

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 *land-lords* (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 plazierte 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 Spontanität 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 bild-internen 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 Gesamtbereiches 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 aufrecht-erhaltenes 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 Kulesa 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 wegretouchiert 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

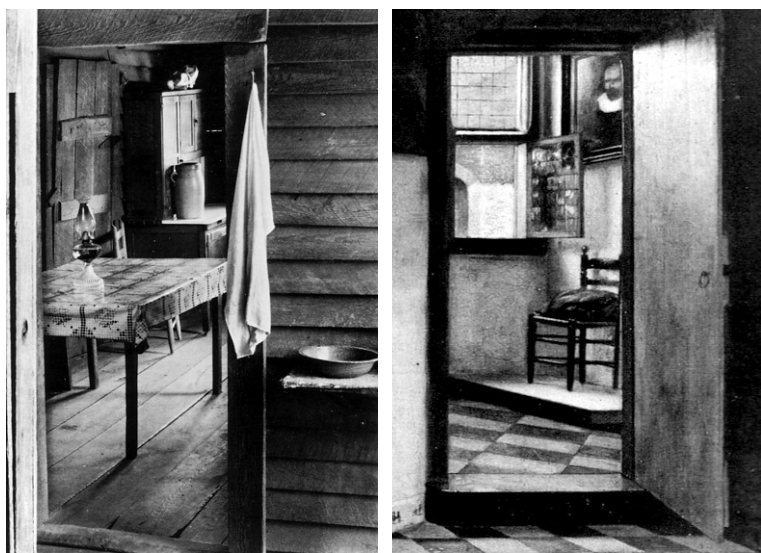
5. Curtis/Grannen 1980, 17.

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.