

## Katie Tingle

»Nur mit Mühe kann man die Kamera zum Lügen zwingen. Im Grund ist sie ein ehrliches Medium.« (Edward Weston)<sup>1</sup>

»Das Foto ist niemals ehrlich.« (Brassai)<sup>2</sup>

»Photographien mögen vielleicht nicht lügen, aber Lügner können photographieren.« (Lewis Hine)<sup>3</sup>

Es spricht zunächst für James Agees Redlichkeit und für sein ernstes Bemühen, die moralischen Bedenken nicht zu verschweigen, daß er die im Bild erkennbare Abwehrhaltung der Katie Tingle nicht zu mildern sucht und dies auch später bei Abfassung des Textes zu »Let Us Now Praise Famous Men« immer noch als »aufgerissene Wunde und Krankheit in meiner Brust«<sup>4</sup> bezeichnet, die ihn weiterhin mit den Vorwürfen des Voyeurismus und mit der Vergeblichkeit des Unternehmens konfrontieren. Anders als bei Dorothea Langes Beteuerung der Gleichheit zwischen Fotografin und Model flüchtet er nicht in leicht konstruierbare und kaum zu widerlegende Entlastungsgesten. Schon für die erste Begegnung zwischen den Pächterfamilien und den beiden ›Spionen‹ des Nordens verzeichnet der Bericht die Reserviertheit und Ablehnung der Katie Tingle, als ihr Mann sie und die Kinder sowie die benachbarten Familien für die ersten Fotografien zusammenrief:

»Dir war sofort klar, was die unbedarfte Närrischkeit deines Mannes über euch gebracht hatte [...]; 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 Absorption der Kamera, um bespitzelt und ausgelacht zu werden.«<sup>5</sup>

1. Zitiert nach Sontag 1978, 170.

2. Zitiert nach Chamboredon 1981, 186.

3. Zitiert nach Burke 2003, 23.

4. Agee/Evans 1989, 431.

5. Ebd., 425.

Agees vergebliches Buhlen um ein minimales Anzeichen der Akzeptanz beschäftigt ihn, so versichert er eindrucksvoll, auch später noch; er weiß, daß sein eigenes Verhalten, seine Bemühungen um Katie Tingle bei aller menschlichen Anteilnahme, die wir unterstellen wollen, auch zweckorientiert sind. Nicht nur, weil ein positives Verhältnis die Arbeit erleichtert hätte, sondern weil eine Akzeptanz jedenfalls eine gewisse moralische Entlastung von den unausweichlichen Selbstvorwürfen versprochen hätte.

Die Kongruenz zwischen bildlichen Aussagen und entsprechenden Textpassagen ist offensichtlich und auch kaum verwunderlich, da Agee bei Abfassung des Manuskriptes die Fotografien als Gedächtnisstützen vorliegen hatte. Das »unversöhnliche Gesicht«, das der Schriftsteller konstatiert, tritt in Evans' Fotografie der Katie Tingle als Verstärkung der schon in Haltung und Gestik zu erkennenden distanzierten Einstellung zu Tage. Der zur Seite geneigte Kopf nimmt den Bewegungsimpuls des Körpers auf. In der Vermeidung einer frontalen Gesichtsausrichtung scheint sich die Pächtersfrau aus der ›Gefahr‹ stärkerer Interaktion zurückzuziehen. Der aus der leichten Drehung heraus auf die Kamera gerichtete Blick verwahrt sich gegen eine Annäherung, versucht, letztlich vergebens, kontrollierend zu bleiben. Ebenso wenig bietet die mimische Konstellation eine Möglichkeit sich entwickelnder Kommunikation. Der fest zusammengepresste Mund gibt uns zu verstehen, daß er nicht sprechen wird, die Furchen zwischen den Augenbrauen, die Falten der Stirn wie das leichte Zusammenkneifen der Augen signalisieren eine sorgenbeladene Anspannung. Die Peinlichkeit der Situation in der sich Katie Tingle als Objekt fremder unwillkommener Anteilnahme und Aufmerksamkeit versteht, wird von ihr nicht überspielt. Sie erträgt die Situation, weil ihr Mann sie dazu gezwungen hat, wie Agee berichtet, aber sie macht nicht ›gute Miene zum bösen Spiel‹, sie zeigt ihre Scham, ihren Widerwillen, sie verweigert die Entlastung der fremden Beobachter, um die sich Agee so intensiv bemüht, sie verweigert unsere Entlastung als voyeuristische BetrachterInnen. Wo sie den vorgegebenen Spielregeln der Fremden nicht folgt, indem sie nicht regelgerecht posiert, nimmt sie jedoch im weiteren Verwertungszusammenhang dann doch an einem Spiel teil, das nun gänzlich ihrem Einfluß entzogen ist. Wir werden noch davon sprechen.

Katie Tingles abwehrende Haltung gründet laut Agee auch in ihrer persönlichen Geschichte. Es handelt sich demnach nicht um ein bloßes, einmaliges Reagieren auf eine als Zumutung empfundene einzelne Situation. Ihr prinzipielles Mißtrauen erwächst, wie der Text uns vermittelt, einer leidvollen Erfahrung sozialer Mißachtung, die sich in kleinen Geschichten der Demütigung als prägend für ihr weiteres Leben herausstellen. Sie ist Analphabetin und hat die Schule nur einen Tag besucht, da ihre Mutter schon bald erkrankte. Sie hat Hohn und Spott über die Erbärmlichkeit ihrer Kleidung und der ihrer Kinder er-

fahren. Diese Demütigungen bleiben ihr präsent und bestimmen ihr Verhältnis zu anderen Menschen, um so mehr noch zu den städtischen Fremden, die in ihren Fotografien nicht nur eine erneute Demütigung festhalten und verbreiten werden, sondern selbst Teil einer solchen Beschämung und Bemächtigung sind.

Katie Tingles primitives Kleidungsstück ist nach Agees Bericht aus einem einfachen Lakenstoff zusammengenäht; er beschreibt die Form als »Glocke mit geraden Wänden, mit einem kleinen Loch oben«. <sup>6</sup> Es wird an der vorderen Öffnung von Sicherheitsnadeln zusammengehalten. Am unteren Ende gibt der zerrissene Stoff den Blick auf das linke Bein frei. Das Kleid dient als stetige Arbeitskleidung, ist wohl von ihr selbst hergestellt und in der Formlosigkeit und der unflexiblen, starren Konsistenz des Materials bar jeglicher modischer Repräsentation. Daß die Familie Tingle laut textlichem Beleg »viel mehr Spaß an schönen Dingen als die anderen Familien« <sup>7</sup> hat, steht dem entgegen und wirft Fragen auf. Vergleichen wir Katie Tingles Kleidung etwa mit der von Annie Mae Burroughs (Abb. 25), so zeigt deren saubere, gemusterte Bluse zumindest die Andeutung eines modischen Bedürfnisses. Ebenso bietet Lily Roger Fields Kleid im Gruppenbild (Abb. 36) ein minimales Moment, wenn auch schon vergangenen Chics. Aus dem Textbeitrag Agees wissen wir, daß Katie Tingle sehr wohl über eine Garnitur Sonntagskleidung, bestehend aus einem schwarzem Rock und einer schwarzer Bluse aus Baumwolle, verfügt. Eine Fotografie der singenden Tingle-Familie, bei dessen publizierter Version der Fotograf Katie Tingle im Sonntagsstaat wegschneidet, läßt dies gleichfalls erkennen. Daß Katie Tingle in dieser ärmlichen Aufmachung vor uns tritt, ist also kaum allein den ärmlichen Verhältnissen zuzusprechen. Es belegt, daß ihr, ebenso bei der Kleidung, keinerlei Möglichkeit einer selbstbestimmten Repräsentation gegeben wurde.

Dies wird zudem deutlich, wenn wir uns den Zuschnitt der Fotografie vor Augen halten. Das ungewöhnliche, längliche und äußerst schmale Format kann nur als Ausschnitt aus einer umfassenderen Szenerie gewonnen worden sein, die andeutungsweise im Hintergrund zu erkennen ist. Offensichtlich war Katie Tingle hier Teil einer Gruppenaufnahme, die sie vor der Veranda stehend zeigt und auf der zumindest drei ihrer Kinder anwesend sind. Rechts erscheinen Kleid und Arme eines halbwüchsigen Mädchens sowie die Andeutung eines weiteren Kleides, während links die Hand eines Kleinkindes an einen Stützbalken der Überdachung greift. Anders als die übrigen Bilder der Erwachsenen, die die Abgebildeten in isolierter Pose als autonomes Sujet behandeln, bleibt Katie Tingle in den familiären Kontext einge-

6. Agee/Evans 1989, 343.

7. Ebd., 271f.

bunden. Ihr Bild verdankt sich ganz der Bearbeitung durch Walker Evans, der die Fokussierung auf die Protagonistin mit der Beschneidung des Originalfotos erreicht. Evans arbeitet häufig mit Schnitten und betont die Legitimität solcher technischer Eingriffe in einem Interview: »I would cut any number of inches of my frames in order to get a better picture.«<sup>8</sup>

Mit dem ungewöhnlichen, bei keiner anderen Fotografie der Serie zu findenden Format wird der Inszenierungscharakter des publizierten Bildes der Katie Tingle erkennbar. Das ungebräuchliche schmale Format bleibt auch als nicht-mimetisches Element des Bildes für dessen Ausdrucksqualität bedeutend. Solch extreme Rahmenmaße treten vor allem in Kunstrichtungen auf, die das Dekorative und Artificielle betonen oder sich ästhetisierenden Konzepten verschrieben haben, d.h. die ihren Kunstcharakter stärker über die formale Gestaltung als über das Abbildhafte der Darstellung definieren, wie etwa bei Jugendstil oder Art Deco zu sehen. Die ›Künstlichkeit‹ dieser Werke und ihre ästhetische Präferenz stehen dabei außer Zweifel, ein dokumentarischer Wert stände dem diametral entgegen.

Die eng bis an den Körper herangeführte Begrenzung zwingt gewissermaßen Katie Tingle ins Bild und betont damit die psychologische Grundsituation der unfreiwilligen Präsenz. Indem der Fotograf jedoch die Protagonistin in einem nachträglichen Arbeitsprozess ins Zentrum rückt, gerät das Bild als Ganzes in Konflikt mit der dokumentarischen Intention des Projektes. Dem intendierten Eindruck sachlichen Abbildens, das als Grundsatz dokumentarischer Praxis gilt, steht hier ein erkennbares Maß an Künstlichkeit gegenüber, das zweierlei vermittelt. Zum einen belegt dies das Scheitern eines Konsenses zwischen Walker Evans und Katie Tingle, was James Agee als »aufgerissene Wunde« in seinem Text bezeichnet hat. Zum zweiten stellt die inszenierende Bearbeitung und Künstlichkeit des Bildes den dokumentarischen Charakter des Projektes selbst in Frage.

Damit treffen wir auf einen Leitgedanken in der Diskussion um die sozialdokumentarische Arbeit der Fotografie in den 30er Jahren. Vor allem die FotografInnen im Umfeld der FSA sind darin involviert. Dorrothea Lange formuliert in diesem Zusammenhang ihr weithin akzeptiertes Credo: »Hände weg! Alles, was ich fotografiere, verändere oder arrangiere ich in keiner Weise.«<sup>9</sup> Zur Untermauerung der Priorität einer vorgefundenen Wirklichkeit zitiert sie keinen geringeren als den englischen Philosophen Francis Bacon (1561-1626): »Die Betrachtung der Dinge, so wie sie sind, ohne Ersatz oder Betrug, ohne Irrtum und

8. Zitiert nach Blum 1992, 135 Anmerkung 9.

9. Lange 1998, 46.

Unklarheit, ist eine edlere Sache als eine Fülle von Erfindungen.«<sup>10</sup> Womit deutlich wird, daß in ähnlichem Maße wie bei Bacon eine Kritik der Sinneswahrnehmung und der medialen Vermittlung fehlt, somit in der internen sozialdokumentarischen Diskussion Bedeutung ganz in die Objekte verlagert wird und die BetrachterInnen und die BildproduzentInnen als bedeutungsgebende Instanzen dagegen zurücktreten. Im übrigen attestiert die Biographin Belinda Rathbone dem Fotografen Evans ebenso recht unkritisch eine Politik des »I never touch a thing«<sup>11</sup>, was, wie sich herausstellen soll, keineswegs dessen Praxis entspricht.

Einen wichtigen Impuls erfuhr die Diskussion um die moralische Autorität der Bilder in den 30er Jahren anlässlich einer Arbeit von Arthur Rothstein (1915-1985). Der ebenfalls mit der FSA liierte Fotograf hatte auf der Suche nach einem Bild, welches Ausmaß und Folgen der herrschenden Dürre im Süden zeigen sollte, einen Ochschädel in zwei Versionen aufgenommen, einmal mit Vegetation und ein zweites Mal auf ausgetrocknetem Boden, wobei er das *corpus delicti*, nach eigener Aussage nur wenige Meter bewegte. Beide Versionen gelangten an die Öffentlichkeit und lösten eine Kontroverse darüber aus, ob ein solch inszenierendes Vorgehen im Genre der Dokumentarfotografie als legitim anzusehen sei.<sup>12</sup> Die republikanische Opposition nutzte Rothsteins Fotovarianten in der politischen Auseinandersetzung, um die Glaubwürdigkeit der FSA-Fotografen anzugreifen, und bezichtigte die Demokraten der Manipulation und Propaganda. Das Vorgehen Rothsteins findet bis heute in der Diskussion um die ethischen Prinzipien des Fotojournalismus Erwähnung.<sup>13</sup> Im übrigen erwies sich auch das wohl berühmteste Bild des Fotografen »Fleeing a Dust Storm« von 1936 aufgrund späterer Recherchen als inszenierte Darstellung.<sup>14</sup>

Walker Evans nimmt innerhalb seiner Alabama-Serie selbst Bezug auf Katie Tingles Fotografie. Als letztes Bild des Tingle-Komplexes erscheint eine Aufnahme zweier Fotos, die offenbar zuvor von Evans eigenhändig an der Hauswand befestigt wurden (Abb. 50); ein erster Hinweis auf das Arrangieren der vorgefundenen Wirklichkeit durch den Fotografen. Aus einer weiteren Aufnahme, die erst in den späteren Ausgaben von »Let Us Now Praise Famous Men« auftritt<sup>15</sup>, ist zu erkennen, daß die Bilder ursprünglich an der Wand über der Feuerstelle im Inneren des Hauses angebracht waren. Während auf dem rechten

10. Ebd., 46.

11. Rathbone 1995, 136.

12. Heiß 1990, 17f.

13. Lester 1991, 112-114.

14. Siehe dazu Becker 1996, 74-75.

15. Agee/Evans 1989, siehe 42. Bild des Abbildungsteils.

Foto vier Kleinkinder zu sehen sind, zeigt das linke eine ältere Frau in einem einfachen Gewand frontal zur Kamera stehend. Die formalen wie inhaltlichen Parallelen zu Katie Tingles Bild sind unverkennbar. Das ärmliche, schmucklose Kleid, hier mit einem Gürtel oder einer Schnur zusammengebunden, erscheint wie eine ›frühe Kopie‹ des uns schon bekannten. Die lakonische Armhaltung, das glatte strähnlige Haar, der, soweit erkennbar, eher desparate Gesichtsausdruck einer von harter Arbeit und Entbehrung gezeichneten Existenz vermitteln kein Gefühl selbstbewußter Präsenz.

Da es sich bei den aufgenommenen Bildern um Fotografien und nicht um Zeitungsausschnitte handelt, können diese wohl zu Recht als Dokumente aus der Familiengeschichte der Tingles angesehen werden. Mit der Hinzunahme privater Fotos aus dem familiären Alltagsgeschehen lenkt Evans selbst die Aufmerksamkeit auf den dokumentarischen Aspekt seines Projektes. Die unverkennbare Parallelität des Bildes der Katie Tingle zu der Aufnahme der alten Frau setzt nicht nur Katie Tingle in eine Tradition bedrückender sozialer Verhältnisse, sie verbindet Evans' Tätigkeit selbst mit dem kommemorativen Aspekt der fotografischen Repräsentation von Alltagsgeschehen.

Das Prinzip *Bild-im-Bild* nimmt innerhalb der FSA wenig später Ben Shahn wieder auf, wobei dort das Festhalten eines vorgefundenen Arrangements von Erinnerungsdokumenten im Vordergrund steht.<sup>16</sup> Während bei Ben Shahn das Anekdotische eines Interieurs, etwa das Arrangement der auf dem Tisch positionierten Familienfotos, vorherrscht, reduziert Evans den Vorgang auf ein sachliches Ablichten zweier durch den Fotografen selbst nebeneinandergehängten Fotografien. Das weitgehende Ausschalten des erzählerischen Momentes lenkt die Aufmerksamkeit auf die Diskussion um Stellenwert und Repräsentationscharakter der Fotografie. In den 70er Jahren führt dann die amerikanische Künstlerin Sherrie Levine die Problematik einen Schritt weiter, indem sie das mittlerweile zur Ikone avancierte Porträt des Floyd Burroughs aus »Let Us Now Praise Famous Men« oder die Gruppenaufnahme der gesamten Burroughs-Familie abfotografiert und die Aufnahmen als eigenes, somit eigenständiges und originales Werk präsentiert.<sup>17</sup>

Walker Evans *Bild-im-Bild* zeigt sich unter zwei eng miteinander verbundenen Aspekten eingebettet in die ästhetischen Konzepte moderner Kunst. Zum einen stellt er die schon angesprochene Frage der Grenzziehung, zum zweiten nimmt er Teil an der Selbstreflektion des eigenen Mediums. Seine Arbeit steht dabei im Kontrast zu Dorothea Langes bei Francis Bacon ausgeliehener Maxime des Betrachtens der

16. Lugon 2001, fig. 96 u. 97.

17. Cameron 1990, 284.

»Dinge, so wie sie sind«. Erstens hat Evans die Dinge selbst arrangiert, zweitens zeigt er nicht die Dinge, so wie sie sind, sondern die Dinge, wie sie schon einmal dargestellt wurden. Langes eigenes Schaffen bleibt indessen nicht frei von Momenten des Arrangierens und des »Handanlegens«, ganz gegen ihre apodiktische Forderung des »Hände weg«. Gerade in jenen Bildern, in denen sie in den 50er Jahren ebenfalls das Prinzip des *Bild-im-Bild* aufnimmt, wird dies deutlich. In ihrer Serie aus Toquerville aus dem Jahre 1953 publiziert sie das Bild eines Mannes, der auf der Veranda seines Hauses neben einem aufwendig gerahmten Foto posiert.<sup>18</sup> Das an die Wand gelehnte ältere Porträt eines Bärtigen im Sonntagsstaat wird mit seinem stark reliefierten und mit Ornamenten versehenen kostbaren Rahmen kaum seinen angestammten Platz im Freien vor dem Haus gefunden haben. Offensichtlich wurde es dort plaziert, sei es von der Fotografin oder von der abgebildeten Person, um auf Traditionsbewußtsein und auf eine Beziehung der Generationen zu verweisen. Ein zweites aus Berryessanin in Kalifornien stammendes Bild aus dem Jahre 1956 zeigt zwei ältere, wohl vergilbte und aus dem Rahmen getrennte Porträts auf dem Boden eines verlassenen Hauses.<sup>19</sup> Auch hier formt die ausgefeilte Lichtregie mit starkem Hell-Dunkel-Effekt und zentraler Ausleuchtung der beiden Aufnahmen, die Lange in der beigefügten Legende als »Zeichen abgetrennter Wurzeln« beschreibt, mit großem handwerklichem Geschick eine durchweg nostalgische Atmosphäre. In beiden Fällen können wir also von arrangierten Verhältnissen sprechen, die kaum einem Konzept der bloßen Abschilderung vorgefundener Wirklichkeit entsprechen. Ebenso zeigen Langes Porträts oder die porträtähnlichen Aufnahmen in der klaren posierenden Hinwendung der dargestellten Personen zur Kamera und damit auch zur Fotografin klassische Raumkonstellationen und bekannte Inszenierungen. In der Auseinandersetzung zwischen Stryker und Lange um die Retouchierung eines Dauemens bei »Migrant Mother« erweist sich die wohlfeile »Händeweg«-Parole wiederum als ideologische, praxisferne Konstruktion einer »reinen« Dokumentation.

Daß die Vorstellung einer bloßen Abbildung »der Dinge, so wie sie sind« und das damit verbundene Realismuskonzept zu Beginn des 21. Jahrhunderts gerade im Bereich der Fotografie als kaum noch diskussionswürdig angesehen wird, ist angesichts der heutigen Möglichkeiten digitaler Bildbearbeitung nicht verwunderlich. Mit der Ununterscheidbarkeit von Original und Fälschung hat die Fotografie die Funktion objektiver Zeugenschaft mittlerweile auch im juristischen Bereich verloren. Dem gegenüber bleibt James Agee Ende der 30er Jahre bei Abfas-

18. Lange 1998, 134.

19. Ebd., 141.

sung des Manuskriptes von »Let Us Now Praise Famous Men« noch stark eingebunden in die Vorstellung von der objektiven und realistischen Qualität des Mediums. Er bezeichnet die Kamera als »das zentrale Instrument unserer Zeit«<sup>20</sup>, das bei richtiger Handhabung »gemäß ihrer ureigenen Bestimmung« unfähig sei, »etwas anderes als die absolute, nackte Wahrheit zu verzeichnen«. Die Bestimmung der Kamera verknüpft Agee mit einer Funktion des »eiskalten Auges«<sup>21</sup>, was die Fotografie zu einer Art maschinellem Bild werden lässt, das frei von der subjektiven Determinierung und inszenierenden Gestaltung anderer Medien zu sein scheint. In dieser gewissermaßen betrachter(innen)-freien Perspektive erkennt der Schriftsteller entsprechend eine offensichtlich ebenso wahrnehmungsunabhängige »absolute, nackte Wahrheit«.

Setzen wir dazu Walker Evans' Bilderserie der Pächterfamilien in Beziehung, so ist schnell zu erkennen, daß seine Fotografien keineswegs dem Konzept bloßer Abschilderung einer vorgegebenen Wirklichkeit folgen. Schon die meist vorherrschende strikte Frontalität verweist auf eine Inszenierung des Geschehens, das sich einzig in einem Vorgang des Miteinanderagierens der Beteiligten verwirklichen läßt. Das eindeutige Posieren der sich der Kamera zuwendenden Personen ist ebenso Kennzeichen einer »gestellten« Wirklichkeit, wie die Auswahl oft einfach strukturierter, geometrischer Hintergründe Evans' Intentionen widerspiegeln. Frontale Posen wie geometrische Raumstrukturen zielen vor allem bei den Burroughs und ebenso bei Bud Fields auf eine Sachlichkeit, die jedoch nicht einem im Medium verankerten »eiskalten Auge« der Kamera zu schulden ist, sondern vielmehr die Motivation des Bildproduzenten offenlegt. Mit solch inszenierter Sachlichkeit, die zwar die Nähe zum Objekt erkennbar einschließt, die prinzipiell distanzsetzende Funktion des Mediums sowie die Arbeit des Fotografen aber keineswegs verleugnet, gelingt es Walker Evans oftmals, den Eindruck einer Authentizität zu erreichen, die ihre Kraft nicht wie bei »Migrant Mother« aus der Mobilisierung einer fragwürdigen emotionalen Beteiligung schöpft. Die eher kühle, undramatische Präsentation zentriert die Aufmerksamkeit meist nicht auf eine situationsgebundene Befindlichkeit der Protagonisten, sondern versucht im allgemeinen – auf die Ausnahmen kommen wir zu sprechen – einen Zustand zu vermitteln, der über den Moment hinausweist. Im frontalen Vis-à-Vis der abgebildeten Protagonisten treten diese dem unvermeidlichen Voyeurismus der BetrachterInnen als Individuen entgegen. Da sich ihre Persönlichkeit nicht im leidvollen Augenblick erschöpft, wahren sie, bei aller Nähe, ihre Eigenständigkeit und ihre Fremdheit. Wo

20. Agee/Evans 1989, 97.

21. Ebd., 305.

immer ihre Präsenz den Druck der sozialen Verhältnisse oder die existentielle Not vermittelt, unterliegt dies, jedenfalls zu einem gewissen Teil, ihrem Willen und ihrer Bereitschaft, etwas preiszugeben von den bedrückenden Zuständen. Mit der dabei erkennbaren Reserviertheit des mimischen Ausdrucks und dem Blick in die Kamera halten sie uns, die BetrachterInnen, auf Distanz, indem sie vermitteln, daß sie mehr sind als der festgehaltene Augenblick uns vermitteln könnte, und indem sie dem Betrachtetwerden ihren Blick entgegensetzen oder, wie man treffend sagt: ihre Stirn bieten, zeigen sie Widerstand.

Walter Benjamin (1892-1940) verweist in seiner »Kleinen Geschichte der Photographie« mit einem Zitat des Fotografen Carl Dauthendey (Vater des Schriftstellers Max Dauthendey) auf die in der frühen Geschichte des Mediums wohl so empfundene ›Gefahr‹ des Zurückblickens: »Man getraute sich zuerst nicht die ersten Bilder, die er anfertigte, lange anzusehen. Man scheute sich vor der Deutlichkeit dieser Menschen und glaubte, daß die kleinen, winzigen Gesichter der Personen, die auf dem Bilde waren, einen selbst sehen könnten.«<sup>22</sup>

Auch heute, da der Umgang mit fotografischen Bildern zur eingeübten alltäglichen kulturellen Praxis gehört, ist der frontalen Repräsentation ein Apellcharakter eingeschrieben, der sich am Umgang mit der lebensweltlichen ›wirklichen‹ körperlichen Konfrontation ausrichtet und die Interpretation des Bildes mitbestimmt. Die konfrontierende Gegenüberstellung lenkt den Blick weg vom weiteren Bildgeschehen hin zu Fragen der Identität des Abgebildeten und im Sinne der spiegelbildlichen Qualität zu Fragen der eigenen Identität. Sicher gehört es jedoch zum Bereich der Verklärung und Mystifizierung, wenn von einer angsteinflößenden Qualität der Evans-Porträts gesprochen wird: »Noch heute, in völlig veränderten sozialpolitischem Kontext, erfordert es Courage, den Pächtern auf seinen Bildern ins Auge zu blicken.«<sup>23</sup>

In Langes »Migrant Mother« wird die zentrale Person anders als bei Evans' Ikonen zu einem bloßen Objekt. In den wenigen Minuten, die sich die Fotografin für ihre Protagonisten Zeit läßt, spricht sie mit ihnen, hört von den katastrophalen Verhältnissen, bittet um Unterstützung bei den Aufnahmen, geht auf und ab, um die rechte Perspektive zu finden und macht in einer Situation, die für die kleine Familie unvermeidlich mit Aufregung ob des außergewöhnlichen Treffens und mit großer Aufmerksamkeit angesichts des Ungewohnten verbunden sein mußte, also in einer Situation offenkundiger Interaktion, eine Aufnahme, die die Personen in einem vermeintlich unbeobachteten Augenblick zeigen soll. Im Arrangement der seitlich in die Ferne schauenden erschöpften Hauptperson sucht Lange ihre eigene Beteili-

22. Benjamin 1963, 73.

23. Brix 1990b, 52.

gung am Geschehen zu leugnen. So geraten die Abgebildeten zu kostenlosen Darstellern ihres eigenen Elends, sie gehen als zeit- und geschichtslose Ikonen auf in den massenhaften, an christlicher Ikonographie geschulten Projektionen unbeteiligter Betroffenheit, als Persönlichkeiten eigener Prägung sind sie verschwunden. Daß Lange, wie schon erwähnt, in der nachgereichten Erzählung zur Bildentstehung von gegenseitiger Hilfe und Gleichheit spricht, ist mehr als problematisch.

Interessanterweise firmiert Dorothea Lange in Deutschland gerade in Teilen einer »sozialwissenschaftlich orientierten Ästhetik«<sup>24</sup> der 70er Jahre als Paradebeispiel gelungener Sozialdokumentation. Die dabei konstatierte Nähe zum Objekt, man spricht sogar von »Gesprächsnähe«, soll durch das Ausschalten des vermittelnden Mediums zu einer unmittelbaren Kommunikation zwischen BetrachterInnen und abgebildetem Objekt führen.<sup>25</sup> In solch simplen Realismuskonzepten, welche die ontologische Differenz zwischen Realität und Bild leugnen, wird die immer auch Einfluß auf das Geschehen nehmende Nähe der Kamera und der FotografInnen umgedeutet in menschliche Nähe und Anteilnahme. Der inszenierende Einfluß des teilnehmenden Mediums wird dabei ebenso ignoriert wie die vielfältigen Aspekte der Beeinflussung durch die BildproduzentInnen. Auch hier begegnen wir dem schon hinlänglich bekannten Satz von der »Betrachtung der Dinge, wie sie sind«, nach dem eine betrachter(innen)unabhängige Wirklichkeit offensichtlich nur darauf wartet, vom »neutralen« Blick der Kamera definitiv eingefangen zu werden. In einem Katalog zur »Ausstellung über die Darstellung der Arbeiterklasse in der Fotografie von 1848 bis 1974« erscheinen Lange wie die übrigen FSA-Fotografen dann aus linker Sicht summarisch als sozialkritische Avantgarde. »Engagierte Fotografen traten mit aufrüttelnden Darstellungen für die Hungernden ein«, heißt es pathetisch und wenig medienkritisch als Kommentar zur Fotografie der Familie Tingle von Walker Evans.<sup>26</sup>

24. Günter 1977, 2.

25. Ebd., 50.

26. Dreiskämper 1974.