

Katie Tingle als »Verdammte«

»Wenn es wahr ist, daß die symbolische Gewalt die Welt regiert, ist es wichtig, diese in eine Forschung wieder einzuführen, die vorzugeben scheint zu wissen, wie die Welt funktioniert.« (Pierre Bourdieu)¹

Als zentraler Gedanke bei der Betrachtung von Katie Tingles Fotografie stellte sich angesichts des komplexen Zusammenspiels von Einsamkeit, Scham und verweigerter Kommunikation ein Gefühl der Traurigkeit und Verlorenheit ein. Eine erneute Lektüre der »Kleinen Geschichte der Photographie« Walter Benjamins läßt dazu die Formulierung der »uferlosen Trauer« in den Sinn kommen. Freilich entwickelt sich die von Benjamin bei den Fotografien des jungen Kafka konstatierte Traurigkeit in ganz anderen Zusammenhängen. Die Verlorenheit des ausstaffierten Knaben in den allbekannten symbolträchtigen Atelierkulissen des ausgehenden 19. Jahrhunderts zwingt diesen in tradierte Vorstellungen bürgerlicher Repräsentation. In diesem Ensemble, in dem Benjamin ein Schwanken zwischen »Exekution und Repräsentation, Folterkammer und Thronsaal« ausmacht, mutierte der Abgebildete schon im realen Geschehen vor der Kamera zur Marionette gesellschaftlicher Zuschreibung. Die Einsamkeit des »gottverloren in die Welt« schauenden Jungen zeigt diesen an einem ihm auferlegten Platz, in einer von fremder Hand gelenkten Inszenierung, in einer falschen Welt.² Er ist widerwilliger Teilnehmer einer Einübung in die visuelle Dokumentierung kollektiver Identität des Standes.

Ganz anders konstituiert sich die Traurigkeit bei Katie Tingle. Deren Verlorenheit resultiert nicht bloß aus einer Ohnmacht gegenüber der Macht einer Repräsentationsstaffage. Sie ist auch nicht in dem gezeigten Ambiente in einer falschen Welt: Der räumliche Kontext zeigt sie, trotz des Ausschnittes erkennbar inmitten ihrer Familie vor der Veranda ihres Hauses, die Kleidung ist die ihre. Was macht dann diese Atmosphäre einer großen Traurigkeit, der Verlorenheit und Einsamkeit aus, die über der Szene schwebt?

1. Zitiert nach Papilloud 2003, 107.

2. Benjamin 1963, 78.

Katie Tingle ist keinesfalls in ›ihrer‹ Welt verloren, sie wird nicht wie der junge Kafka zum Requisit in der bürgerlichen Selbstinszenierung. Sie geht als eigenständige Person verloren auf dem Weg von dem Moment der Bildentstehung zu uns, den BetrachterInnen. Ihre Einsamkeit ist auch nicht jene des in der unendlichen Weite der Natur fast verschwindenden »Mönches am Meer« von Caspar David Friedrich (1774-1840), der die existentielle Selbstbezogenheit des modernen Individuums heroisiert. Interessanterweise treffen wir auch bei Kleists (1777-1811) berühmter Kommentierung des Friedrich-Bildes auf den von Benjamin angesichts des jungen Kafka benutzten Begriff der »Uferlosigkeit«. Der existentiellen Einsamkeit des Mönches, dessen räumliche Entfernung die Unmöglichkeit von Kommunikation veranschaulicht, steht die Einsamkeit Katie Tingles als soziales Faktum gegenüber. Sie ist für uns verloren aufgrund der sozialen Distanz, der niemand besser als sie selbst gewahr wird. Ihre Einsamkeit ist die Einsamkeit eines Menschen, der weiß, bzw. die weiß, daß sie in diesem Moment den voyeuristischen Blicken einer fremden Welt anheimfällt und daß die Überwindung der Distanz durch die Wahrnehmung der BetrachterInnen nur eine scheinbare und einseitig kontrollierte ist. Während Kafkas Traurigkeit der erzwungenen Einübung in die bürgerliche Repräsentationsnormen zu schulden ist, die ihn gleichwohl zum anerkannten Mitglied der Gemeinschaft macht und Friedrichs Mönch selbst in seiner Einsamkeit souverän bleibt, gerät Katie Tingle zum Spielball einer Repräsentation des Ungenügens.

Katie Tingle empfindet die dem Projekt eingeschriebene Herrschaftsgeste als Beschämung und weiß, daß der Versuch einer Selbstinszenierung im Sinne der städtischen Besucher und deren Publikum fehlschlagen muß, sie der eigenen Geschichte, dem eigenen Selbstbild entfremden müßte. Sie muß sich im Moment der Bildentstehung den ihr fremden Kriterien der Repräsentation aussetzen. Sie wird in diesem Bild den BetrachterInnen als Fremde, als irgendwie seltsame und diffuse Person erscheinen, und die Beachtung, die man ihr schenken wird, ist dieser dokumentierten Fremdheit geschuldet, nicht ihrer Person selbst. Und diese Fremdheit konstituiert sich aus Zuschreibungen des Exotischen, des Anderen. Den Aspekt der Bemächtigung durch den fremden Blick, dem sich Katie Tingle ausgesetzt sieht und der das Zentrum von Sartres (1905-1980) im Jahre 1943 erschienen Hauptwerk »Das Sein und das Nichts« ausmacht, hat Kafka schon in seinem Roman »Das Schloß« eindringlich beschrieben: »Als dieser Blick auf K. fiel, schien es ihm, daß dieser Blick schon K. betreffende Dinge erledigt hatte, von deren Vorhandensein er selbst noch gar nichts wußte, von deren Vorhandensein aber der Blick ihn überzeugte.«³ Die Situation

3. Kafka 1951, 52.

K.s ist diesbezüglich jener der Katie Tingle vergleichbar. Im Ausdruck der Scham als Reaktion auf den fixierenden Blick tritt dieser als Richtspruch über ihre Existenz zutage, im Schämen gesteht sie die empfundene Unterlegenheit ein.

Das dem fixierenden Blick in sozialen Macht- und Gewaltverhältnissen eingeschriebene Moment der Bemächtigung dokumentiert die amerikanische Kulturwissenschaftlerin Bell Hooks in ihrer Analyse des offenen Blickes in rassistischen Beziehungen: »Verblüfft erfuhr ich im Geschichtsunterricht, daß weiße Sklavenhalter versklavte schwarze Menschen fürs offene Hinschauen bestraften – es gehörte zur Politik der Sklaverei, der rassistischen Machtbeziehungen, daß den Sklaven das Recht auf den offenen Blick verweigert wurde.«⁴ Ebenso zeigt sich der Blick unter Genderaspekten als Instrument männlicher Dominanz. Zur Aufrechterhaltung dieser Dominanz treten wiederum Strategien zu Tage, die das weibliche direkte Schauen dämonisieren und mit Sanktionen belegen, am gravierensten im Phänomen des »bösen Blicks« zu sehen, einem zentralen Moment der Hexenverfolgung.

Mit ihrem skeptischen Blick der Verweigerung, dem Ausdruck der Scham, verschwindet Katie Tingle als Person gewissermaßen »vor« unseren Blicken aber nicht »für uns« nach innen. Katie Tingles Anwesenheit vermittelt keine Selbstrepräsentation, sondern die Repräsentation eines Verhaltens gegenüber dem Medium und antizipierend auch gegenüber dem Blick der späteren BetrachterInnen. Was sich uns als eingenommene Pose in der isolierenden Darstellung aufdrängt, ist in Wahrheit keine Geste für die Kamera, sie wird erst durch das Medium selbst erzeugt. Wenn J.A. Ward in Hinsicht auf Katie Tingles Präsenz von einem »unbequemen Versuch, relaxt zu sein«⁵ spricht, so wird dieses meist in der Rezeption auftretende, falsche Verständnis der Situation deutlich.

Es sei zudem auf das eingangs in der Erzählung des Antonio Tabucchi zitierte notwendige und hier fehlende Mißtrauen gegen das Phänomen des Ausschnitts hingewiesen: »Méfiez-vous des morceaux choisis.« Bedenken wir angesichts des ungewöhnlichen länglichen Formates, daß die ursprüngliche Aufnahme eine weitaus breitere Szenerie ins Visier nahm, wir es also mit der Konstellation einer Gruppenaufnahme zu tun haben. Dies ändert nichts an dem Ausdruck der Scham und Widerständigkeit bei Katie Tingle. Es verändert jedoch die Gewichtung der Geste. Anders als die übrigen Erwachsenen des Zyklus tritt die Protagonistin nicht als einzelne der Kamera gegenüber, die Szene vermittelt auch nicht den Eindruck geordneten Posierens. Daß die sonst bei Walker Evans dominierende klare und nüchterne räumli-

4. Bell Hooks, zitiert nach Rogoff 1996, 69.

5. Ward 1985, 156.

che Strukturierung des Bildaufbaus fehlt, belegt eher, daß es sich um eine verhältnismäßig spontane Aufnahme ohne größere Vorbereitungen handelt. Da Evans in der Publikation jedoch mit seinem Ausschnitt Katie Tingle aus dem Gesamtgeschehen isoliert, tritt deren Geste in einem anderen Kontext auf. Ihr ursprünglich in die Strukturen des allgemeinen Geschehens der Bildentstehung eingebettetes Verhalten, das ehemals Teil einer komplexeren Erzählung mit mehreren Akteuren gewesen war, entfaltet nun in der ›Freistellung‹ von diesem ursprünglichen Kontext, was einer Monumentalisierung gleichkommt, eine andere Qualität, gilt nun als ›das‹ Verhalten Katie Tingles schlechthin. Mit diesem ›Herausziehen‹ der Person aus ihrem momentanen Umfeld kreiert und suggeriert Evans erst eine weitaus intimere Porträtsituation, die so, jedenfalls im Moment der Aufnahme, nicht bestand und läßt dabei Katie Tingles Posieren bzw. ihr Nicht-Posieren als eine sich in der direkten Vis-à-Vis-Situation mit der Kamera automatisch entfaltende Selbstinszenierung erscheinen. D.h., Evans verwandelt den im Gruppenzusammenhang weitaus stilleren Protest durch seine Ausschnittvergrößerung in einen dezidiert lauten. In Belinda Rathbones Evans-Biographie tritt genau diese Fehleinschätzung einer Selbstinszenierung als gängige Rezeption zu Tage: »Mrs Tingle then posed for her portrait.«⁶

In der Fixierung der Person auf die einmal eingenommene Haltung zum Prozeß der Bildentstehung beraubt Evans diese ihrer Persönlichkeit und Eigenständigkeit. Zwar ist auch in den Aufnahmen der Burroughs und in jenen des Bud Fields die jeweilige Einstellung zur Bildentstehung wesentlicher Bestandteil der visuellen Botschaft – die strikte Frontalität wäre ohne eine entsprechende Mitwirkung nicht möglich – sie reduziert die Protagonisten jedoch keinesfalls auf diese Haltung, sondern ist lediglich notwendiger Bestandteil und Ausgangspunkt der Möglichkeit einer entsprechenden Selbstdarstellung.

Katie Tingle steht nicht freiwillig im Zentrum der Aufmerksamkeit. Mit der durch den Ausschnitt vorgenommenen Zentrierung des Bildes auf Katie Tingle gerät diese in eine Situation intimer und gleichzeitig definitiver Repräsentation, die sie offensichtlich zu vermeiden suchte. Daß sie zudem in ihrer ärmlichen Arbeitskleidung und nicht in den durchaus vorhandenen Kleidern für besondere Gelegenheiten präsentiert wird, geschah sicher nicht mit ihrem Einverständnis. Zu dem publizierten Gruppenbild der singenden Tingle-Familie existiert im übrigen, wie schon erwähnt, eine Variante, auf der Katie Tingle im schwarzen Sonntagsstaat am rechten Rand zu erkennen ist.⁷ Sie wurde von

6. Rathbone 1995, 126.

7. Schneck 2003, 157.

Evans für das veröffentlichte Bild durch Beschneidung dieses Teils entfernt.

Walker Evans hat die durch den Ausschnitt vorgenommene Betonung und Nähe der Katie Tingle wie auch deren Erscheinungsbild in der desolaten Kleidung mit dieser sicherlich nicht besprochen, wie auch die übrigen Protagonisten keinerlei Einsicht nehmen konnten. Er hat die Pächterfamilien nach Abschluß der Arbeit in Alabama nicht wieder besucht. Ebenso wenig informieren die Autoren die beteiligten Familien über das Erscheinen der Publikation oder schicken ihnen ein Exemplar von »Let Us Now Praise Famous Men« zu. Daß in Elisabeth Tingles Haus in den 80er Jahren zwei Fotografien der Eltern hängen, die aus Evans Alabama-Serie stammen, ist einem Journalisten zu danken, der einen Artikel über die überlebenden *sharecroppers* verfertigte und nicht etwa Walker Evans.⁸ Hingegen achten Agee und Evans sorgfältig darauf, daß Freunden und einflussreichen Kritikern ein Freiemplar der neuen Publikation zukommt.⁹

Die ›Freistellung‹ der Katie Tingle aus ihrem ursprünglichen Kontext entwickelt sich auch deshalb zur Bloßstellung, weil wir es weniger mit einer Dokumentation der gezielten Widerständigkeit zu tun haben – dazu fehlt dem Bild ein stärker offensives Moment – sondern vielmehr mit dem Vorführen einer für die abgebildete Person unhaltbaren Situation. Das leicht Gewundene der Figur, das sich in der Zurücksetzung des einen Fußes andeutet und den ganzen Körper bis zu dem zur Seite gedrehten Kopf erfaßt, könnte in anderem Zusammenhang durchaus als elegantes Posieren aufgefaßt werden, stünde nicht die mimische Abwehrhaltung dem diametral entgegen. Diese widersprüchliche Performanz zeigt Katie Tingle im Widerstreit zwischen dem Aufrechterhalten der unfreiwilligen Präsenz und dem Ergreifen der Flucht. So gerät die im leicht seitlichen Blick unverkennbare Skepsis und Aversion zur, wenn auch verhaltenen, dennoch deutlichen Anklage gegen den Prozeß der Bildentstehung und nicht zuletzt gegen die Betrachtenden.

Es ist offensichtlich geworden, daß Katie Tingle sich nicht dem Regime der Kamera unterwirft und sie auch keine ›Habachtstellung‹ mit steifer Haltung, eng anliegenden Armen und der parallelen Stellung der Beine einnimmt, wie sie oft bei Menschen anzutreffen ist, die nicht in die bürgerlichen Konventionen des Repräsentierens vor der Kamera eingeübt sind. Die mit der starren Ausrichtung einhergehende Entpersönlichung ist z.B. im militärischen Bereich anzutreffen oder begleitet bei offiziellen Anlässen die Hinwendung zu Herrschaftssymbolen wie Fahne oder Nationalhymne. In all diesen Fällen inszeniert die Körper-

8. Maharidge/Williamson 1989, 169; Foto 16.

9. Rathbone 1995, 186.

haltung die Unterwerfung des persönlichen Ausdrucks unter die Vorgaben einer bestimmten Autorität, sei dies im Sinne ritualisierten Verhaltens oder im Sinne verinnerlichter Verhaltensnormen. In den Fotografien von »Let Us Now Praise Famous Men« läßt das Bild des Landbesitzers eine solche Tendenz erkennen.

Wenn Katie Tingle, wie gesehen, sich im Bild einer aktiven Selbstinszenierung nicht fähig oder willig zeigt, noch sich der Kamera als Autorität eindeutig unterwirft, so steht sie damit im Kontrast zu den übrigen Bildern der Erwachsenen aus dem Zyklus. Gegen deren offen dokumentierte Kooperationsbereitschaft fällt auf die sich verweigernde Person ein diffuser Schatten des Fragwürdigen und Zweideutigen. So sie nicht einfach zum puren Objekt bemitleidender Aufmerksamkeit wird – bei Belinda Rathbone steht Katie Tingle als kleine ängstliche Figur vor der großen Kamera (»embarrassed before the big camera«¹⁰) – steht sie in Gefahr, zur uneinsichtigen Außenseiterin zu avancieren, die nicht mehr in die Gemeinschaft der bürgerlichen Werteordnung zu integrieren ist.

In ethnologischem Zusammenhang zeigen sich ähnliche Zuschreibungen: So wird die vielfältig belegte Weigerung von Mitgliedern außereuropäischer Kulturen, fotografische Aufnahmen der eigenen Person anfertigen zu lassen, mit der Unzivilisiertheit der sogenannten »primitiven, prälogischen und magischem Denken verhafteten Wilden« assoziiert.¹¹ Mit der Hervorhebung des Aspektes des Nicht-Mitmachens unterliegt Katie Tingle dann auch nicht mehr dem Sympathiebonus des eigentlich willigen, aber von den widrigen Umständen betroffenen Opfers. Indem sie sich nicht zu dem vom Bild vermittelten Kommunikationsprozeß und der Möglichkeit einer im Akt der Empathie sich vollziehenden Gemeinschaft zwischen BetrachterInnen und abgebildeter Person bekennt, verkörpert sie für den städtischen Blick ein ›Außerhalb‹ zivilisierten Umgangs. Mit der Verweigerung der Kommunikation nähert sie sich dem »Wesen, [...] das keinen *lógos* besitzt« (*bárbaros*).¹² In solch ›hinterwäldlerischer‹ Existenz verschwinden die ökonomischen Verhältnisse als Ausgangspunkt und Hintergrund der Verelendung. Statt dessen etabliert sich für ein den bürgerlichen Vorstellungen und Wahrnehmungskategorien verhaftetes Publikum eine prinzipiell ›andere‹ Lebenswelt desolater Verhältnisse als ›barbarische‹ Gegenwirklichkeit. Ohne das altbekannte Bild der Konstruktion des ›Barbarischen‹ allzusehr strapazieren zu wollen, ist es doch interessant, die Kongruenz von Katie Tingles publizierter Erscheinung mit einer kurzen Passage aus dem Bericht des Tacitus (56-

10. Rathbone 1995, 126.

11. Wiener 1990, 190.

12. Agamben 2003, 99.

120 n. Chr.) über die Germanen festzuhalten: »Allgemeine Tracht ist ein Umhang, mit einer Spange oder notfalls einem Dorn zusammengehalten. Im übrigen sind sie unbekleidet.«¹³

Daß Walker Evans dieses Moment der ›Andersheit‹ in der Präsenz einer Protagonistin anbietet, ist in Hinsicht auf den Genderaspekt wohl nicht unerheblich. James Agee arbeitet im übrigen, wie aus der weiter oben zitierten längeren Passage zu erkennen ist, in seinem Text in gleicher Weise an der Konstruktion einer Person im Spannungsfeld von Wildheit und Infantilität. So beschreibt er Katie Tingles Augen als »wild vor Wut und Scham und Angst«, bezeichnet sie als »kleines Mädchen« sowie als »erschrecktes Kind«. In dem einführenden Teil seines Berichtes versucht er, in einem Perspektivenwechsel Katie Tingles Empfindungen gegenüber dem Prozeß der Bildentstehung darzulegen. Darin mutiert sie ganz parallel zur bildlichen Präsentation zu einer exotischen oder archaischen Figur naturhaft naiver Prägung, die in dem »schrecklichen« Stativ, dem »schwarzen viereckigen schweren Kopf der Kamera« und dem »bösen Tuch« das bedrohliche Phänomen der »Hexerei« wahrnimmt und sich mit deren »unermeßlichen Grausamkeit« konfrontiert sieht. Solche, nicht ohne Spott auskommenden Zuschreibungen und Projektionen verwandeln das durchaus rationale und auch nachvollziehbare Verhalten einer sich gedemütigt fühlenden Person in einen Nachweis archaisch-irrationaler, wenn nicht abnormer Persönlichkeit. Daß Agee dem »verrückten, erschreckten Kind«, wie er Katie Tingle verniedlichend nennt, »Wärme und Beruhigung« zu vermitteln sucht, läßt sein Gegenüber zu einem hilfe- und pflegebedürftigen Mängelwesen geraten. Eine Überlegung, jene, die mit dem Vorgang der Bildentstehung nicht einverstanden sind – wozu auch einige Kinder gehören – und unzweifelhaft gezwungenermaßen bloßgestellt werden, aus dem Projekt herauszulassen, findet sich weder bei Evans noch bei Agee. Eine entsprechende Thematisierung dieser Problematik sucht man in den Rezensionen vergebens.

Aus dem bisher Gesagten mag erkennbar geworden sein, daß die Verwendung dieses bestimmten Bildes der Katie Tingle eingebunden ist in eine Gesamterzählung, die einer klaren Konzeption folgt, wir es also nicht einfach mit einer bloßen Aneinanderreihung einzelner autonomer Fotografien zu tun haben, die dann in der Summe der autonomen Bilder eine Art Potpourri zur Thematik lieferte. Bedeutung erreicht die Fotografie also nicht zuletzt durch ihre Platzierung und Einbindung in die ›Melodie‹ der ganzen Serie, welche als Komposition Evans' zu gelten hat.

Rufen wir uns noch einmal die Grundstruktur vor Augen, so war die von Prolog und Epilog eingerahmte eigentliche Erzählung in die

drei Sequenzen der jeweiligen Familien aufgeteilt. Dieser innere Aufbau erinnert unter kunstgeschichtlichen Aspekten zweifellos an die klassische Form eines dreiteiligen Bildes, des sogenannten Triptychons. Auch wo dies in der modernen Kunst, etwa bei Francis Bacon (1909-1992), als immer noch gebräuchliches Gestaltungsmittel auftritt, verweist es in starkem Maße auf eine christliche Tradition der Darstellung, die im besonderen mit dem mittelalterlichen Flügelaltar verbunden bleibt. Das Schema begegnet uns in der christlichen Ikonographie ebenso in Darstellungen der göttlichen Trinität wie in Bildern der dreifachen Kreuzigung. Generell unterstützt die monotheistische Religion eine räumliche Konstellation der Dreiteilung, die sich aus der Dominanz einer zentralen Figur und den beiden sich auf dieses Zentrum beziehenden Seiten zusammensetzt. Formal wird in den bildlichen Darstellungen das *Prinzip der subordinierenden Mitte*¹⁴ oft dadurch betont, daß das Mittelteil eine größere Fläche einnimmt und mitunter auch die Seitenteile in der Höhe überragt. Bei der Anwendung der Triptychon-Form in der modernen Kunst tritt meist anstelle einer Hierarchisierung der Teile deren Gleichwertigkeit. Auch in Walker Evans Serie bleiben die drei Sequenzen formal gleichwertig.

Betrachten wir die dreiteilige Erzählung von »Let Us Now Praise Famous Men« in bezug auf ihre inhaltliche Gewichtung der einzelnen »Kapitel« und vergleichen sie mit den Konstellationen der traditionellen christlichen Ikonographie, so bleibt dort dem Mittelteil und damit dem Zentrum meist der gekreuzigte Christus vorbehalten. Den im Mittelteil bei Evans dominierenden Bud Fields dezidiert als moderne Christusfigur aufzufassen, ginge zweifellos zu weit und ließe sich kaum begründen. Was jedoch klar erkennbar wird, ist die Tatsache, und hier treffen wir durchaus auf eine inhaltliche Parallele zum Passionsgeschehen, daß mit der Figur des Bud Fields, der mit 59 Jahren ältesten Person der drei Familien, der Mensch als leidende Kreatur im Zentrum steht. Schon das Porträt selbst vermittelt eine gesundheitlich angegriffene Person, deren Gesicht und gerade Haltung zwar ein durchaus stoisches Moment beinhaltet, im ganzen aber mit dem schmalen verletzten Mund, den zusammengekniffenen Augen und den Falten über der Nasenwurzel ein Ankämpfen gegen das Leid signalisiert. Aus dem Text Agees erfahren wir zudem, daß ein lose über die Schulter gelegtes Tuch die sichtbaren Auswirkungen einer Krebserkrankung verbirgt.

Victor A. Kramer weist in seiner Untersuchung auf das zentrale Motiv der Kreuzigung in Agees Text und besonders im Abschnitt »Colon« hin. Er konstatiert, daß hier eine Gleichsetzung der Leiden alltäglicher Existenz (der *sharecroppers*) mit dem Motiv der Kreuzigung vor-

zufinden sei und ebenso eine Analogie zwischen der Figur des Christus und den Pächtern hergestellt werde.¹⁵

Wie stark Walker Evans selbst die Figur des Bud Fields in den Vordergrund stellt, läßt sich an der doppelten Präsenz in den zwei nacheinander folgenden Einzelbildern erkennen. Zudem tritt er nochmals in den beiden nächsten Familienbildnissen in Erscheinung. Keiner anderen Person der Serie werden zwei Einzelfotos zugestanden, niemand sonst findet vierfache bildliche Erwähnung. Die Bedeutung Bud Fields' wird ebenso in der bei keinem anderen Bild des Zyklus erlebbaren Nähe und Unmittelbarkeit der abgebildeten Person deutlich. Bud Fields wird uns durch die erste Fotografie in solch intensiver Weise nahegebracht, daß in der Wahrnehmung des bloßen Gesichts die Körperhaltung als darstellendes Moment gänzlich ausgeschlossen bleibt. In dieser klassischen Face-to-face-Konstellation, in der der Abgebildete weniger mit der Welt der BetrachterInnen draußen spricht, als vielmehr in eine Konfrontation mit dieser gerät, treten soziale Bezüge und Symbolisierungen gegenüber existentiellen Fragen eindeutig zurück. Mit dieser strikt frontalen Konfrontation manifestiert sich eine Art herausfordernde Anwesenheit. Nicht umsonst zeigt die christliche Ikonographie den Pantocrator genau in dieser Konstellation der Unmittelbarkeit, die zumindest Respekt oder besondere Aufmerksamkeit anmahnt. Wenn wir davon ausgehen, und m.E. sprechen die angeführten Aspekte recht eindringlich dafür, daß Evans im Mittelteil das Prinzip des Leidens hier in pointierter Weise als Grundton der ganzen Erzählung herauszuheben suchte, wird erneut verständlich, warum ein Bild der weitaus jüngeren und vitaleren Ehefrau hier keinen Platz finden konnte.

Kehren wir noch einmal zur christlichen Ikonographie zurück, so unterliegen in der Dreiteilung traditionell die beiden Seitenteile bestimmten festgelegten Konnotationen und Bewertungen. Bei den Darstellungen der drei Kreuze ist an jeder Seite ein gekreuzigter Schächer zu sehen: auf der rechten Seite (links von Christus) der böse Schächer, welcher Christus verhöhnt, auf der linken Seite der reuige Schächer, den Christus nach dem Lukas-Evangelium (23, 43) mit den Worten »Heute wirst du mit mir im Paradies sein« belohnt. Diese klare Zuschreibung der Wertigkeit beider Seiten findet in gleicher Weise bei der Unterteilung durch das Weltgericht statt. Auch dort scheidet das Gericht in der Darstellung die Seligen auf der linken Seite von den Verdammten, denen die rechte Seite zugewiesen ist. Übertragen wir diese Bewertung auf die Struktur der Dreiteilung in »Let Us Now Praise Famous Men« und legen wir die Fotografien gemäß ihrer Position in einer kontinuierlichen Abfolge von links nach rechts in Lese-

richtung aus, so müßte entsprechend die erste und damit links von der Mitte gruppierte Familie eine positivere Gewichtung erfahren, die dritte hingegen eine eher negative Bewertung. Daß diese Konstellation mit dem positiveren Bild der Familie Burroughs, denen Sauberkeit und respektable Lebensführung zugewiesen werden, und dem »zweifelhaften Image« der Tingles, die mit Konnotationen der Verwahrlosung, des Unklaren und Disparaten versehen sind, übereinstimmt, untermauert die These einer Adaption christlicher Ikonographie.

Entsprechende Parallelen in Agees Text sind, wie oben schon angedeutet, offensichtlich. Auf die Übernahme christlicher Motive und Metaphern dort weisen verschiedene Autoren hin. Michael Rutschky spricht allgemein von einer »religiös inspirierten Rhetorik«, Victor A. Kramer analysiert »a consistent use of words and metaphors that have religious association«.¹⁶ In der ausführlichen, detailbesessenen Hausbeschreibung sieht Geneviève Moreau das Nachvollziehen einer religiösen Zeremonie, bei der der Kaminsims zum Altar stilisiert wird.¹⁷ Wenn Agee nach Isabelle Rathbone für den Einband der Erstausgabe ein »plain black Bible cloth« fordert, wird erkennbar, in welcher intensiver Weise der Autor das Buch in eine christliche Spiritualität eingebettet sieht.¹⁸ Evans Bemerkungen über Agees Religiosität mögen ebenso auf ihn selbst anwendbar sein: »His Christianity – if an outsider may try to speak of it – was a punctured and residual remnant, but it was still a naked, root emotion. It was an ex-Church, or non-Church matter, and it was hardly in evidence.«¹⁹

16. Rutschky 1992, 117; Kramer 2001, 91.

17. Moreau 1977, 193.

18. Rathbone 1995, 182.

19. Agee/Evans 1980, XII.