

## Die Frage der Verweigerung

»Der Anspruch die Welt direkt zu betrachten wie durch eine verspiegelte Glasscheibe, andere zu sehen, wie sie wirklich sind, wenn nur Gott zusieht, ist tatsächlich sehr weit verbreitet.« (Clifford Geertz)<sup>1</sup>

Evans konstruiert mit der formalen Gestaltung und inhaltlichen Gewichtung wie auch mit der Bildauswahl die Tingle-Familie als Antithese zu den Burroughs. Und genau in dieser Konstellation hat die Fotografie der Katie Tingle ihren Platz. Ihre distanzierte Position manifestiert mehr noch als die Aufnahme ihres Mannes die Distanz des Walker Evans zu ihr und ihrer Familie. Eine Familie, die Evans auch nicht als intakte Gemeinschaft beschreibt. Den Gemeinsamkeiten der Bilder beider Burroughs-Eltern, die als klassisches Vater-Mutter-Ensemble verstanden werden können, steht die kontrastierende Wirkung der beiden Tingles gegenüber. Die schon fast aufdringlich wirkende Nähe des Mannes lässt im Verbund mit der auf Distanz gehaltenen Katie Tingle keinerlei Assoziation harmonischer oder einvernehmlicher Verhältnisse aufkommen. Die Darstellung der Widerständigkeit rundet das Bild einer Familie ab, die Evans nicht in Verbindung mit den *rural virtues* sieht. Die geforderte »Einfachheit« findet in den weitaus komplexeren und unruhigeren Strukturen der Tingle-Fotografien, anders als bei den Burroughs, kein formales Äquivalent. Die Ausschnitthaftigkeit des Bildes der Katie Tingle konfrontiert die BetrachterInnen mit einem andeutungsweise erkennbaren, aber nicht weiter erfahrbaren Kontext, der die Gesamtheit der Szene im unklaren lässt und die Einheit der Darstellung als Konstruktion in Erscheinung treten lässt.

Von »einfachen« Verhältnissen kann hier nicht die Rede sein, da die bildliche Repräsentation mit ihren heterogenen und disparaten Strukturen das Sujet mit Kategorien des Ungeklärten, Ungeordneten und Unstimmigen assoziiert. Die vielfältige Zergliederung im Porträt des Frank Tingle wie auch die Zweiteilung des Bildes der Tochter, die gänzlich aus dem geometrischen Mittelpunkt gerückt ist, die »erzwungene« Einheit bei Katie Tingle verweisen nicht im geringsten auf ein

1. Geertz 1993, 136.

leitendes Prinzip der »Ordnung«. Ebenso widersprechen ganz konkret die zerrissene Kleidung der Frauen, der schmutzige Kragen des Mannes wie der auf die Bauälligkeit des Hauses freigegebene Blick einer solchen Zuschreibung. Auch der Forderung nach »functionalism«, was wir vielleicht adäquat mit Zweckmäßigkeit oder Zweckdienlichkeit übersetzen können, steht Katie Tingles Verhalten entgegen: Welchem Zweck sollte eine Anwesenheit dienen, die nichts anderes als eine Verweigerung dokumentiert?

Freilich erfüllt das Bild der Katie Tingle, wie schon angesprochen, in anderer Hinsicht einen Zweck. Nicht nur, daß sie zur Charakterisierung der Familie ein wesentliches Element darstellt, sie dient geradezu, wie oben schon angeklungen, der Nobilitierung des Projektes, indem die Verweigerungshaltung den Aspekten Authentizität und Redlichkeit der Dokumentation zugeschlagen werden kann. Wenn wir aus dem bisher Gesagten schließen können, daß Evans' gestaltende Eingriffe in den konzeptionellen Vorgaben, in der dezidierten Regiearbeit bei der Bildentstehung, die schon mit den formalen Strukturen inhaltliche Gewichtungen konstruiert, wie auch in der wohldurchdachten Bildauswahl deutlich erkennbar werden, wir also bei der publizierten Serie der Erstausgabe von »Let Us Now Praise Famous Men« nicht von einer Dokumentation der »Dinge, so wie sie sind« ausgehen können, so mag es erlaubt sein, auch Katie Tingles Verweigerungshaltung kritisch zu betrachten. Da das Foto der Katie Tingle dieser eine Rolle zuschreibt, die gerade nicht eine aktive Beteiligung am Projekt signalisiert, steht in der Verweigerung hier nicht die Repräsentation einer Person im Mittelpunkt, sondern deren Verhalten zur Arbeit selbst und zur Bildentstehung.

Dies wird zudem durch den Ausschnittcharakter der Fotografie unterstützt, indem das abrupt abgeschnittene Geschehen des erkennbaren Kontextes unwillkürlich auf das interne Bildgeschehen einwirkt und damit Katie Tingle hier nicht »bei sich« sein kann. Während die Burroughs-Bilder den Abgebildeten und damit ebenso den BetrachterInnen Raum zur Entfaltung einer je eigenen Persönlichkeit und deren Geschichte geben, bleibt Katie Tingle im Augenblick eines Sich-Verhaltens eingefroren. Mit dieser, gewissermaßen auf ewig fixierten »Einstellung« (der Katie Tingle, wie auch der Kamera), tritt die Person mit all ihren Möglichkeiten und Eigenheiten in den Hintergrund.

Es mag erlaubt sein, eine längere Passage aus Agees Bericht zu zitieren, um die große Eindringlichkeit und das offenkundige Engagement des Autors in bezug auf die Präsentation Katie Tingles zu verdeutlichen:

»[...] und für dich war es, als ständen du und deine Kinder und dein Mann und die anderen in all eurer Schande und Erbärmlichkeit nackt vor der kalten Absorption der Kamera, um bespitzelt und ausgelacht zu werden; und deine Augen waren wild vor Wut und

Scham und Angst, und die Sehnen deines dünnen Halses waren gespannt, die ganze Zeit, und eine Hand zuckte und zupfte in einem fort in den morschen Falten dieses Rokkes wie die Hand eines kleinen Mädchens, das vor Erwachsenen ein Gedicht aufsagen muß, und du konntest nichts tun, nichts, kein Wort des Protestes konntest du einlegen, meine Teure, meine Liebe, mein kleines verrücktes, erschrecktes Kind; denn das war Sache deines Mannes, und eine Frau tut, was ihr gesagt wird und hält den Mund: und so standest du da, in einem einteiligen Kleid aus Lakenstoff, das von dem Loch, durch das der Kopf gesteckt war, ohne Gürtel gerade bis zum Knie fiel, so daß du durch diese fremden, städtisch gekleideten Augen wußtest, daß du wie aus einem Zelt ragtest, das zu kurz war, um die Blöße zu bedecken: und die anderen kamen heran [...] Und Walker baute das schreckliche dreibeinige Stativ auf, gekrönt von dem schwarzen viereckigen schweren Kopf der Kamera, gefährlich wie der eines Buckligen; bückte sich unter Umhang und Wolke bösen Tuches und drehte an Knöpfen; bereitete Hexerei vor, kälter als schneidendes Eis und unermeßlich grausam: und das Mindeste, was ihr tun konntet und tatet, war, geschwind und gewalttätig die Gesichter eurer Kinder mit Regenwasser zu waschen [...] da seid ihr alle, die Mutter wie vor einem Erschießungskommando, die Kinder wie Säulen eines außerordentlichen Tempels [...] aber die ganze Zeit beobachtete ich insbesondere dich, Mrs. Ricketts; du kannst keine Ahnung haben, mit welcher Anteilnahme für dich, welchem Bedürfnis, dich wissen zu lassen, oh, daß du uns nicht fürchten sollst, nicht fürchten und hassen sollst, daß wir deine Freunde sind, daß, ganz gleich wie es wirken muß, alles seine Ordnung hat: deshalb beobachtete ich in einem fort deine Augen, und wann immer sie sich mir zuwandten, versuchte ich, deine Augen durch meine und durch ein freundliches und zärtliches Lachen (das mich vor Ekel krank macht, wenn ich daran denke) ein wenig davon in Kenntnis zu setzen, ihnen etwas Wärme, etwas Beruhigung zu vermitteln, die dich zumindest ein wenig entspannen könnte, die dir vielleicht Wärme, Wohlbefinden oder Hoffnung auf Lächeln bringen könnte; aber dein Blick auf mir enthielt ein ums andre Mal nichts als denselben Schrecken.«<sup>2</sup>

Wenn auch die Botschaft und Zuschreibung des Bildes von Agees Bericht in eindeutiger Weise bestätigt wird, so ist doch zu bedenken, daß Agee den Text z.T. erst Jahre nach seinem Aufenthalt in Alabama fertigstellte und dabei die Fotos zumindest als Gedächtnisstütze die Abfassung begleiteten. Daß Agees Betonung der Unversöhnlichkeit bei Katie Tingle ein dramaturgisch willkommenes Phänomen darstellt und als eine Art vertrauensbildende Komponente den LeserInnen die Redlichkeit des Unternehmens und die Anteilnahme der Beteiligten verbürgt, läßt die Frage nach der Authentizität des »unversöhnlichen Gesichtes« aufkommen. Der erkennbare Gleichklang von Bild und Text in Zusammenhang mit der Tatsache, daß Katie Tingles Verhalten sowohl in der Fotoserie als auch im literarischen Bericht zum Kristallisationspunkt für die Problematisierung dokumentarischen Arbeitens gerät, ist unübersehbar.

Nun wäre zu erwarten, daß Katie Tingles Verweigerungshaltung, welche die Fotografie so eindringlich vermittelt und die James Agee laut Bericht bis zum Ende des Aufenthaltes durch kleine Zeichen der Sympathieerklärung aufzubrechen sich bemüht, um einmal ein Lächeln zu erhaschen, im weiteren Bildmaterial ihren Niederschlag finden müßte. Sei es, daß sie ansonsten nicht mehr auftauchen würde oder daß sie allenfalls in Gruppenfotos genötigtermaßen in Erscheinung träte. Demgegenüber finden sich jedoch im publizierten Nachlaß fünf Aufnahmen, die das Bild der Katie Tingle zumindest in der Intensität der ihr zugeschriebenen Einstellung m.E. modifizieren.<sup>3</sup>

*Abbildung 10 und 11*



3. Publiziert in The Estate of Walker Evans 1994, 134-135.

Jene fünf Aufnahmen, die sie zusammen mit einem ihrer Kinder zeigen, präsentieren uns eine etwas andere Katie Tingle. Beide Personen sind, auf Stühlen sitzend, vor der Hauswand positioniert; vor ihnen sind aufgeschnittene Melonen oder Kürbisfrüchte auf der Veranda ausgebreitet. Die kleine Serie vermittelt uns eine schon fast idyllisch anmutende Szenerie ruhigen Beieinanderseins von Mutter und Kind. Zwar bleiben die ärmlichen Verhältnisse unverkennbar, doch erweckt hier Katie Tingles Gewand weit weniger den Eindruck einer zerlumpten, zerrissenen Bekleidung, wie dies im publizierten Bild der Fall ist. Ebenso widerspricht das adrette saubere Kleid des Kindes einer Tendenz zur Verwahrlosung, die in »Let Us Now Praise Famous Men« bei den Tingles anklingt. In Katie Tingles Mimik und Gestik lassen sich auch keine Anzeichen schroffer Ablehnung oder eines Widerstands gegen die Prozedur des Fotografiertwerdens erkennen. (Abb. 10-11)

Wenn auch bei zwei Bildern im Gesicht ein Moment des Erstauens oder gar ein Anflug von Skepsis auftaucht und die gekreuzten Arme eine innere Anspannung zu signalisieren scheinen, so weisen diese stillen Botschaften doch eher auf eine allgemeine Schüchternheit der Porträtierten hin und demonstrieren weit mehr die Zurücknahme der eigenen Person als eine Verweigerungshaltung.

Ganz im Gegensatz zum publizierten Bild steht die zweite Fotografie (Abb. 11) aus dem Nachlass, auf der Katie Tingle mit einem sanften Lächeln auf das ins Zentrum gerückte Kind blickt. Auch in der dritten (hier nicht abgebildeten) Fotografie, die das Gesicht nur noch fragmentarisch um die Mundpartie herum abbildet, ist ihr Blick mit dem geneigten Kopf als Geste der elterlichen Aufmerksamkeit wiederum mit einem sichtbaren Lächeln auf das Kind gerichtet. Des weiteren sei auf eine Familienszene der Tingles verwiesen, die in der zweiten Ausgabe noch hinzugefügt wurde. Darin posiert Katie Tingle zusammen mit ihren sieben Kindern. Zwar ist nun erkennen, daß offensichtlich nicht alle Kinder dem Prozeß der Bildentstehung positiv gegenüberstehen; spätere Äußerungen von Margaret Tingle bestätigen dies überdies.<sup>4</sup> Bei Katie Tingle läßt sich jedoch wiederum keine klare Ablehnung konstatieren, vielmehr auch hier eher ein Moment des Erstaunens. Ein Vergleich des gesamten Bildrepertoires zeigt also das publizierte Bild der Katie Tingle hinsichtlich des Ausdrucksverhaltens als nicht repräsentativ.

Bevor wir die Konzeption der Bildserie noch einmal von einer anderen Perspektive her beleuchten, sei auf die entscheidenden Veränderungen in der zweiten Ausgabe hingewiesen, die damit m.E. den Charakter des originalen Bildteils vollständig zerstören. Mit der auf 62 Fotografien vergrößerten Ausgabe gibt Evans die klare Strukturierung

4. Maharidge/Williamson 1989, 39.

der Erstausgabe auf. Zwar bleiben die drei Familieneinheiten für die aufmerksamen BetrachterInnen noch erkennbar. Die neu aufgenommenen Bilder der Architektur, der Felder oder die Detailansichten, wie etwa das Bild der Schuhe, brechen jedoch die ehemals strenge Ordnung deutlich auf. Neu hinzugenommene Fotografien der Familienmitglieder entfernen sich inhaltlich von der Dominanz personaler Repräsentation und beginnen konzeptionell stärker Anekdotisches in die Serie einfließen zu lassen: so etwa im Bild eines der Tingle-Kinder, das mit einem Hund spielt. Ebenso zeigen z.B. das Foto Elisabeth Tingles bei der Küchenarbeit wie jenes der Ivy Roger Fields mit dem sich sträubenden Kind einen nun weitaus stärker erzählenden Charakter.

Der zuvor aus drei Aufnahmen bestehende Epilog erfährt mit nunmehr 19 Fotos die größte Erweiterung. Dabei dominieren in bisweilen redundanter Manier Kleinstadtszenarien und Architekturaufnahmen. Dazwischen werden Aufnahmen etwa zweier Mäuler eingestreut, die mit den gegenübergestellten Fotos zweier alter Männer wohl ein humoristisches Moment darstellen sollen. Ein deutlicher Bruch mit der durchgängigen Stringenz und Ernsthaftigkeit der ersten Ausgabe ist zu verzeichnen. Auch die Hinzunahme von Fotografien, die Reklametafeln und Schilder ins Zentrum rücken, belegt, daß Evans in der erweiterten Ausgabe kaum noch die klare Konzeption der frühen Ausgabe zum Ziele hat, sondern andere Interessen im Vordergrund stehen. Das Bild der zerschlissenen Schuhe auf sandigem Boden kann als klare Reminiszenz an van Goghs berühmtes Gemälde mit gleicher Thematik gelten. Es vermittelt eine etwas gekünstelt wirkende, übertriebene Symbolisierung, die in der stringenteren Serie der Erstausgabe kaum vorstellbar wäre.

Insgesamt bietet die Serie nun das Bild eines eher bunten und heterogenen Reigens einzelner Aufnahmen, die als Ganzes zwar durchaus noch durch die Thematik des ländlichen Lebens in den Südstaaten miteinander verbunden sind, in denen jedoch das Schicksal der drei Pächterfamilien wie der einzelnen Familienmitglieder in der Vielzahl unterschiedlicher Eindrücke und anekdotischer Einschübe unterzugehen droht. Der Eindruck entsteht, daß Evans sich bei der späteren Zusammenstellung der erweiterten Ausgabe nunmehr eher mit einer möglichst breiten Präsenz seiner fotografischen Möglichkeiten und Interessen beschäftigt als mit den drei Familien selbst: Immerhin 28 der 62 Aufnahmen befassen sich mit Architektur, 35 Aufnahmen und damit die Mehrheit der Fotografien stellen nicht mehr die *sharecroppers* ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Es ist offensichtlich, daß Evans diese und deren Schicksal schon längst aus den Augen verloren hat und der ›Kunstcharakter‹ seiner Fotografien im Vordergrund steht.