar nicht erst zu Fragen nach der Authentizität des Dokumentarischen führt, sondern sich im Preisen der wiedergefundenen Schönheit erschöpft. Die vorgebliche Nobilitierung der *sharecroppers* scheint gleichzeitig das Projekt selber zu nobilitieren, das somit Bildproduzent, BetrachterInnen und RezensentInnenen in eine Pseudo-Gemeinschaft des respektierenden Umgangs mit den fernen »Nachbarn« einbindet.⁷

5. Stott 1973, 277.

6. Hambourg et al. 2000, VI.

7. Eine ähnliche Struktur der Entlastung scheint mir in Peter Gransers erfolgrei-

Peter Schneck thematisiert in einer neueren Untersuchung zu Evans' Fotografie die Ambivalenz von Dokumentation und Kunstan-spruch in »Let Us Now Praise Famous Men«, sowie die unterschiedliche Gewichtung in der Rezeptionsgeschichte. Anhand einer Fotografie der Annie Mae Burroughs bestätigt er, daß Evans hierbei weniger auf Armut als auf Reinheit abzielte. Mit seiner Formulierung »it is the purity rather than the poverty of the subject which comes to present the iconographic message of the image«, beschreibt er wiederum die Zielsetzung des Fotografen für die gesamte Serie ausschließlich mit Blick auf den Burroughs-Komplex. Im Bild der ältesten Tochter der Tingles etwa streicht Evans jedoch unübersehbar geradezu in gegenteiliger Manier Verwahrlosung, Ordnungslosigkeit und fehlende Reinlichkeit heraus, indem er die abgebildete Person aus dem Zentrum nimmt und den Blick auf das desolate Ambiente des Hintergrundes lenkt, von der Herausstellung der zerrissenen Kleidung ganz abgesehen. Was Schneck angesichts der Eingriffe des Fotografen leichtfertig als »proper arrangement« bezeichnet und was er durch die Beseitigung »störender Elemente« als Schaffung eines »ordered space of contemplation« sieht, dies kann, wie gesehen, in keiner Weise mit den Tingle-Bildern und vor allem nicht mit denen der beiden Eltern in Einklang gebracht werden.⁸ Vor allem erlangt, was dabei unterschlagen wird, die hervorgehobene »visual purification« als Kompositionsstrategie einen völlig anderen Stellenwert, wenn sie in der Gesamtstruktur von »Let Us Now Praise Famous Men« als inhaltlich relevante und äußerst wirkungsmächtige, auf jeden Fall aber partielle Strategie zur Differenzierung von Gruppen erkannt wird, weil sie damit keineswegs in der konstatierten und als honorig eingestuften »generellen Nobilitierung der Unter-
klassen« aufgeht, sondern zum gezielten Mittel auch der Bloßstellung wird. Die selbstauferlegte ethische Maxime des »Don't touch a

cher Dokumentation »Alzheimer« (2005) vorzuliegen. Seine technisch brillanten, hoch-artifiziellen Porträts bieten mittels sanfter Ausblendung des Hintergrunds und feiner Modellierung der Gesichtsoberfläche eine aseptische Werbebroschüren-taugliche Inszenierung, die ein vom Unrat alltäglicher Verrichtungen gereinigtes und aufbereitetes Bild der katastrophalen Lebenswirklichkeit vermittelt, die sich einstellende Betroffenheit über die Ästhetisierung der Szenerien erträglich und die Aufnahmen damit konsumierbar macht.

8. Schneck 2003, 159-163. Bei Peter Schnecks Beitrag wird m.E. nochmals deutlich, daß es notwendig ist, die Unterschiede zwischen der Erstausgabe und den späteren veränderten Ausgaben zu berücksichtigen. Da nach meinem Dafürhalten Walker Evans in den späteren Ausgaben die ursprünglich weitaus stringendere Struktur zugunsten einer Art Panoptikum amerikanischer Impressionen auflöst, scheint es mir notwendig, vor allem wenn auf Zusammenhänge von Text und Bild verwiesen wird, die Bilderfolge der Erstausgabe als gültiges Original heranzuziehen.

thing«, welche gerade Evans propagierte, verliert zudem in den Rezensionen jeglichen Stellenwert.

In den genannten Publikationen, andere wären hinzuzufügen,⁹ konzentriert sich die Aufmerksamkeit auf die Bilder des Burroughs-Komplexes, in denen die Rezensenten Ordnung, Klarheit, Einfachheit, Direktheit, Ernsthaftigkeit und Reinheit als konstituierende Elemente einer spezifischen ästhetischen Qualität ausmachen und mit entsprechenden moralischen und sozialen Wertigkeiten der Protagonisten verbinden. Indem sie mit diesem positiven Image die übrigen Bilder und vor allem den Tingle-Komplex überdecken und ausblenden, entledigen sich die AutorInnen aller brisanten Fragen, die sich aus der offenkundigen Differenz in den Bildern der beiden Familien ergeben. Eine Differenz, die sich sowohl im Gestalterischen anhand der Unterschiede in der Bildkomposition, anhand der unterschiedlichen Beleuchtungssituation, Schwerpunktsetzung usw. aufzeigen lässt, als auch – unauflöslich damit verbunden – sich in den unterschiedlichen moralischen und sozialen Kategorien, in die die Familien eingebunden werden, manifestiert. Nur indem Curtis und Grannan die heterogene, unordentliche, unsaubere Präsenz der Tingle-Familie wie auch die erzwungene Aufnahme der Katie Tingle und deren Widerständigkeit und Scham ignorieren, können sie ihr Bild der »Nobiltierung der Pächter-Familien« als Hintergrund und Rechtfertigung der Eingriffe Evans' aufrechterhalten. Und nur indem William Stott das Bild der Beschämung und Bemächtigung der Katie Tingle zu einem »stunningly delicate portrait« erklärt, kann er die Fotografien allgemein als Hort der Schönheit und Würde erhalten. Mit solch eingeschränkter Perspektive vermitteln die Rezensionen ein einseitiges und falsches Bild der Alabama-Fotografien, das sich in weiteren Publikationen, die sich nur am Rand mit den *sharecropper*-Aufnahmen befassen, entsprechend niederschlägt: Man spricht dann generalisierend und in einer Umkehr der Fakten von Bildern, »presenting a harmony and order in the world of the sharecroppers«.¹⁰

So zeigt sich die Diskussion um die Fotografien von »Let Us Now Praise Famous Men« ganz eingeschlossen in ein bürgerliches, »ziviliertes« Milieu von BetrachterInnen und BeobachterInnen, ein Zirkel aus Fotograf, Wissenschaft und »kultiviertem« Publikum, deren gemeinsamer Mittelpunkt und Ausgangspunkt die Distanz zum Geschehen darstellt. Und nur aus dieser Distanz kann offensichtlich die »Schönheit« im Leben der *sharecroppers* wahrgenommen werden:

9. Auch Astrid Böger führt in ihrer Arbeit zur Ästhetik der New Deal-Dokumentationen lediglich die Burroughs-Porträts an, denen sie eine »timeless beauty« zuschreibt. Böger 2001.

10. Nye 1990, 257.

»Sadly; the tenants may not have shared this vision or appreciated its intent«, oder »In fact, it is a tragic beauty, and tragic twice over: because of the abominable conditions in which it grows, and because it cannot be recognized or appreciated by those who create it.«¹¹ Nicht etwa wird damit die offen zu Tage tretende, standpunktbezogene und klassenspezifische Perspektive der Kategorien des bürgerlichen Publikums zum Ausgangspunkt einer wahrnehmungs- oder erkenntnistheoretischen Überlegung. Vielmehr ziehen die AutorInnen mit dem Bedauern darüber, daß die Familien aus Alabama nicht in der Lage sind, die schöne Atmosphäre anheimelnder Sauberkeit des ›holländischen‹ Kücheninterieurs (die Evans erst produziert) oder die van Goghsche Qualität der Arbeitsschuhe zu würdigen, die definitive kulturelle und soziale Trennlinie zwischen sich und den ›Anderen‹, und dies anhand einer spezifischen ästhetischen und sozial ausgrenzenden Kompetenz. Im Kontext rassistischer Konzepte tritt der fehlende Sinn für das Schöne (»sens du beau«) zum Beispiel bei Gobineau als wesentliches Differenzierungsmoment für die »Ungleichheit der menschlichen Rassen« auf.¹² Selbst in Lee Quinbys postmodern inspirierter Untersuchung »Freedom, Foucault, and the Subject of America« wird deutlich gemacht, daß erst Evans es ist, der die, laut Quinby, mannigfaltig sich anbietende ›Schönheit‹ im Leben der *sharecroppers* offenlegt und daß einzig das bürgerliche Publikum in der Lage sein könnte, »the beauty in her gaze of resistance« zu erkennen.¹³

Wenn wir uns wieder daran erinnern, daß wir es nicht mit einem Schönheitswettbewerb zu tun haben, sondern mit Fotografien, die die durchwegs als elend empfundene Situation von Menschen zu dokumentieren suchten, so wird m.E. deutlich, daß die Rezensenten im Begriff der ›Schönheit‹, in ähnlicher Weise wie dies für die ›Reinheit‹ und für die ›Ordnung‹ gilt, ein ideologisches Instrument handhaben. Mit diesem Instrument gelingt die Verlagerung der aus der inhaltlichen Brisanz der Szenen sich ergebenden und damit aufdrängenden Fragen nach den Hintergründen, nach den politischen Ursachen und nach den sozialen Konsequenzen, wie auch nach der Legitimität der Repräsentation hin zu einer ›kultivierten‹ Suche nach ästhetischen Höhepunkten. Die Konstatierung einer »ästhetischen Nobilitierung« der *sharecroppers* erledigt deren soziale und politische Problematik wie auch die Frage nach einer adäquaten Darstellung auf äußerst elegante Weise.

Und um so stärker bemühen sich alle darum, von der ›Würde‹ der abgebildeten Personen zu sprechen, womit wir bei dem am häufigsten gebrauchten und mißbrauchten Begriff der Diskussion über die sozial-

11. Curtis/Grannan 1980, 23; Stott 1973, 271.

12. Arthur de Gobineau, zitiert nach Hölz 2002, 163 Anmerkung 23.

13. Quinby 1991, 106.

dokumentarische Fotografie angekommen sind. Wer sich etwas eingehender mit der Literatur zum Thema beschäftigt, wird schnell darauf stoßen, daß es sich hierbei um eine Art heiliger Monstranz des Genres handelt. Kaum ein Text scheint ohne ihn auszukommen. ›Würde‹ erscheint mir dabei als ein eminent effektiver Begriff, der in der Lage ist, eine offensichtliche und als bedrohlich empfundene Leerstelle zu füllen. Es geht dabei vor allem um jenen Argumentationskomplex, der über die Legitimität und Seriosität des dokumentarischen Aspektes entscheidet.

Selbst in Richard Avedons Projekt »In the American West«, welches als Paradebeispiel einer visuellen Bemächtigung und skrupellosen Verdinglichung des Menschen gelten kann, tritt die ›Würde‹ im begleitenden Essay auf. Dabei ist interessant, wo und in welchem Kontext der Begriff zur Anwendung gelangt. Nachdem in bezug auf die abgebildeten Personen vom »ausdruckslosen Blick«, von »Skepsis und Verschllossenheit«, vom »vorzeitigem Altern«, von »Isolation« und »Verlassenheit« die Rede ist und klar wird, daß der Fotograf Mimik und Gestik dominiert und die Darstellung selbstherrlich und autoritär in jeder Einzelheit bestimmt, die Dargestellten »sich nach seinen Anweisungen präsentieren« müssen, formt sich ein solch negatives Bild äußerster Desolatheit, von Devianz, von der Instrumentalisierung und Ausbeutung der Vorgeführten und von rücksichtsloser Herrschaft, daß es schwer wird, aber für die Autorin äußerst notwendig ist – immerhin vertritt sie die Museen, welche die Ausstellung der Bilder veranstalten – dem Projekt noch eine positive Richtung zu geben. In die Leerstelle auf dem Positivkonto wirft sie kurz und bündig den alles rettenden Begriff der ›Würde‹: »Sie haben nur ihre *conditio humana* und ihre pure Würde.«¹⁴ Die ›Würde‹, hier zur »puren Würde« gesteigert und mit dem Signet der ›Reinheit‹ versehen, tritt dabei vollkommen unvermittelt gleich einem *deus ex machina* auf den Plan, wobei weder der Begriff in irgendeiner Weise zur Präzisierung gelangt, noch das Aufscheinen dieser Qualität im Bild konkretisiert würde. Wie fast immer bei dem Gebrauch des Begriffes geschieht dessen Benutzung unkonkret und kontextlos. Er erscheint und alles scheint gerettet.

Roy Stryker, Leiter der *Historischen Sektion* der FSA und damit Evans' Vorgesetzter während seiner Arbeit für die Regierungsorganisation, nahm in den Gesichtern der Fotografierten einen steten Kampf von »Würde gegen Hoffnungslosigkeit« wahr. Und natürlich obsiegte nach Stryker in patriotisch korrekter Weise das erstere, ohne daß auch hier eine detailliertere Bestimmung dessen, was Würde ausmachte und wie sie in Erscheinung trete, vorzufinden ist. Sie erscheint als Füllwort für alle positiven Ausdruckswerte, die nach Auffassung des Autors bei

14. Lütgens 2002, 124-127.

den abgebildeten Personen auftauchen. Lawrence Levine besteht in seinem aufschlußreichen Essay »The Historian and the Icon« (ein Kommentar zu Strykers Aussage) auf der doppelten Präsenz, nämlich von »suffering and dignity« in den FSA-Bildern.¹⁵ Aber dies bleibt ebenso unkonkret und nicht nur wegen der Generalisierung unbefriedigend.

In Astrid Bögers Untersuchung zu »Let Us Now Praise Famous Men« wird die ›würdevolle Präsenz‹ zum herausgehobenen Qualitätsmerkmal und zum prinzipiellen Unterscheidungsmoment gegenüber den sonstigen zeitgenössischen Dokumentationen. Summarisch heißt es zur Arbeit Agees und Evans': »[...] both reject conventional styles of depicting the Other and show the tenants as dignified human beings instead.« An anderer Stelle spricht die Autorin von den abgebildeten Personen als »dignified and beautiful human beings«, wobei auch sie offensichtlich den Tingle-Fotografien und insbesondere Katie Tingle keine Aufmerksamkeit schenkt. Ebenso scheint sie bei dem Hinweis auf »Evans's principle of letting his subjects pose« als zentralem Aspekt seiner Repräsentationskonzeption und bei der Feststellung, dem Fotograf sei es gelungen, seine Protagonisten als »subjects-in-power« festzuhalten, die Bilder der Tingles vollkommen zu ignorieren.¹⁶

Der Gebrauch des Begriffes ›Würde‹ erweist sich als besonders unbefriedigend, wenn, wie in Lincoln Kirsteins Eloge auf Walker Evans' Fotografien, sogar die Würde unbelebter Objekte zu erkennen sein soll: »Even the inanimate things, bureau drawers, pots, tires, bricks, signs, seem waiting in their own patient dignity, posing for their picture.«¹⁷

Es bedarf nur weniger Überlegungen und Beispiele, um zu zeigen, wie problematisch die Verwendung des Begriffes ›Würde‹ im Zusammenhang mit fotografischen Bildern von Menschen ist. Erinnern wir uns an die schon erwähnten Fotografien der, aufgrund eines Erlasses der französischen Behörden, unverschleiert aufgenommenen algerischen Frauen, so wäre hier nach dem adäquaten Einsatz des Begriffes zu fragen. Zwar sind wir geneigt, von einer ›würdigen Präsenz‹ der Frauen zu sprechen, wir wissen jedoch gleichzeitig, daß der Vorgang des Fotografierens ein erzwungener war und damit die Bilder zentraler Bestandteil einer Gewaltausübung sind. Können wir angesichts der erzwungenen unverschleierten Präsenz noch von ›Würde‹ sprechen?

Halten wir uns mittels eines Rollentausches die Situation nochmals vor Augen und nehmen an, wir, die BetrachterInnen, würden von einer Polizeitruppe festgenommen, auf einem Revier gezwungen, unsere Kleidung abzulegen und anschließend nackt fotografiert. Könnten wir,

15. Stryker/Wood 1973, 184; Levine 1988, 36f.

16. Böger 1994, 16; ebenso 101. Letztes Zitat auf Seite 152.

17. Zitiert nach Mellow 1999, 374.

so die Bilder publiziert würden, einer Rezeption, die im Blick auf unsere Fotografien von einer ›würdigen Präsenz‹ spräche, zustimmen? Empfinden wir es nicht als verfehlt und skandalös, wenn anstatt über die Legitimität des Vorgangs, der zum Bild führte, über ästhetische Details und Ausdrucksqualitäten verhandelt würde?

Gerade mit der Überführung von Fotografien in den Kunstbereich, worauf Walker Evans ja besonderen Wert legte, wird der Rezeption der Bilder, die ein Moment eines konkreten Geschehens fixieren, die Möglichkeit eröffnet, über das Bild – und damit über die Akteure – wie über den festgehaltenen Augenblick, unabhängig vom jeweiligen Kontext, relativ frei zu verfügen. Dieser Transformation bleibt immer ein Moment der Bemächtigung eingeschrieben, ganz unabhängig davon, ob bei der Bildproduktion selbst, wie bei den Bildern aus Algerien oder bei der Fotografie der Katie Tingle, ein Gewaltverhältnis oder eine Nötigung zugrunde liegt oder nicht.

Bei Evans' Aufnahmen können wir von einer doppelten Bemächtigung ausgehen, zunächst die unfreiwillige erzwungene Ablichtung, zum zweiten die Überführung der realen Situation in einen symbolischen Bereich kunstadäquater Diskussion bzw. wie bei der FSA ins Feld propagandistischer Intentionen, die das konkrete Geschehen gewissermaßen auslöschen. Die abgebildeten Personen geraten damit zum »künstlerischen Rohmaterial«, wie dies Evans nannte, sie werden mittels ihres Bildes zu Instrumenten von Interessen, die mit ihnen agieren, aber die nicht die ihren sind.