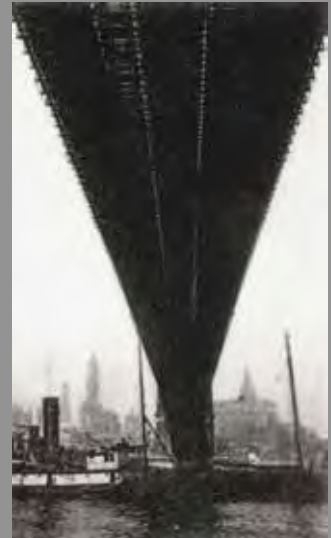
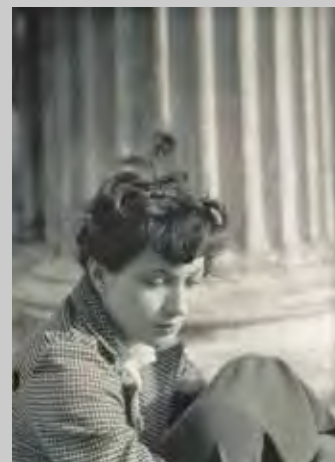


Walker Evans: Tiefenschärfe















Silhouette Self-Portrait, Juan-les-Pins, France, January 1927

*Schau genau hin, unverwandt, nur so bildest Du
Dein Auge, und mehr noch: starre, sei neugierig, höre zu
und lausche. Du willst es unbedingt verstehen, jetzt.
Uns bleibt nicht viel Zeit.*

Walker Evans

Walker Evans: Tiefenschärfe

Herausgegeben von John T. Hill und Heinz Liesbrock

Texte von

John T. Hill

Heinz Liesbrock

Jerry L. Thompson

Alan Trachtenberg

Thomas Weski

Josef Albers Museum Quadrat, Bottrop

High Museum of Art, Atlanta

Vancouver Art Gallery, Vancouver

Prestel • München • London • New York



Walker Evans with His Father and Grandfather
Walker Evans II, Walker Evans III, Walker Evans I

Inhalt

12	Vorwort der Direktoren
14	Grußworte der Förderer
16	Vorwort John T. Hill
19	„Chirurg am flüchtigen Körper der Zeit“. Historiografie und Poesie bei Walker Evans Heinz Liesbrock
30	Kapitel 1 Ursprünge und frühe Arbeiten 1926–1931
94	Kapitel 2 Porträts
95	„Ruhig und wahr“. Die Porträtfotografien von Walker Evans Jerry L. Thompson
112	Kapitel 3 Viktorianische Architektur 1931–1934
126	Kapitel 4 Cuba 1933
142	Kapitel 5 Fotografien afrikanischer Skulpturen 1934–1935
148	Kapitel 6 Antebellum Architecture 1935–1936
162	Kapitel 7 Farm Security Administration 1935–1938
200	Kapitel 8 Let Us Now Praise Famous Men
222	„Die literarischste der grafischen Künste“. Walker Evans über Fotografie Alan Trachtenberg
232	Kapitel 9 Die New Yorker U-Bahn-Porträts 1938–1941
248	Kapitel 10 Mangrove Coast 1941
261	The Cruel and Tender Camera Thomas Weski und Heinz Liesbrock
274	Kapitel 11 Auftragsarbeiten für Zeitschriften 1945–1965
334	Kapitel 12 Späte Arbeiten 1960–1970
346	„Eine letzte Runde um den Block“. Zeichen und die Polaroid SX-70s Jerry L. Thompson
358	Kapitel 13 Sammlung der Schilder 1966–1975
370	Kapitel 14 Polaroid Instant Farbfotografien 1973–1975
386	Walker Evans: Eine kurze Skizze seines Lebens Jerry L. Thompson
392	Legenden zu Seiten 2–7
393	Ausstellungsliste
401	Anmerkungen zur Provenienz
404	Auswahlbibliografie
405	Autorenbiografien
406	Dank
407	Impressum

Vorwort der Direktoren

Walker Evans' Bedeutung für die Entwicklung der Fotografie als Kunst kann kaum überschätzt werden. Sein Werk erscheint wie ein Zentralgestirn, in dem sich mannigfache Linien der Fotografie des 20. Jahrhunderts miteinander verbinden. Evans war geprägt von der jüngeren Fotografie Europas. Namentlich Eugène Atget und August Sander wurden für ihn wegweisend. Genauso wichtig war ihm die avancierte europäische Literatur von Flaubert und Baudelaire bis hin zu James Joyce. Dermaßen geistig ausgerüstet, entwickelte er in den USA innerhalb kurzer Zeit eine unverwechselbare eigene Bildsprache, deren Wirkung bis heute andauert. Es gibt wohl nach Evans in den USA, in Europa und darüber hinaus kaum einen Fotografen, der nicht durch sein Werk geprägt ist.

Vor dem Hintergrund seiner Begegnung mit Europa entwickelte Evans eine neue Perspektive auf die Kultur der USA, deren Reichtum er besonders in Artefakten des Alltags entdeckte, in denen das fast naive Empfinden einer „Volkskunst“ (*vernacular art*) zum Ausdruck kommt. Er hat uns die Augen geöffnet für Phänomene, die zu seiner Zeit außerhalb des herrschenden kulturellen Kanons lagen und die erst mit dem Aufkommen der Pop-Art in den 1960er-Jahren eine breitere Wertschätzung erfuhren. John Szarkowski hat Evans' kulturhistorische Leistung treffend beschrieben: „Es lässt sich heute kaum mit Sicherheit sagen, ob Evans das Amerika seiner Jugend nur abbildete oder es tatsächlich erfand.“

Evans' Bildsprache war dezidiert sachlich und lehnte sich an den Duktus einer dokumentarischen Fotografie an, wie sie aus Zeitungen und Illustrierten bekannt war. Hinter diesem Anschein verbarg der Künstler jedoch einen moralischen Impetus und zugleich einen hohen künstlerischen Anspruch. Dies macht ihn zum Vorreiter einer neuen Auffassung der Fotografie. Er verstand sich in seiner Arbeit als Historiograf, der die geschichtliche Essenz seiner Zeit festhalten wollte, um sie einer nachfolgenden Generation als Orientierung anzubieten. Zugleich war er überzeugt, dass allein eine künstlerische Imprägnierung der Fotografie, deren autonome formale Struktur, ihr ein Überleben sichern würde, sodass sie auch in der Zukunft noch Gültigkeit hätte.

Walker Evans: Tiefenschärfe unterstreicht diesen weiten Anspruch von Evans' Kunst und stellt sein Werk umfassend vor. Eine solche Retrospektive stellt für Europa eine Premiere dar, und sie eröffnet auch in Atlanta und Vancouver Neuland für den amerikanischen

Süden und die Pazifikregion. Während im Zentrum der Ausstellung das klassische Werk steht, wie es Mitte der 1930er-Jahre im Auftrag der Farm Security Administration im amerikanischen Südwesten entstand, betrachten wir auch, wie Evans in den Jahren zuvor seine Bildvorstellung in rasch aufeinander folgenden Schritten entwickelte. *Viktorianische Architektur, Cuba* und *Antebellum Architecture* werden deshalb als eigenständige Essays vorgestellt. Die in der New Yorker U-Bahn von 1938 bis 1941 entstandene Bildserie stellt einen wichtigen Schritt in der Darstellung des anonymen Menschen dar: eine Ästhetik, die sich zwischen Zufall und Kalkül entwickelt, und weit in die Zukunft weist. Ab 1945 arbeitete Evans während 20 Jahren für das *Fortune Magazine*. Mag seine Bildproduktion in dieser Zeit auch weniger dicht als vorher gewesen sein, so sind dabei doch Arbeiten von hoher künstlerischer Qualität entstanden. Bridgeport, Detroit und Chicago sind die Namen dreier Städte, die stellvertretend dafür stehen. Für *Fortune* hat Evans auch erstmals in Farbe fotografiert, ein Bereich seines Schaffens, der bis heute wenig bekannt oder von Missverständnissen umgeben ist. Ihm geben wir den angemessenen Raum und eröffnen so eine Perspektive, die zu Evans' letzten Jahren führt, in denen er mit großer Souveränität die Polaroid-Kamera zum Werkzeug einer neuen künstlerischen Vorstellung machte.

Die Ausstellung *Walker Evans: Tiefenschärfe* und das begleitende Buch entstanden aus einer Kooperation des Josef Albers Museum Quadrat Bottrop, des High Museum in Atlanta und der Vancouver Art Gallery. Die kuratorische Verantwortung lag bei John T. Hill, Heinz Liesbrock und Brett Abbott. John Hill gebührt dabei unser besonderer Dank, weil diese Ausstellung von dem unvergleichlichen Wissen, der persönlichen Erfahrung und der lebendigen Erinnerung profitieren kann, die sich in ihm verkörpern. Er war Evans' Freund und Kollege und der von diesem bestimmte Verwalter seines künstlerischen Nachlasses; auch hat er über Jahrzehnte vielfach zum Werk von Evans publiziert. Noch einmal teilt Hill nun seinen Blick auf diesen großen Künstler mit uns.

Sehr viel verdankt *Tiefenschärfe* auch Jerry L. Thompson. Sein Wissen über Walker Evans und seine intime Kenntnis der Geschichte der Fotografie in ihrer künstlerisch-philosophischen Dimension mündeten in pointierten Hinweisen und profunden Textbeiträgen, die der Ausstellung und dem Buch wichtige Impulse gegeben haben. Ebenso möchten wir Alan Trachtenberg und Thomas Weski für ihre Buchbeiträge danken. Genauso gilt unser Dank Lesley Baier und Nicola von Velsen, die

mit großer Umsicht die editorische Verantwortung für das Buch wahrgenommen haben. Schließlich möchten wir Jeff Rosenheim, Curator in Charge am Metropolitan Museum of Art in New York, für seinen großzügigen Rat danken.

Unser herzlicher Dank richtet sich schließlich auch an die Terra Foundation for American Art, von der die Ausstellung an den drei Stationen in Bottrop, Atlanta und Vancouver gefördert wird, sowie an die Kulturstiftung des Bundes in Deutschland und die Josef and Anni Albers Foundation, die die Ausstellung in Bottrop unterstützen.

Für das Josef Albers Museum Quadrat in Bottrop bedeutet *Walker Evans: Tiefenschärfe* einen Höhepunkt seiner Ausstellungstätigkeit. Das Museum, welches die größte öffentliche Sammlung der Kunst von Josef Albers verwahrt, ist in der zurückliegenden Dekade in unterschiedlichen Projekten immer wieder der Genese von Albers' Werkvorstellung und deren Wirkung, insbesondere in den USA, nachgegangen. Dabei haben wir regelmäßig auch Positionen der amerikanischen und europäischen Fotografie vorgestellt, die Evans' Kunst nahestehen zu scheinen: Robert Adams, Joachim Brohm, Bernhard Fuchs, Nicholas Nixon und Judith Joy Ross seien hier stellvertretend genannt.

Obwohl Albers und Evans, die beide zu unterschiedlichen Zeiten an der Yale University unterrichteten, sich wohl nicht persönlich begegnet sind, stehen sie sich doch im Geiste nahe. Ihre tiefe Faszination durch die sinnliche Erscheinung der Welt und ihre Fähigkeit, hierfür ein Äquivalent in der Sprache der Kunst zu finden, das immer von der Form und nicht von den persönlichen Befindlichkeiten des Autors spricht, verbindet die Kunst der beiden im Innersten.

Walker Evans' Laufbahn ist die eines transatlantischen Künstlers, der die Lektionen der europäischen Moderne lernte und sie auf die Dokumentation der sozialen Lage in den Vereinigten Staaten und insbesondere in den amerikanischen Südstaaten anwandte. Es ist daher für das High Museum of Art, Atlanta, eine große Ehre, mit den internationalen Kolleginnen und Kollegen an dieser bedeutenden Retrospektive seines Schaffens zusammenzuarbeiten. *Walker Evans: Tiefenschärfe* ist die erste umfassende Retrospektive von Evans' Werk in den Südstaaten, einer Region, die für ihn sehr wichtig war und die ihrerseits von seiner Herangehensweise tiefgreifend beeinflusst wurde. Auch wenn Evans' Schaffen im High Museum in der Vergangenheit sehr

präsent war, gab es in unserer Region bislang keine Evans-Ausstellung von vergleichbarem Umfang und Format, was ihre akademische Herangehensweise, ihre Fundierung durch Kennerschaft und ihre Leihgaben aus wichtigen Institutionen in aller Welt betrifft.

Das High Museum hat sich in der Bewertung der Beiträge, welche die Südstaaten zur Geschichte der Fotografie geleistet haben, als eine führende Institution profiliert. Es besitzt nicht nur eine hervorragende Sammlung von Werken, die mit den Südstaaten in Zusammenhang stehen, sondern verfügt über einige der größten institutionellen Sammlungsbestände von Evans' Schützlingen Peter Seika und William Christenberry. Mit dieser Ausstellung soll das Verständnis von Evans' unauslöschlichen Beiträgen zu unserer kulturellen Landschaft weiter gefördert werden.

Für Vancouver, eine Stadt, die seit den vergangenen drei Jahrzehnten weithin mit einer konzeptuell stringenten Fotografie in Verbindung gebracht wird, haben die Fotos von Walker Evans eine besondere Bedeutung. Die Präzision, mit der Evans seine Themen ins Bild setzte, seine Betonung des Alltäglichen und seine von einem historischem Bewusstsein geprägte Sichtweise waren für Generationen von Fotografen vorbildhaft und sind bis heute ein wichtiger Bezugspunkt für Künstlerinnen und Künstler, die in Vancouver leben und arbeiten. Obwohl Evans schon seit Langem als einer der bedeutenden Künstler des 20. Jahrhunderts gilt, ist *Walker Evans: Tiefenschärfe* die erste umfangreiche Ausstellung seines Werks, die in dieser Stadt gezeigt wird. Als eine führende Institution im Hinblick auf das Ausstellen und Sammeln von Fotografie liefert die Vancouver Art Gallery einen wesentlichen Beitrag zur aktuellen Diskussion über die Rolle in der Fotografie in der modernen und zeitgenössischen Kunst und daher ist es für sie eine besondere Freude und Ehre, einer der Partner dieses Projekts zu sein. Wir danken den Mitarbeitern, besonders dem koordinierenden Kurator Grant Arnold, sowie dem Kuratorium der Vancouver Art Gallery für anhaltendes Engagement und Unterstützung, die diese außergewöhnliche Ausstellung in Vancouver überhaupt erst möglich machen.

Heinz Liesbrock, Direktor, Josef Albers Museum Quadrat, Bottrop
Michael E. Shapiro, Nancy and Holcombe T. Green, Jr. Director,
High Museum of Art, Atlanta
Kathleen S. Bartels, Director, Vancouver Art Gallery

Grußworte der Förderer

Die Terra Foundation for American Art ist stolz darauf, zusammen mit dem High Museum of Art und dem Josef Albers Museum *Walker Evans: Tiefenschärfe* zu präsentieren, einen aufschlussreichen Blick auf Evans' bedeutende Laufbahn und die vielgestaltige Art und Weise, wie sein künstlerisches Vermächtnis die Geschichte der Fotografie in einem wahrlich internationalen Maßstab geprägt hat.

Die Ausstellung zeigt nicht nur Evans' frühe Bilder aus den späten 1920er-Jahren, darunter auch weniger bekannte Projekte wie *Viktorianische Architektur*, *Cuba*, sondern auch Arbeiten, die er während der Depressionszeit für die Farm Security Administration in den amerikanischen Südstaaten machte, die neuartigen Ansichten, die er vom New Yorker U-Bahn-Netz lieferte, und seine wenig erforschten Beiträge zu der Zeitschrift *Fortune*.

Ebenso wichtig wie die ausgestellten Fotografien ist jedoch das durch und durch transatlantische Bezugssystem dieser Schau. Evans' Sichtweise der amerikanischen Kultur war unauslöschlich geprägt von seinen frühen Begegnungen in Europa. Anregungen fand er insbesondere bei dem französischen Fotografen Eugène Atget und dem deutschen Fotografen August Sander, die beide mit Abzügen in der Ausstellung vertreten sind. Zudem erscheint dieser Katalog in deutscher und englischer Sprache, und die begleitenden Vermittlungsprogramme bieten dem internationalen Publikum eine sinnvolle Einführung in Evans' Werk. All dies dient in unmittelbarer Weise unserem Auftrag, die Erforschung, das Verständnis und das Vergnügen an den bildenden Künsten der Vereinigten Staaten für Menschen in aller Welt zu fördern.

Die Terra Foundation wurde 1978 von dem Chicagoer Geschäftsmann und Kunstsammler Daniel J. Terra (1911–1996) gegründet, der in der amerikanischen Kunst einen dynamischen und kraftvollen Ausdruck der Geschichte und Identität dieser Nation sah. Er glaubte zudem daran, dass die Beschäftigung mit Originalkunstwerken eine Erfahrung ist, die Menschen verändern kann, und arbeitete während seines ganzen Lebens daran, seine Sammlung amerikanischer Kunst mit Betrachterinnen und Betrachtern in aller Welt zu teilen.

Seit über 35 Jahren verbreiten wir Daniel Terras Vermächtnis, indem wir Menschen mit amerikanischer Kunst in Kontakt bringen, getra-

gen von der Überzeugung, dass Kunst die Fähigkeit besitzt, Kulturen voneinander zu unterscheiden und sie miteinander zu verbinden. Im Namen der Terra Foundation for American Art gratulieren wir dem High Museum of Art und dem Josef Albers Museum zu dieser großartigen Ausstellung und zu ihrem Engagement, mithilfe der Kunst neue Perspektiven zu eröffnen und einen beständigen interkulturellen Austausch zu pflegen.

Elizabeth Glassman, Präsidentin und CEO
Terra Foundation for American Art

„Ich bin daran interessiert, wie jedwede Gegenwart einmal als Vergangenheit aussehen wird“, beschrieb Walker Evans seinen fotografischen Antrieb. Wie kaum ein anderer Fotograf des 20. Jahrhunderts hielt Evans den gesellschaftlichen Wandel Amerikas in einem Schwebezustand zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft fest – von den Auswirkungen der Wirtschaftskrise in den 1930er-Jahren hin zu einer Kultur der Massengesellschaft. Seine Motive fand er vor allem an den Rändern der industriellen Gesellschaft. Die Straße, der scheinbar nichtige Alltag der Menschen lieferten das Rohmaterial für seine künstlerische Arbeit. Er fotografierte Fabriken und Wohngebiete, die einfachen Behausungen der Landbevölkerung, Werkzeuge, Interieurs und Straßenszenen ebenso wie die Fahrgäste in der New Yorker U-Bahn, die er mit einer unter dem Mantel verborgenen Kamera unbemerkt ablichtete.

Bei all dem war Walker Evans mehr als ein fotografischer Sozialbeobachter. Er entwickelte einen eigenen Kunstbegriff, dessen Ästhetik im Kern aus einer europäisch-amerikanischen Symbiose entstand. Fotografen wie Eugène Atget und August Sander hinterließen ebenso bleibende Spuren in seinem Schaffen wie die europäischen Literaturen von Flaubert, Baudelaire und Joyce. Als Evans von seinem Studienaufenthalt aus Paris zurückkehrte, blickte er auf Amerika mit den Augen eines Fremden. In dieser Verschiebung liegt der Schlüssel zu seinem dokumentarischen Stil, mit dem er der modernen Fotografie den Weg in die Kunst ebnete.

Die Kulturstiftung des Bundes ist froh, mit *Walker Evans: Tiefenschärfe* eine Ausstellung fördern zu können, die den amerikanischen Fotografen als einen transatlantischen Künstler hervorhebt. Wir danken dem Josef Albers Museum, das in Kooperation mit dem High Museum of Art in Atlanta diese Retrospektive möglich gemacht hat, insbesondere dem deutsch-amerikanischen Kuratorenteam John T. Hill, Brett Abbott und Heinz Liesbrock. „Die wahre Entdeckungsreise“ – so Marcel Proust – „besteht nicht darin, neue Landschaften zu suchen, sondern mit anderen Augen zu sehen.“ In diesem Sinn wünschen wir dem Publikum in Bottrop, Atlanta und Vancouver sowie allen Leserinnen und Lesern eine anregende Entdeckungsreise.

Hortensia Völckers, Vorstand / Künstlerische Direktorin
Alexander Farenholtz, Vorstand / Verwaltungsdirektor
Kulturstiftung des Bundes

Walker Evans und Josef Albers strebten beide nach Klarheit, erfreuten sich an den unendlichen Möglichkeiten des Spektrums an Graustufen, betrachteten formale Schönheit als eine Quelle innerer Ausgeglichenheit und schufen eine Kunst, die – auch wenn sie die Errungenheiten der Vergangenheit respektierten – historisch unvergleichlich war. Vielmehr brachte ihr Werk die Moderne mit Riesenschritten voran. Und obwohl sie nichts über ihre privaten Gefühle verrieten und einen Gegenpol zum individuellen Expressionismus darstellten, der in der Kunst des 20. Jahrhunderts häufig vorherrschte, wirken ihre großartigen, auf das menschliche Maß bezogenen und einladenden „Bilder“ in höchstem Maße emotional bewegend.

Überdies wurden Evans und Albers vom Umfeld des Museum of Modern Art in dessen Gründungsphase als künstlerische Pioniere aufgenommen; sie verbrachten die letzten Jahre ihres Lebens in Connecticut, unterrichteten an der Kunstschule der Yale University und wurden vertreten von derselben Anwaltskanzlei (der ehrwürdigen New Havener Sozietät Wiggin and Dana, die ihnen die Korrektheit, die Professionalität und den Respekt vor der Kunst garantierte, der für beide von entscheidender Bedeutung war); beide starben im Abstand

von zwei Jahren im Yale-New Haven Hospital. Ich fand es immer bemerkenswert, dass sich Evans und Albers, unseres Wissens und John Hill und anderen zufolge, die beide gekannt haben, tatsächlich nie begegnet sind.

Doch das Fehlen einer unmittelbaren persönlichen Verbindung zwischen ihnen trägt zur Vollkommenheit des Ganzen bei. Beide waren Menschen, denen es vor allem um ihre Arbeit ging. Sie widmeten sich Tag und Nacht der Verfeinerung ihrer künstlerischen Vorstellungen. Sie kamen aus ganz unterschiedlichen Welten – Evans aus den höheren Kreisen der amerikanischen Gesellschaft, Albers aus der Bottroper Handwerkerschaft; Evans war Protestant und gehörte zum Establishment der elitären Privatschulen für Jungen (ich war lange fasziniert von der Information, dass ich eine der drei Einrichtungen besucht habe, die auch er durchlaufen hat, da sein Aufenthalt dort offenbar niemandem bekannt war) und der kleinen privaten Colleges; Albers war ein frommer Katholik, kam aus der Arbeiterschicht und wurde später zu einer prägenden Figur an einer wegweisenden Institution, dem Bauhaus.

Doch die Kunst, die sie machten, war bedeutender als jede private Geschichte. Ihre Hingabe an das Sehen, an das Wunder künstlerischer Nuancen und an das Verständnis von Materialien und Techniken – und ihre Gabe an die Welt der Kunst, die uns Halt gibt und bereichert – macht Evans und Albers auf entscheidende Weise zu Kollegen. Die Josef and Anni Albers Foundation freut sich, dass sie zur Realisierung dieser Ausstellung beitragen konnte, sie ist stolz darauf, dass sie im Josef Albers Museum stattfindet, und sie ist Heinz Liesbrock und John Hill unendlich dankbar dafür, dass sie sich den Themen widmen, auf die es wirklich ankommt.

Nicholas Fox Weber, Geschäftsführender Direktor
Josef and Anni Albers Foundation

Vorwort

John T. Hill

Ein Hauptanliegen dieses Buchs ist, die einzigartige Bandbreite und Wirkung von Walker Evans' Laufbahn aufzuzeigen, die in den späten 1920er-Jahren begann und wenige Tage vor seinem Tod 1975 endete. Evans und sein Werk aus der Schublade mit der Aufschrift „Fotograf der Großen Depression“ herauszuholen, ist ein Schritt in diese Richtung. Diese allzu bequeme Charakterisierung verfehlt den höheren Wert seiner Errungenschaften. Bei einer solchen Neubewertung ist es entscheidend, Evans' beweglichen Blick zu zeigen, für den die Fotografie ein geeignetes Werkzeug war, um seine weiter gesteckten künstlerischen Ziele zu erreichen. Er erklärte bei mehreren Gelegenheiten, dass es bei dieser Arbeitsweise weniger um die Bilder ging, die man mit der Kamera macht, als darum, einen Blick für etwas zu haben.

Evans' Werk offenbart ein unersättliches Auge und ein Verfahren, das sich nicht allein einer Kamera bediente. Er verglich seine Herangehensweise mit dem Phänomen des Flaneurs, einer Figur, die im 19. Jahrhundert von Baudelaire beschrieben wurde. Der Flaneur war ein Dandy, der ziellos über die Boulevards streifte, ohne nach einem besonderen Schatz zu suchen – jedoch eine ausgeprägte Sensibilität besaß, die es ihm erlaubte, geistigen Reichtum in den gewöhnlichsten Ereignissen oder Dingen zu finden, die seinen Weg kreuzten. Dieses Konzept ließ sich gut mit der deutschen Bewegung der Neuen Sachlichkeit verbinden, die in den 1920er-Jahren ebenfalls Bedeutung im vermeintlich Prosaischen fand. Dies waren elementare Bestandteile eines Modells, das viel über Evans' Verständnis und Gebrauch der Fotografie aussagt.

Er hegte große Bewunderung für die Tagebücher der Brüder Edmond und Jules de Goncourt, die im 19. Jahrhundert die Stärke der kunstlosen Beschäftigung des Flaneurs veranschaulicht hatten. Allabendlich dokumentierten sie die Einzelheiten ihrer täglichen Pariser Spaziergänge. Evans' literarische Wurzeln und seine angeborene visuelle Begabung ermöglichten ihm, die Beziehung zwischen diesen unpräzisen Tagebüchern und seinen eigenen unvoreingenommenen Dokumenten zu erkennen. Als er begann, das Schreiben hinter sich zu lassen und sich der bildenden Kunst zu nähern, sammelte er gedruckte Ephemera – Postkarten – und verwies später darauf, dass ihre Kunstlosigkeit sein Werk entscheidend geprägt hatte. Ein anderer Einfluss

waren humorige oder ironische Bilder, die er aus Zeitschriften und Boulevardblättern ausschnitt, sammelte und auf den Seiten von Skizzenbüchern zu Montagen aus Wörtern und Bildern gestaltete. Anfang der 1930er-Jahre begann er, sich ebenso prägnante Details aus Filmplakaten und lokalen Straßenschildern anzueignen. Ohne sich zu schämen, erklärte er ironisch, dass er der Entdecker der Pop-Art gewesen sei.

John Szarkowski hat dem Verfasser eine private Anekdote über Evans' hemmungslose Besitznahme und seine Liebe zu den Formen von Buchstaben überliefert. Kurz nachdem sie sich kennengelernt hatten, lud John Walker zum Weihnachtsessen zu sich nach Hause ein. Sogleich zeigte man Walker das fantastische Geschenk, das John von seiner Frau erhalten hatte – einen schönen Holzkasten, der ein viktorianisches Alphabet aus großen Gummistempeln enthielt. Evans betrachtete das Geschenk eingehend und sagte, wie sehr er es bewunderte. Nach dem Abendessen und schon im Begriff zu gehen, in Hut und Mantel, klemmte er sich die Kassette beiläufig unter den Arm, bat um Entschuldigung – sagte, wie leid es ihm tue, aber er müsse dieses Alphabet haben – und machte sich schnell davon. Jahre nach Evans' Tod erhielt John das Alphabet in der Kassette zurück. Buchstaben, Wörter und Zeichen standen weit oben auf einer Liste von Obsessionen, die Evans dazu trieben, Anstandsregeln zu ignorieren, deren Einhaltung er von anderen erwartete.

Mitte der 1960er-Jahre, als er begann, Schilder zu sammeln, kehrte seine Leidenschaft für Wort-Bild-Motive in gesteigerter Form zurück. Manchmal wurden diese Schilder von seiner Kamera aufgenommen, aber genauso oft am helllichten Tag oder mitten in der Nacht schlicht und ergreifend gestohlen. Er erklärte, dass es für einen Künstler zwischen diesen beiden Handlungen keinen Unterschied gab. Die Vision des Künstlers hatte über dem Gesetz zu stehen.

Obwohl Evans seine Liebe zur Natur eingestand, erklärte er, dass für ihn die von Menschen gemachten Dinge im Mittelpunkt standen. Und auch wenn er vielleicht Schilder und Wörter bevorzugte, war die gesamte Alltagswelt seine Domäne – Architektur, Werbung, Kleidung und Abfall. Sie waren der Grundstoff seiner lyrischen Übersetzungen.

Ein anderes Ziel dieses Buches ist es, Evans' geniale Begabung zu illustrieren, wenn es darum ging, kommerzielle Aufträge in Arbeiten zu transformieren, die seiner eigenen Ästhetik entsprachen, aber zugleich die praktischen Anforderungen seiner Auftraggeber erfüllten. Abgesehen von seinen frühesten privaten Arbeiten und seinem Spätwerk von den mittleren 1960er-Jahren bis zu seinem Tod entstanden seine Fotografien überwiegend als Auftragsarbeiten. Diese Tatsache wurde selten festgestellt und noch seltener von irgendeinem anderen Fotografen übertroffen. Von seinen Aufnahmen viktorianischer Architektur aus dem Jahr 1931 bis zu „American Masonry“ für *Fortune* 1965 entstand die Mehrzahl von Evans' Fotografien auf Honorarbasis. (Die New Yorker U-Bahn-Porträts, die durch zwei Stipendien der Guggenheim Foundation finanziert wurden, waren eine seltene Ausnahme.) Selbst die Fotografien für *Let Us Now Praise Famous Men*, eine von Evans' bedeutendsten Leistungen, wurden alle im Auftrag von *Fortune* gemacht. Fotokunst war, ganz im Sinne seiner frühen Antikunst-Haltung, nie sein oberstes Ziel.

Man kann den wegweisenden Einfluss von Evans' Arbeit für die FSA in den 1930er-Jahren kaum überschätzen. Aber es ist kurzsichtig, seine Laufbahn anhand eines Stils zu beurteilen, den er während dieses nicht einmal zweijährigen Auftrags begründete. Auch abgesehen von diesen großartigen Fotografien würden die Werke, die davor und danach entstanden, Evans einen Platz in der Geschichte der Fotografie sichern.

In diesem Buch wird besonderes Gewicht auf Evans' Neuerungen nach 1935/36 gelegt. Seine Arbeiten dieser mittleren Phase seiner Laufbahn aus dem Zeitschriftenkontext herauszuholen, eröffnet eine Möglichkeit, die Voraussicht und Neuartigkeit dieser Foto-Essays zu erkennen. Während seiner 20-jährigen Tätigkeit bei *Fortune* setzte er seine engagierte Beschäftigung mit der Sozialgeschichte fort. Die meisten Aufträge gingen auf seine eigenen Ideen zurück. Er sagte von diesen Arbeiten, dass sie inkognito ausgeführt wurden. Während er sich einer Sache – das heißt seiner eigenen – widmete, überzeugte er seinen Arbeitgeber davon, sich dessen Sache zu widmen. Er handhabte seine Rolle bei *Fortune* so, wie er seine Anstellung bei der FSA gehandhabt hatte. Er war jemand, der sich zum Abendessen regelmäßig „Surf and Turf“ bestellte. Es gab, wenn überhaupt, nur wenige

Situationen, in denen es Evans nicht gelang, beides zu haben, was immer „es“ sein mochte.

Evans' Stil, der eigentlich eine sich entwickelnde Serie von Stilen war, wurde von unterschiedlichen literarischen und visuellen Quellen geprägt. Doch eine Auswahl aus irgendeiner Dekade seines Schaffens bestätigt die abschließende Bewertung von Evans als dem vollendeten amerikanischen Fotografen. Die Kraft seines Werks geht immer noch weit über diese Grenzen hinaus.

Dieses Buch profitiert von den Beiträgen, die drei langjährige Freunde von Evans verfasst haben – Fotografen und Autoren, die ihrem komplizierten Freund und seinem enigmatischen Werk geraume Zeit und umfangreiche Überlegungen gewidmet haben: Alan Trachtenberg, Jerry Thompson und John T. Hill. Dies ist vielleicht das letzte Mal, dass drei Darstellungen aus erster Hand zusammen erscheinen.



View of Easton, Pennsylvania, 1935

„Chirurg am flüchtigen Körper der Zeit“ Historiografie und Poesie bei Walker Evans

Heinz Liesbrock

Als das New Yorker Museum of Modern Art im Jahr 1971 dem Werk von Walker Evans eine umfassende Ausstellung einrichtete, ging es John Szarkowski, dem verantwortlichen Kurator, darum, einen Künstler vorzustellen, der nicht nur den Kurs der Fotografie im 20. Jahrhundert wesentlich bestimmt hatte, sondern der mit seinen Bildern auch die Identität der USA jenseits von Ideologien und politischen Reden aufspürte. Evans hielt dem Land einen Spiegel vor, in dem es sich selbst im Reichtum seiner alltäglichen Welt entdecken konnte. Denn wie sich etwa in den Straßen der Kleinstädte die einfach ornamentierten Holzhäuser mit handgemalten Werbeschildern zu dichten Bildern fügten, dies hatte niemand klarer gesehen als er. Die Ästhetik des öffentlichen Raums – Waren, Mode, Automobile und die Physiognomie der anonymen Menschen – war für ihn ein kulturelles Phänomen ersten Ranges, und so konnte diese Ausstellung auch als ein Hinweis an die Pop-Art verstanden werden – die inzwischen zu großer Popularität gefunden hatte –, sich an diesen eminenten Vorläufer zu erinnern.

Die Ausstellung wirkte wie eine Neuentdeckung. Evans' Werk war zwar 1938 im selben Museum mit der bahnbrechenden Ausstellung *American Photographs* erstmals einem größeren Publikum vorgestellt worden, doch inzwischen wurde es in seinem besonderen Rang nur noch von Kennern verstanden. Ein durchschnittlicher Beobachter der zeitgenössischen Kunst hätte bei der Nennung des Namens des nun 68-jährigen Evans aber wohl kaum aufgemerkt. Seine Arbeit, sei es die der Vergangenheit oder sein aktuelles Schaffen, war in diesen Kreisen nur wenig bekannt. Die Fotografie als Bildkunst, also in einer ästhetischen Form, die ihre Präsenz in den populären Medien überstieg, wurde nur von einer kleinen Gruppe von Beobachtern wertgeschätzt. Dies galt für den Kunstmarkt wie auch die Museen, insbesondere in Europa, wo die Fotografie erst in den 1980er-Jahren breitere Aufmerksamkeit fand.

Die Verantwortlichen des MoMA hatten also zunächst das Ziel, einen überragenden Künstler in seinem eigenen Recht vorzustellen. Genauso aber sollte der Einfluss verdeutlicht werden, den Evans auf eine jüngere Generation amerikanischer Fotografen ausübte, die seit Mitte der 1960er-Jahre hervorgetreten waren. So hatte etwa Szarkowski 1967 am selben Haus auch den jungen Fotografen Diane Arbus, Lee

Friedlander und Gary Winogrand einen ersten gemeinsamen Auftritt ermöglicht, der aufgrund der eigenwilligen Ästhetik der gezeigten Bilder von der Kritik äußerst kontrovers aufgenommen wurde. Der Titel dieser Ausstellung, *New Documents*, nahm den dokumentarischen Anspruch auf, wie er durch Evans' sachliche und distanzierte Bilder der sozialen Welt formuliert wurde, und betonte zugleich, dass es nun bei seinen jüngeren Kollegen um eine persönlicher gefärbte Ausmünzung dieser Perspektive ging. Das subjektive Moment wurde hier unter neuen Vorzeichen zu einer zentralen Kategorie.

Blicken wir heute auf diese Ausstellungen von Evans und seinen jüngeren Kollegen und betrachten die durch sie thematisierten künstlerischen Fragen, so zeigt sich ein Terrain, das längst klassisch geworden ist. Arbus, Winogrand und Friedlander, von denen nur der letztgenannte noch lebt und arbeitet, genießen hohes Ansehen als Autoren einer eigenständigen Bildsprache. Vor allem aber hat sich Evans mit seinem besonderen Verständnis der Fotografie, das am Beginn seiner Arbeit, in den frühen 1930er-Jahren, nur wenigen Beobachtern verständlich schien, durchgesetzt. Ohne Zweifel gilt er inzwischen als ein Erneuerer der Fotografie, ihr zentraler Protagonist, dessen Ästhetik und innere Haltung ihre Entwicklung im 20. Jahrhundert wesentlich geprägt haben.

Fragen wir aber genauer, was die Kunst dieses hochgeschätzten Fotografen tatsächlich ausmacht, welche ihre Quellen sind, wie sich ihre Erkenntnisziele und die künstlerischen Mittel zu deren Darstellung beschreiben lassen, so zeigt sich ein eher vages Verständnis. Auch für den Fall Evans lässt sich feststellen, um ein Diktum G. W. F. Hegels aufzugreifen: „Das Bekannte überhaupt ist darum, weil es *bekannt* ist, nicht *erkannt*.“¹ Dieses Defizit scheint über den spezifischen Fall Evans hinaus charakteristisch für die Wahrnehmung der Fotografie insgesamt: denn deren geistesgeschichtliche Voraussetzungen, die künstlerischen Paradigmen und ihre Verbindungen zur Literatur und bildenden Kunst sind noch nicht in dem Maße aufgearbeitet, wie dies etwa für die Geschichte der modernen Malerei und Skulptur längst gilt.

Mit Evans begegnen wir nicht nur einem Höhepunkt der Fotografie des 20. Jahrhunderts, es lassen sich hier auch die ästhetischen Kate-

gorien des Mediums, dessen spezifische Erkenntnismöglichkeiten in besonderer Deutlichkeit nachvollziehen. In seinem Werk geht es um grundsätzliche Entscheidungen zum Verhältnis von Bild und Welt in der Fotografie, genauer der sozialen Wirklichkeit des Menschen. Welche Aussagemöglichkeiten hat die Fotografie als Bild, und wie vermag sie ihnen eine Dauer zu geben?

Evans' Vorstellung der Fotografie, die wir so unmittelbar mit Amerika verbinden, ist auf vielfache Weise durch die Begegnung mit der modernen Literatur geprägt. Seine künstlerische Initiation war insgesamt eine literarische. Im Mittleren Westen aufgewachsen, besuchte er Eliteschulen an der Ostküste, konnte sich jedoch mit deren Bildungsangebot kaum identifizieren. Er erscheint wie ein gelangweilter Schulverweigerer, dessen akademische Karriere denn auch bald ohne Abschluss endete. Allein die zeitgenössische Literatur zog ihn in ihren Bann, und er wurde zu einem ihrer hingebungsvollen Leser, der viele Stunden in der Bibliothek des Williams College verbrachte. Durch diese Lektüre verbindet er sich mit der Gegenwart und beginnt ästhetische und soziologische Prozesse zu verstehen. Er tut dies in einem Moment, in den frühen 1920er-Jahren, in dem die Literatur Europas und der USA sich grundsätzlich erneuert. Ausgelöst durch eine geistige und politische Krise, als deren deutlichste Zeichen der Erste Weltkrieg und die Revolution in Russland erscheinen, werden die leblos gewordenen literarischen Formen des 19. Jahrhunderts radikal verworfen. An die Stelle pompöser und rückwärtsgewandter Sprachbilder tritt eine forcierte Zeitgenossenschaft, die sich im Diskurs der Umgangssprache und durch die direkte Beschreibung von Dingen und Emotionen äußert. Die Gegenwart erscheint hier in ihrer Rückbindung an eine universelle menschliche Situation.

In der Zeitschrift *The Dial*, in der die wichtigsten Beiträge zur aktuellen ästhetischen und literarischen Debatte erschienen, konnte Evans die Geburt der künstlerischen Moderne unmittelbar verfolgen. Hier wurde im November 1922 T. S. Eliots bahnbrechendes Gedicht *The Waste Land* [Das wüste Land] veröffentlicht, und hier erschienen auch frühe Gedichte von E. E. Cummings. Intellektuelle Schärfe, eine distanzierte, unpersönliche Haltung, zudem, wie bei Cummings, der Rückgriff auf Figuren der Umgangssprache: so ließe sich diese Dichtung charakterisieren. Wer Evans spätere künstlerische Entwicklung

betrachtet, wird darin unschwer eine Verbindungslinie erkennen. Diese Texte waren zudem Teil eines transnationalen Diskurses, der die amerikanischen Autoren besonders mit der französischen Literatur verband. So ist es auch nicht überraschend, dass Evans, der sich in der amerikanischen Gesellschaft offensichtlich als ein Fremder fühlte, dem Zauber der fremden Kultur folgte und 1926 nach Paris ging. Hier wollte er die Sprache erlernen und seine Auseinandersetzung mit der französischen Literatur vertiefen. Er las, übersetzte aus dem Französischen und wollte sich so in seiner jugendlich-emphatischen Vorstellung auf eine Karriere als Schriftsteller vorbereiten. Doch war auch sein Qualitätsempfinden bereits derart ausgebildet, dass er rasch die Aussichtslosigkeit eines solchen Plans begriff: Niemals würde er in der Literatur seinem eigenen künstlerischen Anspruch gerecht werden können.

So begann sich nach der Rückkehr in die USA seine Energie auf die Fotografie zu richten, die ihn bereits in Europa zu interessieren begonnen hatte, wo er in der Art der Touristen mit einer Kleinbildkamera gearbeitet hatte. Es zeigt sich, dass auch auf diesem Terrain die ästhetischen Lehren Flauberts und Baudelaires fruchtbar werden. Diese beiden waren neben Proust, Joyce und Hemingway die Fixpunkte von Evans' literarischem Kosmos. Als er an einem späten Punkt seiner Karriere nach künstlerischen Einflüssen auf seine Arbeit gefragt wurde, antwortet er ohne Umschweife: „Flaubert, glaube ich, vor allem durch die Methode. Und Baudelaire durch seinen Geist. Ja, sie haben mich auf jede mögliche Weise beeinflusst. [...] Damals war mir das nicht wirklich bewusst, aber ich weiß jetzt, dass Flauberts Ästhetik ganz und gar meine ist. Flauberts Methode habe ich mir wohl unbewusst einverleibt, habe sie aber in jedem Fall auf zwei Weisen benutzt: seinen Realismus genauso wie seinen Naturalismus und seine Objektivität der Darstellung; das Verschwinden des Autors, die Nicht-Subjektivität.“² Betrachten wir Evans' Fotografien, dann ist leicht nachvollziehbar, wodurch ihn diese beiden Autoren anziehen. Es geht um die soziale Anatomie in Flauberts Romanen, die mit dezidiert Sachlichkeit vorgenommene Sezierung des französischen Bürgertums und dessen brüchiger Moral; und genauso faszinieren Evans die Streifzüge Baudelaires durch die Straßen und Avenuen von Paris, bei denen einem weit geöffneten, vorurteilsfreien Auge *alles* interessant erscheint, insbesondere auch die niederen Phänomene,

die in der etablierten kulturellen Hierarchie gänzlich stumm bleiben, sich aber hier in eigentümlicher Schönheit zeigen. Evans begreift, dass das künstlerische Material, nach dem er sucht, auch auf den Straßen und in den kleinbürgerlichen Wohnungen Amerikas offen zutage liegt und dass dieser scheinbar nichtige Alltag sich als Träger eines genuin künstlerischen Stils eignet.

Wie auch im Fall des Malers Edward Hopper (1882–1967), der 20 Jahre vor Evans in Paris sein künstlerisches Erweckungserlebnis hatte, ebnet die Begegnung mit der französischen Kunst Evans den Weg, um die scheinbar prosaische Lebenswirklichkeit der USA in ihren ästhetischen Möglichkeiten zu begreifen. Beide Künstler blicken auf Amerika mit den Augen von Fremden und entdecken gerade deshalb im scheinbar Vertrauten einen neuen Zauber. Die Sachlichkeit ihres Zugangs und die Vorliebe für architektonische Formen, die im Licht zu einem Eigenleben finden, verbinden die Ästhetik des Malers und des Fotografen. Die endgültige Emanzipation der amerikanischen Kunst von europäischen Vorbildern, die Befreiung von einem tief sitzenden Gefühl der Minderwertigkeit gegenüber dem alten Kontinent, wie es im 19. Jahrhundert und noch lange danach das kulturelle Klima der USA kennzeichnete, geschah erst um 1950 mit dem machtvollen Auftritt des Abstrakten Expressionismus, der ein neues künstlerisches Ethos formulierte, das sich ausdrücklich vom europäischen Erbe distanzierte. Doch Evans und Hopper gehörten zur Avantgarde dieser Entwicklung, und so war es mehr als ein historischer Zufall, dass die ersten Ausstellungen, die das Museum of Modern Art in New York beiden Künstlern im Jahr 1933 unabhängig voneinander einrichtete, für kurze Zeit parallel liefen.³

Als Hopper Europa 1910 nach drei längeren Aufenthalten verlässt, um endgültig in die USA zurückzukehren, fühlt er sich seinem Heimatland zutiefst entfremdet. Später stellt er fest: „Als ich zurückkam, schien alles hier äußerst grob und unreif. Ich habe zehn Jahre gebraucht, um Europa zu verwinden.“⁴ Evans, der sich nach seiner Rückkehr aus Paris in New York niedergelassen hatte, empfand ähnlich. Es gab für seine Empfindungen kein Echo in einer Gesellschaft, die vom Sicherheitsstreben und dem Kult des Mittelmaßes eines puritanischen Wertekanons dominiert wurde. Die geistige Unabhängigkeit des Individuums, das seine besondere Sensibilität kultiviert und dafür geschätzt



Political Poster, Massachusetts Village, 1929

wird, wie er es in Frankreich in Gesellschaft und Kultur kennengelernt hatte, wurde hier kaum anerkannt. Zudem war Evans wirtschaftlich verarmt und musste sich mit Hilfsarbeiten, unter anderem an der Wall Street, durchschlagen. So entwickelte sich auch eine tiefe Abneigung gegen ein hemmungslos kapitalistisches Wirtschaftssystem, dessen Selbstgerechtigkeit und tumben Fortschrittsglauben. Noch bei einem Vortrag zwei Tage vor seinem Tod ist die Erinnerung an diese Zeit lebendig: „Es war eine Gesellschaft voller Hass, die alle Menschen meiner Generation verbittert zurückließ. Entweder marschierte man in dieser Parade mit oder man wurde wie ein Penner behandelt. [...] Jedes Mal, wenn sich wieder einige dieser Börsenmakler aus dem Fenster gestürzt hatten, sprang ich vor Freude auf! Alle tanzten im Village auf den Straßen, als Michigan das Geld ausging und die Banken dort schlossen.“⁵

Evans fühlt sich kulturell und wirtschaftlich marginalisiert, und seine Ablehnung der amerikanischen Gesellschaft und ihrer Werte wird sich später in seiner Vorliebe für die Vergnügungen und ästhetischen Vorlieben der einfachen Menschen äußern, die jenseits der Hochkultur angesiedelt sind. In gewissem Sinn wird man sogar die Beschäftigung mit der Fotografie und ihren künstlerischen Möglichkeiten durch Evans als die Wahl eines Außenseiters verstehen, der nach gesellschaftlichen Maßstäben gescheitert war. Die modernen Schriftsteller, auch wenn sie scheinbar mit allen hergebrachten Regeln der Literatur brachen, konnten immerhin auf eine künstlerische Tradition und den sie tragenden Bildungskanon aufbauen. Der ästhetische Status der Fotografie hingegen war, als Evans mit ihr zu arbeiten begann, noch gänzlich unklar.

Evans benötigt dann nur wenige Jahre, um seine Vorstellung einer neuen Fotografie zu formulieren. Er stützt sich in seiner Bildsprache, als er um 1928 zu arbeiten beginnt, zunächst auf die Ästhetik des damals in Europa, vor allem in Deutschland und der Sowjetunion entwickelten Neuen Sehens. László Moholy-Nagy, Alexander Rodtschenko und El Lissitzky waren die wichtigsten Protagonisten dieser Fotografie, in der sich der Geist der Zeit manifestierte. In ihrer Struktur bildete sich eine Dynamik ab, die von der Beschleunigung des Lebens in den rasch wachsenden Metropolen handelte. Die dargestellten Blicke erscheinen dramatisch, wie losgelöst von einem sicheren Standpunkt

auf dem Erdboden. Obwohl Evans' erste Bilder bereits eine deutliche künstlerische Reife zeigen, tragen sie doch noch keine wirklich eigene Signatur. Sie folgen in ihrer Ästhetik der Formbetonung des Neuen Sehens, die eine Konstruktivität um ihrer selbst willen pflegt. Hochhäuser und ihre dramatischen perspektivischen Fluchten lassen sich in allen Metropolen finden – was fehlt, ist ein unverkennbar eigenes Ausdrucksvermögen, etwa jenes Interesse für die besondere Patina lokaler Kulturen, das Evans' Blick später kennzeichnen wird.

Eine solche persönliche Handschrift zeigt sich aber schon bald darauf, etwa ab 1930. Wie ruhelos durchstreift Evans nun New York, namentlich Manhattan und Brooklyn, ebenso die Vorstädte und die Orte der Freizeit und des Vergnügens. Spätestens 1933 dann, als er in Kuba fotografiert, hat er eine unverwechselbare Bildsprache gefunden und mit ihr ein hohes künstlerisches Selbstbewusstsein, zwei Elemente, die seine Arbeit von nun an tragen werden. 1935/36 arbeitet er dann im Auftrag der staatlichen Farm Security Administration im Südosten der USA. Seine Arbeitsbeschreibung sieht die Dokumentation des Lebens der durch die Große Depression verarmten Farmer und Kleinstädter vor. Insbesondere sollen die positiven Wirkungen staatlicher Sozialprogramme in möglichst eingängigen Bildern dargestellt werden. Mit deren Publikation möchte man die Zustimmung von Politik und Öffentlichkeit für ihre Fortführung gewinnen. Evans jedoch entzieht sich stillschweigend diesem Auftrag und agiert gänzlich selbstständig. Auffällig ist die innere Freiheit, die seine Disposition von Beginn an kennzeichnet. Er entwickelt seine Themen unabhängig von der herrschenden Auffassung einer sozial engagierten Fotografie und lässt sich allein von seinen eigenen künstlerischen Qualitätsmaßstäben leiten. Diese Freiheit verteidigt er gegenüber jedem Versuch, seine Bilder zu instrumentalisieren, sie etwa für soziale und politische Kampagnen einzusetzen, seien deren Ziele auch scheinbar nobel. „KEINE POLITIK, auf gar keinen Fall“⁶, lautet sein unumstößliches Diktum, wenn es um die Ausrichtung seiner Arbeit geht. Seine Interessen reichen tiefer, als es eine an der politischen Tagesaktualität orientierte Auffassung sich vorzustellen vermag. So entsteht im Rahmen eines öffentlichen Programms zur Förderung der Künste und der sozialen Wohlfahrt ein Bildkorpus, der bis heute nicht allein unsere Wahrnehmung der Arbeit von Evans bestimmt, sondern ebenso unsere Vorstellung von den künstlerischen Möglichkeiten der Fotografie.

Die Merkmale von Evans' Bildsprache sind innere Distanz, Ökonomie der Mittel und intellektuelle Schärfe. Seine Fotografien können wie Skulpturen erscheinen: still, formal geklärt, ohne ornamentalen Überhang, dabei von ausdrücklicher persönlicher Zurückhaltung. Es zählt allein die darzustellende Sache. Was ihn faszinierte waren jene Sujets, die bis dahin für die Fotografie ohne Interesse gewesen waren, weil ihnen eine künstlerische Signifikanz zu fehlen schien: die Zeichen und Symbole der kommerziellen Welt, die Menschen in den gesichtslosen Vorstädten, eine anonyme Architektur und die vernachlässigten Ränder der industriellen Landschaft. Unübersehbar auch die Nöte der Wirtschaftskrise und die Auswirkungen von Naturkatastrophen auf die ländliche Bevölkerung. In diesem Werk begegnen wir dem Antlitz der amerikanischen Nation ohne jede Schönung und Nostalgie, wie sie den offiziellen Blick auf das Land in Werbung und politischer Propaganda kennzeichnete. Evans zeigt den Kosmos der Kultur einer Massengesellschaft, wie sie aus der Industrialisierung hervorgegangen ist. Obwohl sie nicht im traditionellen Sinn durch Wohlstand und Bildung geprägt ist, offenbart diese Kultur doch eine eigene Ästhetik und Kreativität. Das Alltägliche und scheinbar Belanglose zeigt sich in Evans' Blick in seiner eigentlichen Tiefendimension und wird zum Außerordentlichen. „Uns selbst sehen wir, uns selbst aus einem beschränkten Umfeld herausgehoben. Wir sehen, was wir bis dahin nicht bemerkt hatten: uns selbst, wertgeschätzt in unserer Anonymität.“⁷ So hat William Carlos Williams 1938, nach dem Erscheinen von *American Photographs*, dem *opus magnum* unter Evans' Publikationen, seine Erfahrung mit diesen Bildern beschrieben.

Dabei ist der Zugriff von Evans' Fotografien von einer Direktheit bestimmt, die sich jede formale Ausschmückung verbietet – „artiness“ war ein von ihm gebrauchtes Pejorativ, mit dem er sich vor allem gegen Alfred Stieglitz und Edward Steichen, die damals wichtigsten Protagonisten der amerikanischen und internationalen Fotografie, wandte. Schon deren kommerzieller Erfolg spricht seiner Meinung nach gegen sie, da dieser nur durch die Preisgabe genuin künstlerischer Standards zu haben ist. Doch bieten die beiden Kollegen dem jungen Fotografen auch ein treffliches Gegenbild, das ihm hilft, seine eigene künstlerische Ästhetik zu entwickeln. „Ich war zornig und wollte unbedingt den entgegengesetzten Weg zu diesen beiden Männern gehen.“⁸ Während der ältere Stieglitz die Ästhetik des

fotografischen Bildes noch in der Nähe zur Malerei ansiedelte und deren Effekte zu imitieren versuchte, überhaupt der Vorstellung einer ausgefeilten persönlichen Handschrift anhing, ging es Evans um eine Fotografie, die sich der sozialen Wirklichkeit stellt und dabei die dem Medium inhärenten Möglichkeiten zu einer präzisen Wiedergabe des Sichtbaren entfaltet. Nicht überraschend wird ihm damals Paul Strands ganz sachliche Fotografie einer blinden Frau in den Straßen New Yorks von 1916 zu einem seiner wenigen Leitbilder (vgl. Abb. S. 225 oben). Evans löst sich in seinen inhaltlichen Interessen von den arrivierten Vorstellungen darüber, welche Themen eigentlich kunstwürdig sind. Er hegte ein tiefes Misstrauen gegenüber dem Leitbild des Museums und befand, die Kunst habe ihre Energie aus jenen Quellen zu gewinnen, in denen sich das zeitgenössische Leben in besonderer Dichte zeigt, und dies waren für ihn die Straßen in den Städten, mit den Menschen, die sich dort zeigten.⁹ Seine Ästhetik nährt sich von der Energie jener unbewussten Volkskunst, dem „American vernacular“, die sich im öffentlichen Raum manifestiert, etwa in Plakatmalereien oder der Gestaltung von Schaufenstern, und sich genauso in den Wohnungen der einfachen Leute entfaltet.¹⁰ So hatte er es auch in den Fotografien Eugène Atgets kennengelernt, wo sich ein unverfälschtes Schönheitsempfinden, das nicht-akademisch und zumeist handwerklich begründet ist, in einer historischen Perspektive zeigt, die Jahrhunderte zurückreicht.¹¹

Evans' künstlerisches Ethos ist durch den tiefen Respekt vor der sichtbaren Welt und ihren Phänomenen bestimmt. Es geht ihm um deren genaue Beobachtung und eine möglichst klare, nicht durch persönliches Ausdruckswollen gefärbte Darstellung. Er will Dokumente, nicht primär Kunst schaffen. Doch bleibt dieser Zugang nicht im Vorhof einer kruden Empirie stehen, etwa im Sinn journalistischer oder wissenschaftlicher Dokumentation, sondern schreitet voran zu einer inneren Sphäre, wo die Dinge mit der Imaginationskraft des Künstlers aufgeladen sind und in eine besondere Lebendigkeit gehoben werden. Evans umspielt eine feine Grenze zwischen den Sphären des Innen und Außen. Es geht um eine Darstellung der empirischen Wirklichkeit, die aber ebenso von der intimen Reaktion des Künstlers darauf berichten soll. Wo dies tatsächlich gelingt, findet die Fotografie zu sich selbst und kann eine transzendente Dimension eröffnen. Was geschieht dabei? Plötzlich antwortet uns die sonst blinde, weil



Sons of the American Legion, 1935

ungeformte Welt, und ihre Kontingenz wird durchsichtig für eine tiefer liegende Ordnung. Dieser epiphanische, seinem Wesen nach transitorische Moment wird durch das Bild in eine feste Struktur verwandelt, ohne dass jedoch die ihm wesentliche Flüchtigkeit zerbrochen wird. Wir erkennen hier eine Suche nach Gleichgewicht, einen klassischen Formwillen. Es ist die Balance zwischen der äußeren Welt und dem Fotografen, ein absoluter Punkt, an dem er mit seinen persönlichen Neigungen und Vorlieben hinter die sichtbare Welt zurücktritt, sich in der formalen Struktur des Bildes auflöst. Es geht um den Klärungsprozess innerhalb eines bereits Gegebenen, nicht um die Erschließung eines grundsätzlich Neuen, wie es im Akt des Komponierens geschehen würde. Dem künstlerischen Formwillen des Autors wird durch das Eigengewicht der sichtbaren Welt eine Grenze gesetzt. Diese darf nicht durch Elemente des Persönlichen überfremdet werden. Denn, so könnte man sagen, das sinnlich Gegebene ist selbst bereits das Schöne, es bedarf nicht mehr der subjek-

tiven Formung, die leicht ins Willkürliche abgleiten kann. Evans wollte jede offensichtliche Präsenz als Autor in seinen Bildern vermeiden. Dies war die Maxime Flauberts, die er für sich fruchtbar machte: Die Dinge zeigen sich reicher, ihre Wirkung geht tiefer, wenn man sie wie unberührt in ihrer eigenen Wirklichkeit belässt. Dennoch gewinnen die Fakten, die Evans möglichst sachlich darstellen will, einen eigenen Zauber, weil in ihre Struktur die künstlerische Erregung des Fotografen eingegangen ist, der die Dinge wie am ersten Tag, in einem gänzlich neuen Licht sieht. Was zunächst also wie eine bloße Dokumentation des Sichtbaren erscheinen mag, ist dennoch ein persönlich bestimmter Ausdruck, der sich wie magisch an die Erscheinung der Dinge bindet und dabei auch über sie hinausweist. Was Evans schon früh über die Fotografien Eugène Atgets sagte, gilt auch für seinen eigenen künstlerischen Ansatz, den er einmal als „lyrische Dokumentation“ beschrieb. Bei Atget, so Evans, gehe es um eine Poesie, „die nicht ‚die Poesie der Straße‘ oder ‚die Poesie von Paris‘ ist, sondern die Projektion von Atgets Persönlichkeit“.¹²

Die Vorstellung einer „lyrischen Dokumentation“ hat ihr Pendant in dem Begriff des „documentary style“. Er steht im Zentrum von Evans' Ästhetik, weil er die beiden Pole, die seine Idee des künstlerischen Bildes bestimmen, miteinander verbindet. Hier begegnen sich der dokumentarische Anspruch an das Bild, nämlich die unmittelbare Wiedergabe ausgewählter Phänomene der sichtbaren Welt und deren gleichzeitige künstlerische Formung, durch die die Dinge über einen bloß empirischen Kontext hinausgehoben werden. Das fotografische Bild macht die Dinge sichtbar – und verbirgt sie doch zugleich, nimmt ihnen ihre Offensichtlichkeit. Ihr spezifischer Reichtum wird davor bewahrt, in einem reinen Funktionszusammenhang aufgelöst zu werden. Die Kunst der Fotografie beginnt da, so ließe sich mit Blick auf Evans feststellen, wo das Sichtbare das Unsichtbare berührt. Das folgende Zitat stellt hierzu eine Kernaussage dar: „Dokumentarisch? Das ist ein sehr komplexes und auch irreführendes Wort. Und es ist nicht wirklich klar. Man muss sehr genau hinhören, um den Sinn dieses Wortes zu verstehen. Besser spräche man von einem *dokumentarischen Stil*. Ein Beispiel für ein tatsächliches Dokument wäre die Polizeifotografie vom Tatort eines Mordes. Aber die Kunst folgt keinem Zweck, und ein Dokument hat einen Zweck. Und deshalb ist Kunst niemals ein Dokument. Aber sie kann sich diesen Anschein

geben. Ich jedenfalls tue es.“¹³ Hier stehen sich, so scheint es, der empirische Wahrheitsbegriff der exakten Wissenschaften und die Vorstellung einer künstlerischen Plausibilität gegenüber, die sich in ihrer einfachen sinnlichen Erscheinung selbst genug ist. In der Perspektive eines technisch-instrumentellen Nützlichkeitsdenkens mag sie als „zwecklos“ erscheinen. Doch das im Sinn der Naturwissenschaften „Exakte“ kann in Evans’ Sicht keine exklusive Wahrheit für sich beanspruchen. Tatsächlich verfehlt es die Vielschichtigkeit der Wirklichkeit. In diesem Sinn hat er einer seiner späten Publikationen, *Message From the Interior*, das mit nur 12 Abbildungen und einem kurzen Text von John Szarkowski eine Manifestation seines künstlerischen Wollens zu dieser Zeit ist, das folgende Epigramm vorangestellt, entlehnt von Matisse, der es wiederum bei Delacroix gefunden hatte: „Die Genauigkeit ist nicht die Wahrheit.“¹⁴

Fotografie, wie Evans sie versteht, *beschreibt* Wirklichkeit, aber sie bildet sie nicht einfach ab. Immer ist sie auch Deutung, versucht zu *verstehen*, was sich zeigt und dieses Verstehen zugleich in der Bildstruktur abzubilden. Durch eine formale Entscheidung des Fotografen gegenüber der sichtbaren Welt wird der Strom der scheinbar bekannten Phänomene, die sonst ungefiltert auf uns einströmen, wie durch einen Ruck angehalten. Sie werden im Bild in eine neue Ordnung überführt, die sie aus den Mustern einer routiniert eingespielten Wahrnehmung befreit. Im Moment wird uns das scheinbar Vertraute merkwürdig, es wird durchsichtig gemacht für einen tiefer liegenden Zusammenhang, der den einzelnen Dingen erst Halt gibt, sie einbettet in eine größere Sinnvorstellung. Das Bild generiert eine besondere visuelle Energie und mit ihr eine geistige Schwingung, jene Transzendenz, von der Evans spricht.

In der Wahrnehmung der Fotografie wird heute mehr denn je das im Bild dargestellte Sujet mit dessen Ästhetik verwechselt. Sein sogenannter Inhalt wird mit der künstlerischen Aussage gleichgesetzt. In Evans’ Bildern jedoch, so sehr sie auch vom Interesse an sozialen Zusammenhängen getragen werden, entdecken wir in besonderer Prägnanz das, was bleibt, wenn alle Erzählung, die narrative Beschreibung der Welt leer gelaufen ist: Es ist das Bild in seiner eigenen Sprache, jene Essenz, die den fotografischen Abzug zur Kunst werden lässt.

Angesichts dieser komplexen Bildvorstellung überrascht es nicht, dass sich Evans in seinen Äußerungen in Gesprächen und Texten wie eine Janusgestalt zeigt, die mühelos zwischen vermeintlichen Widersprüchen hin und her geht und jede wirkliche Festlegung, eine eindeutige Aussage scheut, weil sie als unbotmäßige Engführung empfunden wird. Dieser selbe doppelbödige Charakter kennzeichnet auch seine Fotografien. Sie oszillieren zwischen historischer Aussage, die einen klar umrissenen Tatbestand beschreibt, und der Idee des autonomen Bildes, das sich in einfacher sinnlicher Präsenz zeigt und nicht in einer eindeutigen Referenz, einem diskursiv fassbaren Zusammenhang aufgeht. Immer bleibt ein ästhetischer Überhang, der sich mit diesem Inhalt nicht bruchlos verrechnen lässt.

Auf diesen mehrdeutigen Status seiner Fotografien angesprochen, stellte Evans im Rückblick auf seine Fotografien der 1930er-Jahre einmal fest, natürlich sei ein historiografischer Impuls ein wichtiger Antrieb seiner Arbeit gewesen: „Ja, ich betrieb Sozialgeschichte.“¹⁵ Ihn hätten die öffentlich sichtbaren Formen seiner Zeit interessiert in ihrer Aussage über das Zusammenleben der Menschen. Er habe Werbung, Architektur, die Kleidung der Menschen, die Entwicklung des Automobilverkehrs – überhaupt alle Phänomene, in denen sich die öffentliche Sphäre und Elemente des Privaten begegneten – festgehalten. Sie seien in sich selbst wertvoll, aber auch in ihrer weiteren kulturellen Bedeutung. Sein Blick sei dabei gelenkt gewesen vom Anliegen eines Historikers, indem er nämlich aus der Gegenwart solche Elemente herausgefiltert habe, die eine spätere Zeit als wesentliche Aspekte ihrer Vergangenheit, von der sie selbst geprägt sei, begreifen würde. Das flüchtige Aktuelle habe er auf eine mögliche Zukunft hin ausgelegt. „Evans war, und ist, daran interessiert, wie jede Gegenwart einmal als Vergangenheit aussehen wird.“¹⁶

Doch stand für Evans auch fest – diese Unterscheidung war für ihn wesentlich –, dass die Fotografie mit solcher Arbeit nur erfolgreich sein könne, wenn sie für dieses Interesse eine eigenständige Bildsprache finde. „Zum tausendsten Mal muss es gesagt werden, dass Bilder für sich selbst sprechen, ohne Worte, visuell – oder sie scheitern.“¹⁷ Es reicht nicht aus, Dinge und Ereignisse lediglich in einer anonymen Form festzuhalten, ohne sie dabei künstlerisch zu imprägnieren. Solche Fotografien sind „blinde“ Dokumente und werden

dem Vergessen anheim fallen, wenn einmal die Aktualität jener historischen Momente, die sie darstellen, vergangen ist. Es ist vor allem die ikonische Dichte eines Bildes, die dem Gezeigten Dauer, ein Erinnern auch in weiterer Zukunft sichert.

Diese Zusammenhänge zwischen historischem Interesse und der Evidenz des künstlerischen Bildes klären sich weiter, wenn wir auf die Entwicklung von Evans' Werk in den 1940er-Jahren blicken. Seine Arbeiten entstanden damals fast ausschließlich im Auftrag des Magazins *Fortune*, wo er seit 1945 als Redaktionsfotograf angestellt war, eine Position, die ihm die notwendige Ruhe und finanzielle Sicherheit gab, um seine Vorstellungen entwickeln zu können. Auch wenn dies letztlich Auftragsarbeiten waren, sind sie doch von erheblicher künstlerischer Energie bestimmt. Was Evans z. B. in den Straßen von Bridgeport, Detroit und Chicago fotografierte, woraus dann Bildessays für *Fortune* entstanden, folgte doch ganz und gar seinen eigenen Ideen und wurde angetrieben von dem Wunsch, seine Idee der Fotografie weiterzuentwickeln. Inhaltlich verbunden sind diese Werkgruppen wiederum durch die Konzentration auf ein spezifisches Verständnis des Menschen, das hier unübersehbar ins Zentrum rückt. Evans' Interesse an der Darstellung des Menschen reicht tief, ist ein zentraler Impuls seiner Arbeit. Dabei sind es weniger die vor allem am Beginn seiner Laufbahn unter Studiobedingungen entstanden Personenporträts, die ihn anhaltend bewegen, sondern es geht ihm besonders um den als Person anonym bleibenden Menschen, dem er im öffentlichen Raum, besonders in den Straßen der Städte begegnet. Das Attribut „anonym“ bedarf dabei der Erläuterung. Die dargestellten Menschen bleiben keineswegs gesichtslos, doch geht es Evans nicht um eine Studie ihrer Psychologie und ihrer individuellen Lebensvorstellungen. Vielmehr interessieren ihn Menschen als zentrale Bausteine in einem kulturellen und historischen Prozess. Am Ende seines Lebens stellt Evans noch einmal pointiert fest, dass es ihm um übergreifende soziale Strukturen gegangen sei, in die der Mensch mit den Zeugnissen seines Handelns eingebunden ist. „Mich fasziniert die Arbeit des Menschen und die Zivilisation, die er aufgebaut hat. Tatsächlich glaube ich, dass *das* das Interessante an der Welt ist, das, was der Mensch macht. Als eine Kunstform langweilt mich die Natur eher.“¹⁸ Erst als Träger einer solchen kulturellen Bedeutung gewinnt der Mensch seinen Rang. Wie der einzelne diese

Aufgabe konkret ausfüllt, ist für Evans von einem tiefem Interesse, das sich während seiner gesamten Laufbahn nicht erschöpft. Hier begegnen wir seinem eigentlichen künstlerischen Antrieb, der schon um 1930 seine Bilder in New York entstehen lässt, in denen die gezeigten Personen – deren Namen wir nicht kennen – eine Stille und Würde gewinnen, die sie aus der anonymen Menge herausheben. Und von dieser besonderen Energie, die in der unmittelbaren Begegnung mit einem anderen Menschen entstehen kann, berichten auch noch die Polaroid-Bilder der letzten Lebensjahre, die Evans in seinem privaten Umfeld in New Haven machte.

Der Kontrapunkt zu Evans' Idee der Kunst ist eine Abstraktion, in der die Form, losgelöst von konkreten Erfahrungen, zum Selbstzweck wird. Deshalb auch wendet er sich gegen das Verschwinden des Individuellen als einer unersetzbaren Kategorie, gegen die Auflösung des Menschen und seiner Zeugnisse in einer übergeordneten historischen Perspektive, die angesichts des sinnlichen Reichtums unserer Lebenswelt nur blass erscheinen kann. Was Evans als Person und Künstler im Innersten bewegt, davon berichtet die folgende Äußerung aus dem Jahr 1938, in der die Rückbindung seines fotografischen Konzepts an eine bestimmte Lebensperspektive deutlich wird. Sie beginnt mit dem Zitat eines Satzes von Charles Flato über den Fotografen Mathew Brady und umreißt dann in dichter Beschreibung das eigene Bildprogramm: „Menschen [...] sind wesentlich mehr als nur erläuternde Faktoren in der Geschichte; für sich selbst genommen haben sie eine Größe jenseits der eindrucksvollen Struktur der Geschichte.“ [...] Es gibt solche und solche Momente in der Geschichte, und wir brauchen kein Militär, um Bilder von Konflikten bereitzustellen oder all die Bewegungen und Veränderungen offenzulegen, oder eben jene Konflikte, die en passant zum Gehalt der Geschichte von Zivilisationen werden. Aber wir brauchen mehr als die Illustrationen in den Morgenblättern unserer Zeit. [...] Und dann denkt man an die große Masse des sozialen Getriebes: all die anonymen Menschen, die in den Städten kommen und gehen und aufs Land weiterziehen; es geht darum, wie sie, jetzt, aussehen; was sich in ihren Gesichtern und in den Fenstern und den Straßen neben ihnen und um sie herum zeigt; was sie anhaben und worin sie fahren und wie sie gestikulieren; darauf müssen wir uns, bewusst, mit der Kamera konzentrieren.“¹⁹

Geschichtsschreibung, wie sie Evans vor Augen steht, ist Darstellung des Menschen durch die von ihm geschaffenen kulturellen Formen, mit denen er die Welt deutet und sich in ihr einrichtet. Sie machen für ihn die Idee von „Leben“ aus.

Evans' Arbeit ist von Beginn an durch eine besondere innere Freiheit bestimmt. Er trifft seine künstlerischen Entscheidungen intuitiv und unabhängig von den herrschenden ästhetischen Vorbildern. Die sich wandelnden äußeren Bedingungen der fotografischen Arbeit, etwa der Einsatz neuer Kameratypen, gehen in sein Vorgehen ein, vor allem aber folgt er seiner eigenen Idee künstlerischer Notwendigkeit, ohne auf die vielen Meinungen um ihn herum zu achten. Man kann von einer Selbstermächtigung des Fotografen sprechen, einer Autonomie, die ihn seine Entscheidungen so und nicht anders treffen lässt. Von dieser geistigen Unabhängigkeit zeugen auch die sogenannten *Subway Portraits*, die erste größere Bildserie nach der Publikation von *American Photographs* 1938. Mit diesen Fotografien, die zwischen 1938 und 1941 in der New Yorker U-Bahn entstanden, betrat Evans ästhetisches Neuland. In den 1930er-Jahren hatte er fast ausschließlich mit einer großen Plattenkamera im Außen fotografiert. Zumeist stellte er sie frontal zum Bildobjekt auf, das er so präzise in den Blick nehmen konnte. Jedes Detail erschien klar und wurde zudem durch den seitlichen Einfall des Sonnenlichts moduliert. Mit der Kleinbildkamera, die er nun bei seinen Fahrten in der U-Bahn gebrauchte, begann eine künstlerisch neue Etappe. Es war Winter, deshalb konnte er die Kamera, wie es sein Ziel war, unter dem Mantel verbergen. Allein das Objektiv lag frei, um damit die ihm gegenüber sitzenden Menschen fotografieren zu können, ohne dass ihnen diese Tatsache bewusst wurde. Die Ergebnisse dieser Reisen im Untergrund überschreiten souverän die damals existierenden Vorstellungen des in seinem formalen Aufbau und seiner Lichtführung möglichst endgültig komponierten Bildes. Der Fotograf hat nur eine vage Idee von dem, was die Kamera aufnehmen wird und lässt sich stattdessen allein durch Erfahrung und Intuition leiten. Aus dem Dämmerlicht treten uns wie schwankend die Gesichter und die wegen der Jahreszeit schwer bekleideten Oberkörper der Fahrgäste entgegen. Ganz bei sich, eingehüllt in ihre innere Welt, blicken sie uns an ohne jede Pose, die sie vor der sichtbaren Kamera notwendigerweise einnehmen würden. „Sie haben ihre Schutzvorrichtung herabgelassen und

die Maske abgenommen: [...] Die Gesichter der Leute unten in der U-Bahn befinden sich in nackter Ruhe“²⁰, so beschreibt Evans die besonderen Erkenntnismöglichkeiten dieses Vorgehens. Wir begegnen hier den Boten einer neuen Auffassung des fotografischen Bildes, das Evans jenseits des Studios und dessen unglaublich gewordenen künstlerischer Aura suchte. An die Stelle des genialischen Autors, der seine „Tricks“ vollkommen beherrscht, tritt hier der Fotograf als „blinder Seher“, den, wie Teiresias, gerade seine Behinderung befähigt, in die Zukunft zu blicken und eine Wahrheit aufzudecken, die den anderen, scheinbar Gesunden verborgen bleibt. Ohne wirkliche Kontrolle über die Kamera verbindet sich also der Zufall mit einer in der Fotografie neuen konzeptuellen Strenge, einem automatisierten Rhythmus, der den Auslöser der Kamera bedient. „Komposition ist ein Wort für Schullehrer“²¹, hat Evans einmal selbstbewusst festgestellt. Die *Subway Portraits* unterstreichen, welche unmittelbare Kraft aus seinem Aufbegehren gegen die Konventionen der damals etablierten Kunstvorstellung zu entstehen vermag. Wir beobachten hier eine Erneuerung nicht allein der Form, sondern des Inhalts, denn es zeigt sich ein Verständnis von Individualität, das gerade im Anonymen ein humanes Potenzial sichtbar werden lässt. Dementsprechend entdeckte John Szarkowski hier die „verblüffende Individualität von Evans' Mitfahrern – eine Individualität nicht so sehr ihrer Rollen und gesellschaftlichen Stellungen als ihrer Geheimnisse“²².

Schon 1931 hatte Evans mit Blick auf August Sanders gerade erschienen Buch *Antlitz der Zeit* (1929), in dem Menschen als Stellvertreter einer Berufsgruppe oder gesellschaftlichen Standes in Deutschland vorgestellt wurden, „eine fotografische Bestandsaufnahme, einen klinischen Prozess“²³, als eine wichtige Aufgabe der Fotografie der Zukunft formuliert. Mit den *Subway Portraits* hatte Evans einen ersten entscheidenden Schritt in die Richtung einer solchen objektiven Gesellschaftsanalyse gemacht, die sich von den persönlichen Vorlieben des Autors löst. *Labor Anonymous* (1946), ein Bildessay für *Fortune*, stellt nun dieselbe Frage unter veränderten äußeren Umständen. Wieder begegnen wir den fotografierten Menschen mitten im öffentlichen Raum, doch ist die Kamera aus dem Halbdunkel einer winterlichen U-Bahn auf eine belebte Straße in Detroit an einem Sommernachmittag umgezogen. Dort, vor dem neutralen Hinter-

grund eines Bauzauns, hält sie die Menschen einzeln oder in Paaren fest, die meisten von ihnen wohl auf dem Rückweg von ihrer Arbeitsstelle.

Der Fotograf hat sich mit seiner Rolleiflex, einer Mittelformatkamera, auf der anderen Seite der Straße postiert. Doch schaut er nicht direkt auf die vorübergehenden Personen, sondern in den in einer bestimmten Position fixierten Sucher der Kamera. Wie Schatten sind die in sein Blickfeld tretenden Passanten wohl erschienen, und der Fotograf muss im Bruchteil einer Sekunde entscheiden, ob hieraus ein gültiges Bild entstehen kann – dann drückt er den Auslöser. Es herrscht eine Offenheit des kreativen Prozesses, die keine präzise Definition des Bildausschnitts und keine Fokussierung des Objektivs kennt. Auch hier wird den Passanten durch die in relativer Entfernung aufgestellte Kamera nicht bewusst, dass sie fotografiert werden. So bewegen sie sich natürlich, schauen meist nach unten, konzentriert auf den Gedanken, der sie gerade bewegt. Diese Distanz lässt dem Fotografen die Freiheit, allein seiner Bildvorstellung zu folgen, und zugleich wahrt sie die persönliche Sphäre der Fotografierten. Ohne die persönliche Interpretation des Fotografen erscheinen sie kaum als Individuen, sondern als ein sozialer Typus, der einen klaren Blick auf die gesellschaftliche Wirklichkeit freigibt. „Die Straße einer Großstadt erzählt auf ihre Weise genauso viel wie die Morgenzeitung. Und eine Tatsache wird sie nicht nur erzählen, sondern uns einbleuen: Jeder arbeitet.“²⁴ Im weichen Licht der zu dieser Stunde bereits tief stehenden Sonne erscheint hier ein Querschnitt der amerikanischen Gesellschaft. Obwohl der Zufall eine wesentliche Rolle übernimmt – denn wer zu dieser Stunde hier vorbeigehen wird, ist unvorhersehbar –, sind wir bei der Durchsicht der Bilder doch überzeugt, etwas Reales, Gültiges zu sehen. Zu eindringlich erscheinen die Menschen in ihrer ungebrochenen Gegenwärtigkeit. „Nicht Gutes geschieht, es sei denn durch Irrtum.“²⁵ Diesen Satz hat Lincoln Kirstein einmal zur Darstellung von Evans’ fotografischer Arbeit notiert. Auch *Labor Anonymous* berichtet davon, wie aus scheinbarem Zufall künstlerische Notwendigkeit entsteht.

Wenn wir zum Ende noch einmal Evans’ historische Stellung zu beschreiben versuchen, wird deutlich, dass sich seine Position von der traditionellen Aufgabe der Fotografie, nämlich der präzisen Beschreibung signifikanter Phänomene der sichtbaren Welt, nicht durch formale Neuerungen unterscheidet, sondern durch die *Perspektive*. Die besondere Qualität des Auges und des Bewusstseins macht in seinem Fall den Unterschied. Bei Evans kehrt die handwerkliche Anonymität der frühen Fotografie zurück und setzt sich an die Stelle einer ausdrücklichen Signatur des Autors, wie sie die künstlerische Moderne kennzeichnet. In seiner Kunst ist alles durch persönliche Zurückhaltung bestimmt, um hinter diesem Schild umso freier den Wegen der Imagination nachgehen zu können. Diese innere Unabhängigkeit stiftete ein Selbstbewusstsein, das es ihm erlaubte, die Schönheit scheinbar einfacher und nichtiger Dinge mit einer Gewissheit festzuhalten, die sie in fraglose Tatsachen verwandelte, Tatsachen, die aus der Sphäre privaten Meinens befreit waren. Das Beiläufige und Alltägliche werden in dauerhafte Symbole verwandelt und erscheinen als Ausdruck einer Ordnung und Moralität. So gelingt es, durch eine Auswahl partikularer, manchmal willkürlich scheinender Ausschnitte, das Gesamtbild einer Gesellschaft und ihrer Kultur zu entwerfen, das, wie magisch, einer Generation in Amerika zur Heimat werden konnte. Wie Thomas Mabry 1938 in einer Besprechung von *American Photographs* schrieb: „Schau über den Fluss, hinein nach Easton, Pennsylvania. Ich glaube, es ist ein Tag im Frühling. Die ganz Stadt liegt da. Ich wurde nicht in Pennsylvania geboren und auch nicht in einer Stadt, und doch glaube ich, ich muss hier geboren worden sein.“²⁶ In diesem Sinn verstehen wir auch die im Titel dieses Essays zitierte Charakterisierung von Evans’ Fotografie durch Lincoln Kirstein: „Ein Chirurg, der am flüchtigen Körper der Zeit operiert.“²⁷ Über allem spricht aus Evans’ Fotografien ein nicht zu stillender Lebenshunger. Seine Empfänglichkeit für die unmittelbare sinnliche Erfahrung der Welt war dringend und tief. Sie hebt seine Bilder über den Rang bloßer Dokumente hinaus. In ihr äußert sich die vorbehaltlose Suche eines Menschen nach dem archimedischen Punkt der Welt, die ihn, der sich auf diesen Weg macht, nicht mehr loslässt: „Die Sache selbst ist ein so großes Geheimnis und so unzugänglich.“²⁸

Anmerkungen

1. G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes* (Hg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, S. 35.
2. Leslie Katz, „Interview with Walker Evans“, in: *Art in America*, 59, März/April 1971, S. 84.
3. Vgl. zu einer gemeinsamen Betrachtung von Evans und Hopper vom Vf. „Giganten Amerikas – Edward Hopper und Walker Evans. Eine Begegnung“, in: *Linien. Musik des Sichtbaren. Festschrift für Michael Semff*, München: Deutscher Kunstverlag, 2015, S. 316–325.
4. Zitiert nach: Brian O’Doherty, „Portrait: Edward Hopper“, in: *Art in America*, 52, Dezember 1964, S. 73.
5. Zitiert nach dem unveröffentlichten Transkript eines Vortrags, gehalten am South House, Radcliffe College, Cambridge, MA, 8. April 1975. Archiv Marcia Due und Jerry L. Thompson, Amenia, NY.
6. Walker Evans, „Memorandum re Resettlement Administration job, Spring 1935“, zitiert nach: *Walker Evans at Work*, London: Thames and Hudson, 1983, S. 112.
7. William Carlos Williams, „Sermon with a Camera“, in: *New Republic*, 96, 11. Oktober 1938, S. 282.
8. Zitiert nach: Jonathan Goell, „Walker Evans Recalls Beginning“, in: *Boston Sunday Globe*, 19. September 1971, S. 53.
9. „Dann wird die Straße dein Museum; das Museum selbst ist schlecht für dich. Man möchte nicht, dass das eigene Werk der Kunst entspringt, man möchte, dass es im Leben beginnt, und das ist jetzt auf der Straße. Im Museum fühle ich mich nicht mehr wohl. Ich möchte da nicht mehr hingehen, möchte nichts mehr ‚beigebracht‘ bekommen, möchte keine ‚vollkommene‘ Kunst sehen. Ich interessiere mich für das sogenannte Volkstümliche. Vollendete, ich meine kultivierte amerikanische Architektur etwa, interessiert mich nicht, aber ich liebe es, volkstümliche amerikanische Architektur zu entdecken.“ Leslie Katz, „Interview with Walker Evans“, wie Anm. 2, S. 88.
10. „Evans verabscheute Künstlichkeit, denn sie war der Ersatz des Eigentlichen durch Nebensächliches; aber das Thema seiner eigenen Arbeit war sehr oft eine Art früher Kunst: die vielversprechenden Anfänge und ehrenvollen Fehlschläge und die Fragmente einer amerikanischen Sensibilität, die, wenn man sie ernst nahm, sich eines Tages vielleicht zu einem kohärenten und überzeugenden Stil des Lebens und der Werte entwickeln würde. [...] Evans lehnte den gängigen Konsens darüber, was ein erfolgreiches Bild ausmacht, ab und versuchte aus dem Instinkt einen Neuanfang und nährte sich dabei von dem, was ihm handgemalte Schilder, Amateurgebäude, die einfachen Muster kommerzieller Kunst, Automobile und der Sinn der Menschen für Pose, Bekleidung und Gestaltung anboten.“ John Szarkowski, „Introduction“, in: *Walker Evans*, Museum of Modern Art, New York, 1971, S. 16.
11. John Szarkowski und Maria Morris Hambourg, *Eugène Atget*, 4 Bände, München: Prestel, 1981–1985. Darin zur Beziehung von Evans zu Atget: John Szarkowski, „Annäherungen an Atget“, in: ebd., Bd. 4, *Das Neue Jahrhundert*, S. 9–33.

12. Walker Evans, „The Reappearance of Photography“, in: *Hound and Horn*, 5, Oktober–Dezember 1931, S. 126.
13. Leslie Katz, „Interview with Walker Evans“, wie Anm. 2, S. 87.
14. Walker Evans, *Message from the Interior*, New York: Eakins Press, 1966.
15. „Ich war sicher, dass ich im dokumentarischen Stil arbeitete. Ja, und ich betrieb Sozialgeschichte, allgemein gesprochen.“ Boston-Interview, 4. August 1971, zitiert nach: *Walker Evans at Work*, wie Anm. 6, S. 82.
16. Diese Äußerung von Evans stammt aus dem Jahr 1961. Sie wurde erstmals veröffentlicht in: ebd., S. 151.
17. Walker Evans, „Robert Frank“, in: *U.S. Camera Annual 1958*, hrsg. von Tom Maloney, New York: U.S. Camera Publishing Corp., 1958, S. 90.
18. Zitiert nach dem unveröffentlichten Transkript eines Vortrags, gehalten am South House, Radcliffe College, Cambridge, MA, 8. April 1975. Archiv Marcia Due und Jerry L. Thompson, Amenia, NY.
19. Walker Evans, aus einer unveröffentlichten Notiz zur Erstausgabe von *American Photographs* (1938), abgedruckt in *Walker Evans at Work*, wie Anm. 2, S. 151.
20. Aus einer Bildunterschrift von Evans in *Harper’s Bazaar*, März 1962, zitiert ebd., S. 152.
21. Leslie Katz, „Interview with Walker Evans“, wie Anm. 2, S. 85.
22. John Szarkowski, „Introduction“, wie Anm. 11, S. 18.
23. Walker Evans, „The Reappearance of Photography“, wie Anm. 12.
24. Walker Evans, „Copy to LABOR PICTURE SPREAD“, 8. August 1946, Typoskript. Walker Evans Archiv, Metropolitan Museum of Art, New York.
25. „Eine von W.E.’ Überzeugungen ist, dass nichts Gutes geschieht, es sei denn durch Irrtum.“ Lincoln Kirstein, Tagebucheintrag vom 26. März 1931, Archiv Marcia Due und Jerry L. Thompson, Amenia, NY.
26. Thomas Dabney Mabry, „Walker Evans’s Photographs of America“, in: *Harper’s Bazaar*, 71, 1. November 1938, S. 85, zitiert nach: Szarkowski, „Introduction“, wie Anm. 11., S. 20.
27. Unpublizierter Tagebucheintrag von Lincoln Kirstein, April 1931, zitiert nach: Szarkowski, „Introduction“, wie Anm. 11, S. 12.
28. „An Interview With Walker Evans“, in: *Yale Alumni Magazine*, Februar 1974.

1 Ursprünge und frühe Arbeiten 1926–1931

John T. Hill

Als Walker Evans im April 1926 zu seiner ersten Europareise aufbrach, in der Hoffnung, ein Schriftsteller auf Augenhöhe mit seinen Helden Fitzgerald, Hemingway und vor allem James Joyce zu werden, nahm er nebenbei auch Eastman Kodaks kleinste Westentaschen-Kamera mit. (Nebenbei Nummer zwei war seine Mutter, die ihn – wenigstens für eine Weile – begleitete.) In einem späten Interview erzählte Evans Studierenden: „In meinem Alter wurde jeder, der einen Sinn für Kunst hatte, von Paris magnetisch angezogen, weil es der strahlende Mittelpunkt war, der Ort, an dem man sein musste.“¹ Evans besuchte die von Exilkünstlern bevorzugten Bars und Restaurants. Er belegte Kurse und schrieb während einiger Monate eine achtbare Anzahl kurzer Stücke. Die Wege seiner literarischen Idole führten ihn an die Strände der Riviera. Er las und übersetzte längere Passagen moderner französischer Schriftsteller wie Flaubert, Baudelaire, Gide und Proust.

Auch wenn Evans gerne daran erinnerte, dass er zwei Jahre in Paris gelebt habe, kehrte er tatsächlich im Mai 1927 nach New York zurück. Doch das Jahr im Ausland hatte ihn tief geprägt: „Meine Generation war die erste, die nach Europa ging und sich eine europäische Sichtweise und Technik aneignete und zurückkam und sie auf Amerika anwendete“, erklärte er 1971 in einem Interview.²

Seit seinem ersten zaghaften Interesse an der Fotografie muss Evans die lyrischen Entsprechungen zwischen Worten und Bildern erkannt haben. Seine emotionale Schreibblockade und die Entdeckung seiner visuellen Begabung ermutigten ihn 1928, sich neu zu orientieren und seine Leidenschaft auf die Fotografie richten. So erinnerte er sich im gleichen Interview: „Ich war ein leidenschaftlicher Fotograf, und dabei eine Zeitlang etwas schuldbewusst. Ich dachte, es sei ein Ersatz für etwas anderes – also zuallererst für das Schreiben. Ich wollte schreiben. Aber dann beschäftigte ich mich sehr intensiv mit allem, was man mit einer Kamera machen kann, und wurde süchtig danach. Es war ein richtiger Trieb. Vor allem, wenn das Licht stimmte, konnte mich nichts drinnen halten. Ich schämte mich etwas dafür, weil die meisten Fotografien eine lächerliche, fast komische Seite hatten, wie ich fand. Ein ‚Fotograf‘ war eine zutiefst verachtete Figur. Später habe ich das aus Trotz genutzt. Aber damals dachte ich wohl, dass Fotografieren etwas Unbedeutendes ist. Und ich glaube, ich dachte, dass ich schreiben sollte. In Paris hatte ich versucht zu schreiben.



Untitled, Brooklyn Bridge, ca. 1929

Aber beim Schreiben fühlte ich mich blockiert – hauptsächlich von hohen Ansprüchen. Schreiben ist eine sehr gewagte Sache. Ich hatte viel gelesen, und ich wusste, was Schreiben war. Aber schüchterne junge Männer sind selten wagemutig. [...] Um 1928, 1929 hatte ich ein paar hellsichtige Momente, und die wiesen mir den Weg. Ich merkte, dass ich einen Typen auf der Straße erwischen wollte, einen ‚Schnappschuss‘ von einem Kerl im Hafengebiet, oder von einer Stenografin beim Mittagessen. Das war eine sehr gute Ader. Daraus schöpfe ich immer noch.“³

Evans' früheste Fotografien entstanden mit seiner kleinen Klappkamera. In einigen der ersten nimmt er sich selbst im Spiegel oder seinen Schatten an der Wand auf. Es war damals wie heute ein normaler Reflex, ein „Selfie“ zu machen. Der überwiegende Teil seiner frühen Arbeiten konzentrierte sich jedoch auf Abstraktionen von Architektur

und zeigte ein deutliches Interesse für den konstruktivistischen Stil aus Deutschland und Russland. So erschien Hart Cranes Langgedicht *The Bridge* 1930 mit drei Fotografien der Brücke, die Evans in konstruktivistischer Manier wiedergab (Abb. S. 47–49). Im gleichen Jahr erschien *Die Sachlichkeit in der modernen Kunst* in Paris und Leipzig bei Henri Jonquières.⁴ Der Autor war Maurice Casteels, und das Vorwort verfasste Henry van de Velde. Dieses umfangreiche und aufwendig produzierte Buch bietet einen Überblick über die damalige Architektur und Gestaltung von Innenräumen. Unter den Abbildungen mit sorgfältigen Quellengaben finden sich auch zwei Tafeln von Evans: Eine zeigt das im Bau befindliche Chrysler Building, die zweite blickt auf die Muster der Hochhäuser südlich von Midtown Manhattan hinunter (Abb. S. 32). Diese Arbeiten sind Musterbeispiele für seine jugendliche Erprobung eines Stils, der eher auf Form als auf Inhalt beruhte. Anklänge an den Surrealismus hingegen finden sich in zwei frühen Porträts von Lincoln Kirstein: das eine zeigt eine janusartige Doppelbelichtung (Abb. S. 103), das andere Kirstein mit nacktem Oberkörper, der einen Trichter verstümmelt (Abb. S. 4 oben rechts).

Alles, was über Evans' umfassende literarische Kenntnisse geschrieben wurde und darüber, wie er aus diesem Erfahrungsschatz schöpfte, um seinen eigenen Stil zu entwickeln, ist zutreffend. In späteren Jahren zollte er französischen Autoren seine Anerkennung als Quellen für seine Tiefenschärfe und verwies seltener auf den Einfluss bildender Künstler auf sein Werk: „Ich ertappte mich dabei, wie ich mich der französischen ästhetischen und psychologischen Herangehensweise an die Welt unmittelbar bediente. Ich wandte sie auf das Problem an, wiederzugeben, was ich sah.“⁵ Doch im Laufe der Jahre sollte Evans' Stil von einem eklektischen und komplizierten Wurzelsystem geprägt werden, das ebenso auf visuellen wie auf literarischen Einflüssen beruhte. In einem Brief an Hanns Skolle schrieb er, wie sehr ihn Alfred Stieglitz' Fotografie der Hände von Georgia O'Keeffe beeindruckt hatte. Auf Vermittlung eines befreundeten Malers gewährte Stieglitz, der amtierende Meister der fotografischen Kunst, Evans eine Audienz. Obwohl Stieglitz Evans nicht in diesen magischen Zirkel aufnahm, hatte der junge Fotograf nun ein Umfeld, das ihn dazu drängte, seine eigene Ästhetik zu finden. Sich von Stieglitz' Vorbild zu distanzieren, war für Evans ein mutiger Schritt ins Unbekannte, der ihn vom Establishment wegführte – vor allem angesichts der damaligen Rezeption der Fotografie: „In den 1930er-Jahren, oder als ich mit dieser Sache anfang, war es so, dass nur sehr wenige Menschen mit Geschmack, Bildung oder auch nur einer allgemeinen Weltklugheit oder irgendeiner Art von geschultem Verstand die Fotografie anrührten. Darüber wird nie viel gesprochen. Aber es hat viel mit der

Geschichte der Fotografie zu tun. [...] Man spricht nicht oft darüber, wie verdammt wenige überragende Köpfe es darin gab. Außerdem war sie ein verachtetes Medium.“⁶

Ebenso bedeutsam war das Werk von Paul Strand, insbesondere sein geschickt eingefangenes Porträt einer blinden Frau, das durch das Schild mit dem Wort „BLIND“ noch interessanter wird (Abb. S. 225 oben). (In seinem Frühwerk machte Evans das Wort häufig zu seinem Gegenstand oder entscheidenden Fokus.) Evans' frühe Beschäftigung mit New Yorker Straßenporträts muss teils auch auf Strand zurückgehen. Während dieser Erkundungsphase waren Hanns Skolle und Paul Grotz enge Freunde, mit denen er sich manchmal auch ein Zimmer teilte. Die beiden Künstler waren Neuankömmlinge aus Deutschland. Da Evans erst kurz zuvor in Europa gelebt hatte, war er zweifellos mit den avantgardistischen Grundsätzen der deutschen Neuen Sachlichkeit vertraut – Grotz und Skolle könnten diese Vorstellungen vertieft haben. Der Name der Bewegung, den Gustav Hartlaub Anfang der 1920er-Jahre geprägt hatte, beschrieb eine Reaktion gegen den Expressionismus, die romantische Tradition und die Politik der Weimarer Republik. Der Begriff „Neue Sachlichkeit“ enthält Facetten, die in der englischen Übersetzung verloren gehen, auch wenn „New Objectivity“ allgemein als fairer Kompromiss gilt. Die buchstäblichste Übersetzung von *Sachlichkeit* wäre vielleicht „Thingness“ [Dinglichkeit].

31



Erschienen bei Henri Jonquières, Paris und Leipzig, 1930

Die Neue Sachlichkeit war ein Frontalangriff auf die Tradition der bildenden Kunst und ein Nehmen der Dinge, wie sie sind. Sie spiegelte eine amerikanische Haltung – die stolze Offenheit, „es zu sagen, wie es ist“ – wider, die in hohem Maße Evans’ Verwendung von Boulevardzeitungen, Wochenschauen, Postkarten und nahezu allen Alltagsgegenständen entsprach. Die Fotografien der Neuen Sachlichkeit waren gekennzeichnet von gestochen scharfen Bildern, die sich auf das Alltägliche und das Nichtschöne konzentrierten. Die Kompositionen waren statisch und setzten nicht auf den dynamischen Blickwinkel oder die visuelle Glanzleistung. Wie der Name andeutet, wurde jede Sentimentalität hinweggefegt. Die Bewegung bedeutete eine breite Anerkennung des Banalen als würdigem Thema.

Ende 1931 lud Lincoln Kirstein Evans ein, eine Rezension von sechs aktuellen Fotobüchern (wahrscheinlich Evans’ Auswahl) für die Literaturzeitschrift *Hound & Horn* zu schreiben. Evans reagierte mit einer brillanten und zeitlosen Kritik, „The Reappearance of Photography“. Eines der Bücher war die erste Veröffentlichung zum Werk von Eugène Atget, die von Berenice Abbott initiiert worden war und in Paris und New York erschien. Drei andere waren deutsche Veröffentlichungen. Zwei davon zeigen das Werk von August Sander und Albert Renger-Patzsch, Fotografen, die der Neuen Sachlichkeit nahestanden. Das dritte, *foto-auge / œil et photo / photo-eye*, war eine von Franz Roh und Jan Tschichold herausgegebene Anthologie von 76 Fotografien. Roh, ein Fotograf und Theoretiker, hatte einen zweiten Namen für praktisch dieselbe Bewegung geprägt und bezeichnete sie als „magischen Realismus“. Rohs Bezeichnung erinnert an Evans’ ultimative Definition seines eigenen Stils als „lyrische Dokumentation“. In beiden Fällen erzeugte die Verbindung gegensätzlicher Begriffe Formulierungen mit einer ähnlichen Bedeutung. Evans zitierte mehr als 20 Zeilen aus diesem Band, den er als „ein aufregendes und wichtiges Buch“ bezeichnete, und würdigte die Tatsache, dass seine Herausgeber Beispiele der „neuen Fotografie“ in der „Zeitungs fotografie, Luftfotografie, Mikrofotografie, Astrofotografie, Fotomontage und im Fotogramm, in der Mehrfachbelichtung und im Negativabzug“ gefunden hatten.⁷

Eine Generation zuvor hatte sich dieser neue Geist im Werk von Eugène Atget angekündigt. Er produzierte sorgfältige Darstellungen spezifischer nüchterner Motive, statisch, mit präzise wiedergegebenen Dingen – Eigenschaften des Neuen Sehens und Eigenschaften, die später Evans’ Fotografien kennzeichneten. Als Berenice Abbott aus Paris nach New York zurückkehrte, brachte sie einen bedeutenden Teil von Atgets Archiv mit. Evans’ Zugang zu diesen Arbeiten war eine



Walker Evans, Abbildungen S. 14, 87 in *Die Sachlichkeit in der modernen Kunst*



Eugène Atget, *Petit Intérieur d'un artiste dramatique*, ca. 1901

Walker Evans, *Fuller House Interior*, ca. 1930



treibende Kraft für die Entstehung seines reifen Stils. In einer geglückten, aber zugleich natürlich wirkenden Verbindung von Atgets Werk mit der Neuen Sachlichkeit sehen wir, wie Evans das Bezugssystem entwickelt, das einen persönlichen und zutiefst amerikanischen Stil fördern sollte. In seiner Besprechung des Atget-Buchs bemerkte er ein „lyrisches Verständnis der Straße, deren geschulte Beobachtung, ein besonderes Gespür für Patina, ein Auge für das verräterische Detail, und dies alles ist überzogen mit einer Poesie, die nicht ‚die Poesie der Straße‘ oder ‚die Poesie von Paris‘ ist, sondern die Projektion von Atgets Persönlichkeit.“ Was man in einer Buchbesprechung nicht erwartet, ist Evans' Kritik an den physischen Unzulänglichkeiten des Bandes: „Die Reproduktionen sind extrem enttäuschend. Sie und die Typografie und die Bindung lassen das Buch wie einen Raubdruck einer anderen Publikation aussehen.“⁸ In diesen Worten äußert sich seine frühe Würdigung des Buches als einer in sich geschlossenen Gestalt [im Orig. dt.], die eine Balance von Inhalt und Präsentation verlangt.

Wir alle identifizieren uns mit denen, die wir zu unseren Vorfahren erklären. Wir tragen den Stempel der Ratgeber, die wir uns aussuchen, und erinnern uns dabei an die Währung ihres Respekts. Evans war darin keine Ausnahme. Im Laufe der Jahre übertrumpften seine literarischen Verweise die Zitate aus den bildenden Künsten. Trotzdem, was sich zugunsten des Bildes sagen ließe, hat das geschriebene Wort in den Künsten die besseren Karten. Unter Evans' viel zitierten literarischen Ratgebern glänzt allerdings ein Name durch Abwesenheit, nämlich der von Blaise Cendrars. John Dos Passos bezeichnete Cendrars und Guillaume Apollinaire 1926 als die beiden wegweisenden modernen Dichter. Seine Zusammenarbeit mit Apollinaire und Cocteau war allgemein bekannt. Cendrars' Gedicht „Les Pâques à New-York“ [Ostern in New York, 1912] und seine „Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France“ [Prosa vom Transsibirienexpress und von der kleinen Jehanne de France], die ein Jahr später erschien, hatten ihn zu einer einflussreichen Figur gemacht. Er stand Seite an Seite mit den außergewöhnlichen Künstlerinnen und Künstlern dieser fruchtbaren Zeit.

Als Evans im April 1926 in Paris ankam, war Cendrars' „Monsterroman“ *Moravagine* gerade in den Buchhandlungen aufgetaucht. Cendrars war ein verwirrender Mann – eine begabte, hemmungslose, wandelbare Person, die Evans' unersättlichem Blick nicht entgehen konnte. Nachdem Evans 1927 nach New York zurückgekehrt war, begann er, *Moravagine* zu übersetzen. Im August 1929 erschienen zwei Seiten dieser Übersetzung in der Literaturzeitschrift *Alhambra*, die von

Angel Flores herausgegeben wurde. In der gleichen Ausgabe erschien Evans' erste veröffentlichte Fotografie, *New York in the Making*. Es muss ihn sehr gefreut haben, seine literarische Anstrengung und seine Fotografie in ein und derselben Publikation zu sehen. Dies waren, in gedruckter Form, seine unterschiedlichen Wege.

Ausgehend von Baudelaires Respekt für alltägliche Dinge als Vehikel poetischer Bedeutungen, untersuchte Cendrars in *Moravagine* in dem Kapitel „Streifzüge durch Amerika“ etwas, das er als „Prinzip der Zweckmäßigkeit“ bezeichnete. Es ist eine anschauliche Skizze des ästhetischen Wertes und des Gebrauchswertes von Dingen: „Der Höhlenmensch, der sein Steinbeil stielte, den Griff krümmte, um ihn besser in der Hand halten zu können, ihn liebevoll polierte und ihm eine dem Auge gefällige Form gab, gehorchte ebenso dem Prinzip der Zweckmäßigkeit wie der moderne Ingenieur, der den Rumpf eines 40 000-Tonnen-Ozeandampfers kunstvoll wölbt [...] und es fertigbringt, dieser schwimmenden Stadt eine dem Auge gefällige Form zu geben. [...]

Straßen, Kanäle, Schienenstränge, Häfen, Strebepfeiler, Stützmauern und Böschungen, Hochspannungsleitungen, Wasserleitungen, Brücken und Tunnel – all diese Geraden und Kurven, die die Landschaft von heute beherrschen, zwingen ihr ihre grandiose Geometrie auf. [...] Die greifbaren Spuren dieser [menschlichen] Tätigkeit sind nicht Kunstgegenstände, sondern Gegenstände, künstlerisch geformt. [...] die Sprache; aus Wörtern und Dingen, Schallplatten, Runen, Portugiesisch und Chinesisch, aus Ziffern und Warenzeichen, Industriepatenten, Briefmarken, Schiffskarten, Frachtverträgen, Signalbüchern und Funksprüchen formt sie sich, nimmt Gestalt an, die Sprache als Abbild des menschlichen Bewußtseins, die Dichtung, die das Bild des Geistes vermittelt, der sie schuf, die Lyrik, die eine eigene Art zu leben und zu empfinden ist [...], die bunten Plakate und die gigantischen Lettern, die sich über die Straße spannen und die hybride Architektur der Städte stützen, die neuen elektrischen Sternbilder, die jeden Abend am Himmel aufsteigen, das ABC der Rauchfahnen im Morgenwind. Heute. Tiefes Heute.“⁹

Wenn Evans nicht versucht hätte, Teile von Cendrars' Roman zu übersetzen, könnte man diesen Auszug als bloße Fußnote abtun. Doch Cendrars' bemerkenswerte Liste könnte ohne Weiteres als ein Verzeichnis von Evans' frühen Motive dienen, oder als ein Inventar der späteren Motive, die er der Zeitschrift *Fortune* vorschlug. Cendrars war ein genialer Neuerer, der hellsichtige Zeichen setzte, sich aber schnell weiterbewegte – von der Lyrik über den Film und Journalismus zu Lebenserinnerungen –, bevor er seine Behauptungen vollständig



Qi 8619

LONDON TRANSPORT BUSES

1 ROUTE 96 FT

1	Spencer Arms Co.	22
2	Putney Church	21
3	Musgrave Road	20
4	Waltham Cross	19
5	St. George's Hospital	18
6	St. George's Hospital	17
7	St. George's Hospital	16
8	St. George's Hospital	15
9	St. George's Hospital	14
10	St. George's Hospital	13
11	St. George's Hospital	12

Walker Evans, *Untitled, Two-Ended Wrench*, 1955
(*Fortune*, unveröffentlicht)

Londoner Busticket, aus der Sammlung von Walker Evans



Walker Evans, *Untitled, New York Skyline*, ca. 1928



Blaise Cendrars, *Kodak (Documentaire)*, 1924

Titelabbildung von Francis Picabia

entwickeln konnte. Ein früheres, nicht unbedeutendes Werk war sein Buch *Kodak* (1924), eine Sammlung von Gedichten, die er als sprachliche Fotografien beschrieb. Doch als Evans begann, Verweise auf moderne französische Autoren als Ursprünge seines Stils zu verwenden, galt Cendrars nicht mehr als der literarische Neuerer, der er einmal gewesen war. Evans' Faszination für sein Werk scheint kurz gewesen zu sein, und er gelangte nicht auf Evans' Liste seiner französischen Heroen. Über den Einfluss dieser Zeilen aus *Moravagine* können wir daher nur spekulieren.

Evans verstand sich als Modernist, obwohl man sein Verfahren leicht als traditionell missverstehen könnte. Dass er in einem bestimmten Abschnitt seiner Laufbahn eine Großformat-Ausrüstung aus dem 19. Jahrhundert verwendete, mag das Verständnis seiner mutigen neuen Art und Weise, Bilder zu machen, erschweren. Seine Genialität liegt zu einem erheblichen Teil darin, seinen Stil und seine Rolle ständig neu zu erfinden und zu justieren. „Bei der Fotografie geht es nicht darum, Aufnahmen zu machen. Es geht darum, einen Blick zu haben.“¹⁰

JTH

Anmerkungen

1. Zitiert nach: James R. Mellow, *Walker Evans*, New York: Basic Books 1999, S. 38.
2. Leslie Katz, „Interview with Walker Evans“, in: *Art in America*, 59, März/April 1971, S. 84.
3. Ebd., S. 83–84, 85.
4. Jonquières verlegte auch das Buch mit Fotografien von Atget, das Evans ein Jahr später in *Hound & Horn* rezensierte.
5. Leslie Katz, „Interview with Walker Evans“, a. a. O., S. 84.
6. Oral-History-Interview mit Walker Evans, 13. Oktober–23. Dezember 1971, Archives of American Art, Smithsonian Institution.
7. Walker Evans, „The Reappearance of Photography“, in: *Hound & Horn*, 5, Oktober–Dezember 1931, S. 127.
8. Ebd., S. 126.
9. Blaise Cendrars, *Moloch. Das Leben des Moravagine*, ins Deutsche übertragen von Lotte Frauendienst, Düsseldorf: Karl Rauch Verlag 1961, S. 171 f., 173, 182 f.
10. Walker Evans, zitiert nach: „The Art of Seeing“, in: *The New Yorker*, 24. Dezember 1966, S. 27, ein unsignierter Beitrag in der Rubrik „Talk of the Town“ anlässlich des Erscheinens von *Message from the Interior* und *Many Are Called* sowie der Einzelausstellungen im Museum of Modern Art und in der Robert Schoelkopf Gallery.



Untitled, Self-Portrait, Paris, 1926

Untitled, Bay of Naples, April 1927





Untitled, Self-Portrait, Brooklyn, 1928

Untitled, Three Self-Portraits, Darien, Connecticut, 1929



Untitled, Self-Portrait, Cuba, 1933

Untitled, Self-Portraits, New York, 1928

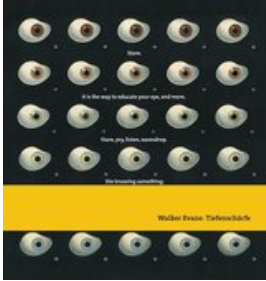




Untitled, Brooklyn House, 1929
Wall Street Windows, 1929



UNVERKÄUFLICHE LESEPROBE



John Hill, Heinz Liesbrock

Walker Evans: Tiefenschärfe

Gebundenes Buch mit Schutzumschlag, 408 Seiten, 25,5x27
50 farbige Abbildungen, 350 s/w Abbildungen
ISBN: 978-3-7913-8222-7

Prestel

Erscheinungstermin: September 2015

Diese umfangreiche Monografie dokumentiert erstmals das gesamte Lebenswerk des großen amerikanischen Fotografen Walker Evans und macht seine inneren Zusammenhänge anschaulich. Die Eleganz und kristalline Klarheit seiner Bilder hat Generationen von Künstlern und Fotografen beeinflusst: von Helen Levitt über Robert Frank und Diane Arbus zu Lee Friedlander, Bernd und Hilla Becher sowie deren Schüler bis hin zur zeitgenössischen Kunst eines Andy Warhol, Richard Prince oder Jack Pierson.

Die Werkauswahl erfolgte durch Evans' langjährigen Wegbegleiter John T. Hill und den ausgewiesenen Kenner der amerikanischen Fotografie Heinz Liesbrock. Das Buch erscheint zur ersten europäischen Retrospektive des Werks von Evans im Josef Albers Museum, die anschließend in Atlanta und Vancouver gezeigt wird.