

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-

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 Zeuenschaft 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.