

Bemächtigungen

»Man siedelte die exotischen Erdenbürger in den imaginären Raum persönlicher Traumvorstellungen um und stattete sie mit Wesenszügen und Tugenden aus, die ein unvoreingenommener Reisender nie an ihnen entdeckt haben würde.« (Urs Bitterli)¹

Daß die Instrumentalisierung von Bildern wie der darauf abgebildeten Personen ebenso bei völlig im Einverständnis mit den Beteiligten erzielten Aufnahmen geschieht, zeigt das Beispiel einer in jüngster Zeit erschienenen und in der Presse durchweg positiv aufgenommenen Dokumentation, bei der wir wiederum, diesmal sogar als Thema angegeben, auf den Begriff der ›Würde‹ stoßen. Das Buch, im englischen Original unter dem Titel »In Search of Dignity«, im Deutschen als »Unantastbar«² erschienen, gehört zu jenen erfolgreichen Exemplaren aus dem Bereich Ethnokitsch, der sich wohl vor allem an eine leicht alternativ oder esoterisch ausgerichtete Klientel richtet.

In brillant ausgeleuchteten Aufnahmen werden kleine Gruppen oder einzelne Personen der ländlichen Bevölkerung Asiens und Afrikas in der farbigen, meist tief blauen, rotbraunen oder blütenweißen Kulisse eines mobilen Studios vorgeführt. Mit dem sanften Licht und den vor dem einfarbigen, samten changierenden Hintergrund prachtvoll kontrastierenden Farben der Bekleidung und des Schmucks entfalten die Aufnahmen eine Atmosphäre intimer Porträtkunst, die sich in der Tradition bürgerlicher Repräsentation der abendländischen Kunstgeschichte sieht. Es bedarf nicht der Lektüre des pathetisch aufgeblähten, gefühligen und mit ethnozentrischen Stereotypen beladenen Textes, der mehr über das ›abenteuerliche‹ Leben der Autoren als über die autochthone Bevölkerung erzählt, um das ideologische Grundkonzept dieses Projektes zu erkennen. Was der Fotograf liefert sind kommerztaugliche, gereinigte Bilder für die Hochglanzbroschüren der Lifestyle-

1. Bitterli 1985, 272.

2. Pfannmüller/Klein 2002. Die allgemein als seriös eingestufte Wochenzeitung »Die Zeit« adelt den Fotoband gar mit einer ganzen Seite in ihrer Sonderbeilage »Literatur« im Dezember 2002.

Magazine. (Abb. 21) Von den barbusigen Schönen über die ›gestählten‹ jungen Naturburschen, den ›orientalischen‹ Schönheiten, bis zum weisen Alten werden professionell alle Klischees bedient, die man in der westlichen Hemisphäre erwartet. Zur Nobilitierung des Projektes unterlegt man dieses mit dem uns mittlerweile wohlvertrauten Begriff der ›Würde‹. In ausdrücklich und demonstrativ zivilisationskritischer Manier durchforschen Fotograf und Autor »intuitiv« die Welt nach den letzten Resten jener menschlichen Qualität, die vorrangig noch in vorindustriellen Gesellschaften, »die noch immer im Einklang mit und betroffen von der Natur leben« oder »für die die spirituelle Existenz das Wesen des Lebens ausmachen«, auftauchen soll.³ In gleicher Weise tritt die Konzeption der ›Ursprünglichkeit‹ gemäß einer Opposition von zivilisiert/unzivilisiert, wie auch anhand des Gegensatzpaares städtisch/ländlich, in der Rezeption von »Let Us Now Praise Famous Men« auf. Man spricht nun von dem »unverstellten Ausdruck der Gesichter«⁴ bei den Pächter-Familien.

Abbildung 21



Die Autoren von »Unantastbar« versuchen in der Nachfolge der altbekannten Konstellation des *edlen Wilden* ein speziell den Bedürfnissen einer sich ›irgendwie kritisch und alternativ‹ fühlenden städtischen Klientel angepasstes Bild zu konstruieren. Interessant ist dabei für uns die Frage, mit welchen Mitteln die Dokumentation dieses ›Bild der

3. Pfannmüller/Klein 2002, 7.

4. Brix 1990a, 28.

Würde inszeniert, d.h., wo sie nach dem Dafürhalten der Autoren und besonders des Fotografen in Erscheinung tritt.

Als zentrales Gestaltungsprinzip erweist sich auch hier die Dekontextualisierung der abgebildeten Personen. Konsequenter als Evans, der zwar den Kontext nicht eliminiert, ihn jedoch auf einen fast nurmehr formal relevanten Hintergrund reduziert und vergleichbar mit Avedon, entzieht die Inszenierung den Personen ihre alltägliche Umgebung und plaziert sie in ein mobiles Studio. Dieses besteht aus einem einfachen Gehäuse mit einfarbigem Hintergrund und Boden, wobei Hintergrund und Boden unauffällig ineinander übergehen, so daß ein diffuser, konturloser Raum ohne feste Begrenzungen erscheint. Eine Durchsicht der Fotografien läßt schnell drei weitere Grundprinzipien der Gestaltung erkennen, die, wenn wir von einigen wenigen Ausnahmen absehen, die Inszenierung beherrschen: strenge formale statische Ordnung, Reinheit und durchgängige Ernsthaftigkeit.

Wir treffen also auf schon hinlänglich bekannte Parameter. Erstaunlich, daß bei insgesamt immerhin über 175 abgebildeten Personen, außer einigen Ansätzen zum Lächeln, kein wirklich offenes Lachen sichtbar wird. Wie bei Evans und Avedon nobilitiert der Bildproduzent seine eigene Arbeit, die auf dem Covertext demonstrativ als »ernsthafte Arbeit« firmiert, mittels einer durchgängigen Kontrolle von Mimik und Ausdruck.

Erstaunlich zum zweiten die Dominanz des Reinheitsgebotes. Selbst dort, wo die Abgebildeten mit Reisigbündeln, Heuballen oder sonstigen Arbeitsgeräten das Studio betreten haben, lassen sich auf den Bildern, wenn überhaupt, nur minimale Spuren des wohl stetig akribisch gereinigten Bodens ausmachen. Meist erscheinen die Personen wie frisch aus der Badewanne gestiegen (natürlich außer jenen, die mit Körperbemalungen versehen sind), und oft tragen sie Kleidung, deren herausgehobene prachtvolle Farbigkeit und fleckenlose Sauberkeit zusammen mit den reichen Schmuckaccessoires die Protagonisten vor den samteten Hintergründen zu bunten Modepuppen einer Ethnorschau geraten lassen. Wo Schmutz dennoch einmal auftritt, entfaltet er in der sanften Ausleuchtung die Qualität feinsten Farbschattierungen, wo die Kleidung Risse zeigt, übertönt die dominante Lichtregie durch kostbare Farbigkeit das Detail. Körperbemalungen werden als ästhetische Inszenierungen jenseits ihrer Funktion sozialer Bedeutung durchgeführt.

Die geordnete unbewegliche Präsenz der Personen erweist sich als weiteres Gestaltungsprinzip der Fotografien. Die Menschen posieren mit eindeutigem Bezug zur Kamera. Sie vollziehen keine Bewegungen, sondern verharren statisch in ausgesuchten Posen. Ihre Stellung richtet sich an der modellierenden Qualität der Lichtregie aus, um vor allem die Körper in sanften Hell-Dunkel-Übergängen effektiv zu formen. Die ostentativ lockere oder elegante, jedenfalls ausgesuchte Ge-

stik hat darstellerische Qualität und ist Ausdruck detaillierter Regieführung. Gruppen werden zu harmonischen Ensembles geordnet, wo bestimmte Körperpartien etwa mit einer Körperbemalung ein ästhetisch besonderes Raffinement aufweisen, genügt es dem Fotografen, die Person lediglich im Detail oder als Rückenakt zu präsentieren.

Kehren wir zur plakativ vorgetragenen Intention des Fotografen zurück, so stand im Mittelpunkt des Projektes das Aufzeigen menschlicher Würde. Auffällig ist zunächst, daß jene Qualität – die sich nach eigener Aussage einzig noch bei jenen zeigen soll, die angeblich im Einklang mit der Natur leben – offensichtlich nur auftritt, wenn die Protagonisten aus ihrer gewohnten Umgebung, ihrem alltäglichen Kontext und gerade aus der Natur herausgenommen werden. Weiterhin scheinen Lachen und Würde unvereinbar. Zusätzlich bleibt sie aufs engste mit Reinheit und meist mit festlich bunter Kleidung verbunden, und letztlich benötigt Würde die geordnete statische Repräsentationspose. Fassen wir die Beobachtungen zusammen: Da die Autoren es nicht vermochten, Würde im alltäglichen Kontext – bei der Arbeit, in den häuslichen Verrichtungen, im abendlichen Beieinandersitzen, ganz allgemein in der lebensweltlichen Praxis – aufzufinden, so müssen wir zu dem Schluß kommen, daß Würde einzig in einer von weißen Europäern bis ins Detail arrangierten und beherrschten Repräsentationskonzeption existiert. Da sie in der Alltagspraxis nicht zur Erscheinung gelangt, muß sie notgedrungen den vorgeführten Protagonisten wie deren Gemeinschaften auch verborgen geblieben sein. Dies erinnert in fataler Weise, womit wir zum Schluß wieder zur sozialdokumentarischen Fotografie zurückgekehrt sind, an die Rezeption der *sharecropper*-Bilder, in der die in den Bildern eingefangene ›Schönheit‹, wie die Autoren dort mit Bedauern feststellen, von den Beteiligten selbst nicht wahrgenommen und nicht geschätzt werden konnte.

Mit unüberbietbarer Klarheit demonstriert ein beigegebenes fotografisches Zeugnis in »Unantastbar« das Selbstbild der Autoren. Wer aus der ethnologischen Forschung die aus einer nun doch schon recht weit zurückliegenden Periode stammenden einschlägigen Selbstinszenierungen weißer, meist männlicher Kolonialisten, Beamten, Soldaten, Wissenschaftler und Reisenden mitten unter den ›Eingeborenen‹ kennt, dem wird die Inszenierung des dominanten, lehrenden, im Zentrum der Aufmerksamkeit der ganzen Welt stehenden ›weißen Gottes‹, das rechte Aha-Erlebnis liefern. (Abb. 22)

Die angeführten Projekte von Evans, Avedon und das letztgenannte demonstrieren, daß mit der fraglos vorausgesetzten Inszenierungshöhe die Bildproduktion von Seiten der Fotografen nie als kooperatives dialogisches Unternehmen verstanden wurde, welches die Interessen der abgebildeten Personen zumindest miteinbezüge. Die Wirklichkeit von »Unantastbar« liegt in der kommerziellen Ausbeutung von

Abbildung 22



Mitgliedern vorindustrieller Gesellschaften. In inszenierten Bildern bereiten sie die mit dem späteren Verwertungszusammenhang nicht vertrauten Menschen aus anderen Kulturen als Projektionsflächen zivilisationsmüder Städter des Westens auf. Sie instrumentalisieren die abgebildeten Menschen aus überwiegend bäuerlichen Gesellschaften als Ideenspender modischer Ethno-Accessoires. Mit einer Rhetorik des ›Harmonischen‹, ›Unverfälschten‹ oder des ›Wilden‹ projizieren die Autoren, in einer erstaunlich ungebrochenen Tradition ethnozentrischer Zuschreibungen und Klischees stehend, die doch längst von den Kulturwissenschaften offengelegten Stereotypen europäischer Bemächtigungsstrategien. Die naiv und plakativ herausgehobene Humanität der Bildproduzenten hebt sich um so eindringlicher von der Wirklichkeit einer Vermarktungspolitik ab, an der sie Teil haben und gut verdienen und die aus jenen Menschen »vom Ende der Welt« pittoreske Beispiele einer diffus-spirituellen Exotik fabriziert.

Die Menschen in ihrem Alltagsleben, in ihren gesellschaftlichen Verflechtungen interessieren hier, solange sie selbst noch nicht als KonsumentInnen in Betracht kommen, wenig. So werden sie, von ihrem Kontext ›befreit‹, in eine ihnen durchweg fremde, künstlich ästhetisierte Szenerie versetzt, die das Publikum von analytischen Kategorien des Politischen, Ökonomischen oder Sozialen entlastet und zu Meditationen über »die spirituelle Luminosität auf den Gesichtern« oder »die bleibende Schönheit, die im menschlichen Herzen ruht«⁵, führt. Im

5. Pfannmüller/Klein 2002, 6; 8.

Zusammenhang mit den sozialdokumentarischen Fotografien bei Evans sprach man übrigens in den Rezensionen, wie wir uns erinnern, von der Beseitigung »störender Elemente« und der Schaffung eines »ordered space of contemplation«.

Im Ergebnis verfestigt sich für die naiv gutgläubigen BetrachterInnen die freilich äußerst fragwürdige Botschaft, daß Würde aus nichts als einer gelungenen ästhetisch hochwertigen Performanz bestünde, die einzig mit Hilfe der Strukturen und Apparaturen eines europäisch-amerikanischen Repräsentationssystems zum Vorschein käme, ähnlich wie die *sharecroppers* nur durch Evans zur ›Schönheit‹ gelangen. Realiter stellt das Projekt *nolens volens* eine Machtdemonstration westlicher Kommerz- und Medienpolitik dar, der es gelingt, in nachkolonialer Zeit die offen gewaltgetragene Herrschaft durch eine Okkupierung des symbolischen Bereiches zu ersetzen oder zu begleiten. ›Würde‹, ›Schönheit‹ oder ›Spiritualität‹ fungieren dabei als strategische Kampfbegriffe, die je nach Intention etwa zur sozialen Differenzierung taugen, wie zum Teil bei Walker Evans und durchgängig bei Avedon geschehen und zur Überhöhung und Legitimierung einer visuellen Bemächtigung wie auch der Nobilitierung der Projekte dienen. Sie sind Bestandteil eines Systems symbolischer Gewalt.

Avedon arbeitet konzeptionell, wie gesehen, mit der Dekontextualisierung durch den weißen Hintergrund ganz ähnlich wie »Unantastbar«. Freilich ist ihm jeglicher zivilisationskritischer Impetus fremd. Sein Projekt zielt auf die Konstruktion einer skurril-exotischen Unterklasse als Gegenwirklichkeit zur glamourösen Welt der Werbung und des Entertainment. Das Vorführen einer modisch zurückgebliebenen, ungewaschenen oder verelendeten Provinzialität bietet dem städtischen Publikum der kunstinteressierten ›Szene‹ die Möglichkeit, sich in der dezenten, folgenlosen Begegnung mit dem ›Anderen‹ der eigenen Superiorität zu vergewissern. Gleichzeitig eröffnet es die Möglichkeit neue, modische Trends des ›Ländlichen‹ oder ›Abseitigen‹ zu kreieren.

Während »Unantastbar« hochglanztaugliche Sympathieträger zur Verbrüderung mit einem geschönten Gegenüber und zur Flucht aus der Realität der eigenen gesellschaftlichen Wirklichkeit liefert, arbeitet Avedon im fortgeschrittenen Kunstmilieu, in dem solch naiv ungebrochenen Schönheitskonzepte nicht mehr ankommen, mit der Anziehungskraft des Devianten oder Stigmatisierten. Gemeinsam ist beiden die Transformierung der abgebildeten Personen in einen Bereich, in dem die ästhetischen Kategorien und Repräsentationsstrukturen der Bildproduzenten dominieren und Bedeutung, ganz losgelöst von der individuellen oder sozialen Wirklichkeit der Beteiligten, gemäß der auktorialen Intention zugeschrieben wird, der oder die Einzelne lediglich als Marionette eines letztlich kommerziellen Interesses fungiert. Was heißt, daß die abgebildeten Personen mit der Bildentstehung und

anschließenden Bildvermarktung entmachtet werden, insofern sie in einer Welt, die ihnen fremd und uneinsehbar ist, nur mehr als Material oder als bloßes Mittel existieren. Sie besitzen ebensowenig Rechte wie »Cézannes Äpfel«.

In gleichen Maße gelangt Katie Tingle mit ihrem Bild in »Let Us Now Praise Famous Men« in einen Kontext, in dem die Verwertung des fixierten Momentes und die ihm und ihr zugeschriebenen Bedeutungen zu keinem Zeitpunkt sich an ihren eigenen Vorstellungen oder Wünschen ausrichtet. Allerdings erweist sich die Geschichte ihrer Bemächtigung als weitaus komplexer, als die in den übrigen genannten Dokumentationen. Schon die am Anfang der Bildproduktion stehende erzwungene Präsenz der Katie Tingle belegt die Fotografie mit einem unauslöschlichen moralischen Makel. Evans agiert hier völlig konträr zu seinem Statement aus den 70er Jahren, in dem er sich als sensibler Beobachter beschreibt: »I am intruding mentally, but I know it's not for a harmful purpose, and it doesn't do anybody any harm. If I find myself opposed very strictly, I stop.«⁶ Die Opposition der Katie Tingle, welche Agee so eindringlich vermittelt, konnte ihm schon vor Ort kaum entgangen sein. Dabei dokumentiert Evans nichts anderes als eine Beschämung, deren Täter er selbst ist.

Nicht die Darstellung eines Vorgangs ist hier zu bewerten, sondern der Vorgang selbst bleibt das relevante Faktum. Daß Walker Evans das Bild offensichtlich ohne Skrupel publiziert und zudem durch Beschneidung die Beschämung noch ins Zentrum rückt, ist ebenso als problematisch zu bewerten.

Im Kontext der Publikation erlangt die Fotografie wiederum eine Bedeutung, die der Positionierung in einer dezidiert konzeptionell strukturierten Serie von Bildern erwächst. Als Element einer exemplarischen Erzählung erfährt Katie Tingle Zuschreibungen, die sich aus der Kontrastierung zu dem durchweg positiv konnotierten Erscheinungsbild der Burroughs-Familie ergeben. Die gegen die Kamera und gegen den Fotografen gerichtete Widerständigkeit der Katie Tingle unterliegt in dieser von Evans konstruierten Konstellation einer deutlichen und bewußt inszenierten Bedeutungsverlagerung, indem jenes Verhalten im Gegensatz zu dem offensichtlichen Einverständnis und zur Mitarbeit der übrigen Personen nun als mangelnde Kooperationsbereitschaft, als Querulanz oder als Unfähigkeit zum eigenständigen Selbstbild firmiert.

Zudem manifestiert der Fotograf mittels Betonung und Herausstellung von Aspekten des Ungeordneten, Vagen und Unreinen bei den Tingles und einer sowohl durch die formale Gestaltung wie durch manipulierende Eingriffe lancierten Verknüpfung der Burroughs mit Qua-

6. Walker Evans, zitiert nach Kulessa 1989, 211.

litäten der Ordnung, der Ernsthaftigkeit und vor allem der Reinheit einen prinzipiellen und weitreichenden Kontrast, worin Katie Tingle zur Antipodin einer von puritanischen Werten geprägten Annie Mae Burroughs wird. Mit dieser Kontrastierung, die Walker Evans' Arbeit als Teil einer zeitgenössischen Auseinandersetzung zur Neukonstituierung amerikanischer national geprägter Identität erkennen läßt, fungiert Katie Tingle in ihrem Bild weitab von ihrer eigenen individuellen und sozialen Wirklichkeit nur noch als Negation des politisch und sozial Erwünschten. Ihre ureigensten Belange stehen hier ebenso wie schon bei der Entstehung der Fotografie außerhalb jeglicher Diskussion. Wie auch jene Tatsache, daß ihr Verhalten in erster Linie ein gegen das Medium gerichtetes und kein für das Medium inszeniertes war, verschwunden ist. Gewalt beginnt, wie wir wissen, nicht erst dort, wo zugeschlagen wird, sondern wo die Belange von Personen marginalisiert werden. Letzteres ist die Voraussetzung für ersteres.

Der Versuch, Katie Tingle ein eigenständiges, adäquates und, ich wage hier den Begriff: ein würdiges Bild, im Sinne einer selbstbestimmten Repräsentation, zu ermöglichen, kann leider nur als Illusion angesehen werden. Möglich ist jedoch der Versuch, dem kolportierten Bild und einer unkritischen, affirmativen Rezeption, welche mit der Priorität ›rein‹ ästhetischer Kriterien ethische, soziale und politische Aspekte zu suspendieren sucht, den Boden zu entziehen.