

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 unvorberichtet 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 eingheftet, 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 »gradezu 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.

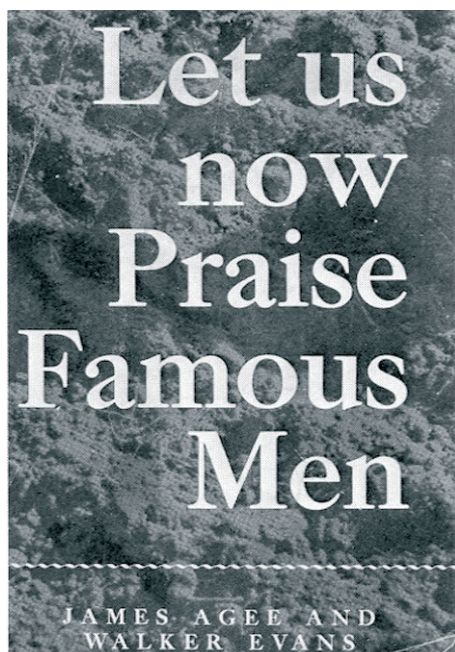
Auch hat die »Ausgrenzung des Photographen«¹², die Walker Evans in Bezug auf diese Serie propagiert, nur beschränkte Geltung. Es ist offensichtlich, daß der Fotograf die veröffentlichte Serie, jedenfalls zum Teil, mittels Beschneiden der Originalaufnahmen herstellt und damit klare auktoriale Akzente 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-

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 = *Resettlement 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 Strykers 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 angeheuertten 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 Kulessa 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 Angeestellten 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.