

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 *share-cropper* 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 keinster 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.

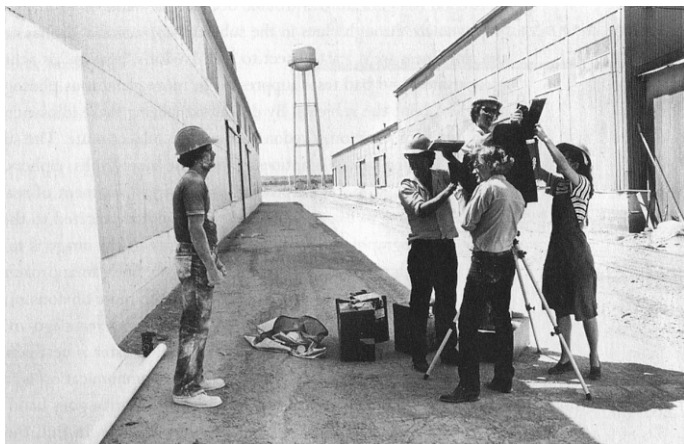
5. Zitiert nach Meltzer 1978, 184.

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 ebenso wenig 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

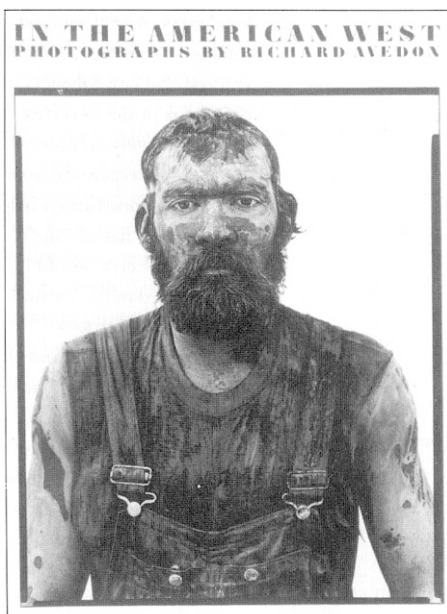
Gemeinsam ist Evans und Avedon die Dekontextualisierung der abgebildeten Personen, dies jedoch mit unterschiedlicher Zielrichtung. Avedons Abdeckung des konkreten Umfeldes durch helle Hintergrundpapiere zentriert das Interesse eines bürgerlichen Publikums auf die ästhetische Aufbereitung der »Ignorierten 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 vorzüglich 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

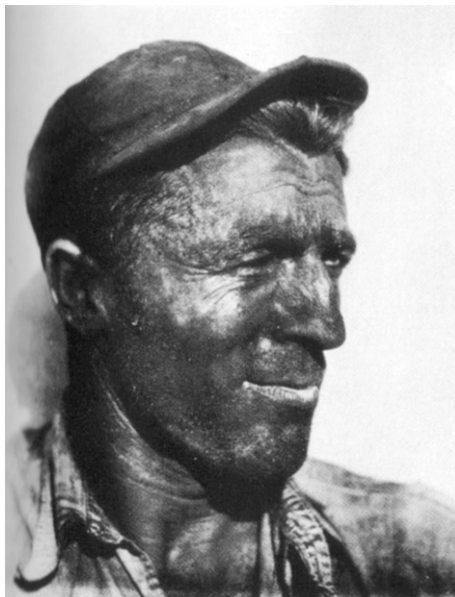
Es ist im übrigen aufschlußreich, die Bilder der Kohle- und Ölfeldarbeiter bei Avedon mit einigen bemerkenswerten Fotografien von Minenarbeitern, die Evans 1933 in Cuba anfertigte, zu vergleichen.¹¹ (Abb. 18) Wenn sich beim ersten flüchtigen Hinschauen der Eindruck zweier recht ähnlicher Werkgruppen 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 vereinzeln 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 zweifelnsfrei 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

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 andres 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 Zugehensweise 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 allzunahe 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 »Selbstausslöschung« (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 verneinen 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.