

Die Tingles

»Documentary, as we know it, carries (old) information about a group of powerless people to another group addressed as social powerful.« (Martha Rosler)¹

Die Fotografien der zweiten Familie stellen das Familienoberhaupt Bud Fields mit zwei Aufnahmen, einem frontalen Porträt sowie einem Ganzkörperbild, in den Mittelpunkt. (Abb. 34-35) Auch hier gründet, wie bei den Burroughs, die affektive Qualität nicht auf einer emotionalen Inszenierung des Gesichtsausdruckes oder der Gestik. Die Geschlossenheit des Mundes wie die zusammengekniffenen Augen geben im Porträt hinsichtlich der Mimik wenig preis von dem, was an sonstigen Zeichen auf eine desolote Verfassung hinweist. Die ungekämmten, strähnigen Haare, der wilde Oberlippenbart, eine Verletzung am Mund bilden zusammen mit einer unrasierten Kinnpartie, den Falten zwischen den Augen und dem faltigen, reptilienartigen Hals Kennzeichen der Verelendung. Aber auch hier bewahrt die Spannung zwischen den genannten eindringlichen äußeren Anzeichen und der schon stoisch zu nennenden, geraden frontalen Haltung mit seiner reduzierten Mimik Bud Fields davor, im Bild als bloßes Objekt einer affektgeladenen Armutsinszenierung aufzugehen. Mit der Konstellation einer direkten Konfrontation zu den BetrachterInnen behauptet der abgebildete Farmer potentiell seine Souveränität.

Ein erneuter Vergleich mit Dorothea Langes Fotografie zeigt, in welcher Weise die Eigenständigkeit der Person hier bei Evans gewahrt bleibt. Im frontalen Blick, auf gleicher Augenhöhe mit uns, vermittelt der Porträtierte immer noch ein Potential an Widerständigkeit und Persönlichkeit, wohingegen Langes »Migrant Mother« auch von der Bilddramaturgie her mit den sie umrahmenden Kindern ganz in die desolote Situation eingebunden, gewissermaßen ein für allemal auf diesen Moment reduziert und fixiert scheint.

Während Dorothea Lange unseren Blick und unsere vermeintliche Erwartung nach Spektakulärem und Eindeutigem zu bedienen sucht, dabei an das altbekannte christliche Motiv der Madonna mit dem Kind

1. Rosler 1992, 306.

anknüpft und das Bild im Sinne einer definitiven Aussage als abgeschlossene Antwort zu einer ›getroffenen‹ Thematik anbietet, vermeidet Evans hier mit der reduzierten Ausdrucksqualität des Bud Fields und einer eher kühlen Bilddramaturgie der einfachen Linien den schnellen Effekt einer ›mund-‹ bzw. ›augengerechten‹ Antwort. Daß Walker Evans dieses Prinzip der Nüchternheit in den Fotografien von »Let Us Now Praise Famous Men« nicht immer durchhält, wird noch zu sehen sein.

Auch Bud Fields zweites Bild (Abb. 35), in dem er auf dem Bett sitzend gezeigt wird, verfolgt in der eher belanglosen Geste des Sich-am-Rücken-Kratzens keinesfalls eine emotional geladene Symbolisierung des Elends. Die Alltäglichkeit und Beiläufigkeit der Szenerie wie auch die eher unbeteiligte Haltung des Protagonisten konzentriert die Aufmerksamkeit der BetrachterInnen unmittelbar auf die soziale Situation. Der ärmliche Kontext des Innenraums wie der nackte hagere Oberkörper des vor sich hinschauenden Mannes legen allein schon bedredtes Zeugnis ab.

Zwei sich daran anschließende Gruppenaufnahmen (Abb. 36-37) zeigen zum einen wiederum Bud Fields mit seiner weitaus jüngeren Ehefrau Lily Rogers Fields, die ein Kleinkind in den Armen hält, zum zweiten dieselben Personen zusammen mit zwei weiteren Kindern und Lily Rogers Mutter. Wiewohl die Fotos mit der parallelen statischen Frontalität und der aufgereihten Gruppierung formale Momente klassischer, inszenierter Familienporträts aufweisen, geben der ärmliche Kontext von Kleidung und Mobiliar sowie die kaum vorhandene emotionale Beteiligung der Abgebildeten wenig Möglichkeiten einführender Anteilnahme. Das mimische Programm transportiert auch hier Skepsis und letztlich unbeteiligte Präsenz.

Zwei weitere Fotografien aus den Innenräumen und die Seitenansicht eines einfachen Holzhauses, die ebenso den Fields zuzuordnen sind, komplettieren den Eindruck sachlicher Schilderung der ärmlichen Verhältnisse. (Abb. 38-40)

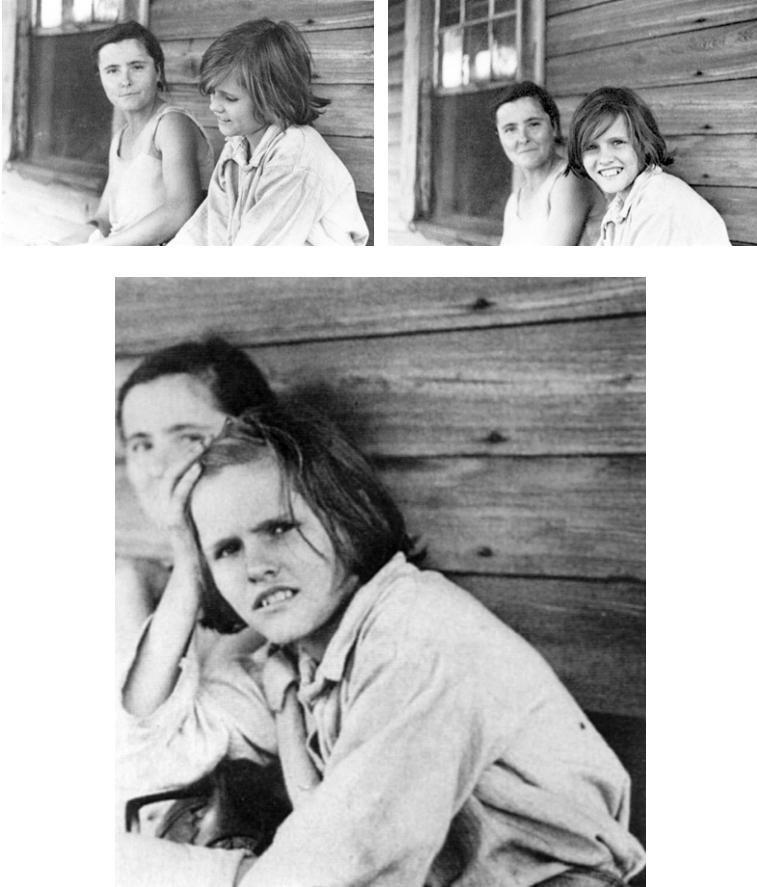
Die Familie Tingle, als dritte der Pächterfamilien, ist mit insgesamt neun Personenaufnahmen (Abb. 41-49) am häufigsten vertreten, wobei allein sechs Bilder den (sieben) Kindern gewidmet sind. Schon bei der ersten Durchsicht fällt ins Auge, daß die Präsentation hier weitaus stärker als bei den beiden anderen Familien auf eine mimische Extrovertiertheit setzt. Man betrachte den gequälten Ausdruck der Kinder in den Abbildungen 44 und 45. Ebenso dokumentiert das Bild der größeren Tochter Elisabeth (Abb. 43) eine Tendenz zum Disharmonischen. Die an den linken Rand gerückte aufrecht stehende Figur lehnt an einen hölzernen Stützbalken und gibt den Blick frei auf die auffällige Architektur der Veranda. Während sie einen Arm hinter dem Rücken verbirgt, wird der zweite zum Mund geführt, wobei es den Anschein hat, als kaue die junge Frau auf den Nägeln.

Ihr Blick richtet sich aus dem halb zur Seite gedrehten Kopf fast verstohlen zur Kamera; ihre Kleidung setzt sich aus vielfach zerrissenen Stoffteilen zusammen. Heruntergezogene Augenbrauen, leicht abgewendetes Gesicht und die Verlegenheitsgeste des Nägelkauens manifestieren allein schon im gestischen und mimischen Programm Unsicherheit und kaum Beteiligung im Sinne einer intendierten bewußten Selbstdarstellung. Unterstützung findet diese negative Performanz im ausgewählten räumlichen Kontext durch die Labilität der schrägen Balken und die undeutlichen, matten Spiegelungen in den blinden Scheiben des Glasfensters. Auch im formalen Aufbau zeichnet sich die unsichere Grundsituation in der bei den bisherigen Beispielen meist gewährten, jedoch hier fehlenden mittigen Dominanz der Person sowie in einer eher heterogenen graphischen Struktur des Hintergrunds ab, der gewissermaßen ein eigenes, autonomes Ensemble bildet. Sowohl im gestischen Bereich mit der zum Mund geführten Hand und dem zur Seite gedrehten Kopf, wie auch in der Vermittlung emotionaler Anspannung sind Parallelen zu Langes »Migrant Mother« unübersehbar.

Diesen Eindruck einer stärkeren Fixierung auf den Apellcharakter unterstützt das in der Erstausgabe von 1941 auf der gegenüberliegenden Seite publizierte Bild einer zweiten, jüngeren Tochter der Tingles mit Namen Ida Ruth. (Abb. 44) Geöffneter, gequält verzogener Mund, zusammengezogene Augenbrauen, schräge Kopf- und Körperhaltung sowie das Abstützen des Kopfes mit der Hand dramatisieren die Szenerie in einer Weise, die der kühlen Sachlichkeit vorheriger Bilder, man denke an Bud Fields statuarische Erscheinung oder an Annie Mae Burroughs' Auftreten, strikt entgegensteht und die in der Dominanz schräger, unruhiger und vielfältiger Linienführung ihr formales Äquivalent findet. Besonders aufschlußreich für die Intentionen Evans' mag die Beobachtung sein, daß die publizierte Aufnahme aus einer Serie von drei zeitlich unmittelbar nacheinander aufgenommenen Fotografien stammt und die beiden nicht publizierten Bilder im Vergleich zum einen kompositorisch ruhiger und geordneter erscheinen, zudem Ida Ruth Tingle im Kontrast dazu eine völlig andere, fröhliche bis ausgelassene Mimik präsentiert.² (Abb. 6)

Auch die übrigen vier Bilder (Abb. 45-48) der Geschwister zielen mit Momenten der Hilflosigkeit, dem nach Unterstützung suchenden Griff nach dem Arm der anderen oder mit der Einsamkeit des In-sich-versunken-Seins kindlicher Existenz, auf anteilnehmende Betrachtung.

Frank Tingles Porträt (Abb. 41) nimmt die Frontalität und Mittigkeit des Protagonisten sowie die Nähe zur Kamera, die wir bei Bud Fields konstatieren konnten, wieder auf, ebenso zeigen die räumliche

Abbildung 6a, b und c

Dominanz des Abgebildeten und zudem der Blick ins Objektiv vergleichbare Kompositionen. Gleichwohl sind die markanten Unterschiede nicht zu übersehen. Bud Fields' klares Auge-in-Auge-Stehen mit den BetrachterInnen wird bei Frank Tingle durch eine seitliche Drehung sowie ein leichtes Beugen des Kopfes nach unten abgeschwächt. In der gestischen Zurücknahme der Konfrontationssituation verliert der Abgebildete in der Präsentation an Eigenständigkeit. Die Lichtregie nimmt Teil an diesem Effekt, indem die von rechts einfallende grelle Lichtquelle offensichtlich das Wegdrehen und Ausweichen des Kopfes bewirkt und in der Zweiteilung des Gesichts in eine helle und eine im Schatten liegende Partie eine von außen wirkende Dramaturgie entfaltet, die im Hell-Dunkel-Spiel sowie in der erzwungenen mimischen Konstellation die Darstellung dominiert. Zudem greifen auch im Hintergrund wie in der unruhigen Kleidung Hell-Dunkel-Kontraste ins

Geschehen ein. Anders als Bud Fields, der in seiner ruhigen Statik und in gleichmäßiger Ausleuchtung als Regisseur seiner bildlichen Präsenz auftritt, verliert Frank Tingle in einer Situation, da er offensichtlich gezwungen ist, auf äußere Einflüsse zu reagieren, in bezug auf das Bildgeschehen an Souveränität.

In James Agees Anmerkungen zu Frank Tingle taucht genau dieses Moment der Unsicherheit als ein Charakteristikum des Pächters auf: »du bist so unsicher, unter den Augen eines jeden Menschen«.³ Mit etwas Pathos und Zuspitzung können wir zwei gegenläufige Tendenzen in der Repräsentation der Familien definieren: Während die Fotografie Bud Fields, wie auch die der Burroughs-Eltern, in der Art der Inszenierung versucht, ein gewisses Maß an Souveränität auch im Elend herauszustellen und dem Individuum immer noch Autonomie zugesteht, läßt das Bild des Frank Tingle Eingebundenheit und Abhängigkeit des Protagonisten eindeutig in den Vordergrund treten.

Frank Tingles Verlust an Souveränität, den wir, wie zu sehen sein wird, ebenso bei dem Bild seiner Frau Katie feststellen können, steht damit auch diametral gegen eine von seiten der Rezeption durchgängig vorgebrachte pauschale Bewertung und Interpretation der fotografischen Serie in »Let Us Now Praise Famous Men«. Dort spricht man summarisch und bisweilen geradezu euphorisch von »Wahrung der Würde« und der uneingeschränkten Möglichkeit authentischer Selbstrepräsentanz der abgebildeten Personen. Darauf und wie dieses offensichtlich ungetrübt positive Bild unter weitgehender Ignoranz der Tingle-Familie zustande kommt, werden wir im weiteren Verlauf der Untersuchung noch ausführlicher eingehen.

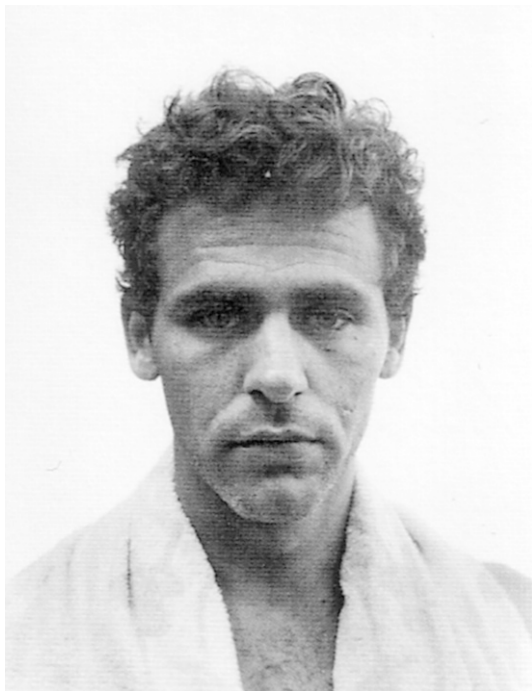
Gelangen wir nun zum Bild der Katie Tingle (Abb. 42), das uns zu Beginn der Ausführungen in Bann geschlagen hat und das gegenüber dem Bild ihres Mannes plazierte ist, so steht uns mit dem bisher Gesagten eine Reihe von Kontexten zur Verfügung, die die Sicht auf die Fotografie mitbestimmen können und sollen. Die dargestellte Person läßt sich, wie schon erläutert, geschichtlich einordnen in die wirtschaftliche Krisensituation Amerikas der 30er Jahre. Sie gehört zur verarmten weißen Landbevölkerung der Südstaaten, deren Elend dem allgemeinen wirtschaftlichen Zusammenbruch, dem Strukturwandel hin zu industriellen Produktionsbedingungen und nicht zuletzt jedoch auch den ausbeuterischen ökonomischen Verhältnissen im landwirtschaftlichen Bereich zuzuschreiben ist. Die Geschichte der Bildproduktion hat in politischer Hinsicht ihren Ausgangspunkt in Bestrebungen der Roosevelt-Regierung, die soziale Lage wie auch die Arbeit einer neuen Behörde zur Verbesserung der Verhältnisse zu dokumentieren. Von medialer Seite her besteht parallel dazu ein enormer Bedarf an »authenti-

3. Agee/Evans 1989, 423.

schen« Reportagen, in denen vor allem Bildzeugnisse mit hohem emotionalen und damit verkaufsfördernden Inhalten gefragt sind. Zudem stehen in dieser Zeit dokumentarische Techniken in allen Sparten der Kunst wie in der allgemeinen intellektuellen Landschaft Amerikas hoch im Kurs.

Angeichts zahlreicher bebildeter Zeitungs- und Zeitschriftenartikel wie auch zahlreicher, mitunter sehr erfolgreicher Buchpublikationen zu diesem Thema, scheint es nicht übertrieben, in dieser Zeit von einer Art Elendstourismus im journalistischen bzw. fotografischen Bereich zu sprechen, der nicht nur das Informationsbedürfnis eines vor allem städtischen Publikums, sondern durchaus auch einen kommerziell nutzbaren Voyeurismus besser situerter bürgerlicher Kreise befriedigt. Daß James Agee (Abb. 7) und Walker Evans sich dieser Problematik durchaus bewußt waren, läßt Agees Prolog von »Let Us Now Praise Famous Men« deutlich werden, der die Zweifel an solcher sozialdokumentarischen Arbeit und deren Unzulänglichkeiten bisweilen etwas theatralisch vermittelt.

Abbildung 7



Daß diese Zweifel jedenfalls auf Seiten Agees nicht einfach pflichtgemäßes rhetorisches Beiwerk bleiben, offenbart die Lektüre des mehr

als 500 Seiten umfassenden Textes. Die akribischen, oft detailbesessenen Schilderungen wie auch die freimütige Offenlegung der sich bisweilen ganz einer subjektiven Anteilnahme verschreibenden Bekundungen der Nähe zu den Protagonisten zielen auf eine Arbeit, die Agee selbst im Prolog als »merkwürdiges« Unterfangen mit Anführungsstrichen versehen hat: einen »redlichen Journalismus«.⁴ Freilich erreichen die vielfältigen Passagen der Selbstreflektion und der Selbstzweifel ein Ausmaß, auf welches schon die ersten Rezensionen kritisch hinweisen und was nicht ganz grundlos zum Vorwurf einer exhibitionistischen Selbstdarstellung führt.⁵

Kenneth Seib betont, ähnlich wie W.J.T. Mitchell in seinem fotografischen Essay der »Picture Theory«, den Aspekt der Selbst-Referentialität als Grundstruktur der Publikation: Es handele sich bei »Let Us Now Praise Famous Men« um »a book about the writing of a book about tenant farming«.⁶

Mit all diesen Aspekten bleibt Katie Tingle, wie sie uns in der medialen Vermittlung begegnet, verbunden. Führen wir uns den gesamten Bildzyklus der ersten Ausgabe von »Let Us Now Praise Famous Men« vor Augen, so stellt die Fotografie der Katie Tingle diese als einzige Erwachsene in einem frontalen Ganzkörperbild dar. Sowohl die Burroughs als auch Bud Fields und Frank Tingle, ihr Ehemann, sind in Brustbildern vertreten. Den dabei erzielten Eindruck individueller Nähe der Gezeigten zur Kamera, zum Fotografen und zu den BetrachterInnen läßt Katie Tingles Aufnahme nicht aufkommen.

Eine Nähe, die unter zwei Gesichtspunkten festzuhalten ist: Zum einen richtet sich unser Interesse in der beobachtenden Annäherung auf die Präsenz einer Person in ihrer Individualität, zum zweiten vermitteln uns die Aufnahmen ein Moment intensiven Aufeinanderbezogenseins zwischen den Abgebildeten und dem Fotografen Walker Evans. Die relative Distanzlosigkeit der porträthaften Aufnahmen gerät zudem durch den direkten, meist frontalen Blick der Gezeigten zum Ausdruck definitiver Einvernehmlichkeit zwischen den jeweils Beteiligten, einem beiderseitigen Einverständnis mit der Entstehungssituation.

Anders Katie Tingles Bild, das in verschiedener Hinsicht die Distanz wahrt: Zunächst vermeidet allein schon die größere Entfernung zur Kamera jene stärkere Intimität, die in den anderen Aufnahmen zweifellos anklingt. Weiterhin sind Haltung und Gestik anzuführen, die sich im Vergleich etwa von derjenigen des Landbesitzers im ersten Bild der Serie deutlich unterscheidet. Während letzterer die gerade Fronta-

4. Agee/Evans 1989, 93.

5. Kramer 2001, 59.

6. Ebd. 4.

lität durch die Parallelität der Arme und die Symmetrie der Schulterlinien unterstreicht, was auf eine stabile Standposition paralleler Füße schließen lässt, signalisiert die barfüßige Katie Tingle mit der Zurücknahme des rechten Fußes eine zögerliche, grundsätzlich labilere Konstellation. Gegen die statuarische Haltung des Landbesitzers, dessen leibliche Präsenz mit seinem tieferen Schwerpunkt auf einen festen Stand und Unbeweglichkeit schließen lässt, verweisen der zurückgesetzte Fuß, der angewinkelte Arm, die hochgezogenen Schulterpartien wie auch die Kopfdrehung auf ein durchgehendes Bewegungsmoment des ganzen Körpers.

Dem Beharren auf Seiten des Landbesitzers, dem etwas Unumstößliches innewohnt, steht bei Katie Tingles Bild ein Zurücktreten, ein Moment körperlicher Anspannung entgegen, dem die Möglichkeit des Sich-Abwendens oder der Abwehrgeste eingeschrieben scheint. Die darin zum Ausdruck gebrachte Scheu, die uns das Verhältnis zu dem Fotografen Walker Evans kaum als gelassenes oder gar als ein von Vertrauen getragenes Einverständnis interpretieren lässt, ist offensichtlich. Die hier eingenommene Haltung vermittelt nicht mehr, wie in den anderen Fotografien, jedenfalls der erwachsenen Personen, einen Grundkonsens zwischen den Posierenden und der fotografischen Intention, sondern dokumentiert klar den Dissens zum Geschehen überhaupt.