

## Selbstverantwortung

»Sie können sich vorstellen, daß diese Art von Bildern ernste Folgen haben wird. Das ist schlimm, weil die echte Photographie dann überhaupt keinen Sinn mehr hat. Jedes noch so schlechte wirkliche Foto ist mehr wert als die-  
se nachgestellten Aufnahmen.« (Fotograf [Magnum])<sup>1</sup>

Die Fotografien von »Let Us Now Praise Famous Men« entstehen, wie gesehen, in einem Klima kultureller und geistiger Neuorientierung Amerikas, einer Hinwendung zur eigenen Geschichte, einer Neuformulierung nationaler Identität, die sich stärker als bisher nach eigenen geschichtlichen Wurzeln und Ursprüngen ausrichtet. Agees und Evans' Publikation muß als Beitrag zu dieser Suche nach den Wurzeln und als Beitrag zur Neubestimmung des Nationalen gesehen werden. Nachdem Evans in der großen Ausstellung von 1938 die eigene Arbeit unmißverständlich in den nationalen Kontext gestellt hat, bleibt auch die Serie der drei *sharecropper*-Familien ganz unzweifelhaft dort angesiedelt. Die meist kühle Sachlichkeit der formalen Gestaltung, wie sie beispielhaft bei den Burroughs-Bildern zu verzeichnen ist, wie auch z.B. das Fehlen jeglichen Hinweises auf den Aspekt der ›Arbeit‹, der genauso wenig in »American photographs« auftaucht, führen den Blick weg von der Beschreibung aktueller sozialer und ökonomischer Zustände hin zu einer Beschreibung des ›Menschlichen‹, zu einer Art anthropologischer Bestimmung im nationalen Kontext. Die fehlende Repräsentation von ›Arbeit‹ steht dabei im Widerspruch zum häufig zitierten Statement: »Ich bin fasziniert von der Arbeit des Menschen und von der Zivilisation, die er geschaffen hat.«<sup>2</sup>

Mit dem Herausheben der einzelnen Personen aus ihrem konkreten alltäglichen und sozialen Kontext erlangen diese zwar als ›Repräsentierende‹ ihrer eigenen Person in den Bildern eine gewisses Maß an Authentizität. Sie kommen, so versucht es die strenge und einfache Ordnung des Bildaufbaus jedenfalls zu suggerieren, gewissermaßen zum ungestörten freien Ausdruck ihrer selbst. Gleichzeitig mit dem Zu-

1. Zitiert nach Boltanski 1981, 155.

2. Brix 1999a, 28.

rückdrängen ihrer sozialen Bezüge tritt jedoch in der bildlichen Präsenz der Vereinzelten deren eigene Geschichte, auch als Teil der allgemeinen sozialen Entwicklung, in den Hintergrund.

J.A. Ward, der zu den wenigen Autoren gehört, die die unterschiedliche Präsentation der drei Pächter-Familien herausarbeitet, bewertet die Dekontextualisierung durchweg positiv, indem er sie als »Befreiung von den Verhältnissen« deklariert. Die Frage bleibt jedoch, was das Bild der ihrer konkreten Bezüge entledigten Personen in der sozialdokumentarischen Fotografie vermittelt und ob dieses Bild wirklich etwas mit den Vorstellungen von einem gelungenen und adäquaten Selbstbild der Abgebildeten zu tun hat? Wenn Ward zum Schluß seines Textes hervorhebt, daß die gezeigten Individuen durch Evans' Fotografien zu »Ruhm« gelangt seien und zu einer »ewigen eigenständigen Existenz«<sup>3</sup>, so hat dies m.E. ein zynisches Moment. Dem ist entgegenzuhalten, daß zum einen nicht die Personen, sondern die Bilder diese Berühmtheit erlangten und zum anderen, daß den Betroffenen eine Verbesserung ihrer Lebensumstände wohl allemal nützlicher und willkommener gewesen wäre als ein postumer Ruhm.

Was Wards aufmerksame Analyse der drei Familienkomplexe betrifft, so ist anzumerken, daß auch er sich nicht auf die ursprüngliche Bilderreihe der Erstausgabe und damit nicht auf die originale und authentische Struktur bezieht. Die in der frühen Ausgabe weitaus prägnanter herausgearbeitete Gegenüberstellung der unterschiedlichen Präsenz der Familien verknüpft der Autor jedoch anhand der weniger homogenen späteren Serie nicht mit einer intendierten und inszenierten Hierarchisierung, sondern mit einer den jeweiligen Familien adäquaten Repräsentanz. Indem Ward das Erscheinen der Katie Tingle als »unbequemen Versuch, relaxed zu sein« beschreibt, deutet er deren tragische Situation einer erzwungenen Präsenz in ein bloßes und generelles Unvermögen der Selbstdarstellung um, wobei Evans diese Interpretation durch sein Ausschnittverfahren durchaus forciert und unterstützt hatte. Zwar konstatiert Ward, daß die von ihm erkannte Grundsituation der »Zerbrechlichkeit, Scheu und des Unbehagens gegenüber den Fremden«<sup>4</sup> bei allen drei Familien in unterschiedlicher Intensität wohl existierte, jedoch unterbleibt die Frage, wieso gerade der Person Katie Tingle, wie ihrer Familie, die sonst gewährte Möglichkeit einer adäquaten Selbstdarstellung nicht eingeräumt wurde bzw. entsprechende Versuche fehlen. Damit unterbleibt auch die Frage nach dem Anteil des Fotografen an der Präsentation, und die Bilder zeigen die Abgebildeten demnach »so wie sie sind«.

In der Suche nach dem kontextlosen ›Wesen‹ der Protagonisten

3. Ward 1985, 149 und 167.

4. Ebd., 156.

Abbildung 14



unterscheiden sich Evans' Fotografien kategorisch von August Sanders (1876-1964) berühmten Porträtserien. Evans kannte und schätzte die Arbeiten des Deutschen und bewertete sie als durchaus zukunftsweisend für die Entwicklung der Fotografie. In seiner 1931 vorgenommenen positiven Bewertung von »Antlitz der Zeit« als »a photographic editing of society« lässt sich unschwer die Zielrichtung seiner eigenen Arbeit der nächsten Jahren erkennen. Sander selbst sprach in Hinblick auf sein eigenes Werk ebenso selbstbewußt von einem »physiognomischen Zeitbild einer Nation«.<sup>5</sup> Anders als bei Evans wurden bei ihm jedoch die abgebildeten Personen geradezu zu Repräsentanten ihrer spezifischen sozialen Einbindung. Mit den Ausdrucksmitteln von Mimik, Gestik und Bekleidung und der bedeutsamen örtlichen Situierung konstruieren die Beteiligten in Zusammenarbeit mit dem Fotografen ganz bewußt ihre Identität als gesellschaftlich und geschichtlich bedingte, sei es, daß sie sich beruflich zuordnen, auf ihren sozialen Status

5. Ulrich Keller in: Sander 1980, 28.

verweisen, die regionale Herkunft herausstellen oder daß sie das kulturelle Umfeld betonen. Die oft als Ganzkörper- oder Zweidrittelbilder angelegten Aufnahmen geben den Abgebildeten hierbei genügend Raum zur Entfaltung einer sich ihrer Bindungen bewußten Persönlichkeit.

Beim Begründer der sozialkritischen Fotografie Jacob Riis erfolgt im Vergleich dazu die Einbindung in die jeweiligen Kontexte vor allem durch den räumlichen Abstand der Kamera (Abb. 15), die die Abgebil-

*Abbildung 15*



deten aus der Mitteldistanz aufnimmt und somit das Umfeld immer präsent sein läßt. So treten die jeweiligen Personen im Zusammenhang mit Milieu oder Arbeitsplatz in Erscheinung und eröffnen die Sicht auf die gesellschaftliche Problematik. Ein Vergleich der drei genannten Fotografen läßt die unterschiedliche Schwerpunktsetzung deutlich werden: Riis arbeitet die soziale und ökonomische Situation der Abgebildeten heraus, wobei die Persönlichkeit des oder der einzelnen durch die drastische Schilderung der meist desolaten Umstände automatisch in den Hintergrund geraten muß, Sander konzentriert sich auf die Konstitution der Abgebildeten als Protagonisten gesellschaftlicher Gruppierungen, während Evans den oder die einzelne in einer ›wesenshaften‹ Individualität jenseits des sozialen Kontextes sucht.

Mit der Präsenz einer demonstrativen Individualität und der weitgehenden sozialen Dekontextualisierung verwandeln sich die konkreten Personen bei Evans in Protagonisten existentieller Befindlichkeiten, am eindringlichsten vielleicht in dem Porträt Bud Fields' zu erkennen. So werden der Ausdruck des Schmerzes über die elenden und

harten Lebensumstände, die Sorge ums tägliche Auskommen, die konkreten analysierbaren und benennbaren politischen wie ökonomischen Strukturen zu schulden sind und die darstellbar wären, umgedeutet in Indizien eines allgemeinen, ›natürlichen‹ Lebenskampfes menschlicher Existenz.

In solch fast schon heroischen Konstellationen treten die einzelnen als gänzlich selbstverantwortliche, sprich autonome Individuen in Erscheinung. Während August Sander in seinen Arbeiten die Menschen als Produkt ihres sozialen Umfelds erkennt und beschreibt und sich damit vom traditionellen bürgerlichen Konzept der *autonomen Persönlichkeit* verabschiedet, zielt Evans darauf, im Entzug der sozialen Dimension das ›Wesen‹ der Protagonisten aufscheinen zu lassen. Das damit transportierte Menschenbild bekräftigt die Selbstverantwortung gegen den Aspekt der Einbindung ins soziale Umfeld, streicht das individuelle Schicksal der Abgebildeten gegenüber den politischen Verhältnissen heraus und folgt damit der Ideologie, die in dem 1936 zum Bestseller avancierten Buch »How To Win Friends And Influence People« von Dale Carnegie zur zentralen Botschaft wird.

Warren I. Susman weist auf die enorme Bedeutung der Ratgeber-Literatur in den 30er Jahren hin. Gemeinsam ist all den *How-to-do-it*-Büchern die Propagierung einer konservativen und wirtschaftsliberalen Ideologie der prinzipiellen persönlichen Haftung und Verantwortung. Mißerfolge entstehen danach stets aus individuellen Fehlern oder naturgegebenen Mängeln und nicht aus sozialen oder politischen Konstellationen; Erfolg, der immer die Anpassung ans Bestehende zur Voraussetzung hat, erwächst der individuellen Persönlichkeit, keinesfalls der sozialen Ordnung.<sup>6</sup> Evans' fotografisches Konzept der Hervorhebung von Individualität, sein Ausklammern des Arbeitsprozesses und seine Dekontextualisierung der Abgebildeten gehen von den gleichen ideologischen Grundlagen aus. Martha Rosler sieht den Kernpunkt solch ›liberaler‹ Dokumentation darin, daß dort Armut und Unterdrückung nicht als Folge geschichtlicher Prozesse und politischer Strukturen auftreten, sondern als Unglück naturhaften Charakters firmieren und damit auch die Frage nach der externen menschlichen Beteiligung und Schuld suspendiert wird. »In the liberal documentary, poverty and oppression are almost invariably equated with misfortunes caused by natural disasters.«<sup>7</sup> Evans befindet sich in seiner Arbeit zu »Let Us Now Praise Famous Men« ganz in diesem *mainstream* einer quasi ›unpolitischen‹ Gesellschaftsanalyse, die zum Rüstzeug konservativer wie liberaler Ideologien zählt und die der Historiker Christopher Lasch in

6. Susman 1984, 165. Carnegies Ratgeber reüssieren auch auf dem deutschsprachigen Markt und erreichen Auflagen von mehreren 100.000 Exemplaren.

7. Rosler 1992, 307.

Studs Terkels berühmter *oral history*-Publikation zur Depressionszeit wie folgt beschreibt: »Depressionen betrachtete man als Naturkatastrophen, beinahe so wie Erdbeben und Überschwemmungen, und nicht als die gesellschaftlichen Katastrophen, die sie sind.«<sup>8</sup>

Zwar zeigt Evans mit dem Auftreten des Grundbesitzers zu Beginn der Serie und dem »Mayor office« am Ende durchaus die Begrenzung der kleinen Welt im Inneren, jedoch fehlt in den Bildern der drei Familien jeglicher Hinweis darauf, daß hier ein konkreter Zusammenhang zu diesen äußeren Begrenzungen bestünde oder daß Besitz und Staat in irgendeiner Weise für die Zustände im Inneren verantwortlich seien. Vielmehr treten Grundbesitzer wie Bürgermeisterhaus in ihrer einfachen, unspektakulären, ihrerseits fast ärmlichen Präsentation, der jegliches bedrohliche Moment fehlt, eher noch als Statthalter einer irgendwie selbstverständlichen, ja natürlichen und damit auch notwendigen sozialen Ordnung auf. Der eher stupide dreinschauende, simple ältere Herr zu Beginn taugt keineswegs zur Visualisierung ausbeuterischer Verhältnisse, das isoliert stehende, schmucklos einfache Haus der öffentlichen Ordnung bietet desgleichen keinerlei Anhaltspunkte für eine erkennbare Repräsentation von Macht. Indem bei Evans die Vertreter machtvoller Gruppierungen nicht genötigt sind, diese Macht symbolisch zu dokumentieren, wird deren Verhältnis zu den Machtlosen bzw. Abhängigen zu einem natürlichen, aus sich selbst heraus bestehenden normalen Verhältnis, es treten zudem auch keine Konflikte oder divergierende Interessen in Erscheinung. Wo die Wächter die kleine Gesellschaft der drei Familien quasi waffenlos begrenzen, ist ihre Harm- und damit Schuldlosigkeit ausgemacht, ja sie können geradezu als eine Art ›Schutzheilige‹ der inneren Welt rezipiert werden.

Werfen wir einen Blick auf die Binnenstrukturierung der Bilderzählung, so vermittelt diese, wie gesehen, den Eindruck klar geordneter Verhältnisse. Mit Geschlechterhierarchie, der blockhaften Präsenz des jeweiligen Familienverbandes wie der Dominanz der Erwachsenen über die Kinder reproduziert die Ideologie der Bilderserie klare soziale Ordnungsparameter mithin als gleichsam naturgegebene Fakten. Damit schafft er eine Atmosphäre des naturhaft Unveränderlichen, in der die Propagierung einer nachgeordneten Relevanz sozialer und politischer Aspekte als geradezu folgerichtig erscheint.

Mit all dem kreierte Evans jene fatale Konstellation politischer Abstinenz, die mit ihrer Mythologisierung und dem zwanghaften Blick aufs ›Wesen‹ die Wahrnehmung von ökonomischen und sozialen Zusammenhängen unterbindet und mit der Suche nach jener anderen, ›geistigen‹ Welt, der Analyse konkreter gesellschaftlicher Verhältnisse zu entgehen sucht. Viele, vor allem bürgerlich-liberale Rezipienten be-

8. Zitiert nach Terkel 1972, 135.

grüßen diese Fixierung des Blickes auf eine außerhalb der sozialen oder politischen Verhältnisse liegende ›menschliche Substanz‹. Mit erstaunlicher Offenheit und Kritiklosigkeit beschreibt William Stott in seiner vielzitierten Arbeit zum Dokumentarismus der 30er Jahre in Amerika die von Evans propagierte (Dis-)Qualifizierung sozialer Problematik als von »untergeordneter Relevanz«. »Both used the form of social documentary to say that social problems, whatever their magnitude or poignancy, were of subordinate concern, and that the true center of man's existence, where he affronted the ›normal predicaments of human divinity‹, lay elsewhere.«<sup>9</sup>

Mit der visuellen Fokussierung auf ein sog. ›Wesen‹ der abgebildeten *sharecroppers*, was oftmals als »Respektierung der Würde« interpretiert und positiv vermerkt wird und die ethische Legitimität der Fotografien verbürgen soll, treten die Menschen in »Let Us Now Praise Famous Men« auch als ganz persönlich zu beurteilende oder zu bewertende Individuen vor die BetrachterInnen. So richtet sich der nunmehr voyeuristisch-prüfende Blick des vorwiegend bürgerlichen Publikums weg von der Frage nach den Zuständen und Zusammenhängen, und hin zur Frage nach der ›menschlichen Substanz‹, deren Bewertung dann auch in die Begutachtung der elenden Verhältnisse einfließt.

Somit tritt die Frage in den Vordergrund, wer das ›menschliche‹ Potential und also die entsprechenden Tugenden besitzt, den elenden Verhältnissen die geforderten eigenen moralischen und sozialen Qualitäten entgegenzusetzen. Entsprechend scheint auch in letzter Konsequenz hinsichtlich der sozialen Systeme nur bei diesen Hilfe angebracht. Sehen wir diese ›Wesensbestimmung‹ im Kontext der zeitgenössischen nationalen Erneuerung, in dem die Arbeiten Evans' ja, wie oben gesehen, stehen und in den sie von ihm auch ganz bewußt gestellt wurden, so muß die Präsenz der Abgebildeten und deren ›Wertigkeit‹ zumindest auch als Diskussionsgrundlage der nationalen ›Wesenschau‹ angesehen werden. Was Evans in »Let Us Now Praise Famous Men« anbietet, entfaltet sich in der aufgezeigten Struktur als vom Fotografen selbst durch die gestalterische und konzeptionelle Tätigkeit schon vorgegebene Differenzierung und Hierarchisierung der *sharecroppers*. Die Fotoserie unterbreitet dem Publikum und der allgemeinen Suche nach der authentisch amerikanischen Seele bzw. dem Prozess der nationalen Selbstfindung ein Angebot, bei dem die sozialen oder politischen Verhältnisse »of subordinate concern« sind und ein in bestimmten Individuen der ländlichen Bevölkerung vorfindbarer geschichtlich verwurzelter Nationalcharakter zum Vorschein gelangen soll. Peter Galassi spricht diesbezüglich von Evans' im damaligen Zeit-

9. Stott 1973, 266.



geist verankerter Intention, »to locate the essential battleground of American identity in the patterns of rural life«. <sup>10</sup>

Konkreter: das Negativimage der Tingles, mit ihrem ungepflegten, disparaten und ungeordneten Erscheinungsbild oder der mangelnden Kooperationsbereitschaft Katie Tingles, liefert allenfalls ein ausgesprochenes Gegenbild für eine Definition und für eine historische Untermauerung nationaler Werte, wohingegen die Burroughs auf die vom Fotografen tatkräftig unterstützte Zuschreibung puritanischer Qualitäten der »Armen, aber Stolz«, der Standhaftigkeit und Reinheit rechnen können. Vor allem der schon erwähnte Aspekt des »arm, aber stolz«, welcher die Burroughs-Familie charakterisiert, bietet einem breiten Spektrum der Öffentlichkeit die Möglichkeit der Akzeptanz bzw. der Sympathiebekundung. Hier können sich sowohl konservative politische Formationen an Aspekten wie Bodenständigkeit, Heimatverbundenheit oder am Durchhaltevermögen ergötzen, liberale Gruppierungen das unpolitisch Selbstständige hervorheben und linke Gruppierungen die beispielhafte Integrität und den Stolz der arbeitenden Bevölkerung herausstreichen.

Daß Evans' Beitrag zur amerikanischen Identität nach Erscheinen der Erstausgabe von »Let Us Now Praise Famous Men« zunächst kein breiter Erfolg beschieden war, lag, abgesehen von den ungewohnten stilistischen wie inhaltlichen Qualitäten des Textes und der Bilder, an dem späten Erscheinungsdatum, da nun mit dem Jahre 1941 die konkrete Problematik der Südstaatenarmut nicht mehr in der Brisanz der 30er Jahre bestand, sie zudem von einer ganzen Reihe von Publikationen schon dokumentiert worden war und da vor allem die Thematik der nationalen Identitätsfindung von der Aktualität des Kriegseintrittes der Vereinigten Staaten verdrängt wurde.

10. Galassi 2000, 24.