

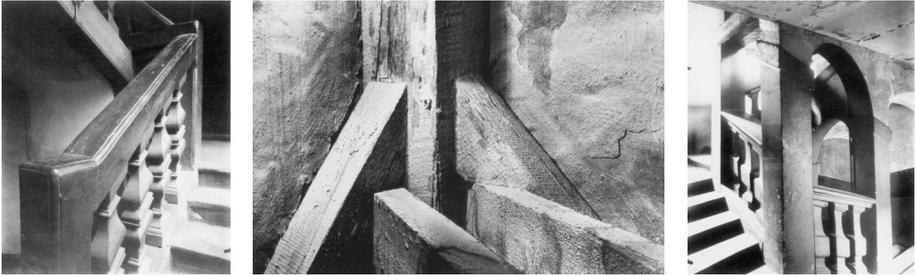
Wolfgang Brückle

Ein Abschnitt aus der Geschichte der Dokumentarfotografie

Neuere Literatur über Atget und die Nachwelt

Die *documenta X* brachte es an den Tag, und in jüngster Zeit reihen sich Ausstellungen über das Dokumentarische immer enger aneinander: Die Frage nach Verlässlichkeit und Gehalt, Echtheit und Authentizität bildlicher Informationsübermittlung hat in der Kunst Konjunktur, bei Dominique Baqué fortgeschrieben im Sinne einer an den Wechsel von der Gegenwartskunst zum Dokumentarischen geknüpften »nouvel art politique«. Folgt man der unlängst für eine schweizerische Schau benutzten Titelgebung, so besteht für die zeitgenössische Kunstproduktion sogar eine ausgesprochene »Notwendigkeit« der Zeugenschaft.¹ Dabei kommt den technischen Medien zur Bildaufzeichnung wegen ihrer vergleichsweise engen Tuchfühlung zur Wirklichkeit ein besonderer Stellenwert zu. Das war schon einmal so: Um 1930 stieg die allgemeine Wertschätzung dokumentarischer Verfahren so an, dass binnen kurzem Fotografien, deren Schöpfer sich um die üblichen Mittel zur Kunsterzeugung nicht scherteten, in den Galeriebetrieb Eingang finden konnten. Zur selben Zeit schlugen sich erstmals Versuche zur Nachzeichnung einer Geschichte der Fotografie schriftlich nieder, die nicht mehr an der Kunstgeschichte Maß nahmen, sondern ihre Ahnen, Klassiker und Vorbilder im eigenen Medium suchten. Besonders das Werk Eugène Atgets spielte bei dieser Traditionsbildung eine wichtige Rolle, während sich inzwischen Fotografen eher auf Walker Evans berufen, der seinerseits von Atget Eindrücke verarbeitet hatte. Wie sehr sich auf dieser Grundlage eine Gattung anspruchsvoller Dokumentarfotografie mit ästhetischen Präentionen herausbilden konnte, rückte vor allem während der letzten Jahre in den Blickpunkt von Ausstellungen und Forschung. Im Folgenden werden Bücher der letzten fünf Jahre besprochen, die sich diesem Problemfeld einer Fotografie auf der Grenzlinie zwischen gestalteter und gespeicherter Wirklichkeit widmen.

Das deutliche Zeichen für die Inthronisierung einer Gründerfigur der modernen Fotografie setzte eine Ausstellung des Jahres 2000, die Atget als Pionier vorstellte, indem sie ihn mit den Arbeiten jüngerer Fotografen konfrontierte. Der verantwortliche Kurator Claude Lemagny zeigte darin umstandslos alles, was mit dem von ihm unterstellten dokumentarischen Anspruch, »die Dinge selbst« zu präsentieren und zu isolieren, einigermaßen vereinbar schien. Dass Atget selbst diesem vor allem von der Neuen Sachlichkeit gesteckten Ziel gefolgt sei, ist schon zweifelhaft genug. Wenn schließlich Fotografien von Atget und Dieter Appelt zu einem regelrechten Triptychon vereinigt werden, so wird deutlich, wie sehr die bloße Erscheinung der Bilder und »visuelle Reime« für die Auswahl verantwortlich gewesen sein müssen. (Abb. 1) Allerdings darf man Lemagnys Darstellungsabsicht keinen fal-

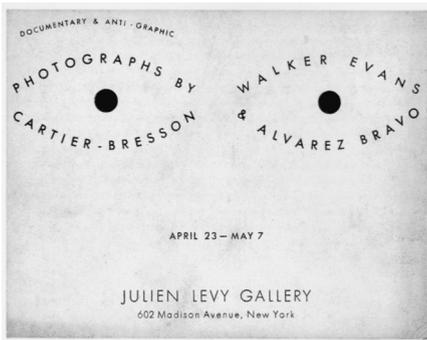


1 Bildstrecke im Ausstellungskatalog »Atget the Pioneer«. Eugène Atget: 18, rue Sainte-Croix-de-a-Brettonerie (1906); Dieter Appelt, Poutres (1984); Eugène Atget: 25, rue des Francs-Bourgeois (1904)

schen Erwartungen aussetzen. Ihm ging es darum, Atgets Werk in ein imaginäres Museum zu überführen, in dem sich formal verwandte, wenn auch ganz unterschiedlichen Strategien und Interessen folgende Darstellungen ein Stelldichein geben dürfen (in dem sich etwa, um ein von Lemagny selbst als Paradigma herangezogenes Bildpaar anzuführen, Marcel Duchamps Flaschentrockner zu Atgets Fotografie von einem geschwungenen gußeisernen Treppengeländer gesellt). Zwei Beiträge von Pierre Borhan und Luce Lebart bemühen sich dennoch um einen wirkungsgeschichtlichen roten Faden, indem sie einen Abriss der Rezeption des französischen Fotografen bei seinen Kollegen sowie in der literarischen Kritik und bei Museumsleuten geben.² Das Ergebnis legt es allerdings nicht nahe, mit dem Ausstellungstitel von *Atget the Pioneer* zu sprechen, denn er wurde zur Zeit seiner ersten Inanspruchnahme für die Kunst eher als ein Nachzügler der frühesten, »naiven« Fotografie denn als ein Neuerer betrachtet. Wenn er große Wirkung entfalten konnte, so aufgrund einer Umwertung seiner Arbeit im Zuge der Musealisierung des Mediums.³ Die dokumentarische Aufgabe seiner Fotografien trat dabei hinter einem angenommenen »Selbstaussdruck« der Fotografenperson zurück, sein Blick auf das Pittoreske hinter einem »sachlichen« Blick. *Atget the Pioneer* ist insofern Teil der kanonbildenden Wirkungsgeschichte. Vor den damit verbundenen Schwierigkeiten der Kategorienbildung stand diese Ausstellung im übrigen nicht allein: Wie *Atget the Pioneer* die Bilder nach Maßgabe fotografischen Stilwillens und der »dokumentarischen« Haltung zum Gegenstand zusammenstellte, so auch eine Schau von 2003, die eine Tradition aufzeigen wollte, in der sich das »Grausame« und das »Zärtliche« zu einer fotografischen Auffassungsweise eigenen Rechts verbinden. Dieses Thema lag gewissermaßen auf der Straße: Wird man doch kaum auf Widerspruch mit der These stoßen, Walker Evans sei der einflussreichste Fotograf des 20. Jahrhunderts gewesen. Die Kuratoren Emma Dexter und Thomas Weski machten es sich dementsprechend zur Aufgabe, die Spuren seines Schaffens in den Arbeiten mehrerer nachfolgender Generationen aufzuspüren. Sie unterstellten diese Suche einer Notiz Lincoln Kirsteins, der als früher Förderer von Evans in dessen Bildern eine »tender cruelty« ausgemacht hatte.⁴ Es ließe sich darüber streiten, ob es Sinn ergibt, dieses Begriffs-paar, das auf der Grenze zum Paradox angesiedelt ist, zur Stilbestimmung heranzuziehen. Im Fall einiger ausgewählter Exponate scheint denn auch tatsächlich schon die Vereinigung von auktorialer Perspektive und dokumentarischer Objektivität, wie sie Weski in seinem Katalogtext als Gegenstand von Kirsteins Formulierung be-

zeichnet, ein Freibrief für die Zusammenführung mit Evans und seinen erklärten Nachfolgern gewesen zu sein. Nicht in allen Fällen ist damit viel gewonnen. Umgekehrt sind damit aber auch die beiden Qualitäten benannt, die Evans selbst in einer 1931 verfassten Sammelbesprechung fotografischer Neuerscheinungen als Hauptteigenschaften von Atgets Fotografien namhaft gemacht und mit besonderem Lob bedacht hatte. Weski verweist nebenbei auf diese Würdigung des damals in Kunstkreisen eben erst bekannt gewordenen Franzosen, wie auch eine von ihm mitveranstaltete Ausstellung bereits drei Jahre zuvor behauptet hatte, mit Atgets Werk habe »die Fotografie ihre eigenen Aussagemöglichkeiten innerhalb des Kanons der bildenden Künste zur Klärung« gebracht.⁵ Dieser Satz bedarf in Wahrheit selbst einer Klärung. Atget persönlich verfolgte nämlich dieses Ziel nicht bewusst. Andererseits scheint er für Evans eine wichtige Rolle bei der Bestimmung von dessen eigenen Ziele gespielt zu haben. Jedenfalls läuft sein kleiner Text auf die Forderung hinaus, dass eine zukünftige Fotografie Atget (und August Sander, wie Evans hinzufügt) zum Vorbild nehmen solle.

Einige von Evans' Vorlieben betreffs Sujet und Gestaltung seiner Aufnahmen lassen sich leicht mit Anregungen durch Atget erklären. Allerdings kamen sie nicht sofort zum Tragen und können wohl nicht als der einzige oder bestimmende Impuls gewertet werden, der die Rede von einem ›Einfluss‹ rechtfertigen würde. Zu Anfang der dreißiger Jahre arbeitete Evans noch unter Anwendung von Gestaltungsprinzipien sehr unterschiedlicher Herkunft. Das lässt sich anhand einer seiner frühen Ausstellungsbeteiligungen bestätigen, zu deren Rekonstruktion kürzlich die Wiederaufindung eines Konvoluts von Fotografien und Dokumenten Anlass gab. Sie erlaubten, in aller Deutlichkeit die frühe Erfolgsgeschichte von Walker Evans und zwei weiteren Vertretern moderner Fotografie dingfest zu machen. Die in jener New Yorker Schau von 1935 gezeigten Bilder sind, soweit aufgrund von Archivfunden eindeutig benennbar, längst allesamt zu Klassikern aufgestiegen. Bemerkenswert ist der im Zuge der Rekonstruktion zusammengestellte Katalog also weniger wegen des Bildmaterials als vielmehr, weil darin die gemeinsame Ausstellungstätigkeit von Evans sowie Manuel Álvarez Bravo und Henri Cartier-Bresson und ihre Förderung durch den Galeristen Julien Levy bis in die Einzelheiten hinein erkennbar wird. Levys Galerie ist als Teil der Geschichte der Moderne in Amerika längst gut bekannt, vor allem weil sie als ein Brückenkopf des Surrealismus und der Erweiterung des künstlerischen Feldes auf Film und Fotografie wichtige Anstöße gegeben hat. Bereits Levys erste kuratorische Initiative bezog sich auf letzteres Medium, indem er, noch als Angestellter der Weyhe Gallery, Eugène Atget eine Ausstellung widmete.⁶ Eine Retrospektive amerikanischer Fotografie, eine weitere Schau Atgets zusammen mit Nadar, dann 1932 die erste New Yorker Ausstellung für Walker Evans schlossen sich an.⁷ Im Folgejahr waren bei Levy *Photographs by Henri Cartier-Bresson and an Exhibition of Anti-Graphic Photography* zu sehen. Die Abkehr von der etablierten Kunstfotografie wird in diesem Titel zum Programm erhoben. Levys Presseerklärung beschränkte sich allerdings noch auf die Beschwörung eines »something«, also des unbeschreiblichen gewissen Etwas. Wie offen er seinen Kampfbegriff fasste, wird umso deutlicher, wenn man in Rechnung stellt, dass in der Ausstellung auch Man Ray zu sehen war.⁸ 1935 kam es dann zu der gemeinsamen, neuerdings aufgearbeiteten Schau von Cartier-Bresson, Evans und Manuel Álvarez Bravo. (Abb. 2) In ihrem auf *Documentary and Anti-Graphic Photographs* erweiterten Titel wurde eine



2 Einladungskarte zur Ausstellung »Documentary and Anti-Graphic Photographs by Cartier-Bresson, Walker Evans and Alvarez Bravo«, Julien Levy Gallery, New York (1935)

positive Bestimmung der neuen Richtung nachgeliefert, und die vertretenen Fotografen bildeten eine homogenere Gruppe als diejenige der vorangegangenen Galeriepräsentation. Anhand der 1935 gezeigten Bilder lässt sich nachvollziehen, dass, ebenso wie Evans, auch Cartier-Bresson und Álvarez Bravo, die ihre Werke unmittelbar zuvor schon gemeinsam ausgestellt hatten, von Atget beeindruckt waren, wenn auch hauptsächlich wegen ihres Rekurses auf eine urbane Ikonographie, die im Werk des Vorläufers breit vertreten war: Ladenschilder, Schaufenster, die abseitigen Ecken der Stadt.⁹ Mit der von Agnès Sire besorgten Nachzeichnung des Weges aller drei Fotografen in die Kunstöffentlichkeit wird auch eine knapp vorausgegangene »Nachempfindung« des Ausstellungsereignisses auf sicheren Boden gestellt: Im Jahr 2003 hatte nämlich der Palacio de bellas Artes von Mexiko-Stadt im Sinne einer Gedächtnisveranstaltung für die einst am selben Ort von Álvarez Bravo und Cartier-Bresson besichzte Ausstellung eine Auswahl von Arbeiten beider Fotografen aus der Zeit um und nach 1930 – ergänzt um Bilder von Evans – zusammengeführt und bei dieser Gelegenheit auf die sonst kaum beachtete Rolle Mexikos als Austragungsort der Moderne aufmerksam gemacht. Aber erst die Auffindung von Exponatenlisten für die Anteile von Álvarez Bravo und Cartier-Bresson erlaubt, mit ausreichender Sicherheit auf die dort und danach auch bei Levy ausgestellten Werke zurückzuschließen. Für Evans gibt es dergleichen Zeugnisse nicht. Es ist jedoch unwahrscheinlich, dass er neben seinen Ansichten aus Kuba und New Orleans, von denen eine Rezension sprechen sollte, auch seine um 1930 entstandenen, formalistischen Ansichten New Yorks ausgestellt habe.¹⁰ Im Gegenteil gab ihm die Ausstellung bei Levy vermutlich eine günstige Gelegenheit, seine dokumentarischen Arbeiten als neue »formlose« Form von der üblich gewordenen fotografischen Abstraktion abzuheben.

Gute Dienste bei der Erschließung von Evans' Werk leistet eine weitere Veröffentlichung, die vor sechs Jahren unter dem Titel *Unclassified* eine Ausstellung des Metropolitan Museum über das dort angesiedelte Walker Evans-Archiv begleitete. Dieses Buch trägt zur Kontextualisierung von Evans' »eigentlichem« fotografischen Werk bei, indem es dessen anfängliche Gehversuche als Schriftsteller anhand einiger seiner Texte und Übersetzungen vorstellt. Es fördert seinen Hang zur Archivierung von Bildkonvoluten aller Art und seiner eigenen Person zutage und leistet durch den Abdruck von Briefen einen Beitrag zu seiner intellektuellen Biographie. Ein wirklich zufriedenstellendes Evans-Handbuch ist daraus am Ende nicht geworden, denn die Kommentartexte beschränken sich auf die nötigsten Erläuterungen,

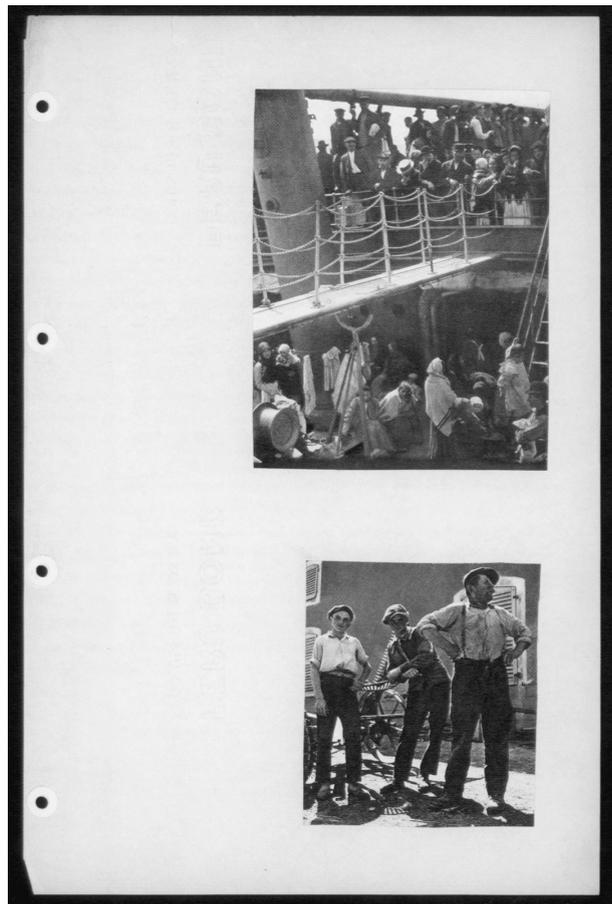
und zeitgenössische Besprechungen seiner Ausstellungen und Bücher sind nicht in der Anthologie enthalten. Dafür wird in *Unclassified* der bislang schwer zugängliche kleine Essay über *The Reappearance of Photography* abgedruckt, in dem Evans die Gelegenheit einer Literaturschau für seine bedeutsamste Positionserklärung nutzte (in genau diesem Text findet sich auch seine oben bereits erwähnte Würdigung von Atget). Auch Evans' kaum bekannter Beitrag über Lee Friedlander wurde in *Unclassified* aufgenommen; Evans gibt darin deutlich zu erkennen, dass dessen Fotografien ihm als Fortschreibung seines eigenen Werks erscheinen. Des Weiteren werden Archivbestände ausgebreitet, die Evans als einen Ikonographen der Moderne fassbar machen: Er sammelte nicht nur Ortsansichten vor allem in Form banal aufgemachter Postkarten, die er gelegentlich sogar ganz ähnlich auf eigenen Bildern wiederholte: Nahezu alle Aufnahmen von Evans selbst lassen sich in das Schlagwortsystem übernehmen, das er für seine Postkartensammlung benutzte.¹¹ Ebenso bemerkenswert ist eine faksimilierte Folge von Kartons, auf denen Evans, ähnlich wie Hannah Höch, Fotografien aus Zeitschriften sammelte und arrangierte. Sie steht im Zusammenhang mit Projekten zur Dokumentation des zeitgenössischen Amerika, die nie zur Ausführung kamen, und beerben Evans' Bildgebrauch in Havanna, wo er anonyme Pressebilder unter seine eigenen gemischt hatte. Unter den von ihm gesammelten Schlagworten für einen provisorischen Titel ist auch *Faces of the Time*, also eine englische Übersetzung von August Sanders *Antlitz der Zeit*, von dem sich Evans so beeindruckt gezeigt hatte.¹² Allerdings spiegeln die in seiner Kladde versammelten Bilder weniger Sanders gleichmachende Bildnisauffassung als eine Vorliebe für Schnappschüsse wieder. Eine dritte in *Unclassified* vorgestellte Sammlung betrifft Karikaturen sowie einfache Holzschnitte und Stiche, die allesamt der Bildkommunikation amerikanischer Alltagskultur entstammen. Eine Neigung zur populären Bildsprache scheint sich hier mit der Vorliebe für ›sachliche‹, jedenfalls unkünstlerische Darstellungsformen verbunden zu haben. Die kulturkritischen Perspektiven und ästhetischen Präferenzen des Harvard-Kreises, in dem Evans um 1930 verkehrte, mögen ihm diesbezüglich Anregungen gegeben haben: Vielleicht schlägt sich noch in Lincoln Kirsteins Erinnerung an Alfred Barrs Behandlung jedes Artefakts »as if it were an ethnographical object« eine Anregung nieder, die auch Evans dort aufgriff.¹³ Evans nimmt außerdem mit vielen seiner archivarischen Aktivitäten die Pop Art vorweg; seine Faszination für das später von Andy Warhol verarbeitete Motiv des elektrischen Stuhls (oder für dessen fotografische Präsenz in den Massenmedien) schlägt sich in der vorliegenden Anthologie mehrfach nieder. Eine andere Aufnahme dieser Sammlung hat etwa zur selben Zeit ein Geschwister in dem deutschen Bildband *Der gefährliche Augenblick*, ausgewählt hier wie dort wohl wegen des Reizes eines völlig unbekanntem Eindrucks vom ›historischen‹ Augenblick.¹⁴ Insgesamt entsteht der Eindruck, dass Evans Sinn für die grotesken Züge seiner Umwelt hatte und sie mit dem analytischen Abstand eines Wissenschaftlers dokumentieren wollte. Die Kenntnis solcher Aktivitäten ist unabdingbar für die Bewertung von Evans' Fotografie, weil sie einer Lesart Vorschub leistet, in der die Betrachtung seiner Bilder als einzelne Kunstwerke als Verzerrung wahrnehmbar wird. Mit der Ausbreitung von Archivmaterial bildet *Unclassified* also eine sehr aufschlussreiche Ergänzung zu den vorhandenen Büchern über den Fotografen.

Ebenfalls mehrere Jahre vor der Rekonstruktion von *Documentary and Anti-Graphic Photography* wurde das Problem des Stilwandels in der modernen Fotogra-

fie von Olivier Lugon in einer 2001 gedruckten Dissertationsschrift verhandelt. Vielleicht blieb diese Arbeit über den dokumentarischen Stil von August Sander bis Walker Evans bislang von größerer Aufmerksamkeit ausgenommen, weil sie in französischer Sprache geschrieben wurde. Als eine Veröffentlichung, die zwei der wichtigsten Fotografen des 20. Jahrhunderts schon im Titel aufeinander bezieht und mit Albert Renger-Patzsch und Berenice Abbott zwei weitere herausragende Vertreter des Mediums ausführlich bespricht, ist jedoch auch dieses perspektivenreiche, sorgfältig und klar argumentierende Buch, das noch dazu elegant geschrieben ist, größere Beachtung wert. Lugon stellt sich mit Rücksicht auf selbstapologetische Stellungnahmen, in deren berühmtester Evans rückblickend meinen sollte, die Kunst könne kein Dokument sein, jedoch »dessen Stil übernehmen«, die Aufgabe, eine epochalen Stiltendenz der Zeit um und nach 1930 zu rekonstruieren.¹⁵ Die Quellen, auf die er sich dabei stützt, sind in der Mehrzahl bekannt. Die zusammenführenden Überlegungen des Verfassers sind jedoch neu. Lugon geht der Begriffsgeschichte nach, die erst für die späten zwanziger Jahre den Gebrauch des Wortes ›dokumentarisch‹ in Bezug auf die Fotografie verzeichnet, und würdigt die Verlagerung der Stoßrichtung solcher Bilder im Dienst der amerikanischen Farm Security Administration, um desto deutlicher herausstreichen zu können, wie wenig ihr berühmtester Angestellter Walker Evans mit der dort nachmals durchgesetzten Bildrhetorik künstlerisch übereinstimmte. Bei ihm trat die Bestandsaufnahme – später wird er sagen: das Kunstwerk – auf Kosten der politischen Stellungnahme in den Vordergrund. Er wollte insofern hauptsächlich eine neue Ausdrucksweise in der Fotografie hoffähig machen. Auch Lugon betont auf die große Bedeutung, die in diesem Zusammenhang Atgets Arbeiten als einem historischen Bezugspunkt zukam.¹⁶ Ein Kapitel über damit einhergehende Stileigenschaften schließt sich an die Darstellung der historischen Entwicklung an. Folgt man Lugon, so ergibt sich eine derart enge Gemeinsamkeit zwischen August Sander und (einem von der eigenen Neuen Sachlichkeit bekehrten) Albert Renger-Patzsch sowie zwischen Berenice Abbott und Walker Evans, dass man von einem gemeinsamen Stil aller vier Fotografen sprechen könne. Lichtfülle, Deutlichkeit, Anonymität des Standpunkts und Frontalität des Motivs sowie Informationsfülle im Dienst der Lesbarkeit der Bilder geben gemäß Lugon für diesen ›dokumentarischen‹ Stil den Ausschlag. Ein weiteres Kapitel steuert Beobachtungen zum seriellen Prinzip in Produktion und Präsentation, zum Sammelwesen und zur archivarischen Praxis bei, bevor die gesellschaftlichen Gebrauchsweisen der Fotografie und deren Reflexion in den medienkritischen Debatten der Zwischenkriegszeit beleuchtet werden. Eine Darstellung der damals aufgekommenen Idee eines Betrachters der Zukunft, an den sich die dokumentarische Bewegung vor allem richtete, rundet die Untersuchung ab. Ihr Beobachtungsreichtum ist zu groß, als dass er sich hier angemessen würdigen ließe. Es seien deshalb nur einige Deutungsvorschläge Lugons herausgegriffen, die eine kritische Überprüfung nahelegen.

Heikel ist erstens die Rückprojektion eines quasi-kantianischen Kunstbegriffs, wie ihn Evans an seinem Lebensende vertreten wird, auf dessen Bildproduktion in den dreißiger Jahren. Er äußert sich nämlich in seinen letzten Stellungnahmen viel klarer (und das heißt hier: verklärend) über seine Absichten als in der ›klassischen‹ Schaffensphase selbst. Im Umgang mit den Äußerungen dieses Kronzeugen des ›dokumentarischen Stils‹ wäre deshalb größere Vorsicht am Platz gewesen: Eine strikt funktionslose Kunst widerspricht zu sehr den damaligen Versuchen, die Grenzen

zwischen Gebrauchswert und Kunstwert in der Fotografie aufzuheben.¹⁷ Gerade der Harvard-Kreis, in dem Walker Evans mit Kirstein seinen ersten Förderer fand, stellte sich den damit einhergehenden Fragen, und die Einblicke, die *Unclassified* in Evans' archivarischen Kommentar zur Bilderwelt gibt, zeugen von demselben anhaltenden Interesse an der dokumentarischen Gebrauchsweise des Mediums. Sogar *The Steerage* von Stieglitz taucht in Evans' dort abgedruckter Privatsammlung von Allerweltsfotografien unbestimmter Herkunft auf, wodurch diese wohl berühmteste Aufnahme des amerikanischen Piktorialismus einer völlig neuen, die erzählerischen Qualitäten eines Dokuments hervorhebenden Betrachtung ausgesetzt wird. (Abb. 3) Evans wird ihren Mitteilungswert ähnlich wie den seiner eigenen Bilder eingeschätzt haben. Zweifellos wurde vor allem seinetwegen in Levys Gruppenausstellung von 1935 eine ›dokumentarische‹ Fotografie namhaft gemacht; jedenfalls nahm das schon ein zeitgenössischer Berichterstatte so wahr.¹⁸ Nun wurden dort durchaus auch Aufnahmen gezeigt, die Evans in Havanna für eine Enthüllungsreportage über die misslichen politischen Zustände unter dem kubanischen Diktator



3 Einzelseite aus Walker Evans' Klebealbum (um 1938)

Gerardo Machado angefertigt hatte.¹⁹ Seine Architekturaufnahmen aus dem Süden der Vereinigten Staaten schließlich, 1935 von Levy als jüngste Arbeiten des Fotografen gezeigt, waren als funktional klar bestimmtes Dokumentationsprojekt im Auftrag von Gifford Cochran zustande gekommen.²⁰ Da es sich gerade bei diesen Aufnahmen um diejenigen handelt, mit welchen Evans zu seiner strengen Bildauffassung kommt, zählt dieser Umstand umso mehr. Wenn sie Kunst im engeren Sinn von Kompositionsproblemen und Stil darstellen, so erst infolge einer Umwidmung, die Ursache und Bestimmung unabhängig voneinander betrachtet. So liegt der Eindruck nahe, dass es sich beim ›dokumentarischen Stil‹ um ein interessengesteuertes Diskursphänomen handelt, dessen Berechtigung sich hauptsächlich aus der Deutungshoheit der Kunstwissenschaft über die Fotografie ableitet. Damit wiederholt sich das hermeneutische Problem, das der Geschichtsschreibung schon mit Atget aufgegeben worden war. In der Einleitung verwahrt sich Lugon übrigens selbst gegen essentialistische Auslegungen des von ihm behandelten Stils: Diese Warnung muss man bei der weiteren Lektüre im Kopf behalten, denn im Fortgang seiner Untersuchung verschwindet sie hier und da hinter der Frage, wodurch sich diese Stilerscheinung von anderen abgrenzen lasse.

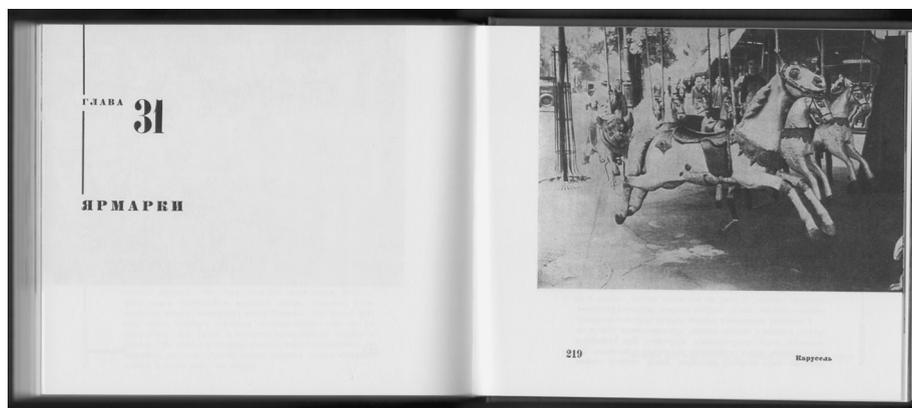
Zweitens handelt es sich gemäß der Darstellung Lugons beim dokumentarischen Stil um eine kritische Antwort auf das Neue Sehen und zugleich auf die Neue Sachlichkeit, die beide am Ende der zwanziger Jahre nicht mehr ungeteilten Anklang beim Publikum gefunden hätten. Tatsächlich kann Lugon den Quellen einen steigenden Widerstand gegen beide Strömungen entnehmen. Inwieweit seine klar unterscheidende Betrachtungsweise zutrifft, ist dennoch nicht ganz leicht zu sagen. Renger-Patzschs Publikumserfolg, von Lugon als Zeichen einer Schwächung avantgardistischer Konzepte gedeutet, dauert schon seit der Mitte der zwanziger Jahre an. Er dürfte auch zur Zeit der größten Publikumserfolge Lázló Moholy-Nagys noch der meistausgestellte Fotograf in Deutschland gewesen sein. Zwar versuchte Renger-Patzsch bald selbst, die Festlegung auf einen Stil abzuschütteln, allerdings wohl hauptsächlich deshalb, weil er sich kaum anders als zuvor Atget vom Rummel des Kunstbetriebs befremdet und in schlechte Gesellschaft gebracht fühlte. Von einem Wandel seiner Arbeits- und Kompositionsweise war diese Kehrtwendung nicht begleitet. Gewisse Zugeständnisse an die von Lugon dafür in Anspruch genommene ›Lesbarkeit‹ detailreicher Fotografie ergeben sich bei ihm wohl eher aus den Erfordernissen der Landschaftsfotografie, also aus gattungsspezifischen Konventionen. Evans selbst als Hauptstichwortgeber für den ›dokumentarischen Stil‹ sollte erst um die Mitte der dreißiger Jahre zur streng frontalen Motivauffassung finden. Seine Weggefährtin Berenice Abbott äußerte sich ausführlicher als er über fotografische Stilgebung, brachte es aber nicht auf einen ebenso strikten Standpunkt, weshalb ihre Äußerungen in Lugons Buch nicht die verdiente Rolle spielen.²¹ Im Fall August Sanders schließlich tritt eine Unterscheidbarkeit zweier Stilrichtungen ›sachlicher‹ Fotografie am deutlichsten hervor, denn schon 1930 begreift ein Kritiker dessen dokumentarische Fotografie als Gegenpol zur erlahmenden Neuen Sachlichkeit. Aber damit ist nur ein Hinweis auf die Neuausrichtung der Kunstkritik gegeben, nicht auf einen neuen Stil. Denn Sander hatte mit den wichtigsten seiner formalen Mittel schon gearbeitet, bevor die Neue Sachlichkeit überhaupt begann. Dass sein Werk wie das von Evans und Abbott auf ein Krisenbewusstsein gegründet sei und dass er, entsprechend der Auffassung Lugons, ebenso wie sie eine Welt dokumentiert habe,

die er als dem Verschwinden preisgegeben betrachtet habe, ist wohl nicht zu halten. Gerade die Lebenswelt der Bauern des Westerwalds muss ihm eher als ein Ruhepol erschienen sein, von dem er seine physiognomische Epochenkonstruktion ausgehen lassen konnte: Der Geschichtstheoretiker Oswald Spengler, immerhin ein Gewährsmann für die Einteilung von Sanders Porträtwerk, sah die bäuerliche Welt als einen den neuzeitlichen Geschichtsläufen entzogenen Bereich an, und es gibt keinen Grund, dem Fotografen eine andere Meinung zuzuschreiben.

Gleichwohl kann man Lugons Überlegungen wie in vieler Hinsicht, so auch betreffs der Konkurrenz von Stilrichtungen viel Erhellendes abgewinnen. Er zeichnet erstmals den um 1930 besonders in Deutschland einsetzenden Wertewandel in der öffentlichen Wahrnehmung ›gestalteter‹ Fotografie auf breiter Grundlage nach, woraus sich Aufschlüsse über das Schicksal der Moderne vor dem Beginn der nationalsozialistischen Kunstpolitik ergeben, und er bezieht auch die damals aufkommende Fotogeschichtsschreibung auf diesen Prozess: In Amerika ging deren Blick ebenso wie in Deutschland zurück auf die Frühzeit, von der man lernen wollte, wie eine unkorrupte Fotografie auszusehen habe. Atget bot sich als Vorbild, sein Werk als Maßstab an. Seine Zurichtung zum ›primitiven‹ Künstler wird vor diesem Hintergrund einer Rückkehr zu den Ursprüngen begreiflich. Aber sein Selbstverständnis verschwindet hinter dieser Vereinnahmung fast völlig. Man muss Gewicht darauf legen, wie sehr sich die interessengeleitete Apologie von Atgets Arbeiten nach seinem Tod verselbständigte. Dann tritt die Tatsache hervor, dass die oben erwähnte Auffassung Lebarts, derzufolge sein Werk einen »Nullpunkt der Fotografie« besetzt, nicht mehr für sich hat als die gegenteilige, von Julien Levy vor seiner Entdeckung der ›anti-graphic photographs‹ geäußerte Ansicht, dass Atgets Bilder allesamt »with beautiful quality, selection, and composition« gemacht seien.²² Lugon seinerseits schließt mit seiner Nachzeichnung des Kanonisierungsprozesses einer ganz auf die Identitätssuche der pseudo-dokumentarischen Fotografie zugeschnittenen Ahnenfolge mittelbar an Abigail Solomon-Godeau an, die bereits auf die diskursive Inbesitznahme Atgets durch kunstbeflissene Kommentatoren hingewiesen hatte. Allerdings hieß es bei ihr noch, Atget sei erst in den sechziger Jahren über den engsten Kennerkreis hinaus bekannt geworden.²³ Die in den letzten Jahren erschienenen Beiträge zum Thema zeigen, dass gerade die Möglichkeit, sich auf Atget als ein Vorbild berufen zu können, ein willkommenes Hilfsmittel zur baldigen Traditionsbildung und damit zur Klassifizierung jüngerer Ansätze bildete. Eines der Verdienste insbesondere von Lugons Buch besteht nun darin, dass die um 1930 entwickelte Geschichte des Mediums mitsamt ihrer Inanspruchnahme von ›Klassikern‹ wie Eugène Atget zutage gefördert und auf die Gestaltungsprobleme der damaligen Gegenwart bezogen wird. So entstand um 1930 zwar keine völlig neue Vorstellung von den Möglichkeiten fotografischer Kommunikation, wohl aber eine Flut von Positionserklärungen und Deutungsansätzen, die sich um die traditionellen Grenzen ästhetischer Erfahrung nicht scherten und mit in der Tatsache begründet waren, dass sich jetzt auch das Literaturmilieu für die Fotografie zuständig fühlte. Nicht umsonst kommen dem Verfasser des deutschen Begleittexts zum ersten Buch über Atget 1930 die Schriftsteller Barbey d'Aureville, Zola und Stendhal als Bezugsgrößen in den Sinn: Er kennzeichnet die Fotografien dadurch als brauchbaren Ersatz für das geschriebene Wort. Für dergleichen Annäherungsversuche im Dienst einer Adellung der Dokumentarfotografie gibt eine Reaktion auf Levys erste Evans-Ausstellung ein

weiteres Beispiel, indem eine New Yorker Tageszeitung dessen Bilder nicht nur mit Atget, sondern auch mit Thomas Manns Romanen vergleicht.²⁴ ›Lesbarkeit‹ in diesem Sinne ist keine neue Errungenschaft von Fotografen im Umkreis von Sander oder Evans, sondern eine der handelsüblichen Medieneigenschaften, der freilich die Kunstfotografie lange entgegengearbeitet hatte. Sie bezeichnet deshalb auch keine wirkliche Stileigenschaft. Andererseits stellt sie vor dem Hintergrund der Kunstdebatten um 1930 auch keinen Hinderungsgrund mehr für die Hochschätzung von Bildern dar, die sich, indem sie Detailversessenheit pflegen und einem Dokumentarauftrag entspringen, einen alltäglichen und gewissermaßen unkünstlerischen Anstrich geben.

Die Befähigung des dokumentarischen Produktionsmodus zu künstlerischem Ausdruck bezeugt auch das Fotobuch *Moj Paris* von Ilya Ehrenburg, das in Paris entstanden ist und 1933 in der Sowjetunion herausgegeben wurde. Diese Veröffentlichung kann heute als nahezu unbekannt gelten. Im derzeit maßgeblichen Übersichtswerk zur Verwendung von Fotografie in den Druckmedien der Zwischenkriegszeit kommt sie nicht vor.²⁵ Dabei stellt sie gerade vor dem Hintergrund der hier referierten Ergebnisse jüngerer Bemühungen um die fotografischen Tendenzen um und nach 1930 eine wirkliche Besonderheit dar. Denn sie zeigt, dass in der damaligen Sowjetunion dieselben Ablösungsprozesse zu beobachten sind wie in Europa und Amerika. Ehrenburg fotografierte Cafébesucher, Passanten, Hausmeister, Händler, Arbeiter, Bettler. Keine der Aufnahmen entstand im Innern eines Hauses. Er durchstreifte Paris als Flaneur und versuchte, das Leben jenseits touristischer Klischees zu erfassen. Einzelne Bilder von Schaufenstern und Jahrmarktobjekten ähneln Atgets Motiven und machen eine Bekanntschaft mit dessen Werk möglich, jedoch ohne dass Ehrenburg sich allzu offensichtlich an ihm orientierte (Abb. 4). Im Unterschied zu Atget und dessen bekannteren Nachfolgern steht Ehrenburg nämlich einer stilistisch prägnanten Überformung seiner Motive gleichgültig gegenüber. *Moj Paris* zeigt eine raue, direkte, ›stillose‹ Fotografie, die den unmittelbaren Kontakt mit der Wirklichkeit sucht. Es will die Wahrhaftigkeit der bebilderten Eindrücke wohl gerade durch einen laxen Umgang mit dem Medium bezeugen. Zugleich zeigt es eine Fotografie, die den Anspruch auf Lesbarkeit vertritt, indem sie im Verein mit



4 Doppelseite aus Ilya Ehrenburg, *Moj Paris* (1933)

kommentierenden Kurztexten Ehrenburgs auftritt und anscheinend den literarischen Diskurs mit anderen Mitteln fortschreiben soll. Diese Engführung der Mitteilungsformen ist zur Entstehungszeit noch ungewöhnlich, und ebenso ungewöhnlich ist der große Stellenwert lapidarer Reportagefotografie in einem Buch. Glücklicherweise wurde es durch den Steidl Verlag jetzt wieder zugänglich gemacht. Doch muss die im übrigen sorgfältig produzierte Neuausgabe völlig ohne Einführung und Erklärungen auskommen, weshalb hier einige Hinweise nachgetragen seien. Vor allem die Indienstnahme des Mediums durch einen Schriftsteller verdient Beachtung. *Moj Paris* steht am Beginn von Ehrenburgs Wende zu seiner Fassung eines sozialistischen Realismus, der mithilfe von Milieustudien und skizzenhaftem Zeitungsstil zu einer zeitgemäßen Wirklichkeitsauffassung gelangen wollte.²⁶ Bei seinen fotografischen Erkundungen der Stadt Paris übte Ehrenburg gewissermaßen für den literarischen Ernstfall, zumal er beteuerte, die begleitenden Prosa-Passagen hätten in diesem Buch nicht dieselbe Wichtigkeit wie die Bilder.²⁷ Der Griff zur Kamera stellte für den Literaten zweifellos eine programmatische Entscheidung dar, mit der er in der Auseinandersetzung um die angemessene Haltung gegenüber der Gegenwart Stellung bezog. Eine 1925 veröffentlichte Erklärung, in der Ehrenburg eine völlig andere Auffassung vertreten hatte, unterstreicht ex negativo die Bedeutung der künstlerischen ›Geste‹, als die seine Hinwendung zur Fotografie lesbar ist: Er hatte damals die Annahme angegriffen, »eine wahrheitsgemäße Abschilderung großer Dinge sei bereits große Kunst«, und diesen ›Naturalismus‹ durch eine Gleichsetzung mit dem fotografischen Verfahren zusätzlich desavouiert.²⁸ Im Lebensrückblick sieht Ehrenburg dagegen seine eigenen Romane aus der Zeit um 1930 als ›dokumentarisch‹ an. Auf diese neue Schilderungsweise bezieht er auch seine damaligen Pariser Streifzüge mit einer Leica, der er einen Winkelsucher aufmontiert hatte (was auch Evans tat), um ›unverfälschte‹ Tatsachen zu erhalten. In einer Erwiderung auf Kritiker weist er darauf hin, die »Mobilisierung« der Leser sei nicht sein Ansinnen gewesen und auch nicht am Platz, wenn es um die unmittelbare Darstellung der Wirklichkeit gehe: Etwa in derselben Weise sollte sich Evans äußern, als er den dokumentarischen Wert seiner Aufnahmen gegen staatliche Vereinnahmungsversuche verteidigte.²⁹ Auch in der Gegenstandsauffassung steht Ehrenburgs Arbeit mit der Fotografie Evans' gleichzeitigen Werken teilweise nahe.

Es kommt also nicht von ungefähr, wenn der amerikanische Kritiker John Boling auf *Moj Paris* zu sprechen kommt, als er Evans vom angeblichen allgemeinen Missstand der amerikanischen Fotografie absetzt: Nach seiner Einschätzung gleichen dessen ›document pictures‹ zum eigenen Ruhm in ihrer Radikalität Ehrenburgs Reportagebildern, während sich die restliche amerikanische Fotografie im Piktorialismus, in surrealistischen Abstraktionen und in Werbekampagnen verliere – nebenbei eine Ansicht, die kürzlich in Dominique Baqués Vorschlag, die ›dokumentarische‹ Bildproduktion als Heilmittel gegen die Realitätsferne und politische Wirkungslosigkeit der Gegenwartskunst zu begreifen, wieder anklang.³⁰ Evans hätte diese Würdigung vielleicht nicht als Kompliment begriffen. Unbeschadet dessen zeigt Bolings Urteil, dass Evans' Arbeiten dem Publikum auch ihrer motivischen Bedeutsamkeit wegen ins Auge fielen. Damit bestätigt er, dass die Frage nach der dokumentarischen Qualität unterschiedlich beantwortet werden konnte, dass es also in der Erfolgsgeschichte von Evans – wie von Abbott und Sander – nicht nur um Stilfragen ging. *Unclassified* zeigt mit einer Vielzahl von Arbeitsproben, dass sich

Evans, teilweise in eigenem Auftrag, als Dokumentarist verstand. Noch als er sich 1954 für Robert Franks Stipendiengesuch einsetzte, betonte er die dokumentarische Funktion, die man sich von dessen Aufnahmen versprechen dürfe.³¹ Es sei jedoch betont, dass Lugons Versuch, den ›dokumentarischen Stil‹ als Epochenerscheinung zu beschreiben, durch alle diese Einwände nicht seinen Wert verliert. Die Fragen, die er eingangs aufwirft, indem er den prekären Stand der Dokumentar fotografie zwischen Archiv und Museum, zwischen Informationsträger und Kunstwerk herausstellt, hatten andere Autoren bereits im allgemeinen zu klären versucht; Lugons Fallstudie macht die Probe aufs Exempel. Sie stellt im Grunde einen Beitrag zur Diskurs- und Mediengeschichte dar, auch wenn der Verfasser nebenbei einen Stil zu finden versucht, der den ihn bezeichnenden Begriff bestätigt. Lugon argumentiert jedenfalls vorsichtig genug, um Werbung für den heute eher verpönten Ansatz der Stilgeschichtsschreibung zu machen, zumal er selbst mit seiner kritischen Befragung der Quellen letztlich verhindert, dass die von ihm behandelten Gestaltungstendenzen im Sinne einer in sich schlüssigen Entwicklung zu verstehen wären. Ein Gutteil seines Buchs liefert Kontextbestimmungen. Insbesondere für die Erforschung von Bedeutungen und Bedingungen fotografischer Formensprache, wie sie aus den hier angezeigten Veröffentlichungen hervortritt, gibt so der bei Lugon eingelöste Anspruch auf die Nachzeichnung der »vie publique des images dans la production de leur sens« einen mit großem Gewinn gangbaren Weg vor.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Dominique Baqué: *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*. Paris 2004, bes. S. 196 ff., sowie Wolfgang Brückle: *Besprechung der Ausstellungen Documentary Creations, Kunstmuseum Luzern, und The Need to Document, Kunsthaus Baselland*. In: *camera austria* 23 (2005) H. 90, S. 80–81.
- 2 Vgl. Pierre Borhan: *Atget, the Posthumous Pioneer*. In: *Atget, the Pioneer*, hg. v. Jean-Claude Lemagny, München u. a. O. 2000, S. 7–10, sowie Luce Lebart: *From ›Naive Artist‹ to ›Pioneer‹. The Adventures of a Work of Artisan Origin*, ebd., S. 19–24.
- 3 Eine gute Möglichkeit zur Ergänzung der Ausstellung wäre mit Germaine Krulls Bildern von Pariser Schaufenstern und Passagen gegeben gewesen. Diese Fotografien entstanden in den frühen dreißiger Jahren und offensichtlich unter dem Eindruck von Atget, mit dem sie bereits 1928 in einer Gruppenausstellung zusammengetroffen war. Vgl. Kim Sichel, *Avantgarde als Abenteuer. Leben und Werk der Photographin Germaine Krull*, Ausstellungskatalog. Essen 1999, Tafel 7.11–7.17.
- 4 Vgl. Emma Dexter: *Photography Itself*. In: *Cruel and Tender. The Real in the Twentieth-Century Photograph*, hrsg. v. Emma Dexter und Thomas Weski, Ausstellungskatalog. London 2003, S. 15–21, S. 15, sowie Thomas Weski: *Cruel and Tender*, ebd., S. 23–27, hier S. 23.
- 5 Vgl. Heinz Liesbrock: *Das schwierige Sichtbare. Perspektiven des Wirklichen in Fotografie und Malerei*. In: *How you look at it. Fotografien des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Heinz Liesbrock und Thomas Weski, Ausstellungskatalog, Hannover 2000, S. 39–59, S. 42.
- 6 Vgl. Ingrid Schaffner: *Alchemy of the Gallery*. In: *Julien Levy. Portrait of an Art Gallery*, hrsg. v. Ingrid Schaffner und Lisa Jacobs, Cambridge und London 1998, S. 20–59, S. 26 ff. Aus dieser Ausstellung ging die wichtige erste Monographie über Atget (erschienen 1930 in Amerika, Frankreich und Deutschland) hervor.

- 7 Evans wurde damals zusammen mit George Platt Lynes gezeigt; vgl. die von Lisa Jacobs zusammengestellte Chronologie von Levys Galerie-Aktivitäten: In: Levy (wie Anm. 6), S. 173–189, hier S. 174.
- 8 Vgl. *Documentary and Anti-Graphic Photographs*. Manuel Álvarez Bravo, Henri Cartier-Bresson, Walker Evans. Une reconstitution de l'exposition de 1935 à la Galerie Julien Levy de New York, Fondation Henri Cartier-Bresson, Ausstellungskatalog. Paris 2004, S. 15. Levys endgültige Auswahl bestätigt, soweit überliefert, also auch nicht die von ihm selbst in einem auf einem Werbeblatt für die Ausstellung abgedruckten, unter Pseudonym verfasste Idee einer Ausstellung von Bildern Cartier-Bressons neben alltäglichen Gebrauchs fotografien (vgl. ebd., S. 13). Folgt man der auf diesem Faltblatt mitgeteilten Überlegung, so betrachtete Levy anfangs Cartier-Bressons Arbeiten noch als »graphic«, also als künstlerisch gestaltete Fotografie.
- 9 Vgl. Daniel Girardin: *La vie à fleur de peau*. In: *Documentary and Anti-Graphic Photographs* (wie Anm. 8), S. 37–42, S. 40.
- 10 Mercedes Iturbe, Roberto Tejada: *Mexico-New York*. Álvarez Bravo, Cartier-Bresson, Walker Evans, Ausstellungskatalog. Mexico 2003, geben solche frühen Aufnahmen von Evans wieder, und auch die dort getroffene Auswahl von Bildern Álvarez Bravos beinhaltet Fotografien, die sich deutlich an die europäische Foto-Avantgarde der zwanziger Jahre anlehnen. Dass er sich 1928 *Die Welt ist schön* von Renger-Patzsch nach Mexiko schicken ließ, bestätigt seine Tuchfühlung mit verwandten Bestrebungen im Ausland (vgl. Manuel Álvarez Bravo, hrsg. v. Susan Kismaric, Ausstellungskatalog. New York 1997, S. 18). Die überlieferte Exponatenliste zeigt jedoch, dass sich der Fotograf mit seiner Bildzusammenstellung von 1935 von seinem Hang zu abstrahierten Strukturen vorerst verabschiedet hatte, vermutlich unter dem Eindruck von der vielbeachteten Atget-Monographie von 1930, mit der er offenbar ebenfalls gleich nach Erscheinen Bekanntschaft machte (vgl. ebd., S. 26, sowie oben, Anm. 6).
- 11 Vgl. *Unclassified. A Walker Evans Anthology*. Selections from the Walker Evans Archive, Department of Photographs, The Metropolitan Museum of Art, hrsg. v. Jeff L. Rosenheim und Alexis Schwarzenbach. Zürich u. a. 2000, S. 202.
- 12 Ebd., S. 246, Anm. 3.
- 13 Vgl. das Zitat bei Phyllis Lambert: *Kirstein's Circle*, Cambridge, Hartford, New York, 1927–1931. In: *Autonomy and Ideology. Positioning an Avant-Garde in America*, hrsg. v. Robert E. Somol. New York 1997, S. 34–39, S. 35. Siehe auch Steven Watson: *Julien Levy. Exhibitionist and Harvard Modernist*. In: *Julien Levy* (wie Anm. 6), S. 80–95, bes. S. 86.
- 14 Vgl. *Unclassified* (wie Anm. 11), S. 231, sowie Ferdinand Buchholtz: *Der gefährliche Augenblick*. Mit einer Einleitung von Ernst Jünger. Berlin 1931, S. 49.
- 15 Vgl. Leslie Katz: *Interview with Walker Evans*. In: *Art in America* 59 (1971), S. 82–89, S. 87, sowie Walker Evans [Tape: Boston interview, 1971]. Zit. in: *Walker Evans at Work. 747 Photographs together with Documents Selected from Letters, Memoranda, Interviews, Notes*. London 1984, S. 82.
- 16 Vgl. auch Lebart (wie Anm. 2), bes. S. 20 f., die Lugons Arbeit im Typoskript heranzog.
- 17 Siehe die ausführlichere Erörterung dieser Frage bei Wolfgang Brückle: *On Documentary Style: »Anti-Graphic Photography« Between the Wars*. In: *History of Photography* 30 (2006), S. 68–79, sowie Lugons eigene Hinweise auf die Anregungen, die sich Kirstein im Katalog der Stuttgarter Werkbund-Ausstellung Film und Foto von 1929 holte, vgl. dafür ders.: *Le style documentaire d'August Sander à Walker Evans 1920–1945*. Paris 2001, S. 76 und 300.
- 18 Vgl. die anonyme Zeitungsnotiz aus der Sun vom 27. April 1935, die bei Roberto Tejada: *Documentary and Anti-Graphic*. In: *Mexico-New York* (wie Anm. 10), S. 11–16, S. 15, besprochen wird und »Dokumente« bei Evans, »glückliche Zufälle« bei Cartier-Bresson und Álvarez Bravo erkennt. Zwar hatte sich auch der Verfasser einer Besprechung von Álvarez Bravos und Cartier-Bressons Ausstellung in Mexiko-Stadt dazu verstanden, in den Aufnahmen des französischen Fotografen ein *documento* zu sehen, doch bezeichnet er es im selben Atemzug als »revelador de la más extraordinaria reali-

- dad« und gibt so verstehen, dass er bei der Bestimmung des dokumentarischen Werts einer surrealistischen Vorstellung anhängt, für die Stileigenschaften keine Bedeutung haben. Vgl. Fernando Leal: *La Belleza de lo imprevisto*. In: *El Nacional*, 7. März 1935, Mexico-Stadt.
- 19 Vgl. Carleton Beals: *The Crime of Cuba*. Philadelphia 1933, sowie Girardin (wie Anm. 9), S. 40 f. Kürzlich ging die Ausstellung Ernest Hemingway and Walker Evans. *Three Weeks in Cuba, 1933* (organisiert vom Key West Museum of Art and History at the Custom House, Florida, kein Katalog) den in Cuba geknüpften Beziehungen zwischen Evans und Ernest Hemingway nach. Anscheinend weisen die Spuren dieser Bekanntschaft darauf hin, dass in Havana ein enger künstlerischer Austausch zwischen den beiden zustande kam, der sich auch auf Evans' Motivsuche ausgewirkt haben könnte.
- 20 Bei Berenice Abbott liegen die Dinge ähnlich. Vgl. das bei Bonnie Yochelson: *Berenice Abbott. Changing New York*. Photographien aus den 30er Jahren, Ausstellungskatalog. Düsseldorf 1999, S. 10, gegebene Zitat aus dem Jahr 1940. Über die Förderung Abbotts durch Harding Stolle und Phelps Stokes vgl. ebd., S. 15 f.
- 21 Vgl. Brückle (wie Anm. 17), S. 80 f.
- 22 Vgl. Girardin (wie Anm. 9), wo Atget unter Abwandlung der von Roland Barthes aufgebrauchten Kategorie eines Nullpunkts der Literatur erklärt wird, und Schaffner (wie Anm. 6), S. 26, mit dem Zitat aus einem Brief Levys von 1930.
- 23 Abigail Solomon-Godeau: *Canon Fodder. Authorizing Eugène Atget* [1986]. In: Dies., *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*. Minneapolis 1997, S. 28–51, bes. S. 37 und S. 60.
- 24 Vgl. Camille Recht: *Einleitung*. In: *Atget. Lichtbilder*. Leipzig 1930, S. 18 und S. 23, sowie Jeff L. Rosenheims Hinweis in *Documentary and Anti-Graphic Photographs* (wie Anm. 8), S. 143, gegebenen Hinweis auf den 1932 von Helen Appleton Read im *Brooklyn Eagle* gezogenen Vergleich zwischen Walker Evans und Thomas Mann.
- 25 Vgl. *Fotografía pública. Photography in Print 1919–1939*, hrsg. v. Horacio Fernández, Ausstellungskatalog, Madrid 1999, mit Einträgen anderer Titel Ehrenburgs.
- 26 Vgl. die programmatische Erklärung bei Ilya Ehrenburg: *Rede auf dem I. Allunionskongress sowjetischer Schriftsteller* [1934]. In: Ders., *Über Literatur. Essays, Reden, Aufsätze*. Berlin 1986, S. 76–89, bes. S. 88.
- 27 Vgl. Ilya Ehrenburg: *O 'Moëm Parie*. In: *Sovetskoe foto 9* (1934) Heft 4–5, S. 34. Einige von Ehrenburgs Bildern wurden in der *Illustrierten Vu* veröffentlicht, in der auch Germaine Krull nach der Abkehr von ihrer konstruktivistischen Avantgarde-Phase ganz ähnliche Bilder vom Pariser Straßenleben unterbrachte; vgl. dafür Sichel (wie Anm. 3), Tafel 6.16–6.18.
- 28 Vgl. Ilya Ehrenburg: *Menschen – Jahre – Leben. Memoiren*, Bd. 2: 1923–1941, München 1965, S. 113, wo Ehrenburg aus seinem Text von 1925 zitiert. Für das direkt folgende vgl. ebd., S. 184.
- 29 Vgl. Walker Evans [Handwritten draft memorandum re Resettlement Administration job, spring 1935]. In: Walker Evans at Work (wie Anm. 15), S. 112; außerdem Ehrenburg (wie Anm. 27), S. 34. Missfallen an seinem Buch hatten K. F.: *Moj Paris*. In: *Zvezda 9* (1933,) S. 180–182, sowie David Saslawski (den Ehrenburg in seinen Lebenserinnerungen zitiert, vgl. Ehrenburg, wie Anm. 28, S. 232, dort ohne Nachweis) geäußert, letzterer als ein Vertrauter Stalins, der sich bald darauf auch durch Invektiven gegen Schostakowitsch hervortat. Eine wohlwollendere Besprechung ließ Al'bert Gran' in der *Literaturnaja gazeta* vom 6. August 1934 erscheinen (*Paris glazami Mosjvy*). Siehe auch Julian L. Laychuk: *Ilya Ehrenburg. An Idealist in an Age of Realism*. Bern u. a. 1991, S. 154 f.
- 30 Vgl. John Boling: *The Face of a City*. In: *New Masses* Nr. 12, 18. Sept. 1934, S. 26–27, S. 26. Umgekehrt wurde von einem russischen Rezensenten kritisch hervorgehoben, dass Ehrenburg »das proletarische Paris« vernachlässige: Vgl. K. F. (wie Anm. 29), S. 182.
- 31 Vgl. *Unclassified* (wie Anm. 11), S. 85 f.