

Das Medium

»Somit ist das Bild an sich nicht bedeutend, sondern die Umstände, die es so haben entstehen lassen.« (Hubertus von Amelunxen)¹

Mit dem Betrachten von Bildern und von Fotografien im besonderen ist in zweifacher Hinsicht die Vorstellung eines Heraustretens aus dem Dahinschreiten der Zeit verbunden. Zum einen manifestiert das Bild im Festhalten des Augenblicks einen realiter nicht erfahrbaren Stillstand der Ereignisse, zum zweiten scheinen wir selbst in der Betrachtung aus dem *Hier und Jetzt* herauszutreten und verweilen, so unser Eindruck, für eine gewisse Zeit in jener dem Bild eigenen unwandelbaren Wirklichkeit. Dies mag deutlicher bei Fotografien der Fall sein als bei gemalten oder gezeichneten Bildern, da bei letzteren sich das *Wie* der Darstellung und damit die Vermittlungssituation weitaus stärker in den Vordergrund drängt, wohingegen uns das Foto als vermeintlich bloße visuelle Abschilderung die Realität des Dargestellten deutlicher zu liefern scheint, es uns damit leichter fällt, in die andere Wirklichkeit des eingefrorenen Momentes einzutauchen.

Dem schnellen Erkennen der ›objektiven‹ Situation des fotografischen Bildes, was nichts anderes ist, als das Erlangen eines ersten hilflosen Eindrucks, tritt jedoch bald, spätestens dann, wenn wir daran gehen, das Wahrgenommene zu formulieren bzw. mitzuteilen, also das Bild ›zur Sprache kommen lassen‹, ein Gefühl des Ungenügens und der Unsicherheit zur Seite. Wir werden dann nämlich gewahr, daß mit der Abwesenheit des zeitlich fernen Geschehens die zugeschriebenen Bedeutungen wenig Fundament besitzen. So beginnt die interpretierende Betrachtung, aus dem Fundus eigener Erfahrung sowie aus anderen Quellen die fehlenden Kontexte zu rekonstruieren, gewissermaßen die Erstarrung des Momentes durch den fragmentarischen Aufbau der das Bild umgebenden Geschichte wieder zu lösen. Diese erneute und immer wieder zu leistende Einbindung des festgehaltenen Augenblicks in eine größere Erzählung ist vor allem dort erforderlich, wo dem Bild, wie dies bei dem hier im Mittelpunkt stehenden Beispiel der Katie

1. Amelunxen 1988,45.

Tingle der Fall ist, zumindest *auch* eine dokumentarische Bedeutung zugewiesen wird.

So muß es der Betrachtung daran gelegen sein, das Bild aus seiner zeitlosen Erstarrung wieder in ein Geschehen hineinzusetzen und damit lebendig werden zu lassen. Dies gilt besonders für Darstellungen von Menschen, da hier der festgehaltene Moment Gefahr läuft, die Einzigartigkeit und Vielschichtigkeit des Einzelnen in der plakativen Geste zu übertönen und in der augenblicklichen Verfassung auf eine eindimensionale ›ewige‹ Charakteristik, eine definitive Repräsentation festzuschreiben. Thomas Bernhard (1931-1989), in dessen Roman »Auslöschung« die Auseinandersetzung mit der Fotografie einen zentralen Platz einnimmt, verweist auf eben diese Zerstörung der ›Lebendigkeit‹ am Beispiel der massenhaften Verbreitung von Bildern: »Ich kann Einstein nicht mehr sehen, ohne daß er seine Zunge herausstreckt.«² In den konsumorientierten Gesellschaften haben die massenhaft verbreiteten *Images* die Tendenz, sich in allen Bereichen und nicht zuletzt im Politischen an Stelle einer reflektierend und interpretierend zu gewinnenden Wirklichkeit zu setzen und den kreativen Prozeß der Weltaneignung auf diese einzelne und einzige ideologisch bestimmte Sicht zu reduzieren. Lucien Goldmann (1913-1970) spricht in diesem Zusammenhang von einer Tendenz der »Verminderung« oder »Verengung des Bewußtseinsfeldes«. Franz Kafka (1883-1924) weist schon in den 20er Jahren des vorigen Jahrhunderts mit Bezug aufs Kino und dessen Bilder auf die Bemächtigung des Blickes hin: »Der Blick bemächtigt sich nicht der Bilder, sondern diese bemächtigen sich des Blickes.«³ Dagegen das eigene Urteil und die kritische Sicht zu wahren, ist Ausgangspunkt einer jeden ernsthaften Betrachtung. Dazu ist es notwendig, sich das Funktionieren des Mediums und die Strukturen medialer Vermittlung vor Augen zu führen.

In einer Erzählung des italienischen Autors Antonio Tabucchi (geb. 1943) ist von einer Fotografie die Rede, auf der, so die erste Interpretation, ein junger athletischer Mann mit T-Shirt im Moment seines sportlichen Triumphes erscheint. Mit ausgebreiteten Armen durchläuft der von vorne aufgenommene Sportler mit von großer Anstrengung gezeichnetem Gesicht die letzten Meter des Zieleinlaufes, so die Behauptung. Im weiteren Gespräch der Erzählung macht die Fotografin dieser Aufnahme jedoch deutlich, daß es sich keineswegs um ein solches Ereignis und schon gar nicht um einen Triumph des Abgebildeten handelt. Vielmehr zeige die Szene, die in Südafrika aufgenommen sein soll und nur einen Ausschnitt der Originalfotografie darstellt, einen jungen Schwarzen auf der Flucht und zwar in jenem Augenblick, da er, wie das

2. Bernhard 1986, 244.

3. Zitiert nach Janouch 1951, 93.

ganze Bild offenlegt, von einem ihn verfolgenden Polizisten von hinten erschossen wird. »... eine Sekunde, nachdem ich klick gemacht hatte, war er bereits tot«, berichtet die Fotografin, die laut Tabucchi den Ausschnitt in selbst- und medienkritischer Absicht mit dem Untertitel, »Méfiez-vous des morceaux choisis« publizieren möchte.⁴

D.h., es werden in der Erzählung zwei Vorgänge mit einem Bild in Verbindung gebracht, die unterschiedlicher nicht sein könnten, die zum einen ein glückliches Ereignis im Leben eines Menschen vermitteln, zum anderen den Tod desselben bedeuten. Wir gehen dabei davon aus, daß beide Beschreibungen sinnvoll sind, daß also kein Detail des Fotos den divergierenden Aussagen widerspricht. Worauf gründen nun die so gänzlich unterschiedlichen Aussagen zu einem medialen Bild, dessen realistischer Zeugenschaft traditionell ein hoher Wert zugestanden wurde? Wir haben natürlich schnell erkannt, daß jene Äußerungen, die wir eine Beschreibung genannt haben, eine Interpretation darstellen und daß die beiden oben angeführten Interpretationen Informationen einschließen, die nicht aus der Wahrnehmung des Bildes selbst zu erhalten sind. Dieses ›Mehr‹ an Information muß aus einem dem Bild nicht zu entnehmenden vorgängigen Wissen stammen, wobei wir zunächst offenlassen, wie fundiert diese Kenntnisse wiederum sind.

Es wäre jedoch nunmehr falsch, davon auszugehen, daß wir es beim Vorliegen eines Originalfotos mit einer ›Ganzheit‹ zu tun hätten, die uns die ›Wahrheit‹ der Situation als eine aus dieser Ganzheit restlos zu erklärenden vorführte, wir also der angeführten Problematik entledigt seien. Das Originalfoto eröffnet uns lediglich einen erweiterten Kontext einer festgehaltenen Oberfläche, von der wir hoffen können, daß sie zur weiteren Erklärung und Aufhellung einer Situation beiträgt. Die prinzipielle Problematik des Fragmentarischen besteht hier in gleicher Weise wie bei dem Ausschnitt zu Beginn und kann letztlich zu keiner abschließenden Lösung geführt werden. So könnte nämlich eine nochmalige Erweiterung der Szene den festgehaltenen Moment z.B. als Teil einer Filmproduktion erkennen lassen, was das Geschehen und seine Bedeutung wiederum mit einer vollkommen anderen Wirklichkeit verknüpfen würde. Die Interpretation des Bildes muß also dieses in Kontexte einbinden, die es vermögen, das Bildgeschehen mit außerbildlichen Informationen in den verschiedensten Bereichen zu verknüpfen.

Genau genommen bleibt jede, auch jede noch so einfache Aussage zum Inhalt von Fotografien auf ein Vorwissen und auf eine Vorkenntnis angewiesen. Das nicht nur in dem Sinn, daß wir einen Stuhl kennen müssen, um einen solchen auf einem Bild zu identifizieren, oder daß

4. Tabucchi 1990, 94.

wir mit der Funktion eines Gewehres vertraut sein müssen, um die Darstellung einer Erschießung entsprechend wahrzunehmen. (Dies gilt natürlich nicht nur für den Bereich der Fotografie, sondern ebenso für Malerei, Bildhauerei oder Film.) Wir müssen zudem und zuvörderst eine prinzipielle Bildkompetenz besitzen. Was heißt, wir betrachten die Fähigkeit der Wahrnehmung von Bildlichkeit wie den Umgang mit Fotografien als kulturell bedingtes Phänomen und nicht als anthropologische Konstante. Ebensowenig ist die Fotografie als »universale Sprache« zu betrachten, wie Edward Steichen dies propagiert.⁵ Die Ethnologie weist darauf hin, daß Mitgliedern von Gesellschaften, deren kulturelles Repertoire ein entsprechendes Medium nicht aufweist, das Lesen von Fotografien mitunter Schwierigkeiten bereitet. Ein Stück Papier mit schwarzen und weißen oder farbigen Flecken als inhaltliche Botschaft wahrzunehmen und zu entschlüsseln, bedarf der Einübung. Auch ist nach der historischen Verankerung der Bildpraxis selbst zu fragen: etwa, ob das Phänomen der Bildlichkeit geschichtlich nicht erst in Gesellschaften mit komplexen Kommunikationsstrukturen im Umfeld der ersten Urbanisierung anzutreffen ist.⁶ Was hieße, der Frage nachzugehen, ob in früheren kulturellen Zusammenhängen Artefakte, die in heutiger Sicht fraglos als bildliche Darstellungen aufgefaßt werden, in der zeitgenössischen Wahrnehmung ebenso einer Unterscheidung zwischen der Sache und dem Bild der Sache oder zwischen Gegenwärtigkeit und Vergewärtigung unterliegen.⁷

Wir sehen, daß wir im Umgang mit Bildern, die heute mehr denn je unseren Alltag wie unsere Sicht auf die Welt bestimmen, und im speziellen in der Auseinandersetzung mit der Fotografie, recht bald auf eine ganze Reihe von Fragen und Problemen im Umfeld von Erkenntnis- und Medientheorie, von Bild- und Kulturwissenschaft stoßen. Dabei stehen Aspekte der Repräsentation und der Wahrnehmung wie auch die mit den neuen Technologien einhergehenden Veränderungen in den Kommunikations- und Sozialstrukturen und die damit verbundenen politischen Implikationen im Kern der Diskussion. Die Spannweite der theoretischen Auseinandersetzungen mit dem Medium hat sich

5. Zitiert nach Faßler 2002, 101.

6. Siehe dazu: Michael Leicht »Die erste Pflicht der Bildwissenschaft besteht darin, den eigenen Augen zu misstrauen« sowie Marlies Heinz/Michael Leicht »Das Bild auf dem Weg zur Stadt«, beide in: Heinz/Bonatz 2002.

7. Dazu J. P. Vernants Plädoyer für die Entstehung des Bildes im Zusammenhang mit der Stadt: »Während Kolosse und andere archaische Idole das Unsichtbare im Vollzug von Ritualen ausdrücken und so ihre Bedeutungen erhalten, kann das Bild als solches erst im Zusammenhang mit der Stadt, dem Tempel und einer neuen Öffentlichkeit entstehen.« Zitiert nach Gebauer/Wulf 1992, 63.

zudem angesichts der in allen Bereichen dominierenden digitalen Verarbeitungsmöglichkeiten eminent erweitert.

Mit dem endgültigen Verlust der ihr traditionell zugeschriebenen Qualität der Zeugenschaft tritt die Fotografie heute im digitalen Zeitalter stärker in den Bereich des gestaltenden Mediums, was ihrer Nobilitierung als Kunst sicherlich förderlich ist. Daß dem vermittelnden Medium immer schon ein gestaltendes Moment innewohnt, selbst dort, wo es, wie in unseren Beispielen, eine dokumentarische Funktion zu erfüllen trachtet, sollte ebenso festgehalten werden, wie die Tatsache, daß die Fotografie in Folge ihrer indexalischen Beziehung zu dem, was sich vor der Linse befand, immer auch, so kunstvoll sie inszeniert sein mag, eine dokumentarische Qualität besitzt. Auf die vielfältigen Aspekte einer Theorie des Mediums kann hier nur ansatzweise eingegangen werden. Interessierte seien auf das überaus reichhaltige Angebot entsprechender Literatur hingewiesen.⁸

Was die Fotografie im allgemeinen und damit auch jenes Bild der Katie Tingle, das im Zentrum unserer Aufmerksamkeit stehen soll, uns zeigt, ist ein eingefrorener Moment oder wie Siegfried Kracauer (1889-1966) schreibt, »die räumliche Konfiguration eines Augenblicks«.⁹ Die Betrachtung des fixierten Augenblicks, den Walker Evans uns hier anbietet, sieht das Bild geradezu in idealer Weise in diesem Spannungsverhältnis von Gestaltung und Dokumentation stehen. Ein Blick auf das Gesamtwerk des Fotografen legt zweifelsfrei dessen, stets von ihm selbst betonte, künstlerische Ambitionen und ästhetische Gestaltungskriterien offen. Gleichzeitig bleibt seine Arbeit inhaltlich essentiell mit der Dokumentierung der amerikanischen Lebenswirklichkeit auch jenseits eines reklameträchtigen *American Way of Live* verbunden. In einem Zeitungsartikel der *Herald-Tribune* avanciert Walker Evans gar zum Zeugen Amerikas schlechthin: »If all America except Evans' photographs were razed they would tell our story.«¹⁰

Evans selbst hat versucht, das Ineinanderwirken des Künstlerischen und des Dokumentarischen mit dem Begriff des »documentary style« zu beschreiben, dabei jedoch die Wertigkeit des Künstlerischen für seine eigene Arbeit immer gegenüber dem Sozialdokumentarischen hervorgehoben. Die erste Faszination des Bildes der Katie Tingle erwächst m.E. gerade aus jener zwiegespaltenen Aufmerksamkeit, die die BetrachterInnen zwischen der inhaltlichen Brisanz der Verhältnisse

8. Als sehr informativen Einstieg in die fototheoretische Literatur mit Verweisen auf die Klassiker der Diskussion habe ich die von Herta Wolf herausgegebenen Sammelbände (2002, 2003) empfunden. Zur Betrachtung der Fotografie unter dem Aspekt der historischen Bildforschung siehe: Jäger 2000 mit einer umfangreichen Bibliographie.

9. Kracauer 1963, 32.

10. Zitiert nach Rathbone 1995, 164.

und der ästhetischen Ausdruckskraft des Bildes hin und her wandern läßt und die natürlich der Gefahr einer Ästhetisierung des Elends gewahr sein muß. Die Betrachtung hat ihren Ausgangspunkt nicht zuletzt in einer sich daraus entwickelnden Beunruhigung bzw. einer ersten Unsicherheit der Zuordnung. Zudem verstärkt die geweckte Aufmerksamkeit ein Verlangen, die Identität der Abgebildeten stärker mit Leben zu füllen, als dies das Bild und sein eingefrorener Augenblick alleine vermag. Es entwickelt sich etwas, das Walter Benjamin als ein »Neues und Sonderbares« bei der Begegnung mit der Fotografie allgemein, im Gegensatz zur Betrachtung der Malerei, beobachtet, »etwas, was nicht zum Schweigen zu bringen ist, ungebärdig nach dem Namen derer verlangend, die da gelebt hat, die auch hier noch wirklich ist und niemals gänzlich in die *Kunst* wird eingehen wollen«.¹¹

Wenn wir über die bloße Bekundung der faszinierenden Wirkung hinaus zu Fragen nach der Bedeutung des Bildes und seiner inhaltlichen Botschaft gelangen wollen, so heißt dies gemäß der in Tabucchis Erzählung gewonnenen Erkenntnis, daß unser Wissen eine wesentliche Determinante der wahrgenommenen Bedeutung darstellt, die Kontexte der »räumlichen Konfiguration eines Augenblicks« zu erarbeiten. Das heißt zum einen, mit Heinrich Wölfflin zu fragen, wie das Bild »im Boden der geschichtlichen Gegebenheiten verankert«¹² ist. Und das heißt zum anderen, zu fragen, wie authentisch der fixierte Augenblick uns Katie Tingle präsentiert. Authentizität meint dabei über die historische Wahrhaftigkeit hinaus auch die Wahrhaftigkeit der Repräsentation einer bestimmten Person. Was Eva Hohenberger über die Rezeption des Dokumentarfilms äußert, mag ebenso für die Betrachtung von Fotografien gelten: »Über den Dokumentarfilm zu sprechen, muß auch heißen, über die Wirklichkeit zu sprechen, die er zeigt. Über die Wirklichkeit zu sprechen, muß wiederum heißen, auch über die Medien zu sprechen und über das Bild, das sie uns von der Welt geben.«¹³

Katie Tingles habhaft zu werden, im Sinne einer intimen Kenntnis der Persönlichkeit, ist dabei keinesfalls das Ziel. Vielmehr richten sich die Bemühungen dahin, gegen die Macht einer auf ewig fixierten Konfiguration des festgehaltenen Augenblicks – so variabel sich auch immer die zugewiesenen Bedeutungen zeigen sollten – die jedem Menschen innewohnende Vielfalt, seine Möglichkeiten und seine potentielle Wandelbarkeit wieder hervorzuholen, also gegen die ›Fest-Stellung‹ der Fotografie die Lebendigkeit zu setzen.

Bevor wir uns den Bildern im einzelnen zuwenden, sollen einige kurze biographische Angaben zum Fotografen Walker Evans folgen.

11. Benjamin 1963, 71.

12. Zitiert nach Heckscher 1979, 112.

13. Hohenberger 1988, 5.

Abbildung 2



(Abb. 2) Wer auf detaillierte Informationen zurückgreifen möchte, sei auf die Biographien von Rathbone (1995) und Mellow (1999) verwiesen. Walker Evans wird am 2. November 1903 in St. Louis (Missouri) geboren und wächst in bürgerlichen Verhältnissen auf. Sein Weg zum Fotografen erfährt erste Impulse durch sein Bekanntwerden mit dem künstlerischen Milieu, das sich ihm vor allem durch eine Parisreise 1926/1927, die mit finanzieller Unterstützung des Vaters geschieht, erschließt. Er wird auf dieser klassischen Bildungsreise junger Amerikaner dort regelmäßiger Besucher der berühmten Buchhandlung *Shakespeare and Company*, wo er den Schriftsteller James Joyce (1882-1941) aus gebührender Entfernung bewundert, sich einer möglichen Begegnung jedoch durch Flucht entzieht. Literarisch sind für ihn Baudelaire (1821-1867) und besonders Flaubert (1821-1880), dessen Realismus ihn vor allem fasziniert, von Bedeutung; es entstehen erste Fotografien. Nach seiner Rückkehr arbeitet er in einer New Yorker Buchhandlung und macht in den nächsten Jahren die Bekanntschaft einer ganzen Reihe von Künstlern. Die Ergebnisse seiner nun intensiveren fotografischen Arbeit legt er alsbald dem berühmten und etablierten Fotografen und Galeristen Alfred Stiglitz (1864-1946) vor, ohne bei diesem auf eine besondere Resonanz zu stoßen. Durch Berenice Abbott (1898-1991), deren New York-Aufnahmen einen bleibenden Platz in der Geschichte

der Fotografie erlangen sollten, lernt Evans Eugène Atgets (1857-1927) fotografische Paris-Dokumentation kennen und schätzen.

Nachdem im Jahre 1930 einige Fotografien in Zeitschriften veröffentlicht werden, sind 1931 und 1932 erste Ausstellungen zu verzeichnen. Aufträge zur fotografischen Dokumentation führen Evans nach Cuba, wo er Ernest Hemingway (1899-1961) kennenlernt und 1935 ins New Yorker *Museum of Modern Art* zur fotografischen Erfassung der afrikanischen Kunstsammlung.

Im Juli 1935 erfolgt im Rahmen der Politik des *New Deal* die Anstellung bei der Regierungsorganisation *Resettlement Administration* (RA, später unter der Bezeichnung FSA als Kürzel für *Farm Security Administration* bekannt geworden) als sog. »information specialist«, was mit ausgedehnten Reisemöglichkeiten verbunden ist, die Evans auch reichlich nutzt. Im Juni des Jahres 1936 wird Evans zeitweise von der FSA freigestellt, um mit James Agee (1909-1955) eine Reportage für die Zeitschrift *Fortune* über weiße Pächterfamilien im Süden der USA fertigzustellen. Die Ergebnisse des Aufenthalts werden in das 1941 erscheinende Buch »Let Us Now Praise Famous Men« münden.

1938 erhält Walker Evans als erster Fotograf die Möglichkeit einer Einzelausstellung im *Museum of Modern Art*. Damit und mit der parallel erscheinenden Publikation »American Photographs« begründet Evans seinen Ruhm als fotografischer Dokumentarist Amerikas. In einer der Kommentare zur Ausstellung heißt es euphorisch: »The physiognomy of a nation is laid on your table.«¹⁴ Evans etabliert sich als einer der Hauptvertreter der sog. »straight photography«, die eine sachlich ausgerichtete, direkte Zugangsweise propagiert und wozu u.a. Paul Strand (1890-1976) und Eugène Atget zu zählen sind.

Nachdem zwei Guggenheim-Stipendien die latente Geldknappheit zeitweise beheben, eröffnet sich 1943 die Möglichkeit, als Film- und Kunstkritiker beim Magazin *Time* zu arbeiten. Die Anstellung als fester Redakteur und Fotograf bei *Fortune* im Jahre 1945 garantiert für die nächsten 20 Jahre ein festes Einkommen. Zahlreiche Ausstellungen und Buchprojekte festigen Evans Renommee als einer der führenden Fotografen Amerikas; sein Ruhm gründet jedoch ganz auf den Bildern der 30er Jahre. Von 1964 an bietet sich Evans die Möglichkeit, in Yale zu unterrichten. Walker Evans stirbt am 10. April 1975.

Walker Evans' Einfluß auf nachfolgende Generationen von Fotografen ist vielfältig belegt. Stellvertretend seien Robert Frank (geb. 1924), Diane Arbus (1923-1971) und Jeff Wall (geb. 1946) genannt.