

Ein Beitrag zur nationalen Identität

»Evans probably knew little about social and economic conditions on the block. In any case, he was inclined to argue that photographers did not need such knowledge.« (Fleischhauer/Brannan)¹

Wie kann Evans' Arbeit zur Fotoserie aus »Let Us Now Praise Famous Men« in die zeitgenössischen Auseinandersetzungen zur Neukonstituierung einer amerikanischen Identität eingeordnet werden, eine Diskussion, die Alfred Kazin wie folgt charakterisiert: »Never before did a nation seem so hungry for news of itself.«² Während bis dahin das kulturelle Selbstverständnis, bei allen Versuchen der Etablierung einer genuin amerikanischen Identität, einem dominanten europäischen Einfluß unterliegt, geraten in den 30er Jahren in allen Bereichen der Kultur zielgerichtet amerikanische Thematiken in den Vordergrund. Eine entsprechende Tendenz belegt nicht nur der Einzug des Dokumentarischen in Literatur, bildende Kunst oder Film. Auflagenstarke Zeitschriften wie *Life* akzentuieren mit Rubriken, die etwa unter dem Motto stehen: »a vital document of U.S. life« die nationale Frage. Der auftrumpfende Satz: »There's no way like the American way«, der ganz aus dem puritanischen Geist des »Other than the rest of the world«³ zu erwachsen scheint, wird zur Schlagzeile eines Regierungsplakates und bleibt bis heute ein leicht zu instrumentalisierendes Moment des amerikanischen Selbstbildes⁴, das vor allem in den imperialen Aspekten der amerikanischen Außenpolitik zur Legitimation herangezogen wird. Selbst in solch vermeintlich a-politischen Sparten wie dem Ballett werden die Einflüsse unübersehbar: in den Choreographien der berühmten Tänzerin Martha Graham schlägt sich die Virulenz nationaler

1. Fleischhauer/Brannan 1988, 130.

2. Zitiert nach Böger 2001, 1.

3. Herget 2003, 29.

4. Brix 1990a, 27. Margaret Bourke-White fotografierte 1937 ein solches Plakat, daß zudem den »World's Highest Standard of Living« propagierte. Im Widerspruch dazu wartet im Vordergrund eine Menschenschlange, wohl Opfer der Überschwemmung in Louisville, Kentucky, auf zugeteilte Rationen. Siehe Brix 1990a, 31.

Identitätsfindung in der zweiten Hälfte des behandelten Jahrzehnts in unumwunden patriotischen Themenstellungen nieder: »American Provincials« (1934), »Frontier: An American Perspective on the Plains« (1935), »American Lyric« (1937) oder »American Document« (1938).⁵

Roosevelts einfacher und eindringlicher Kommentar aus einem Kunstbulletin der National Gallery of Art in Washington beschreibt die generelle Neuausrichtung:

»[...] the people of this country were taught by their writers and by their critics and by their teachers to believe that art was something foreign to America and to themselves – something imported from another continent and from an age which was not theirs – something they had no part in, save to go see it in a guarded room on holidays and Sundays. [...] But recently [...] they have discovered that they have a part. They have seen rooms full of paintings from Americans, walls covered with all the paintings of Americans – some of it good, some of it not good, but all of it native, human, eager and alive – all of it painted by their own kind in their own country, and painted about the things they know and have looked at often and have touched and loved [...].«⁶

Die Entstehungsgeschichte der Fotoserie von »Let Us Now Praise Famous Men« vollzieht sich, vom Moment der Bildentstehung im Jahre 1936 über die Bearbeitung bis zur letztendlichen Zusammenstellung und zur Publikation 1941, ganz in dieser Zeitspanne eines »cultural nationalism«, wie William Stott den Zeitgeist in »Documentary Expression and Thirties America« beschreibt.⁷ Ebenso läßt sich die im öffentlichen Bewußtsein entstehende Tendenz zur Nobilitierung und Verklärung der Provinz als Wurzel und Refugium der »eigentlichen« amerikanischen Werte bei Agee und Evans finden und bettet »Let Us Now Praise Famous Men« ganz in die zeitgenössischen Strömungen und Diskussionen ein. Das Buch vereinigt mithin die beiden kulturellen Haupttendenzen der Zeit: den sozialen Realismus und den Regionalismus. Daß das *Museum of Modern Art*, mit dem Evans Zeit seines Lebens eng verbunden ist, im Jahre 1932 eine bemerkenswerte Ausstellung zur »folk art« initiiert und damit eine Nobilitierung von sog. »Volkskunst« vornimmt, die von nun an als sammlungswürdig und als Gegenstand »seriöser« Forschung wahrgenommen wird, gehört in diese kulturelle Neuorientierung.⁸ Ebenso bezeichnend für die Tendenz ist, um ein Beispiel aus dem Musikbereich anzuführen, die Hinwendung von Komponisten wie Aaron Copeland und Virgil Thompson zu regionalen und volkstümlichen Musiktraditionen.

5. Stott 1973, 123f.

6. Zitiert nach Uricchio/Roholl 2003, 165.

7. Stott 1973, 104.

8. Lubbers 1999, 275.

Als Teil der Regierungsinstitution *Federal Art Projekt* wird zudem der *Index of American Design* ins Leben gerufen. Von 1935 bis 1943 entstehen dort 22000 Zeichnungen und Aquarelle, die traditionelle, handwerklich gefertigte Gegenstände dokumentieren. Die Erfassung des materiellen kulturellen Erbes zielt ebenso auf die Wiederentdeckung einer vor allem aus Stereotypen des ›Ländlichen‹ konstruierten eigenständigen Vergangenheit, wie sie sich gegen die vor allem wohl städtische Suche nach den »aesthetic fragments of European and Asiatic civilization« richtet. Die Nobilitierung von Volkskunst entspricht offensichtlich ganz Roosevelts Präferenz für das kleinstädtisch-ländliche Milieu. Nicht aufgenommen, und damit auch nicht als Teil des kulturellen Erbes und des »designing American tradition« verstanden, werden die Gerätschaften und Werkzeuge indianischer Kulturen. Daß Evans' Arbeit durchaus als wirkungsvoll im Sinne nationaler Identitätsstiftung angesehen wird, zeigt die Tatsache, daß er, neben anderen, für das Projekt des *Index* als Fotograf im Gespräch ist.⁹

Vor dem Hintergrund einer auf Eigenständigkeit zielenden kulturellen Konstituierung einer Nation muß auch Evans' Menschenbild der Bilderserie und seine Rezeption gesehen werden. Daß Evans sich und seine Arbeit als Teil der nationalen Identitätsfindung sieht, mag schon aus dem Titel der 1938 im *Museum of Modern Art* in New York stattfindenden Ausstellung und dem zugehörigen Katalog ersichtlich werden, in die auch Bilder aus dem Alabama-Projekt mit einfließen: »Walker Evans: American Photographs«. Die Fokussierung aufs Nationale wird entsprechend von den Presseartikeln ganz im Sinne einer Loslösung von den europäischen Wurzeln und einer Bekräftigung eigenständiger Kultur positiv vermerkt: »I'm glad that Evans has promenaded his eyes about America rather than France in this case.«¹⁰ Der Bezug auf Frankreich antwortete auf die unliebsame Dominanz Pariser Händler und Künstler auf dem amerikanischen Kunstmarkt und gleichzeitig vielleicht auch auf die verheerende Kritik, welche die ambitionierte Präsentation der amerikanischen Malerei »Three Centuries of American Art« des Pariser »Jeu de Paume« im Sommer 1938 in der französischen Presse hervorrief.¹¹

Der von Lincoln Kirstein in dem begleitenden Essay zu »American Photographs« sicher nicht ohne Evans' Einverständnis vorgebrachte, etwas pathetische Anspruch, die »Physiognomie« der Vereinigten Staaten hier vorzulegen, wurde keineswegs von allen geteilt; einigen Kritikern, die den Pessimismus der Szenerien betonten, mangelte es wohl

9. Harris 1995, 87-90.

10. William Carlos Williams in einem Artikel der *New Republic*, zitiert nach Mellow 1999, 377.

11. Guilbaut 1997, 65ff.

an genügend positiven Darstellungen. Es fehlte jedoch nicht an anderen und vor allem einflußreichen Stimmen, die den Fotografien das Potential zusprachen, die kulturelle Selbstfindung der Vereinigten Staaten zu befördern. Selbst die Ehefrau des Präsidenten (Eleanor Roosevelt 1884-1962) äußerte sich zur Qualität des Katalogs. Ihr Text betont eindeutig die Zeitzeugenschaft der Fotografien sowie den nationalen Bezug, nicht jedoch deren ästhetische Aspekte: »Talking of photographs, a book has been published by The Museum of Modern Art called ›American Photographs‹ by Walker Evans. It shows us contemporary America and I think all of us who care about our country will be deeply interested in this record.«¹²

Kirsteins bzw. Evans' Anspruch, in den Bildern von »American Photographs« die »Physiognomie« der Gesellschaft der USA zu repräsentieren oder wie ein späterer Kritiker vermerkt, »die Synthese der amerikanischen Szene«¹³ zu erstellen und damit den BetrachterInnen zur Dechiffrierung nationaler Identität anzubieten, zeigt jedenfalls, daß Evans auf die gesellschaftliche Relevanz seiner Fotografien durchaus abzielt. Der Fotograf bleibt also in seiner Arbeit – und dazu gehören an zentraler Stelle die *sharecropper*-Bilder aus Alabama – eingebunden in die patriotischen Tendenzen seiner Zeit. Daß er in seinen Äußerungen wenig Interesse an politischen Aspekten und Fragestellungen bezeugt und vehement gegen die Möglichkeit politischer Einflußnahme oder die Instrumentalisierung durch Politik aufbegehrt, ist davon zu trennen. Seine Äußerungen spiegeln m.E. eher die introvertierte Persönlichkeit Evans als kultiviert-liberaler Bürgerlicher und dabei die Scheu vor einer allzugroßen Intimität und Nähe angesichts eines definitiven Engagements wider, als daß sie einer dezidierten Reflexion über die politischen Implikationen seiner Tätigkeit folgen.

Auch als Künstler bleibt er jedoch ein Kind der Zeit, und als Dokumentarist von Phänomenen mit unausweichlich sozialer Problematik nimmt er zweifellos mit seinen Fotografien an zentraler Stelle Teil an der Neubestimmung des amerikanischen Selbstbildes und kann damit dem politischen Kontext keinesfalls entgehen. Evans' patriotische Grundhaltung tritt im übrigen bei verschiedenen Gelegenheiten deutlich zutage; so z.B., wenn er in einem Text zur Bildserie »Labor Anonymous« im Jahre 1946 die besonderen Qualitäten amerikanischer Arbeiter betont und sie schließlich vollmundig als »citizens of a victorious and powerful nation«¹⁴ beschreibt, und ebenso in einem Ausruf der 70er Jahren: »... ich bin heftig verliebt in Amerika ...«.¹⁵ Daß Evans in

12. Zitiert nach Mellow 1999, 380.

13. Ward 1985, 116.

14. Mellow 1999, 493f.

15. Brix 1999a, 27.

seinem Text zu »Labor Anonymous« ganz gerne und unverhohlen auf der nationalen Klaviatur spielt, belegt sein Vergleich europäischer und amerikanischer Gesichter. Wo er auf den Bildern des alten Kontinents lediglich »worn, lustreless, desolated faces« wahrnimmt, sieht er auf den (eigenen) Bildern der amerikanischen Passanten keinerlei negative Qualitäten, vielmehr zeichne diese summarisch »a solid degree of self-possession« aus.¹⁶ »Selbstbeherrschung«, die Evans in besonderem Maße gerade Katie Tingle abspricht, und »Effektivität« werden als positive nationale Eigenschaften propagiert. Auch hier noch ist die Distanzierung von Europa als konstituierendem Moment amerikanischer Identitätsfindung lebendig.

Ein Artikel der *New York Times* zur großen Retrospektive im *Museum of Modern Art* faßt die Bedeutung der Arbeiten Evans aus den 30er Jahren als einflußreiche und einmalige Dokumente der amerikanischen Gesellschaft in der Depressionszeit und als Monument amerikanischen Selbstbildes zusammen: »For how many of us, I wonder, has our imagination of what the United States looked like and felt like in the nineteen-thirties been determined not by a novel or a play or a poem or a painting or even by our own memories, but by a work of a single photographer, Walker Evans.«¹⁷

16. Mellow 1999, 494.

17. Hilton Kramer, zitiert nach Stott 1973, 267.

