

Joyce Carol Oates

No idea but in things

Walker Evans: Klassiker des amerikanischen Minimalismus

Ich habe nichts gesucht, die Dinge suchten mich

Walker Evans

Unter den großen amerikanischen Photographen ungefähr der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – eine prominente Gruppe, zu der unter anderem Alfred Stieglitz, Lewis Hine, Dorothea Lange, Paul Strand, Alfred Eisenstadt, Imogen Cunningham, Edward Weston, Ansel Adams, Berenice Abbott gehören – verkörpert Walker Evans (1903-1975) mit seinen charakteristisch kargen, schmucklosen, täuschend einfachen und herb-schönen Photographien (Kirchen auf dem Land, leerstehende Scheunen, Autowracks, ausrangierte Karren, Schilder, Reklametafeln und Plakate, Friseurgeschäfte, Ladenfassaden, „anonyme“ Personen), den mittlerweile klassisch-amerikanischen Minimalismus, den wir in der Prosa von Sherwood Andersons *Winesburg, Ohio* (1919) und dem frühen Ernest Hemingway von *In Our Time* (1924) bewundern, in der Lyrik von William Carlos Williams, den eher volksmusikalischen Kompositionen von Charles Ives und im aufgeräumten, traumähnlichen Realismus von Edward Hoppers Gemälden.

Williams' berühmtes Mantra „No ideas but in things“ (*Paterson*, 1946) fasst Evans' Ästhetik eines dokumentarischen Lyrismus in wenige Worte: nicht abstrakte Ideen, nicht Ideen generell sollten im Mittelpunkt stehen, sondern Gegenstände, bisweilen dekontextualisiert im Interesse visueller Reinheit; wo ein Kontext mitgeliefert wird, wie bei den schönen, unterbewerteten Portraits in *Let Us Now Praise Famous Men* (1941), Evans' berühmtem Gemeinschaftsprojekt mit James Agee, in dem drei Pachtbauernfamilien in formeller Aufstellung vor ihren Schindelhütten im Alabama der Depressionsjahre gezeigt werden, ist dieser Kontext minimal, unmittelbar. Ästhetisches Ideal ist eine Art Volksdokumentation, die „die Authentizität der Vergangenheit“ durch eine Auswahl (zeichenhafter) Bilder herstellt – Bilder, die den Betrachter mit einer von Gewalt geprägten, in Ruhe erinnerten Geschichte verbinden: konföderierte Schlachtendenkmäler, verfallene Plantagenhäuser, verwüstete Friedhöfe.

Evans ist ein Meister poetischer Abwesenheit: Interieurs mit spezifischen Details, die ihre (abwesenden) Bewohner charakterisieren, Fabriken, die trostlose Hässlichkeit verströmen,

wilde Schrottplätze, die so erschreckend sind wie Schlachtfelder mit Gefallenen. („Ich liebe es, Menschen manchmal durch ihre Abwesenheit anzudeuten. Ich liebe es, meine Betrachter fühlen zu lassen, dass ein Interieur gerade noch von jemandem belebt wurde“). Evans überzeichnet nicht, vermeidet prätentiose Anspielungen und ablenkende Manierismen von der Art, wie sie ihm in der selbstbewusst-„künstlerischen“ Photographie seines gefeierten Zeitgenossen Alfred Stieglitz besonders missfielen; ihm ging es darum, einen „puritanischen Stil“ von fast geometrischer Präzision zu kultivieren. („Ich wurde von Stieglitz stimuliert. Als ich anfang, Photographien zu betrachten, fand ich manchmal, dass ich gegen ihn arbeiten müsste. Er war künstlerisch und romantisch. Seine Ästhetik nahm ich zum Anlass, meine eigene gegen ihn zu schärfen – eine Gegenästhetik.“) In der öffentlichen Vorlesung „Lyric Documentary“, die Evans 1964 in Yale hielt, wo er Professor für Graphikdesign war (1964-73), erläuterte er dieses Konzept:

„Das wahre Ding, über das ich spreche, besitzt Reinheit und eine gewisse Strenge, Stringenz, Einfachheit, Unmittelbarkeit, Klarheit und ist ohne künstlerische Prätentio im selbstbewussten Sinne. Das ist seine Basis: es ist hart und stark.“

Einfachheit, Direktheit, der Respekt eines Berichterstatters für die Welt, wie sie vom Auge ohne Gefühligkeit, Ironie oder Experiment beobachtet wird: dies ist die lebenslange Ästhetik von Walker Evans als engagiertem Chronisten der USA in der Zeit nach dem Bürgerkrieg. Wie bei seinem Zeitgenossen William Carlos Williams spürt man bei Evans eine offensichtliche Liebe zur amerikanischen Alltagskultur, zur Demokratie „gefundener Objekte“, zum „Zauber des ästhetisch verpönten Sujets.“

Von den 143 Phototafeln, die Svetlana Alpers‘ 213seitigem Text in *Starting From Scratch* vorangestellt sind, haben buchstäblich alle „ästhetisch verpönte Sujets“ – Gesichter, die von Armut, Obdachlosigkeit, psychischer Erkrankung gezeichnet sind; Fassaden baufälliger Reihenhäuser, Käffer in Zeiten der Depressionszeit; verblichene Schilder und zerfledderte Plakate (manche werben für Minstrel Shows); ausrangierte Landwirtschaftsgeräte. Alpers greift ein Evans Photo von einem Häuserblock in Selma, Alabama, aus dem Jahr 1936 heraus, das Edward Hoppers berühmtes „Early Sunday Morning“ (1930) nachbildet – in Evans‘ nüchternen, neutralen Farben hat das Motiv viel weniger Heiter-Tröstliches als in Hoppers mildem Kolorit. Mit einem Blick, der dem „transzendenten“ Detail dieselbe Aufmerksamkeit schenkt wie der Blick des Photographen, ist Alpers eine ideale Interpretin seines Werks:

„Ein Wagen, der direkt und in voller Breite photographiert wird, strahlt eine gewisse Würde aus. Die Räder zeugen von handwerklicher Eleganz. Auf den ersten Blick wird man nicht wahrnehmen, dass der Wagen in Ossining ein Wrack ist. Die Räder sind verzogen, die Ladefläche gebrochen oder verformt. Er ist außer Betrieb genommen. Das Gras und die Zweige bestätigen sein Aufgegebenheit und zugleich schützen sie den Wagen. In der Tat vermindert die Sorgfalt der Aufnahme das Gefühl des Verlustes.“

Und ihre Schilderung ist so lebendig, dass wir das (bemerkenswerte) Photo schier vor den Augen haben:

„... in Atlanta ging [Evans] hinein und photographierte den leeren Raum eines Friseursalons. Unter dem Titel *Friseurladen für Schwarze, Atlanta, Georgia*, wurde die Aufnahme Abbildung 6 in Teil 1 von *American Photographs*. Evans hatte diese Photographie für die Publikation ausgewählt, und sie ist zu Recht sehr bekannt. Fand er diesen Ort, als er sich in der Nachbarschaft seiner Kunden umschaute? Das Innere ist menschenleer, aber zwei Friseurstühle sind vom Spiegel weggedreht und suggerieren das Leben, das dort stattfand und wieder stattfinden wird. Handtücher liegen gefaltet auf den Lehnen und Kopfstützen der Sessel, weitere warten auf dem Regal. Die Schlagzeile einer an die Wand gehefteten Zeitung spricht den Namen von Eugene Talmadge an, des demokratischen Gouverneurs von Louisiana, eines Rassisten, der neben vielem anderen auch die Art von Regierungsprogrammen bekämpfte, für die Evans arbeitete. Die Ordentlichkeit von allem und zugleich die schiere Armseligkeit besticht. Es ist die ehrenwerte Seite der Armut, auf der Evans' Photographie besteht – mit dem Namen Talmadge als Erinnerung an eine andere Realität der Zeit.“

In seiner langen, produktiven Laufbahn kam Evans nie in die Verlegenheit, Starporträts machen zu müssen: seine würdevollen Modelle stammen größtenteils aus der Arbeiterklasse, wie in der Serie „Labor Anonymous: On a Saturday Afternoon in Downtown Detroit“. Alpers' Bildauswahl ist nicht streng chronologisch, sondern folgt einem subtilen Schema: sie beginnt mit einem markanten Photo von 1936, „Wellblechfassade“, geht zurück zu Werken aus den 1920er Jahren und endet passenderweise mit „Dead End“, einem melancholischen „Farb“-Photo aus dem Jahr 1973. Das Interesse der Autorin am „einzigartigen“ Werk von Walker Evans gilt der Entstehung dieser Photographien, nicht ihrer Interpretation: Alpers nähert sich langsam, geduldig, akribisch, detailorientiert, anerkennend und aufschlussreich an:

wenn ihr Verfahren an das einer Kunstprofessorin erinnert, die in ihrer Vorlesung Dias zeigt, so ist es doch dialogorientiert und selten pädagogisch. (Allerdings kann sie sich gelegentliche Spitzen nicht verkneifen: „Ich zitiere den Text [Kommentare einer Französischlehrerin zu einem Aufsatz des Studenten Walker Evans] auf Französisch und übersetze ihn nicht.“)

Geboren 1903 in St. Louis, Missouri, und „aus einer Mittelklassefamilie stammend“, fühlte sich Evans ursprünglich zur Literatur hingezogen, die Photographie war für ihn „die literarischste unter den Künsten.“ Ein prägendes Jahr in Frankreich (1926-27) weckte in dem jungen Evans einen enormen Respekt für die gestochen scharfe Prosa Gustave Flauberts und die halluzinatorische Dichtung Baudelaires; später sollte Evans als „der Flaubert der Photographen“ bezeichnet werden. Auch Baudelaire war für Evans „ein Gott“, und er scheint tatsächlich gewisse Obsessionen Baudelaires für „weggeworfene Dinge, für Abfall“ – „Dreck und Zigarettenkippen entlang dem Bordstein einer kaputten Straße“ – verinnerlicht zu haben. Evans sagte selbst:

„Es war mir damals nicht so bewusst, aber ich weiß heute, dass Flauberts Ästhetik absolut die meinige ist. Ich denke, dass ich mir Flauberts Methode beinahe unbewusst angeeignet habe, sie aber in jedem Fall auf zweierlei Weise nutzte: sein Realismus und Naturalismus und die Objektivität seines Verfahrens sowie das Verschwinden des Autors, das Nicht-Subjektive. Diese Qualitäten sind wörtlich auf meine Art des Kameraeinsatzes zu übertragen. In geistiger Hinsicht freilich ist es Baudelaire, der den wichtigsten Einfluss auf mich hat.“

Evans erklärte Verachtung für die Natur als Sujet („Natur langweilt mich als Kunstform“) ist nicht ganz so eigenwillig, wenn wir sie als Haltung betrachten, die er mit Flaubert und Baudelaire teilte; Evans diente sie als schrullige Opposition gegen das hochgelobte Werk seines amerikanischen Zeitgenossen (und Rivalen) Ansel Adams und anderer Künstler, die aus den Naturschönheiten der amerikanischen Landschaft Kapital schlugen. Eine Landschaft von Walker Evans ist höchstwahrscheinlich eine Pseudolandschaft aus flächendeckenden Autowracks. (Alpers bemerkt, vielleicht augenzwinkernd: „Evans sprach sich gegen Natur als Gegenstand aus, wann immer sich die Gelegenheit bot.“) Paradoxerweise war Evans, obwohl ihm menschengemachte Artefakte lieber waren als Naturmotive, äußerst reaktionär und „partout gegen Fortschritt“. Angeblich machte er „vor Freude einen Luftsprung“, als er während der Depression in der Zeitung las, die Börsenmakler würden aus dem Fenster springen. Alpers schreibt, der Titel eines seiner Photoessays für die Zeitschrift *Fortune*, „Before They Disappear“, passe zu fast allem, was Evans zum Motiv gemacht habe.

Sentimentalität und Nostalgie lehnte er ab, aber die Erinnerung an Altes wollte er mit allen Mitteln bewahren; in der zweiten Ausgabe (1961) seines bejubelten Buchs *American Photographs* spricht er von sich in der dritten Person und bemerkt anerkennend: „Evans war und ist an dem Anblick interessiert, den jegliche Gegenwart als Vergangenheit bieten wird.“

So überrascht es nicht, dass der Mann, der mit so viel Liebe Relikte der Vergangenheit fotografiert hat, ein passionierter Sammler von alten Postkarten (das Evans-Archiv am Metropolitan Museum of Art umfasst mehr als 9.000 Stück), von „gefundenen Objekten“ wie zerbeulten, rostigen Verkehrsschildern, ja sogar Flaschendeckeln war. Alpers schreibt, „die Wände seines Wohnsitzes in Old Lyme waren mit Sammelstücken vollgehängt, die schließlich auch die Fußböden bedeckten.“ Gewiss, solche Objekte zum Fetisch zu erheben, nimmt die Pop Art in ihren augenfälligsten, oberfächlichsten Elementen vorweg, aber man kann, so Alpers, die Ehrfurcht, die Evans „gefundenen Objekten“ entgegenbringt, nicht mit der spielerisch-parodistischen, zutiefst ironischen Art vergleichen, in der Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein oder Wayne Thiebaud die amerikanische Popkultur kommentieren.

Das „Puritanische“ an Evans' Kunst liegt in der vorsätzlichen Löschung ihres Schöpfers: der Nichtsubjektivität Flauberts. Angeblich hat Evans, als er in der Öffentlichkeit die Kamera zückte, einmal einem Freund zugerufen: „Beobachte mich, ich werde jetzt verschwinden.“ Die Artefakte einer Kultur festzuhalten, die um ihn herum zusehends verschwand – seien es die Folgen der Niederlage des sklavenhaltenden Südens oder die Industrialisierung und Dehumanisierung des urbanen Nordens – hatte Vorrang vor selbstbewusstem Künstlertum und Experimenten, wie Stieglitz, Man Ray, Lee Miller und (gelegentlich) Minor White sie verfolgten; Evans zog es vor, in seinem Werk unsichtbar zu bleiben; so hat er seine ahnungslosen Modelle für die umstrittene Serie *Subway Portraits* (1938-41) tatsächlich „unsichtbar“ fotografiert. Er stieg mit einer im Mantel versteckten Kamera in die New Yorker Subway hinab und machte unbemerkt über 600 Portraits: „Ich fing an, mit dem Auge Menschen in der U-Bahn zu sammeln.“ Gibt es eine stärkere Metapher für den Photographen als „einen sündigen Spion und apologetischen Voyeur, mit Distanziertheit ausgerüstet ... *Sie* sind Beute ... *Du* allein besitzt eine Rüstung ... *Ich* bin auf der Pirsch wie bei der Jagd.“

Zu den *Subway Portraits*, für Alpers „das Merkwürdigste, das Evans je geschaffen hat“, schreibt sie:

„Die Wiederholung so vieler vereinzelter, blasser, stillgestellter Gesichter hat etwas Unheimliches. Die meisten Köpfe sind mit Hüten in der Mode der Zeit bedeckt und sitzen auf Leibern, die starr gegen die Fenster, deren Rahmen und das Leitsystem der U-Bahn gedrückt sind. Zwischen der ungeteilten Aufmerksamkeit der Kamera (und unserer Blicke) und dem totalen Ausbleiben einer Antwort klafft eine Lücke. Es ist nicht nur ihre Anonymität, sondern auch die Tatsache, dass ihnen nicht bewusst ist, dass sie gesehen werden, die diese Menschen fremd erscheinen lässt. Sie erinnern einen an aufdringliche Zeitungsphotos aus dieser Periode. ... Man hat vorgeschlagen, dass Evans darin „die moderne Anonymität seiner Zeitgenossen und die moderne Anonymität seines Mediums“ erkannte.¹ Für mich scheint es sich um etwas Einfaches, mehr Grundsätzliches zu handeln: dass er in dem fremden, zurückgezogenen Zustand der Individuen in der U-Bahn sich selbst wiederfand.“

Starting from Scratch ist ein merkwürdiger Untertitel für eine Studie, die so viele Belege für den Einfluss von Vorgängern auf den Untersuchten liefert. Evans' „realistische“ Photographie steht fest in der Tradition des großen Bürgerkriegsphotographen Matthew Brady, den Evans schätzte und sehr bewunderte, und des großen französischen Photographen Eugène Atget, den Evans oft als wichtigen Einfluss benannte. (Alpers schreibt sogar, Evans sei „von Atget überwältigt“ gewesen.) Das Werk seiner Zeitgenossen – Dorothea Lange, Helen Levitt, Berenice Abbott, Minor White, Edward Weston – gleicht in Umfang, Zielsetzung, Sympathie für das Sujet und Ausführung weitgehend dem von Evans; es ist angesichts dieser Fülle an Talent wenig überzeugend und auch gar nicht notwendig, Evans' „Einzigartigkeit“ so nachdrücklich hervorzuheben, wie Alpers dies tut. (Ein geeigneterer Kandidat für „Einzigartigkeit“ in der amerikanischen Photographie des 20. Jahrhunderts ist Ansel Adams.)

Was Alpers in *Starting from Scratch* beschäftigt, ist das Wesen der Photographie an sich, ihr, wenn man so will, paradoxes Verhältnis zur Realität. Nach einer herausragenden Karriere als Kunsthistorikerin und der Beschäftigung mit den größten europäischen Malern – *Rembrandt als Unternehmer. Sein Atelier und der Markt* (1990/2003), *Tiepolo und die Intelligenz der Malerei* (1994/1996), *The Making of Rubens* (1996), *The Vexations of Art: Velasquez and Others* (2007) – nimmt sie sich die Photographie eines Amerikaners im 20. Jahrhundert vor – betritt Neuland, wie sie in ihrer Einführung einräumt; und so ist es, genau genommen, die Kunsthistorikerin, die in einem neuen Gebiet mutig „bei null anfängt“. (Alpers ist Jahrgang 1936).

Anfangs galt ihr Interesse dem „Singulären“ des (malerischen) Kunstwerks: der Herstellung. Im Gegensatz dazu geht es beim Herstellen von Photographie ganz und gar nicht um Singularität, sondern um die Möglichkeit endloser Reproduktion, somit um unendliche Varianten eines Ausgangsbilds und unendliche Interpretationen.

In einer Passage, in der es um die Unterscheidung zwischen Künstlern geht, die entschlossen sind, ihr Werk zu vollenden, und Künstlern, die sich instinktiv sträuben, es zu vollenden, schreibt Alpers wunderbar erhellend:

„Wenn man sein ganzes Werk betrachtet und sein Desinteresse an qualitativ hochwertigen Abzügen hinzunimmt, könnte man alle Photographien von Walker Evans für Zeichnungen in einem Skizzenbuch halten. ... Ich habe seine fehlende Bereitschaft, sich für *ein* Bild in der Serie zu entscheiden, als Evans' Akzeptanz der inhärent repetitiven Natur seines Mediums interpretiert. ... Was bei Evans fehlt, ist so etwas wie das Fehlen eines fertiggestellten Bildes bei Cézanne. Hier ist der abschließende Dreh in unserem Vergleich: Cézanne, der dafür berühmt war, die Arbeit an einem Bild nicht abschließen zu können, ist so mit Evans vergleichbar, der zögerte, wenn er sich für einen ikonischen Abzug entscheiden sollte. Beide gingen mit Freude an die Aufgabe, Bilder zu erzeugen, die in irgendeiner Weise der Welt entsprechen sollten, und gleichzeitig verzweifelten sie an dieser Herausforderung.“

Eigentlich ist *Starting from Scratch* ein „einzigartiges“ Werk: die genaue Betrachtung klassischer Photographien durch ein scharfes Auge, die das Lehrreiche mit dem Intimen verbindet, die Gelehrsamkeit der Historikerin mit der Aufrichtigkeit der Autobiographin. Indem sie Evans' Photos vergrößert, findet sie verwandte Themen und Motive bei so unterschiedlichen Künstlern wie William Carlos Williams, William Faulkner, Fred Astaire, Elizabeth Bishop oder auch Bob Dylan – Querverbindungen, die bisweilen weit, wenn nicht zu weit hergeholt, und dennoch fruchtbar und immer interessant sind. *Starting from Scratch* ist in vielerlei Hinsicht bereits ein exzellentes Buch, nimmt in seinem Verlauf trotzdem noch dramatisch Fahrt auf und gipfelt in einem brillanten und geradezu spannenden Schlusskapitel mit der Überschrift „Rückzug nach innen“, in dem Alpers das Phänomen des „Altersstils“ bei anderen Künstlern untersucht:

„Ich nähere mich der Frage nach dem Altersstil aus der Perspektive einer lebenslangen Arbeit an der historischen Kunst Europas. Der Altersstil solcher Meister wie Tizian oder Rembrandt war ein sehr wichtiges und viel behandeltes Phänomen. Wenn Künstler normalerweise dem Stil ihrer Periode entsprachen, fielen ältere Künstler auf, die eigene Wege gingen und unabhängig von anderen arbeiteten. ... Man denke an die eigenständige Pinselfaktur bei Tizian und Rembrandt oder an Picassos Spätwerk, das erst ignoriert wurde, oder an den alten Miró.“

Über die „Alterswerke“ von Atget und Evans sagt sie: „Sie scheinen zum großen Teil zum eigenen Vergnügen aufgenommen worden zu sein ... Am Ende ihres Lebens verlieren sich diese Männer spielerisch in etwas, das sie geliebt haben. Atget in Landschaften, Evans in ‚manscapes‘.“

Das Buch schließt mit einem prägnanten Zitat aus einem Interview, das Evans kurz vor seinem Tod gegeben hat und in dem er voller Begeisterung von einer neuen Kamera spricht, die er für sich entdeckt hat:

„Meine Sicht erweitern und neue Stilrichtungen eröffnen, die ich bisher nicht genutzt habe. Das habe ich gegen meine Erwartungen herausgefunden. ... Man photographiert Dinge, die man vorher nicht photographiert hatte. Ich weiß nicht warum, aber ich fühle mich durch sie verjüngt.“

Joyce Carol Oates ist die Autorin des Romans *Night. Sleep. Death. The Stars* und des Erzählbands *Cardiff, by the Sea*, beide 2020 erschienen. Sie wurde mit dem Prix mondial Cino Del Duca 2020 ausgezeichnet.

Aus dem Englischen übersetzt von Marion Kagerer
