



Michael Leicht

**Angela sich weigerte,
sich zu posieren und
es darüber nicht grollte**

Kritische Bildbetrachtung
historischer Fotografie

Fotografie

14361/9783839404362 <https://www.inlibra.com/de/page/sgb> - Open Access -  

Wie Katie Tin
ordentlich
Walker Evans
Eine kri
sozialdokument

[transcript]

<https://doi.org/10.143>

Wie Katie Tin
ordentlich
Walker Evans
Eine kri
sozialdokument

[transcript]

<https://doi.org/10.143>

Wie Katie Tin
ordentlich
Walker Evans
Eine kri
sozialdokument

[transcript]

<https://doi.org/10.143>



Michael Leicht

**Die Frau, die sich weigerte,
zu posieren und
sogar darüber nicht grollte**

Historische Bildbetrachtung
moderner Fotografie

Fotografie

619783839404362 <https://www.inlibra.com/de/page/agh> - Open Access - 

Wie Katie Tingle sich weigerte, ordentlich zu posieren
und Walker Evans darüber nicht grollte

Michael Leicht lebt und arbeitet als Maler und freier Autor in Freiburg im Breisgau.

MICHAEL LEICHT

**Wie Katie Tingle sich weigerte,
ordentlich zu posieren
und Walker Evans darüber nicht grollte**

Eine kritische Bildbetrachtung
sozialdokumentarischer Fotografie

[transcript]

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2006 transcript Verlag, Bielefeld



**This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.**

Umschlaggestaltung und Innenlayout:
Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung unter Verwendung einer Fotografie
von Walker Evans

Projektmanagement: Andreas Hüllinghorst, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 3-89942-436-0

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei
gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:
<http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis
und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

Inhalt

Einleitung

7

Das Medium

19

Erste Begegnung

27

Epoche des Dokumentarischen

33

»Let Us Now Praise Famous Men«

43

Die Tingles

51

Katie Tingle

59

Die Zurichtung der Tingles

69

Die Frage der Verweigerung

79

Katie Tingle als »Verdammte«

85

Soziale Distanzierung

95

Das Reinheitsgebot
107

Ein Beitrag zur nationalen Identität
113

Selbstverantwortung
119

Strategien des Dokumentierens
127

Ordnung, Würde ...
145

Bemächtigungen
155

Literatur
163

ANHANG

Abbildungen
23 bis 53
173

Abbildungsnachweise
189

Einleitung

»Fotografieren heißt sich das fotografierte Objekt aneignen. – Fotografieren heißt Bedeutung verleihen.« (Susan Sontag)¹

Daß eine einzelne Fotografie in Zeiten des unermesslichen Angebotes visueller Botschaften die Aufmerksamkeit über den Moment hinaus festhält, ist eher selten. Ausgangspunkt für die intensivere Beschäftigung mit Walker Evans' Fotografie der Katie Tingle (Abb. 42) war ein Unbehagen: die Zwiespältigkeit der Empfindung, da der Faszination des ersten Augenblicks bald beim Betrachten ein noch unbestimmter Widerstand, ein Widerwillen gegen die gelungene Aufnahme zur Seite trat. Diese Gespaltenheit des Urteils blieb jedoch zunächst noch vage und ohne klare Begründung und veranlaßte mich, der Geschichte und Rezeption jener Fotografie nachzugehen.

Die Aufnahme aus dem Jahre 1936 entsteht in einer Zeit, da fotografische Bilder mehr denn je das öffentliche Leben Amerikas beeinflussen. Massenhaft verbreitete Illustrierte drängen auf den Markt. Popularität und bildliche Präsenz gehen eine immer stärkere Verbindung ein. Mit Franklin D. Roosevelt (1882-1945) etabliert sich in den 30er Jahren ein Präsident, der als Meister in Sachen *public relation* gilt. Welche Bedeutung man der fotografischen Botschaft zumißt, läßt sich allein schon an dem erfolgreichen Versuch des Politikers aufzeigen, Fotografien, auf denen seine Behinderung erkennbar wird – er ist stark gehbehindert – aus den Publikationen herauszuhalten. Das Bild als propagandistisches Mittel im Dienste von Kommerz und Politik erobert im symbolischen Bereich mit großen Auflagen die Möglichkeit, Stimmungen zu lenken und zu kanalisieren, Meinungen jenseits rationalen Argumentierens im Bewußtsein breiter Bevölkerungsschichten zu verankern, wie auch Bedürfnisse zu steuern. Nicht nur werden Fotografien immer stärker Bestandteil visueller Strategien einflußreicher gesellschaftlicher Gruppierungen. Um die Bildproduktion herum etablieren sich Unternehmen, die mit deren Herstellung, Vertrieb und Ver-

1. Sontag 1978, 10 und 30. – (Für sorgfältiges Korrekturlesen und wertvolle Hinweise danke ich Herrn Matthias Lauer)

marktung einen neuen ökonomischen Sektor der Visuellen Kommunikation eröffnen. Die mittlerweile allgegenwärtige Formulierung von der *Macht der Bilder* läßt, nicht zuletzt in Folge des sog. *iconic turn*, das Potential der Visualisierung als wirkungsmächtiges Moment in allen gesellschaftlichen Bereichen erkennen.

In diesem Zusammenhang drängt sich mit der allgemeinen Frage nach dem Umgang mit dem Medium der Fotografie und mit der Frage nach den vielfältigen Verknüpfungen von Fotografie und Macht, auch die vor allem im dokumentarischen Bereich, wozu ja unsere Fotografie der Katie Tingle ebenso gehört, unumgängliche Frage nach dem Umgang mit Gewalt und Gewaltdarstellungen auf. Dies betrifft zum einen den Bereich der ›sanften‹, also symbolischen Gewalt, wie auch jenen der konkreten Gewaltausübung. Gerade in letzterem Fall bedarf die Beobachterposition der Kamera eine Erklärung und Legitimation, so sich die FotografInnen nicht dem Vorwurf der Mittäterschaft, der unterlassenen Hilfeleistung oder des Voyeurismus aussetzen wollen. In welcher Weise gerade die Aspekte Macht, Bemächtigung, Gewalt für das von mir ausgewählte Foto relevant sein könnten, war nicht von Beginn an erkennbar, zeigte sich jedoch im Laufe der Beschäftigung und sollte hier im folgenden deutlich werden. Sicherlich war jener apodiktische Satz, den Susan Sontag in ihren Essays zur Fotografie in den 60er Jahren vorlegte: »Jedem Zücken der Kamera wohnt Aggressivität inne«², noch in Erinnerung.

Woraus zu erkennen ist, daß im Vordergrund unserer Betrachtung des Bildes der Katie Tingle nicht ein Kunstprodukt und damit der ästhetische Wert einer künstlerischen Produktion steht, sondern jene sozialen, politischen und kulturellen Aspekte, mit denen das Bild in seiner konkreten historischen Einbindung wie in der Rezeption verknüpft ist. ›Konkret‹ meint hierbei nicht nur die Einbindung in die erkennbaren zeitgenössischen gesellschaftlichen Tendenzen Amerikas, die zu jener Zeit auf eine Neukonstituierung nationaler Identität zielen, oder die Verknüpfung mit den veränderten politischen sowie ökonomischen Konstellationen unter Franklin D. Roosevelt oder die Bezeugung der katastrophalen sozialen Bedingungen der Landbevölkerung. ›Konkret‹ meint auch, den Prozeß der Bildentstehung selbst als einen bedeutenden zu analysieren und zu fragen, inwieweit etwa divergierende Interessen das Verhältnis der konkret Beteiligten bestimmen. Welche Intentionen sind beim Fotografieren zu erkennen; wie groß ist sein Anteil an den Bildern? Fragen nach Kooperation und Selbstbestimmung der Abgebildeten sollten, besonders dort, wo die einzelnen Akteure als individuelle Personen erkennbar sind, wichtiger Bestandteil der Betrachtung einer Fotografie sein. Wo etwa die FotografInnen durch repressi-

2. Ebd., 13.

ve Maßnahmen oder durch Ausnutzung entsprechender Macht- und Gewaltverhältnisse an einer Bemächtigung der Abgebildeten mitarbeiten, muß dies in die Bewertung als dokumentarische Quelle, wie auch als ethische Handlung, natürlicherweise mit einfließen. Eine lediglich ästhetische Bewertung, die solche ethischen Aspekte nicht einschloße, erschiene mir gar als undenkbar.

Susan Sontag (1933-2004) hat bekanntlich ihr Buch »Das Leiden anderer betrachten« der Thematik von bildlichen Gewaltdarstellungen und dem öffentlichen Umgang damit gewidmet. Ihre geschichtlich weit ausgreifenden Ausführungen plädieren anders als ihre Essays zur Fotografie aus den 70er Jahren für die publizistische Verwendung von »Greuelbildern« und fürs »Hinschauen«. Die Fülle der angeführten Beispiele weist Sontag als kenntnisreiche Autorin aus. Man kann das Buch als eine Aneinanderreihung verschiedenster Beispiele von Grausamkeitsdarstellungen mit informativem Gewinn lesen. Wo jedoch im Einzelnen die Analyse beginnt, sind Fragen und Zweifel angebracht, von denen ich hier nur einige kurz anführen möchte.

So gruppieren sich die Ausführungen Sontags oft um generalisierende Sätze wie »Die Menschen wollen weinen« oder »Von Fotos erwartet man, daß sie zeigen, nicht andeuten« oder »Denn bei Greuelfotos wollen die Leute das Gewicht der Zeugenschaft ohne jede Beimischung von Kunst«.³ Mit diesen oder ähnlichen Aussagen, die von einem Universalsubjekt der Menschheit ausgehen, das sich in Begriffen wie »die Menschen«, »die Leute« oder »man« offenbart und dem ein universelles Wollen, Wünschen oder Erwarten zugeordnet wird, verliert sich Sontag ins feuilletonistisch Unbestimmte, wo m.E. ein langer Atem bzw. kleinteilige, harte Arbeit am Detail vonnöten wäre. Dies ist um so erstaunlicher, als die Autorin an verschiedenen Stellen die Bedeutung des jeweiligen kulturellen Kontextes gerade betont und somit gegen Generalisierungen gefeit sein mußte.

Symptomatisch für Sontags Vorgehen scheint mir ein Satz wie »Opfer haben ein Interesse daran, daß ihre Leiden dargestellt werden«.⁴ Dieser aus ihren eigenen Erfahrungen in Sarajevo hervorgegangene allgemeine Satz stützt sich einzig auf das von Sontag wahrgenommene Interesse der Bevölkerung an einer Fotoausstellung zu den Leiden der BewohnerInnen. Wobei jegliche konkreten Angaben über die Art der Ausstellung, über das Maß des Interesses und wie sich dies äußerte, welcher Teil der Bevölkerung interessiert war etc., fehlen. Das heißt, der Satz, der mit dem Anspruch der Allgemeingültigkeit kurz und argumentlos auftritt, basiert einzig auf vagen Andeutungen, denen jegliches empirische Material und jeglicher Beleg fehlt. Ebensowenig ist die

3. Sontag 2003, 97; 56; 34.

4. Ebd., 130.

in dem Zitat vorgenommene Konstruktion einer homogenen Opfergruppe wie auch deren generelles »Interesse« haltbar. Es ist äußerst fragwürdig, z.B. dem Opfer einer Vergewaltigung zu unterstellen, daß sie oder er daran interessiert sei, daß die Tat auf Video aufgenommen und öffentlich vorgeführt würde. Bei Menschen, die einem Tötungsdelikt zum Opfer fallen, gerät die Annahme von deren »Interesse an einer Darstellung ihres Leides« ebenfalls in eine seltsame Schiefelage.

Die in Sontags Buch angeführten Beispiele von Bildern, auf denen die Tötung von einzelnen, konkret identifizierbaren Menschen zu sehen ist, begleitet die Autorin in einer erstaunlichen Einschränkung des Blickwinkels mit einer Diskussion, in der die Opfer nicht mehr als *Subjekte* in Erscheinung treten. In ihren Ausführungen zu den Bildern, welche die Ermordung des Journalisten Daniel Pearl am 30. Januar 2002 in Pakistan zeigen, plädiert Sontag dafür, »sich auf dieses Video [...] einzulassen«, da dies dazu verhelfen könne, die »spezifische Bösartigkeit und Unversöhnlichkeit jener Kräfte«⁵ – gemeint sind die islamistischen Täter – zu erfahren. Daß die Autorin das »Sich-Einlassen« nicht in eine detaillierte Aufgliederung und Unterscheidung verschiedenster Kontexte, von parlamentarischem Ausschuß über Kriminologie, Geschichtsunterricht, TV-Nachrichten bis hin zu Entertainment einbettet und dort jeweils kontextbezogene Bewertungen anbietet, zeigt eine der Schwächen des Buches: Susan Sonntag entledigt sich der Mühe, die Details zu vertiefen und von den jeweiligen konkreten Lösungen ausgehend, den Versuch zu starten, Richtlinien oder Empfehlungen zu erarbeiten, die in der Praxis gründen und auf diese wieder zurückwirken könnten.

In Sontags Argumentation zum genannten Beispiel, die wie gesehen mit einem politisch-didaktischen Zweck und mit der Effektivität der Zurschaustellung arbeitet, erscheint zudem der ermordete Daniel Pearl selbst nicht mehr als eine relevante Größe der Entscheidungsfindung. Die Frage, was hätte das Opfer gewollt, oder gibt es einen Opferschutz über den Tod hinaus, oder ist die Kategorie der Würde auch nach dem Ableben noch relevant und durchsetzbar, gelangt nicht einmal mehr andeutungsweise in die Diskussion. Mit dem Tod des Opfers wird dieses zum bloßen Objekt, über das, bzw. in diesem Fall: über dessen Darstellung zu befinden ist. Susan Sontag beschreibt die erzwungene Absetzung des Tötungsvideos von Daniel Pearl, welches ein Nachrichtenmagazin zuvor im Internet der Allgemeinheit zugänglich gemacht hatte, konsequenterweise unter dem Aspekt der »Unterdrückung von Bildern« und damit als repressive Maßnahme gegen die BetrachterInnen.⁶

5. Ebd., 83.

6. Ebd., 82.

Diese Präferenz des Publikums durchzieht im übrigen das ganze Buch, so daß die Problematik, die in »Das Leiden anderer betrachten« im Zentrum steht, einzig und allein unter den BetrachterInnen und unter Ausschuß der Betroffenen ausgehandelt wird. Aus der potentiell auf ein Machtverhältnis hinweisenden Konstellation von *sehen und gesehen werden*, gelangt einzig noch die machtvollere Perspektive der ZuschauerInnen ins Kalkül. Indem sich der Text mit Argumenten des Für und Wider einer Benutzung von Gewaltdarstellungen fast ausschließlich aus der BetrachterInnenperspektive beschäftigt und über allzu menschliche Motivationen und »laszives Interesse« des Voyeurismus referiert, bleibt letztlich die Befindlichkeit des privilegierten Publikums (stumpft es ab oder nicht?) das Kriterium für die Vertretbarkeit der Instrumentalisierung der Opfer. Damit perpetuiert die Autorin in einer solchen Ethik des Umgangs mit Opferfotografien die Konstellation des Machtgefälles, welche die ›anderen‹ zu Opfern machte, indem sie die Belange der jeweiligen Opfer selbst marginalisiert. Dies widerspricht natürlich der Begründung für die Verleihung des Friedenspreis des Deutschen Buchhandels, die auf dem Umschlag des Buches ausschnittsweise abgedruckt wurde und in der es heißt: »Auch in [...] ›Das Leiden anderer betrachten‹ ist Susan Sontag dem unverrückbaren Ethos treu geblieben, als Zeugin einer immer noch von Kriegen heimgesuchten Epoche mutig und verantwortungsbewußt auf dem Recht der Opfer zu beharren.«

Ohne die Verdienste der engagierten amerikanischen Intellektuellen schmälern zu wollen: Dies gerade geschieht in dem angeführten Buch m.E. kaum. Wo Susan Sontag den Apellcharakter des Bildes – das, so ihre Hoffnung, zum Handeln führen soll – in den Mittelpunkt stellt (natürlich für den guten Zweck) und nicht das Opferinteresse, legitimiert die Autorin diese zweite ›Opferung‹. In dem erstaunlichen Satz: »Greuelfotos veranschaulichen und bekräftigen«⁷ wird die Frage nach dem jeweiligen Menschen, der gerade erschossen, zerhackt, gelyncht wird oder wurde, übertönt von der allzu pragmatischen Frage nach der Effektivität der Zurschaustellung seines Körpers.

Im übrigen findet ebenso wenig, wie das »Recht der Opfer« zur Sprache kommt, die Beteiligung der Medien an der ausgeübten Gewalt dezidiert Erwähnung. Zwar konstatiert Sontag, angesichts des berühmten, tausendfach reproduzierten Bildes von der Erschießung eines ›Verdächtigen‹ durch den südvietnamesischen Polizeichef im Jahre 1968, durchaus die Beteiligung der Presse an diesem Mord. Er wurde offensichtlich für die anwesenden Journalisten und nur aufgrund deren Anwesenheit verübt. Sie zieht jedoch keinerlei Konsequenzen aus der Komplizenschaft zwischen Presse und Gewalttäter für die weitere Be-

7. Ebd., 98.

trachtung und für die öffentliche bzw. kommerzielle Benutzung des Bildes. Gerade an solchen Beispielen wären ja Kriterien für eine differenzierte Handhabung von Pressebildern zu erörtern. Indem etwa die Nutzung von Bildern, die nachweislich Gewalttaten zeigen, die fürs Medium inszeniert wurden, abzulehnen und zu sanktionieren wären. Die Ächtung der permanenten Reproduktion eines Verbrechens sowie einer Demütigung und Entwürdigung, an denen die Bildproduzenten offensichtlich *nolens volens* mitwirkten, scheint jedoch Susan Sontag keine Überlegung wert. Statt dessen vermag sie beim Betrachten des Bildes von der Erschießung des Vietnamesen, eines Bildes, das in vielen Publikationen wie auch in Kunstwerken der Avantgarde zum *eye-catcher* avancierte und das in der Eindeutigkeit der Vorgänge wie auch der Verhältnisse der Beteiligten zueinander mittlerweile wenig offen läßt, »das Rätselhafte – und Anstößige – solcher Komplizenschaft beim Zuschauen nicht zu ergründen«.⁸

In neuerer Zeit erweisen sich zudem Bilder in kriegesischen Auseinandersetzungen immer stärker nicht einfach nur als dokumentierendes oder propagierendes Medium, sondern als gezielt eingesetzte Waffe. Während beim amerikanischen Militär nach der Invasion des Iraks Fotografien von Folterungen auch zur gezielten Einschüchterung neu Inhaftierter angefertigt werden, inszenieren deren islamistische Gegner Hinrichtungen vor der laufenden Kamera. In beiden Fällen kann man davon ausgehen, daß zu einem gewissen Maße nicht mehr einfach Bilder von Handlungen erstellt werden, sondern Handlungen erst für deren Produktion zum Vollzug gelangen. Tendentiell wird dabei jedes beliebige unbeteiligte Individuum zum potentiellen Opfer und zum Geisel eines parallel zu den offenen Gewaltakten geführten Krieges der Bilder.

Meine Ablehnung der von Sontag vorgeschlagenen, offensichtlich weitgehend uneingeschränkten Praxis bedeutet keineswegs, auf Bilder von den Grausamkeiten der Welt zu verzichten, die sicherlich oftmals eine nützliche und wichtige Funktion erfüllen, sondern soll vielmehr als Plädoyer für die Entwicklung oder Bekräftigung von Kriterien verstanden werden, die den Umgang mit Bildern in der Öffentlichkeit mit Argumenten versieht, welche die Belange der Abgebildeten zur Grundlage macht. Wobei, jedenfalls im deutschen Justizwesen, schon das Recht am eigenen Bild als Teil des Persönlichkeitsrechtes festgeschrieben ist. Zudem bemüht sich der deutsche Presserat, wenn auch mit reichlich stumpfer Waffe, die Publikation von Fotografien auch unter ethischen Kriterien zu beurteilen und hat etwa in den Jahren 2003 bzw. 2004 gegenüber dem *Berliner Kurier* und der *Bild*-Zeitung die schärfste Form der Mißbilligung, nämlich eine öffentliche Rüge, ausgesprochen.

8. Ebd., 72.

Die Zeitungen hatten die tödlich verletzte schwedische Außenministerin Anna Lindh bzw. den sterbenden Fußballspieler Miklos Feher abgebildet.⁹ Über die Effizienz solcher Maßnahmen läßt sich streiten, ihre Notwendigkeit und Legitimität scheint mir unbestritten.

Kernpunkte einer Diskussion zur Repräsentation von Leid und Gewalt durch Fotografien müßten Fragen des Einverständnisses der Gezeigten sein. Desgleichen sollte die Kategorie der Würde, welche sich im Bereich des Dokumentarischen oft als willfähige und meist leere Legitimationsformel herausstellt, im jeweiligen Kontext als inhaltlich zu verifizierender und zu konkretisierender Aspekt der Repräsentation verstanden werden. Ebenso müßten Konsequenzen aus der Beteiligung des Mediums an den Gewalttätigkeiten erörtert und der Frage, ob die Identifizierbarkeit von Opfern eine Veröffentlichung von Bildern ohne deren ausdrückliche Zustimmung nicht prinzipiell unterbindet, nachgegangen werden. Ausgangspunkt und Ziel der Überlegungen sollten einzig die Interessen der Opfer sein.

Warum nun diese einleitenden Bemerkungen im Zusammenhang mit dem Bild der Katie Tingle? Das Thema der Gewalt und Machtausübung ist enger mit der allgemeinen fotografischen Praxis verknüpft, als dies landläufig wahrgenommen wird. Dies gilt nicht nur für explizite Gewaltdarstellungen, denen in TV-Nachrichten und Printmedien ein breiter Raum eingeräumt werden, sondern ebenso für den Aspekt der symbolischen Gewalt, indem mit der Bildproduktion und der Verbreitung von Bildern die Möglichkeit entsteht, den Einzelnen oder die Einzelne in Kontexte einzubinden, die sich der Kontrolle der jeweiligen Person entziehen. Wenn fotografieren heißt, wie oben zitiert, Bedeutung zu verleihen, so gewinnen die Bildproduzenten sowohl durch die Art und Weise der Bildgestaltung, die die Gezeigten in einer bestimmten Perspektive, in einer bestimmten, vielleicht vollkommen uncharakteristischen Konstellation oder Pose zeigen, als auch durch die Verwendung des Bildes in einem Zusammenhang, der bei der Entstehung nicht vorauszusehen und auch nicht intendiert war, eine enorme Macht der Bedeutungszuweisung. Bilder können jedes Individuum in ungünstigen Perspektiven oder Beleuchtungen inszenieren, z.B. mit einem Image des Ungepflegten oder Abstoßenden versehen, welches in keiner Weise dem Eindruck einer persönlichen Begegnung entsprochen hätte. Ebenso können sie Handlungsabläufe in verzerrter bzw. unkorrekter Weise darstellen.

Auf die Wichtigkeit externer Faktoren bei der mit dem Akt der Bildentstehung schon direkt verknüpften Bedeutungszuweisung und dies vor allem im Zusammenhang mit der Darstellung des menschlichen

9. Siehe Süddeutsche Zeitung Nr. 56 vom 8. März 2004, Seite 17: »Orakel von Bonn«.

Gesichtes, hat schon der Fotograf Helmar Lerski (1871-1956) genau in jenem Jahr 1936 hingewiesen, in dem Walker Evans das Bild der Katie Tingle in Alabama produzierte:

»Wie ich mein Licht führe, das natürliche starke Sonnenlicht, aufgefangen, gesammelt, gekreuzt, gemischt, dosiert mit Hilfe von Spiegeln und Reflektoren, so wird aus meinem Modell ein Lebenbejaher oder ein Melancholiker, ein Held oder ein Schwächling. Ich produziere seinen Ausdruck, ich gestalte mit Hilfe des Lichts seinen Kopf, seine Linien, ich gestalte vor allem seine Beseeltheit mit meinem Licht. – In jedem Menschen ist alles – die Frage ist nur, worauf das Licht fällt!«¹⁰

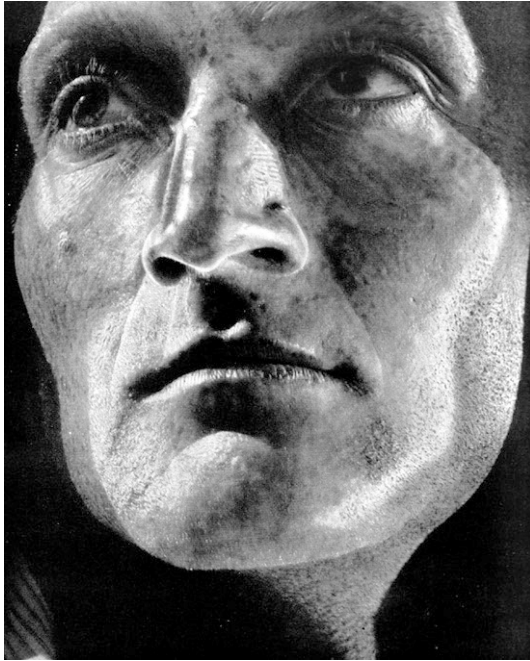
Der Text stammt aus einer Arbeit Helmar Lerskis, die 175 Aufnahmen ein und desselben Modells zeigt und dabei die unterschiedlichsten Ausdrucksqualitäten entstehen läßt. Lerskis Arbeit dokumentiert, wie die Inszenierung nicht nur das fotografische Bild als Ganzes, sondern ebenso das einzelne Objekt bzw. die einzelne dargestellte Person je nach Intention der FotografInnen mit den verschiedensten Bedeutungen oder vielleicht sollte man eher sagen, mit den verschiedensten Angeboten zur Interpretation auflädt. (Abb. 1) Mit dem Anerkennen der Tatsache, daß die Kamera also kein objektives Bild produziert, tritt die Macht der Produzenten von Bildern und die Macht jener, die über die Verbreitung oder Nichtverbreitung von Bildern entscheiden, wieder stärker ins Blickfeld.

Das Zusammenspiel von Fotografie und Überwachungs- und Klassifikationssystemen zeigt sich schon in deren frühen Geschichte: Die oft enge Verknüpfung des Mediums mit staatlicher Macht und mit der Etablierung breit angelegter Dokumentationen über bestimmte zu kontrollierende Bevölkerungsgruppierungen ist evident. Die Kriminologie erfährt durch die Erfindung der Fotografie im 19. Jahrhundert ebenso starke Impulse wie physiognomisch orientierte Pseudowissenschaften. Francis Galton (1822-1911) in England wie Cesare Lombroso (1836-1909) in Italien versuchen mittels Archivierung und dem Vergleichen oder Überblenden von fotografischen Porträts (die sog. Kompositporträts bei Galton) physiognomische Typologien von Delinquenten, Außenseitern oder Kranken zu erstellen.

John Tagg weist in seiner Untersuchung zum Gebrauch der Fotografie im viktorianischen England (1988) auf deren enge funktionale Einbindung in Sozialpolitik wie Justizwesen hin und analysiert die parallele Entwicklung und gegenseitige Beeinflussung von Polizeiwesen und Fotografie. Schon wenige Jahre nach der erstmaligen Etablierung einer Polizeitruppe, der sog. Metropolitan Police Force, durch das eng-

10. Zitiert nach Lerski 1958, 107.

Abbildung 1



lische Parlament im Jahre 1829, treten ab 1840 zivile Fotografen in deren Dienst.¹¹

Ganz offensichtlich wird die Rolle der Fotografie als Instrument kolonialer Macht in den Aufnahmen, die Marc Garanger im Jahre 1960 auf Anordnung der französischen Kolonialbehörden von algerischen Frauen anfertigt. Sie werden gegen deren Willen und gegen deren kulturelle Tradition unverschleiert fotografiert. Daß sie es vermögen, dieser visuellen Bemächtigung ihr ungebrochenes Selbstbewußtsein entgegenzusetzen, darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Kamera hier als Waffe fungiert und daß Objektiv und Kameramann ausführende Organe in einer gewaltsamen Aktion sind.

Fotografien können, wie schon an den wenigen Beispielen zu erkennen, in verschiedenster Weise in Macht- und Abhängigkeitsverhältnisse eingebunden sein, die sich sowohl im konkreten Bildentstehungsprozeß manifestieren als auch in der späteren Verwendung des Bildes zu Tage treten. Vor allem in öffentlich zugänglichen Publikationen, zumal, wenn diese in großen Auflagen erscheinen, und besonders in den Massenmedien fungieren fotografische Bilder automatisch auch

11. Tagg 1988, 73f.

als dokumentarische Argumentationshilfen, denen ein hoher Wahrheitsgehalt unterstellt wird. Die mentalitätsgeschichtliche Forschung betont die Rolle der Massenmedien für den Transport von Mentalitäten. Mit den drucktechnischen Möglichkeiten der schnellen massenhaften Verbreitung ab dem Jahre 1883¹² bestimmen Fotografien als öffentliche Bilder immer stärker die Wahrnehmung der gesellschaftlichen Wirklichkeit und nehmen Teil an der interessengeleiteten und ideologiesteuerten Konstruktion sozialer Bedeutung: »In den Illustrierten sieht das Publikum die Welt, an deren Wahrnehmung es die Illustrierten hindern.«¹³ Dabei kann die Beeinflussung der öffentlichen Meinung via Bild auf weitaus subtilere Mechanismen der Steuerung zurückgreifen, als dies beim gesprochenen oder geschriebenen Wort möglich wäre.

Wobei die ursprünglichen Intentionen der Fotografinnen, so solche dezidiert vorhanden waren, einer Instrumentalisierung aus den verschiedensten politisch-ideologischen, kommerziellen oder ästhetisch bestimmten Beweggründen kaum im Wege stehen. Als eines der problematischsten Beispiele mag jenes *reality-advertising* der Firma Bennetton gelten, die mittels spektakulärer Fotos etwa von Sterben und Gewalt die Aufmerksamkeit zwecks Profitmaximierung zu erregen suchten. Dabei sind die Auseinandersetzungen um den Aspekt der Tabuverletzung oder die Proteste gegen die Werbeaktion kalkulierter und willkommener Teil der Werbestrategie. Der folgenreichste Schritt bestand jedoch darin, daß es gelang, die zynische Aktion des Konzerns in den Kunstbereich zu transformieren. Damit verlagerte sich die Diskussion von der Instrumentalisierung des Leids und von dem Aspekt einer ethisch fragwürdigen Handlung und Haltung des Konzerns hin zu Fragen engagierter Kreativität, ästhetischer Innovation und forcierte gleichzeitig die willkommene Vermischung von Werbung, Design und Kunst. Die Situierung im Kunstbereich zahlte sich bekanntlich immer schon aus, sowohl im symbolischen Bereich als auch, daraus folgend, im finanziellen. Dies garantiert Legitimation und Renommee von Aktionen und den daran beteiligten Institutionen. Mit Hilfe der Museen verschaffte sich der Konzern das Sozialprestige und die Honorigkeit der ›gehobenen‹ Kultur, also *symbolisches Kapital*. Die Fragwürdigkeit der Werbung mit dem Bild eines Sterbenden gerät auf dieser ›höheren‹ Ebene zum *memento mori* in der Tradition klassischer kunstgeschichtlicher Ikonographie. Mit einer Rhetorik des ›Denkanstoßes‹, des ›Wachrüttelns‹ und der ›Problematisierung gesellschaftlicher Mißstände‹ inszenieren sich Konzern, Werbeindustrie und Kulturmanagement auf

12. Am 13. Oktober 1883 wird das erste gerasterte Foto veröffentlicht; siehe Weise 2003, 99.

13. Kracauer 1963, 34.

der Vernissageebene gemeinsam als gesellschaftliche Avantgarde und grenzen sich dabei gleichzeitig kulturell und sozial vehement von den ›unteren‹ Bereichen sozialer Wirklichkeit ab.

Auch Richard Avedon, um ein weiteres Beispiel zu nennen, auf das wir gegen Ende noch detaillierter eingehen werden, illustriert in seiner dokumentarischen Arbeit eine Facette des Zusammenspiels von Macht und Fotografie. In seiner Bilderserie »In the American West 1979-1984« bereitet er ein proletarisches Milieu fotografisch für die Kunstwelt soweit auf, daß es als exotisches Schaustück dem bürgerlichen Publikum die Freude und Lust des Voyeurismus bietet, ohne daß die ZuschauerInnen Gefahr laufen, dem realen Schweißgeruch ausgesetzt zu sein. Das Museumsambiente verwandelt die ästhetisierte soziale Problematik willfährig in eine skurril-surreale Raritätenschau.

Was wir an den wenigen Beispielen erkennen, ist, daß nicht zuletzt sozialdokumentarische Fotografien leicht in die Gefahr geraten, ihres ursprünglich politischen und sozialen Kontextes beraubt zu werden und Zwecken zu dienen, die, vor allem bei einer Einbettung in das mit hohem Sozialprestige versehene Kunstmilieu, den abgebildeten Personen kaum von Nutzen sind, oder gar jenes System stützen, das die Gezeigten marginalisiert. Man könnte auch sagen, daß die mit dem Genre traditionell verbundenen ethischen wie auch kritischen Aspekte die Instrumentalisierung als besonders gravierend erscheinen lassen.

Der Begriff der Manipulation, der hier zur Anwendung kommen wird, kann dabei nicht in rein affirmativer Weise, wie heute gerade im Bereich der Bildbearbeitung üblich, bloße ›Bearbeitung‹ bedeuten, sondern ist unmittelbar mit der ideologiekritischen Frage nach der Glaubwürdigkeit der Bilder wie der Bildentstehung verbunden. Zudem bleiben die Protagonisten meist in Unkenntnis des weiteren Verwertungszusammenhangs der Bilder und besitzen auch keinerlei Handhabe, darauf Einfluß zu nehmen. Vor diesem Hintergrund der konkreten Möglichkeit des Mißbrauches, der Bemächtigung oder der Projektion wie auch in Zusammenhang mit der ganz allgemein zu konstatierenden Funktion von Fotografien bei der Vermittlung gesellschaftlicher Normen, muß der Blick auf das Bild der Katie Tingle seine Fragen entwickeln und schärfen. Die Ausführungen werden dabei in zentralen Aspekten zu anderen Schlußfolgerungen und Bewertung gelangen, als sie in den einschlägigen Untersuchungen und der gängigen Rezeption der Arbeiten Walker Evans' zu finden sind.

Das Medium

»Somit ist das Bild an sich nicht bedeutend, sondern die Umstände, die es so haben entstehen lassen.« (Hubertus von Amelunxen)¹

Mit dem Betrachten von Bildern und von Fotografien im besonderen ist in zweifacher Hinsicht die Vorstellung eines Heraustretens aus dem Dahinschreiten der Zeit verbunden. Zum einen manifestiert das Bild im Festhalten des Augenblicks einen realiter nicht erfahrbaren Stillstand der Ereignisse, zum zweiten scheinen wir selbst in der Betrachtung aus dem *Hier und Jetzt* herauszutreten und verweilen, so unser Eindruck, für eine gewisse Zeit in jener dem Bild eigenen unwandelbaren Wirklichkeit. Dies mag deutlicher bei Fotografien der Fall sein als bei gemalten oder gezeichneten Bildern, da bei letzteren sich das *Wie* der Darstellung und damit die Vermittlungssituation weitaus stärker in den Vordergrund drängt, wohingegen uns das Foto als vermeintlich bloße visuelle Abschilderung die Realität des Dargestellten deutlicher zu liefern scheint, es uns damit leichter fällt, in die andere Wirklichkeit des eingefrorenen Momentes einzutauchen.

Dem schnellen Erkennen der ›objektiven‹ Situation des fotografischen Bildes, was nichts anderes ist, als das Erlangen eines ersten hilflosen Eindrucks, tritt jedoch bald, spätestens dann, wenn wir daran gehen, das Wahrgenommene zu formulieren bzw. mitzuteilen, also das Bild ›zur Sprache kommen lassen‹, ein Gefühl des Ungenügens und der Unsicherheit zur Seite. Wir werden dann nämlich gewahr, daß mit der Abwesenheit des zeitlich fernen Geschehens die zugeschriebenen Bedeutungen wenig Fundament besitzen. So beginnt die interpretierende Betrachtung, aus dem Fundus eigener Erfahrung sowie aus anderen Quellen die fehlenden Kontexte zu rekonstruieren, gewissermaßen die Erstarrung des Momentes durch den fragmentarischen Aufbau der das Bild umgebenden Geschichte wieder zu lösen. Diese erneute und immer wieder zu leistende Einbindung des festgehaltenen Augenblicks in eine größere Erzählung ist vor allem dort erforderlich, wo dem Bild, wie dies bei dem hier im Mittelpunkt stehenden Beispiel der Katie

1. Amelunxen 1988,45.

Tingle der Fall ist, zumindest *auch* eine dokumentarische Bedeutung zugewiesen wird.

So muß es der Betrachtung daran gelegen sein, das Bild aus seiner zeitlosen Erstarrung wieder in ein Geschehen hineinzusetzen und damit lebendig werden zu lassen. Dies gilt besonders für Darstellungen von Menschen, da hier der festgehaltene Moment Gefahr läuft, die Einzigartigkeit und Vielschichtigkeit des Einzelnen in der plakativen Geste zu übertönen und in der augenblicklichen Verfassung auf eine eindimensionale ›ewige‹ Charakteristik, eine definitive Repräsentation festzuschreiben. Thomas Bernhard (1931-1989), in dessen Roman »Auslöschung« die Auseinandersetzung mit der Fotografie einen zentralen Platz einnimmt, verweist auf eben diese Zerstörung der ›Lebendigkeit‹ am Beispiel der massenhaften Verbreitung von Bildern: »Ich kann Einstein nicht mehr sehen, ohne daß er seine Zunge herausstreckt.«² In den konsumorientierten Gesellschaften haben die massenhaft verbreiteten *Images* die Tendenz, sich in allen Bereichen und nicht zuletzt im Politischen an Stelle einer reflektierend und interpretierend zu gewinnenden Wirklichkeit zu setzen und den kreativen Prozeß der Weltaneignung auf diese einzelne und einzige ideologisch bestimmte Sicht zu reduzieren. Lucien Goldmann (1913-1970) spricht in diesem Zusammenhang von einer Tendenz der »Verminderung« oder »Verengung des Bewußtseinsfeldes«. Franz Kafka (1883-1924) weist schon in den 20er Jahren des vorigen Jahrhunderts mit Bezug aufs Kino und dessen Bilder auf die Bemächtigung des Blickes hin: »Der Blick bemächtigt sich nicht der Bilder, sondern diese bemächtigen sich des Blickes.«³ Dagegen das eigene Urteil und die kritische Sicht zu wahren, ist Ausgangspunkt einer jeden ernsthaften Betrachtung. Dazu ist es notwendig, sich das Funktionieren des Mediums und die Strukturen medialer Vermittlung vor Augen zu führen.

In einer Erzählung des italienischen Autors Antonio Tabucchi (geb. 1943) ist von einer Fotografie die Rede, auf der, so die erste Interpretation, ein junger athletischer Mann mit T-Shirt im Moment seines sportlichen Triumphes erscheint. Mit ausgebreiteten Armen durchläuft der von vorne aufgenommene Sportler mit von großer Anstrengung gezeichnetem Gesicht die letzten Meter des Zieleinlaufes, so die Behauptung. Im weiteren Gespräch der Erzählung macht die Fotografin dieser Aufnahme jedoch deutlich, daß es sich keineswegs um ein solches Ereignis und schon gar nicht um einen Triumph des Abgebildeten handelt. Vielmehr zeige die Szene, die in Südafrika aufgenommen sein soll und nur einen Ausschnitt der Originalfotografie darstellt, einen jungen Schwarzen auf der Flucht und zwar in jenem Augenblick, da er, wie das

2. Bernhard 1986, 244.

3. Zitiert nach Janouch 1951, 93.

ganze Bild offenlegt, von einem ihn verfolgenden Polizisten von hinten erschossen wird. »... eine Sekunde, nachdem ich klick gemacht hatte, war er bereits tot«, berichtet die Fotografin, die laut Tabucchi den Ausschnitt in selbst- und medienkritischer Absicht mit dem Untertitel, »Méfiez-vous des morceaux choisis« publizieren möchte.⁴

D.h., es werden in der Erzählung zwei Vorgänge mit einem Bild in Verbindung gebracht, die unterschiedlicher nicht sein könnten, die zum einen ein glückliches Ereignis im Leben eines Menschen vermitteln, zum anderen den Tod desselben bedeuten. Wir gehen dabei davon aus, daß beide Beschreibungen sinnvoll sind, daß also kein Detail des Fotos den divergierenden Aussagen widerspricht. Worauf gründen nun die so gänzlich unterschiedlichen Aussagen zu einem medialen Bild, dessen realistischer Zeugenschaft traditionell ein hoher Wert zugestanden wurde? Wir haben natürlich schnell erkannt, daß jene Äußerungen, die wir eine Beschreibung genannt haben, eine Interpretation darstellen und daß die beiden oben angeführten Interpretationen Informationen einschließen, die nicht aus der Wahrnehmung des Bildes selbst zu erhalten sind. Dieses ›Mehr‹ an Information muß aus einem dem Bild nicht zu entnehmenden vorgängigen Wissen stammen, wobei wir zunächst offenlassen, wie fundiert diese Kenntnisse wiederum sind.

Es wäre jedoch nunmehr falsch, davon auszugehen, daß wir es beim Vorliegen eines Originalfotos mit einer ›Ganzheit‹ zu tun hätten, die uns die ›Wahrheit‹ der Situation als eine aus dieser Ganzheit restlos zu erklärenden vorführte, wir also der angeführten Problematik entledigt seien. Das Originalfoto eröffnet uns lediglich einen erweiterten Kontext einer festgehaltenen Oberfläche, von der wir hoffen können, daß sie zur weiteren Erklärung und Aufhellung einer Situation beiträgt. Die prinzipielle Problematik des Fragmentarischen besteht hier in gleicher Weise wie bei dem Ausschnitt zu Beginn und kann letztlich zu keiner abschließenden Lösung geführt werden. So könnte nämlich eine nochmalige Erweiterung der Szene den festgehaltenen Moment z.B. als Teil einer Filmproduktion erkennen lassen, was das Geschehen und seine Bedeutung wiederum mit einer vollkommen anderen Wirklichkeit verknüpfen würde. Die Interpretation des Bildes muß also dieses in Kontexte einbinden, die es vermögen, das Bildgeschehen mit außerbildlichen Informationen in den verschiedensten Bereichen zu verknüpfen.

Genau genommen bleibt jede, auch jede noch so einfache Aussage zum Inhalt von Fotografien auf ein Vorwissen und auf eine Vorkenntnis angewiesen. Das nicht nur in dem Sinn, daß wir einen Stuhl kennen müssen, um einen solchen auf einem Bild zu identifizieren, oder daß

4. Tabucchi 1990, 94.

wir mit der Funktion eines Gewehres vertraut sein müssen, um die Darstellung einer Erschießung entsprechend wahrzunehmen. (Dies gilt natürlich nicht nur für den Bereich der Fotografie, sondern ebenso für Malerei, Bildhauerei oder Film.) Wir müssen zudem und zuvörderst eine prinzipielle Bildkompetenz besitzen. Was heißt, wir betrachten die Fähigkeit der Wahrnehmung von Bildlichkeit wie den Umgang mit Fotografien als kulturell bedingtes Phänomen und nicht als anthropologische Konstante. Ebenso wenig ist die Fotografie als »universale Sprache« zu betrachten, wie Edward Steichen dies propagiert.⁵ Die Ethnologie weist darauf hin, daß Mitgliedern von Gesellschaften, deren kulturelles Repertoire ein entsprechendes Medium nicht aufweist, das Lesen von Fotografien mitunter Schwierigkeiten bereitet. Ein Stück Papier mit schwarzen und weißen oder farbigen Flecken als inhaltliche Botschaft wahrzunehmen und zu entschlüsseln, bedarf der Einübung. Auch ist nach der historischen Verankerung der Bildpraxis selbst zu fragen: etwa, ob das Phänomen der Bildlichkeit geschichtlich nicht erst in Gesellschaften mit komplexen Kommunikationsstrukturen im Umfeld der ersten Urbanisierung anzutreffen ist.⁶ Was hieße, der Frage nachzugehen, ob in früheren kulturellen Zusammenhängen Artefakte, die in heutiger Sicht fraglos als bildliche Darstellungen aufgefaßt werden, in der zeitgenössischen Wahrnehmung ebenso einer Unterscheidung zwischen der Sache und dem Bild der Sache oder zwischen Gegenwärtigkeit und Vergegenwärtigung unterliegen.⁷

Wir sehen, daß wir im Umgang mit Bildern, die heute mehr denn je unseren Alltag wie unsere Sicht auf die Welt bestimmen, und im speziellen in der Auseinandersetzung mit der Fotografie, recht bald auf eine ganze Reihe von Fragen und Problemen im Umfeld von Erkenntnis- und Medientheorie, von Bild- und Kulturwissenschaft stoßen. Dabei stehen Aspekte der Repräsentation und der Wahrnehmung wie auch die mit den neuen Technologien einhergehenden Veränderungen in den Kommunikations- und Sozialstrukturen und die damit verbundenen politischen Implikationen im Kern der Diskussion. Die Spannbreite der theoretischen Auseinandersetzungen mit dem Medium hat sich

5. Zitiert nach Faßler 2002, 101.

6. Siehe dazu: Michael Leicht »Die erste Pflicht der Bildwissenschaft besteht darin, den eigenen Augen zu misstrauen« sowie Marlies Heinz/Michael Leicht »Das Bild auf dem Weg zur Stadt«, beide in: Heinz/Bonatz 2002.

7. Dazu J. P. Vernants Plädoyer für die Entstehung des Bildes im Zusammenhang mit der Stadt: »Während Kolosse und andere archaische Idole das Unsichtbare im Vollzug von Ritualen ausdrücken und so ihre Bedeutungen erhalten, kann das Bild als solches erst im Zusammenhang mit der Stadt, dem Tempel und einer neuen Öffentlichkeit entstehen.« Zitiert nach Gebauer/Wulf 1992, 63.

zudem angesichts der in allen Bereichen dominierenden digitalen Verarbeitungsmöglichkeiten eminent erweitert.

Mit dem endgültigen Verlust der ihr traditionell zugeschriebenen Qualität der Zeugenschaft tritt die Fotografie heute im digitalen Zeitalter stärker in den Bereich des gestaltenden Mediums, was ihrer Nobilitierung als Kunst sicherlich förderlich ist. Daß dem vermittelnden Medium immer schon ein gestaltendes Moment innewohnt, selbst dort, wo es, wie in unseren Beispielen, eine dokumentarische Funktion zu erfüllen trachtet, sollte ebenso festgehalten werden, wie die Tatsache, daß die Fotografie in Folge ihrer indexalischen Beziehung zu dem, was sich vor der Linse befand, immer auch, so kunstvoll sie inszeniert sein mag, eine dokumentarische Qualität besitzt. Auf die vielfältigen Aspekte einer Theorie des Mediums kann hier nur ansatzweise eingegangen werden. Interessierte seien auf das überaus reichhaltige Angebot entsprechender Literatur hingewiesen.⁸

Was die Fotografie im allgemeinen und damit auch jenes Bild der Katie Tingle, das im Zentrum unserer Aufmerksamkeit stehen soll, uns zeigt, ist ein eingefrorener Moment oder wie Siegfried Kracauer (1889-1966) schreibt, »die räumliche Konfiguration eines Augenblicks«.⁹ Die Betrachtung des fixierten Augenblicks, den Walker Evans uns hier anbietet, sieht das Bild geradezu in idealer Weise in diesem Spannungsverhältnis von Gestaltung und Dokumentation stehen. Ein Blick auf das Gesamtwerk des Fotografen legt zweifelsfrei dessen, stets von ihm selbst betonte, künstlerische Ambitionen und ästhetische Gestaltungskriterien offen. Gleichzeitig bleibt seine Arbeit inhaltlich essentiell mit der Dokumentierung der amerikanischen Lebenswirklichkeit auch jenseits eines reklameträchtigen *American Way of Live* verbunden. In einem Zeitungsartikel der *Herald-Tribune* avanciert Walker Evans gar zum Zeugen Amerikas schlechthin: »If all America except Evans' photographs were razed they would tell our story.«¹⁰

Evans selbst hat versucht, das Ineinanderwirken des Künstlerischen und des Dokumentarischen mit dem Begriff des »documentary style« zu beschreiben, dabei jedoch die Wertigkeit des Künstlerischen für seine eigene Arbeit immer gegenüber dem Sozialdokumentarischen hervorgehoben. Die erste Faszination des Bildes der Katie Tingle erwächst m.E. gerade aus jener zwiegespaltenen Aufmerksamkeit, die die BetrachterInnen zwischen der inhaltlichen Brisanz der Verhältnisse

8. Als sehr informativen Einstieg in die fototheoretische Literatur mit Verweisen auf die Klassiker der Diskussion habe ich die von Herta Wolf herausgegebenen Sammelbände (2002, 2003) empfunden. Zur Betrachtung der Fotografie unter dem Aspekt der historischen Bildforschung siehe: Jäger 2000 mit einer umfangreichen Bibliographie.

9. Kracauer 1963, 32.

10. Zitiert nach Rathbone 1995, 164.

und der ästhetischen Ausdruckskraft des Bildes hin und her wandern läßt und die natürlich der Gefahr einer Ästhetisierung des Elends gewahr sein muß. Die Betrachtung hat ihren Ausgangspunkt nicht zuletzt in einer sich daraus entwickelnden Beunruhigung bzw. einer ersten Unsicherheit der Zuordnung. Zudem verstärkt die geweckte Aufmerksamkeit ein Verlangen, die Identität der Abgebildeten stärker mit Leben zu füllen, als dies das Bild und sein eingefrorener Augenblick alleine vermag. Es entwickelt sich etwas, das Walter Benjamin als ein »Neues und Sonderbares« bei der Begegnung mit der Fotografie allgemein, im Gegensatz zur Betrachtung der Malerei, beobachtet, »etwas, was nicht zum Schweigen zu bringen ist, ungebärdig nach dem Namen derer verlangend, die da gelebt hat, die auch hier noch wirklich ist und niemals gänzlich in die *Kunst* wird eingehen wollen«.¹¹

Wenn wir über die bloße Bekundung der faszinierenden Wirkung hinaus zu Fragen nach der Bedeutung des Bildes und seiner inhaltlichen Botschaft gelangen wollen, so heißt dies gemäß der in Tabucchis Erzählung gewonnenen Erkenntnis, daß unser Wissen eine wesentliche Determinante der wahrgenommenen Bedeutung darstellt, die Kontexte der »räumlichen Konfiguration eines Augenblicks« zu erarbeiten. Das heißt zum einen, mit Heinrich Wölfflin zu fragen, wie das Bild »im Boden der geschichtlichen Gegebenheiten verankert«¹² ist. Und das heißt zum anderen, zu fragen, wie authentisch der fixierte Augenblick uns Katie Tingle präsentiert. Authentizität meint dabei über die historische Wahrhaftigkeit hinaus auch die Wahrhaftigkeit der Repräsentation einer bestimmten Person. Was Eva Hohenberger über die Rezeption des Dokumentarfilms äußert, mag ebenso für die Betrachtung von Fotografien gelten: »Über den Dokumentarfilm zu sprechen, muß auch heißen, über die Wirklichkeit zu sprechen, die er zeigt. Über die Wirklichkeit zu sprechen, muß wiederum heißen, auch über die Medien zu sprechen und über das Bild, das sie uns von der Welt geben.«¹³

Katie Tingles habhaft zu werden, im Sinne einer intimen Kenntnis der Persönlichkeit, ist dabei keinesfalls das Ziel. Vielmehr richten sich die Bemühungen dahin, gegen die Macht einer auf ewig fixierten Konfiguration des festgehaltenen Augenblicks – so variabel sich auch immer die zugewiesenen Bedeutungen zeigen sollten – die jedem Menschen innewohnende Vielfalt, seine Möglichkeiten und seine potentielle Wandelbarkeit wieder hervorzuholen, also gegen die ›Fest-Stellung‹ der Fotografie die Lebendigkeit zu setzen.

Bevor wir uns den Bildern im einzelnen zuwenden, sollen einige kurze biographische Angaben zum Fotografen Walker Evans folgen.

11. Benjamin 1963, 71.

12. Zitiert nach Heckscher 1979, 112.

13. Hohenberger 1988, 5.

Abbildung 2



(Abb. 2) Wer auf detaillierte Informationen zurückgreifen möchte, sei auf die Biographien von Rathbone (1995) und Mellow (1999) verwiesen. Walker Evans wird am 2. November 1903 in St. Louis (Missouri) geboren und wächst in bürgerlichen Verhältnissen auf. Sein Weg zum Fotografen erfährt erste Impulse durch sein Bekanntwerden mit dem künstlerischen Milieu, das sich ihm vor allem durch eine Parisreise 1926/1927, die mit finanzieller Unterstützung des Vaters geschieht, erschließt. Er wird auf dieser klassischen Bildungsreise junger Amerikaner dort regelmäßiger Besucher der berühmten Buchhandlung *Shakespeare and Company*, wo er den Schriftsteller James Joyce (1882-1941) aus gebührender Entfernung bewundert, sich einer möglichen Begegnung jedoch durch Flucht entzieht. Literarisch sind für ihn Baudelaire (1821-1867) und besonders Flaubert (1821-1880), dessen Realismus ihn vor allem fasziniert, von Bedeutung; es entstehen erste Fotografien. Nach seiner Rückkehr arbeitet er in einer New Yorker Buchhandlung und macht in den nächsten Jahren die Bekanntschaft einer ganzen Reihe von Künstlern. Die Ergebnisse seiner nun intensiveren fotografischen Arbeit legt er alsbald dem berühmten und etablierten Fotografen und Galeristen Alfred Stiglitz (1864-1946) vor, ohne bei diesem auf eine besondere Resonanz zu stoßen. Durch Berenice Abbott (1898-1991), deren New York-Aufnahmen einen bleibenden Platz in der Geschichte

der Fotografie erlangen sollten, lernt Evans Eugène Atgets (1857-1927) fotografische Paris-Dokumentation kennen und schätzen.

Nachdem im Jahre 1930 einige Fotografien in Zeitschriften veröffentlicht werden, sind 1931 und 1932 erste Ausstellungen zu verzeichnen. Aufträge zur fotografischen Dokumentation führen Evans nach Cuba, wo er Ernest Hemingway (1899-1961) kennenlernt und 1935 ins New Yorker *Museum of Modern Art* zur fotografischen Erfassung der afrikanischen Kunstsammlung.

Im Juli 1935 erfolgt im Rahmen der Politik des *New Deal* die Anstellung bei der Regierungsorganisation *Resettlement Administration* (RA, später unter der Bezeichnung FSA als Kürzel für *Farm Security Administration* bekannt geworden) als sog. »information specialist«, was mit ausgedehnten Reisemöglichkeiten verbunden ist, die Evans auch reichlich nutzt. Im Juni des Jahres 1936 wird Evans zeitweise von der FSA freigestellt, um mit James Agee (1909-1955) eine Reportage für die Zeitschrift *Fortune* über weiße Pächterfamilien im Süden der USA fertigzustellen. Die Ergebnisse des Aufenthalts werden in das 1941 erscheinende Buch »Let Us Now Praise Famous Men« münden.

1938 erhält Walker Evans als erster Fotograf die Möglichkeit einer Einzelausstellung im *Museum of Modern Art*. Damit und mit der parallel erscheinenden Publikation »American Photographs« begründet Evans seinen Ruhm als fotografischer Dokumentarist Amerikas. In einer der Kommentare zur Ausstellung heißt es euphorisch: »The physiognomy of a nation is laid on your table.«¹⁴ Evans etabliert sich als einer der Hauptvertreter der sog. »straight photography«, die eine sachlich ausgerichtete, direkte Zugangsweise propagiert und wozu u.a. Paul Strand (1890-1976) und Eugène Atget zu zählen sind.

Nachdem zwei Guggenheim-Stipendien die latente Geldknappheit zeitweise beheben, eröffnet sich 1943 die Möglichkeit, als Film- und Kunstkritiker beim Magazin *Time* zu arbeiten. Die Anstellung als fester Redakteur und Fotograf bei *Fortune* im Jahre 1945 garantiert für die nächsten 20 Jahre ein festes Einkommen. Zahlreiche Ausstellungen und Buchprojekte festigen Evans Renommee als einer der führenden Fotografen Amerikas; sein Ruhm gründet jedoch ganz auf den Bildern der 30er Jahre. Von 1964 an bietet sich Evans die Möglichkeit, in Yale zu unterrichten. Walker Evans stirbt am 10. April 1975.

Walker Evans' Einfluß auf nachfolgende Generationen von Fotografen ist vielfältig belegt. Stellvertretend seien Robert Frank (geb. 1924), Diane Arbus (1923-1971) und Jeff Wall (geb. 1946) genannt.

14. Lincoln Kirstein, zitiert nach Rathbone 1995, 160.

Erste Begegnung

»Die Fotografie zeigt nur den grotesken und den komischen Augenblick, dachte ich, sie zeigt nicht den Menschen, wie er alles in allem zeitlebens gewesen ist, die Fotografie ist eine heimtückische perverse Fälschung, jede Fotografie, gleich von wem sie fotografiert ist, gleich, wen sie darstellt, sie ist eine absolute Verletzung der Menschenwürde, eine ungeheuerliche Naturverfälschung, eine gemeine Unmenschlichkeit.« (Thomas Bernhard)¹

Als ich dem Bild der Katie Tingle begegnete, war mir der Name des Fotografen Walker Evans ein kaum beschriebenes Blatt, das sich allenfalls durch das Wissen um einige wenige Ikonen, wie etwa dem berühmten Bild eines Farmers in der obligatorischen Latzhose (Abb. 24), mit Inhalt füllte. Als ebensofern stellte sich mir die sozialdokumentarische Fotografie der 30er Jahre in Amerika, zu der Evans einen wesentlichen Beitrag leistete, dar. Anknüpfungspunkte bestanden am ehesten aufgrund der Beschäftigung mit den amerikanischen Malern Edward Hopper (1882-1967) und Ben Shahn (1898-1969). Auf entsprechende Parallelen zwischen den unterschiedlichen Medien und den genannten Künstlern hat u.a. die Ausstellung »Die Wahrheit des Sichtbaren. Edward Hopper und die Fotografie«² des *Folkwang Museums* in Essen hingewiesen. Ben Shahn wiederum, mir vor allem durch die sozialkritische Thematik seiner Malerei bekannt, war schon in frühen Jahren mit Evans freundschaftlich verbunden. Beide arbeiteten zudem in den 30er Jahren als Fotografen für die gleiche Sektion der amerikanischen Regierungsorganisation FSA.

Die Beschäftigung mit dem Bild der Katie Tingle ist ohne Einblicke in die politische Geschichte und die kulturelle Entwicklung der USA zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht zu denken. Neben dem kulturhistorischen und politischen Hintergrund müssen Fragen nach dem Funktionieren fotografischer Repräsentation vor allem im Kontext dokumentarischer Intentionen im Vordergrund stehen. Schnell wurde bei der Beschäftigung mit den textlichen Quellen zur Thematik evident,

1. Bernhard 1986, 27.

2. Költzsch/Liesbrock 1992.

daß die in der Diskussion um die sozialdokumentarische Fotografie immer wieder vorgebrachten Beteuerungen der Wahrung von Würde und Integrität der Abgebildeten meist allzu schnell vorgebrachte Rechtfertigungsgesten darstellen.

Die Protagonisten bleiben im übrigen ungeachtet der Seriosität der Bildentstehung in ihrer bildlichen Präsenz und ohne Widerspruchsmöglichkeit unserem wertenden Blick ausgesetzt und damit *nolens volens* Objekt und Material fremder Zuschreibung. Der Aspekt der Bemächtigung wird in der vorliegenden Analyse unter verschiedenen Gesichtspunkten einen zentralen Platz einnehmen. So ist ihr, Katie Tingle, deren Bild und nicht deren Persönlichkeit im Zentrum der Arbeit steht und stehen kann, vor allem zu danken.

Der Autor dieser Zeilen hat Mrs. Frank Tingle, wie sie in einem Ausstellungskatalog des Jahres 1990³ genannt wird, und wo er sie zum ersten Mal wahrgenommen hat, nicht gekannt. Er ist ihr nie leibhaftig begegnet, hat ihr nie gegenübergestanden und nie ein Wort mit ihr gesprochen. Er kennt sie nicht, weiß zu Beginn seiner Arbeit nicht einmal, ob sie noch lebt, wenngleich dies aus den gegebenen Informationen als ziemlich unwahrscheinlich zu gelten hat. Ihrer beiden Lebenskreise liegen Tausende von Kilometern voneinander entfernt, ihre kulturellen und sozialen Milieus gestalten sich ebenso unzweifelhaft unterschiedlich. Und doch gibt es einen Verbindungspunkt, oder genauer eine Fläche, ein Stück Papier, auf dem ein Bild der Mrs. Frank Tingle abgedruckt ist und das die Aufmerksamkeit des Autors geweckt und festgehalten hat. Die Kenntnisnahme von der Existenz anderer Menschen wird heute mehr denn je von ihrer Wahrnehmung durch fotografische oder filmische Bilder geprägt. Es ist davon auszugehen, daß wir mehr Menschen kennen, deren Bilder wir lediglich gesehen haben, als solche, denen wir von Angesicht zu Angesicht begegnet sind; dies entsprechend der Tatsache, daß der größere Teil unseres Wissens und unserer Kenntnisse nicht auf eigener Erfahrung basiert, sondern medial vermittelt ist.

Ausgangspunkt unseres Wissens um die Existenz von Mrs. Frank Tingle ist also ihr Bild (Abb. 42): Eine Fotografie des amerikanischen Fotografen Walker Evans, aufgenommen im Jahre 1936 in Hale County im Staate Alabama. Mit der Wahrnehmung einer fremden Person auf einer Fotografie beginnen wir, wie es landläufig heißt, »uns ein Bild von dieser zu machen«. Die imaginierte Persönlichkeit unterliegt zunächst, solange wir keine weiteren Angaben besitzen, ausschließlich der Deutungshoheit bzw. der Bedeutungszuweisung des oder der Betrachtenden.

In Zeiten des Kolonialismus konnte diese Form der Fernwahrneh-

3. Brix/Mayer 1990, Taf. 91.

mung sogar Grundlage von Eheschließungen sein. In Jane Campions (geb. 1954) Film *Piano* erweist sich schon bei der ersten Begegnung des männlichen Kolonialisten mit der aus Europa angereisten ›Erwählten‹ die Problematik der bildgenerierten fiktiven Existenz. Das Kennenlernen gipfelt, nach einem erneuten Blick auf das Bild, in der Bemerkung des Mannes, er habe sich die Dame nicht so »verkümmert« vorgestellt. Daß sich die Diskrepanz zwischen Imagination und Realität nicht nur an äußerlichen Faktoren erweist, braucht nicht weiter erläutert werden.

Die Verbindung zwischen dem Autor und Mrs. Frank Tingle ist also einseitig, sie bleibt Objekt, Objekt der Wahrnehmung und Zuschreibung. Was über sie geschrieben oder gesagt wird, erreicht sie nicht, sie besitzt keine Möglichkeit des Einspruches. Sie entsteht und lebt ohne ihr Wissen, bruchstückhaft in diesen Zeilen wie in den Vorstellungen der LeserInnen und BetrachterInnen. Wir sprechen deshalb vielleicht besser von ›unserer‹ Mrs. Frank Tingle, womit wir auch eine gewisse Verantwortung übernehmen für das, was wir aus der Figur bzw. der Welt machen oder wie wir sie machen.

Der amerikanische Dichter Walt Whitman (1819-1892) hätte nach Susan Sontag (1933- 2004) unsere Protagonistin wohl der Kategorie der »Kümmerlinge« zugeschrieben. Die erste größere, vom *Museum of Modern Art* veranstaltete Ausstellung der Fotografien Walker Evans begleitete ein Zitat des bekannten Dichters, welches einen, für heutige Ohren recht pathetisch und aufgesetzt klingenden Humanismus vermittelt: »Ich zweifle nicht daran, daß die Majestät und Schönheit der Welt in jedem Jota dieser Welt verborgen ist [...] Ich zweifle nicht daran, daß in alltäglichen Dingen, Insekten, vulgären Menschen, Sklaven, Kümmerlingen, Unkraut, Abfall weit mehr steckt, als ich angenommen habe.«⁴

Susan Sontag sieht in ihren einflußreichen Essays zur Fotografie Walker Evans' Bilder aus den 30er Jahren, zu denen auch unsere Aufnahme gehört, ganz in der Tradition Whitmanscher euphorischer Konzeption, die den in der allgemeinen zeitgenössischen Wahrnehmung als vulgär und trivial angesehenen Dingen und Personen verborgene ästhetische Qualitäten der Majestät und Schönheit zuzusprechen sucht.

Mrs. Frank Tingle, ›unsere‹ Mrs. Frank Tingle, besitzt in dem eingangs erwähnten Katalog keinen eigenen Namen, sie firmiert, wie wir gesehen haben, unter dem ihres Mannes. In der ersten Publikation der Aufnahme überhaupt wurden die Fotografien noch ohne Titel oder weitere Angaben zu den abgebildeten Personen gezeigt. Die Aufnahme war Teil einer Serie von Bildern in dem 1941 erschienen und später als

4. Sontag 1978, 30f.

eindrucksvolle Symbiose von Fotografie und Literatur sowie als herausragende Sozialdokumentation zu Ruhm gelangten Bestseller »Let Us Now Praise Famous Men«. Im parallelen Text traten die abgebildeten Personen unter Pseudonymen auf. Spätere Publikationen führten in den erläuternden Bildunterschriften die authentischen Namen der Protagonisten auf, wobei Mrs. Tingles Vorname offensichtlich nicht mehr eruierbar war, oder man sich nicht die Mühe machte, diesen zu erfahren. Bemerkenswert ist, daß im Katalog der Library of Congress aus dem Jahre 1973, der Walker Evans FSA-Fotografien dokumentiert, alle übrigen Personen der Pächterfamilien bis hin zum Kleinkind mit Vornamen vermerkt sind. Daß einzig Mrs. Tingle ohne Vorname auftritt, mag ein erster Anhaltspunkt dafür sein, daß man ihr keine all zu große Aufmerksamkeit zukommen ließ. Jedenfalls treten andere Frauen unter ihrem eigenen Vornamen auf, so daß wir nicht von einer allgemeinen Praxis der späteren Publikationen sprechen können. Die Bezeichnung mit dem Vor- und Zunamen des Ehemannes, also nicht als »Mrs. Tingle«, spiegelt dabei die allgemein übliche Praxis, die Identität der Frauen androzentristisch über den Ehemann oder Vater zu definieren, womit deren Priorität in der sozialen Wahrnehmung auch durch die Rezeption festgeschrieben wird; des öfteren ist auch von »Wife of a Cotton Sharecropper« die Rede. Keinem wäre wohl eingefallen, ein männliches Individuum, dessen Vorname nicht zu ermitteln war, nach dem Namen seiner Frau zu benennen, etwa »Mr. Lily Tingle«, oder ihn als »Mann einer Pächterin« zu bezeichnen.

Wir könnten also, was einen minimalen Akt der Gerechtigkeit darstellte, im weiteren im Sinne einer eigenständigen Person von »Mrs. Tingle« sprechen, wenn nicht in einem neueren Ausstellungskatalog einer großen Retrospektive im New Yorker *Metropolitan Museum of Art* aus dem Jahre 2000 der ganze Name unserer Protagonistin angeführt würde: Katie Tingle.

Wenn es stimmt, daß fotografieren heißt, Bedeutung zu verleihen, wie Susan Sontag schreibt, so gilt dies nicht minder fürs Betrachten. Aktives Betrachten ist das Gegenteil von Konsumieren. Es ist das Gegenteil von dem, was die Produzenten von Werbebildern intendieren: Reflektion verhindern, die Welt ihrer Möglichkeiten und Nuancen berauben. Gerade fotografische Bilder stehen aufgrund ihres Rufes des realistischen Abbildens in der Gefahr, uns von eigenen Gedanken und der rationalen Begründung unseres Urteils abzuhalten. Wo das Foto als Abbild der Wirklichkeit und damit die Kamera nur noch als unser verlängertes Auge verstanden wird, scheint die kritische Distanz zum Vermittlungsprozeß unangebracht. Siegfried Kracauer spricht im Zusammenhang mit der massenhaften Verbreitung von Illustrierten davon, daß diese uns gar an der Wahrnehmung der Welt hindern. Während im Bereich der Malerei das Bild ganz automatisch als je eigene, interpretierende und zu interpretierende Sicht auf die Welt verstanden

wird, geht das Moment der Vermittlung bei der Fotografie dort verloren, wo sich in der Rezeption vermeintlich der Blick auf die Wirklichkeit direkt öffnet. Franz Kafka widersprach der Behauptung einer solchen Realitätsnähe vehement: »Die Photographie fesselt den Blick an die Oberfläche. Damit vernebelt sie gewöhnlich das verborgene Wesen, das nur wie ein Licht- und Schattenhauch durch die Züge der Dinge hindurchschimmert.«⁵

Wir sind beim Betrachten des Bildes von Walker Evans der ›wirklichen‹ Katie Tingle nicht begegnet, davon wollen wir ausgehen. Wir könnten uns damit behelfen, daß wir konstatieren, der Vorstellung des Fotografen von seiner Protagonistin begegnet zu sein. Aber auch dies bleibt problematisch, solange wir den Kontext der Bildentstehung, sowie die Intentionen des Bildproduzenten nicht kennen. Ohne die Geschichte des Bildes bleibt es offen, ob Walker Evans auf die Persönlichkeit der Katie Tingle abzielte, ob er sie als Repräsentantin einer sozialen Gruppierung darzustellen dachte, ob mit ihr das Aufzeigen einer bestimmten Haltung verbunden sein sollte oder ob sie als Protagonistin einer menschlichen Grundsituation fungiert. Ohne weiteres Wissen können wir nicht einmal gewiß sein, ob es sich nicht um ein ausgesuchtes Modell, etwa eine Schauspielerin handelt, die eine ihr zugewiesene Rolle verkörpert. Das heißt, wir müssen uns über die realen Beziehungen zwischen abgebildeter Person, Bild und Bildproduzent und deren geschichtliches Umfeld in Kenntnis setzen. Und das heißt, wir müssen die Kontexte erarbeiten, in denen die drei Elemente ihre Berührungspunkte finden.

Die Fotografin und Autorin Gisèle Freund (1908-2000) weist in ihrer Geschichte der Wechselbeziehung zwischen Fotografie und Gesellschaft wiederholt auf die Relevanz der Kontexte hin, in die Bilder in der weiteren Verwertung eingebunden werden. So berichtet sie von der Geschichte einer Aufnahme des französischen Fotografen Robert Doisneau (1912-1994), die eine junge Frau sowie einen Mann mittleren Alters an der Theke eines Cafés zeigt. Nachdem die Fotografie, die als harmlose Illustration zu einem Artikel über Bistros entstand, von Doisneau an eine Agentur übergeben wurde, tauchte das Bild bald darauf in einem Beitrag über Alkoholismus auf und erschien schließlich in einem Pariser Boulevard-Blatt mit der Unterschrift: »Prostitution auf den Champs-Élysées«. Der fotografierten männlichen Person, einem Lehrer, gelang es, die Zeitung vor Gericht auf Schadensersatz zu verklagen.⁶

5. Das bei Sontag 1978, 185 angeführte Zitat konnte von mir in Gustav Janouch »Gespräche mit Kafka« nicht eruiert werden. Es entspricht jedoch wohl Kafkas kritischer Einstellung zum Medium. An anderer Stelle heißt es: »Nichts kann Sie so täuschen wie eine Photographie«, siehe: Janouch 1951, 91.

6. Freund 1979, 193f.

Wenn Walker Evans dagegen darauf beharrt, daß die ›wahre‹ Fotografie aus sich selbst spreche und nicht des erläuternden Kommentars bedürfe, so artikuliert er sich offensichtlich ganz aus einer immer wieder für sich reklamierten Position des Künstlers: »For the thousandth time, let it be said that pictures, which are really doing their work don't need words.«⁷ Mit entsprechenden Vorstellungen schielt er auf ein Konzept des autonomen Kunstwerks, das mit dem Anspruch des Dokumentarischen kaum in Einklang zu bringen ist, auch wenn er den Konflikt mit dem Begriff des *documentary style* aufzuheben sucht. Gerade dort, wo Bilder ihr Gewicht jedoch erkennbar nicht allein oder dominant aus der formalen Gestaltung ziehen und die Vermittlung einer bestimmten vorgefundenen Wirklichkeit im Sinne einer Zeugeschaft wirklichen Geschehens zentraler Bestandteil ist, spielen Kontexte und die Authentizität des Referenten eine wesentliche Rolle. Zumindest dort, wo die Fotografien, wie in diesem Fall, schon von Beginn der Rezeption an auch als visuelle Anthropologie bzw. kulturgeschichtliches Dokument wahrgenommen werden. Diese Authentizität bleibt jedoch ohne Kontextwissen bloße Vermutung. Indem Evans die Aussage der Fotografie zudem darauf reduziert, daß diese »ihre Arbeit tut«, bleibt die Aussage ganz ins Medium eingeschrieben und damit resistent gegenüber der wahrnehmenden Deutung mit all ihrer interpretierenden und projizierenden Qualität. Als wahrnehmungstheoretisches Äquivalent der ›wahren‹ Fotografie müßte im übrigen wohl das bekannte *reine Sehen* oder ein sog. *unschuldiges Auge* bei den BetrachterInnen gelten. Wir sehen, daß Walker Evans als Theoretiker mit Vorsicht zu genießen ist.

Auf ein »verborgenes Wesen«, wie Kafka fordert, zielen wir in dieser Betrachtung nicht ab, eher auf ein noch verborgenes Wissen. Zum gebannten Blick, der das Bild gemäß unserer gesammelten intellektuellen Kapazitäten und Erfahrungen sowie gemäß unserer Begabung zu phantasievoller Kombinatorik als Projektionsfläche unserer beschränkten Möglichkeiten erschafft, muß das intensive Bemühen um die Erweiterung unserer Kenntnisse und Fähigkeiten hinzutreten. Solange dies nicht geschieht, bleibt die Betrachtung eine monologische Selbstbestätigung. Erst mit diesem zweiten Blick zur Seite und mit der Sicht auf ein komplexeres Geschehen entgehen wir der Gefahr, die Welt in einem steten Zirkel lediglich als Bestätigung des Eigenen zu erfassen. Die Erweiterung des Wissens und die damit verbundene Veränderung der Perspektive erweitert und verändert uns.

7. Rosenheim 2000, 99.

Epoche des Dokumentarischen

»Unter der Photographie eines Menschen ist seine Geschichte wie unter einer Schneedecke vergraben.« (Siegfried Kracauer)¹

Die Fotografie der Katie Tingle präsentiert diese stehend, in nicht ganz frontaler Haltung zur Kamera hin ausgerichtet. Der Blick richtet sich auf die BetrachterInnen. Beide, der Fotograf wie auch die abgelichtete Person, wissen, so unser Eindruck, um das, was geschieht, beide sind Teil einer Interaktion, die die Beteiligten zumindest im Moment der Aufnahme in einer wie auch immer gearteten bewußten Beziehung zeigt. Es handelt sich also nicht um einen Schnappschuß, wie sie in Walker Evans späteren Arbeiten häufig auftreten. In seinen »Subway«-Bildern (Abb. 3) zeigt er eine Serie von Porträts, die er mit einer unter der Jacke verborgenen Kamera ohne das Wissen der Abgebildeten aufnahm. Mit der intendierten Ausschaltung subjektiver Bildgestaltung und dem Vermeiden einer Einflußnahme auf die abgelichteten Personen sollte eine gesteigerte Authentizität erreicht werden. Evans sprach in diesem Zusammenhang davon, daß ein Porträt »das Sujet unvorbereitet zeigen muß, wie es ist – so wie ich auch in meinem dokumentarischen Stil die Dinge so haben will, wie sie sind.«²

Evans technisches Vorgehen in den »Subway«-Fotografien ist indes nicht neu. Mit der Benutzung einer versteckten Kamera nimmt der Fotograf eine Tradition wieder auf, die schon gegen Ende des 19. Jahrhunderts ihre erste Blütezeit zu verzeichnen hatte. Carl Stirn verkaufte seinen unter der Weste getragenen und durch ein Knopfloch fotografierenden Dosenapparat nach 1887 immerhin 15.000 mal, obwohl dieser für die breite Masse noch kaum erschwinglich war. Edmont Bloch patentierte 1890 eine Kamera, deren Objektiv in die Krawattennadel integriert ist und die von einem Gummiball in der Tasche ausgelöst wird. Die gegen 1900 wieder verschwundene Mode der geheimen Fotografie lebt in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts in der Verbreitung von Apparaten in Form von Streichholzschachteln, Zigarettenpackungen,

1. Kracauer 1963, 26.

2. Mora/Hill 1993, 220.

Feuerzeugen oder Kugelschreibern wieder auf.³ Als frühes Beispiel eines Sensationsjournalismus gelten die 1928 mit einer oberhalb des Schuhs am Bein angebrachten, versteckten Kamera angefertigten Aufnahmen der Hinrichtung einer Frau auf dem elektrischen Stuhl.⁴ Daß Evans gerade von diesem spektakulären Fall bewußt Kenntnis genommen hatte, läßt sich aus dem im Jahre 2000 publizierten Album seiner gesammelten Zeitungsfotos ersehen. Dort ist die als Sensation

Abbildung 3



3. Karallus 2002, 38-39.

4. Rosenheim/Eklund 2000, 233.

angekündigte Titelseite der *New Yorker Daily News* vom 14. Januar 1928 eingeklebt, auf der eine der heimlich geschossenen Aufnahmen von der Hinrichtung die ganze Seite ausfüllt.⁵ Die Aufnahme erweist sich als technisch sehr bescheiden und erinnert eher an eine wenig inspirierte Zeichnung. Einzig durch die Zuschreibung ihrer dokumentarischen Qualität gewinnt sie Bedeutung. Evans bezieht sich zudem auf den deutschen Fotojournalisten Erich Salomon (1886-1944), der durch unbemerkt aufgenommene Bilder vor allem von Politikern Bekanntheit erlangte.

Keinesfalls trifft bei den »Subway«-Fotografien zu, was in späteren Rezensionen diese bisweilen als Paradebeispiel dokumentarischer Aufnahmen auszeichnen soll: Danach handele es sich um »eine Reportage über Menschen, die sich nicht beobachtet fühlen«.⁶ Betrachten wir die sozial-psychologische Situation der Menschen in einer New Yorker Untergrundbahn, so kann geradezu von einer gegenteiligen Befindlichkeit ausgegangen werden. Man muß nicht erst bis zu Sartres Konzeption der existentiellen Bedeutung des Blicks: »Der Andere ist der heimliche Tod meiner Möglichkeiten«⁷ gehen, um sich ein in diesem Kontext vorzufindendes Verhalten »unter Kontrolle« zu vergegenwärtigen; es genügt, unsere eigene Erfahrung zu mobilisieren. Die Situation prägt eine meist ungewöhnlich hohe Dichte von Menschen auf engstem Raum. Die bisweilen hautnahe Präsenz fremder Individuen läßt ein Klima gesteigerter Aufmerksamkeit und gegenseitigen Absicherns und Taxierens der Anderen entstehen. Selbst dort, wo nur wenige Mitfahrende in einem Abteil versammelt sind, bleibt diese Anspannung ungewollter Begegnung erhalten, auch vor dem Hintergrund, daß mit jeder neuen Station sich die Zusammensetzung der Anwesenden verändert, wir auf Unerwartetes gefaßt sein müssen. Susan Sontags Unterscheidung zwischen einem privaten Gesicht, das sie in Evans' Bildern zu finden glaubt, und einem posierenden⁸ trifft ebensowenig die prinzipielle Kontrollsituation des »vertraglich bestimmten Raumes« (Marc Augé) der öffentlichen Verkehrsmittel.

Zudem gilt als Grundlage der »Subway«-Bilder die Tatsache, daß direkt gegenüber den Abgebildeten zumindest eine Person, nämlich der Fotograf Platz genommen hatte. Gerade dieses frontale Gegenüber von Personen, welches im wesentlichen die Raumstruktur der Bildentstehung bestimmt, stellt eine Extremsituation sozialen Kontaktes dar, welche dazu führt, die geradezu erzwungene Intimität durch eine Reihe bekannter Vermeidungsstrategien zu minimieren. Die strikt frontale

5. Ebd., 233.

6. Billeter 1979, 157.

7. Sartre 1989, 352.

8. Sontag 1978, 38.

körperliche Konfrontation wird in der alltäglichen Begegnung weitgehend vermieden. Thomas Macho beurteilt die strikte Vis-à-vis-Situation gegen die Bewertung bei Berger und Luckmann, die hierbei von einem »Prototyp aller gesellschaftlichen Interaktion« sprechen, als »geradezu utopisch seltenes Ereignis gesellschaftlicher Kommunikation«.⁹ Als bewußt eingenommene Haltung findet diese meist nur in Situationen der Aggression oder der Zuwendung von Verliebten statt. In der Situation gegenüberstehender Passagiere in öffentlichen Verkehrsmitteln wird dabei die erzwungene und aufgrund der körpersprachlichen Konfrontation unvermeidliche Nähe durch Zur-Seite-Schauen, Beschäftigung mit Teilen der Kleidung oder bewußt inszenierter Unaufmerksamkeit, Langeweile o.ä. heruntergespielt. Die demonstrative Gleichgültigkeit verweist auf inszenierte Überlegenheit und Autonomie. Auch Evans' eigene euphorische Einschätzung, in seinen Bildern mit dem Verfahren der versteckten Kamera Menschen ohne Masken festgehalten zu haben, »The guard is down and the mask is off«¹⁰, verfehlt die sozial-psychologische Grundkonstellation bei der Entstehung seiner Arbeiten. Zudem bleibt eine Rhetorik der »Maskenhaftigkeit« menschlicher Gesichter, die hier von einer Dichotomie des Eigentlichen und des Inszenierten ausgeht, prinzipiell problematisch. Das Fehlen von direkter Interaktion bringt keine »wahren« Gesichter zu Tage, sondern zeigt diese in anderen Kontexten, wobei die rollenspezifischen Mimikprogramme unmittelbarer menschlicher Kommunikation reduziert sein können. Es bleibt die grundsätzliche und latente Kontrollsituation der Exponiertheit, welche die New Yorker Untergrundbahn als sozialen Ort bestimmt und das Ausdrucksverhalten der Beteiligten beeinflusst.

Marc Augé hat in seinen ethnologischen Betrachtungen zur Pariser Metro die soziale Situation dieses »vertraglich bestimmten Raumes«, die wohl ebenso für die New Yorker Verhältnisse anzunehmen ist, eindringlich beschrieben:

»Es ist also klar, daß in der Metro zwar jeder »sein eigenes Leben lebt«, dieses aber nicht in völliger Freiheit gelebt werden kann, nicht nur deshalb, weil sich in der Gesellschaft keine Freiheit völlig ausleben läßt, sondern weil der kodierte und geordnete Charakter des Metroverkehrs jeden und jede zu Verhaltensweisen zwingt, von denen sie nicht abweichen können, ohne sich Sanktionen, sei es seitens der Staatsgewalt, sei es seitens der mehr oder weniger effizienten Mißbilligung der anderen Fahrgäste, auszusetzen.«¹¹

Was die »Subway«-Bilder also zeigen sind Menschen, die sich an einem

9. Macho 1999, 124.

10. Zitiert nach Rathbone 1995, 171.

11. Augé 1988, 44.

Ort gesteigerter Öffentlichkeit der steten Wahrnehmung und Beobachtung durch Fremde ausgesetzt sehen, deren Verhalten und Mimik aber gerade die faciale Widerspiegelung der prekären Situation zu vermeiden trachten. Das Authentische der Fotografien besteht nicht in der Präsenz ›unbeobachteter‹ Menschen, die frei von den Anforderungen einer sowohl eigenen wie auch direkt fremdbestimmten Rollenerwartung ihr ›echtes‹ oder gar ›natürliches‹ Gesicht zeigten, sondern im Aufzeigen einer gesellschaftlichen Situation latenter Spannung. Die bisweilen zu konstatierende Leere, Sprachlosigkeit oder Härte der Gesichter können ebensowenig im Sinne entsprechender individueller ›Wesensmerkmale‹ gedeutet werden, vielmehr dokumentieren sie eine situationsgebundene Reaktion der sozialen Spannung und Entfremdung. Von Demaskierung wäre allenfalls hinsichtlich einer somit offengelegten latenten gesellschaftlichen Konflikt- oder Überwachungssituation zu sprechen, die jenseits zweckoptimistischer Inszenierung glücklicher Individuen im Sinne eines *American way of life* das allgemeine Klima der USA bestimmt. Vor diesem Hintergrund sind Evans' Bilder aus dem Untergrund eindrucksvolle Dokumente.

Auch hat die »Ausgrenzung des Photographen«¹², die Walker Evans in Bezug auf diese Serie propagiert, nur beschränkte Geltung. Es ist offensichtlich, daß der Fotograf die veröffentlichte Serie, jedenfalls zum Teil, mittels Beschneiden der Originalaufnahmen herstellt und damit klare auktoriale Akzente setzt. Zudem bleibt in der Auswahl der publizierten Bilder aus einer weitaus größeren Anzahl von Aufnahmen der subjektive Faktor weithin erhalten.

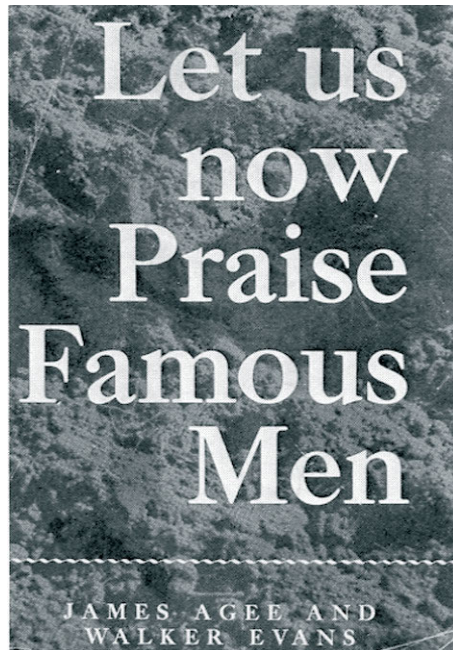
Vergleichen wir das Bild der Katie Tingle mit der »Subway«-Serie, so zeigt sich, wie gesehen, eine völlig andere Grundkonstellation. Die Interaktion wird durch die klare Zuwendung der abgebildeten Person zu der aufnehmenden Kamera und damit zu dem Fotografen eindeutig dokumentiert. Blick und Körperhaltung verbürgen dies. Entsprechend intime Konstellationen, welche die Alabama-Serie dominiert, sind im Gesamtwerk des Walker Evans eher selten. Die im Bild ablesbare Interaktion zwischen Katie Tingle und dem Bildproduzenten führt uns zur Frage nach der Geschichte dieser bewußten Begegnung. Der Versuch, die Geschichte der Bildentstehung zu erfahren, dient jedoch nicht dazu, die Bildinterpretation mit anekdotischem Beiwerk zu schmücken, sondern geht davon aus, daß einzig in Kenntnis der kontextuellen Einbindung der drei oben genannten Elemente – abgebildete Person, Bild und Bildproduzent – Erklärungen möglich sind, die über die Qualität subjektiver Zuschreibung hinausgehen.

Bei Katie Tingles Fotografie sind wir glücklicherweise in der Lage, über eine relativ gut dokumentierte Entstehungsgeschichte zu verfü-

12. Mora/Hill 1993, 220.

gen. Ausgangspunkt ist die erste Veröffentlichung der Fotografie als Teil einer Serie von Aufnahmen in einer Publikation mit dem Titel »Let Us Now Praise Famous Men«. Das Buch resultiert aus der Begegnung des Fotografen Walker Evans sowie des Schriftstellers James Agee mit drei Pächterfamilien im Süden der USA, genauer in Hale County/Alabama. Das Buch teilt sich in einen Bild- und in einen Textteil, wobei der Bildteil noch vor den Titelseiten und ohne Legenden den Band einleitet, und sich so nicht als Illustration des Textes, sondern als gleichberechtigte eigenständige Darstellungsform versteht. Im Vorwort bekräftigen die beiden Autoren, daß ihre jeweilige Arbeit »ebenbürtig, voneinander unabhängig und von gemeinsamer Wirkung« seien.¹³

Abbildung 4



Das Projekt, als dessen Ergebnisse sich die Publikation »Let Us Now Praise Famous Men« herauskristallisieren wird, startet im Jahre 1936 als Auftragsarbeit des Magazins *Fortune*. Walker Evans wurde dazu von der *Farm Security Administration* (FSA), bei welcher er als »information specialist« firmierte, unter der Bedingung freigestellt, daß die Negative und die späteren Publikationsrechte seiner Tätigkeit für *Fortune* ins

13. Zitiert nach Mora/Hill 1993, 199.

Archiv der FSA übergehen sollten. Die FSA (zunächst als RA = *Resetlement Administration* geführt) rief die amerikanische Regierung als Antwort auf die verheerenden sozialen und wirtschaftlichen Verhältnisse der 30er Jahre vor allem auch in den ländlichen Bereichen ins Leben. In den Jahren 1932/33 steigt die Arbeitslosenquote landesweit auf 25 %, im Jahre 1938 sind immer noch 15 % ohne feste Anstellung.¹⁴ Wer sich anhand der Aussagen von Zeitzeugen einen lebendigen Eindruck der Zeitumstände verschaffen möchte, sollte Studs Terkels *oral history* mit dem Titel »Hard Times« lesen (in Deutschland 1972 als »Der Große Krach« erschienen).

Franklin D. Roosevelts Politik des *New Deal*, die mit der wirtschaftsliberalen Haltung früherer Regierungen brach, versuchte in den Zeiten der *Depression* nach dem Börsenkrach im Jahre 1929 und nach Roosevelts Wahl zum Präsidenten im Jahre 1933 mit zahlreichen interventionistischen Programmen die Konsequenzen des Zusammenbruchs einzudämmen. Die drei großen »R« galten als Leitlinien des politischen Handelns: »relief, recovery, reform«, was bedeutete: Bekämpfung der Not, Ankurbelung der Wirtschaft und Reform der Gesellschaft. Die umfangreichen Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen versuchte der Präsident durch Kürzung der Beamtengehälter und Reduzierung des Militärhaushaltes um fast ein Drittel zu finanzieren. Zu den zahlreichen neu etablierten Regierungsorganisationen gehörte die Gründung der FSA, deren offizielle Aufgabe als »Wiederansiedlungsbehörde« darin bestand, mit Krediterteilung und Programmen zur Wiederaufforstung oder mit Dammbauprojekten der Verarmung großer Teile der Landbevölkerung entgegenzuwirken und der Wirtschaft neue Impulse zu geben.

Die *Historische Sektion*, für welche Walker Evans arbeitete und die von Roy Emerson Stryker geleitet wurde, hatte als Teil der Regierungsbehörde die Aufgabe, die sozialen Verhältnisse wie auch die Arbeit der FSA zu dokumentieren und Öffentlichkeitsarbeit zu leisten, wobei der Fotografie ein besonderer Stellenwert als »authentisches« Medium zukam. Nach Strykerts eigenen Worten bestand die Aufgabe darin, zu zeigen, »how Americans live and what their problems are [...] to confront people with each other, the urban with the rural, the inhabitants of one section with those of other sections of the country, in order to promote a wider and more sympathetic understanding of one for the other«.¹⁵ Festzuhalten ist jedoch, daß die dem Vorhaben innewohnenden Aspekte einer sozialkritischen Betrachtung in der folgenden Geschichte der FSA recht bald einer Umorientierung in Richtung der Erstellung affirmativer Bilder zur amerikanischen Identität und der Propagierung der

14. Adams 2000, 59f.

15. Zitiert nach Rosenheim 2000, 73.

Schönheiten des ländlichen Daseins weichen sollten: »After the summer of 1938 the work of the FSA-photographers began to move consciously into the positive aspects of rural life.«¹⁶ Was offensichtlich weitgehend ausgespart wurde, sind Dokumentationen über die Arbeitskämpfe der ArbeiterInnen. Zwar schrieben die neuen Gesetzgebungen unter Roosevelt vor, daß von seiten der Arbeitgeber Gewerkschaften als Tarifpartner anerkannt werden mußten, doch unterliefen die Unternehmen entsprechende Regelungen, indem sie die ArbeiterInnen in selbstgegründete, abhängige Betriebsgewerkschaften zwangen. Die bald einsetzende Streikbewegung entwickelte landesweit mit den sog. *sit down*-Streiks eine oftmals erfolgreiche Strategie des Widerstandes. Vielerorts gelang es jedoch im Zusammenspiel von Arbeitgebern, Polizei und angeheuerten kriminellen Banden die Streiks mit äußerster Brutalität zu unterdrücken. Allein in den Jahren von 1934 bis 1936 geht man bei den Arbeitskämpfen im Industriebereich von 88 getöteten Arbeitern aus.¹⁷ Davon handeln die FSA-Fotografien ebenso wenig, wie von anderen ›harten‹ Themen, wie z.B. der erhöhten Kindersterblichkeit als einem der deutlichsten Indikatoren der elenden Verhältnisse.

Allgemein reiht sich die Arbeit Walker Evans' der 30er Jahre und somit auch Katie Tingles Bild in eine Tendenz der Literatur, des Theaters, der Fotografie und der bildenden Künste ein, die Thematisierung der sozialen Wirklichkeit und des authentischen Alltagslebens angesichts der Krisensituation in den Mittelpunkt zu rücken. Dokumentarische Techniken gelten als charakteristisch für dieses Jahrzehnt. Literarische Techniken orientieren sich an Konzeptionen eines ›fotografischen‹ Realismus: »I am a camera with its shutter open, quite passive, recording, not thinking«, heißt es beim Schriftsteller Christopher Isherwood (1904-1986).¹⁸ Evans wiederum nimmt Bezug auf Flaubert, dessen Werk er während seines Paris-Aufenthaltes kennengelernt hat und schätzt besonders die erzählerische Unbeteiligtheit und seine fotografieanalogen Beschreibungen.

Selbst bei Malern wie Jackson Pollock (1912-1956) finden wir im Jahre 1936 Sujets aus dem Arbeitsmilieu der »Cotton-Pickers«. Er ist zu dieser Zeit Nutznießer eines erstaunlichen und wohl einmaligen Regierungsprogrammes, welches KünstlerInnen im ganzen Land mit einem Gehalt versieht, das weit über dem Salär sonstiger, einfacher Beschäftigungsverhältnisse liegt. Während eine Verkäuferin bei Woolworth für eine 50-Stundenwoche 10 \$ erhält, finden die KünstlerInnen bei minimaler Nachweispflicht für die geleistete Arbeit jede Woche einen

16. Jack F. Hurley zitiert in Kulesa 1989, 158.

17. Foner/Schultz 1983, 268.

18. Christopher Isherwood in »Berlin Stories«, 1938, zitiert nach Stott 1973, 77.

Scheck der *Works Progress Administration* über 23.86 \$ vor.¹⁹ Man spricht von mehr als 10.000 KünstlerInnen, die in der Zeit von 1933 bis 1943 bei der Regierung Unterstützung finden.²⁰ Evans wird bei der FSA mit einem Jahresentgelt von 3.000 \$ starten.²¹

Dem Medium Fotografie fällt innerhalb der dokumentarischen Arbeit der FSA, entsprechend der ihr zugeschriebenen »objektiven« und »realistischen« Qualitäten ästhetischer Vermittlung, eine besondere Rolle zu. Neben Walker Evans arbeiten mit Ben Shahn, Arthur Rothstein und Dorothea Lange weitere FotografInnen bei der FSA, die später als HauptvertreterInnen der sozialdokumentarischen Fotografie zu Berühmtheit gelangen sollten. Die Situation der Fotografie wird in dieser Zeit zunehmend von deren steigender Bedeutung für die Print-Medien geprägt. Mit dem Start der Illustrierten *Life* im Jahre 1936 etabliert sich ein erstes fast ausschließlich auf Fotoabbildungen basierendes Massenblatt, das mit einer Auflage von 466.000 Exemplaren den Markt betritt und schon im folgenden Jahr auf über eine Million anwächst.²² Mit *Look* folgt im Jahre 1937 ein zweites, ähnlich gelagertes Magazin.

Der Auftrag des Magazins *Fortune* an den Schriftsteller James Agee und an Walker Evans, für den der Fotograf von der FSA freigestellt wird, gliedert sich in seiner Zielsetzung ganz in die von der *Historischen Sektion* verfolgte Konzeption ein. Das Projekt soll in eine Reportage über die Lebensverhältnisse verarmter Pächterfamilien im Süden der Vereinigten Staaten münden. Daß damit ausdrücklich weiße Familien gemeint sind, zeigt die tendenziell rassistisch geprägte Repräsentationspolitik der Medien. Laut Statistik waren im Jahre 1935 etwa die Hälfte der 68.000 sog. *sharecropper*-Familien Schwarze.²³ Die Situation der *sharecroppers* bestimmen ausbeuterische Pachtverhältnisse, bei denen die Landbesitzer ein Viertel oder gar bis zur Hälfte der Ernte für sich beanspruchen können. Dem daraus resultierenden Zwang, hohe Erträge erzielen zu müssen, um mit dem verbleibenden Anteil das Auskommen zu sichern, steht jedoch mit einsetzender Überproduktion und sinkenden Preisen die allgemeine Marktlage entgegen. Allein in den Jahren von 1929 bis 1932 fallen die Preise für Erzeugnisse der Landwirtschaft um die Hälfte.²⁴

Die Umwandlung der vormaligen Sklavenhalterproduktion nach dem Bürgerkrieg in ein System der Verpachtung hatte den *landlords*

19. Naifeh/Smith 1989, 273-280; Abb. der »Cotton Pickers« Seite 280.

20. Uricchio/Roholl 2003, 163.

21. Rosenheim 2000, 74.

22. Freund 1979, 149.

23. Flynt 1989, 294.

24. Adams 2000, 63.

kaum Einbußen gebracht. Mit diesem neuen System entledigen sich die Landeigentümer der Kosten für Aufsicht und Verwaltung wie auch letztlich des wirtschaftlichen Risikos. Die auferlegten Bedingungen lassen die arbeitende Bevölkerung zudem nicht über das Existenzminimum gelangen und verhindern somit den Erwerb eigenen Landes und die Autonomie der Pächter. Die Abhängigkeit der *sharecroppers* von den Landbesitzern wird noch dadurch verstärkt, daß diese oftmals als Ladenbesitzer fungieren, bei denen sich die Pächter Saatgut und Lebensmittel auch auf Darlehensbasis besorgen können. Die Macht und der Einfluß der *landlords* gehen so weit, daß sie die Pächterfamilien dazu drängen, die Kinder nicht allzulange in der Schule zu lassen, um sie als Arbeitskräfte einsetzen zu können. Damit verlieren die Heranwachsenden mit ihrer mangelhaften Schulbildung die Möglichkeit, aus dem Teufelskreis der Abhängigkeiten auszubrechen.

Von staatlicher Seite bereitgestellte Prämien zur Reduzierung der Produktion kommen weitgehend den Landbesitzern zugute und forcieren eher die Verelendung in der einfachen Bevölkerung. Vor allem die Besitzer großer Ländereien profitieren davon, da es ihnen leichter fällt, Teile der bebauten Fläche stillzulegen, ohne sich damit wirtschaftlich zu ruinieren. Ein großer Teil der Prämien fließt zudem in den Ankauf von Landwirtschaftsmaschinen und reduziert damit noch weiter die Arbeitsmöglichkeiten der kleinen Pächter. Alles in allem kommen die Regierungsmaßnahmen vorrangig den etablierten Farmern zugute und verstärken den Trend zu industrieller Agrarproduktion, mit der die Kleinbauern nicht mehr konkurrieren können.²⁵

In dieser Krisensituation veröffentlicht die Zeitschrift *Fortune* eine Artikelserie, die den Einfluß der *Depression* auf die weiße Arbeiterschaft in den unteren Lohnklassen zum Inhalt hat. Die Reihe firmiert unter dem Titel »Life and Circumstances« und berichtet u.a. von Angestellten einer Telefongesellschaft oder von der Arbeit eines Lackierers.²⁶ Ein weiterer Bericht soll die Lebensumstände weißer Pächterfamilien im Süden dokumentieren. James Agee erscheint als Mann aus dem südlichen Knoxville, der die nötigen Milieukenntnisse mitbringt und der durch seine schon erschienenen dokumentarischen Artikel für diese Aufgabe prädestiniert ist. Walker Evans ist für die Bebilderung der Reportage zuständig, wobei dessen Anteil von Beginn an als eigenständige Arbeit angesehen wird.

25. Kulessa 1989, 89ff.

26. Rathbone 1995, 119.

»Let Us Now Praise Famous Men«

»Vor Roosevelt hat die Zentralregierung das Leben des einzelnen so gut wie nicht berührt. Vom Postmeister abgesehen, gab es kaum eine örtliche Vertretung. Jetzt auf einmal wurden Leute, die man kannte, mit Regierungs-jobs betraut. Hinz und Kunz oder irgend jemand von nebenan.« (Ed Paulsen)¹

Im Juli des Jahres 1936 starten Evans und Agee ihre Fahrt durch die ländlichen Gebiete des Südens. Erst nach drei Wochen, als sie schon über Sinn und Erfolg des Unternehmens zu zweifeln beginnen, machen sie in der Ortschaft Greensboro im Staate Alabama die Bekanntschaft mit drei Pächtern: Frank Tingle, Bud Fields und Floyd Burroughs. Diese sind auf der Suche nach staatlicher Unterstützung. Es gelingt Agee und Evans, in näheren Kontakt zu den drei in äußerst bescheidenen Verhältnissen lebenden Familien zu kommen, wobei deren Annahme, daß die beiden aus dem Norden angereisten Fremden als vermeintliche Angestellte der Regierung in irgendeiner Weise von Nutzen sein könnten, sicherlich der Kontaktaufnahme förderlich ist. Die Burroughs sind sog. *half-croppers*, d.h., sie haben die Hälfte der Ernte an den Landeigentümer abzuführen, wohingegen die beiden anderen Familien ein Drittel der Baumwollernte und ein Viertel der Maisernte abführen müssen. Während Evans, der mehr auf Distanz bedacht ist, in ein Hotel zieht, quartiert sich Agee für etwa drei Wochen bei den Burroughs ein. Die drei Familien sind verwandtschaftlich verbunden: Bud Fields ist der Schwager von Frank Tingle, Floyd Burroughs Ehemann der Tochter Bud Fields'. Sie leben nicht weit voneinander entfernt an einem Platz, der »Mills Hill« genannt wird. Evans beginnt vom ersten Tag an, Aufnahmen zu machen, zunächst von den Familienmitgliedern und den ärmlichen Holzhäusern. Später, als sich eine gewisse Vertrautheit einstellt, kann er ebenso im Inneren der Häuser arbeiten, wo er einzelne Räume und das Mobiliar ablichtet. Aus diesen Fotografien sowie dem erzählenden Bericht Agees soll sich die Reportage für *Fortune* zusammensetzen.

1. Ed Paulsen erlebt die Depressions-Zeit als Gelegenheitsarbeiter; zitiert nach Terkel 1972, 144.

Daß es zu der Publikation in der geplanten Weise nicht kommt, geht darauf zurück, daß die Fülle des Materials das Projekt sprengt. Wenn auch ein Manuskript fertiggestellt wird, so scheinen die beiden und insbesondere Agee schon bald zu erkennen, daß dies den Rahmen eines Zeitungsberichtes, jedenfalls so, wie er angefordert war, sowohl vom Niveau als vom Umfang her übersteigt und eine Veröffentlichung in Buchform angebracht wäre. Nachdem *Fortune* das Projekt als »pesimistic, unconstructive, impractical, indignant, lyrical, and always personal«² erwartungsgemäß ablehnt, vergehen jedoch noch fünf Jahre, bis das Buch unter dem Titel »Let Us Now Praise Famous Men: Three Tenant Families« bei Houghton Mifflin in Boston im Jahre 1941 erscheint. Zuvor hatte Agee noch einige drastische Wörter wie z.B. »fuck«, »shit« oder »piss« entfernen müssen, da diese im Staate Massachusetts in publizierten Texten nicht erscheinen durften. Evans selbst gesteht, daß er bei der Lektüre einiger Passagen errötete. Ausschlaggebend für das späte Erscheinen ist wohl auch, daß eine bereits 1937 publizierte Dokumentation zu den Verhältnissen im Süden von Margaret Bourke-White und Erskine Caldwell mit dem Titel »Have You Seen Their Faces« den Markt schon erfolgreich bedient hatte. Die Fotografin Bourke-White setzte dabei auf die emotionalisierende und verkaufsfördernde Kraft oft auch inszenierter Armuts- und Elendsdarstellungen. In ihrer Autobiographie beschreibt die Fotografin ihr selbstherrliches Vorgehen bei der Bildentstehung recht ungeschminkt: »I remember one occasion when we went into a cabin to photograph a Negro woman who lived there. She had thick glossy hair, and I decided to take her picture as she combed it.«³ Wer hier die Herrschaft über das Bild und seine Botschaft ausübt, wird anhand des Zitates wohl hinlänglich deutlich. Im übrigen entstanden in den Dreißigern zahlreiche weitere Publikationen vergleichbarer oder ähnlicher Thematik, die ebenso Text und Fotografie zu verbinden suchten: Bekannteste Beispiele sind Dorothea Langes und Paul Schuster Taylors »An American Exodus: A Record of Human Erosion« (1939) sowie Archibald MacLeishs mit Fotos aus dem FSA-Fundus publizierte Buch »Land of the Free« (1938). Agees und Evans' Unternehmen kann also auf eine ganze Reihe von sozialdokumentarischen Publikationen aus den 30er Jahren, die ebenfalls Bild und Text vereinen, zurückblicken.⁴ Als frühestes Beispiel des Genres gilt Jacob Riis' (1849-1914) schon 1890 erschienener Band »How the Other Half Lives«.

Während der wirtschaftliche Erfolg von »Let Us Now Praise Fa-

2. Stott 1973, 262.

3. Bourke-White 1963, 126.

4. Einen umfassenden Überblick über die sozialdokumentarischen Publikationen der 30er Jahre in den USA gibt Stott 1973.

mous Men« in den ersten Jahren noch ausbleibt – bis 1948 werden etwa 4000 Exemplare verkauft – können nach der zweiten, veränderten Ausgabe im Jahre 1960 (mit nunmehr 62 Fotografien) bis 1985 eine halbe Million verkaufter Bücher vermeldet werden. D.h., der Erfolg der Publikation stellt sich erst ein, als die dokumentierten Zustände schon längst der Geschichte angehören. Nicht zuletzt die nostalgische Rückbesinnung der 60er Jahre auf die Depressionszeit, die sich in Mode- und Designadaptionen niederschlägt und die Literatur der 30er Jahre wieder in den Blickpunkt rückt, verhelfen zum Durchbruch.

Den Band der ersten Ausgabe von »Let Us Now Praise Famous Men«, auf den wir uns hier als originale Konzeption beziehen, leiten 31 Fotografien, die Evans als Serie zusammengestellt hat, ein⁵ (siehe Abb. 23-53). Die Aufnahmen, zu denen das Bild der Katie Tingle gehört, sind ohne Legenden wiedergegeben und werden jede auf einer eigenen Seite abgebildet. Damit formieren sie sich zu einem homogenen Block, in dem jedes Bild zum Teil einer Erzählung gerät. Sie verlieren gleichzeitig jedoch nicht ihren Wert als eigenständige Einheiten. Indem jeder Fotografie eine eigene Seite zukommt, bekräftigt Evans die je eigene Qualität der Aufnahmen nicht nur im Sinne einer je eigenen Repräsentation, sondern ebenfalls in bezug auf ihr jeweiliges ästhetisches Gewicht. In der blockhaften Anordnung zu Beginn des Buches noch vor den Titelseiten und dem Fehlen erläuternder Angaben, erschaffen die Bilder eine eigenständige soziale Welt, deren Bedeutung ganz im Kontext interner Bezüge verankert zu sein scheint.

Die Serie setzt ein mit dem Bild eines Landbesitzers, zeigt in der Folge jede der Familien mit Porträt- und Gruppenfotografien sowie Aufnahmen der Häuser und des Mobiliars. Den Schluß bilden zwei Straßenfotos einer kleinen Ortschaft sowie die Aufnahme eines kargen Gebäudes mit Aufschrift »Mayors Office«. Der Landbesitzer zu Beginn (Abb. 23) bleibt die einzige Person, die offensichtlich nicht zu dem Kreis der drei Pächterfamilien gehört. Dies wird anhand verschiedener Aspekte auch ohne genaueres Vorwissen bei der Betrachtung der Fotografien ersichtlich.

Zunächst fällt die gerade Körperhaltung des zu etwa zwei Drittel abgebildeten *landlords* auf. Das Statuarische des repräsentierenden Aktes korrespondiert als Ordnungsmoment mit der strikt parallelen Linienführung, die sich in den übereinandergelagerten Holzbrettern der dahinter zu erkennenden Hauswand zeigt. Die fast parallel zu der Bildbegrenzung verlaufenden Linien bilden zusammen mit der auf der rechten Seite im Ausschnitt wahrnehmbaren rechtwinkligen Fensteröffnung und der starr aufrecht stehenden Figur eine den Raum akkurat

5. Ich beziehe mich hier auf die erneute Publikation der Originalabfolge der Fotografien in: Mora/Hill 1993, 201-217.

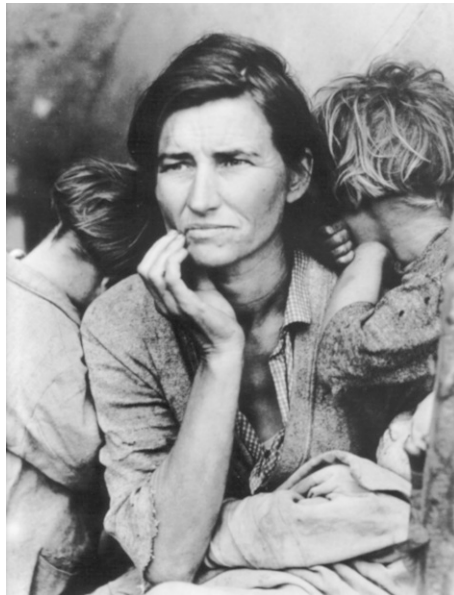
nach geometrischen Aspekten gliedernde Struktur des Bildes. In gleicher Weise dokumentiert die Exaktheit der Kleidung, der jedoch jeder Anstrich von Eleganz oder individueller Nuance fehlt, mit den stereotypen Zeichen der Bürgerlichkeit: Sakko, weißes Hemd und Schlips, ein Moment der Ordnung und Korrektheit. Die hinlänglich bekannten Insignien konventioneller Repräsentation des Standes bilden zusammen mit der rasterartigen Geometrie des Raumes ein Bild kühler Normerfüllung und Reserviertheit. Verstärkt wird diese Wirkung von einer Mimik, die kaum emotionale Beteiligung verrät und in dieser Verschlussenheit den Dargestellten eher als Typus, denn als Individuum vorführt. Dabei sind die üblichen repräsentativen Anzeichen des Stolzes oder der Genugtuung, der bürgerlichen Klasse anzugehören, kaum ausgeprägt.

Ganz anders die folgenden Fotografien der Familie Burroughs (Abb. 24-33), welche die beiden Eltern und drei Kinder zeigen: Die Kamera geht näher an ihr Objekt heran, die Menschen werden, bis auf die Kleinkinder, in Brustbildern gezeigt und füllen einen Großteil der Bildfläche. Der merklichen Distanz des Landbesitzers steht hier eine offensichtlich intendierte Nähe des Fotografen zu seinen Protagonisten gegenüber, bei der sich der eher anonyme Vorgang des Ablichtens im ersten Bild in eine demonstrative Hinwendung zu intimeren Verhältnissen wandelt. Die starke Präsenz der Personen im Bildraum rückt diese eindeutig ins Zentrum der Aufmerksamkeit, zielt auf ihre Individualität. Der umgebende Raum tritt als bedeutungsgebender Kontext stärker in den Hintergrund. Lediglich bei dem im Vollbild gezeigten Kleinkind in Abb. 27, welches neben dem Bein einer erwachsenen Person oder eines der größeren Geschwister auf dem sandigen Boden sitzt, verweisen größere Distanz sowie die Einbindung in den sozialen Bezug auf noch fehlende Eigenständigkeit und Persönlichkeit. Das mimische Programm der Burroughs-Bilder könnte am ehesten unter dem Gesichtspunkt einer reduzierten oder gemäßigten Emotionalität beschrieben werden. Die gleichwohl vorhandene intensive Ausdrucksqualität verdankt sich weniger einer offen zur Schau gestellten Befindlichkeit. Die zusammengekniffenen Münder und die Falten über der Nasenwurzel dokumentieren eine innere Anspannung, die zusammen mit der Kopfneigung des Vaters und dem Mit-dem-Rücken-zur-Wand-Stehen der Mutter Ernsthaftigkeit und Konzentration vermitteln. Zusammen mit dem direkten Blick in die Kamera und damit auf die BetrachterInnen nimmt diese Konstellation einen eher verhaltenen Apellcharakter an, der jedoch anders als Dorothea Langes (1895-1965) berühmte »Migrant Mother« aus dem Jahre 1935 (Abb. 5) nicht auf Mitleid und Betroffenheit setzt, sondern die Nachdenklichkeit und Ernsthaftigkeit der beteiligten Personen betont. Mit der Vermeidung einer extrovertierten Emotionalität, wie sie Langes Ikone herausstellt, behalten die Protago-

nisten bei Evans' Aufnahmen der Burroughs ein Moment von Eigenständigkeit, die sie davor bewahrt, zum bloßen Mittel der Intentionen des Bildproduzenten zu werden.

Eben diese Gefahr scheint, worauf verschiedentlich hingewiesen wurde, bei Langes Fotografie zu bestehen. Im folgenden soll des öfteren »Migrant Mother« zum Vergleich herangezogen werden. Das Bild gilt als vielleicht bekannteste amerikanische Ikone einer sozial engagierten Dokumentation. Lange verkörpert innerhalb der FSA eine Art Antipodenstellung zu Evans, was sie dazu prädestiniert, dessen Arbeit in der Gegenüberstellung einzuordnen und zu beurteilen. Wenn auch im Vergleich, wie zu sehen sein wird, die problematischen Aspekte bei »Migrant Mother« m.E. überwiegen, so sollte Langes engagiertes fotografisches Werk dennoch gewürdigt werden. Die Fotografin selbst befürchtete wohl nicht zu unrecht, daß ihre gesamte fotografische Arbeit auf das tausendfach publizierte Bild reduziert würde.

Abbildung 5



Freilich arbeitet ihr eigener Bericht der Bildentstehung mit an der Profilierung eines Mythos. So soll sie auf dem Heimweg ein Schild mit der Aufschrift »Erbsenpflückerlager« passiert und erst 20 Meilen später von einem undefinierbaren Drang erfaßt, also einem Instinkt folgend,

»fast unbewußt«⁶ das Auto gewendet haben, um dem Schild zu folgen und letztendlich auf ihr Motiv zu stoßen. Mit dieser Erzählung verklärt sie die durchaus verständliche professionelle Jagd nach »dem« definitiven Bild zu einem schon mystischen Ruf des offenbar bereits vor der Ablichtung vorhandenen Bildes nach seiner Vollstreckung. In dieser Umkehrung der Verhältnisse fordert nicht mehr der Fotograf oder die Fotografin, sondern das Bild selbst seine Realisierung. Daß die Realisierung einer kleinen Serie von nur sechs Aufnahmen, zu denen »Migrant Mother« gehört, nur zehn Minuten in Anspruch nimmt, unterstreicht den Eindruck, daß nicht mehr ein Arbeitsprozeß der intensiven Auseinandersetzung mit dem Motiv zugrunde liegt, sondern daß sich die Realität gleichsam selbst inszeniert hat.

Lange ist sich des unvermeidbaren Voyeurismus und Zynismus des Vorgangs durchaus bewußt. Freilich stilisiert sie die ungleiche Begegnung einer abgesicherten mittelständischen Künstlerin auf Motivsuche, die jene in einer verzweifelten und prekären Situation existentieller Not befindliche Restfamilie in wenigen Minuten abzulichten sucht, mit ihren ProtagonistInnen zu einer Sternstunde der Humanität und Solidarität: »Sie saß in einem schiefen Zelt, ihre Kinder drängten sich um sie, und sie schien zu wissen, daß meine Bilder ihr helfen könnten, und so half sie mir. Es gab eine Art Gleichheit zwischen uns.« In dieser schon atemberaubenden Konstruktion der Gleichheit und gegenseitigen Hilfe errichtet Lange ein Legitimationsgerüst, das sich für die LeserInnen, die nur einen Satz zuvor erfahren haben, daß die kleine Familie »von erfrorenem Gemüse der umliegenden Felder leben und von Vögeln, die die Kinder töteten«⁷, sogleich als durchschaubares Manöver eines belasteten Gewissens erkennen läßt. Auch von Seiten der Rezeption wurde man nicht müde, den Voyeurismus dramatisch-malerischen Elends in Kategorien des Würdevollen und der menschlichen Größe zu transformieren, indem man angesichts von »Migrant Mother« etwa von der »über sich selbst hinauswachsenden Größe eines Menschen im Elend« schrieb, die »am reinsten« in Langes Foto dokumentiert sei.⁸ Die Abgebildete selbst, mit Namen Florence Thompson, äußerte später ihr Bedauern und ihre Verärgerung darüber, daß Lange vor allem auch durch ihr Bild zur Berühmtheit wurde und zu Wohlstand gelangte, während sie selbst noch im Jahre 1979 in einem Wohn-

6. Lange 1998, 76, ebenso S. 20.

7. Ebd. 76.

8. Billeter 1979, 202. Detlef Kulesa interpretiert das Bild unverständlicherweise als »Darstellung immerwährender Hoffnung«. Auch wenn sein Bezug auf das stereotype Thema der schützenden Mutter zutrifft, so vermitteln doch der desolate Gesichtsausdruck, die hilflose Geste wie auch die sich abwendenden Kinder geradezu das Gegenteil von Hoffnung. Kulesa 1989, 387.

wagen von Sozialhilfe lebte. Die Fotografie erzielte 1991 in einer Auktion 44.000 \$.⁹

Evans' Burroughs-Bilder hingehen entgegen der Gefahr einer Dramatisierung des Elends. Die Sachlichkeit der Porträts setzt sich ebenso in den Aufnahmen aus dem Inneren des Hauses der Familie fort. Schlafzimmer und Küche zeigen eine bemerkenswert aufgeräumte und saubere Klarheit, die vor allem im Blick in den Küchenbereich eine geradezu malerische Atmosphäre entwickelt. Auf die problematische Entstehung dieser Interieurs und der damit verbundenen Frage nach der Authentizität der Szenerien wie nach dem Anteil des Fotografen werden wir noch eingehen.

9. Lester 1991, 73; ebenso Rosler 1992, 315f; zum Auktionspreis Hoffman 1996, 115.

Die Tingles

»Documentary, as we know it, carries (old) information about a group of powerless people to another group addressed as social powerful.« (Martha Rosler)¹

Die Fotografien der zweiten Familie stellen das Familienoberhaupt Bud Fields mit zwei Aufnahmen, einem frontalen Porträt sowie einem Ganzkörperbild, in den Mittelpunkt. (Abb. 34-35) Auch hier gründet, wie bei den Burroughs, die affektive Qualität nicht auf einer emotionalen Inszenierung des Gesichtsausdruckes oder der Gestik. Die Geschlossenheit des Mundes wie die zusammengekniffenen Augen geben im Porträt hinsichtlich der Mimik wenig preis von dem, was an sonstigen Zeichen auf eine desolante Verfassung hinweist. Die ungekämmten, strähnigen Haare, der wilde Oberlippenbart, eine Verletzung am Mund bilden zusammen mit einer unrasierten Kinnpartie, den Falten zwischen den Augen und dem faltigen, reptilienartigen Hals Kennzeichen der Verelendung. Aber auch hier bewahrt die Spannung zwischen den genannten eindringlichen äußeren Anzeichen und der schon stoisch zu nennenden, geraden frontalen Haltung mit seiner reduzierten Mimik Bud Fields davor, im Bild als bloßes Objekt einer affektgeladenen Armutssinszenierung aufzugehen. Mit der Konstellation einer direkten Konfrontation zu den BetrachterInnen behauptet der abgebildete Farmer potentiell seine Souveränität.

Ein erneuter Vergleich mit Dorothea Langes Fotografie zeigt, in welcher Weise die Eigenständigkeit der Person hier bei Evans gewahrt bleibt. Im frontalen Blick, auf gleicher Augenhöhe mit uns, vermittelt der Porträtierte immer noch ein Potential an Widerständigkeit und Persönlichkeit, wohingegen Langes »Migrant Mother« auch von der Bilddramaturgie her mit den sie umrahmenden Kindern ganz in die desolante Situation eingebunden, gewissermaßen ein für allemal auf diesen Moment reduziert und fixiert scheint.

Während Dorothea Lange unseren Blick und unsere vermeintliche Erwartung nach Spektakulärem und Eindeutigem zu bedienen sucht, dabei an das altbekannte christliche Motiv der Madonna mit dem Kind

1. Rosler 1992, 306.

anknüpft und das Bild im Sinne einer definitiven Aussage als abgeschlossene Antwort zu einer ›getroffenen‹ Thematik anbietet, vermeidet Evans hier mit der reduzierten Ausdrucksqualität des Bud Fields und einer eher kühlen Bilddramaturgie der einfachen Linien den schnellen Effekt einer ›mund-‹ bzw. ›augengerechten‹ Antwort. Daß Walker Evans dieses Prinzip der Nüchternheit in den Fotografien von »Let Us Now Praise Famous Men« nicht immer durchhält, wird noch zu sehen sein.

Auch Bud Fields zweites Bild (Abb. 35), in dem er auf dem Bett sitzend gezeigt wird, verfolgt in der eher belanglosen Geste des Sich-am-Rücken-Kratzens keinesfalls eine emotional geladene Symbolisierung des Elends. Die Alltäglichkeit und Beiläufigkeit der Szenerie wie auch die eher unbeteiligte Haltung des Protagonisten konzentriert die Aufmerksamkeit der BetrachterInnen unmittelbarer auf die soziale Situation. Der ärmliche Kontext des Innenraums wie der nackte hagere Oberkörper des vor sich hinschauenden Mannes legen allein schon bededtes Zeugnis ab.

Zwei sich daran anschließende Gruppenaufnahmen (Abb. 36-37) zeigen zum einen wiederum Bud Fields mit seiner weitaus jüngeren Ehefrau Lily Rogers Fields, die ein Kleinkind in den Armen hält, zum zweiten dieselben Personen zusammen mit zwei weiteren Kindern und Lily Rogers Mutter. Wiewohl die Fotos mit der parallelen statischen Frontalität und der aufgereihten Gruppierung formale Momente klassischer, inszenierter Familienporträts aufweisen, geben der ärmliche Kontext von Kleidung und Mobiliar sowie die kaum vorhandene emotionale Beteiligung der Abgebildeten wenig Möglichkeiten einführender Anteilnahme. Das mimische Programm transportiert auch hier Skepsis und letztlich unbeteiligte Präsenz.

Zwei weitere Fotografien aus den Innenräumen und die Seitenansicht eines einfachen Holzhauses, die ebenso den Fields zuzuordnen sind, komplettieren den Eindruck sachlicher Schilderung der ärmlichen Verhältnisse. (Abb. 38-40)

Die Familie Tingle, als dritte der Pächterfamilien, ist mit insgesamt neun Personenaufnahmen (Abb. 41-49) am häufigsten vertreten, wobei allein sechs Bilder den (sieben) Kindern gewidmet sind. Schon bei der ersten Durchsicht fällt ins Auge, daß die Präsentation hier weitaus stärker als bei den beiden anderen Familien auf eine mimische Extrovertiertheit setzt. Man betrachte den gequälten Ausdruck der Kinder in den Abbildungen 44 und 45. Ebenso dokumentiert das Bild der größeren Tochter Elisabeth (Abb. 43) eine Tendenz zum Disharmonischen. Die an den linken Rand gerückte aufrecht stehende Figur lehnt an einen hölzernen Stützbalken und gibt den Blick frei auf die auffällige Architektur der Veranda. Während sie einen Arm hinter dem Rücken verbirgt, wird der zweite zum Mund geführt, wobei es den Anschein hat, als kaue die junge Frau auf den Nägeln.

Ihr Blick richtet sich aus dem halb zur Seite gedrehten Kopf fast verstohlen zur Kamera; ihre Kleidung setzt sich aus vielfach zerrissenen Stoffteilen zusammen. Heruntergezogene Augenbrauen, leicht abgewendetes Gesicht und die Verlegenheitsgeste des Nägelkauens manifestieren allein schon im gestischen und mimischen Programm Unsicherheit und kaum Beteiligung im Sinne einer intendierten bewußten Selbstdarstellung. Unterstützung findet diese negative Performanz im ausgewählten räumlichen Kontext durch die Labilität der schrägen Balken und die undeutlichen, matten Spiegelungen in den blinden Scheiben des Glasfensters. Auch im formalen Aufbau zeichnet sich die unsichere Grundsituation in der bei den bisherigen Beispielen meist gewährten, jedoch hier fehlenden mittigen Dominanz der Person sowie in einer eher heterogenen graphischen Struktur des Hintergrunds ab, der gewissermaßen ein eigenes, autonomes Ensemble bildet. Sowohl im gestischen Bereich mit der zum Mund geführten Hand und dem zur Seite gedrehten Kopf, wie auch in der Vermittlung emotionaler Anspannung sind Parallelen zu Langes »Migrant Mother« unübersehbar.

Diesen Eindruck einer stärkeren Fixierung auf den Apellcharakter unterstützt das in der Erstaussgabe von 1941 auf der gegenüberliegenden Seite publizierte Bild einer zweiten, jüngeren Tochter der Tingles mit Namen Ida Ruth. (Abb. 44) Geöffneter, gequält verzogener Mund, zusammengezogene Augenbrauen, schräge Kopf- und Körperhaltung sowie das Abstützen des Kopfes mit der Hand dramatisieren die Szenerie in einer Weise, die der kühlen Sachlichkeit vorheriger Bilder, man denke an Bud Fields statuarische Erscheinung oder an Annie Mae Burroughs' Auftreten, strikt entgegensteht und die in der Dominanz schräger, unruhiger und vielfältiger Linienführung ihr formales Äquivalent findet. Besonders aufschlußreich für die Intentionen Evans' mag die Beobachtung sein, daß die publizierte Aufnahme aus einer Serie von drei zeitlich unmittelbar nacheinander aufgenommenen Fotografien stammt und die beiden nicht publizierten Bilder im Vergleich zum einen kompositorisch ruhiger und geordneter erscheinen, zudem Ida Ruth Tingle im Kontrast dazu eine völlig andere, fröhliche bis ausgelassene Mimik präsentiert.² (Abb. 6)

Auch die übrigen vier Bilder (Abb. 45-48) der Geschwister zielen mit Momenten der Hilflosigkeit, dem nach Unterstützung suchenden Griff nach dem Arm der anderen oder mit der Einsamkeit des In-sich-versunken-Seins kindlicher Existenz, auf anteilnehmende Betrachtung.

Frank Tingles Porträt (Abb. 41) nimmt die Frontalität und Mittigkeit des Protagonisten sowie die Nähe zur Kamera, die wir bei Bud Fields konstatieren konnten, wieder auf, ebenso zeigen die räumliche

2. Library of Congress 1973, Abb. 295-297.

Abbildung 6a, b und c



Dominanz des Abgebildeten und zudem der Blick ins Objektiv vergleichbare Kompositionen. Gleichwohl sind die markanten Unterschiede nicht zu übersehen. Bud Fields' klares Auge-in-Auge-Stehen mit den BetrachterInnen wird bei Frank Tingle durch eine seitliche Drehung sowie ein leichtes Beugen des Kopfes nach unten abgeschwächt. In der gestischen Zurücknahme der Konfrontationssituation verliert der Abgebildete in der Präsentation an Eigenständigkeit. Die Lichtregie nimmt Teil an diesem Effekt, indem die von rechts einfallende grelle Lichtquelle offensichtlich das Wegdrehen und Ausweichen des Kopfes bewirkt und in der Zweiteilung des Gesichts in eine helle und eine im Schatten liegende Partie eine von außen wirkende Dramaturgie entfaltet, die im Hell-Dunkel-Spiel sowie in der erzwungenen mimischen Konstellation die Darstellung dominiert. Zudem greifen auch im Hintergrund wie in der unruhigen Kleidung Hell-Dunkel-Kontraste ins

Geschehen ein. Anders als Bud Fields, der in seiner ruhigen Statik und in gleichmäßiger Ausleuchtung als Regisseur seiner bildlichen Präsenz auftritt, verliert Frank Tingle in einer Situation, da er offensichtlich gezwungen ist, auf äußere Einflüsse zu reagieren, in bezug auf das Bildgeschehen an Souveränität.

In James Agees Anmerkungen zu Frank Tingle taucht genau dieses Moment der Unsicherheit als ein Charakteristikum des Pächters auf: »du bist so unsicher, unter den Augen eines jeden Menschen«.³ Mit etwas Pathos und Zuspitzung können wir zwei gegenläufige Tendenzen in der Repräsentation der Familien definieren: Während die Fotografie Bud Fields, wie auch die der Burroughs-Eltern, in der Art der Inszenierung versucht, ein gewisses Maß an Souveränität auch im Elend herauszustellen und dem Individuum immer noch Autonomie zugesteht, läßt das Bild des Frank Tingle Eingebundenheit und Abhängigkeit des Protagonisten eindeutig in den Vordergrund treten.

Frank Tingles Verlust an Souveränität, den wir, wie zu sehen sein wird, ebenso bei dem Bild seiner Frau Katie feststellen können, steht damit auch diametral gegen eine von seiten der Rezeption durchgängig vorgebrachte pauschale Bewertung und Interpretation der fotografischen Serie in »Let Us Now Praise Famous Men«. Dort spricht man summarisch und bisweilen geradezu euphorisch von »Wahrung der Würde« und der uneingeschränkten Möglichkeit authentischer Selbstrepräsentanz der abgebildeten Personen. Darauf und wie dieses offensichtlich ungetrübt positive Bild unter weitgehender Ignoranz der Tingle-Familie zustande kommt, werden wir im weiteren Verlauf der Untersuchung noch ausführlicher eingehen.

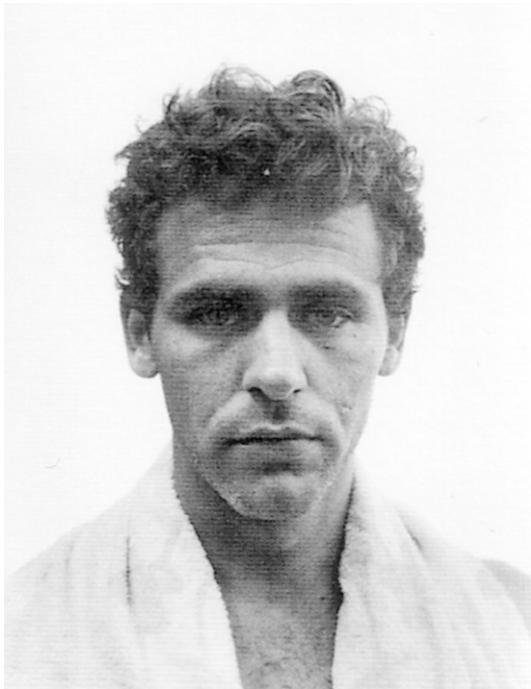
Gelangen wir nun zum Bild der Katie Tingle (Abb. 42), das uns zu Beginn der Ausführungen in Bann geschlagen hat und das gegenüber dem Bild ihres Mannes plazierte ist, so steht uns mit dem bisher Gesagten eine Reihe von Kontexten zur Verfügung, die die Sicht auf die Fotografie mitbestimmen können und sollen. Die dargestellte Person läßt sich, wie schon erläutert, geschichtlich einordnen in die wirtschaftliche Krisensituation Amerikas der 30er Jahre. Sie gehört zur verarmten weißen Landbevölkerung der Südstaaten, deren Elend dem allgemeinen wirtschaftlichen Zusammenbruch, dem Strukturwandel hin zu industriellen Produktionsbedingungen und nicht zuletzt jedoch auch den ausbeuterischen ökonomischen Verhältnissen im landwirtschaftlichen Bereich zuzuschreiben ist. Die Geschichte der Bildproduktion hat in politischer Hinsicht ihren Ausgangspunkt in Bestrebungen der Roosevelt-Regierung, die soziale Lage wie auch die Arbeit einer neuen Behörde zur Verbesserung der Verhältnisse zu dokumentieren. Von medialer Seite her besteht parallel dazu ein enormer Bedarf an »authenti-

3. Agee/Evans 1989, 423.

schen« Reportagen, in denen vor allem Bildzeugnisse mit hohem emotionalen und damit verkaufsfördernden Inhalten gefragt sind. Zudem stehen in dieser Zeit dokumentarische Techniken in allen Sparten der Kunst wie in der allgemeinen intellektuellen Landschaft Amerikas hoch im Kurs.

Angeichts zahlreicher bebildeter Zeitungs- und Zeitschriftenartikel wie auch zahlreicher, mitunter sehr erfolgreicher Buchpublikationen zu diesem Thema, scheint es nicht übertrieben, in dieser Zeit von einer Art Elendstourismus im journalistischen bzw. fotografischen Bereich zu sprechen, der nicht nur das Informationsbedürfnis eines vor allem städtischen Publikums, sondern durchaus auch einen kommerziell nutzbaren Voyeurismus besser situierter bürgerlicher Kreise befriedigt. Daß James Agee (Abb. 7) und Walker Evans sich dieser Problematik durchaus bewußt waren, läßt Agees Prolog von »Let Us Now Praise Famous Men« deutlich werden, der die Zweifel an solcher sozialdokumentarischen Arbeit und deren Unzulänglichkeiten bisweilen etwas theatralisch vermittelt.

Abbildung 7



Daß diese Zweifel jedenfalls auf Seiten Agees nicht einfach pflichtgemäßes rhetorisches Beiwerk bleiben, offenbart die Lektüre des mehr

als 500 Seiten umfassenden Textes. Die akribischen, oft detailbesessenen Schilderungen wie auch die freimütige Offenlegung der sich bisweilen ganz einer subjektiven Anteilnahme verschreibenden Bekundungen der Nähe zu den Protagonisten zielen auf eine Arbeit, die Agee selbst im Prolog als »merkwürdiges« Unterfangen mit Anführungsstrichen versehen hat: einen »redlichen Journalismus«.⁴ Freilich erreichen die vielfältigen Passagen der Selbstreflektion und der Selbstzweifel ein Ausmaß, auf welches schon die ersten Rezensionen kritisch hinweisen und was nicht ganz grundlos zum Vorwurf einer exhibitionistischen Selbstdarstellung führt.⁵

Kenneth Seib betont, ähnlich wie W.J.T. Mitchell in seinem fotografischen Essay der »Picture Theory«, den Aspekt der Selbst-Referentialität als Grundstruktur der Publikation: Es handele sich bei »Let Us Now Praise Famous Men« um »a book about the writing of a book about tenant farming«.⁶

Mit all diesen Aspekten bleibt Katie Tingle, wie sie uns in der medialen Vermittlung begegnet, verbunden. Führen wir uns den gesamten Bildzyklus der ersten Ausgabe von »Let Us Now Praise Famous Men« vor Augen, so stellt die Fotografie der Katie Tingle diese als einzige Erwachsene in einem frontalen Ganzkörperbild dar. Sowohl die Burroughs als auch Bud Fields und Frank Tingle, ihr Ehemann, sind in Brustbildern vertreten. Den dabei erzielten Eindruck individueller Nähe der Gezeigten zur Kamera, zum Fotografen und zu den BetrachterInnen läßt Katie Tingles Aufnahme nicht aufkommen.

Eine Nähe, die unter zwei Gesichtspunkten festzuhalten ist: Zum einen richtet sich unser Interesse in der beobachtenden Annäherung auf die Präsenz einer Person in ihrer Individualität, zum zweiten vermitteln uns die Aufnahmen ein Moment intensiven Aufeinanderbezogenseins zwischen den Abgebildeten und dem Fotografen Walker Evans. Die relative Distanzlosigkeit der porträthaften Aufnahmen gerät zudem durch den direkten, meist frontalen Blick der Gezeigten zum Ausdruck definitiver Einvernehmlichkeit zwischen den jeweils Beteiligten, einem beiderseitigen Einverständnis mit der Entstehungssituation.

Anders Katie Tingles Bild, das in verschiedener Hinsicht die Distanz wahrt: Zunächst vermeidet allein schon die größere Entfernung zur Kamera jene stärkere Intimität, die in den anderen Aufnahmen zweifellos anklingt. Weiterhin sind Haltung und Gestik anzuführen, die sich im Vergleich etwa von derjenigen des Landbesitzers im ersten Bild der Serie deutlich unterscheidet. Während letzterer die gerade Fronta-

4. Agee/Evans 1989, 93.

5. Kramer 2001, 59.

6. Ebd. 4.

lität durch die Parallelität der Arme und die Symmetrie der Schulterlinien unterstreicht, was auf eine stabile Standposition paralleler Füße schließen lässt, signalisiert die barfüßige Katie Tingle mit der Zurücknahme des rechten Fußes eine zögerliche, grundsätzlich labilere Konstellation. Gegen die statuarische Haltung des Landbesitzers, dessen leibliche Präsenz mit seinem tieferen Schwerpunkt auf einen festen Stand und Unbeweglichkeit schließen lässt, verweisen der zurückgesetzte Fuß, der angewinkelte Arm, die hochgezogenen Schulterpartien wie auch die Kopfdrehung auf ein durchgehendes Bewegungsmoment des ganzen Körpers.

Dem Beharren auf Seiten des Landbesitzers, dem etwas Unumstößliches innewohnt, steht bei Katie Tingles Bild ein Zurücktreten, ein Moment körperlicher Anspannung entgegen, dem die Möglichkeit des Sich-Abwendens oder der Abwehrgeste eingeschrieben scheint. Die darin zum Ausdruck gebrachte Scheu, die uns das Verhältnis zu dem Fotografen Walker Evans kaum als gelassenes oder gar als ein von Vertrauen getragenes Einverständnis interpretieren lässt, ist offensichtlich. Die hier eingenommene Haltung vermittelt nicht mehr, wie in den anderen Fotografien, jedenfalls der erwachsenen Personen, einen Grundkonsens zwischen den Posierenden und der fotografischen Intention, sondern dokumentiert klar den Dissens zum Geschehen überhaupt.

Katie Tingle

»Nur mit Mühe kann man die Kamera zum Lügen zwingen. Im Grund ist sie ein ehrliches Medium.« (Edward Weston)¹

»Das Foto ist niemals ehrlich.« (Brassai)²

»Photographien mögen vielleicht nicht lügen, aber Lügner können photographieren.« (Lewis Hine)³

Es spricht zunächst für James Agees Redlichkeit und für sein ernstes Bemühen, die moralischen Bedenken nicht zu verschweigen, daß er die im Bild erkennbare Abwehrhaltung der Katie Tingle nicht zu mildern sucht und dies auch später bei Abfassung des Textes zu »Let Us Now Praise Famous Men« immer noch als »aufgerissene Wunde und Krankheit in meiner Brust«⁴ bezeichnet, die ihn weiterhin mit den Vorwürfen des Voyeurismus und mit der Vergeblichkeit des Unternehmens konfrontieren. Anders als bei Dorothea Langes Beteuerung der Gleichheit zwischen Fotografin und Model flüchtet er nicht in leicht konstruierbare und kaum zu widerlegende Entlastungsgesten. Schon für die erste Begegnung zwischen den Pächterfamilien und den beiden ›Spionen‹ des Nordens verzeichnet der Bericht die Reserviertheit und Ablehnung der Katie Tingle, als ihr Mann sie und die Kinder sowie die benachbarten Familien für die ersten Fotografien zusammenrief:

»Dir war sofort klar, was die unbedachte Närrischeit deines Mannes über euch gebracht hatte [...]; und für dich war es, als ständen du und deine Kinder und dein Mann und die anderen in all eurer Schande und Erbärmlichkeit nackt vor der Absorption der Kamera, um bespitzelt und ausgelacht zu werden.«⁵

1. Zitiert nach Sontag 1978, 170.
2. Zitiert nach Chamboredon 1981, 186.
3. Zitiert nach Burke 2003, 23.
4. Agee/Evans 1989, 431.
5. Ebd., 425.

Agees vergebliches Buhlen um ein minimales Anzeichen der Akzeptanz beschäftigt ihn, so versichert er eindrucksvoll, auch später noch; er weiß, daß sein eigenes Verhalten, seine Bemühungen um Katie Tingle bei aller menschlichen Anteilnahme, die wir unterstellen wollen, auch zweckorientiert sind. Nicht nur, weil ein positives Verhältnis die Arbeit erleichtert hätte, sondern weil eine Akzeptanz jedenfalls eine gewisse moralische Entlastung von den unausweichlichen Selbstvorwürfen versprochen hätte.

Die Kongruenz zwischen bildlichen Aussagen und entsprechenden Textpassagen ist offensichtlich und auch kaum verwunderlich, da Agee bei Abfassung des Manuskriptes die Fotografien als Gedächtnisstützen vorliegen hatte. Das »unversöhnliche Gesicht«, das der Schriftsteller konstatiert, tritt in Evans' Fotografie der Katie Tingle als Verstärkung der schon in Haltung und Gestik zu erkennenden distanzierten Einstellung zu Tage. Der zur Seite geneigte Kopf nimmt den Bewegungsimpuls des Körpers auf. In der Vermeidung einer frontalen Gesichtsausrichtung scheint sich die Pächtersfrau aus der ›Gefahr‹ stärkerer Interaktion zurückzuziehen. Der aus der leichten Drehung heraus auf die Kamera gerichtete Blick verwahrt sich gegen eine Annäherung, versucht, letztlich vergebens, kontrollierend zu bleiben. Ebenso wenig bietet die mimische Konstellation eine Möglichkeit sich entwickelnder Kommunikation. Der fest zusammengepresste Mund gibt uns zu verstehen, daß er nicht sprechen wird, die Furchen zwischen den Augenbrauen, die Falten der Stirn wie das leichte Zusammenkneifen der Augen signalisieren eine sorgenbeladene Anspannung. Die Peinlichkeit der Situation in der sich Katie Tingle als Objekt fremder unwillkommener Anteilnahme und Aufmerksamkeit versteht, wird von ihr nicht überspielt. Sie erträgt die Situation, weil ihr Mann sie dazu gezwungen hat, wie Agee berichtet, aber sie macht nicht ›gute Miene zum bösen Spiel‹, sie zeigt ihre Scham, ihren Widerwillen, sie verweigert die Entlastung der fremden Beobachter, um die sich Agee so intensiv bemüht, sie verweigert unsere Entlastung als voyeuristische BetrachterInnen. Wo sie den vorgegebenen Spielregeln der Fremden nicht folgt, indem sie nicht regelgerecht posiert, nimmt sie jedoch im weiteren Verwertungszusammenhang dann doch an einem Spiel teil, das nun gänzlich ihrem Einfluß entzogen ist. Wir werden noch davon sprechen.

Katie Tingles abwehrende Haltung gründet laut Agee auch in ihrer persönlichen Geschichte. Es handelt sich demnach nicht um ein bloßes, einmaliges Reagieren auf eine als Zumutung empfundene einzelne Situation. Ihr prinzipielles Mißtrauen erwächst, wie der Text uns vermittelt, einer leidvollen Erfahrung sozialer Mißachtung, die sich in kleinen Geschichten der Demütigung als prägend für ihr weiteres Leben herausstellen. Sie ist Analphabetin und hat die Schule nur einen Tag besucht, da ihre Mutter schon bald erkrankte. Sie hat Hohn und Spott über die Erbärmlichkeit ihrer Kleidung und der ihrer Kinder er-

fahren. Diese Demütigungen bleiben ihr präsent und bestimmen ihr Verhältnis zu anderen Menschen, um so mehr noch zu den städtischen Fremden, die in ihren Fotografien nicht nur eine erneute Demütigung festhalten und verbreiten werden, sondern selbst Teil einer solchen Beschämung und Bemächtigung sind.

Katie Tingles primitives Kleidungsstück ist nach Agees Bericht aus einem einfachen Lakenstoff zusammengenäht; er beschreibt die Form als »Glocke mit geraden Wänden, mit einem kleinen Loch oben«.⁶ Es wird an der vorderen Öffnung von Sicherheitsnadeln zusammengehalten. Am unteren Ende gibt der zerrissene Stoff den Blick auf das linke Bein frei. Das Kleid dient als stetige Arbeitskleidung, ist wohl von ihr selbst hergestellt und in der Formlosigkeit und der unflexiblen, starren Konsistenz des Materials bar jeglicher modischer Repräsentation. Daß die Familie Tingle laut textlichem Beleg »viel mehr Spaß an schönen Dingen als die anderen Familien«⁷ hat, steht dem entgegen und wirft Fragen auf. Vergleichen wir Katie Tingles Kleidung etwa mit der von Annie Mae Burroughs (Abb. 25), so zeigt deren saubere, gemusterte Bluse zumindest die Andeutung eines modischen Bedürfnisses. Ebenso bietet Lily Roger Fields Kleid im Gruppenbild (Abb. 36) ein minimales Moment, wenn auch schon vergangenen Chics. Aus dem Textbeitrag Agees wissen wir, daß Katie Tingle sehr wohl über eine Garnitur Sonntagskleidung, bestehend aus einem schwarzem Rock und einer schwarzer Bluse aus Baumwolle, verfügt. Eine Fotografie der singenden Tingle-Familie, bei dessen publizierter Version der Fotograf Katie Tingle im Sonntagsstaat wegschneidet, läßt dies gleichfalls erkennen. Daß Katie Tingle in dieser ärmlichen Aufmachung vor uns tritt, ist also kaum allein den ärmlichen Verhältnissen zuzusprechen. Es belegt, daß ihr, ebenso bei der Kleidung, keinerlei Möglichkeit einer selbstbestimmten Repräsentation gegeben wurde.

Dies wird zudem deutlich, wenn wir uns den Zuschnitt der Fotografie vor Augen halten. Das ungewöhnliche, längliche und äußerst schmale Format kann nur als Ausschnitt aus einer umfassenderen Szenerie gewonnen worden sein, die andeutungsweise im Hintergrund zu erkennen ist. Offensichtlich war Katie Tingle hier Teil einer Gruppenaufnahme, die sie vor der Veranda stehend zeigt und auf der zumindest drei ihrer Kinder anwesend sind. Rechts erscheinen Kleid und Arme eines halbwüchsigen Mädchens sowie die Andeutung eines weiteren Kleides, während links die Hand eines Kleinkindes an einen Stützbalken der Überdachung greift. Anders als die übrigen Bilder der Erwachsenen, die die Abgebildeten in isolierter Pose als autonomes Sujet behandeln, bleibt Katie Tingle in den familiären Kontext einge-

6. Agee/Evans 1989, 343.

7. Ebd., 271f.

bunden. Ihr Bild verdankt sich ganz der Bearbeitung durch Walker Evans, der die Fokussierung auf die Protagonistin mit der Beschneidung des Originalfotos erreicht. Evans arbeitet häufig mit Schnitten und betont die Legitimität solcher technischer Eingriffe in einem Interview: »I would cut any number of inches of my frames in order to get a better picture.«⁸

Mit dem ungewöhnlichen, bei keiner anderen Fotografie der Serie zu findenden Format wird der Inszenierungscharakter des publizierten Bildes der Katie Tingle erkennbar. Das ungebräuchliche schmale Format bleibt auch als nicht-mimetisches Element des Bildes für dessen Ausdrucksqualität bedeutend. Solch extreme Rahmenmaße treten vor allem in Kunstrichtungen auf, die das Dekorative und Artifizielle betonen oder sich ästhetisierenden Konzepten verschrieben haben, d.h. die ihren Kunstcharakter stärker über die formale Gestaltung als über das Abbildhafte der Darstellung definieren, wie etwa bei Jugendstil oder Art Deco zu sehen. Die »Künstlichkeit« dieser Werke und ihre ästhetische Präferenz stehen dabei außer Zweifel, ein dokumentarischer Wert stände dem diametral entgegen.

Die eng bis an den Körper herangeführte Begrenzung zwingt gewissermaßen Katie Tingle ins Bild und betont damit die psychologische Grundsituation der unfreiwilligen Präsenz. Indem der Fotograf jedoch die Protagonistin in einem nachträglichen Arbeitsprozess ins Zentrum rückt, gerät das Bild als Ganzes in Konflikt mit der dokumentarischen Intention des Projektes. Dem intendierten Eindruck sachlichen Abbildens, das als Grundsatz dokumentarischer Praxis gilt, steht hier ein erkennbares Maß an Künstlichkeit gegenüber, das zweierlei vermittelt. Zum einen belegt dies das Scheitern eines Konsenses zwischen Walker Evans und Katie Tingle, was James Agee als »aufgerissene Wunde« in seinem Text bezeichnet hat. Zum zweiten stellt die inszenierende Bearbeitung und Künstlichkeit des Bildes den dokumentarischen Charakter des Projektes selbst in Frage.

Damit treffen wir auf einen Leitgedanken in der Diskussion um die sozialdokumentarische Arbeit der Fotografie in den 30er Jahren. Vor allem die FotografInnen im Umfeld der FSA sind darin involviert. Dorothea Lange formuliert in diesem Zusammenhang ihr weithin akzeptiertes Credo: »Hände weg! Alles, was ich fotografiere, verändere oder arrangiere ich in keiner Weise.«⁹ Zur Untermauerung der Priorität einer vorgefundenen Wirklichkeit zitiert sie keinen geringeren als den englischen Philosophen Francis Bacon (1561-1626): »Die Betrachtung der Dinge, so wie sie sind, ohne Ersatz oder Betrug, ohne Irrtum und

8. Zitiert nach Blum 1992, 135 Anmerkung 9.

9. Lange 1998, 46.

Unklarheit, ist eine edlere Sache als eine Fülle von Erfindungen.«¹⁰ Womit deutlich wird, daß in ähnlichem Maße wie bei Bacon eine Kritik der Sinneswahrnehmung und der medialen Vermittlung fehlt, somit in der internen sozialdokumentarischen Diskussion Bedeutung ganz in die Objekte verlagert wird und die BetrachterInnen und die BildproduzentInnen als bedeutungsgebende Instanzen dagegen zurücktreten. Im übrigen attestiert die Biographin Belinda Rathbone dem Fotografen Evans ebenso recht unkritisch eine Politik des »I never touch a thing«¹¹, was, wie sich herausstellen soll, keineswegs dessen Praxis entspricht.

Einen wichtigen Impuls erfuhr die Diskussion um die moralische Autorität der Bilder in den 30er Jahren anlässlich einer Arbeit von Arthur Rothstein (1915-1985). Der ebenfalls mit der FSA liierte Fotograf hatte auf der Suche nach einem Bild, welches Ausmaß und Folgen der herrschenden Dürre im Süden zeigen sollte, einen Ochschädel in zwei Versionen aufgenommen, einmal mit Vegetation und ein zweites Mal auf ausgetrocknetem Boden, wobei er das *corpus delicti*, nach eigener Aussage nur wenige Meter bewegte. Beide Versionen gelangten an die Öffentlichkeit und lösten eine Kontroverse darüber aus, ob ein solch inszenierendes Vorgehen im Genre der Dokumentarfotografie als legitim anzusehen sei.¹² Die republikanische Opposition nutzte Rothsteins Fotovarianten in der politischen Auseinandersetzung, um die Glaubwürdigkeit der FSA-Fotografen anzugreifen, und bezichtigte die Demokraten der Manipulation und Propaganda. Das Vorgehen Rothsteins findet bis heute in der Diskussion um die ethischen Prinzipien des Fotojournalismus Erwähnung.¹³ Im übrigen erwies sich auch das wohl berühmteste Bild des Fotografen »Fleeing a Dust Storm« von 1936 aufgrund späterer Recherchen als inszenierte Darstellung.¹⁴

Walker Evans nimmt innerhalb seiner Alabama-Serie selbst Bezug auf Katie Tingles Fotografie. Als letztes Bild des Tingle-Komplexes erscheint eine Aufnahme zweier Fotos, die offenbar zuvor von Evans eigenhändig an der Hauswand befestigt wurden (Abb. 50); ein erster Hinweis auf das Arrangieren der vorgefundenen Wirklichkeit durch den Fotografen. Aus einer weiteren Aufnahme, die erst in den späteren Ausgaben von »Let Us Now Praise Famous Men« auftritt¹⁵, ist zu erkennen, daß die Bilder ursprünglich an der Wand über der Feuerstelle im Inneren des Hauses angebracht waren. Während auf dem rechten

10. Ebd., 46.

11. Rathbone 1995, 136.

12. Heiß 1990, 17f.

13. Lester 1991, 112-114.

14. Siehe dazu Becker 1996, 74-75.

15. Agee/Evans 1989, siehe 42. Bild des Abbildungsteils.

Foto vier Kleinkinder zu sehen sind, zeigt das linke eine ältere Frau in einem einfachen Gewand frontal zur Kamera stehend. Die formalen wie inhaltlichen Parallelen zu Katie Tingles Bild sind unverkennbar. Das ärmliche, schmucklose Kleid, hier mit einem Gürtel oder einer Schnur zusammengebunden, erscheint wie eine ›frühe Kopie‹ des uns schon bekannten. Die lakonische Armhaltung, das glatte strähnige Haar, der, soweit erkennbar, eher desparate Gesichtsausdruck einer von harter Arbeit und Entbehrung gezeichneten Existenz vermitteln kein Gefühl selbstbewußter Präsenz.

Da es sich bei den aufgenommenen Bildern um Fotografien und nicht um Zeitungsausschnitte handelt, können diese wohl zu Recht als Dokumente aus der Familiengeschichte der Tingles angesehen werden. Mit der Hinzunahme privater Fotos aus dem familiären Alltagsgeschehen lenkt Evans selbst die Aufmerksamkeit auf den dokumentarischen Aspekt seines Projektes. Die unverkennbare Parallelität des Bildes der Katie Tingle zu der Aufnahme der alten Frau setzt nicht nur Katie Tingle in eine Tradition bedrückender sozialer Verhältnisse, sie verbindet Evans' Tätigkeit selbst mit dem commemorativen Aspekt der fotografischen Repräsentation von Alltagsgeschehen.

Das Prinzip *Bild-im-Bild* nimmt innerhalb der FSA wenig später Ben Shahn wieder auf, wobei dort das Festhalten eines vorgefundenen Arrangements von Erinnerungsdokumenten im Vordergrund steht.¹⁶ Während bei Ben Shahn das Anekdotische eines Interieurs, etwa das Arrangement der auf dem Tisch positionierten Familienfotos, vorherrscht, reduziert Evans den Vorgang auf ein sachliches Ablichten zweier durch den Fotografen selbst nebeneinandergehängten Fotografien. Das weitgehende Ausschalten des erzählerischen Momentes lenkt die Aufmerksamkeit auf die Diskussion um Stellenwert und Repräsentationscharakter der Fotografie. In den 70er Jahren führt dann die amerikanische Künstlerin Sherrie Levine die Problematik einen Schritt weiter, indem sie das mittlerweile zur Ikone avancierte Porträt des Floyd Burroughs aus »Let Us Now Praise Famous Men« oder die Gruppenaufnahme der gesamten Burroughs-Familie abfotografiert und die Aufnahmen als eigenes, somit eigenständiges und originales Werk präsentiert.¹⁷

Walker Evans *Bild-im-Bild* zeigt sich unter zwei eng miteinander verbundenen Aspekten eingebettet in die ästhetischen Konzepte moderner Kunst. Zum einen stellt er die schon angesprochene Frage der Grenzziehung, zum zweiten nimmt er Teil an der Selbstreflektion des eigenen Mediums. Seine Arbeit steht dabei im Kontrast zu Dorothea Langes bei Francis Bacon ausgeliehener Maxime des Betrachtens der

16. Lugon 2001, fig. 96 u. 97.

17. Cameron 1990, 284.

»Dinge, so wie sie sind«. Erstens hat Evans die Dinge selbst arrangiert, zweitens zeigt er nicht die Dinge, so wie sie sind, sondern die Dinge, wie sie schon einmal dargestellt wurden. Langes eigenes Schaffen bleibt indessen nicht frei von Momenten des Arrangierens und des »Handanlegens«, ganz gegen ihre apodiktische Forderung des »Hände weg«. Gerade in jenen Bildern, in denen sie in den 50er Jahren ebenfalls das Prinzip des *Bild-im-Bild* aufnimmt, wird dies deutlich. In ihrer Serie aus Toquerville aus dem Jahre 1953 publiziert sie das Bild eines Mannes, der auf der Veranda seines Hauses neben einem aufwendig gerahmten Foto posiert.¹⁸ Das an die Wand gelehnte ältere Porträt eines Bärtigen im Sonntagsstaat wird mit seinem stark reliefierten und mit Ornamenten versehenen kostbaren Rahmen kaum seinen angestammten Platz im Freien vor dem Haus gefunden haben. Offensichtlich wurde es dort plaziert, sei es von der Fotografin oder von der abgebildeten Person, um auf Traditionsbewußtsein und auf eine Beziehung der Generationen zu verweisen. Ein zweites aus Berryessanin in Kalifornien stammendes Bild aus dem Jahre 1956 zeigt zwei ältere, wohl vergilbte und aus dem Rahmen getrennte Porträts auf dem Boden eines verlassenen Hauses.¹⁹ Auch hier formt die ausgefeilte Lichtregie mit starkem Hell-Dunkel-Effekt und zentraler Ausleuchtung der beiden Aufnahmen, die Lange in der beigefügten Legende als »Zeichen abgetrennter Wurzeln« beschreibt, mit großem handwerklichem Geschick eine durchweg nostalgische Atmosphäre. In beiden Fällen können wir also von arrangierten Verhältnissen sprechen, die kaum einem Konzept der bloßen Abschilderung vorgefundener Wirklichkeit entsprechen. Ebenso zeigen Langes Porträts oder die porträtähnlichen Aufnahmen in der klaren posierenden Hinwendung der dargestellten Personen zur Kamera und damit auch zur Fotografin klassische Raumkonstellationen und bekannte Inszenierungen. In der Auseinandersetzung zwischen Stryker und Lange um die Retouchierung eines Daumens bei »Migrant Mother« erweist sich die wohlfeile »Händeweg«-Parole wiederum als ideologische, praxisferne Konstruktion einer »reinen« Dokumentation.

Daß die Vorstellung einer bloßen Abbildung »der Dinge, so wie sie sind« und das damit verbundene Realismuskonzept zu Beginn des 21. Jahrhunderts gerade im Bereich der Fotografie als kaum noch diskussionswürdig angesehen wird, ist angesichts der heutigen Möglichkeiten digitaler Bildbearbeitung nicht verwunderlich. Mit der Ununterscheidbarkeit von Original und Fälschung hat die Fotografie die Funktion objektiver Zeugenschaft mittlerweile auch im juristischen Bereich verloren. Dem gegenüber bleibt James Agee Ende der 30er Jahre bei Abfas-

18. Lange 1998, 134.

19. Ebd., 141.

sung des Manuskriptes von »Let Us Now Praise Famous Men« noch stark eingebunden in die Vorstellung von der objektiven und realistischen Qualität des Mediums. Er bezeichnet die Kamera als »das zentrale Instrument unserer Zeit«²⁰, das bei richtiger Handhabung »gemäß ihrer ureigenen Bestimmung« unfähig sei, »etwas anderes als die absolute, nackte Wahrheit zu verzeichnen«. Die Bestimmung der Kamera verknüpft Agee mit einer Funktion des »eiskalten Auges«²¹, was die Fotografie zu einer Art maschinellen Bild werden läßt, das frei von der subjektiven Determinierung und inszenierenden Gestaltung anderer Medien zu sein scheint. In dieser gewissermaßen betrachter(innen)-freien Perspektive erkennt der Schriftsteller entsprechend eine offensichtlich ebenso wahrnehmungsunabhängige »absolute, nackte Wahrheit«.

Setzen wir dazu Walker Evans' Bilderserie der Pächterfamilien in Beziehung, so ist schnell zu erkennen, daß seine Fotografien keineswegs dem Konzept bloßer Abschilderung einer vorgegebenen Wirklichkeit folgen. Schon die meist vorherrschende strikte Frontalität verweist auf eine Inszenierung des Geschehens, das sich einzig in einem Vorgang des Miteinanderagierens der Beteiligten verwirklichen läßt. Das eindeutige Posieren der sich der Kamera zuwendenden Personen ist ebenso Kennzeichen einer ›gestellten‹ Wirklichkeit, wie die Auswahl oft einfach strukturierter, geometrischer Hintergründe Evans' Intentionen widerspiegeln. Frontale Posen wie geometrische Raumstrukturen zielen vor allem bei den Burroughs und ebenso bei Bud Fields auf eine Sachlichkeit, die jedoch nicht einem im Medium verankerten »eiskalten Auge« der Kamera zu schulden ist, sondern vielmehr die Motivation des Bildproduzenten offenlegt. Mit solch inszenierter Sachlichkeit, die zwar die Nähe zum Objekt erkennbar einschließt, die prinzipiell distanzsetzende Funktion des Mediums sowie die Arbeit des Fotografen aber keineswegs verleugnet, gelingt es Walker Evans oftmals, den Eindruck einer Authentizität zu erreichen, die ihre Kraft nicht wie bei »Migrant Mother« aus der Mobilisierung einer fragwürdigen emotionalen Beteiligung schöpft. Die eher kühle, undramatische Präsentation zentriert die Aufmerksamkeit meist nicht auf eine situationsgebundene Befindlichkeit der Protagonisten, sondern versucht im allgemeinen – auf die Ausnahmen kommen wir zu sprechen – einen Zustand zu vermitteln, der über den Moment hinausweist. Im frontalen Vis-à-Vis der abgebildeten Protagonisten treten diese dem unvermeidlichen Voyeurismus der BetrachterInnen als Individuen entgegen. Da sich ihre Persönlichkeit nicht im leidvollen Augenblick erschöpft, wahren sie, bei aller Nähe, ihre Eigenständigkeit und ihre Fremdheit. Wo

20. Agee/Evans 1989, 97.

21. Ebd., 305.

immer ihre Präsenz den Druck der sozialen Verhältnisse oder die existentielle Not vermittelt, unterliegt dies, jedenfalls zu einem gewissen Teil, ihrem Willen und ihrer Bereitschaft, etwas preiszugeben von den bedrückenden Zuständen. Mit der dabei erkennbaren Reserviertheit des mimischen Ausdrucks und dem Blick in die Kamera halten sie uns, die BetrachterInnen, auf Distanz, indem sie vermitteln, daß sie mehr sind als der festgehaltene Augenblick uns vermitteln könnte, und indem sie dem Betrachteten ihren Blick entgegensetzen oder, wie man treffend sagt: ihre Stirn bieten, zeigen sie Widerstand.

Walter Benjamin (1892-1940) verweist in seiner »Kleinen Geschichte der Photographie« mit einem Zitat des Fotografen Carl Dauthendey (Vater des Schriftstellers Max Dauthendey) auf die in der frühen Geschichte des Mediums wohl so empfundene »Gefahr« des Zurückblickens: »Man getraute sich zuerst nicht die ersten Bilder, die er anfertigte, lange anzusehen. Man scheute sich vor der Deutlichkeit dieser Menschen und glaubte, daß die kleinen, winzigen Gesichter der Personen, die auf dem Bilde waren, einen selbst sehen könnten.«²²

Auch heute, da der Umgang mit fotografischen Bildern zur eingeübten alltäglichen kulturellen Praxis gehört, ist der frontalen Repräsentation ein Apellcharakter eingeschrieben, der sich am Umgang mit der lebensweltlichen »wirklichen« körperlichen Konfrontation ausrichtet und die Interpretation des Bildes mitbestimmt. Die konfrontierende Gegenüberstellung lenkt den Blick weg vom weiteren Bildgeschehen hin zu Fragen der Identität des Abgebildeten und im Sinne der spiegelbildlichen Qualität zu Fragen der eigenen Identität. Sicher gehört es jedoch zum Bereich der Verklärung und Mystifizierung, wenn von einer angsteinflößenden Qualität der Evans-Porträts gesprochen wird: »Noch heute, in völlig veränderten sozialpolitischem Kontext, erfordert es Courage, den Pächtern auf seinen Bildern ins Auge zu blicken.«²³

In Langes »Migrant Mother« wird die zentrale Person anders als bei Evans' Ikonen zu einem bloßen Objekt. In den wenigen Minuten, die sich die Fotografin für ihre Protagonisten Zeit läßt, spricht sie mit ihnen, hört von den katastrophalen Verhältnissen, bittet um Unterstützung bei den Aufnahmen, geht auf und ab, um die rechte Perspektive zu finden und macht in einer Situation, die für die kleine Familie unvermeidlich mit Aufregung ob des außergewöhnlichen Treffens und mit großer Aufmerksamkeit angesichts des Ungewohnten verbunden sein mußte, also in einer Situation offenkundiger Interaktion, eine Aufnahme, die die Personen in einem vermeintlich unbeobachteten Augenblick zeigen soll. Im Arrangement der seitlich in die Ferne schauenden erschöpften Hauptperson sucht Lange ihre eigene Beteili-

22. Benjamin 1963, 73.

23. Brix 1990b, 52.

gung am Geschehen zu leugnen. So geraten die Abgebildeten zu kostenlosen Darstellern ihres eigenen Elends, sie gehen als zeit- und geschichtslose Ikonen auf in den massenhaften, an christlicher Ikonographie geschulten Projektionen unbeteiligter Betroffenheit, als Persönlichkeiten eigener Prägung sind sie verschwunden. Daß Lange, wie schon erwähnt, in der nachgereichten Erzählung zur Bildentstehung von gegenseitiger Hilfe und Gleichheit spricht, ist mehr als problematisch.

Interessanterweise firmiert Dorothea Lange in Deutschland gerade in Teilen einer »sozialwissenschaftlich orientierten Ästhetik«²⁴ der 70er Jahre als Paradebeispiel gelungener Sozialdokumentation. Die dabei konstatierte Nähe zum Objekt, man spricht sogar von »Gesprächsnähe«, soll durch das Ausschalten des vermittelnden Mediums zu einer unmittelbaren Kommunikation zwischen BetrachterInnen und abgebildetem Objekt führen.²⁵ In solch simplen Realismuskonzepten, welche die ontologische Differenz zwischen Realität und Bild leugnen, wird die immer auch Einfluß auf das Geschehen nehmende Nähe der Kamera und der FotografInnen umgedeutet in menschliche Nähe und Anteilnahme. Der inszenierende Einfluß des teilnehmenden Mediums wird dabei ebenso ignoriert wie die vielfältigen Aspekte der Beeinflussung durch die BildproduzentInnen. Auch hier begegnen wir dem schon hinlänglich bekannten Satz von der »Betrachtung der Dinge, wie sie sind«, nach dem eine betrachter(innen)unabhängige Wirklichkeit offensichtlich nur darauf wartet, vom »neutralen« Blick der Kamera definitiv eingefangen zu werden. In einem Katalog zur »Ausstellung über die Darstellung der Arbeiterklasse in der Fotografie von 1848 bis 1974« erscheinen Lange wie die übrigen FSA-Fotografen dann aus linker Sicht summarisch als sozialkritische Avantgarde. »Engagierte Fotografen traten mit aufrüttelnden Darstellungen für die Hungernden ein«, heißt es pathetisch und wenig medienkritisch als Kommentar zur Fotografie der Familie Tingle von Walker Evans.²⁶

24. Günter 1977, 2.

25. Ebd., 50.

26. Dreiskämper 1974.

Die Zurichtung der Tingles

»Was uns noch fehlte, war die Vorführung eines Verbrechens. Leider ist jedoch deren Zeitpunkt nicht im voraus bekannt, und die Bösewichte verüben ihre Untaten nur selten in aller Öffentlichkeit. [...] Deshalb verfielen wir auf den Gedanken, einen aus unserer Mitte durch das Los zu bestimmen, der sich opfern und jenes Verbrechen begehen sollte, das unser Apparat festhalten würde.« (Guillaume Apollinaire)¹

Kehren wir zu Katie Tingle zurück, so ist festzuhalten, daß deren Bild, wie gesehen, innerhalb der Serie von »Let Us Now Praise Famous Men« als eine Art Fragezeichen fungiert. Mit der Widerständigkeit der Katie Tingle steht die ansonst vermittelte Einvernehmlichkeit von Bildproduzenten und Abgebildeten auf dem Prüfstand. Dies entfaltet sich im Kontext des Zyklus wie auch des gesamten Projektes jedoch im Sinne der Produzenten eher als produktiv, indem es paradoxerweise letztlich die Glaubwürdigkeit des Vorhabens durch einen Akt demonstrativer Redlichkeit erhöht. Indem Evans Zweifel und Fragwürdigkeit in die bildliche Repräsentation mit einarbeitet, scheint er, folgen wir den textlichen Äußerungen, zudem die prinzipielle Problematik einer solchen Dokumentation zu reflektieren. In Agees Formulierung der »aufgerissenen Wunde und Krankheit in meiner Brust« wird Katie Tingles Ressentiment und Scham gar zur beständigen Mahnung und zum Kristallisationspunkt einer Diskussion um die ethische Vertretbarkeit und um das Gelingen der Unternehmung überhaupt. Die im Text vorgetragene, bisweilen ausufernde Skepsis findet ja in der dargestellten Abwehrhaltung ein augenfälliges Äquivalent; selten sind sich Text und Fotografie in diesem Buch so nah. In beiden Bereichen stellt die Auseinandersetzung mit Katie Tingle ein dramaturgisches Element dar, welches das Geschehen mit einem spannungsgeladenen Aspekt versieht. Sowohl für den Autor als auch den Fotografen mag ein dramatisierendes Moment nicht ungelegen gekommen sein und dies führt zur Frage, ob Evans mit der Wahl gerade dieses Bildes entsprechende

1. Guillaume Apollinaire in: *L'Amphion faux-messie ou histoires et aventures du baron D'Ormessan*; zitiert nach Boltanski 1981, 137.

Intentionen verbunden hat. D.h., wie ist die gestaltende Tätigkeit des Fotografen zu bewerten und wie und wo bestimmen die Eingriffe des Bildproduzenten die mediale Repräsentation?

Betrachten wir die Fotoserie als ganzes, so gelangen wir m.E. recht schnell zu der Beobachtung, daß Walker Evans bei der Auswahl der Bilder kaum einem spontanen Impuls folgte. Sowohl bei der Entscheidung für die einzelnen Fotos wie auch bei der Zusammenstellung der Serie ist von einem wohldurchdachten Prozess auszugehen, der den Fotografen als einen Regisseur mit dezidiertem Konzept ausweist. Dafür sprechen eine ganze Reihe von Faktoren, denen wir im folgenden nachgehen wollen.

Die Bild-Serie vermittelt, an den Anfang des Buches gesetzt, ohne textliche Erläuterungen oder Legenden einen in seiner Blockhaftigkeit hermetisch anmutenden Charakter. In solcher Abgeschlossenheit repräsentiert zwar jedes Bild, dem in der Publikation jeweils eine Seite zugewiesen ist, ein eigenständiges Element des aufgezeigten Kosmos, dieses Element bleibt jedoch ganz auf eine sich aus der Gesamtheit der Fotografien zusammensetzenden Welt bezogen. Die Abgebildeten werden somit zu Mitgliedern einer Mikrogesellschaft, in der die internen Beziehungen zwischen den einzelnen Personen die Verhältnisse dominieren, Bezüge nach außen jedoch kaum vorkommen.

Den Eindruck abgeschlossener Verhältnisse verstärkt Evans durch die gezielte Anordnung der Fotos. Richten wir unser Augenmerk auf den Anfang und das Ende der Serie, so ist am Beginn das Bild des *landlords* (Abb. 23) und zum Abschluß das »Mayors Office« (Abb. 53), also das Bürgermeisteramt zu erkennen. Mit dieser inhaltlichen Gewichtung einer zunächst formalen Begrenzung der Serie markiert Evans die Berührungspunkte zu einem Außerhalb. Das ökonomische Schwergewicht des Landverpächters manifestiert ebenso wie jenes die behördlichen Instanzen symbolisierende Haus die Außengrenzen der kleinen Gemeinschaft. Diese erscheint gewissermaßen eingerahmt und in ihren Entfaltungsmöglichkeiten abhängig von wirtschaftlichen und staatlichen Vorgaben. Daß dem ersten und letzten Foto eine Leerseite als Gegenüber beigegeben ist, verstärkt den Eindruck monolithischer kontrollierender Instanzen, die gleichsam als Torwächter das Geschehen im Inneren bestimmen. Die eher karge Atmosphäre beider Bilder, die wenig Anzeichen einer dezidierten Repräsentation von Macht vermitteln, verweisen auf stabile Strukturen der Herrschaft und Abhängigkeit, die sich kaum in einer demonstrativen Inszenierung niederschlagen müssen. Selbst im Foto des Landbesitzers bleiben die bürgerlichen Accessoires durchweg provinziell. Das zerknitterte Jackett erfüllt allenfalls formal die Anforderungen »gehobener« Repräsentation. Ebenso erscheint das Haus des Bürgermeisters einfach, funktional und schmucklos. Im Moment des Einfachen und Statischen präsentieren sich sowohl Landbesitzer als auch offizielles Gebäude als selbstverständlich und

wenig repräsentationsbedürftig, ohne jegliche Notwendigkeit einer nach außen getragenen performativen Legitimation der Macht.

Diese Grundkonstellation einer ganz auf sich bezogenen Welt wird in den Darstellungen der Pächterfamilien durch die Homogenität der formalen Mittel und der Gestaltungsprinzipien verstärkt. Die meist vorzufindende frontale Präsentation, die kaum Bewegungs- oder Handlungsmomente aufweist, manifest sowohl die Statik der Verhältnisse, wie sie die einzelnen im Gleichklang der räumlichen Anordnung in ein gemeinsames Konzept einbindet. In gleicher Weise betont die immer wiederkehrende Gestaltung des Hintergrunds durch die konstante Struktur der parallel verlaufenden Bretter den Zusammenhang der einzelnen Bilder und hebt die Einheit von Ort und Milieu hervor. Immerhin 16 der 20 Fotografien, auf denen die Mitglieder der kleinen Gesellschaft abgebildet sind, weisen diese Struktur der parallelen Linien aus der Hausarchitektur auf. In keinem einzigen Fall plziert Evans die Personen, was sich angesichts des ländlichen Umfeldes angeboten hätte, in einen naturräumlichen bzw. landschaftlichen Kontext. So wird die Nähe zum und die enge Anbindung ans Haus zum Kernprinzip des Zusammenlebens. Das weitgehende Fehlen von Handlungsimpulsen wie auch die Konstanz der räumlichen Situation verfestigen das Bild einer Gemeinschaft im Zustand des Verharrens, einer Gemeinschaft, die sich bis zu einem gewissen Maße in resignativer Grundstimmung den Verhältnissen ergeben hat. Selbst dort, wo sich einige Mitglieder der Familie Tingle zum Singen aufgestellt haben, vermittelt das Agieren in der nach Größe geordneten Reihe weniger Spontaneität als den bloßen Vollzug eines sonntäglichen Rituals. Lediglich in einem der Kinderbildnisse ist eine, wenn auch verhaltene Aktivität eingefangen.

Daß die Bilder des Verharrens und der Statik in der Erstausgabe von »Let Us Now Praise Famous Men« einer Konzeption Walker Evans' folgen, läßt sich aus weiteren Fotografien, die bei der Arbeit mit den Pächterfamilien entstanden waren, erkennen. Aus den nicht in die endgültige Auswahl gelangten Aufnahmen sind eine ganze Reihe von Szenen überliefert, die ein weitaus lebendigeres Bild entstehen lassen. So finden sich z.B. im Nachlass eine ganze Anzahl von Fotografien, die die Personen in Aktion und bisweilen in gelöster Stimmung zeigen.² Evans' Auswahl richtet sich also offensichtlich an klaren eigenen Vorgaben aus, die nicht auf eine bloße Dokumentation vorgefundener alltäglicher Szenerien zielt. Gerade jene Aufnahmen, die Lebendigkeit und Vitalität vermitteln, gelangen nicht in die Publikation. Dies könnte im übrigen ein Grund dafür sein, daß der vergleichsweise jungen Lily

Rogers Fields als einziger Person der drei Ehepaare kein eigenes Bild zugestanden wurde.

Evans tritt mit dem beschriebenen Prozess des gezielten Auswählens und der Bearbeitung im Gesamtkomplex seiner Arbeit zu »Let Us Now Praise Famous Men« nicht als neutraler Zeuge auf, der mittels einer ›realistischen‹ Qualität des Mediums im bloßen Ablichten einer oberflächlichen Wirklichkeit die Zustände bzw. »die Dinge, so wie sie sind« dokumentiert. Die immer wiederkehrende Bewertung einer kühlen Sachlichkeit der Bilder reflektiert die Präferenz klarer Raumstrukturen, die statische Präsenz des Sujets und damit ein Gestaltungsphänomen, sie kann jedoch nicht als Neutralität der Kamera oder Distanz im Sinne der Nicht-Einmischung verstanden werden. Mit seinem Konzept, das überwiegend die einzelne Person betont, entgeht Evans dem, mit Blick auf die ausgesonderten Fotos, durchaus möglichen Eindruck auch idyllischer Familienszenerie; mit dem Ausschluß intensiver Interaktion versucht er das Ausbreiten narrativer Strukturen eines bildinternen Geschehens und damit die Überlagerung des repräsentierten Zustandes durch Anekdotisches zu vermeiden, er verliert gleichzeitig dadurch jedoch an Lebendigkeit.

Daß Walker Evans bei der Zusammenstellung seiner Serie einer Konzeption der kühlen Sachlichkeit in der Gestaltung sowie der homogenen Kompaktheit auch in der inhaltlichen Aussage folgt und mit der Betonung statischer Verhältnisse offenkundig als Interpret in Erscheinung tritt, sollte aus dem bisher Gesagten hervorgegangen sein. Wie ist Katie Tingles Bild in dieser Konzeption einzuordnen?

Innerhalb des Gesamtblockes der Fotografien gehört das Bild zum dritten Teil, welcher der Familie Tingle gewidmet ist. Dazu sei vermerkt, daß auch die Binnengliederung der Serie einer klaren thematischen Strukturierung unterliegt. Betrachten wir das erste und das letzte Bild, wie oben schon analysiert, in ihrer einrahmenden Funktion, so stellen sie eine Art Prolog bzw. Epilog für das innere Hauptgeschehen dar, das sich wiederum in die ›Kapitel‹ der drei Familien gliedert. An den Anfang jedes der drei Sequenzen setzt Evans zwei Fotografien der Erwachsenen und zeigt in der Gleichförmigkeit des Aufbaus hier wiederum sein Präferenz systematischer Strukturierung. Bei den Burroughs und den Tingles leiten beide Erwachsene, bei den Fields zwei Bilder des Bud Fields die Familie ein, worauf die Aufnahmen der Kinder, der Familie und Szenen aus den Innenräumen folgen. Evans spiegelt im Voranstellen des jeweiligen männlichen Teils des Elternpaares und im Vorrang der Älteren vor den Kindern ganz die sozial tradierten Geschlechter- und Familienhierarchien.

Die Familiensequenzen zeigen im Vergleich kein einheitliches Bild. Die Unterschiede, welche schon bei der Betrachtung einzelner Fotografien hervortraten, setzen ebenso Akzente für das Gesamtbild der jeweiligen Familie. Der Komplex der Burroughs-Fotografien vermittelt eine

andere Vorstellung des kleinen sozialen Gefüges als die Aufnahmen von Katie Tingles Familie. Alles in allem bleiben den BetrachterInnen bei den Burroughs eine ganze Reihe positiver Anknüpfungspunkte, die die gleichwohl ärmliche Grundsituation überlagern. Dazu gehört sicherlich, daß mit Floyd Burroughs, dessen Foto mittlerweile zum Kanon amerikanischer Identitätsbilder zählt und der zum Coverhelden der neuesten amerikanischen Ausgabe von »Let Us Now Praise Famous Men« avancierte, Kernpunkte eines verbreiteten männlichen Selbstverständnisses getroffen werden. Trotz ernst-melancholischer Mimik verkörpert der besonders in dieser Aufnahme gutaussehende, wenngleich nicht mehr ganz so junge Mann den allein auf sich gestellten, stillen Kämpfer, der das Schicksal in den eigenen Händen hält und dessen Scheitern immer noch vom Aspekt heroischer Selbstbestimmung getragen sein soll. Selbst wenn Momente des Resignativen wie gesehen nicht zu leugnen sind, bleibt er doch eingebunden in den geschichtsträchtigen Mythos heldenhafter Eroberung von Natur und Land im Sinne amerikanischer Pioniertradition. Demgegenüber fehlt bei Frank Tingle jeglicher Verweis aufs Heldenhafte. Sein zerfurchtes Gesicht wie seine mimische Abwehr des einfallenden Sonnenlichts, sein vor Schmutz starrender Kragen taugen wenig zur Mythenbildung. An dieser unterschiedlichen Präsenz hat gewiß Evans' Inszenierung ihren nicht unerheblichen Anteil. Während Floyd Burroughs sich in ruhig sitzender Haltung vor dem dunklen Hintergrund eindrucksvoll und betont abhebt und die nuancierten Schattierungen das Gesicht modellieren, findet sich Frank Tingle einer grellen Bestrahlung ausgesetzt, die ihn in scharf abgegrenzte Hell-dunkel-Partien »zerlegt«. Der Eindruck des Disparaten wird hier noch verstärkt durch den unruhigen, in sich kontrastreichen und diffusen Hintergrund. Während Burroughs' Bild den Augen diverse Flächen zum kontemplativen Verweilen anbietet, finden die Blicke der BetrachterInnen bei Tingles zergliederter Szenerie keine Ruhe.

Die Bilder der beiden Frauen Annie Mae Burroughs und Katie Tingle, die denen ihrer Ehemänner folgen, verweisen auf eine ähnliche Kontrastierung. Annie Mae Burroughs verharrt in statischer Haltung vor der bekannten Struktur der Hauswand. Wenngleich ihr Aussehen nicht wie das ihres Mannes mit gängigen Schönheitsidealen kompatibel ist, so hat doch auch sie Anteil am amerikanischen Mythos des Pionierwesens, einem der Leitmotive nationaler Geschichte. Mit ihrer hageren Gestalt und dem zusammengepressten Mund verkörpert sie mehr als Floyd Burroughs die Mühen eines entbehrungs- und arbeitsreichen Lebens der Landbevölkerung. Die einfache, saubere Bluse mit dem arrangierten Kragen sowie die akkurate Scheitelung der Haare signalisieren gleichzeitig puritanische Einflüsse, wie das Beharren auf Selbstachtung selbst in schwierigen Lebensumständen. Mit jener Präsenz demonstriert sie im Zusammenspiel mit den klar strukturierten,

sauberen Interieurs zudem wesentliche Merkmale bürgerlicher Identität: Ordnungssinn, Fleiß, Sparsamkeit. Roy Stryker, der Leiter des fotografischen Projektes der FSA suchte solche Bilder im Sinne eines charakteristischen Durchhaltevermögens zur nationalen Eigenschaft umzudeuten. Mit Blick auf die Gesichter aus den Aufnahmen der FSA-Fotografen kommentiert er nicht ohne Pathos: »But I always believed that the American people have the ability to endure. And that is in those faces too.«³ Entsprechende ideologische Vorgaben fließen in die Programmatik einer positiv konnotierten Repräsentation ein. Strykers Äußerungen folgen dabei ganz der Rooseveltischen Propagierung des amerikanischen Traumes vom ›autonomen Farmer‹, der als aufrechterhaltenes Ideal eines amerikanischen Selbstbildes freilich den Realitäten einer sich immer stärker entwickelnden, maschinell betriebenen Agrarindustrie widersprach und dessen Existenz langfristig nicht wirklich durch die Regierungsprogramme gesichert wurde, da diese nicht in die Strukturen fortschreitender Industrialisierung eingriffen.

Einer solchen Propagierung positiver Werte kann Katie Tingles Bild in keiner Weise entsprechen. Wir haben schon detailliert auf die Aspekte des Widerständigen und der Scham hingewiesen. Mit ihrer offenkundigen Zurückhaltung verweigert sie eine aktive Selbstrepräsentation. In ihrer Zurückweisung bleibt ebensowenig Platz für eine ideologische Umdeutung des Elends in Aspekte der Standhaftigkeit, des Durchhaltevermögens oder gar einer »über sich selbst hinauswachsenden Größe eines Menschen im Elend«. Und sicher steht Katie Tingles Bild im Gegensatz zu Roy Strykers, nach Eintritt in den Krieg formulierter, patriotischer Aufforderung an die FSA-Fotografen aus dem Jahre 1942, eine Forderung, die jedoch schon in den früheren Jahren Bestandteil der Programmatik war: »Wir brauchen sofort: Bilder von Männern, Frauen und Kindern, die so aussehen, als glaubten sie wirklich an die Vereinigten Staaten.«⁴ Katie Tingles skeptischer Auftritt richtet sich anders als die trotz der ernsten bis melancholischen Grundstimmung doch aktiv beteiligten Burroughs gegen die Prozedur des Ablichtens und gegen das Medium selbst und verhindert dadurch die Vereinnahmung durch eine überhöhende Interpretation.

Im Vergleich der Burroughs- mit den Tingle-Bildern vermittelt also die erste Familie weitaus stärkere Anknüpfungspunkte für eine Interpretation, die trotz der erkennbar schwierigen und desolaten Verhältnisse das Potential einer Wendung zum Guten zu betonen sucht. Die klar gegliederte und geordnete Struktur der Präsentation wie auch die Reinlichkeit der Annie Mae Burroughs bieten den BetrachterInnen genügend Impulse für eine sympathisierende Anteilnahme. Dieser Ein-

3. Zitiert nach Kulessa 1989, 128f.

4. Sontag 1978, 61 siehe Fußnote.

druck setzt sich zumindest bei einem der Kinderbildnisse fort. Dort erinnert das Foto der Tochter Lucille mit weißer Bluse und breitem Strohhut (Abb. 28), der das angenehme junge Gesicht mit den hervorschauenden Haaren malerisch einrahmt, an Szenen aus der Sommerfrische. Nicht weniger unterstützt das darauf folgende Interieur (Abb. 29) trotz ärmlicher Ausstattung mit dem weißen Laken und den ordentlich arrangierten Kopfkissen des einfachen Bettes das Bild von Sauberkeit und schlichter Zweckmäßigkeit. Der nüchterne Purismus des getroffenen Arrangements – das Bett wurde offensichtlich von Evans zur besseren bildlichen Präsentation neu positioniert (!) – versieht dessen BewohnerInnen mit dem Image ungebrochener Lebensbejahung sowie offenkundig geordneter Lebensführung. Daran ändern auch die bei genauem Hinschauen zu entdeckenden Fliegen nichts, die bei den Publikationsvorbereitungen zunächst wegetouchiert wurden, auf Evans Betreiben dann jedoch wieder auftauchen mußten. Evans erzielte das ins Auge stechende Weiß, welches unfehlbar mit der Konnotation von Reinheit und Reinlichkeit verbunden ist und womit die Intentionen des Fotografen erkennbar werden, durch die Bearbeitung der Abzüge in Richtung eines hohen Schwarz-Weiß-Kontrastes.⁵ Der so erzielte Sauberkeitseffekt steht jedoch im deutlichen Kontrast zu textlichen Aussagen James Agees, der in der ausführlichen Beschreibung des Burroughs-Hauses und seines Inventars andere Eindrücke vermittelt, so z.B. in der Beschreibung zweier Matratzen: »Sie riechen alt, muffig, feucht und sind mit Wanzen, mit Flöhen und, glaube ich, mit Läusen infiziert.« Ebenso zu den Kissen: »Die Kissen sind gekauft [...] und scheinen wie die Matratzen voll Ungeziefer zu sein.«⁶ Auch im weiteren Text sind für aufmerksame LeserInnen genügend Details zu erkennen, die das von Walker Evans konstruierte und intendierte Bild der Burroughs in Frage stellen: »Eine schwere, feuchte, braune Bibel, [...] deren kalten, widerlichen und unerklärlichen Geruch ich in meiner ersten Nacht in diesem Haus vorfand.« »Der Hut ist ein einziger kaputter, halbfeuchter, verschimmelter Klumpen.« »Diese Schuhe, besonders die der Kinder, sind ziemlich angenagt, und auf dem Boden liegt Rattendreck.«⁷

Curtis und Grannan weisen in ihrer Untersuchung von 1980 zudem nach, daß ebenso das Küchen-Bild des Burroughs-Hauses aus der ersten Ausgabe (Abb. 8) mit seiner sauber-heimeligen Atmosphäre als ein Ergebnis intensiver Eingriffe und Arrangements durch Evans angesehen werden muß und stellen in ihrer Analyse die Glaubwürdigkeit des Dokumentaristen Evans deutlich in Frage: »The resulting picture is

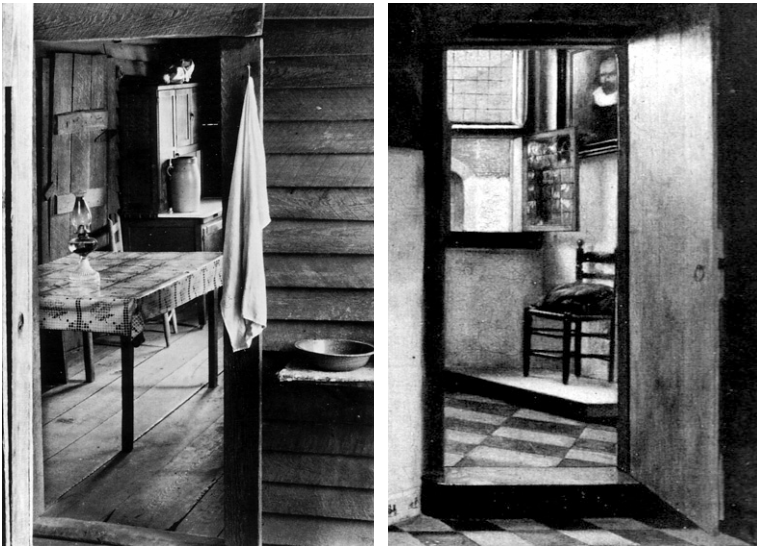
5. Curtis/Grannan 1980, 17.

6. Agee/Evans 1989, 237.

7. Ebd., 237; 241; 249.

one of Evans's most brilliant compositions, but as a document on the quality of tenant life it is very misleading.« Das Bild entwickelt mit der von draußen kommenden Einsicht in das Zimmer eine Atmosphäre, die uns an die berühmten Interieurs eines Pieter de Hooch (1629-1684) aus der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts denken läßt. Wie dort vermittelt die Perspektive eine Besuchssituation, in der die aufgeräumte, einladende Intimität zum Eintreten und Verweilen animiert. (Abb. 9) Die saubere Präsenz des einfachen Mobiliars bietet dem Gast ein schlichtes Ensemble, das auf ihn oder sie zu warten scheint und schafft damit für die BetrachterInnen eine durchweg positive Grundstimmung unaufdringlicher Privatheit und geordneter Verhältnisse.

Abbildung 8 und 9



Auch das in den späteren Ausgaben von »Let Us Now Praise Famous Men« auftauchende zweite, einfachere Küchenbild erweist sich bei genauerem Hinsehen als eine nach den Vorstellungen des Fotografen neuarrangierte Inszenierung, die mit dem ursprünglichen Zustand des Raumes wenig zu tun hat.⁸ Daß Curtis und Grannan trotz der offensichtlichen Manipulationen zum Schluß ihrer Arbeit zu dem Bild eines vollkommen honorigen und untadeligen Vorgehens kommen, dessen »rearrangement« der vorgefundenen Wirklichkeit »um der Kunst und Schönheit willen« (»for the sake of beauty, art«⁹) stattgefunden habe

8. Curtis/Grannan 1980, 18ff.

9. Ebd., 23.

und das zudem einem guten Zweck diene, gehört zu den interessanten Aspekten der Rezeptionsgeschichte, auf die wir noch zurückkommen werden.

Im Kontrast zu solch positiv konnotierter Präsenz der Burroughs-Familie können die Tingles keineswegs als Sympathieträger fungieren. Schon in Frank Tingles Porträt zu Beginn bietet uns die Bildregie kein autonomes Subjekt an. Die Lichteinstrahlung zwingt ihn zu einer mimischen Abwehrhaltung, die eine Entfaltung individueller Selbstrepräsentation verhindert. In gleicher Weise verschwindet das Persönliche des Abgebildeten in der vielfachen Zergliederung des Bildes, die als graphisches Chaos die Aufmerksamkeit auf sich zieht und eine inhaltliche Fixierung überlagert. Die Verweigerungsgestik der Katie Tingle verfestigt das Bild ›unfaßbarer‹ Verhältnisse. Auch das folgende Foto der ältesten Tochter setzt ganz im Gegensatz zu dem der Burroughs-Tochter auf die Darstellung deprimierender Ärmlichkeit. Zudem rückt die Rauminszenierung die Person aus dem Zentrum des Bildes, um den Blick auf den schlechten Zustand der Architektur zu richten. In allen drei Aufnahmen sind schmutzige und zerrissene Kleidung als Anzeichen für Verwahrlosung festgehalten.

Die gänzlich verschiedene Repräsentation der Familien wird erst in der direkten Gegenüberstellung deutlich. Ebenso zeigt der Vergleich, daß Evans' Inszenierung einen nicht unerheblichen Anteil am Gesamtbild der jeweiligen Familien hat. Mit der klaren und einfachen Strukturierung der Burroughs-Bilder, mit ihrer geometrischen Nüchternheit und der Präferenz eindeutiger einfacher Formen und Flächen sowie der Möglichkeit selbstinszenierender Beteiligung zeichnet Evans das Bild einer von den schlechten ökonomischen Umständen betroffenen, aber ansonsten intakten Familie, die jene von ihm selbst bewunderten Kriterien traditioneller »rural virtues« erfüllen: »simplicity, order, functionalism«.¹⁰

Ganz anders gestaltet sich Evans Zugewandtheit bei den Tingles. Im Vergleich der Porträts der drei Familienväter wird erkennbar, daß – anders als bei den Aufnahmen Floyd Burroughs und Bud Fields – bei Frank Tingle dem Protagonisten, wie gesehen, keinerlei Möglichkeit einer mitwirkenden Gestaltung eingeräumt wurde. Es besteht und bestand kein Grund, warum Frank Tingle nicht wie den anderen Porträtierten auch vor einem ruhigen einfachen Hintergrund die Gelegenheit eines ihm adäquat erscheinenden Posierens und einer Entfaltung individuellen Ausdrucks gegeben werden sollte. An der Kooperationsbereitschaft mangelte es keinesfalls, da Agee im Text gerade Frank Tingles Offenheit und Mitarbeit trotz dessen mangelnden Selbstvertrauens herausstreicht. Daß wir Frank Tingle ganz wörtlich genommen ›in ei-

10. Kulessa 1989, 403 Anmerkung 83.

nem anderen Licht« als die übrigen Protagonisten sehen, entspricht offensichtlich den Intentionen des Bildproduzenten. Entsprechend harte Kontrastierungen durch intensive Sonnenbestrahlung sind sonst selten bei Evans zu finden. Eher wird davon berichtet, daß der Fotograf meist auch längere, mitunter sogar tagelange Wartezeiten in Kauf nahm, um eine möglichst kontrastarme Schattierung zu erreichen.¹¹ Die hier erzielte durchfurchte Gesichtslandschaft unterbindet die Möglichkeit persönlichen Ausdrucks und individueller Pose. Was nicht bedeutet, daß hier etwa ein »falsches« Bild vorläge. Was jedoch demonstriert, daß nicht durch die bloße Ablichtung einer vorgefundene Wirklichkeit sich den BetrachterInnen eine unterschiedliche Beurteilung und Bewertung der Familien gewissermaßen in »natürlicher Weise« aufdrängte, sondern daß der gestaltende Eingriff des Bildproduzenten schon mit den einfachsten Mitteln der Positionierung, der Lichtregie oder der Distanzsetzung Bedeutung präjudiziert.

11. Ebd., 312; sowie 413 Anmerkung 170.

Die Frage der Verweigerung

»Der Anspruch die Welt direkt zu betrachten wie durch eine verspiegelte Glasscheibe, andere zu sehen, wie sie wirklich sind, wenn nur Gott zusieht, ist tatsächlich sehr weit verbreitet.« (Clifford Geertz)¹

Evans konstruiert mit der formalen Gestaltung und inhaltlichen Gewichtung wie auch mit der Bildauswahl die Tingle-Familie als Antithese zu den Burroughs. Und genau in dieser Konstellation hat die Fotografie der Katie Tingle ihren Platz. Ihre distanzierte Position manifestiert mehr noch als die Aufnahme ihres Mannes die Distanz des Walker Evans zu ihr und ihrer Familie. Eine Familie, die Evans auch nicht als intakte Gemeinschaft beschreibt. Den Gemeinsamkeiten der Bilder beider Burroughs-Eltern, die als klassisches Vater-Mutter-Ensemble verstanden werden können, steht die kontrastierende Wirkung der beiden Tingles gegenüber. Die schon fast aufdringlich wirkende Nähe des Mannes lässt im Verbund mit der auf Distanz gehaltenen Katie Tingle keinerlei Assoziation harmonischer oder einvernehmlicher Verhältnisse aufkommen. Die Darstellung der Widerständigkeit rundet das Bild einer Familie ab, die Evans nicht in Verbindung mit den *rural virtues* sieht. Die geforderte »Einfachheit« findet in den weitaus komplexeren und unruhigeren Strukturen der Tingle-Fotografien, anders als bei den Burroughs, kein formales Äquivalent. Die Ausschnitthaftigkeit des Bildes der Katie Tingle konfrontiert die BetrachterInnen mit einem andeutungsweise erkennbaren, aber nicht weiter erfahrbaren Kontext, der die Gesamtheit der Szene im unklaren lässt und die Einheit der Darstellung als Konstruktion in Erscheinung treten lässt.

Von »einfachen« Verhältnissen kann hier nicht die Rede sein, da die bildliche Repräsentation mit ihren heterogenen und disparaten Strukturen das Sujet mit Kategorien des Ungeklärten, Ungeordneten und Unstimmigen assoziiert. Die vielfältige Zergliederung im Porträt des Frank Tingle wie auch die Zweiteilung des Bildes der Tochter, die gänzlich aus dem geometrischen Mittelpunkt gerückt ist, die »erzwungene« Einheit bei Katie Tingle verweisen nicht im geringsten auf ein

1. Geertz 1993, 136.

leitendes Prinzip der »Ordnung«. Ebenso widersprechen ganz konkret die zerrissene Kleidung der Frauen, der schmutzige Kragen des Mannes wie der auf die Baufälligkeit des Hauses freigegebene Blick einer solchen Zuschreibung. Auch der Forderung nach »functionalism«, was wir vielleicht adäquat mit Zweckmäßigkeit oder Zweckdienlichkeit übersetzen können, steht Katie Tingles Verhalten entgegen: Welchem Zweck sollte eine Anwesenheit dienen, die nichts anderes als eine Verweigerung dokumentiert?

Freilich erfüllt das Bild der Katie Tingle, wie schon angesprochen, in anderer Hinsicht einen Zweck. Nicht nur, daß sie zur Charakterisierung der Familie ein wesentliches Element darstellt, sie dient geradezu, wie oben schon angeklungen, der Nobilitierung des Projektes, indem die Verweigerungshaltung den Aspekten Authentizität und Redlichkeit der Dokumentation zugeschlagen werden kann. Wenn wir aus dem bisher Gesagten schließen können, daß Evans' gestaltende Eingriffe in den konzeptionellen Vorgaben, in der dezidierten Regiearbeit bei der Bildentstehung, die schon mit den formalen Strukturen inhaltliche Gewichtungen konstruiert, wie auch in der wohlgedachten Bildauswahl deutlich erkennbar werden, wir also bei der publizierten Serie der Erstausgabe von »Let Us Now Praise Famous Men« nicht von einer Dokumentation der »Dinge, so wie sie sind« ausgehen können, so mag es erlaubt sein, auch Katie Tingles Verweigerungshaltung kritisch zu betrachten. Da das Foto der Katie Tingle dieser eine Rolle zuschreibt, die gerade nicht eine aktive Beteiligung am Projekt signalisiert, steht in der Verweigerung hier nicht die Repräsentation einer Person im Mittelpunkt, sondern deren Verhalten zur Arbeit selbst und zur Bildentstehung.

Dies wird zudem durch den Ausschnittcharakter der Fotografie unterstützt, indem das abrupt abgeschnittene Geschehen des erkennbaren Kontextes unwillkürlich auf das interne Bildgeschehen einwirkt und damit Katie Tingle hier nicht ›bei sich‹ sein kann. Während die Burroughs-Bilder den Abgebildeten und damit ebenso den BetrachterInnen Raum zur Entfaltung einer je eigenen Persönlichkeit und deren Geschichte geben, bleibt Katie Tingle im Augenblick eines Sich-Verhaltens eingefroren. Mit dieser, gewissermaßen auf ewig fixierten ›Einstellung‹ (der Katie Tingle, wie auch der Kamera), tritt die Person mit all ihren Möglichkeiten und Eigenheiten in den Hintergrund.

Es mag erlaubt sein, eine längere Passage aus Agees Bericht zu zitieren, um die große Eindringlichkeit und das offenkundige Engagement des Autors in bezug auf die Präsentation Katie Tingles zu verdeutlichen:

»[...] und für dich war es, als ständen du und deine Kinder und dein Mann und die anderen in all eurer Schande und Erbärmlichkeit nackt vor der kalten Absorption der Kamera, um bespitzelt und ausgelacht zu werden; und deine Augen waren wild vor Wut und

Scham und Angst, und die Sehnen deines dünnen Halses waren gespannt, die ganze Zeit, und eine Hand zuckte und zupfte in einem fort in den morschen Falten dieses Rokkes wie die Hand eines kleinen Mädchens, das vor Erwachsenen ein Gedicht aufsagen muß, und du konntest nichts tun, nichts, kein Wort des Protestes konntest du einlegen, meine Teure, meine Liebe, mein kleines verrücktes, erschrecktes Kind; denn das war Sache deines Mannes, und eine Frau tut, was ihr gesagt wird und hält den Mund: und so standest du da, in einem einteiligen Kleid aus Lakenstoff, das von dem Loch, durch das der Kopf gesteckt war, ohne Gürtel gerade bis zum Knie fiel, so daß du durch diese fremden, städtisch gekleideten Augen wußtest, daß du wie aus einem Zelt ragtest, das zu kurz war, um die Blöße zu bedecken: und die anderen kamen heran [...] Und Walker baute das schreckliche dreibeinige Stativ auf, gekrönt von dem schwarzen viereckigen schweren Kopf der Kamera, gefährlich wie der eines Buckligen; bückte sich unter Umhang und Wolke bösen Tuches und drehte an Knöpfen; bereitete Hexerei vor, kälter als schneidendes Eis und unermeßlich grausam: und das Mindeste, was ihr tun konntet und tatet, war, geschwind und gewalttätig die Gesichter eurer Kinder mit Regenwasser zu waschen [...] da seid ihr alle, die Mutter wie vor einem Erschießungskommando, die Kinder wie Säulen eines außerordentlichen Tempels [...] aber die ganze Zeit beobachtete ich insbesondere dich, Mrs. Ricketts; du kannst keine Ahnung haben, mit welcher Anteilnahme für dich, welchem Bedürfnis, dich wissen zu lassen, oh, daß du uns nicht fürchten sollst, nicht fürchten und hassen sollst, daß wir deine Freunde sind, daß, ganz gleich wie es wirken muß, alles seine Ordnung hat: deshalb beobachtete ich in einem fort deine Augen, und wann immer sie sich mir zuwandten, versuchte ich, deine Augen durch meine und durch ein freundliches und zärtliches Lachen (das mich vor Ekel krank macht, wenn ich daran denke) ein wenig davon in Kenntnis zu setzen, ihnen etwas Wärme, etwas Beruhigung zu vermitteln, die dich zumindest ein wenig entspannen könnte, die dir vielleicht Wärme, Wohlbefinden oder Hoffnung auf Lächeln bringen könnte; aber dein Blick auf mir enthielt ein ums andre Mal nichts als denselben Schrecken.«²

Wenn auch die Botschaft und Zuschreibung des Bildes von Agees Bericht in eindeutiger Weise bestätigt wird, so ist doch zu bedenken, daß Agee den Text z.T. erst Jahre nach seinem Aufenthalt in Alabama fertigstellte und dabei die Fotos zumindest als Gedächtnisstütze die Abfassung begleiteten. Daß Agees Betonung der Unversöhnlichkeit bei Katie Tingle ein dramaturgisch willkommenes Phänomen darstellt und als eine Art vertrauensbildende Komponente den LeserInnen die Redlichkeit des Unternehmens und die Anteilnahme der Beteiligten verbürgt, läßt die Frage nach der Authentizität des »unversöhnlichen Gesichtes« aufkommen. Der erkennbare Gleichklang von Bild und Text in Zusammenhang mit der Tatsache, daß Katie Tingles Verhalten sowohl in der Fotoserie als auch im literarischen Bericht zum Kristallisationspunkt für die Problematisierung dokumentarischen Arbeitens gerät, ist unübersehbar.

Nun wäre zu erwarten, daß Katie Tingles Verweigerungshaltung, welche die Fotografie so eindringlich vermittelt und die James Agee laut Bericht bis zum Ende des Aufenthaltes durch kleine Zeichen der Sympathieerklärung aufzubrechen sich bemüht, um einmal ein Lächeln zu erhaschen, im weiteren Bildmaterial ihren Niederschlag finden müßte. Sei es, daß sie ansonsten nicht mehr auftauchen würde oder daß sie allenfalls in Gruppenfotos genötigtermaßen in Erscheinung träte. Demgegenüber finden sich jedoch im publizierten Nachlaß fünf Aufnahmen, die das Bild der Katie Tingle zumindest in der Intensität der ihr zugeschriebenen Einstellung m.E. modifizieren.³

Abbildung 10 und 11



3. Publiziert in The Estate of Walker Evans 1994, 134-135.

Jene fünf Aufnahmen, die sie zusammen mit einem ihrer Kinder zeigen, präsentieren uns eine etwas andere Katie Tingle. Beide Personen sind, auf Stühlen sitzend, vor der Hauswand positioniert; vor ihnen sind aufgeschnittene Melonen oder Kürbisfrüchte auf der Veranda ausgebreitet. Die kleine Serie vermittelt uns eine schon fast idyllisch anmutende Szenerie ruhigen Beieinanderseins von Mutter und Kind. Zwar bleiben die ärmlichen Verhältnisse unverkennbar, doch erweckt hier Katie Tingles Gewand weit weniger den Eindruck einer zerlumpten, zerrissenen Bekleidung, wie dies im publizierten Bild der Fall ist. Ebenso widerspricht das adrette saubere Kleid des Kindes einer Tendenz zur Verwahrlosung, die in »Let Us Now Praise Famous Men« bei den Tingles anklingt. In Katie Tingles Mimik und Gestik lassen sich auch keine Anzeichen schroffer Ablehnung oder eines Widerstands gegen die Prozedur des Fotografiertwerdens erkennen. (Abb. 10-11)

Wenn auch bei zwei Bildern im Gesicht ein Moment des Erstaunens oder gar ein Anflug von Skepsis auftaucht und die gekreuzten Arme eine innere Anspannung zu signalisieren scheinen, so weisen diese stillen Botschaften doch eher auf eine allgemeine Schüchternheit der Porträtierten hin und demonstrieren weit mehr die Zurücknahme der eigenen Person als eine Verweigerungshaltung.

Ganz im Gegensatz zum publizierten Bild steht die zweite Fotografie (Abb. 11) aus dem Nachlass, auf der Katie Tingle mit einem sanften Lächeln auf das ins Zentrum gerückte Kind blickt. Auch in der dritten (hier nicht abgebildeten) Fotografie, die das Gesicht nur noch fragmentarisch um die Mundpartie herum abbildet, ist ihr Blick mit dem geneigten Kopf als Geste der elterlichen Aufmerksamkeit wiederum mit einem sichtbaren Lächeln auf das Kind gerichtet. Des weiteren sei auf eine Familienszene der Tingles verwiesen, die in der zweiten Ausgabe noch hinzugefügt wurde. Darin posiert Katie Tingle zusammen mit ihren sieben Kindern. Zwar ist nun erkennen, daß offensichtlich nicht alle Kinder dem Prozeß der Bildentstehung positiv gegenüberstehen; spätere Äußerungen von Margaret Tingle bestätigen dies überdies.⁴ Bei Katie Tingle läßt sich jedoch wiederum keine klare Ablehnung konstatieren, vielmehr auch hier eher ein Moment des Erstaunens. Ein Vergleich des gesamten Bildrepertoires zeigt also das publizierte Bild der Katie Tingle hinsichtlich des Ausdrucksverhaltens als nicht repräsentativ.

Bevor wir die Konzeption der Bildserie noch einmal von einer anderen Perspektive her beleuchten, sei auf die entscheidenden Veränderungen in der zweiten Ausgabe hingewiesen, die damit m.E. den Charakter des originalen Bildteils vollständig zerstören. Mit der auf 62 Fotografien vergrößerten Ausgabe gibt Evans die klare Strukturierung

4. Maharidge/Williamson 1989, 39.

der Erstaussage auf. Zwar bleiben die drei Familieneinheiten für die aufmerksamen BetrachterInnen noch erkennbar. Die neu aufgenommenen Bilder der Architektur, der Felder oder die Detailansichten, wie etwa das Bild der Schuhe, brechen jedoch die ehemals strenge Ordnung deutlich auf. Neu hinzugenommene Fotografien der Familienmitglieder entfernen sich inhaltlich von der Dominanz personaler Repräsentation und beginnen konzeptionell stärker Anekdotisches in die Serie einfließen zu lassen: so etwa im Bild eines der Tingle-Kinder, das mit einem Hund spielt. Ebenso zeigen z.B. das Foto Elisabeth Tingles bei der Küchenarbeit wie jenes der Ivy Roger Fields mit dem sich sträubenden Kind einen nun weitaus stärker erzählenden Charakter.

Der zuvor aus drei Aufnahmen bestehende Epilog erfährt mit nunmehr 19 Fotos die größte Erweiterung. Dabei dominieren in bisweilen redundanter Manier Kleinstadtszenarien und Architekturaufnahmen. Dazwischen werden Aufnahmen etwa zweier Mulis eingestreut, die mit den gegenübergestellten Fotos zweier alter Männer wohl ein humoristisches Moment darstellen sollen. Ein deutlicher Bruch mit der durchgängigen Stringenz und Ernsthaftigkeit der ersten Ausgabe ist zu verzeichnen. Auch die Hinzunahme von Fotografien, die Reklametafeln und Schilder ins Zentrum rücken, belegt, daß Evans in der erweiterten Ausgabe kaum noch die klare Konzeption der frühen Ausgabe zum Ziele hat, sondern andere Interessen im Vordergrund stehen. Das Bild der zerschlissenen Schuhe auf sandigem Boden kann als klare Reminiszenz an van Goghs berühmtes Gemälde mit gleicher Thematik gelten. Es vermittelt eine etwas gekünstelt wirkende, übertriebene Symbolisierung, die in der stringenteren Serie der Erstaussage kaum vorstellbar wäre.

Insgesamt bietet die Serie nun das Bild eines eher bunten und heterogenen Reigens einzelner Aufnahmen, die als ganzes zwar durchaus noch durch die Thematik des ländlichen Lebens in den Südstaaten miteinander verbunden sind, in denen jedoch das Schicksal der drei Pächterfamilien wie der einzelnen Familienmitglieder in der Vielzahl unterschiedlicher Eindrücke und anekdotischer Einschübe unterzugehen droht. Der Eindruck entsteht, daß Evans sich bei der späteren Zusammenstellung der erweiterten Ausgabe nunmehr eher mit einer möglichst breiten Präsenz seiner fotografischen Möglichkeiten und Interessen beschäftigt als mit den drei Familien selbst: Immerhin 28 der 62 Aufnahmen befassen sich mit Architektur, 35 Aufnahmen und damit die Mehrheit der Fotografien stellen nicht mehr die *sharecroppers* ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Es ist offensichtlich, daß Evans diese und deren Schicksal schon längst aus den Augen verloren hat und der ›Kunstcharakter‹ seiner Fotografien im Vordergrund steht.

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 ausgestaffierten 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

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 bestrafen – 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 gravierendsten 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

13. Tacitus 1971, 14.

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-

14. Lankheit 1959, 15.

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-

15. Kramer 2001, 99-100.

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.

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 wesentlich 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 Detroitser 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 *coffeetable-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

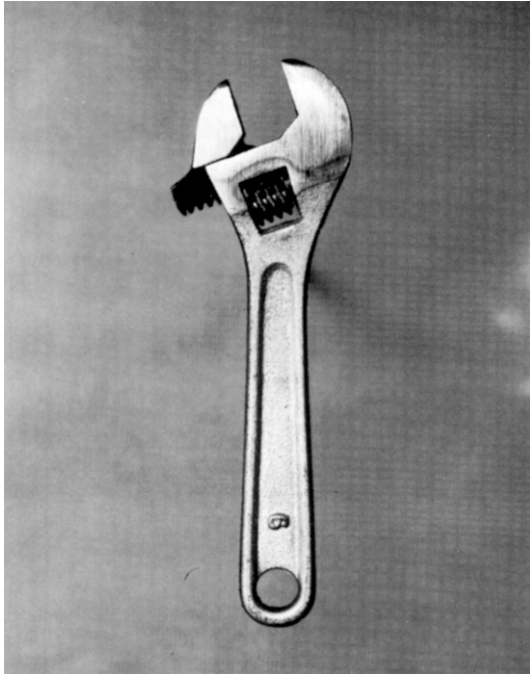
Mit seinem vielfach zitierten Begriff des *documentary style* bekräftigt er lediglich die Adaption stilistischer Mittel aus der dokumentarischen Praxis, womit er offensichtlich, wie sein Beispiel aus der Kriminalfotografie zeigt, eine sach- und zweckgebundene Bildregie meint, er insistiert jedoch gleichzeitig 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 inspierten 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's 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 notgedrungener 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 präsensable 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-

17. Elias/Scotson 2002, 19.

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 Städters 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.

Das Reinheitsgebot

»Describing people, things or practices as clean or dirty is not a socially neutral enterprise. In use, such labels contribute to more elaborate classificatory schemes built around distinctions like those of class, race, gender and age.« (Elisabeth Shove)¹

Nicht zu unterschätzen ist die Bedeutung und Aussagekraft der unsauberen, zerrissenen, gestalt- und damit stilllosen Kleidung der barfüßigen Katie Tingle im Zusammenspiel mit den auf dem erdigen Boden liegenden Papierfetzen, die den Eindruck ungestalteter, ungeordneter, dreckiger Verhältnisse betonen und in unserem Zusammenhang auf das im Verhältnis unterschiedlich machtvoller Gruppen weitverbreitete Schmutzstigma verweisen.² Zentrales Moment ist dabei parallel zur Praxis physiognomischer Bewertung die Annahme eines direkten Zusammenhanges zwischen äußerer Reinlichkeit und ›Reinheit der Seele‹. Wenn wir uns die zeitgenössischen Diskussionen um normenrechtes Verhalten und um die Kernpunkte nationaler Identität vor Augen führen, so gerät die solchermaßen gekennzeichnete Katie Tingle in Evans' Gegenüberstellung zur puritanisch sauberen Annie Mae Burroughs gar zur Protagonistin unamerikanischer Werte. Wir sollten uns hier daran erinnern, daß Walker Evans, wie oben gesehen, der normsetzenden bzw. beispielgebenden Sauberkeit der Burroughs-Familie mit starken Schwarz-Weiß-Kontrasten bei der Fotografie des Schlafzimmers nachgeholfen hatte und Agees Text uns divergierende Informationen lieferte. Zudem stellten sich die gesamten Interieurs aus dem Burroughs-Komplex als inszenierte und geschönte Szenerien heraus.

Suellen Hoy weist in ihrer Geschichte der Reinheitsvorstellungen in den Vereinigten Staaten darauf hin, daß besonders in den 30er Jahren, also zur Zeit der Bildentstehung, die Forderung nach Sauberkeit und Reinheit von Staat und Industrie zur nationalen Frage erhoben wird, mit der sich weitreichende Aspekte amerikanischer Identität verbinden: »By the early 1930s, the twin arms of education and business

1. Shove 2003, 88.

2. Waldhoff 1995, 332.

had used their mighty influence to turn cleanliness into a cultural value. Keeping clean was not only healthy, it was patriotic, success-driven, and very American.«³ Die forcierte Propagierung von Sauberkeit und Reinheit als nationalem, sowohl kulturellem wie auch politischem Wert geht dabei Hand in Hand mit der Stigmatisierung der Einwanderer als prinzipiell unreine und mit dem Umgang von Seife und Waschutensilien nicht vertraute Gruppierungen. In den Sprachkursen für ImmigrantInnen stehen etwa Anleitungen zum Gebrauch von Waschbecken und Seife an vorderster Stelle und vermitteln den Eindruck, als müßte eine zivilisierte amerikanische Nation die neuankommenden ›Barbaren‹ erst zu kultivierten Bürgern erziehen.

Die Hygiene-Industrie sieht in Folge und parallel zu entsprechender Propaganda die Entstehung neuer Absatzmärkte und verknüpft in ihren Werbebotschaften Sauberkeit mit dem Bestand und der Sicherheit eines starken und erfolgreichen Landes: »a clean nation has ever been a strong nation«.⁴ Die Mobilisierung und Instrumentalisierung patriotischer Gefühle läßt das Ignorieren des Reinheitsgebots gewissermaßen zu einer staatsgefährdenden unpatriotischen Angelegenheit werden.

Vor diesem Hintergrund erfüllt Katie Tingle in der Präsentation durch Walker Evans anders als Annie Mae Burroughs kaum die Forderungen nach einer »patriotischen, erfolgsorientierten und sehr amerikanischen« Bürgerin. Daß sich in Evans' kontrastierender und werten-der Gegenüberstellung der beiden Frauen wie auch der beiden Familien, die normsetzenden Kriterien amerikanischer Identitätsbildung wiederfinden und auch bewußt Anwendung gefunden haben, geht aus einer Äußerung des Fotografen zum Bild der Annie Mae Burroughs (Abb. 25) unverkennbar hervor:

»Well I saw old America again, which goes so far back that some of the people still speak with something reminiscent of the Elisabethan Age. And their faces are like that, too. That sharecropper's wife is a classic portrait of a real, old pioneering, American woman of English stock, and pure, too.«⁵

Zunächst ist bezeichnend, wie sich hier die Geschichte des »Alten Amerika« bei Evans ganz als Fortsetzung der Pionierstradition manifestiert und wohl auch darin erschöpft. Daß der Blick auf die Vergangenheit und die Ursprünge des Landes nicht auch auf die indianische Bevölkerung fällt, sondern sich einzig auf englische Vorfahren richtet, spiegelt eine auch heute noch in den USA weitverbreitete Negierung

3. Hoy 1995, 123.

4. Hoy 1995, 142.

5. Zitiert nach Preisler 1996, 101 Anmerkung 17.

der autochthonen Bevölkerung. In einer groß angelegten Publikation zur Geschichte und Identität der amerikanischen Nation aus dem Jahre 2003, die eine ganze Reihe von Pulitzer-Preisträgern und sonstige nationale Berühmtheiten aufzubieten hat, findet die indianische Bevölkerung lediglich in zwei Sätzen am Rande Erwähnung. Zum einen werden in dem Band mit dem anspruchsvollen Titel »Defining A Nation. Our America And The Sources Of Its Strength« die »Native Americans« zusammen mit den undurchdringlichen Wäldern einzig als offensichtlich naturhaftes Hindernis der Pionierzüge angeführt. Die zweite Erwähnung beschreibt in einem Aufsatz über die Fehler der landwirtschaftlichen Nutzung (!) die Vernichtung der ursprünglichen Bevölkerung mit der lapidaren Feststellung: »[...] we pushed out the Native Americans from their land, breaking solem promises at every turn.«⁶

In Evans' Blick auf die eigenen Bilder in »Let Us Now Praise Famous Men« firmiert, wie das obige Zitat zeigt, Annie Mae Burroughs als Leitbild und Verkörperung uramerikanischer Werte. Indem er sie als Vertreterin klassischer Pionierstugenden einordnet, wird Katie Tingle als deren ausgewiesene Antipodin zur Vertreterin devianter, letztlich unamerikanischer Verhältnisse. Keinesfalls trifft auf diese jener Begriff zu, der als herausgehobene letzte Qualität vom Fotografen der ersten Protagonistin zugestanden wird: »pure«. Egal, ob wir dieses »pure« nun als »sauber«, »rein«, »echt« oder im Sinne von »reinrassig« verstehen, worauf Maximilian Preisler hinweist,⁷ Katie Tingle wird in den Zuschreibungen Evans' keinesfalls in den Genuß entsprechender positiv verstandener Werte gelangen.

Aufschlußreich für die genannte Problematik ist ebenso, daß die als ethische, soziale wie auch als politische Qualität diskutierte »purity« zudem in Evans' ästhetischem Konzept eine gleichfalls dominierende Rolle spielt, wie u.a. einer in Yale gehaltenen Rede zu entnehmen ist: »The real thing that I'm talking about has purity and a certain severity, rigor, simplicity, directness, clarity.«⁸ Die Aufzählung der Kriterien für die Bewertung gelungener Fotografien, Kriterien die auch ganz in den Burroughs-Bildern, nicht jedoch in den Aufnahmen der Familie Tingle verwirklicht zu sein scheinen, läßt sich gleichsam als eine Qualitätsbeschreibung der Person Annie Mae Burroughs lesen.

Daß Katie Tingles Geschichte der Erniedrigung und Stigmatisie-

6. Halberstam 2003, 62. – Eine im Jahre 1928 erschienene umfangreiche Publikation zur Entstehung der USA mit dem Titel »The Growth of a Nation« beginnt mit dem Satz: »This book tells the story of the development of the United States from a wilderness, inhabited only by barbarious Indians, to its present wealth, comfort, and power, the home of more than a hundred million thriving people.« Barker et al. 1928, 1.

7. Preisler 1996, 101 Anmerkung 17.

8. Zitiert nach Coles 1997, 125.

rung, die bei Agee angedeutet wird, wie auch ihre Erkrankung, ihr kaum die Möglichkeit eröffneten, im Jahre 1936 gegenüber dem städtischen Blick dessen Forderung nach dem Bild einer selbstbewußten und selbstbestimmten Person nachzukommen, mag kaum erstaunen. Ganz anders als jene algerischen Frauen, die Marc Garanger 1960 infolge einer Anweisung der Kolonialbehörden gegen deren Willen und gegen deren Tradition unverschleiert ablichtet und denen es gelingt, mit einer von Stolz und ungebrochenem Selbstbewußtsein getragenen Präsenz, Herrinnen ihres Bildes zu bleiben, kann sie, deren Leben und Selbstbild von Missachtung und Ausgrenzung geprägt ist, der Bemächtigung durch die Kamera auch durch gekonnte Selbstinszenierung nicht entgehen.⁹

Die Kamera und Walker Evans als konkretes Gegenüber treten auch für Katie Tingle unverkennbar als Vertreter jener wertenden Instanzen auf, die aufgrund ihrer Verfügung über die materiellen wie auch die symbolischen Ressourcen die Parameter sozialer Klassifizierung bestimmen und deren ›Natürlichkeit‹ behaupten. Wenn Evans die Tingles als Gegenbild zur Gruppe der »Armen, aber Stolzen«, wie es 1989 im Titel einer Publikation über die Armut im Süden der USA heißt,¹⁰ präsentiert, was, wie die unpublizierten Fotos zeigen, keineswegs zwingend war, so tritt die Familie nicht als Opfer von spezifischen, aus den sozialen und historischen Kontexten erklärbaren Verhältnissen auf, sondern sie wird als jener Teil der ›Unteren Klassen‹ vorgeführt, die unvermeidlich und gleichsam aus ihrem ›Wesen‹ heraus nicht in der Lage sind, den erforderlichen Standards zivilisierten Umgangs und Lebens zu entsprechen. Man könnte sagen, daß Katie Tingles Erscheinung in »Let Us Now Praise Famous Men« zu jenem Zentrum amerikanischer Wertsetzung, das Erving Goffman 1963 in seiner berühmten Untersuchung »Stigma« folgendermaßen beschreibt: »a young, married, white, urban, northern, heterosexual Protestant father of college education, fully employed, of good complexion, weight and height, and a recent record in sports«¹¹, einen extrem weiten Abstand einnimmt, während etwa Floyd Burroughs dem Bild schon einige Stufen nähersteht.

Evans' Dokumentation verarmter weißer Pächter präsentiert in der publizierten Fotoserie der Erstausgabe unter sozialdokumentarischen Aspekten eine Art Hierarchie der Bedürftigen, eine Hierarchie, deren Kriterien sich an bürgerlichen Kriterien der Reinlichkeit, der Standhaftigkeit, der Ordnungsliebe, der Arbeitsamkeit und Einfachheit und der

9. Zu Marc Garangers 1982 publiziertem Titel »Femmes Algériennes 1960« siehe Wahlster 2001, 268-274.

10. Flynt, Wayne »Poor But Proud. Alabama's Poor Whites«, Tuscaloosa 1989.

11. Goffman 1986, 128.

stolzen, selbstbewußten Präsentation ausrichtet. Liest man die Fotoserie hingegen im Sinne eines allgemeinen Bildes menschlicher Existenz, so erscheint hier die Menschheit von der im Mittelteil zu erkennenden Leidensdarstellung geteilt in die Gruppe der Tugendhaften, Arbeitsamen, Willigen und Sauberen, die auch im Elend ihre Persönlichkeit wahren und in die Unreinen, Unwilligen, Disparaten, die nicht zur Ordnung fähig sind und ebensowenig es vermögen, eine gesicherte Identität aufzuweisen. Als nicht Integrierte und nicht Repräsentationsfähige stehen letztere in politischer und sozialer Hinsicht zudem außerhalb eines geordneten Gemeinwesens selbstständiger und selbstbewußter Bürger.

Bemerkenswert ist, daß die Hierarchisierung der Abgebildeten, die schon in einem oberflächlichen und kurzen Vergleich der stilistischen bzw. gestalterischen Mittel offensichtlich wird, in den zahlreichen Rezensionen kaum wahrgenommen wurde. Ebensowenig finden sich kritische Anmerkungen etwa zur ethischen Fragwürdigkeit des Katie Tingle-Bildes oder der Repräsentation der Tingle-Familie allgemein. Mit der Wertschätzung Walker Evans als Dokumentaristen der 30er Jahre wie auch des ›Amerikanischen‹ allgemein, verweisen die Interpreten fast stereotyp auf die Burroughs-Bilder als beispielgebend in vielerlei Hinsicht. Die Kritiken übertragen dabei ihr positives Urteil zu den Burroughs-Bildern selbst dort, wo sie die nachweislichen Manipulationen anerkennen, summarisch und kaum im einzelnen argumentierend auf die Gesamtheit der Fotografien. Stilistisch wird meist auf die kühle Sachlichkeit hingewiesen, inhaltlich die würdige Selbstrepräsentation und der humane Zweck hervorgehoben und die Zeugenschaft nationaler Geschichte und Werte betont.

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 zgeteilte 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.

Selbstverantwortung

»Sie können sich vorstellen, daß diese Art von Bildern ernste Folgen haben wird. Das ist schlimm, weil die echte Photographie dann überhaupt keinen Sinn mehr hat. Jedes noch so schlechte wirkliche Foto ist mehr wert als diese nachgestellten Aufnahmen.« (Fotograf [Magnum])¹

Die Fotografien von »Let Us Now Praise Famous Men« entstehen, wie gesehen, in einem Klima kultureller und geistiger Neuorientierung Amerikas, einer Hinwendung zur eigenen Geschichte, einer Neuformulierung nationaler Identität, die sich stärker als bisher nach eigenen geschichtlichen Wurzeln und Ursprüngen ausrichtet. Agees und Evans' Publikation muß als Beitrag zu dieser Suche nach den Wurzeln und als Beitrag zur Neubestimmung des Nationalen gesehen werden. Nachdem Evans in der großen Ausstellung von 1938 die eigene Arbeit unmißverständlich in den nationalen Kontext gestellt hat, bleibt auch die Serie der drei *sharecropper*-Familien ganz unzweifelhaft dort angesiedelt. Die meist kühle Sachlichkeit der formalen Gestaltung, wie sie beispielhaft bei den Burroughs-Bildern zu verzeichnen ist, wie auch z.B. das Fehlen jeglichen Hinweises auf den Aspekt der ›Arbeit‹, der genauso wenig in »American photographs« auftaucht, führen den Blick weg von der Beschreibung aktueller sozialer und ökonomischer Zustände hin zu einer Beschreibung des ›Menschlichen‹, zu einer Art anthropologischer Bestimmung im nationalen Kontext. Die fehlende Repräsentation von ›Arbeit‹ steht dabei im Widerspruch zum häufig zitierten Statement: »Ich bin fasziniert von der Arbeit des Menschen und von der Zivilisation, die er geschaffen hat.«²

Mit dem Herausheben der einzelnen Personen aus ihrem konkreten alltäglichen und sozialen Kontext erlangen diese zwar als ›Repräsentierende‹ ihrer eigenen Person in den Bildern eine gewisses Maß an Authentizität. Sie kommen, so versucht es die strenge und einfache Ordnung des Bildaufbaus jedenfalls zu suggerieren, gewissermaßen zum ungestörten freien Ausdruck ihrer selbst. Gleichzeitig mit dem Zu-

1. Zitiert nach Boltanski 1981, 155.

2. Brix 1999a, 28.

rückdrängen ihrer sozialen Bezüge tritt jedoch in der bildlichen Präsenz der Vereinzelten deren eigene Geschichte, auch als Teil der allgemeinen sozialen Entwicklung, in den Hintergrund.

J.A. Ward, der zu den wenigen Autoren gehört, die die unterschiedliche Präsentation der drei Pächter-Familien herausarbeitet, bewertet die Dekontextualisierung durchweg positiv, indem er sie als »Befreiung von den Verhältnissen« deklariert. Die Frage bleibt jedoch, was das Bild der ihrer konkreten Bezüge entledigten Personen in der sozialdokumentarischen Fotografie vermittelt und ob dieses Bild wirklich etwas mit den Vorstellungen von einem gelungenen und adäquaten Selbstbild der Abgebildeten zu tun hat? Wenn Ward zum Schluß seines Textes hervorhebt, daß die gezeigten Individuen durch Evans' Fotografien zu »Ruhm« gelangt seien und zu einer »ewigen eigenständigen Existenz«³, so hat dies m.E. ein zynisches Moment. Dem ist entgegenzuhalten, daß zum einen nicht die Personen, sondern die Bilder diese Berühmtheit erlangten und zum anderen, daß den Betroffenen eine Verbesserung ihrer Lebensumstände wohl allemal nützlicher und willkommener gewesen wäre als ein postumer Ruhm.

Was Wards aufmerksame Analyse der drei Familienkomplexe betrifft, so ist anzumerken, daß auch er sich nicht auf die ursprüngliche Bilderserie der Erstausgabe und damit nicht auf die originale und authentische Struktur bezieht. Die in der frühen Ausgabe weitaus prägnanter herausgearbeitete Gegenüberstellung der unterschiedlichen Präsenz der Familien verknüpft der Autor jedoch anhand der weniger homogenen späteren Serie nicht mit einer intendierten und inszenierten Hierarchisierung, sondern mit einer den jeweiligen Familien adäquaten Repräsentanz. Indem Ward das Erscheinen der Katie Tingle als »unbequemen Versuch, relaxed zu sein« beschreibt, deutet er deren tragische Situation einer erzwungenen Präsenz in ein bloßes und generelles Unvermögen der Selbstdarstellung um, wobei Evans diese Interpretation durch sein Ausschnittverfahren durchaus forciert und unterstützt hatte. Zwar konstatiert Ward, daß die von ihm erkannte Grundsituation der »Zerbrechlichkeit, Scheu und des Unbehagens gegenüber den Fremden«⁴ bei allen drei Familien in unterschiedlicher Intensität wohl existierte, jedoch unterbleibt die Frage, wieso gerade der Person Katie Tingle, wie ihrer Familie, die sonst gewährte Möglichkeit einer adäquaten Selbstdarstellung nicht eingeräumt wurde bzw. entsprechende Versuche fehlen. Damit unterbleibt auch die Frage nach dem Anteil des Fotografen an der Präsentation, und die Bilder zeigen die Abgebildeten demnach »so wie sie sind«.

In der Suche nach dem kontextlosen ›Wesen‹ der Protagonisten

3. Ward 1985, 149 und 167.

4. Ebd., 156.

Abbildung 14



unterscheiden sich Evans' Fotografien kategorisch von August Sanders (1876-1964) berühmten Porträtserien. Evans kannte und schätzte die Arbeiten des Deutschen und bewertete sie als durchaus zukunftsweisend für die Entwicklung der Fotografie. In seiner 1931 vorgenommenen positiven Bewertung von »Antlitz der Zeit« als »a photographic editing of society« lässt sich unschwer die Zielrichtung seiner eigenen Arbeit der nächsten Jahren erkennen. Sander selbst sprach in Hinblick auf sein eigenes Werk ebenso selbstbewußt von einem »physiognomischen Zeitbild einer Nation«.⁵ Anders als bei Evans wurden bei ihm jedoch die abgebildeten Personen geradezu zu Repräsentanten ihrer spezifischen sozialen Einbindung. Mit den Ausdrucksmitteln von Mimik, Gestik und Bekleidung und der bedeutsamen örtlichen Situierung konstruieren die Beteiligten in Zusammenarbeit mit dem Fotografen ganz bewußt ihre Identität als gesellschaftlich und geschichtlich bedingte, sei es, daß sie sich beruflich zuordnen, auf ihren sozialen Status

5. Ulrich Keller in: Sander 1980, 28.

verweisen, die regionale Herkunft herausstellen oder daß sie das kulturelle Umfeld betonen. Die oft als Ganzkörper- oder Zweidrittelbilder angelegten Aufnahmen geben den Abgebildeten hierbei genügend Raum zur Entfaltung einer sich ihrer Bindungen bewußten Persönlichkeit.

Beim Begründer der sozialkritischen Fotografie Jacob Riis erfolgt im Vergleich dazu die Einbindung in die jeweiligen Kontexte vor allem durch den räumlichen Abstand der Kamera (Abb. 15), die die Abgebil-

Abbildung 15



deten aus der Mitteldistanz aufnimmt und somit das Umfeld immer präsent sein läßt. So treten die jeweiligen Personen im Zusammenhang mit Milieu oder Arbeitsplatz in Erscheinung und eröffnen die Sicht auf die gesellschaftliche Problematik. Ein Vergleich der drei genannten Fotografen läßt die unterschiedliche Schwerpunktsetzung deutlich werden: Riis arbeitet die soziale und ökonomische Situation der Abgebildeten heraus, wobei die Persönlichkeit des oder der einzelnen durch die drastische Schilderung der meist desolaten Umstände automatisch in den Hintergrund geraten muß, Sander konzentriert sich auf die Konstitution der Abgebildeten als Protagonisten gesellschaftlicher Gruppierungen, während Evans den oder die einzelne in einer ›wesentlichen‹ Individualität jenseits des sozialen Kontextes sucht.

Mit der Präsenz einer demonstrativen Individualität und der weitgehenden sozialen Dekontextualisierung verwandeln sich die konkreten Personen bei Evans in Protagonisten existentieller Befindlichkeiten, am eindringlichsten vielleicht in dem Porträt Bud Fields' zu erkennen. So werden der Ausdruck des Schmerzes über die elenden und

harten Lebensumstände, die Sorge ums tägliche Auskommen, die konkreten analysierbaren und benennbaren politischen wie ökonomischen Strukturen zu schulden sind und die darstellbar wären, umgedeutet in Indizien eines allgemeinen, ›natürlichen‹ Lebenskampfes menschlicher Existenz.

In solch fast schon heroischen Konstellationen treten die einzelnen als gänzlich selbstverantwortliche, sprich autonome Individuen in Erscheinung. Während August Sander in seinen Arbeiten die Menschen als Produkt ihres sozialen Umfelds erkennt und beschreibt und sich damit vom traditionellen bürgerlichen Konzept der *autonomen Persönlichkeit* verabschiedet, zielt Evans darauf, im Entzug der sozialen Dimension das ›Wesen‹ der Protagonisten aufscheinen zu lassen. Das damit transportierte Menschenbild bekräftigt die Selbstverantwortung gegen den Aspekt der Einbindung ins soziale Umfeld, streicht das individuelle Schicksal der Abgebildeten gegenüber den politischen Verhältnissen heraus und folgt damit der Ideologie, die in dem 1936 zum Bestseller avancierten Buch »How To Win Friends And Influence People« von Dale Carnegie zur zentralen Botschaft wird.

Warren I. Susman weist auf die enorme Bedeutung der Ratgeber-Literatur in den 30er Jahren hin. Gemeinsam ist all den *How-to-do-it*-Büchern die Propagierung einer konservativen und wirtschaftsliberalen Ideologie der prinzipiellen persönlichen Haftung und Verantwortung. Mißerfolge entstehen danach stets aus individuellen Fehlern oder naturgegebenen Mängeln und nicht aus sozialen oder politischen Konstellationen; Erfolg, der immer die Anpassung ans Bestehende zur Voraussetzung hat, erwächst der individuellen Persönlichkeit, keinesfalls der sozialen Ordnung.⁶ Evans' fotografisches Konzept der Hervorhebung von Individualität, sein Ausklammern des Arbeitsprozesses und seine Dekontextualisierung der Abgebildeten gehen von den gleichen ideologischen Grundlagen aus. Martha Rosler sieht den Kernpunkt solch ›liberaler‹ Dokumentation darin, daß dort Armut und Unterdrückung nicht als Folge geschichtlicher Prozesse und politischer Strukturen auftreten, sondern als Unglück naturhaften Charakters firmieren und damit auch die Frage nach der externen menschlichen Beteiligung und Schuld suspendiert wird. »In the liberal documentary, poverty and oppression are almost invariably equated with misfortunes caused by natural disasters.«⁷ Evans befindet sich in seiner Arbeit zu »Let Us Now Praise Famous Men« ganz in diesem *mainstream* einer quasi ›unpolitischen‹ Gesellschaftsanalyse, die zum Rüstzeug konservativer wie liberaler Ideologien zählt und die der Historiker Christopher Lasch in

6. Susman 1984, 165. Carnegies Ratgeber reüssieren auch auf dem deutschsprachigen Markt und erreichen Auflagen von mehreren 100.000 Exemplaren.

7. Rosler 1992, 307.

Studs Terkels berühmter *oral history*-Publikation zur Depressionszeit wie folgt beschreibt: »Depressionen betrachtete man als Naturkatastrophen, beinahe so wie Erdbeben und Überschwemmungen, und nicht als die gesellschaftlichen Katastrophen, die sie sind.«⁸

Zwar zeigt Evans mit dem Auftreten des Grundbesitzers zu Beginn der Serie und dem »Mayor office« am Ende durchaus die Begrenzung der kleinen Welt im Inneren, jedoch fehlt in den Bildern der drei Familien jeglicher Hinweis darauf, daß hier ein konkreter Zusammenhang zu diesen äußeren Begrenzungen bestünde oder daß Besitz und Staat in irgendeiner Weise für die Zustände im Inneren verantwortlich seien. Vielmehr treten Grundbesitzer wie Bürgermeisterhaus in ihrer einfachen, unspektakulären, ihrerseits fast ärmlichen Präsentation, der jegliches bedrohliche Moment fehlt, eher noch als Statthalter einer irgendwie selbstverständlichen, ja natürlichen und damit auch notwendigen sozialen Ordnung auf. Der eher stupide dreinschauende, simple ältere Herr zu Beginn taugt keineswegs zur Visualisierung ausbeuterischer Verhältnisse, das isoliert stehende, schmucklos einfache Haus der öffentlichen Ordnung bietet desgleichen keinerlei Anhaltspunkte für eine erkennbare Repräsentation von Macht. Indem bei Evans die Vertreter machtvoller Gruppierungen nicht genötigt sind, diese Macht symbolisch zu dokumentieren, wird deren Verhältnis zu den Machtlosen bzw. Abhängigen zu einem natürlichen, aus sich selbst heraus bestehenden normalen Verhältnis, es treten zudem auch keine Konflikte oder divergierende Interessen in Erscheinung. Wo die Wächter die kleine Gesellschaft der drei Familien quasi waffenlos begrenzen, ist ihre Harm- und damit Schuldlosigkeit ausgemacht, ja sie können geradezu als eine Art »Schutzheilige« der inneren Welt rezipiert werden.

Werfen wir einen Blick auf die Binnenstrukturierung der Bilderzählung, so vermittelt diese, wie gesehen, den Eindruck klar geordneter Verhältnisse. Mit Geschlechterhierarchie, der blockhaften Präsenz des jeweiligen Familienverbandes wie der Dominanz der Erwachsenen über die Kinder reproduziert die Ideologie der Bilderreihe klare soziale Ordnungsparameter mithin als gleichsam naturgegebene Fakten. Damit schafft er eine Atmosphäre des naturhaft Unveränderlichen, in der die Propagierung einer nachgeordneten Relevanz sozialer und politischer Aspekte als geradezu folgerichtig erscheint.

Mit all dem kreierte Evans jene fatale Konstellation politischer Abstinenz, die mit ihrer Mythologisierung und dem zwanghaften Blick aufs »Wesen« die Wahrnehmung von ökonomischen und sozialen Zusammenhängen unterbindet und mit der Suche nach jener anderen, »geistigen« Welt, der Analyse konkreter gesellschaftlicher Verhältnisse zu entgehen sucht. Viele, vor allem bürgerlich-liberale Rezipienten be-

8. Zitiert nach Terkel 1972, 135.

grüßen diese Fixierung des Blickes auf eine außerhalb der sozialen oder politischen Verhältnisse liegende ›menschliche Substanz‹. Mit erstaunlicher Offenheit und Kritiklosigkeit beschreibt William Stott in seiner vielzitierten Arbeit zum Dokumentarismus der 30er Jahre in Amerika die von Evans propagierte (Dis-)Qualifizierung sozialer Problematik als von »untergeordneter Relevanz«. »Both used the form of social documentary to say that social problems, whatever their magnitude or poignancy, were of subordinate concern, and that the true center of man's existence, where he affronted the ›normal predicaments of human divinity‹, lay elsewhere.«⁹

Mit der visuellen Fokussierung auf ein sog. ›Wesen‹ der abgebildeten *sharecroppers*, was oftmals als »Respektierung der Würde« interpretiert und positiv vermerkt wird und die ethische Legitimität der Fotografien verbürgen soll, treten die Menschen in »Let Us Now Praise Famous Men« auch als ganz persönlich zu beurteilende oder zu bewertende Individuen vor die BetrachterInnen. So richtet sich der nunmehr voyeuristisch-prüfende Blick des vorwiegend bürgerlichen Publikums weg von der Frage nach den Zuständen und Zusammenhängen, und hin zur Frage nach der ›menschlichen Substanz‹, deren Bewertung dann auch in die Begutachtung der elenden Verhältnisse einfließt.

Somit tritt die Frage in den Vordergrund, wer das ›menschliche‹ Potential und also die entsprechenden Tugenden besitzt, den elenden Verhältnissen die geforderten eigenen moralischen und sozialen Qualitäten entgegenzusetzen. Entsprechend scheint auch in letzter Konsequenz hinsichtlich der sozialen Systeme nur bei diesen Hilfe angebracht. Sehen wir diese ›Wesensbestimmung‹ im Kontext der zeitgenössischen nationalen Erneuerung, in dem die Arbeiten Evans' ja, wie oben gesehen, stehen und in den sie von ihm auch ganz bewußt gestellt wurden, so muß die Präsenz der Abgebildeten und deren ›Wertigkeit‹ zumindest auch als Diskussionsgrundlage der nationalen ›Wesenschau‹ angesehen werden. Was Evans in »Let Us Now Praise Famous Men« anbietet, entfaltet sich in der aufgezeigten Struktur als vom Fotografen selbst durch die gestalterische und konzeptionelle Tätigkeit schon vorgegebene Differenzierung und Hierarchisierung der *sharecroppers*. Die Fotoserie unterbreitet dem Publikum und der allgemeinen Suche nach der authentisch amerikanischen Seele bzw. dem Prozess der nationalen Selbstfindung ein Angebot, bei dem die sozialen oder politischen Verhältnisse »of subordinate concern« sind und ein in bestimmten Individuen der ländlichen Bevölkerung vorfindbarer geschichtlich verwurzelter Nationalcharakter zum Vorschein gelangen soll. Peter Galassi spricht diesbezüglich von Evans' im damaligen Zeit-

9. Stott 1973, 266.

geist verankerter Intention, »to locate the essential battleground of American identity in the patterns of rural life«.¹⁰

Konkreter: das Negativimage der Tingles, mit ihrem ungepflegten, disparaten und ungeordneten Erscheinungsbild oder der mangelnden Kooperationsbereitschaft Katie Tingles, liefert allenfalls ein ausgesprochenes Gegenbild für eine Definition und für eine historische Untermauerung nationaler Werte, wohingegen die Burroughs auf die vom Fotografen tatkräftig unterstützte Zuschreibung puritanischer Qualitäten der »Armen, aber Stolz«, der Standhaftigkeit und Reinheit rechnen können. Vor allem der schon erwähnte Aspekt des »arm, aber stolz«, welcher die Burroughs-Familie charakterisiert, bietet einem breiten Spektrum der Öffentlichkeit die Möglichkeit der Akzeptanz bzw. der Sympathiebekundung. Hier können sich sowohl konservative politische Formationen an Aspekten wie Bodenständigkeit, Heimatverbundenheit oder am Durchhaltevermögen ergötzen, liberale Gruppierungen das unpolitisch Selbstständige hervorheben und linke Gruppierungen die beispielhafte Integrität und den Stolz der arbeitenden Bevölkerung herausstreichen.

Daß Evans' Beitrag zur amerikanischen Identität nach Erscheinen der Erstausgabe von »Let Us Now Praise Famous Men« zunächst kein breiter Erfolg beschieden war, lag, abgesehen von den ungewohnten stilistischen wie inhaltlichen Qualitäten des Textes und der Bilder, an dem späten Erscheinungsdatum, da nun mit dem Jahre 1941 die konkrete Problematik der Südstaatenarmut nicht mehr in der Brisanz der 30er Jahre bestand, sie zudem von einer ganzen Reihe von Publikationen schon dokumentiert worden war und da vor allem die Thematik der nationalen Identitätsfindung von der Aktualität des Kriegseintrittes der Vereinigten Staaten verdrängt wurde.

Strategien des Dokumentierens

»Sadly, the tenants may not have shared this vision or appreciated its intent.« (Curtis/Grannan)¹

In der ersten großen deutschsprachigen Monografie zum fotografischen Werk von Walker Evans aus dem Jahre 1990 wird die Dekontextualisierung durch den ›desinteressierten‹ Blick des Fotografen nicht einer essentialistischen Konzeption und Interpretation ›des‹ Menschen zugeordnet, sondern aus geschichtsphilosophischer Sicht gedeutet. Demnach, und dies wird keineswegs kritisch vermerkt, sondern als positive Qualität der Arbeit Evans' festgehalten, steht weder das Schicksal der abgebildeten Personen noch die politische und soziale Situation zur Debatte, sondern »der Anspruch auf eine distanziert historische Betrachtung der amerikanischen Gegenwart«, die sich dem Autor als »surreales, aus dem unermeßlichen Reichtum der amerikanischen Regionalkultur resultierendes Phänomen« darbietet. Was bedeutet, daß die Dargestellten als bloßes Material für ein amerikanisches Panoptikum zu betrachten sind und auch hier die dem Bildproduzenten zugeschriebene honorige Zielsetzung die Instrumentalisierung der *sharecropper* rechtfertigt.

In den geschmeidigen Formulierungen des Autors entfaltet sich die offenkundige Distanzierung des Walker Evans von der gesellschaftlichen und politischen Wirklichkeit hin zu einem Projekt weitsichtiger Humanität, wonach der Fotograf »seine Arbeit von gegenwärtigen Belangen freihalten wollte, um sie in einen vorweggenommenen, künftigen, historischen Fragehorizont einzustellen«. In einer geradezu futuristisch anmutenden Vision zielte Evans demnach darauf ab, »aus der Zeit zu springen, die Optik kommender Generationen vorzuzeichnen, ohne zeitgenössische Verflechtungen rein *historisch* zu verfahren«.² (Man beachte auch hier das Kriterium der »Reinheit«.) Damit verschwindet der sozialdokumentarische Aspekt mit seinen politischen Fragestellungen zugunsten einer Sicht aus »übergreifender, kulturkri-

1. Curtis/Grannan 1980, 23.

2. Keller 1990, 73-75.

tischer Perspektive«, in der nun nicht mehr konkrete Individuen ebenso konkreten politischen und sozialen Strukturen ausgesetzt sind, deren Offenlegung auch deren potentielle Veränderbarkeit implizierte, sondern nurmehr ›Geschichtsmaterial‹ angehäuft wird.

Jener Vorgang der Beschämung der Katie Tingle, den das Bild in »Let Us Now Praise Famous Men« aufzeigt und den wir als einen Akt der Bemächtigung durch den Fotografen Walker Evans erkennen, wird in der Rezeption kaum wahrgenommen. Zwar spricht Jeff Rosenheim von der »Brutalität des Porträts«³, stellt jedoch dabei die Primitivität der Kleidung ins Zentrum und sieht in der Widerständigkeit und Scham der Katie Tingle allenfalls ein »tragisches Selbstbewußtsein«. Ebenso wenig werden die negativen Zuschreibungen, die sich als Konstruktion des ›Anderen‹ im Zuge einer Strategie der Selbstbehauptung des Bildproduzenten wie auch einer Hierarchisierung nationaler Tugenden erweisen, thematisiert.

Vor dem Hintergrund der Nobilitierung der Fotografien zum Kunstwerk geraten die Bilder auf eine akademische Diskussionsebene, auf der die Abgebildeten nur mehr als metaphorische Träger von Botschaften, nicht mehr als denkende und fühlende konkrete Wesen existieren. Der Akt der Beschämung als ein Akt symbolischer Gewalt firmiert hier, wenn er überhaupt als solcher wahrgenommen wird, einzig noch als ›Darstellung‹ einer Beschämung. Nicht mehr, ob diese zu rechtfertigen sei, steht zur Diskussion, sondern, ob deren Darstellung ästhetisch gelungen sei. Mit der vielfältig propagierten These des »Nichterscheinens des Autors« oder der »Nichtanwesenheit des Künstlers«, die als ästhetisches Credo Evans' auch die Kommentare der Fotografien bestimmt, entledigt sich der Bildproduzent mit Hilfe der Rezeption letztlich jeglicher Verantwortung.

Freilich bleiben im Zusammenhang mit der Diskussion um die frühen dokumentarischen Arbeiten die Fragen nach den ethischen Prinzipien der fotografischen Tätigkeit immer noch virulent, wenn auch Anspruch und Wirklichkeit weit auseinanderklaffen. Das emphatisch geäußerte »I never touch a thing« widerspricht in vielen Fällen der üblichen Praxis. Evans' Vorgehen bei den Aufnahmen für »Let Us Now Praise Famous Men« dokumentiert ein massives Eingreifen ins Geschehen vor der Kamera. Rothsteins belegte Manipulationen sind Teil der zeitgenössischen Diskussion, ebenso zeigen Dorothea Langes Bilder eigenhändige Arrangements.

Lediglich Margarete Bourke-White bekennt sich mehr oder weniger offen zur Zurichtung einer passenden Wirklichkeit. Die Bildentstehung ist für sie fast nur noch ein technischer Prozeß der Anpassung von Wirklichkeit an die vorgedachten Bilder, wobei der honorige

3. Rosenheim 2000, 92.

Zweck das Vorgehen rechtfertigt. Da dies beim gewünschten Ausdruck des menschlichen Gesichtes naturgemäß auf Schwierigkeiten stößt, ist hier Ausdauer auf Seiten der Fotografin gefragt, denn sie sucht »faces that would express what we wanted to tell«.⁴

Evans kommentiert denn auch Bourke-Whites kommerziell äußerst erfolgreiche Publikation »Have you seen their faces« mit erstaunlich ostentativer Strenge:

»[...] a double outrage: propaganda for one thing, and profit-making out of both propaganda and the plight of the tenant farmers. It was morally shoking to Agee and me. Particularly so since it was publicly received as the *nice* thing to do, the *right* thing to do. Where as we thought it was an evil and immoral thing to do. Not only to cheapen them, but to profit by them, to exploit them – who had already been so exploited. Not only that but to exploit them without even *knowing* that that was what you were doing.«⁵

An Evans' Kommentar ist zweierlei bedenkenswert: zum einen die furiose Diktion, die dem sonst praktizierten *understatement* des Fotografen widerspricht. Zum zweiten aber richten sich die Vorwürfe in zentralen Teilen gerade gegen jene Aspekte der Bourke-White Publikation, die auch ihm selbst und seiner Arbeit an »Let Us Now Praise Famous Men« vorzuhalten sind. Nichts könnte Evans' Präsentation der Katie Tingle und ihrer Familie besser charakterisieren, als dessen Anklage der »Herabsetzung« der Abgebildeten. Und jener zweite Vorwurf, Bourke-White habe die arme Landbevölkerung »ausgebeutet« und von ihnen »profitiert«, klingt von dieser Seite her recht abenteuerlich, gründet doch Evans Ruhm als Fotograf zu großen Teilen auf seinen Fotografien der Pächter, ohne daß er die Familien, mit Ausnahme von einigen Weihnachtspäckchen, die wohl Agee initiiert hatte, jemals an seinem Erfolg hatte teilnehmen lassen. Weder werden die drei Familien vom Erscheinen der Publikation in Kenntnis gesetzt, noch erhalten sie ein Exemplar des Buches. Zwar gelangt Evans durch die Alabama-Fotografien selbst nicht zu Reichtum, da die Rechte eines Großteils der Bilder bei der FSA und später bei der Library of Congress verbleiben, sein Renommee, das zu Anstellungen und Aufträgen führt, geht jedoch auf diese zurück. Daß der Fotograf für den Rest seines Lebens von den Bildern des Aufenthaltes bei den Burroughs, Fields und Tingles enorm profitiert, ist fraglos und ebenso fraglos läßt Evans die Pächter in keinsten Weise an diesem Profit teilhaben. Nicht zuletzt wirkt die pathetische Rede vom »moralischen Schock« über die Arbeiten Bourke-Whites angesichts Evans' Bezeichnung der abgebildeten Personen auf

4. Zitiert nach Stott 1973, 59.

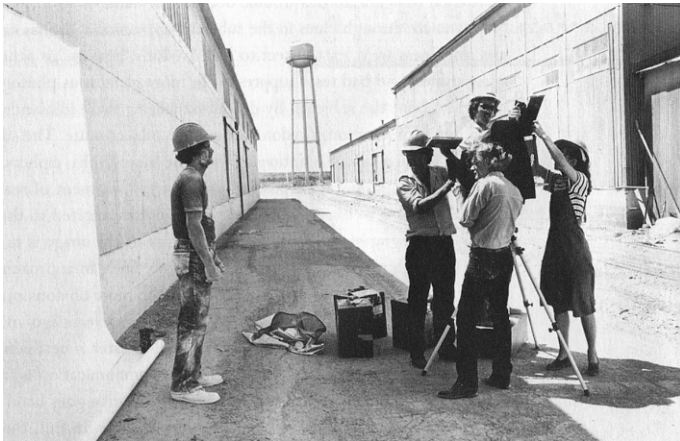
5. Zitiert nach Meltzer 1978, 184.

seinen eigenen Fotografien als »künstlerisches Rohmaterial«⁶ wenig überzeugend.

Jedenfalls dokumentieren die zeitgenössischen Diskussionen sowie die Legitimierungsversuche noch die latente Existenz ethischer Grundsätze, die das Verhältnis von Bildproduzent und abgebildeten Personen problematisieren. Rufen wir uns noch einmal Richard Avedons Statement aus den 80er Jahren in Erinnerung, so manifestiert sich dort eine ganz andere, von solchen Skrupeln prinzipiell befreite Konzeption, die das Machtverhältnis zwischen FotografInnen und Fotografierten als ein natürliches Gefälle konstatiert und auch begrüßt.

In Avedons Aussage, daß die abgebildeten Personen ebensowenig Recht auf eine Einflußnahme der Gestaltung der Fotografien besitzen könnten, wie die »Äpfel des Cézanne« ein Mitspracherecht reklamieren könnten, entfaltet sich nicht einfach nur die Arroganz eines Künstlers im Zustand der Hybris. Die Gleichsetzung der dargestellten Personen mit unbelebten Gegenständen, die, ohne Willen und ohne eigenes Recht, zur Verfügung und unter der Kontrolle des Bildproduzenten stehen, dokumentiert keine ungestüme, unreflektierte Rede, sondern beschreibt kühl und unsentimental die soziale, politische und ökonomische Situation, deren Nutznießer und Förderer Avedon ist. Sie beschreibt zudem wohl ungewollt den Vorgang der Verdinglichung seiner Protagonisten.

Abbildung 16



Richard Bolton illustriert in seiner scharfsinnigen Analyse des Projektes »In the American West« die Grundsituation der Bildproduktion mit-

6. Brix 1990b, 51.

tels eines Fotos, das den Titel trägt: »Richard Avedon photographing Jimmy Lopez«. ⁷ (Abb. 16) Das Bild zeigt ein Fabrikgelände, auf dem links der Arbeiter in dreckiger Arbeitsmontur und beschmiertem Gesicht unbeweglich einer Gruppe von vier Personen gegenübersteht, die auf der rechten Seite mit Kamera, Beleuchtung und sonstigem Equipment hantierend, sich diesem einzelnen gezielt zuwenden. Die Verwandtschaft der Szenerie mit dem Bildaufbau bekannter Exekutionsdarstellungen wie wir sie etwa von Goyas »Die Erschießung der Aufständischen am 3. Mai 1808 in Madrid« oder Manets »Erschießung Kaiser Maximilians von Mexiko« kennen, ist evident.

Die Fabrikwand, vor welche der Arbeiter postiert wurde, ist völlig mit einer großen Rolle weißen bzw. hellen Papiers abgedeckt, so daß auch noch der letzte Rest an Kontext, in dem das Aussehen des Abgebildeten seinen Sinn bekommen könnte, im Bild selbst ausgeblendet wird. Entsprechend muß Avedon auch nicht mehr, wie dies die FotografInnen der 30er Jahre zumindest rhetorisch noch tun, die Authentizität der Porträtierten beschwören, da er unumwunden die Herrschaft über die Bilder reklamiert. Auch wenn es um Projekte geht, die eine dokumentarische Intention vorgeben, wie dies bei »In the American West« der Fall war, steht die ästhetische Qualität ungebrochen im Vordergrund und läßt die Wirklichkeit der Abgebildeten als bloße Staffage für »Höheres« erscheinen. Avedons Aussage dazu ist eindeutig: »If I reveal that the portraits of the American West were actors, meticulously cast, would it diminish or enhance them as works of art?« ⁸

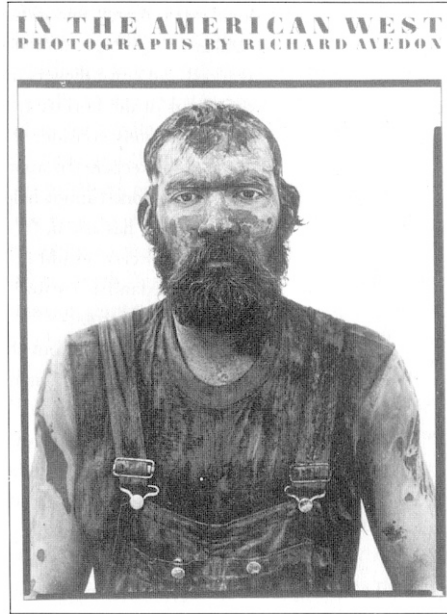
Gemeinsam ist Evans und Avedon die Dekontextualisierung der abgebildeten Personen, dies jedoch mit unterschiedlicher Zielrichtung. Avedons Abdeckung des konkreten Umfeldes durch helle Hintergrundpapiere zentriert das Interesse eines bürgerlichen Publikums auf die ästhetische Aufbereitung der »Ignorierten und Übersehenen« als exotische Wesen. Dabei helfen die offensichtlich gewollten und geradezu kultivierten Spuren körperlicher Arbeit wie Schweiß und Dreck, ein klassenspezifisches Bild zu konstruieren. (Abb. 17) Die demonstrativen Spuren der Tätigkeiten entfalten sich zu einer Art rituellem Körperschmuck, analog den in der Ethnographie dokumentierten sozialen Markierungen, welche meist durch Tätowierung oder Bemalung erfolgen und formen dabei das eloquent geschmäcklerische Bild einer vorgeblich homogenen sozialen Gruppe, die ihre Differenz zur bürgerlichen Gesellschaft u.a. durch ihre Ungepflegtheit, ihre Schmutzigkeit, ihre unprofessionelle Eleganz und eine Art Wildheit demonstriert. Avedon benutzt Menschen als Ausstellungsstücke, die dem bürgerlichen Publikum einen dezenten Schauer vor dem imaginierten

7. Bolton 1992, 263; das Foto stammt von Laura Wilson.

8. Ebd., 266.

Schweißgeruch bereiten und vor denen die BetrachterInnen nur ein klein wenig und einzig vor der Vorstellung einer Berührung mit der unreinen Haut der Abgebildeten zurückschauern müssen.

Abbildung 17



Es sind als ›Naturmenschen‹ aufbereitete Personen, in denen Avedon effektiv kleine Monstrositäten zu inszenieren sucht oder deren modische Accessoires dem Blick der Connaisseurs als skurril gescheiterte Versuche angeboten werden, sich der ›zivilisierten‹ Gesellschaft anzunähern. Das verstehend mitleidige Lächeln des Premierenpublikums, das aus den Bildern zu erkennen glaubt, wie es selbst nicht ist, ist ihnen gewiß. Avedon verrät seine Protagonisten an das zahlende Publikum und verdient gut damit.

Allerdings stellt sich der Umgang mit dem Schmutzstigma bei Avedon und Evans unterschiedlich dar. In »Let Us Now Praise Famous Men« treten Katie Tingle und ihre Familie unter dem Aspekt der fehlenden Sauberkeit und Unordnung auf, was sie im Gegensatz zur Reinlichkeit der Burroughs als Mängelwesen in bezug auf die gesellschaftlichen Normen definiert und damit auf den unteren Sprossen der Hierarchieleiter ansiedelt. Sie sind jener Teil der Menschheit bzw. der Bevölkerung, der ›wesenhaft‹ auf der Schattenseite steht, da er nicht zu einer gepflegten und geordneten Lebensführung fähig zu sein scheint. Im Kontext einer Gesellschaft in Zeiten der Depression bedeutet dies,

nicht einzusehen, »that a life of order and simplicity was necessary to endure in the face of hard times«. Avedon hingegen instrumentalisiert den Schmutz, indem er ihn mittels Heroisierung oder Exotismus ästhetisch nobilitiert, aber weiterhin als soziales Unterscheidungsmerkmal kultiviert und die so aufgebaute Klasse als »the great unwashed«⁹ dem Glamourbild der Werbewirklichkeit gegenüberstellt. Einer Wirklichkeit, die er als Modefotograf selbst maßgeblich mitgestaltet und die ohne ihr Gegenbild nicht funktioniert.

Auf manchen Gesichtern von »In the American West« bildet der Schmutz ein marmorierendes Ornamentwerk, das die Protagonisten als versteinerte Fabelwesen erscheinen läßt. Die Ästhetisierung von Schmutz und Ausdünstungen gestaltet die soziale Differenzierung ohne den Beigeschmack des gehobenen Zeigefingers als »Naturerscheinung« und transformiert sie dabei in anderer Weise als bei Walker Evans aus der politischen Diskussion in den Bereich effektiver medialer Vermarktung. Mit der Heroisierung, die u.a. mittels vollkommener Ausblendung des sozialen, beruflichen und örtlichen Kontextes geschieht und die Abgebildeten vor dem hellen, einfachen Hintergrund zu Monumenten stilisiert, entgeht der Fotograf, oberflächlich betrachtet, dem Vorwurf der Herabsetzung seiner Protagonisten.

Wobei nicht zu übersehen ist, und dies erscheint mir als weitaus entscheidender für die Beurteilung der Fotografien, daß der Bildproduzent selbst es ist, der selbstherrlich, ohne empirische Daten vorlegen zu können, diese Klasse erst als homogene konstruiert, um ihr dann »sein« Bild überzustülpen. Ein Bild, das dann auch nahtlos in die Werbestrategien verschiedener kommerzieller Anbieter eingearbeitet werden kann. Richard Boltons Resümee seiner Analyse des Dokumentaristen Avedon trifft genau die hermetische Verquickung und gegenseitige Durchdringung von Kunst, Kommerz und Politik, die sich bei »In the American West« exemplarisch aufzeigen läßt: »It would not be oversimplifying these remarks to say that Avedon is advocating using workers' alienation to sell them products that come from the very system that caused this alienation.«¹⁰

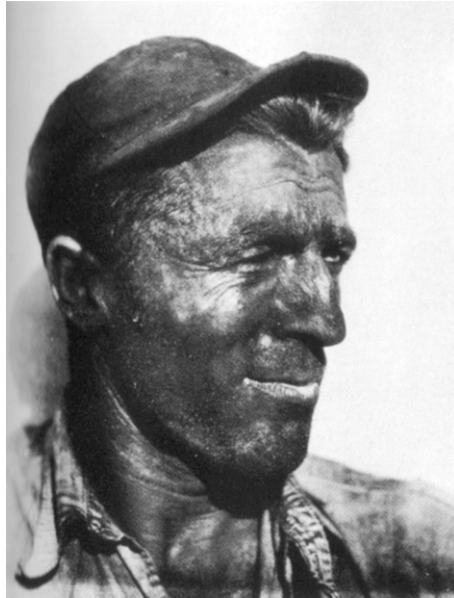
Es ist im übrigen aufschlußreich, die Bilder der Kohle- und Ölfeldarbeiter bei Avedon mit einigen bemerkenswerten Fotografien von Minenarbeitern, die Evans 1933 in Cuba anfertigte, zu vergleichen.¹¹ (Abb. 18) Wenn sich beim ersten flüchtigen Hinschauen der Eindruck zweier recht ähnlicher Werkgruppen einstellt, so treten doch beim zweiten analysierenden Blick erkennbare Differenzen in den Vordergrund. Evans zeigt uns in diesen Bildern Menschen, die von der Arbeit

9. Ebd., 268.

10. Ebd., 270.

11. Estate of Walker Evans 1994, 83.

Abbildung 18



gezeichnet und verdreckt vor uns stehen, aber nicht darin aufgehen, verdreckte Gestalten zu sein. Was immer sich unter der Schmutz- und Staubschicht verbergen mag, es gibt etwas, dessen wir hier offensichtlich nicht habhaft werden, so daß unser Bild der Personen noch offen bleibt. Bei Richard Avedon hingegen erschöpfen sich die Menschen in der Inszenierung einer schmutzstarrenden, malerischen Oberfläche. Mit dieser eindeutigen Dominanz der Oberfläche, die sich nicht wie bei Evans' Cuba-Bildern von einer verborgenen, noch nicht sichtbaren Qualität unterscheidet, gesteht Avedon seinen Protagonisten kein Innenleben, keine Sensibilität, keine Geistigkeit, letztlich kein Menschsein zu.

Susan Sontags Einschätzung der Arbeiten Evans' und darin die Feststellung eines Strebens »nach einer unpersönlichen Form der Bejahung, nach nobler Zurückhaltung, nach erhellender Untertreibung«¹² beschreibt eine Seite oder einen Aspekt seiner Tätigkeit, die ihn sicherlich auch von Avedon und dessen unumstößlichen Herrschaftsanspruch wesentlich unterscheidet. Diese Distanz kann jedoch nicht durchgängig im Sinne einer honorigen Distanziertheit des kühlen und abgeklärten Stilisten verstanden und eingeordnet werden. In »Let Us Now Praise Famous Men« beginnt der Fotograf ganz offensichtlich,

12. Sontag 1978, 32.

sich von Teilen der zu dokumentierenden Pächterfamilien persönlich zu distanzieren, während er anderen durch tatkräftige Eingriffe in die Szenerien zu einem positiven Bild verhilft.

Verbleiben wir vielleicht für einen Moment ganz allgemein noch bei der Zuschreibung der »noblen Zurückhaltung« und der Distanziertheit, die Susan Sontag zu dem Schluß führt, daß Evans niemals versuchte, »sich selbst zum Ausdruck zu bringen«.¹³ Sie bezieht sich dabei dezidiert auf die Architekturaufnahmen wie auf die Fotografien der Pächterfamilien aus Alabama. Was die vielbeschworene Abwesenheit der AutorInnen betrifft, die von anderer Seite auch als Abwesenheit eines Stiles diagnostiziert wird, so mag uns ein anekdotisches Zitat des Fotografen Brassai Erhellung bringen:

»Das Foto ist niemals objektiv. Es hat eine Zeit gegeben, da habe ich verzweifelt versucht, dem, was ich gesehen habe, nichts hinzuzufügen, nichts von mir selbst in die Bilder hineinzubringen, und je mehr Mühe ich mir gab, um so spontaner war die Reaktion des Publikums: ›Das ist ja ein Foto von Brassai.«¹⁴

Betrachten wir Evans' Architekturaufnahmen und dabei vor allem die frontal aufgenommenen Fassaden der Südstaatenarchitektur (Abb. 13), auf die sich Sontags Einschätzung besonders bezieht, so sind sie ganz der Brassaischen Anekdote gemäß als ›reinsten‹ Evans sofort erkennbar. Die fast schon penetrante Anwesenheit des Fotografen dokumentiert sich in der Form objektivierender Aufbereitung, die das Sujet durch Isolierung, Dekontextualisierung, Zentralisierung und Geometrisierung interpretiert. In dieser Interpretation läßt Evans keinesfalls »die Dinge selbst sprechen«, ein in diesem Zusammenhang häufig gebrauchter, äußerst problematischer Topos, sondern er konstruiert ganz auktorial mittels der angeführten stilistischen Merkmale Bilder einer ›reinen‹ Objektwelt, die ihre Bedeutung der Ästhetik einer autonomen Kunstwelt verdanken. Diese ›Reinheit‹ der Objekte, die wir als zentrale Kategorie in Evans' künstlerischem Selbstverständnis wie auch in seinen sozialen Kategorien ausgemacht haben, tritt wohl am prägnantesten in den späten Werkzeugbildern zu Tage (Abb. 12). Was dort spricht, ist jedoch nicht das einzelne Objekt in seiner ›reinen‹ Anwesenheit, sondern die ästhetisierende, stereotype Zurichtung durch den Fotografen. Betrachten wir Bilder als Vermittlung einer bestimmten Sicht auf die Welt, so ist ja gerade mit der Geometrisierung oder Schematisierung und der vereinzelnden Inszenierung der Bildproduzent als interpretierende Instanz in der Repräsentation eindeutig und nachvollziehbar anwesend.

13. Ebd., 32.

14. Zitiert nach Chamboredon 1981, 186.

Hartmut Taube verbindet in seiner lesenswerten Analyse die Arbeiten Evans' mit einer Reduzierung auf »das technisch Angemessene«. Damit wird auch bei ihm, der zur Entmystifizierung der Fotografien aufruft, die Inszenierung der geometrischen Gestaltung zur Objektivität des Blickes. Indem er die Frontalität und Einfachheit dem Subjektivismus der piktoralistischen Kunstfotografie prinzipiell entgegensetzt, sieht er die abgebildeten Sujets bei Evans gerade nicht als »Spiegelungen seines eigenen Ichs«, sondern konstatiert in den gezeigten Dingen und Menschen »ihre unverwechselbare Identität im Sinne einer Gleichheit mit sich selbst«.¹⁵ Die Frage dabei bleibt, in welcher Weise und vor allem auch für wen ein frontal aufgenommener architektonischer Komplex an »unverwechselbarer Identität« gewinnen könne; anders gefragt, wie ließe sich die Identität eines Phänomens mit der Perspektive des darauf gerichteten Blickes verknüpfen und wer bestimmt, welcher Blick diesbezüglich der privilegierte sei? Die im Zusammenhang mit dem Aspekt der bildlichen Repräsentation m.E. durchaus problematische Formulierung »Gleichheit mit sich selbst« suggeriert zudem, wohl ganz im Sinne der Konzeption Evans', ein betrachter(innen)unabhängiges ›Wesen‹ des Gegenstandes.

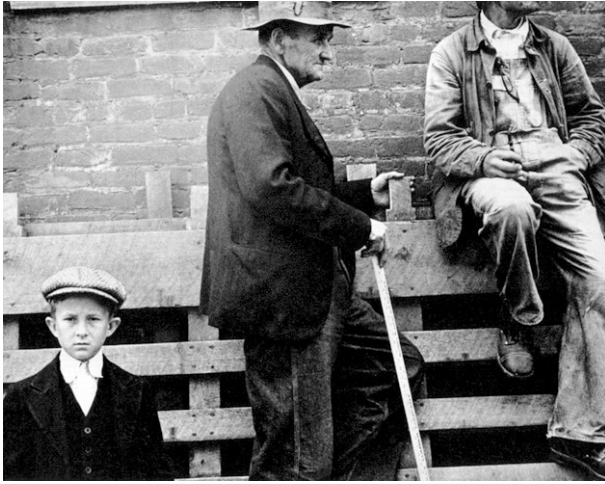
Ein Vergleich der Arbeiten Evans' mit den Fotografien Ben Shahns, dem Freund und Kollegen, scheint zur Positionsbestimmung hilfreich. (Abb. 19) Shahn liefert uns immer und bewußt den festgehaltenen Augenblick ›aus‹ einem Geschehen, d.h., er sieht die Fotografie als Resultat der schon vorgefallenen Ereignisse und gleichzeitig als Ausgangspunkt einer sich noch vollziehenden Geschichte. Die meist vorhandene Vielfalt der Figuren und Beziehungen, die seine Bilder bestimmt, richtet das Interesse der BetrachterInnen auf einen dynamischen Prozeß, der das Bild mit einer Vielzahl von Blickwechseln, Gesten, Körperhaltungen, Aktionen und damit mit internen und externen Kontexten verknüpft. Nicht die Wesensschau des isolierten einzelnen Objektes, der einzelnen Person, wie bei Evans gesehen, ist intendiert, sondern die in der momentanen Erscheinung festgehaltene und erfahrbare Komplexität des Geschehens – »a split second of an action«¹⁶ –, so andeutungsweise dies auch immer nur vermittelt werden kann.

Während Evans darauf abzielt, gegen die Vergänglichkeit das ›ewig Gültige‹, das ›Definitive‹ zu setzen, und dies mit der strikten Konstruktion seiner Bilder auch offen signalisiert, akzeptiert Shahn, der sich dem Primat des Inhalts verpflichtet fühlt, die Wandelbarkeit und Zeitlichkeit der Dinge und Verhältnisse sowie ihre allseitige Eingebundenheit in diverse Kontexte. Er bleibt entsprechend als Gestaltender zurückhaltend, obwohl er den Szenen näher ist als Evans. Es macht

15. Taube 1979, 105.

16. Ben Shahn, zitiert nach Kulesssa 1989, 205.

Abbildung 19



bisweilen den Eindruck, als liefe Shahn geradewegs in das dokumentierte Geschehen hinein. Diese Anwesenheit prägt jedoch das Bildgeschehen weniger, als dies Evans' vermeintliche Abwesenheit täte. Letzterer sucht sich des Sujets zu bemächtigen, währenddessen ersterer eher vom Geschehen bemächtigt wird. Shahn versteht und präsentiert die Menschen als gesellschaftliche Wesen, die erst in dieser sozialen Einbindung ihre Identität finden. Entsprechend und konsequent versucht er auch nicht, seine eigene Einbindung und Beteiligung als Bildproduzent zu verbergen. Walker Evans hingegen sucht in »Let Us Now Praise Famous Men« nach dem »Eigentlichen«, dem Kern des *autonomen Subjektes* und muß dazu offensichtlich die totale formale Kontrolle über das Bild und, wie sich bei näherem Hinsehen erkennen läßt, auch über das Geschehen vor der Kamera erlangen.

Betrachten wir Evans' und Shahns Arbeiten unter den gegensätzlichen Aspekten Starrheit und Lebendigkeit, so können deren Motivationen entsprechend unter den Begriffen Distanzierung einerseits und Anteilnahme oder Involvierung andererseits gefaßt werden. Freilich muß auch bei Shahns Vorgehen die Frage nach der Legitimität der Bildwerke gestellt werden, da er zu vielen seiner Aufnahmen ein Winkelprisma benutzt, was bedeutet, daß die anwesenden Personen zwar davon Kenntnis haben, daß fotografiert wird, meist jedoch nicht erkennen können, wer oder was wirklich aufgenommen wird.

Während Shahn vom Geschehen, das bei ihm nie eindeutig und nie abgeschlossen ist, »infiziert« scheint, sucht Evans nach der definitiven Ordnung der Dinge da draußen, und dazu ordnet er die Wirklichkeit, wenn nötig, auch selbst. Er ordnet sie durch seine darstellerischen Mittel oder gegebenenfalls, wie gesehen, durchs Arrangieren des Vorge-

fundenen. Die Tendenz zur formalen Klarheit, Eindeutigkeit und Starrheit seiner Bilder spiegelt dabei genau jene Aspekte, welche die Anthropologin Mary Douglas in ihrer Untersuchung zu »Reinheit und Gefährdung« aufs engste mit der ja gerade bei Evans im Zentrum stehenden Kategorie der »purity« verknüpft sieht. Douglas verbindet diesen Komplex einer »Sehnsucht nach dem Absoluten«, wie es bei Sartre heißt, mit dem Wunsch, »die Erfahrung in logische, widerspruchsfreie Kategorien zu zwingen« bzw. mit der negativen Bestimmung: »Reinheit ist der Feind aller Veränderungen, Mehrdeutigkeiten und Kompromisse.«¹⁷

Daß der Begriff der Reinheit sich bei Evans nicht in seiner stilistischen Konzeption erschöpft, sondern in einer umfassenden Bedeutung als moralische und soziale Kategorie zu verstehen ist, wurde in seiner Beschreibung der Annie Mae Burroughs schon deutlich. Lincoln Kirstein propagiert diese ethische Nobilitierung der Kunst und des Künstlers, indem er als zentrales Merkmal von Evans' fotografischem Stil die »Reinheit« ausmacht und sie mit der moralischen Konstitution des Fotografen gleichsetzt, um dann wiederum den Stil als Ausfluß der moralischen Integrität, will sagen »Sauberkeit«, hervorzuheben.

Was bedeutet dies alles für die Bilderserie aus »Let Us Now Praise Famous Men«? Dazu mag es hilfreich sein, sich die konkreten Voraussetzungen der Bildproduktion und der Publikation nochmals vor Augen zu führen. In der Begegnung mit den Pächter-Familien aus Alabama ist Evans den Vorgaben des Projektes sowie den Vorgaben durch die Zusammenarbeit mit James Agee unterworfen. In der Wahl seiner Sujets kann er entsprechend nicht völlig frei entscheiden. Bei seiner Arbeit für die FSA führte Evans' Widerwille gegen entsprechende Auftragsarbeiten zu steten Auseinandersetzungen mit Roy Stryker. Er versuchte, sich dem durch wochenlange Abwesenheit zu entziehen, währenddessen er eigene fotografische Interessen verfolgte. Ihm läge zweifellos die Beschäftigung mit Gebäuden und Reklameschildern näher, seine Scheu, Menschen zu fotografieren, bekundet er freimütig, wie wir gesehen haben. Die Notwendigkeit, alle drei Familien, denen er sich jedoch vor Ort mit unterschiedlicher Sorgfalt und ebenso unterschiedlicher Affinität zugewandt hatte, im Buch zu repräsentieren, führt dazu, daß Evans auch jener Familie, der er weder offen noch mit Sympathie begegnete, die bildliche Präsenz zugestehen mußte. Entsprechend fließt in seine Präsentation das Ressentiment mit ein.

Dies geschieht sowohl durch die in den einzelnen Bildern der Tingles schon erkennbare persönliche Aversion des Fotografen, der hier die kühle Sachlichkeit, die klare Strukturierung vermissen läßt, was sich neben vielem anderen nicht zuletzt in dem »gekünstelten« Format

17. Douglas 1988, 210f.

des Bildes der Katie Tingle erweist. Es geschieht auch im späteren Aufbau der Gesamtstruktur von »Let Us Now Praise Famous Men«, die eine klare Hierarchisierung der Familien vornimmt. Die Betonung des Ungeordneten, Heterogenen und Schmutzigen bei den Tingles und die arrangierte und herausgehobene Reinheit der Burroughs-Familie folgt dabei ganz jener »Sehnsucht nach eindeutigen Trennlinien«¹⁸, die Mary Douglas im sozialen Kontext als Hintergrund der Suche nach Reinheit analysiert. Auch Horkheimer und Adorno erkennen im Reinheitsgebot der Kunst ein Moment sozialer Unterscheidung: »Die Reinheit der bürgerlichen Kunst, die sich als Reich der Freiheit im Gegensatz zur materiellen Praxis hypostasierte, war von Anbeginn mit dem Ausschluß der Unterklasse erkaufte.«¹⁹

»Reinheit« tritt damit sowohl im Sinne konkreter An- bzw. Abwesenheit von Schmutz wie auch als metaphorischer Begriff als Trennlinie für die Zuweisung eines sozialen Status auf. Eine Trennlinie, die Evans ohne Zweifel mit der Verweigerung der Kommunikation gegenüber den Tingles persönlich vor Ort zieht. In den Aufbau der gesamten Serie fließt dann jener ordnende Impuls noch mit ein, den der Fotograf in den einzelnen Bildern der Tingles nicht einzulösen vermochte und der im Kontext der allgemeinen nationalen Identitätsfindung dazu dient, die »Guten« von den »Schlechten«, die »Reinen« von den »Schmutzigen« zu trennen.

Wie kommt es bei den klaren Hinweisen auf die kontrollierenden Eingriffe und Inszenierungen, die Manipulationen und Arrangements durch Evans zu dem vielfach in der Rezeption vertretenen Einschätzung der »Objektivität«, der »unverfälschten Direktheit«, der »Abwesenheit des Fotografen«, oder der »Ermöglichung würdiger Selbstdarstellung« in den Bildern von »Let Us Now Praise Famous Men«? Evans hat mit Blick auf Flaubert immer wieder das Prinzip der »Abwesenheit des Autors« für sein eigenes Werk reklamiert: »The non-appearance of author. The non-subjectivity. That is literally applicable to the way I want to use a camera and do.«²⁰ Sein Apologet Lincoln Kirstein unterstützte diese Selbsteinschätzung des Fotografen, indem er schon im Begleittext zu »American Photographs« davon spricht, daß beim Betrachten der Bilder in den Gedanken des Publikums Evans als Fotograf gar nicht mehr in Erscheinung träte, er gewissermaßen in der Objektivität der Darstellungen verschwände.

Dieser Grundtendenz der Interpretation folgten im späteren zahlreiche Kommentare. In der 1993 unter dem Titel »Der unstillbare Blick« erschienen aufwendigen Publikation zu Walker Evans, die im

18. Douglas 1988, 210.

19. Horkheimer/Adorno 1971, 121.

20. Zitiert aus einem Interview; Mellow 1999, 118.

Klappentext euphorisch als »Die endgültige Monographie« angekündigt wird, bescheinigen verschiedene Autoren dem Fotografen eine »Neutralität des Blickwinkels« bzw. eine »neutrale Stellung zum Objekt« und als wohl höchste Qualität »das Fehlen von Stil«. ²¹

Wie stark Evans' stilistische Vorgaben und Vorstellungen in Wirklichkeit seine Sujets prägen – Astrid Böger spricht von »a highly stylized pictorial representation« ²² –, und wie dies in aller Deutlichkeit in fast allen seinen Serien zu Tage tritt, soll hier nicht nochmals erläutert werden. Um bei dem Vergleich mit Flaubert zu bleiben, mag ein Blick auf Sartres Kommentar zu dem Dichter der »Madame Bovary« auch den Blick auf das Werk des Walker Evans und auf seine Person erhellen. »Flaubert ist natürlich Stilist; aber wenn ich Flauberts Beziehungen zu seinem Stil untersucht hätte, so hätte ich gezeigt, daß es Flauberts Verhältnis zum Leben war – keineswegs das Verhältnis eines Stilisten zum Stil, sondern vielmehr ein indirektes Verhältnis des Menschen, der sein Leben lebt, zum Leben selbst«, oder an anderer Stelle nicht minder eindeutig: »Stil hat Flaubert [...], der sein ganzes Leben nichts anderes getan hat, als sich um Stil bemühen.« ²³ Sartres Analyse des stilistischen Momentes bei Flaubert als Resultat und Ausdruck des Verhältnisses zum Leben und nicht originär als Ergebnis ästhetischer Reflektion, trifft, worauf ich oben schon versucht habe hinzuweisen, m.E. ebenso auf Evans zu. Die eingenommene Distanz des Bildproduzenten korrespondiert einer fehlenden Selbstsicherheit, auf die Evans' Biograph Mellow in einem Vergleich mit Ben Shahn hinweist. Evans suchte, diese Unsicherheit durch die Etablierung einer distanzierten, rätselhaften Persönlichkeit zu bewältigen: »He was an enigma to many who were closest to him in his lifetime and he clearly wished to preserve that enigmatic mask for posterity.« Dieses Verbergen der eigenen Person konnte sich je nach Gegenüber in übertriebener Redseligkeit (im intellektuellen Gespräch) oder in der Verweigerung von Kommunikation (bei den Pächtern) manifestieren. ²⁴

Es ist hilfreich, sich dagegen Ben Shahns Nähe zum Geschehen vor der Kamera unter psychologischen Gesichtspunkten zu verdeutlichen, um zu erkennen, daß dessen Zugewandtheit einer starken, selbstsicheren Persönlichkeit bedurfte, die es sich erlauben konnte, als offen erkennbarer Beobachter und Voyeur zwischen oder unter den Leute aufzutreten. Dagegen bleibt Evans stets als distanzierter und distanzsetzender Beobachter bemüht, den Menschen nicht allzu nahe zu kommen und die Ordnungsmacht über die Szenerie zu behalten. Bei Lin-

21. Mora/Hill 1993, 54; 200; 161.

22. Böger 1994, 95.

23. Sartre 1979, 194f; 152.

24. Mellow 1999, 14, 15; ebenso 307. Ebenso bei Rathbone 1995, 133.

coln Kirstein wird jedoch die Dominanz des kontrollierenden Blickes von einem Machtfaktum zur ethischen Qualität einer ins Asketische reichenden »Selbstausschöpfung« (selfeffacement) des Fotografen transformiert.²⁵

Shahn bleibt dem Geschehen und der Welt gegenüber stets ein offener Teilhabender, dessen Bilder keineswegs ein abschließendes Urteil fällen oder uns eine endgültige Antwort anbieten. Für Evans' Bestreben hingegen drängt sich wiederum Sartres Flaubert-Analyse auf, die ein Bemühen des Autors ausmacht, »unerbittlich fertig« zu werden. Ganz im Gegensatz zu Mallarmé, den Sartre als »offen« deklariert, spricht er davon, und dabei kommen uns unwillkürlich Evans' Fotografien vor Augen, bei Flaubert sei »der Satz immer streng so geschrieben, daß er einen Punkt am Ende hat und vor ihm aufhört«.²⁶ Gerade letzteres, als Ausdruck geordneter, abgeschlossener Verhältnisse verstanden, wird in den akkuraten, die Frontalität und den rechten Winkel betonenden Bildkonstruktionen manifest, welche die Welt einer »horizontal-vertikalen Meta-Ordnung« unterwerfen, wie Andreas Haus in seiner Arbeit zum Dokumentarismus konstatiert. Haus wendet sich im übrigen ebenso gegen die Rede von der »Selbstinszenierung der Dinge« und sieht in Evans' Stilistik Parallelen zu den Ordnungsprinzipien der Shaker-Möbel.²⁷

Freilich führt das von Flaubert geforderte »Desinteresse« des Autors, das die Verhältnisse »so wie sie sind« kommentarlos und realistisch vorzuführen vorgibt, zu einem anderen Realismus, als er bei Walker Evans auftritt, da die frontale und ausgesuchte Perspektive der Fotografien eben dieses Ordnungsprinzip und diese Perspektive als formales und vor allem gestaltendes Element immer unausweichlich deutlich macht und somit auch als inhaltlich relevantes Moment immer präsent ist. Während der desinteressierte, sachliche Blick im literarischen Bereich für die LeserInnen keinen erkennbaren Ort produziert, lebt das Bild gerade aus jener stets präsenten und wahrnehmbaren Positionierung und bestimmt dadurch das Verhältnis der BetrachterInnen zum Sujet.

Daß die Fotografien der Tingle-Familie nicht in adäquater Weise diese Ordnungskriterien aufweisen, bringt sie im publizierten Kontext mit Vorstellungen des Ungeratenen und der Devianz in Verbindung. Das mit der selbstbestimmten Pose verbundene Moment der Achtung – worauf Pierre Bourdieu (1930-2002) hinweist²⁸ – und zwar der Ach-

25. Zitiert nach Mellow 1999, 214.

26. Sartre 1979, 204.

27. Haus 1981, 317.

28. »Eine Pose einzunehmen bedeutet, sich selbst zu achten und von anderen Achtung zu verlangen.« Bourdieu 1981, 92.

tung sich selbst gegenüber, wie auch der Achtung als einer Forderung, von den BetrachterInnen in dieser Selbstrepräsentation respektiert zu werden, entfällt bei den Tingles. Bei diesen Bildern gelingt es offensichtlich nicht, die von Evans sonst propagierte ›Selbstrepräsentanz‹ der Dinge bzw. Personen, die sich in sachlicher Kühle und geometrischer Bildkonstellationen einstellen soll, in gleicher Weise wie bei den Burroughs zu realisieren. Hintergrund und Ausgangspunkt dieses Mißlingens ist jedoch die Abscheu des Fotografen gegenüber seinem Sujet, die es ihm verwehrt, die notwendige Sorgfalt aufzubringen. Diesem Mangel vor Ort versucht Evans bei Katie Tingles Bild in der späteren Bearbeitung und der Konzeptionierung von »Let Us Now Praise Famous Men« durch rigorose Beschneidung entgegenzuarbeiten.

Indem er dazu eine Fotografie heranzieht, auf der Katie Tingle die geforderte Selbstdarstellung verweigert und die ihren Widerwillen gegenüber dem Prozeß der Bildentstehung und ihr Gefühl der Scham dokumentiert, situiert er die Protagonistin in einen Bereich des Unwilligen, Unklaren, Querulantisches. In einer Gesellschaft, in der das *Image* zu einem wesentlichen Indikator der sozialen Existenz und des Status wird, werden jene, die nicht zum eigenen Bild fähig sind, allenfalls als randständige Existenzen wahrgenommen. Das unpublizierte Fotomaterial zu den Tingles zeigt, daß es an Versuchen einer adäquaten Selbstdarstellung mit klar strukturierten Hintergründen, dezenter Ausleuchtung und der Möglichkeit einvernehmlicher Gestik und Mimik, wie es die Bilder der Burroughs aufweisen, fehlt. In der Publikation gerät dann dieser Mangel in der Bildproduktion, vor den Kriterien einer geordneten Repräsentation, die das Markenzeichen Walker Evans' sind, zu definitiven Aussagen über nicht die Norm erfüllende und nicht der Ordnung fähige Protagonisten.

Dies widerspricht ganz offensichtlich jenen Interpretationen, die pauschal bescheinigen, daß Evans »die Menschen, denen er im Süden begegnete, zur Präsenz ihrer selbst brachte«²⁹, was immer damit gemeint sein soll. Wenn wir dabei an ein selbstbestimmtes Bild einer Person denken, so kann wohl, nach dem bisher Gesagten, keinesfalls Katie Tingles Bildnis, und können ebensowenig die Bilder ihrer Familie damit gemeint sein.

Es mag schon der Hinweis auf ein kleines, m.E. jedoch aussagekräftiges Detail genügen, um die Fragen nach der Authentizität erneut zu stellen: Weder bei Avedons »In the American West« noch bei Evans Fotos zu »Let Us Now Praise Famous Men« treten lachende Menschen auf. Offensichtlich beherrschen in beiden Dokumentationen die Regieanweisungen der Bildproduzenten schon dezidiert die Mimik der Abgebildeten.

In Avedons Publikation der »Ignorierten«, in welcher der Fotograf selbst fünf (!) Mal bildlich in Erscheinung tritt, wissen wir von dessen unumwundenen Herrschaftsanspruch und vermeinen als aufmerksame BetrachterInnen in manchen Fotografien das unterdrückte Lachen erkennen zu können. Bei Evans genügt der Blick auf das einzige Bild, von dem wir wissen, daß es von den Dargestellten selbst arrangiert wurde, um den Unterschied zu den übrigen Aufnahmen wahrzunehmen. Die heitere Grundstimmung des Gruppenporträts der Burroughs, welches von Floyd Burroughs initiiert wurde (Abb. 20), steht in überdeutlichem Kontrast zur düsteren, ernsten Stimmung der publizierten Fotografien: Hier treten sogar lachende und lächelnde Menschen vor die Kamera. Daß die Pächter-Familien trotz ihrer zweifellos desolaten wirtschaftlichen und sozialen Situation auch lachten, ihre fröhlichen und ausgelassenen Momente hatten, kann nicht bestritten werden und manifestiert sich in einer ganzen Reihe Fotografien, die nicht zur Publikation ausgewählt wurden.³⁰ In der gesamten Dokumentation werden jedoch die Beteiligten den bürgerlichen Konventionen ernsthafter Repräsentation unterworfen, zu deren Standards unabdingbar die Ernsthaftigkeit des mimischen Programms gehört.

Abbildung 20



Astrid Böger³¹ begründet die allgemeine Ignoranz gegenüber dem

30. Siehe die Fotografien in: Library of Congress 1973, Fig. 250, 293, 295, 296, 311, 330, 332, 336. Die von Floyd Burroughs arrangierte Fotografie siehe Brix/Mayer 1990, 259 Nr. 164.

31. Böger 2001, 83ff.

Gruppenporträt der Burroughs (Abb. 20) damit, daß hier die Grenzziehung zwischen dem Mittelklassepublikum und den Protagonisten durch die ausgelassene und positive Grundstimmung der Szenerie aufgehoben wird. Mit William Stotts Worten: »This George Gudger [Pseudonym für Floyd Burroughs; d.V.] needs no one's pity: he is the master of the brood and relishes his fortune.«³² Als Dokument sozialen Elends trete dabei die offensichtlich als notwendig erachtete Distanz zwischen dem ›Wir‹ der BetrachterInnen und ›den Anderen‹ in den Hintergrund. Dies trifft in bezug auf die Politik und die Programmatik der FSA sicherlich zu. Die Entstehung des Bildes im Auftrag der Zeitschrift *fortune*, wie auch dessen ›Fehlen‹ in »Let Us Now Praise Famous Men«, einer eigenständigen Publikation, vollzieht sich jedoch außerhalb der Regierungsinstitution FSA. Für Evans' bezeugter eigener Mißachtung der Fotografie gelten deshalb m.E. andere Gründe. Zum einen ist Evans hier nicht Herr über die Darstellung, was sicherlich seinem Selbstverständnis als Künstler widerspricht, zum zweiten mangelt es dem Bild bezüglich der konkreten Intentionen des Fotografen an der als notwendig angesehenen Ernsthaftigkeit, die die Seriosität seiner Arbeit verbürgen soll.

Ein weiteres aussagekräftiges Beispiel für die selektive Sicht des Fotografen und dessen Intentionen stellt das schon erwähnte Beispiel des Bildes der Ida Ruth Tingle dar. Evans steht hier eine Serie von drei Bildern zur Verfügung (Abb. 6), die offensichtlich unmittelbar nacheinander aufgenommen wurden, wobei zwei der Bilder eine lächelnde bzw. lachende Protagonistin dokumentieren und die Bildkomposition von ruhiger Linienführung geprägt ist. Auf der publizierten dritten Fotografie zeigt hingegen Ida Tingle eine völlig andere, gequält wirkende Mimik. Die Präferenz für das dritte Bild, das neben dem negativen, abwehrenden Gesichtsausdruck mit seiner schrägen und unruhigen Linienführung den Eindruck unharmonischer, von Spannungen getragener Verhältnisse vermittelt, erweist sich eingebunden in die schon herausgearbeitete Strategie des Fotografen bezüglich einer negativen Präsentation der Tingle-Familie.³³

Daß Evans wie auch Avedon diese Momente von Vitalität und Lebenslust nicht einmal andeutungsweise in Erscheinung treten lassen, verdeutlicht, wie stark die Serien von den Interessen der jeweiligen Bildproduzenten bestimmt werden: Was diese in ihren Bildern präsentieren, ist weniger die durchgängige Ernsthaftigkeit der Abgebildeten als die offene Anpreisung der Ernsthaftigkeit und Seriosität ihres eigenen Tuns. Eine lachende Person in Avedons Serie ließe das ganze Oberflächenpathos der Fotografien in sich zusammenstürzen.

32. Stott 1973, 286.

33. Library of Congress 1973, 295-297.

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

4. Stott 1973, 276f.

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 Kunstanspruch 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 desolante 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 eingestuft »generellen Nobilitierung der Unterklassen« aufgeht, sondern zum gezielten Mittel auch der Bloßstellung wird. Die selbstaufgelegte ethische Maxime des »Don't touch a

cher Dokumentation »Alzheimer« (2005) vorzuliegen. Seine technisch brillanten, hochartifizialen 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, »zivilisiertes« 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 Verschlussenheit«, 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.

Bemächtigungen

»Man siedelte die exotischen Erdenbürger in den imaginären Raum persönlicher Traumvorstellungen um und stattete sie mit Wesenszügen und Tugenden aus, die ein unvoreingenommener Reisender nie an ihnen entdeckt haben würde.« (Urs Bitterli)¹

Daß die Instrumentalisierung von Bildern wie der darauf abgebildeten Personen ebenso bei völlig im Einverständnis mit den Beteiligten erzielten Aufnahmen geschieht, zeigt das Beispiel einer in jüngster Zeit erschienenen und in der Presse durchweg positiv aufgenommenen Dokumentation, bei der wir wiederum, diesmal sogar als Thema angegeben, auf den Begriff der ›Würde‹ stoßen. Das Buch, im englischen Original unter dem Titel »In Search of Dignity«, im Deutschen als »Unantastbar«² erschienen, gehört zu jenen erfolgreichen Exemplaren aus dem Bereich Ethnokitsch, der sich wohl vor allem an eine leicht alternativ oder esoterisch ausgerichtete Klientel richtet.

In brillant ausgeleuchteten Aufnahmen werden kleine Gruppen oder einzelne Personen der ländlichen Bevölkerung Asiens und Afrikas in der farbigen, meist tief blauen, rotbraunen oder blütenweißen Kulisse eines mobilen Studios vorgeführt. Mit dem sanften Licht und den vor dem einfarbigen, samten changierenden Hintergrund prachtvoll kontrastierenden Farben der Bekleidung und des Schmucks entfalten die Aufnahmen eine Atmosphäre intimer Porträtkunst, die sich in der Tradition bürgerlicher Repräsentation der abendländischen Kunstgeschichte sieht. Es bedarf nicht der Lektüre des pathetisch aufgeblähten, gefühligen und mit ethnozentrischen Stereotypen beladenen Textes, der mehr über das ›abenteuerliche‹ Leben der Autoren als über die autochthone Bevölkerung erzählt, um das ideologische Grundkonzept dieses Projektes zu erkennen. Was der Fotograf liefert sind kommerztaugliche, gereinigte Bilder für die Hochglanzbroschüren der Lifestyle-

1. Bitterli 1985, 272.

2. Pfanmüller/Klein 2002. Die allgemein als seriös eingestufte Wochenzeitung »Die Zeit« adelt den Fotoband gar mit einer ganzen Seite in ihrer Sonderbeilage »Literatur« im Dezember 2002.

Magazine. (Abb. 21) Von den barbusigen Schönen über die ›gestählten‹ jungen Naturburschen, den ›orientalischen‹ Schönheiten, bis zum weisen Alten werden professionell alle Klischees bedient, die man in der westlichen Hemisphäre erwartet. Zur Nobilitierung des Projektes unterlegt man dieses mit dem uns mittlerweile wohlvertrauten Begriff der ›Würde‹. In ausdrücklich und demonstrativ zivilisationskritischer Manier durchforschen Fotograf und Autor »intuitiv« die Welt nach den letzten Resten jener menschlichen Qualität, die vorrangig noch in vorindustriellen Gesellschaften, »die noch immer im Einklang mit und betroffen von der Natur leben« oder »für die die spirituelle Existenz das Wesen des Lebens ausmachen«, auftauchen soll.³ In gleicher Weise tritt die Konzeption der ›Ursprünglichkeit‹ gemäß einer Opposition von zivilisiert/unzivilisiert, wie auch anhand des Gegensatzpaares städtisch/ländlich, in der Rezeption von »Let Us Now Praise Famous Men« auf. Man spricht nun von dem »unverstellten Ausdruck der Gesichter«⁴ bei den Pächter-Familien.

Abbildung 21



Die Autoren von »Unantastbar« versuchen in der Nachfolge der altbekannten Konstellation des *edlen Wilden* ein speziell den Bedürfnissen einer sich ›irgendwie kritisch und alternativ‹ fühlenden städtischen Klientel angepasstes Bild zu konstruieren. Interessant ist dabei für uns die Frage, mit welchen Mitteln die Dokumentation dieses ›Bild der

3. Pfannmüller/Klein 2002, 7.

4. Brix 1990a, 28.

Würde« inszeniert, d.h., wo sie nach dem Dafürhalten der Autoren und besonders des Fotografen in Erscheinung tritt.

Als zentrales Gestaltungsprinzip erweist sich auch hier die Dekontextualisierung der abgebildeten Personen. Konsequenter als Evans, der zwar den Kontext nicht eliminiert, ihn jedoch auf einen fast nurmehr formal relevanten Hintergrund reduziert und vergleichbar mit Avedon, entzieht die Inszenierung den Personen ihre alltägliche Umgebung und plaziert sie in ein mobiles Studio. Dieses besteht aus einem einfachen Gehäuse mit einfarbigem Hintergrund und Boden, wobei Hintergrund und Boden unauffällig ineinander übergehen, so daß ein diffuser, konturloser Raum ohne feste Begrenzungen erscheint. Eine Durchsicht der Fotografien läßt schnell drei weitere Grundprinzipien der Gestaltung erkennen, die, wenn wir von einigen wenigen Ausnahmen absehen, die Inszenierung beherrschen: strenge formale statische Ordnung, Reinheit und durchgängige Ernsthaftigkeit.

Wir treffen also auf schon hinlänglich bekannte Parameter. Erstaunlich, daß bei insgesamt immerhin über 175 abgebildeten Personen, außer einigen Ansätzen zum Lächeln, kein wirklich offenes Lachen sichtbar wird. Wie bei Evans und Avedon nobilitiert der Bildproduzent seine eigene Arbeit, die auf dem Covertext demonstrativ als »ernsthafte Arbeit« firmiert, mittels einer durchgängigen Kontrolle von Mimik und Ausdruck.

Erstaunlich zum zweiten die Dominanz des Reinheitsgebotes. Selbst dort, wo die Abgebildeten mit Reisigbündeln, Heuballen oder sonstigen Arbeitsgeräten das Studio betreten haben, lassen sich auf den Bildern, wenn überhaupt, nur minimale Spuren des wohl stetig akribisch gereinigten Bodens ausmachen. Meist erscheinen die Personen wie frisch aus der Badewanne gestiegen (natürlich außer jenen, die mit Körperbemalungen versehen sind), und oft tragen sie Kleidung, deren herausgehobene prachtvolle Farbigkeit und fleckenlose Sauberkeit zusammen mit den reichen Schmuckaccessoires die Protagonisten vor den samtenen Hintergründen zu bunten Modepuppen einer Ethnoschau geraten lassen. Wo Schmutz dennoch einmal auftritt, entfaltet er in der sanften Ausleuchtung die Qualität feinsten Farbschattierungen, wo die Kleidung Risse zeigt, übertönt die dominante Lichtregie durch kostbare Farbigkeit das Detail. Körperbemalungen werden als ästhetische Inszenierungen jenseits ihrer Funktion sozialer Bedeutung durchgeführt.

Die geordnete unbewegliche Präsenz der Personen erweist sich als weiteres Gestaltungsprinzip der Fotografien. Die Menschen posieren mit eindeutigem Bezug zur Kamera. Sie vollziehen keine Bewegungen, sondern verharren statisch in ausgesuchten Posen. Ihre Stellung richtet sich an der modellierenden Qualität der Lichtregie aus, um vor allem die Körper in sanften Hell-Dunkel-Übergängen effektiv zu formen. Die ostentativ lockere oder elegante, jedenfalls ausgesuchte Ge-

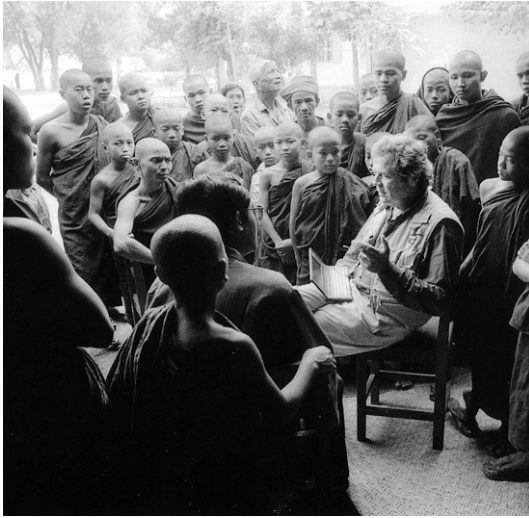
stik hat darstellerische Qualität und ist Ausdruck detaillierter Regieführung. Gruppen werden zu harmonischen Ensembles geordnet, wo bestimmte Körperpartien etwa mit einer Körperbemalung ein ästhetisch besonderes Raffinement aufweisen, genügt es dem Fotografen, die Person lediglich im Detail oder als Rückenakt zu präsentieren.

Kehren wir zur plakativ vorgetragenen Intention des Fotografen zurück, so stand im Mittelpunkt des Projektes das Aufzeigen menschlicher Würde. Auffällig ist zunächst, daß jene Qualität – die sich nach eigener Aussage einzig noch bei jenen zeigen soll, die angeblich im Einklang mit der Natur leben – offensichtlich nur auftritt, wenn die Protagonisten aus ihrer gewohnten Umgebung, ihrem alltäglichen Kontext und gerade aus der Natur herausgenommen werden. Weiterhin scheinen Lachen und Würde unvereinbar. Zusätzlich bleibt sie aufs engste mit Reinheit und meist mit festlich bunter Kleidung verbunden, und letztlich benötigt Würde die geordnete statische Repräsentationspose. Fassen wir die Beobachtungen zusammen: Da die Autoren es nicht vermochten, Würde im alltäglichen Kontext – bei der Arbeit, in den häuslichen Verrichtungen, im abendlichen Beieinandersitzen, ganz allgemein in der lebensweltlichen Praxis – aufzufinden, so müssen wir zu dem Schluß kommen, daß Würde einzig in einer von weißen Europäern bis ins Detail arrangierten und beherrschten Repräsentationskonzeption existiert. Da sie in der Alltagspraxis nicht zur Erscheinung gelangt, muß sie notgedrungen den vorgeführten Protagonisten wie deren Gemeinschaften auch verborgen geblieben sein. Dies erinnert in fataler Weise, womit wir zum Schluß wieder zur sozialdokumentarischen Fotografie zurückgekehrt sind, an die Rezeption der *sharecropper*-Bilder, in der die in den Bildern eingefangene ›Schönheit‹, wie die Autoren dort mit Bedauern feststellen, von den Beteiligten selbst nicht wahrgenommen und nicht geschätzt werden konnte.

Mit unüberbietbarer Klarheit demonstriert ein beigegebenes fotografisches Zeugnis in »Unantastbar« das Selbstbild der Autoren. Wer aus der ethnologischen Forschung die aus einer nun doch schon recht weit zurückliegenden Periode stammenden einschlägigen Selbstinszenierungen weißer, meist männlicher Kolonialisten, Beamten, Soldaten, Wissenschaftler und Reisenden mitten unter den ›Eingeborenen‹ kennt, dem wird die Inszenierung des dominanten, lehrenden, im Zentrum der Aufmerksamkeit der ganzen Welt stehenden ›weißen Gottes‹, das rechte Aha-Erlebnis liefern. (Abb. 22)

Die angeführten Projekte von Evans, Avedon und das letztgenannte demonstrieren, daß mit der fraglos vorausgesetzten Inszenierungshoheit die Bildproduktion von Seiten der Fotografen nie als kooperatives dialogisches Unternehmen verstanden wurde, welches die Interessen der abgebildeten Personen zumindest miteinbezüge. Die Wirklichkeit von »Unantastbar« liegt in der kommerziellen Ausbeutung von

Abbildung 22



Mitgliedern vorindustrieller Gesellschaften. In inszenierten Bildern bereiten sie die mit dem späteren Verwertungszusammenhang nicht vertrauten Menschen aus anderen Kulturen als Projektionsflächen zivilisationsmüder Städter des Westens auf. Sie instrumentalisieren die abgebildeten Menschen aus überwiegend bäuerlichen Gesellschaften als Ideenspender modischer Ethno-Accessoires. Mit einer Rhetorik des ›Harmonischen‹, ›Unverfälschten‹ oder des ›Wilden‹ projizieren die Autoren, in einer erstaunlich ungebrochenen Tradition ethnozentrischer Zuschreibungen und Klischees stehend, die doch längst von den Kulturwissenschaften offengelegten Stereotypen europäischer Bemächtigungsstrategien. Die naiv und plakativ herausgehobene Humanität der Bildproduzenten hebt sich um so eindringlicher von der Wirklichkeit einer Vermarktungspolitik ab, an der sie Teil haben und gut verdienen und die aus jenen Menschen »vom Ende der Welt« pittoreske Beispiele einer diffus-spirituellen Exotik fabriziert.

Die Menschen in ihrem Alltagsleben, in ihren gesellschaftlichen Verflechtungen interessieren hier, solange sie selbst noch nicht als KonsumentInnen in Betracht kommen, wenig. So werden sie, von ihrem Kontext ›befreit‹, in eine ihnen durchweg fremde, künstlich ästhetisierte Szenerie versetzt, die das Publikum von analytischen Kategorien des Politischen, Ökonomischen oder Sozialen entlastet und zu Meditationen über »die spirituelle Luminosität auf den Gesichtern« oder »die bleibende Schönheit, die im menschlichen Herzen ruht«⁵, führt. Im

5. Pfannmüller/Klein 2002, 6; 8.

Zusammenhang mit den sozialdokumentarischen Fotografien bei Evans sprach man übrigens in den Rezensionen, wie wir uns erinnern, von der Beseitigung »störender Elemente« und der Schaffung eines »ordered space of contemplation«.

Im Ergebnis verfestigt sich für die naiv gutgläubigen BetrachterInnen die freilich äußerst fragwürdige Botschaft, daß Würde aus nichts als einer gelungenen ästhetisch hochwertigen Performanz bestünde, die einzig mit Hilfe der Strukturen und Apparaturen eines europäisch-amerikanischen Repräsentationssystems zum Vorschein käme, ähnlich wie die *sharecroppers* nur durch Evans zur ›Schönheit‹ gelangen. Realiter stellt das Projekt *nolens volens* eine Machtdemonstration westlicher Kommerz- und Medienpolitik dar, der es gelingt, in nachkolonialer Zeit die offen gewaltgetragene Herrschaft durch eine Okkupierung des symbolischen Bereiches zu ersetzen oder zu begleiten. ›Würde‹, ›Schönheit‹ oder ›Spiritualität‹ fungieren dabei als strategische Kampfbegriffe, die je nach Intention etwa zur sozialen Differenzierung taugen, wie zum Teil bei Walker Evans und durchgängig bei Avedon geschehen und zur Überhöhung und Legitimierung einer visuellen Bemächtigung wie auch der Nobilitierung der Projekte dienen. Sie sind Bestandteil eines Systems symbolischer Gewalt.

Avedon arbeitet konzeptionell, wie gesehen, mit der Dekontextualisierung durch den weißen Hintergrund ganz ähnlich wie »Unantastbar«. Freilich ist ihm jeglicher zivilisationskritischer Impetus fremd. Sein Projekt zielt auf die Konstruktion einer skurril-exotischen Unterklasse als Gegenwirklichkeit zur glamourösen Welt der Werbung und des Entertainment. Das Vorführen einer modisch zurückgebliebenen, ungewaschenen oder verelendeten Provinzialität bietet dem städtischen Publikum der kunstinteressierten ›Szene‹ die Möglichkeit, sich in der dezenten, folgenlosen Begegnung mit dem ›Anderen‹ der eigenen Superiorität zu vergewissern. Gleichzeitig eröffnet es die Möglichkeit neue, modische Trends des ›Ländlichen‹ oder ›Abseitigen‹ zu kreieren.

Während »Unantastbar« hochglanztaugliche Sympathieträger zur Verbrüderung mit einem geschönten Gegenüber und zur Flucht aus der Realität der eigenen gesellschaftlichen Wirklichkeit liefert, arbeitet Avedon im fortgeschrittenen Kunstmilieu, in dem solch naiv ungebrochenen Schönheitskonzepte nicht mehr ankommen, mit der Anziehungskraft des Devianten oder Stigmatisierten. Gemeinsam ist beiden die Transformierung der abgebildeten Personen in einen Bereich, in dem die ästhetischen Kategorien und Repräsentationsstrukturen der Bildproduzenten dominieren und Bedeutung, ganz losgelöst von der individuellen oder sozialen Wirklichkeit der Beteiligten, gemäß der auktorialen Intention zugeschrieben wird, der oder die Einzelne lediglich als Marionette eines letztlich kommerziellen Interesses fungiert. Was heißt, daß die abgebildeten Personen mit der Bildentstehung und

anschließenden Bildvermarktung entmachtet werden, insofern sie in einer Welt, die ihnen fremd und uneinsehbar ist, nur mehr als Material oder als bloßes Mittel existieren. Sie besitzen ebensowenig Rechte wie »Cézannes Äpfel«.

In gleichen Maße gelangt Katie Tingle mit ihrem Bild in »Let Us Now Praise Famous Men« in einen Kontext, in dem die Verwertung des fixierten Momentes und die ihm und ihr zugeschriebenen Bedeutungen zu keinem Zeitpunkt sich an ihren eigenen Vorstellungen oder Wünschen ausrichtet. Allerdings erweist sich die Geschichte ihrer Bemächtigung als weitaus komplexer, als die in den übrigen genannten Dokumentationen. Schon die am Anfang der Bildproduktion stehende erzwungene Präsenz der Katie Tingle belegt die Fotografie mit einem unauslöschlichen moralischen Makel. Evans agiert hier völlig konträr zu seinem Statement aus den 70er Jahren, in dem er sich als sensibler Beobachter beschreibt: »I am intruding mentally, but I know it's not for a harmful purpose, and it doesn't do anybody any harm. If I find myself opposed very strictly, I stop.«⁶ Die Opposition der Katie Tingle, welche Agee so eindringlich vermittelt, konnte ihm schon vor Ort kaum entgangen sein. Dabei dokumentiert Evans nichts anderes als eine Beschämung, deren Täter er selbst ist.

Nicht die Darstellung eines Vorgangs ist hier zu bewerten, sondern der Vorgang selbst bleibt das relevante Faktum. Daß Walker Evans das Bild offensichtlich ohne Skrupel publiziert und zudem durch Beschneidung die Beschämung noch ins Zentrum rückt, ist ebenso als problematisch zu bewerten.

Im Kontext der Publikation erlangt die Fotografie wiederum eine Bedeutung, die der Positionierung in einer dezidiert konzeptionell strukturierten Serie von Bildern erwächst. Als Element einer exemplarischen Erzählung erfährt Katie Tingle Zuschreibungen, die sich aus der Kontrastierung zu dem durchweg positiv konnotierten Erscheinungsbild der Burroughs-Familie ergeben. Die gegen die Kamera und gegen den Fotografen gerichtete Widerständigkeit der Katie Tingle unterliegt in dieser von Evans konstruierten Konstellation einer deutlichen und bewußt inszenierten Bedeutungsverlagerung, indem jenes Verhalten im Gegensatz zu dem offensichtlichen Einverständnis und zur Mitarbeit der übrigen Personen nun als mangelnde Kooperationsbereitschaft, als Querulanz oder als Unfähigkeit zum eigenständigen Selbstbild firmiert.

Zudem manifestiert der Fotograf mittels Betonung und Herausstellung von Aspekten des Ungeordneten, Vagen und Unreinen bei den Tingles und einer sowohl durch die formale Gestaltung wie durch manipulierende Eingriffe lancierten Verknüpfung der Burroughs mit Qua-

6. Walker Evans, zitiert nach Kulesa 1989, 211.

litäten der Ordnung, der Ernsthaftigkeit und vor allem der Reinheit einen prinzipiellen und weitreichenden Kontrast, worin Katie Tingle zur Antipodin einer von puritanischen Werten geprägten Annie Mae Burroughs wird. Mit dieser Kontrastierung, die Walker Evans' Arbeit als Teil einer zeitgenössischen Auseinandersetzung zur Neukonstituierung amerikanischer national geprägter Identität erkennen läßt, fungiert Katie Tingle in ihrem Bild weitab von ihrer eigenen individuellen und sozialen Wirklichkeit nur noch als Negation des politisch und sozial Erwünschten. Ihre ureigensten Belange stehen hier ebenso wie schon bei der Entstehung der Fotografie außerhalb jeglicher Diskussion. Wie auch jene Tatsache, daß ihr Verhalten in erster Linie ein gegen das Medium gerichtetes und kein für das Medium inszeniertes war, verschwunden ist. Gewalt beginnt, wie wir wissen, nicht erst dort, wo zuge schlagen wird, sondern wo die Belange von Personen marginalisiert werden. Letzteres ist die Voraussetzung für ersteres.

Der Versuch, Katie Tingle ein eigenständiges, adäquates und, ich wage hier den Begriff: ein würdiges Bild, im Sinne einer selbstbestimmten Repräsentation, zu ermöglichen, kann leider nur als Illusion angesehen werden. Möglich ist jedoch der Versuch, dem kolportierten Bild und einer unkritischen, affirmativen Rezeption, welche mit der Priorität ›rein‹ ästhetischer Kriterien ethische, soziale und politische Aspekte zu suspendieren sucht, den Boden zu entziehen.

Literatur

- Adams, Willi Paul** (2000): *Die USA im 20. Jahrhundert*, München.
- Agamben, Giorgio** (2003): *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge (Homo sacer II)*, Frankfurt am Main.
- Agee, James/Evans, Walker** (1980): *Let Us Now Praise Famous Men*, Boston.
- (1989): *Preisen will ich die großen Männer. Drei Pachtfamilien*, München.
- Amelunxen, Hubertus von** (1988): *Die aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot*, Berlin.
- Amerikastudien** (1979): »Jahrgang 24, Heft 1«, Stuttgart.
- Augé, Marc** (1988): *Ein Ethnologue in der Metro*, Frankfurt am Main.
- Avedon, Richard** (2001): *Richard Avedon. In the American West 1979-1984*, Wolfsburg.
- Barthes, Roland** (1964): *Mythen des Alltags*, Frankfurt am Main.
- Barker, Eugene C./Webb, Walter P./Dodd, William E.** (1928): *The Growth of a Nation*, Evanston.
- Becker, Jens Peter** (1996): »Von Grashalmen und Menschen: Pare Lorentz' The Plow That Broke The Plains«, in: Michael Hoenisch (Hg.), *Die Repräsentation sozialer Konflikte im Dokumentarfilm der USA*, Trier, S. 59-82.
- Benjamin, Walter** (1963): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main.
- Bergreen, Laurence** (1984): *James Agee. A Life*, New York.
- Bernhard, Thomas** (1986): *Auslöschung. Ein Zerfall*, Frankfurt am Main.
- Billeter, Erika** (1979): *Amerika Fotografie 1920-1940*, Bern.
- Bitterli, Urs** (1985): »Der ›Edle Wilde‹«, in: Thomas Theye (Hg.), *Wir und die Wilden. Einblicke in eine kannibalische Beziehung*, Reinbek bei Hamburg, S. 270-287.
- Blum, Gerd** (1992): »Verdichtung der Wirklichkeit. Zum Verhältnis von Bild und Realität bei Evans und Hopper«, in: Georg-W. Költzsch/Heinz Liesbrock (Hg.), *Die Wahrheit des Sichtbaren. Edward Hopper und die Fotografie*, Essen, S. 129-136.
- Böger, Astrid** (1994): *Documenting Lives. James Agee's and Walker Evans's Let Us Now Praise Famous Men*, Frankfurt am Main.

- (2001): *People's Lives, Public Images. The New Deal Documentary Aesthetic*, Tübingen.
- Bohn, Volker (Hg.)** (1990): *Bildlichkeit*, Frankfurt am Main.
- Boltanski, Luc** (1981): »Die Rhetorik des Blickes«, in: Pierre Bourdieu et al. (Hg.), *Eine illegitime Kunst. Die soziale Gebrauchsweise der Photographie*, Frankfurt am Main, S. 137-163.
- Bolton, Richard** (1992): *The Contest Of Meaning*, Massachusetts Institute Of Technology.
- Bourdieu, Pierre/Boltanski, Luc/Castel, Robert/Chamboredon, Jean-Claude/Lagneau, Gérard/Schnapper, Dominique** (1981): *Eine illegitime Kunst. Die soziale Gebrauchsweise der Photographie*, Frankfurt am Main.
- Bourke-White, Margaret** (1963): *Portrait Of Myself*, New York.
- Brix, Michael** (1990a): »Walker Evans' photographisches Werk 1928-1938«, in: Michael Brix/Birgit Mayer (Hg.), *Walker Evans Amerika. Bilder aus den Jahren der Depression*, München, S. 23-46.
- (1990b): »Let Us Now Praise Famous Men«, in: Michael Brix/Birgit Mayer (Hg.), *Walker Evans Amerika. Bilder aus den Jahren der Depression*, München, S. 47-58.
- Brix, Michael/Mayer, Birgit (Hg.)** (1990): *Walker Evans Amerika. Bilder aus den Jahren der Depression*, München.
- Burke, Peter** (2003): *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen*, Berlin.
- Cameron, Dan** (1990): »Die Kunst und ihre Wiederholung«, in: Volker Bohn (Hg.), *Bildlichkeit*, Frankfurt am Main, S. 269-322.
- Chamboredon, Jean-Claude** (1981): »Mechanische, unkultivierte Kunst«, in: Pierre Bourdieu et al. (Hg.), *Eine illegitime Kunst. Die soziale Gebrauchsweise der Photographie*, Frankfurt am Main, S. 185-202.
- Coles, Robert** (1997): *Doing Documentary Work*, New York/Oxford.
- Curtis, James C./Grannan, Sheila** (1980): »Let Us Now Appraise Famous Photographs. Walker Evans and Documentary Photography«, in: *Winterthur Portfolio*, Volume 15, Number 1, S. 1-24.
- Douglas, Mary** (1988): *Reinheit und Gefährdung. Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigung und Tabu*, Frankfurt am Main.
- Dreiskämper, A./Hiepe, R./Lehmann, R. (Hg.)** (1974): *Ausstellung über die Darstellung der Arbeiterklasse in der Fotografie von 1848 bis 1974*, Braunschweig.
- Ecker, Gisela/Breger, Claudia/Scholz, Susanne (Hg.)** (2002): *Dinge – Medien der Aneignung, Grenzen der Verfügung*, Königsstein/Taunus.
- Elias, Norbert** (1976): *Über den Prozeß der Zivilisation*, Bd. 2, Frankfurt am Main.
- Elias, Norbert/Scotson, John L.** (2002): *Etablierte und Außenseiter*, Frankfurt am Main.
- Estate of Walker Evans, The** (1994): *Walker Evans at Work*, London.

- Faßler, Manfred** (2002): *Bildlichkeit. Navigationen durch das Repertoire der Sichtbarkeit*, Wien, Köln, Weimar.
- Faßler, Manfred (Hg.)** (1999): *Alle möglichen Welten*, München.
- Fleischhauer, Carl/Brannan, Beverly W.** (1988): *Documenting America, 1935-1943*, Berkeley, Los Angeles, London.
- Flynt, Wayne** (1989): *Poor But Proud. Alabama's Poor Whites*, Tuscaloosa.
- Foner, Philip S./Schultz, Reinhard** (1983): *Das andere Amerika. Geschichte, Kunst und Kultur der amerikanischen Arbeiterbewegung*, Berlin.
- Freund, Gisèle** (1979): *Photographie und Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg.
- Galassi, Peter** (2000): *Walker Evans & Company*, New York.
- Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph** (1992): *Mimesis*, Reinbek bei Hamburg.
- Geertz, Clifford** (1993): *Die künstlichen Wilden. Der Anthropologe als Schriftsteller*, Frankfurt am Main.
- Gläser, Helga/Groß, Bernhard/Kappelhoff, Hermann (Hg.)** (2001): *Blick Macht Gesicht*, Berlin.
- Goffman, Erving** (1986): *Stigma. Notes On The Managment Of Spoiled Identity*, New York.
- Grabbe, Hans-Jürgen (Hg.)** (2003): *ColonialEncounters. Essays in Early American History and Culture*, Heidelberg.
- Granser, Peter** (2005): *Alzheimer*, Heidelberg.
- Grivel, Charles/Gunthert, André/Stiegler, Bernd (Hg.)** (2003): *Die Eroberung der Bilder. Photographie in Buch und Presse – 1816-1914*, München.
- Günter, Roland** (1977): *Fotografie als Waffe*, Hamburg, Berlin.
- Guilbaut, Serge** (1997): *Wie New York die Idee der modernen Kunst gestohlen hat*, Dresden, Basel.
- Guimond, James** (1991): *American Photography and the American Dream*, Chapel Hill, London.
- Halberstam, David (Hg.)** (2003): *Defining A Nation. Our America And The Sources Of Its Strength*, Washington D.C.
- Hambourg, Maria Morris et al. (Hg.)** (2000): *Walker Evans*, New York.
- Harris, Jonathan** (1995): *Federal Art And National Culture. The Politics Of Identity In New Deal America*, Cambridge.
- Haselstein, Ulla/Ostendorf, Berndt/Schneck, Peter (Hg.)** (2003): *Iconographies Of Power. The Politics And Poetics Of Visual Representation*, Heidelberg.
- Haus, Andreas** (1981): »Dokumentarismus. Neue Sachlichkeit und Neues Sehen – Zur Entwicklung des Mediums Fotografie in den USA und Europa«, in: *Amerikastudien*, Jahrgang 26 Heft 3/4, S. 315-339.
- Hebel, Udo J. (Hg.)** (1999): *The Construction and Contestation of American Cultures and Identities in the Early National Period*, Heidelberg.
- Hescher, William S.** (1979): »Die Genesis der Ikonologie« (1967), in: Ekkehard Kaemmerling (Hg.), *Bildende Kunst als Zeichensystem, Band 1. Ikonographie und Ikonologie*, Köln, S. 112-164.

- Heinz, Marlies/Leicht, Michael** (2002): »Das Bild auf dem Weg zur Stadt«, in: Marlies Heinz/Dominik Bonatz (Hg.), *Bild-Macht-Geschichte. Visuelle Kommunikation im Alten Orient*, Berlin, S. 37-52.
- Heinz, Marlies/Bonatz, Dominik (Hg.)** (2002): *Bild-Macht- Geschichte. Visuelle Kommunikation im Alten Orient*, Berlin.
- Heiß, Christine** (1990): »Amerika in der Depressionszeit. Dokumentarphotographie im Auftrag der Regierung«, in: Michael Brix/Birgit Mayer (Hg.), *Walker Evans Amerika. Bilder aus den Jahren der Depression*, München, S. 13-22.
- Herget, Winfried** (2003): »Anders als der Rest der Welt: Die Puritaner in der amerikanischen Wildnis«, in: Hans-Jürgen Grabbe (Hg.), *ColonialEncounters. Essays in Early American History and Culture*, Heidelberg, S. 29-50.
- Hölz, Karl** (2002): *Zigeuner, Wilde und Exoten. Fremdbilder in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Berlin.
- Hoenisch, Michael (Hg.)** (1996): *Die Repräsentation sozialer Konflikte im Dokumentarfilm der USA*, Trier.
- Hoffman, Katherine** (1996): *Concepts of Identity. Historical and Contemporary Images and Portraits of Self and Family*, New York.
- Hohenberger, Eva** (1988): *Die Wirklichkeit des Filmes*, Hildesheim.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.** (1971): *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt am Main.
- Hoy, Suellen** (1995): *Chasing Dirt. The American Pursuit Of Cleanliness*, New York, Oxford.
- Huber, Jörg/Müller, Alois Martin (Hg.)** (1996): *Die Wiederkehr des Anderen*, Basel, Frankfurt am Main.
- Ickringill, Steve (Hg.)** (1990): *Looking Inward Looking Outward*, Amsterdam.
- Jäger, Jens** (2000): *Photographie: Bilder der Neuzeit. Einführung in die Historische Bildforschung*, Tübingen.
- Janouch, Gustav** (1951): *Gespräche mit Kafka*, Frankfurt am Main.
- Karallus, Christine** (2002): »Zwischen Schaulust und Überwachung. Geheimkameras im 19. Jahrhundert«, in: Gisela Ecker/Claudia Breger/Susanne Scholz (Hg.), *Dinge – Medien der Aneignung, Grenzen der Verfügung*, Königsstein/Taunus, S. 37-43.
- Kafka, Franz** (1951): *Das Schloss*, Frankfurt am Main.
- Kaemmerling, Ekkehard (Hg.)** (1979): *Bildende Kunst als Zeichensystem, Band 1. Ikonographie und Ikonologie*, Köln.
- Keller, Ulrich** (1990): »Walker Evans: American Photographs. Eine transatlantische Kulturkritik«, in: Michael Brix/Birgit Mayer (Hg.), *Walker Evans Amerika. Bilder aus den Jahren der Depression*, München, S. 59-75.
- Költzsch, Georg-W./Liesbrock, Heinz (Hg.)** (1992): *Die Wahrheit des Sichtbaren. Edward Hopper und die Fotografie*, Essen.
- Kracauer, Siegfried** (1963): *Das Ornament der Masse*, Frankfurt am Main.

- Kramer, Victor A.** (2001): *A Consciousness Of Technique In »Let Us Now Praise Famous Men«*, Albany.
- Kulessa, Detlef** (1989): *Vision und Dokumentation. Sozialdokumentarische Photographie der 30er Jahre in den USA: eine ikonologische Betrachtung*, Frankfurt am Main.
- Lange, Dorothea** (1998): *Dorothea Lange. Ein Leben für die Fotografie*, Köln.
- Lankheit, Klaus** (1959): *Das Triptychon als Pathosformel*, Heidelberg.
- Leicht, Michael** (2002a): »Die erste Pflicht der Bildwissenschaft besteht darin, den eigenen Augen zu misstrauen«, in: Marlies Heinz/Dominik Bonatz (Hg.), *Bild-Macht-Geschichte. Visuelle Kommunikation im Alten Orient*, Berlin, S. 21-36.
- (2002b): »Gesichtsbildung«, in: Marlies Heinz/Dominik Bonatz (Hg.), *Bild-Macht-Geschichte. Visuelle Kommunikation im Alten Orient*, Berlin, S. 95-136.
- Lerski, Anneliese (Hg.)** (1958): *der mensch mein bruder. Lichtbilder von Helmar Lerski*, Dresden.
- Lester, Paul** (1991): *Photojournalism. An Ethical Approach*, Hillsdale.
- Levine, Lawrence W.** (1988): »The Historian and the Icon. Photography and the History of the American People in the 1930s and 1940s«, in: Carl Fleischhauer/Beverly W. Brannan (Hg.), *Documenting America, 1935-1943*, Berkeley, Los Angeles, London, S. 15-42.
- Library of Congress** (1973): *Walker Evans. Photographs for the Farm Security Administration 1935-1938*, o.A.
- Lowe, James** (1994): *The Creative Process of James Agee*, Baton Rouge, London.
- Lubbers, Klaus** (1999): »The Construction of Collective Identity in Early Republican Folk Art«, in: Udo J. Hebel (Hg.), *The Construction and Contestation of American Cultures and Identities in the Early National Period*, Heidelberg, S. 273-302.
- Lütgens, Annelie** (2002): »Wir sind alle Darsteller«, in: Richard Avedon (2001), *Richard Avedon. In the American West 1979-1984*, Wolfsburg, S. 123-133.
- Lugon, Olivier** (2001): *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans*, Paris.
- Macho, Thomas** (1999): »Das prominente Gesicht«, in: Manfred Faßler (Hg.), *Alle möglichen Welten*, München, S. 121-136.
- Maharidge, Dale/Williamson, Michael** (1989): *And Their Children After Them*, New York.
- Mellow, James R.** (1999): *Walker Evans*, New York.
- Meltzer, Milton** (1978): *Dorothea Lange. A Photographer's Life*, New York.
- Mitchell, W.J.T.** (1994): *Picture Theory*, Chicago, London.
- Möller, Heino R.** (1981): *Innenräume-Außenwelten. Studien zur Darstellung bürgerlicher Privatheit in Kunst und Warenwerbung*, Gießen.

- Mora, Gilles/Hill, John T.** (1993): *Walker Evans. Der unstillbare Blick*, München.
- Moreau, Geneviève** (1977): *The Restless Journey of James Agee*, New York.
- Naifeh, Steven/Smith, Gregory White** (1989): *Jackson Pollock. An American Saga*, New York.
- Nye, David** (1990): »Redeeming City and Farm: The Iconography of the New Deal Photography«, in: Steve Ickringill (Hg.), *Looking Inward Looking Outward*, Amsterdam, S. 255-267.
- Papilloud, Christian** (2003): *Bourdieu lesen. Einführung in eine Soziologie des Unterschieds*, Bielefeld.
- Pfannmüller, Günter/Klein, Wilhelm** (2002): *Unantastbar. Von der Würde des Menschen*, Frankfurt am Main.
- Preisler, Maximilian** (1996): »Auf der Suche nach einem anderen Amerika: People of the Cumberland«, in: Michael Hoenisch (Hg.), *Die Repräsentation sozialer Konflikte im Dokumentarfilm der USA*, Trier, S. 83-116.
- Quinby, Lee** (1991): *Freedom, Foucault, And The Subject Of America*, Boston.
- Rathbone, Belinda** (1995): *Walker Evans. A Biography*, London.
- Rogoff, Irit** (1996): »Die Anderen der Anderen: Spectatorship und Differenz«, in: Jörg Huber/Alois Martin Müller (Hg.), *Die Wiederkehr des Anderen*, Basel/Frankfurt am Main, S. 63-82.
- Rosler, Martha** (1992): »In, around, and afterthoughts (on documentary photography)«, in: Richard Bolton (1992), *The Contest Of Meaning*, Massachusetts Institute Of Technology, S. 303-342.
- Rosenheim, Jeff L.** (2000): »»The Cruel Radiance of What Is: Walker Evans and the South«, in: Maria Morris Hambourg et al. (Hg.), *Walker Evans*, New York, S. 55-105.
- Rosenheim, Jeff L./Eklund, Douglas** (2000): *Unclassified. A Walker Evans Anthology*, Zürich, Berlin, New York.
- Rutschky, Michael** (1992): »Im Licht der neuen Stadt«, in: Georg-W. Koltzsch/Heinz Liesbrock (Hg.), *Die Wahrheit des Sichtbaren. Edward Hopper und die Fotografie*, Essen, S. 112- 120.
- Sander, Gunther (Hg.)** (1980): *August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts, Portraitphotographien 1892-1952*; Text von Ulrich Keller, München.
- Sartre, Jean Paul** (1979): *Was kann Literatur*, Reinbek bei Hamburg.
- (1989): *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Reinbek bei Hamburg.
- Schneck, Peter** (2003): »The Purity Of Poverty: Walker Evans And Iconographic Autonomy«, in: Ulla Haselstein/Berndt Ostendorf/Peter Schneck (Hg.), *Iconographies Of Power. The Politics And Poetics Of Visual Representation*, Heidelberg, S. 131-172.
- Shove, Elisabeth** (2003): *Comfort, Cleanliness and Convenience. The Social Organisation of Normality*, Oxford/New York.

- Solomom-Godeau, Abigail** (2003): »Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie«, in: Herta Wolf (Hg.), *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters – Band II*, Frankfurt am Main, S. 53-74.
- Sontag, Susan** (1978): *Über Fotografie*, München.
- (2003): *Das Leiden anderer betrachten*, München.
- Stott, William** (1973): *Documentary Expression And Thirties America*, London, Oxford.
- Stryker, Roy/Wood, Nancy** (1973): *In This Proud Land. America 1935-1943 As Seen In The FSA Photographs*, New York.
- Susman, Warren I.** (1984): *Culture As History. The Transformation Of American Society In The Twentieth Century*, New York.
- Tabucchi, Antonio** (1990): *Indisches Nachtstück*, München.
- Tacitus** (1971): *Germania*, Stuttgart.
- Tagg, John** (1988): *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, London.
- Taube, Hartmut** (1979): »Walker Evans: Enigma und Realität«, in: *Amerikastudien*, Jahrgang 24, Heft 1, S. 99-121.
- Terkel, Studs** (1972): *Der Große Krach. Die Geschichte der amerikanischen Depression*, Frankfurt am Main.
- Theroux, Paul** (1978): *Picture Palace*, Boston.
- Theye, Thomas (Hg.)** (1985): *Wir und die Wilden. Einblicke in eine kannibalische Beziehung*, Reinbek bei Hamburg.
- Uricchio, William/Roholl, Marja** (2003): »From New Deal Propaganda to National Vernacular«, in: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hg.), *Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich*, Konstanz, S. 155-173.
- Waldhoff, Hans-Peter** (1995): *Fremde und Zivilisierung*, Frankfurt am Main.
- Wahlster, Barbara** (2001): »Die Kamera und der Schleier«, in: Helga Gläser/Berhard Groß/Hermann Kappelhoff (Hg.), *Blick Macht Gesicht*, Berlin, S. 248-282.
- Ward, J.A.** (1985): *American Silences. The Realism of James Agee, Walker Evans and Edward Hopper*, Baton Rouge and London.
- Weise, Bernd** (2003): »Aktuelle Nachrichtenbilder ›nach Photographien‹ in der deutschen illustrierten Presse der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts«, in: Charles Grivel/André Gunthert/Bernd Stiegler (Hg.), *Die Eroberung der Bilder. Photographie in Buch und Presse – 1816-1914*, München, S. 62-101.
- Wiener, Michael** (1990): *Ikographie des Wilden. Menschen-Bilder in Ethnographie und Photographie zwischen 1850 und 1980*, München.
- Wolf, Herta (Hg.)** (2002): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters – Band I*, Frankfurt am Main
- (2003): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters – Band II*, Frankfurt am Main.

- Wolfe, Charles** (1987): »Direct Address And The Social Documentary Photograph: Annie Mae Gudger As Negative Subjet«, in: *Wide Angle. A Film Quaterly Of Theory, Criticism and Practice*, Vol. 9, Number 1, 1987, S. 59-70.
- Zimmermann, Peter/Hoffmann, Kay (Hg.)** (2003): *Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich*, Konstanz.
- Zweite, Armin** (1990): »Vorwort«, in: Michael Brix/Birgit Mayer (Hg.), *Walker Evans Amerika. Bilder aus den Jahren der Depression*, München, S. 7-11.

Bildanhang

Abbildung 23



Abbildung 24



Abbildung 25

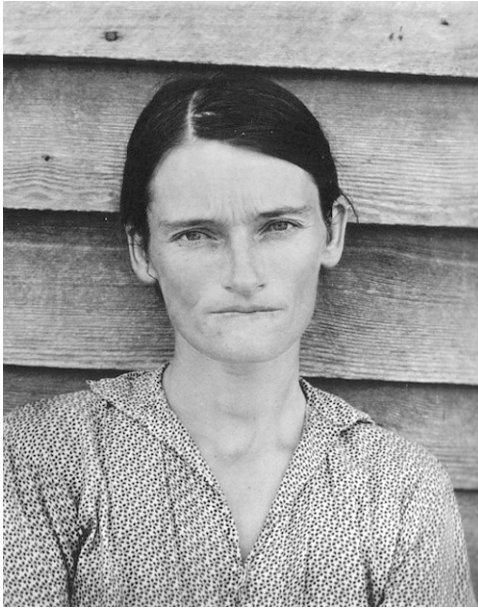


Abbildung 26

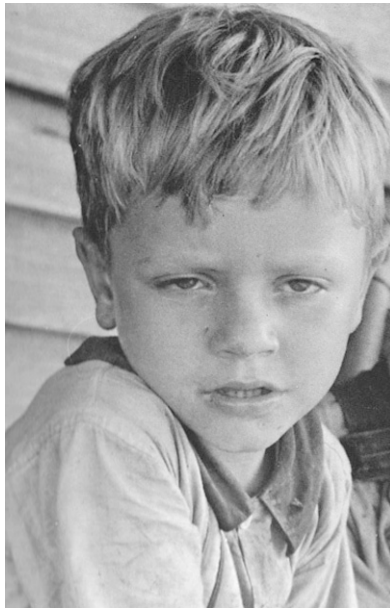


Abbildung 27



Abbildung 28



Abbildung 29



Abbildung 30



Abbildung 31



Abbildung 32



Abbildung 33



Abbildung 34

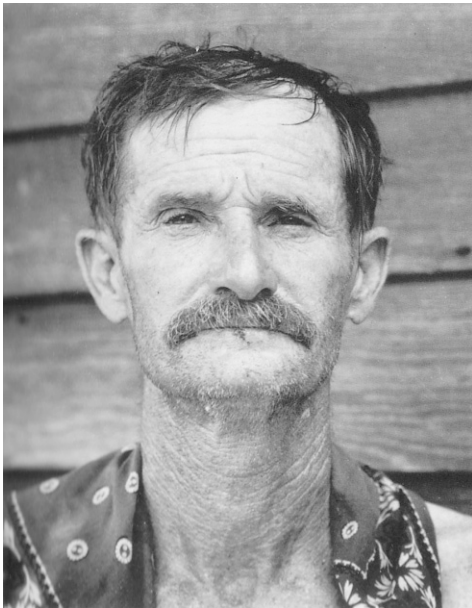


Abbildung 35



Abbildung 36



Abbildung 37



Abbildung 38



Abbildung 39

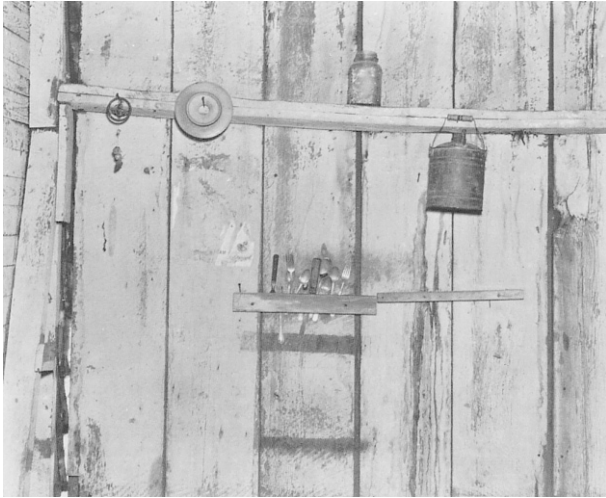


Abbildung 40



Abbildung 41

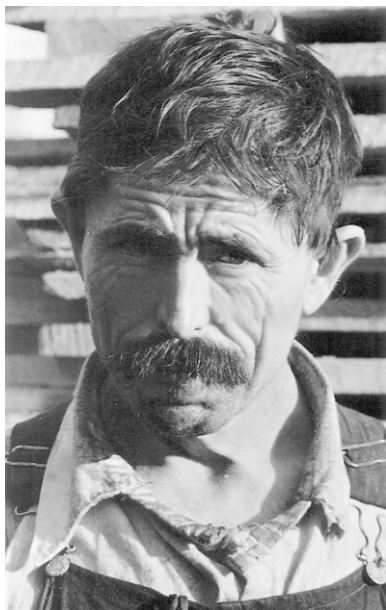


Abbildung 42



Abbildung 43



Abbildung 44

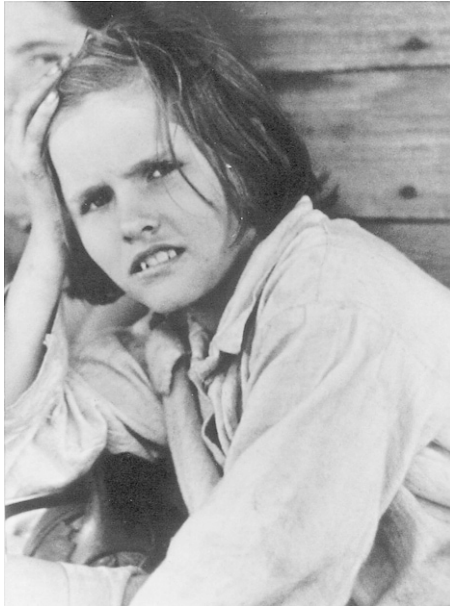


Abbildung 45



Abbildung 46



Abbildung 47



Abbildung 48



Abbildung 49



Abbildung 50



Abbildung 51



Abbildung 52



Abbildung 53



Abbildungsnachweise

- Abb. 1 aus: »der Mensch mein Bruder«, hg. von Annelise Lerski, Dresden 1958, S. 79.
- Abb. 2 aus: »Walker Evans. Der unstillbare Blick«, hg. von Gilles Mora und John T. Hill, München 1993, Rückseite des Umschlages.
- Abb. 3 aus: »Walker Evans at Work«, hg. von The Estate of Walker Evans, London 1994, S. 156.
- Abb. 4 aus: »Walker Evans. Der unstillbare Blick«, hg. von Gilles Mora und John T. Hill, München 1993, S. 199. Umschlag der Erstausgabe von 1941.
- Abb. 5 aus: »Ein Leben für die Fotografie«. Dorothea Lange, Köln 1998, S. 77. »Heimatlose Mutter«.
- Abb. 6 aus: »Walker Evans. Photographs for the Farm Security Administration 1935-1938«, hg. von Library of Congress 1973, Abb. 295, 296, 297.
- Abb. 7 aus: »Unclassified. A Walker Evans Anthology«, hg. von Jeff L. Rosenheim Zürich, Berlin, New York 2000, S. 72.
- Abb. 8 aus: »Walker Evans. Der unstillbare Blick«, hg. von Gilles Mora und John T. Hill, München 1993, S. 206, rechtes Foto.
- Abb. 9 aus: »Pieter de Hooch«, Peter C. Sutton, Oxford 1980, Abb 29; Ausschnitt aus: »A Woman and Child in Pantry«.
- Abb. 10 aus: »Walker Evans. Photographs for the Farm Security Administration 1935-1938«, hg. von Library of Congress 1973, Abb. 301.
- Abb. 11 aus: »Walker Evans. Photographs for the Farm Security Administration 1935-1938«, hg. von Library of Congress 1973, Abb. 302.
- Abb. 12 aus: »Walker Evans at Work«, hg. von The Estate of Walker Evans, London 1994, S. 209, Abb. unten rechts.
- Abb. 13 aus: »Walker Evans at Work«, hg. von The Estate of Walker Evans, London 1994, S. 144.
- Abb. 14 aus: »August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts«, hg. von Gunther Sander, München 1980, S. 122. »Lakierer. Köln, 1932«.
- Abb. 15 aus: »Sozialdokumentarische Photographie in den USA«, hg. von R. J. Doherty, Luzern und Frankfurt am Main 1974, Abb. 3: »Hinterhof eines Mietshauses an der Jersey Street; um 1888«.

- Abb. 16 aus: »The Contest of Meaning«, hg. von Richard Bolton, Cambridge, London 1989, S. 263. »Richard Avedon photographing Jimmy Lopez, Sweetwater, Texas«, 6/15/79 (Foto: Laura Wilson).
- Abb. 17 aus: »The Contest of Meaning«, hg. von Richard Bolton, Cambridge, London 1989, S. 265. »Cover of exhibition brochure, Amon Carter Museum, Fort Worth, Texas, 1985«.
- Abb. 18 aus: »Walker Evans at Work«, hg. von The Estate of Walker Evans, London 1994, S. 83, Abb. unten links.
- Abb. 19 aus: »Sozialdokumentarische Photographie in den USA«, hg. von R. J. Doherty, Luzern, Frankfurt am Main 1974, Abb. 60.
- Abb. 20 aus: »Documenting Lives«, Astrid Böger, Frankfurt am Main 1994, Abb. 14. »Walker Evans. The Gudger family and Emma«.
- Abb. 21 aus: »Unantastbar. Von der Würde des Menschen«, Günter Pfannmüller (Foto), Wilhelm Klein (Text), Frankfurt am Main 2002, Foto auf dem Umschlag.
- Abb. 22 aus: »Unantastbar. Von der Würde des Menschen«, Günter Pfannmüller (Foto), Wilhelm Klein (Text), Frankfurt am Main 2002, letzte Seite.
- Abb. 23-53 aus: »Walker Evans. Der unstillbare Blick«, hg. von Gilles Mora und John T. Hill, München 1993, S. 201-217.

Die Neuerscheinungen dieser Reihe

Helga Lutz,
Jan-Friedrich Mißfelder,
Tilo Renz (Hg.)
Äpfel und Birnen
Illegitimes Vergleichen in den
Kulturwissenschaften
Juni 2006, ca. 250 Seiten,
kart., ca. 26,80 €,
ISBN: 3-89942-498-0

Jens Schröter,
Gregor Schwering,
Urs Stäheli (Hg.)
Media Marx
Ein Handbuch
Juni 2006, 408 Seiten,
kart., ca. 29,80 €,
ISBN: 3-89942-481-6

Barbara Becker,
Josef Wehner (Hg.)
Kulturindustrie reviewed
Ansätze zur kritischen
Reflexion der Mediengesellschaft
Juni 2006, ca. 250 Seiten,
kart., ca. 26,80 €,
ISBN: 3-89942-430-1

Ralf Adelmann,
Jan-Otmar Hesse,
Judith Keilbach,
Markus Stauff,
Matthias Thiele (Hg.)
Ökonomien des Medialen
Tausch, Wert und Zirkulation
in den Medien- und
Kulturwissenschaften
Juni 2006, ca. 300 Seiten,
kart., 19,80 €,
ISBN: 3-89942-499-9

Petra Gropp
Szenen der Schrift
Medienästhetische Reflexionen
in der literarischen Avantgarde
nach 1945
Juni 2006, 452 Seiten,
kart., 32,80 €,
ISBN: 3-89942-404-2

Birgit Käufer
**Die Obsession der Puppe in
der Fotografie**
Hans Bellmer, Pierre Molinier,
Cindy Sherman
Juni 2006, 230 Seiten,
kart., 26,80 €,
ISBN: 3-89942-501-4

Michael Leicht
**Wie Katie Tingle sich
weigerte, ordentlich zu
posieren und Walker Evans
darüber nicht grollte**
Eine kritische Bildbetrachtung
sozialdokumentarischer
Fotografie
Mai 2006, 194 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 22,80 €,
ISBN: 3-89942-436-0

Markus Fellner
psycho movie
Zur Konstruktion psychischer
Störung im Spielfilm
Mai 2006, 424 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 3-89942-471-9

Heide Volkening
Am Rand der Autobiographie
Ghostwriting – Signatur –
Geschlecht
April 2006, 262 Seiten,
kart., 27,80 €,
ISBN: 3-89942-375-5

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de

Die Neuerscheinungen dieser Reihe

Achim Geisenhanslüke,
Christian Steltz (Hg.)
Unfinished Business
Quentin Tarantinos »Kill Bill«
und die offenen Rechnungen
der Kulturwissenschaften

April 2006, 188 Seiten,
kart., 24,80 €,
ISBN: 3-89942-437-9

Sebastian Gießmann
Netze und Netzwerke
Archäologie einer
Kulturtechnik, 1740-1840

April 2006, 118 Seiten,
kart., 13,80 €,
ISBN: 3-89942-438-7

Meike Becker-Adden
Nahtstellen
Strukturelle Analogien
der »Kreisleriana« von
E.T.A. Hoffmann und
Robert Schumann

März 2006, 288 Seiten,
kart., 28,80 €,
ISBN: 3-89942-472-7

Annette Runte
Über die Grenze
Zur Kulturpoetik der
Geschlechter in Literatur
und Kunst

März 2006, 384 Seiten,
kart., 28,80 €,
ISBN: 3-89942-422-0

Volker Pantenburg
Film als Theorie
Bildforschung bei Harun
Farocki und Jean-Luc Godard

März 2006, 324 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 3-89942-440-9

Jürgen Straub,
Doris Weidemann,
Carlos Kölbl,
Barbara Zielke (eds.)
Pursuit of Meaning
Advances in Cultural and
Cross-Cultural Psychology

März 2006, 518 Seiten,
kart., 32,80 €,
ISBN: 3-89942-234-1

Peter Glotz, Stefan Bertschi,
Chris Locke (Hg.)
Daumenkultur
Das Mobiltelefon in der
Gesellschaft

März 2006, 348 Seiten,
kart., 28,80 €,
ISBN: 3-89942-473-5

Sibylle Peters, Martin Jörg
Schäfer (Hg.)
»Intellektuelle Anschauung«
Figurationen von Evidenz
zwischen Kunst und Wissen

März 2006, 362 Seiten,
kart., 30,80 €,
ISBN: 3-89942-354-2

Andi Schoon
Die Ordnung der Klänge
Das Wechselspiel der Künste
vom Bauhaus zum Black
Mountain College

März 2006, 216 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-89942-450-6

Arne Höcker, Jeannie Moser,
Philippe Weber (Hg.)
Wissen. Erzählen.
Narrative der Humanwissen-
schaften

März 2006, 226 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-89942-446-8

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de

Die Neuerscheinungen dieser Reihe

Ulf Schmidt

Platons Schauspiel der Ideen

Das »geistige Auge« im
Medien-Streit zwischen Schrift
und Theater

Februar 2006, 446 Seiten,

kart., 32,80 €,

ISBN: 3-89942-461-1

Heike Piehler (Hg.)

Weißes Rauschen

1. Ästhetik-Festival der
Universität Bielefeld.
Eine Dokumentation

Januar 2006, 110 Seiten,

kart., zahlr. farb. Abb., 15,80 €,

ISBN: 3-89942-462-X

Bernard Robben

Der Computer als Medium

Eine transdisziplinäre Theorie

Januar 2006, 316 Seiten,

kart., 28,80 €,

ISBN: 3-89942-429-8

Andreas Jahn-Sudmann

Der Widerspenstigen

Zähmung?

Zur Politik der Repräsentation
im gegenwärtigen
US-amerikanischen
Independent-Film

Januar 2006, 400 Seiten,

kart., zahlr. Abb., 31,80 €,

ISBN: 3-89942-401-8

Christina Bartz,

Jens Ruchatz (Hg.)

Mit Telemann durch die

deutsche Fernsehgeschichte

Kommentare und Glossen des
Fernsehkritikers Martin
Morlock

Januar 2006, 260 Seiten,

kart., 26,80 €,

ISBN: 3-89942-327-5

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de