

Soziale Distanzierung

»Evans felt much more comfortable taking pictures of the tenants' homes than of the tenants themselves.« (Curtis/Grannan)¹

Die unterschiedliche, ja gegensätzliche Bewertung der Burroughs und der Tingles, die sich in den einzelnen Fotografien wie auch in den symbolischen Zuordnungen durch die Erzählung der ganzen Serie erweist, spiegelt m.E. Walker Evans' persönliche Einstellung gegenüber den einzelnen Familien wieder. Evans, dem es offensichtlich nicht leicht fiel, auf Fremde zuzugehen, fand letztlich zu allen drei Familien keinen rechten Zugang. Die größte Distanz bestand jedoch wohl offensichtlich zur Tingle-Familie. Es ist anzunehmen, daß sein, in den späteren, nach Agees Tod erschienen Ausgaben von »Let Us Now Praise Famous Men«, beigefügtes Vorwort sich mit dem Hinweis, daß »some of the individuals« recht problematisch, nämlich »hardbitten, sore, shrewed« waren, auch auf die Tingles bezieht. Das von Evans produzierte und dargebotene Bild der Tingles als heruntergekommene, hoffnungslos verwahrloste Familie transportiert dabei auch ein Bild mangelnder Initiative, ein Bild unklarer, unkonzentrierter Individuen, denen die Erfolglosigkeit vorgezeichnet und wesenhaft sei.

Was den Burroughs bei aller Armut auch in der Ernsthaftigkeit der gezeigten Familienmitglieder auf jeden Fall durch die Botschaft der Bilder zugebilligt wird, schließt die Repräsentation der Tingles kategorisch aus: eine respektable Lebensführung, die automatisch mit der Hoffnung und auch dem Recht auf eine bessere ökonomische Situation einhergeht.

Dies täuscht natürlich darüber hinweg, daß die Tingles wirtschaftlich noch als die erfolgreichsten unter den drei Familien anzusehen sind. Agee weist darauf hin, daß die Tingles vor ihrem Besuch im Jahre 1936 ein gutes, wenn auch bescheidenes Auskommen als Eigentümer (!) von Land sowie von zwei Eseln und etlichen Kühen hatten. Zu Zeiten des Besuches besaßen sie immer noch zwei Esel und landwirtschaftliches Gerät, worüber die Burroughs schon nicht mehr verfügten.

1. Curtis/Grannan 1980, 14.

Auch nach der desolaten Situation im Jahre 1936, die durch eine krankheitsbedingte Dezimierung des Viehbestandes sowie durch die Erkrankung von Katie Tingle gefördert wurde, gelang es den Tingles in den Jahren nach Agees und Evans' Anwesenheit, wieder in den Besitz des bebauten Landes zu gelangen. Daß dies ohne harte Arbeit und ernsthaftes Bemühen kaum gelingen konnte, ist vorauszusetzen, auch wenn glückliche Umstände mit der Verbesserung der wirtschaftlichen Lage verbunden waren, wie dem späteren Bericht der Journalisten Maharidge und Williamson zu entnehmen ist.² Beide reisen in den Jahren von 1985 bis 1988 mehrmals nach Alabama und führen zahlreiche Gespräche mit den »survivors« aus »Let Us Now Praise Famous Men« und deren Nachfahren.

Evans' Einstellung gegenüber den *sharecroppers*, vor allem, wenn sie nicht seinen puritanisch inspirierten Prinzipien und Standards entsprachen, verdeutlicht sich auch in den Interviews mit den »Überlebenden«. Nach Äußerungen vor allem einer der Tingle-Töchter verweigerte Evans regelrecht die Kommunikation mit den Familienmitgliedern und demonstrierte in der bewußten und demütigenden Gleichgültigkeit seine Abscheu gegenüber ihrer Art zu leben: »He talked at them, as if they were objects.«³

Andere Stimmen beschreiben Evans Anwesenheit in Hale-County ebensowenig positiv, so Emma, die Schwester von Annie Mae Burroughs: »She disliked Evans. She saw him as a cold, rude bore and avoided him.«⁴ In Interviews der 80er Jahre drücken einige »Überlebende« ihre Verärgerung über Evans Bilder aus, in denen sie sich nicht adäquat repräsentiert fühlen.⁵ Gegen einen Zeitungsbericht und die Veröffentlichung ihrer Fotos in der New York Times versuchen die Interviewten zu klagen. Sie werden jedoch abgewiesen, da es sich bei ihnen, so der Richter, nun um »historische Figuren« handele. Das heißt in der Konsequenz des Richterspruches, daß die Kläger das Recht, über ihr eigenes Bild zu verfügen, verloren haben, weil sie zuvor schon einmal mit Erfolg ihres Bildes und den aus den Reproduktionen erzielten Gewinnen beraubt wurden.

Die Frage nach der Ausbeutung der abgebildeten Personen, die sich oftmals über die weitere Verwendung ihres Bildes nicht im klaren sind, stellt sich ebenso bei dem in den 80er Jahren von Richard Avedon (1923-2004) durchgeführten dokumentarischen Projekt: »In the American West 1979-1984«. Zur Beschreibung der Motivation des Fotografen, der zuvor vor allem durch Bilder von Prominenten sowie Mode- und

2. Maharidge/Williamson 1989, 99.

3. Ebd., 39.

4. Ebd., 54.

5. Flynt 1989, 338.

Werbefotografien in Erscheinung getreten war, tauchen dabei ganz ähnliche Formulierungen wie in den frühen sozialdokumentarischen Projekten der 30er Jahre auf. Es soll sich dabei natürlich um durchweg ehrenhafte Motivationen handeln, nämlich um die Repräsentation von »men and women who work at hard uncelebrated jobs, the people who are often ignored and overlooked«. ⁶ Daß hinter den honorig auftretenden Ansprüchen einer Präsentation der »Benachteiligten« und »Übersehenen« handfeste wirtschaftliche Interessen wie auch die Beförderung und Instrumentalisierung sozialer Ausgrenzung stehen, weist der Autor Richard Bolton in seinem 1989 zum ersten Mal erschienen Band »The Contest of Meaning« nach. Avedon antwortet auf die Frage nach der Ausbeutung der von ihm aufgenommenen Personen, die u.a. zu Werbeträgern für die Bekleidungsindustrie werden, ganz unverhohlen und bar jeglicher ideologischer Verschleierung: »To say it in the toughest way possible, and the most unpleasant way, what right do Cézanne's apples have to tell Cézanne how to paint them.« ⁷ Avedon stellt nicht mehr ernsthaft die Machtfrage, da sie, wie er bestens weiß, schon entschieden ist und er im symbolischen Bereich zu jenen gehört, die die soziale Unterscheidung erarbeiten.

In Evans' demonstrativer Gleichgültigkeit gegenüber den Tingles inszeniert der Fotograf m.E. ebenso die von ihm empfundene kulturelle und soziale Überlegenheit und die Notwendigkeit klarer sozialer Unterscheidung und Distanzierung. In der Weigerung, etwas von der eigenen Persönlichkeit gegenüber den *sharecroppers* preiszugeben, während er deren Bilder produziert und damit auch seinem Gegenüber dezidiert Bedeutung zuschreibt, ohne mit diesen darüber zu kommunizieren, läßt sich die Bildproduktion als Vorgang der Bemächtigung erkennen.

Die in zahlreichen Publikationen immer wieder hervorgehobene große »Liebe« und »Achtung« Agees und Evans gegenüber den *sharecroppers* und ihrer Welt ist, jedenfalls was Evans betrifft, m.E. unkritisch und wiederholt ungeprüft Stereotypen, die man der Reputation des berühmten Fotografen zu schulden scheint. Man übernimmt bereitwillig die Widmung aus »Let Us Now Praise Famous Men«: »To those of whom the record is made. In gratefulness and in love, J.A., W.E.« Die »rein« ästhetische Qualität der Fotografien, die zudem bald als Ikonen amerikanischer Selbstbeschreibung und Selbstfindung fungieren, läßt, so wird vermittelt, zweifellos auf moralische Integrität schließen. Jener Welt armer weißer Pächterfamilien, die, so ein ameri-

6. Laura Wilson, »Background«, in: Richard Avedon, »In the American West«, 1979-1984 (New York 1985 n.p.; zitiert nach Bolton 1992, 263).

7. Bolton 1992, 268.

kanischer Autor, »both artists loved, and sought to honor«, ⁸ steht der Fotograf jedoch in keiner Weise als »Liebender«, Anteilnehmender oder Engagierter gegenüber, sondern als scheuer, unsicherer Voyeur der, so mag es mir eher erscheinen, die Instabilität der eigenen Person im Umgang mit den Tingles durch ein kaltes, herablassendes Verhalten zu überspielen sucht. Evans selbst bekennt sich gelegentlich zu seiner Menschenscheu: »Actually, I'm shy enough not to want to photograph anybody; I make myself do it because there's a larger value at stake. And the shyness disappears when I get absorbed in the work...« ⁹

Daß Evans in vielen seiner übrigen Menschenbilder, so vor allem in den »Subway«-Aufnahmen und den Detroiter Straßenbildern der Serie »Labor Anonymous« mit versteckter Kamera agiert und den direkten Kontakt mit den Abgebildeten meidet, mag nicht einfach, wie dies gerne geschieht, nur stilistischen Vorgaben zuzuschreiben sein, sondern spiegelt ebenso dessen Kontaktscheu und Lebenseinstellung. Es scheint jedenfalls, daß Evans' psychologische Grundsituation eines eher distanzierten Voyeurs prägend für seine künstlerische Arbeit ist.

Formuliertes Ziel seiner Arbeit ist die Produktion von ›Kunst‹ und die Erfüllung eines ästhetischen Konzeptes, das sich an Leitbegriffen wie Strenge, Klarheit, Reinheit und Einfachheit orientiert. In einer Rede, gehalten in Yale im Jahre 1964 äußert Evans dazu: »The real thing that I'm talking about has purity and a certain severity, rigor, simplicity, directness, clarity and it is without artistic pretension in a selfconscious sense of the word.« ¹⁰

In Evans' strikter Unterscheidung zwischen Kunst als ›nutzlosem‹ bzw. zweckfreiem Phänomen und der Dokumentation als einem Gebrauchsphänomen beharrt er gerade hinsichtlich seines eigenen Werkes auf einer wenig praktikablen Differenzierung:

»When you say ›documentary‹, you have to have a sophisticated ear to receive that word. It should be documentary style, because documentary is police photography of a scene and a murder... that's a real document. You see, art is really useless, and a document has use. And therefore, art is never a document, but it can adopt that style. I do it. I'm called a documentary photographer. But that presupposes a quite subtle knowledge of this distinction.« ¹¹

Gerade Evans' *sharecropper*-Fotos lassen exemplarisch deutlich werden, wie sich deren Bedeutung und Funktion in den verschiedenen Kontexten verändern. Während sie in den Ausstellungen der großen

8. Kramer 2001, 5.

9. Zitiert nach Stott 1973, 283.

10. Zitiert nach Coles 1997, 125.

11. Coles 1997, 130.

Museen zu Meilensteinen einer künstlerischen Fotografie avancieren, dienen sie etwa in regionalgeschichtlichen Publikationen oder in Sozialreportagen gleichzeitig als authentische Dokumente. Agees und Evans' Gemeinschaftswerk entgeht im übrigen auch nicht dem Schicksal, gegen Ende des 20. Jahrhunderts als *coffee-table-book* in den Auslagen der Geschäfte zu landen.

Evans' wiederholte Distanzierung der eigenen Arbeit vom Bereich des Dokumentarischen läßt sich auch als permanente Absetzbewegung zur Sicherung und Etablierung im honorigen Kunstbereich deuten. Das emphatische »I am an artist« wird jedenfalls zeitweise eine permanent benutzte Phrase des Fotografen.¹²

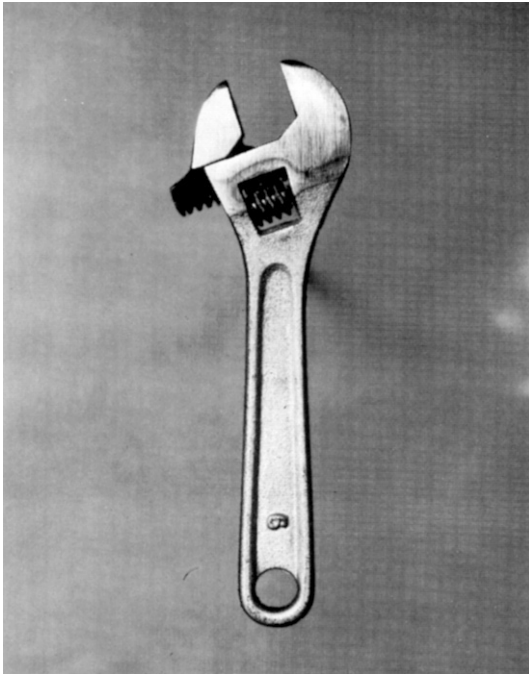
Mit seinem vielfach zitierten Begriff des *documentary style* bekräftigt er lediglich die Adaption stilistischer Mittel aus der dokumentarischen Praxis, womit er offensichtlich, wie sein Beispiel aus der Kriminalfotografie zeigt, eine sach- und zweckgebundene Bildregie meint, er insistiert jedoch gleichzeitig auf der uneingeschränkten Zugehörigkeit zum Bereich des Künstlerischen, die nach Evans durch das Hinzutreten eines Momentes des *lyricism* gewährleistet zu sein scheint. Dieses Moment des *lyricism* bleibt eine teils zufällige, letztlich jedoch dem inspirierten Blick des Fotografen zu schuldende Qualität.

Evans' kühle Sachlichkeit und Strenge erweist sich denn auch nicht, wie man zunächst glauben könnte, als bloße Neutralität des Mediums, sondern als dezidierte Einnahme einer Perspektive, die das isolierte Objekt des Bildes unter strengen formalen Kriterien abzulichten trachtet. So ist die kühle Sachlichkeit eine Ausdrucksqualität, die eine gestaltende Bildregie durch möglichst einfache Strukturierung der Linieneinführung den BetrachterInnen als eine klar nachvollziehbare, geometrische Ordnung anbietet. »Sachlichkeit« bedeutet also nicht das Verschwinden des Bildproduzenten und das »Sprechenlassen« einer Sache, wovon oft die Rede ist. Die Annahme, man könne in der Fotografie unter Vermeidung subjektiv geprägter und technisch beeinflusster Vermittlung den Gegenständen selbst zu ihrer ureigenen, quasi selbstbestimmten Repräsentation verhelfen, führt zu nichts anderem als zu einer Mythologisierung der Gegenstände.

Selbiges geschieht etwa in Evans' bekannter Serie der Werkzeugbilder mit dem Titel »Beauties of the Common Tool« aus seinem späteren Schaffen. (Abb. 12) Hier umgibt die völlig isoliert im Raum schwebenden Gerätschaften eine Aura des unbestimmt Rätselhaften, sie gewinnen in solcher Darstellung gleichsam Idolcharakter. Roland Barthes (1915-1980) beschreibt in seinen berühmten »Mythen des Alltags« das

12. Rathbone 1995, 233; in Paul Theroux Roman »Picture Palace« kommentiert die blinde Fotografin Walker Evans Auftreten mit den Worten: »Sounds to me like he was having an art attack.« Theroux 1978, 245.

Abbildung 12



Ergebnis der Mythologisierung vor allem als eine »entpolitisierte Aussage«. In seiner Definition des Politischen als die »Gesamtheit der menschlichen Beziehungen in ihrer wirklichen, sozialen Struktur, in ihrer Macht der Herstellung der Welt«¹³ faßt er genau jenes zusammen, was den Gegenständen der Fotografien ausgetrieben wurde. Auch Evans' bekannteste Architekturfotos zeigen in der klaren Einnahme frontaler Perspektive, wie das Objekt als ästhetisches Phänomen isoliert, aufgebaut und dargestellt wird und dabei der Gegenstand in seiner Funktion und in seinem gesellschaftlichen Kontext hinter der »lyrischen« Qualität der geometrischen Präsentation verschwindet. (Abb. 13) Dieses Verschwinden des aktuellen oder auch geschichtlichen sozialen Kontextes wird denn auch verschiedentlich als nostalgisches Moment beschrieben und kritisiert oder je nach Standpunkt als »airless atmosphere« positiv hervorgehoben.¹⁴

Mit Blick auf Brechts (1898-1956) Dictum, daß ein Foto der Krupp-

13. Barthes 1964, 131.

14. Lincoln Kirstein zitiert nach Mellow 1999, 216. Ward spricht davon, daß die Häuser aussehen, als wären sie zum Kauf angeboten, siehe Ward 1985, 119.

Abbildung 13



Werke oder der AEG beinahe nichts über diese Institute aussagt, lassen Evans' Architekturfotos nichts über die Vorgänge, welche sich hinter den Fassaden abspielen oder abspielten, erkennen und sie versuchen auch nicht im geringsten, solche Informationen zu liefern. Bei seinen »Subway«-Bildern oder jenen Fotografien aus »Labor Anonymous« verhält es sich im Prinzip nicht anders. Evans' Sachlichkeit bleibt eine vor allem ästhetisch motivierte, bei weitgehender inhaltlicher Abstinenz. Daß er im beigegebenen patriotischen Text zu »Labor Anonymous« eine Glorifizierung der Arbeiter vornimmt, ändert daran nichts, bleiben die Kommentare den Bildern doch weitgehend fremd und wirken eher bemüht. Seine Fotografien dokumentieren dabei die Möglichkeit ästhetischer Aufbereitung in Bereichen, denen bisher in solcher Weise keine Aufmerksamkeit entgegengebracht wurde. Ich gehe davon aus, daß Evans' Motivation bei den *sharecropper*-Bildern aus Alabama zunächst nicht grundsätzlich verschieden war.

Die Tatsache, daß es sich hierbei um eine Auftragsarbeit mit klaren inhaltlichen Vorgaben handelt, verändert jedoch die Voraussetzungen und die ästhetischen Parameter. Die unabdingbare räumliche und nicht ganz zu verhindernde persönliche Nähe zu den Abgebildeten läßt eine völlig freie Perspektivenwahl und distanzsetzende Bildregie nicht

im gleichen Maße wie bei den oben erwähnten Serien zu. Mit der erzwungenen Nähe zu den Farmerfamilien treten Fotograf und Objekt bzw. Person potentiell in ein weit stärker von Intimität, subjektiver Motivation und individueller Geschichte getragenes oder zumindest beeinflusstes Verhältnis. Evans wird dabei gewissermaßen notgedrungen Weise in seiner Arbeit zum Dokumentaristen. Die Zeugenschaft seiner Kamera umschließt hier nicht nur die Situation und Befindlichkeit der Abgebildeten, auch wenn deren bildliche Präsenz jedenfalls zum Teil von Evans' ästhetischer Präferenz klarer und einfacher Raumstrukturierung getragen wird; die Burroughs-Fotos oder jenes monumentale Porträt Bud Fields belegen dies. Die Bilder bezeugen ebenfalls, und dies scheint m.E. wesentlich für das genauere Verständnis der ganzen Alabama-Serie zu sein, das Verhältnis und die Einstellung des Fotografen selbst zu den Protagonisten.

D.h. konkret: die bildliche Repräsentation der Burroughs dokumentiert nicht einfach die Familie in ihrer sozialen Wirklichkeit, sondern ebenso das, was die Biographin Rathbone aus Sicht des Fotografen als »the greatest potential for dignified portrayal« bezeichnet.¹⁵ Dieses Potential für die Präsentation einer ›würdigen‹ oder ›respektablen‹ Armut sieht Evans letztlich nur bei den Burroughs gegeben, wobei er zur Herstellung klarer und einfacher Strukturen, die als ästhetisches Äquivalent für ›Würde‹ zu gelten haben, auch selbst Hand anlegt, wie bei den Szenen aus dem Inneren des Hauses geschehen. Evans' Bemühungen um eine präsentable Pächter-Familie lassen schon die sorgfältig erarbeiteten und klar strukturierten Porträts des Elternpaares wie auch jenes der Tochter Lucille erkennen. In letzterem (Abb. 28) scheint als einzigem Bild der Serie ein deutlich utopisches Moment auf, in dem die Hoffnung auf Veränderung und den Aufbruch zu einem neuen besseren Leben sich schon andeutungsweise zu verwirklichen beginnt.

Es ist berührend, daß gerade der Protagonistin des freundlichsten und hoffnungsvollsten Bildes der ganzen Serie wohl das härteste Schicksal zuteil wurde: Nach langjähriger Alkoholabhängigkeit und nach zwei gescheiterten Selbstmordversuchen wird sie sich schließlich am 21. Februar 1971 mit Rattengift das Leben nehmen.¹⁶ Maharidge deutet in seinem Bericht zu den ›Überlebenden‹ an, daß die mit dem Besuch der beiden Städter aus dem Norden einhergehende Begegnung mit einer anderen Welt, die den Blick auf die vielfältigen Möglichkeiten eines Lebens jenseits der isolierten und abhängigen Pächterexistenz eröffnete, ein für Lucille einschneidendes und sie stets begleitendes Erlebnis darstellte. An der wahrgenommenen Diskrepanz zwischen der eigenen rauen sozialen Wirklichkeit und den Verheißungen einer

15. Rathbone 1995, 132.

16. Maharidge/Williamson 1989, 131.

mehr erahnten, sowohl gesicherten als auch lebensfrohen Existenz, scheint sie, so Maharidge, Zeit ihres Lebens gelitten zu haben.

Bei dem Porträt des Bud Fields (Abb. 34) hilft die Monumentalisierung des isolierten, frontalen Kopfes, die Person aus ihrem sozialen Kontext zu lösen. Sein Elend manifestiert sich damit auf einer ›überzeitlichen‹, existentiellen Ebene, was die offenbar stoische Grundhaltung und Persönlichkeit des Bud Fields unterstützt. Indem er sich auch im Bild als Person zu behaupten weiß, wird die in den Gruppenbildern unübersehbare Verelendung zum Schicksalsschlag, dem der von Agee attestierte ›philosophische‹ Charakter des Bud Fields sich zu widersetzen sucht. Die übrigen Mitglieder der Familie treten angesichts der vierfachen Präsenz des ›Familienoberhauptes‹ klar in den Hintergrund.

Im Fall der Tingle-Familie muß von einer durchgehend negativ konnotierten bildlichen Präsenz gesprochen werden. Evans' enormer Anteil an dem negativen Bild scheint mir nach den dargelegten Beobachtungen offensichtlich. Wie oben schon detaillierter ausgeführt, verweigert der Fotograf Fred Tingle geradezu die Möglichkeit der Selbstrepräsentation, indem er ihn im Moment der Blendung und in einem räumlichen Kontext disparater, unklarer Strukturen darstellt. Daß Walker Evans dem Pächter kein ›eigenes‹ Bild zuerkennt, ist Ergebnis einer prinzipiellen Ablehnung der Familie, deren Mitglieder er wohl denjenigen zuordnet, die er als »hardbitten, sore, shrewed« beschreibt. Das Bildnis der Katie Tingle legt ebenso beredtes Zeugnis ab. Evans' zwanghaft inszenierte Gleichgültigkeit und die verletzende Verweigerung direkter Kommunikation manifestiert dabei ganz die offenbar als notwendig empfundene Distanzierung gegenüber jenen als ›Außenseiter‹ deklassierten Individuen. Er folgt dabei jenen Absetzbewegungen, die Norbert Elias in dem Verhältnis von Etablierten und Außenseitern als Tabuisierung des sozialen Kontaktes beschreibt und die bei den Etablierten mit einer »Angst vor Beschmutzung« oder einer Angst vor »anomischer Ansteckung« einhergehen. »Anomisch« meint dabei normenlos oder im weiteren Sinne »unordentlich«, »undiszipliniert«, »gesetzlos«. ¹⁷

Mit der eingenommenen Distanz, die Hand in Hand geht mit den genannten negativen Projektionen, verliert Evans die Individuen als eigenständige Persönlichkeiten aus den Augen und damit auch aus dem Blick der Kamera.

Evans Publikation gerade jenes Bildes der Katie Tingle, das Scham und Widerständigkeit vermittelt, setzt in deren affektgeladener Präsenz einen Kontrapunkt zur verhaltenen, kontrollierten Emotionalität etwa der Burroughs, ganz zu schweigen von der Gelassenheit des Bud Fields. In diesem Gegeneinandersetzen von gelungener und nicht ge-

lungener Affektkontrolle treten die jeweiligen Protagonisten als typische Vertreter und Statthalter von Bereichen des Zivilisierten einerseits und des Primitiven oder Wilden andererseits auf und folgen dabei ganz der Dichotomie, welche sich infolge des Prinzips der *subordinierenden Mitte* aus Sicht der christlichen Ikonographie schon angedeutet hatte. Evans zweifellos selbst empfundene Zugehörigkeit zur ›zivilisierten Welt‹ tritt in seinen Kommentaren immer wieder demonstrativ als Grundlage seiner Arbeit auf: »I always remember telling my classes that students should seek to have a cultivated life and an education; they'd make better photographs«, oder: »This is why a man who has faith, intelligence, and cultivation will show this in his work.«¹⁸ Im selben Rahmen muß das offensive Beharren auf Anerkennung seines eigenen Künstlertums gedeutet werden, das sich im emphatischen Ausruf »I am an artist« manifestiert und sicherlich gleichzeitig eine dezidierte soziale Positionierung meint. Dieses Selbstbild der sozialen Einordnung hat es ihm sicher auch erleichtert, in späteren Jahren zur ›Gesellschaft‹ zu gehören, bekannte er doch freimütig, daß er »im Herzen ein Aristokrat« sei.¹⁹

Evans sieht in den Tingles und ihrer ›unzivilisierten‹ Lebensweise das ungeordnete ›Andere‹, das einzig als Gefahr für eine ›normale‹, in geordneten Bahnen verlaufende bürgerlich-städtische Gesellschaft angesehen werden kann und das, wie Evans sich zu zeigen bemüht, in Katie Tingles ungenügender Affektregulierung auch ihren adäquaten, ungezügelt bis primitiv-wilden Ausdruck finden soll. Die Zuschreibungen von Triebhaftigkeit, des Ungeordneten, Unbeständigen und Naturhaften gehören, wie wir wissen, zu den stereotypen Inferioritätsmerkmalen rassistischer Konzeptionen.

Zudem sei daran erinnert, daß jenes publizierte Foto als Auszug aus einer größeren Szenerie gewonnen wurde, d.h. so wie es uns präsentiert wird, vom Bildproduzenten selbst hergestellt wurde. Es geht dabei nicht darum zu ignorieren oder gar zu leugnen, daß Katie Tingle angesichts des unerwarteten Auftretens eines fremden Fotografen den erzwungenen Moment der Bildproduktion als Beschämung und als Angriff empfunden hat und dies auch in dem bekannten Bild zum Ausdruck kommt. Es geht vielmehr darum, daß diese Haltung und Einstellung lediglich ein Moment in der Gesamtheit dessen, was eine Person wie Katie Tingle ausmacht, darstellt, daß das Bild sie aber auf einen einzigen Moment, eine (einmalige?) Haltung reduziert, die die Anwesenheit der Kamera und somit die Entstehung des Fotos erst selbst ausgelöst und verursacht hat. Betrachten wir die übrigen, nicht publizierten Bilder aus Hale-County, so ist unter jenen Aufnahmen, auf de-

18. Mellow 1999, 75.

19. Zitiert nach Brix 1990a, 24.

nen Katie Tingle zu sehen ist, kein zweites zu erkennen, welches eine ebenso affektgeladene Mimik oder Haltung zeigte. Die Bilder hätten die Protagonistin vielleicht als eine gutmütige, einfache Person, mit eingeschränkten Möglichkeiten der Persönlichkeitsentfaltung gezeigt, sie jedoch als Individuum in ihrer Einzigartigkeit (wie dies die Fotos der Burroughs und jenes des Bud Fields ermöglichen) respektiert. Es bestand also keine Notwendigkeit, gerade jenes Bild mit all seinen Implikationen aus der Gruppenfotografie zu extrahieren, wenn der Publizist damit nicht, wie m.E. geschehen und oben dargelegt, bestimmte Interessen verbunden hätte.

Pier Paolo Pasolini (1922-1975) spricht in bezug auf das Verhältnis des städtischen Bürgers zum bäuerlichen Bewohner der ländlichen Regionen vom »Haß, den der in eine moderne Zivilisation integrierte Mensch gegenüber einem Menschen fühlt, der eine frühere Zivilisationsstufe repräsentiert, die die heutige immer noch bedroht, indem sie ihr vor Augen führt, daß ein (sozialer) Rückschritt immer möglich ist«. ²⁰

Unbeschadet der zu kritisierenden evolutionistischen ›Stufentheorie‹ Pasolinis mag das Zitat in eindringlicher Weise doch die Grundhaltung des Städtlers Evans verdeutlichen, den die Reise in den ›tiefen Süden‹ geführt hat.

Mit der Auswahl der publizierten Tingle-Fotografien und der darin erkennbaren Verweigerung einer adäquaten Selbstdarstellung der Familie und ihrer einzelnen Mitglieder reagiert Evans m.E. auf seine »Ängste vor dem Verlust des unterscheidenden Prestiges« ²¹, wie Norbert Elias (1897-1990) die psychologische Motivation entsprechender Distanzierungsbewegungen beschreibt. Den Tingles die Möglichkeit einer nach bürgerlichen Maßstäben normengerechten Selbstdarstellung einzuräumen, hätte vorausgesetzt, sich ihnen räumlich wie auch emotional stärker zu nähern und ein Maß an Intimität zu erreichen, welches für die Burroughs-Bilder Voraussetzung war. Die dazu notwendige Basis eines grundsätzlichen Einvernehmens impliziert prinzipiell ein gewisses Maß gegenseitiger Anerkennung und gegenseitigen Vertrauens, was von seiten des Fotografen zumindest den Versuch einer Haltung der Empathie vorausgesetzt hätte. Evans' Empfinden einer unüberbrückbaren sozialen Kluft macht es ihm jedoch unmöglich, diesen Schritt zu unternehmen. Einfacher ausgedrückt: Mit diesen Leuten und diesem Milieu mochte Evans nichts zu tun haben. Hier sah er sich genötigt, die von ihm wahrgenommene und persönlich empfundene soziale Distanz auch optisch zu manifestieren und so fehlen konsequenterweise Versuche, sich auf die jeweilige Person, so fremd sie auch

20. Zitiert nach Waldhoff 1995, 15.

21. Elias 1976, 449.

immer sei, und ihre Eigenständigkeit einzulassen, und es kommen auch konsequenterweise gerade jene Fotografien zur Publikation, in denen die Tingles als Beispiele von Devianz kaum noch Persönlichkeit im bürgerlichen Sinne entwickeln können.

Damit gehen in Evans' Tingle-Bildern psychologische Konstellation und ästhetische Konzeption eine für die Protagonisten gänzlich unvorteilhafte Koalition ein.