

»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 »pessimistic, 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 publiziertes 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 »Erbsempflückerlager« 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.

