

Silvia Henke

»Einen Haufen Elend als Sujet benützen?«

Annemarie Schwarzenbachs implizite Fototheorie
im Spannungsfeld von Rassismus und Aufklärung

Welcher Blick?



Abb. 1. Arbeiter in Cincinnati Ohio 1938
(JNY Bild Nr. 1 / AS Bild Nr. 23)

Und dann geschah es, dass wir dem weißen Blick begegneten. Eine ungewohnte Schwere beklemmte uns. [...] In der weißen Welt stößt der Farbige auf Schwierigkeiten bei der Herausbildung seines Körperschemas... Wörter zerrissen mir das Trommelfell: Menschenfresserei, geistige Zurückgebliebenheit, Fetischismus, Rassenmakel... Ich begab mich weit, sehr weit fort von meinem Dasein. [...] Was war es für mich anderes als eine Loslösung, ein Herausreißen, ein Blutsturz, der auf meinem ganzen Körper schwarzes Blut gerinnen ließ? (Fanon 1981:7)

Die Stimme Frantz Fanons zu einer Fotografie von Annemarie Schwarzenbach zu setzen, wie ich es hier tue, stellt einen Zusammenhang her, der nahe liegend und erklärungsbedürftig zugleich ist. Der Zusammenhang oder die Konstruktion ist doppelt. Sie besagt zum einen, dass ein ‚Schwarzer‘ als Stimme der ‚Schwarzen‘ für einen anderen reden kann, und zum andern, dass der Blick von Nicht-Schwarzen auf Schwarze zwangsläufig ein weißer Blick ist. Beide Implikationen dieser Konstruktion verdanken sich einer rassistischen Unterscheidung, die seit Frantz Fanon Gegenstand der Kulturanthropologie ist. Dies umso mehr, als er in seinem Buch *Schwarze Haut, weiße Masken* jenen eine Stimme gibt, die in der Kulturanthropologie gewöhnlich als stumme Objekte vorkommen. Es ist die Stimme einer einschneidenden Erfahrung, die einst die Menschen nach Hautfarben getrennt hat in Menschen erster und zweiter Klasse. Aber auch Weiße können von dieser Erfahrung erzählen, zum Beispiel John Berger:

Ehe der Sklavenhandel begann, ehe der Europäer sich entmenslichte, ehe er sich in seine eigene Gewalttätigkeit verbiß, muß es einen Augenblick gegeben haben, da Schwarze und Weiße mit dem Staunen potentieller Ebenbürtigkeit aufeinander zugen. Der Augenblick verstrich. Und fortan teilte sich die Welt in potentielle Sklaven und potentielle Sklavenhalter. Und der Europäer trug dies mental zurück in seine Gesellschaft. Es wurde Teil seiner allgemeinen Sichtweise. (Berger 1972 zit.n. Helfenstein & Kurzmeyer 1998:8)

John Berger formulierte also 1972 die koloniale Erfahrung der Erniedrigung, die Fanon als erster aus der Sicht der Schwarzen formuliert hatte, in seiner Booker Preis-Rede weiter. Er zwang damit die Verleiher des Booker Preises, der auf den Nahrungsmittelindustriellen Booker zurückgeht, und der unter anderem durch Sklavenarbeit in den englischen Ko-

Ionien zum Spitzenkonzern wurde, künftig den Preis an Autoren aus Übersee zu verleihen.¹

Wenn der Blick auf die Fotografien von Annemarie Schwarzenbach aus den Südstaaten hier konfrontiert wird mit der Stimme eines schwarzen Psychoanalytikers, der die Wirkung des weißen Blicks als mörderisch beschreibt und mit der Stimme eines Weißen, der sich für die unterdrückte Stimme der Schwarzen einsetzt und damit versucht, einen „Teil“ der „allgemeinen Sichtweise“ zu korrigieren – in der Hoffnung auf eine neue staunende und potentielle Ebenbürtigkeit der zwei Rassen, die das Rassenschema Schwarz-Weiß für immer konstruiert hat – dann habe ich den Kontext zu dieser Fotografie auf spezifische Art konstruiert. Das Spezifische lässt sich benennen: Es ist der Kontext von Rassismus und Kulturanthropologie, in dem nicht erwiesen ist, inwiefern der fotografische Blick von Annemarie Schwarzenbach automatisch unschuldig beziehungsweise ‚humanisierend‘ ist.² Denn sobald man das kulturelle Schema der Hautfarbe in die Wahrnehmung einlässt – das haben unter anderem die Arbeiten von Stuart Hall für die *Cultural Studies* gezeigt – ist das Terrain nicht mehr eben, und es gilt anzuerkennen, dass die Bedeutung von Schwarz und Weiß nie symmetrisch ist. Gleichzeitig geht es aber nicht um einfache Identitätskonstruktionen, sondern um unterschiedliche Identifizierungen und Machtverhältnisse, die sich in der Begegnung von schwarzen und weißen Menschen auswirken.³ Auch wenn eine Fotografin als Außenseiterin gilt in einem Kanon – zum Beispiel im

¹ Vgl. dazu Helfenstein & Kurzmeyer 1998:8.

² Dieser Annahme folgt Lorely French in ihrem Aufsatz über *Gender, Rasse und soziale Schicht: Die Darstellung des Körpers in Annemarie Schwarzenbachs Fotografien und Aufsätzen aus den USA 1936-38* (French 2001:185-208). Frenchs These, dass Annemarie Schwarzenbachs Blick von einem grundsätzlichen ‚humanisierenden‘ Blick auf die Welt der Schwarzen zeuge, soll hier kritisch differenziert werden.

³ Nach Stuart Hall kann kulturelle Identität zwar nie als „Identitätspolitik“ in einem stabilen Sinn ethnisch oder rassistisch bestimmt werden, aber sie spielt eine Rolle im Gefüge der Identifizierungen und Handlungen von Subjekten in je unterschiedlichen Situationen. Gemäß Hall ist es unmöglich, den Begriff Rasse zugunsten der Berücksichtigung von Klasse zu leugnen – er ist vielmehr immer auch strukturierend für die Klassenverhältnisse in einer Gesellschaft (vgl. Hall 1994:133f. und Hall & Höller 1999:99-113).

Kanon der Schweizer Literatur und *Schweizer Fotografie*⁴ – ist sie in einem anderen Zusammenhang wiederum Vertreterin einer herrschenden Klasse und Rasse. Der kulturanthropologische Blick legt also nahe, die Fotografien von Annemarie Schwarzenbach nicht primär in einem individualistischen Sinn der guten Absicht oder in einem ästhetischen Sinn des guten Bildes zu qualifizieren, sondern nach dem sozialen Sinn zu fragen, der in einem Bild zwischen Individuum und Gesellschaft oder Kultur geknüpft wird. Dieser Sinn ist nicht allein gegeben durch eine Summe von historischen Fakten zu den so genannten sozialen Verhältnisse in den Südstaaten von Amerika 1937, wo das Bild entstand. Ich möchte dazu Marc Augés Definition des sozialen Sinns in der Anthropologie verwenden, wonach sich dieser Sinn doppelt konstituiert: einmal durch eine Identitätsbeziehung zwischen Individuum und kollektiver Zugehörigkeit – mithin Rasse, Klasse, Nationalität, Generation – und zum andern durch eine relationale Beziehung der Alterität, die sich daraus ergibt, dass ein Individuum verschiedenen Kollektiven zugleich angehört und damit auch quer zu den Kollektiven in Beziehungen steht.⁵ Demnach zeigt das Foto nicht nur einen Schwarzen oder Afroamerikaner, sondern einen jungen Mann, der in einem Kohlebergwerk arbeitet (Abb. 1) – was in vielen Ethnien und Nationalitäten grundsätzlich möglich ist. Seine Pose als Arbeiter ist selbstbewusst, sein Blick herausfordernd und kämpferisch – er stellt sich dem Blick, der auf ihn fällt, entgegen und scheint die entscheidende Frage des Fotografierten im Akt des Fotografiert-Werdens zu stellen, nämlich: Wer bin ich für dich? Marc Augé meint, dass es für die Individuen selber nicht immer einfach ist, die verschiedenen kollektiven Zugehörigkeiten zu versöhnen: Sie sehen sich schnell und einfacher als Mitglied einer definierten Gemeinschaft denn als Teilhaber eines disparaten sozialen Sinns. Doch lässt sich das Disparate damit nicht lösen. Der junge Mann ist Vertreter der Kohlebergwerkarbeiter, und trotzdem oder gerade weil er hier dem Blick einer weißen Frau ausgesetzt ist, ist er Teil der schwarzen Bevölkerung Amerikas. Dies ist der anfängliche Konflikt, auf den Frantz Fanon so drastisch verweist und dem im Folgenden Rechnung getragen werden soll bei der Frage: Was

⁴ Vgl. Roger Perrets Hinweis zu dieser Kanonisierung in *Photographie in der Schweiz. Von 1840 bis heute* (Magnaguagno & Loetscher 1991) in: Perret 1992: 159ff.

⁵ Augé unterscheidet diesen doppelten sozialen Sinn über die Achse der Identität und jenen über die Achse der Alterität (vgl. Augé 1994:50f.).

hat Annemarie Schwarzenbach gesehen? Und wie können wir rekonstruieren und auch taxieren, was sie gesehen hat?

Eine bestimmte Absicht

Meine Ausgangsthese zu den Aufsätzen und Fotografie von Annemarie Schwarzenbach, die in den Südstaaten der USA entstanden, lautet: Im Unterschied zu den Fotografien aus dem asiatischen Raum hat Schwarzenbach in den USA ziemlich genau gewusst, was sie sehen *wollte*. Sie ist 1937 zum zweiten Mal in die Staaten gereist, und sie war ziemlich illusionslos über das Ende des amerikanischen Traums von Freiheit: „Diese Freiheit ist längst imaginär – eine schlechte Ausrede für den durch Generationen vererbten Instinkt, das Land mit seinen wirtschaftlichen Gütern statt als öffentlichen und gemeinschaftlichen Besitz der Nation als ein Feld privater Ausbeute zu betrachten.“ (JNY:11)

Annemarie Schwarzenbach suchte durch ihre Journale und Fotografien den Beweis für das Scheitern des kapitalistischen Systems und für seine Unvereinbarkeit mit den Werten der Gemeinschaft und der Menschlichkeit. Von den ca. 750 Abzügen und Negativen der Südstaatenreise, die heute im SLA in Bern aufbewahrt sind, stammen die meisten aus dem Jahr 1937, sind also in einer kurzen Zeitspanne entstanden und haben – mit Ausnahme der privaten Bilder und jener der Schiffsreise – einen engen thematischen Zusammenhang.

Interessierte sich Annemarie Schwarzenbach als Schweizer Textilindustriellentochter in den Journalen für die elenden Verhältnisse in der Baumwollproduktion und Textilindustrie, für die Gewerkschaftsbewegung, für die Verlierer und die Streikenden, für die Ver-slumung, so waren ihre fotografischen Sujets vor allem öde Kleinstädte, armselige Behausungen, Hinterhöfe, Gefängnisse, Arbeitslose, Autofriedhöfe, trostlose Straßenzüge, Telegraphenlandschaften, abgerissene Mütter mit Kindern, Kinder allein und sehr viele Häuser. In ihren wenigen Klassifikationsangaben tauchen die Sujets, insbesondere die Behausungen, auf als Fotos für „Gegensätze“, wobei damit klar die Gegensätze zwischen arm und reich gemeint sind.⁶ Annemarie Schwarzenbach interessierte sich weder auf der Ebene ihrer Journale noch in ihren Fotografien für

⁶ AS-11-009-012, in: Schweizerisches Literaturarchiv (SLA) Bern, Nachlass Annemarie Schwarzenbach, Fotografien Ordner 11.

die Rassenfrage als solche – ihr Interesse galt in erster Linie dem sozialen Sinn der Klasse.



Abb. 2: A.S. 11–252: Scottsrun, Arbeitslose Kohlenbergleute 1937

Mir geht es im Weiteren darum zu zeigen, dass sie auf dieser Reise mehr gesehen hat, als sie wissen wollte. Sie hat durch ihre Bilder der schwarzen Bevölkerung (sie nannte sie bei der Beschriftung der Fotos zeitgemäß ‚negroes‘) Fragen und Aussagen hinterlassen, die sie in ihren Texten höchstens impliziert, aber nicht erörtert hat, weil sie – aus der Perspektive der *Cultural Studies* gesprochen – in ihrem Gegenstand ‚Arbeiterklasse‘ sowohl Ausschlüsse gemacht als auch Differenzen entfaltet hat, die in ihm angelegt sind.⁷ Die Fotografie der Arbeitslosen in Scottsrun (Abb. 2) mag hierfür stellvertretend sein: Alle sind arbeitslos, aber nicht alle sind damit gleich sichtbar. Dass das Gesicht dunkelhäutiger Menschen gerade in Schwarzweiß-Fotografien oft zuviel Licht usurpiert und deshalb zu

⁷ Vgl. Hall & Höller 1999:102.

dunkel erscheint, ist nicht nur ein technischer Umstand, sondern auch ein kultureller Fakt, der die Wahrnehmung dunkelhäutiger Menschen in der Optik Nicht-Weißer schon immer begleitet hat. Dass die Gruppe der Schwarzen hier im Hintergrund und damit im Schatten steht, ist also auch, in den Worten von John Berger ‚Teil einer allgemeinen Sichtweise‘.

Es gibt in der Textsammlung *Jenseits von New York* nur einen Text, der die Frage der Rassendiskriminierung explizit aufgreift. Anlässlich des siebten Jahrestages der „Knaben von Scottsboro“ rollt Annemarie Schwarzenbach einen legendären Gerichtsprozess auf, in dem neun schwarze Knaben im Alter zwischen dreizehn und zwanzig Jahren zum Tod durch den elektrischen Stuhl verurteilt worden waren, weil sie vermeintlich zwei weiße Mädchen vergewaltigt hatten. Das Urteil war nachweislich falsch, weil die beiden Mädchen ihre Aussagen dementiert hatten, aber vom Gericht nicht mehr angehört wurden. Schwarzenbach fragt also: „Warum wurde der Fall der Vergewaltigung weisser Mädchen durch Neger konstruiert? Warum mussten neun Knaben, die zweifellos unschuldig waren, der Masse geopfert werden, die ein neunfaches Todesurteil verlangte? Warum verlangte die Masse dieses gefälschte Urteil?“ (JNY:150) Die Antwort, die Schwarzenbach in ihrem Text gibt, erfolgt durch eine historische Rekonstruktion und Situationsanalyse der ökonomischen Verhältnisse in den Südstaaten unter dem Diktat der Baumwollproduktion, die durch das System des ‚Sharecroppings‘ auf den Plantagen sowohl Weiße wie Schwarze zu Sklaven der Baumwollindustrie degradiert⁸, und folgt damit der Bildlogik, nach der man sagen könnte: Annemarie Schwarzenbach hat die rassistisch-ethnische Zugehörigkeit oder konkret die Hautfarbe der Menschen, die sie auf ihrer Reise in die Südstaaten antraf und fotografierte, ebenso ein- wie ausgeblendet.

Vielleicht müsste man auch sagen, sie hat sie überblendet durch das allgemeine soziale Elend, in dem das amerikanische Proletariat nach der großen Kohle- und Baumwollkrise der 30er Jahre steckte. Das betrifft auch andere Aufnahmen von Arbeitslosen in Scottsrun 1937 und auch in Cincinnati im Februar 1938 (Abb. 3 und Abb. 4): Wird die rassische Zugehörigkeit im Bild der arbeitslosen Kohlebergarbeiter durch die Lichtverhältnisse eigentlich egalisiert, so geschieht die Überblendung im anderen Bild aus Cincinnati durch die fast symmetrische Haltung und Kleidung der beiden Männer. Schwarze und Weiße im selben Boot der kapitalistischen Inhumanität der großen US-Companys – das ist die Optik, die diese Bilder in Analogie zur Argumentation von Annemarie

⁸ Vgl. JNY:153.

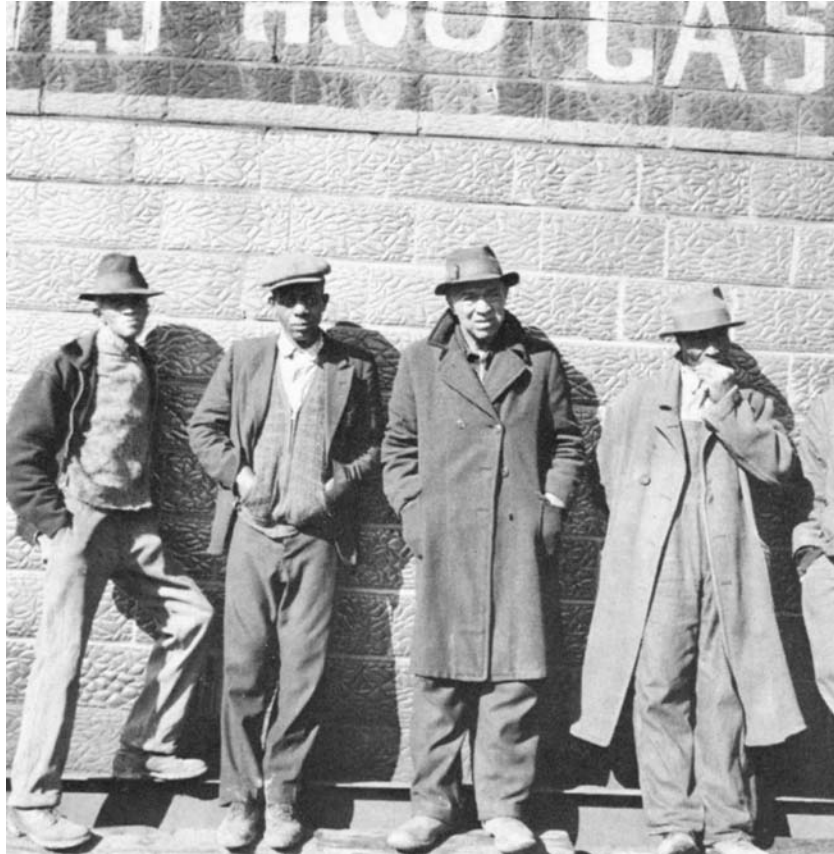


Abb. 3: Arbeitslose Kohlenbergleute in Scottsrün 1937
(JNY Bild Nr. 12 / AS Bild Nr. 38)

Schwarzenbach stützt. Dieser Egalisierung entspricht, dass Annemarie Schwarzenbach die Menschen, die sie antraf und interviewte, fast nie durch die Klassifikation in Schwarze oder Weiße einführt. Man muss die rassische Zugehörigkeit jeweils durch den Kontext erschließen. Die Menschen werden als jung, schön, frei oder elend, verschuldet, barfuß, blind, sie werden als freundlich, vernünftig oder misstrauisch qualifiziert, aber nicht primär als Schwarze oder Weiße.⁹ Ganz auffällig ist diese

⁹ Vgl. hierzu insbesondere den Text „Streik in Lumberton“ (JNY:124-132).



Abb. 4: Vor dem Büro für Arbeitslose in Cincinnati / Ohio Februar 1938
(JNY Bild Nr. 29)

Neutralität in der Darstellung von Lumberton, einem 4.500-Seelen-Fabrikdorf, das ganz in der Hand von fünf großen Baumwollfabriken der Jennings-Company war, und in dem das Elend der Fabrikarbeiter besonders krass war. Die Hälfte der Einwohner waren Lohnsklaven, deren Lohn direkt gegen Miete, Kohle und Kredit im fabrikeigenen Laden verrechnet wurde, d.h., sie sahen nie einen Dollar und waren über Generationen verschuldet. Die andere Hälfte der Einwohner von Lumberton war „frei“ (JNY:121). Da Annemarie Schwarzenbach beim System des Sharecroppings der Landarbeiter erfahren hat, dass vor allem die schwar-

zen Sharecropper nie aus der Verschuldung herauskommen, wäre es wichtig und naheliegend gewesen, diese Aufschlüsselung nach Rassenzugehörigkeit auch für die versklavten und die sogenannten ‚freien‘ Arbeiter für Lumberton zu haben. Aber Annemarie Schwarzenbach macht diese Aussage nicht, auch nicht in ihrem soziologischen Text „...um die Ehre der amerikanischen Südstaaten“ (JNY:149-159) – obschon sie konkret von einem öffentlichen Wohlfahrtsarzt (auch seine Hautfarbe wird nicht genannt) von offenem Rassenhass hört und dazu einen amerikanischen Historiker zitiert: „Seit Generationen hat die herrschende weisse Klasse ihre ganze politische Anstrengung darauf gerichtet, die Suprematie der weissen über die schwarze Rasse zu erhalten.“ (JNY:155) Selber aber bleibt Schwarzenbach bei der Überblendung der Rassenfrage und nennt wiederholt die schwarzen und weißen Proletarier als Schicksalsgenossen und Feinde in einem Atemzug.

Eine ähnliche Überblendung der Rassenfrage findet sich in ihrem Report zu Knoxville am Tennessee River, einer Stadt mit 100.000 Einwohnern, Läden, Kinos und Straßen auf der einen Seite, Slums auf der anderen. „Auf der Schattenseite von Knoxville“ ist der Titel, den Schwarzenbach über die Reportage setzt (JNY:81-86). Knoxville ist Sitz und Zentrum der Aktivitäten der von Roosevelt eingesetzten ‚Tennessee Valley Authority‘ (TVA), die von der Regierung mit Bauprojekten beauftragt wurde – wie Dammbau, Besiedlung, Straßen-, Kraftwerk- und Stauseebau –, und die dadurch im völlig verarmten Südstaaten-Flusstal zum Symbol für Fortschritt und Wirtschaftswachstum wurde. Durch die Stadt ging ein Graben, ein städtebaulicher und sozialer Graben, den Schwarzenbach so in den Blick nimmt:

Aber Knoxville, das Zentrum der TVA, hat noch eine andere Schattenseite. Die Stadt liegt erhöht über dem Fluss und so jäh fällt das Ufer ab, dass man meint, hier sei die Stadt zu Ende. An der scharfen Kante des Ufers enden Laternen, Lichtsignale, Reklamen und erleuchtete Fenster. [...] Die Augen müssen sich erst an die Dunkelheit gewöhnen, wenn man sich über das Brückengeländer beugt und zum Fluss hinunterblickt. Am steilen Abhang stehen Häuser, lichtlos und leblos wie Kulissen, kein Feuer, kein Kamin, die Türen verschlossen. Hier wohnt niemand, denkt man, hier kann niemand wohnen. Aber man hat inzwischen entdeckt, dass die Strassen der hellen Stadt Knoxville nicht an der Brücke und an der steilen Kante des Ufers enden, dass sie sich nur verwandeln, grau und ungepflastert und uneben werden, und so, ge-

wissermassen schamhaft verhüllt, steil hinunterführen in die feuchte Finsternis des Flusses. (JNY:84)

Der Blick der Journalistin Schwarzenbach schwenkt hier vom Hellen ins Dunkle, so dass man sagen könnte, angesichts dessen, dass die Mehrheit der Slumbewohner schwarz ist, übernimmt die Lichtführung in dieser Beschreibung eine metaphorische Funktion: Die lichtlose Schattenseite steht metonymisch für die Hautfarbe ihrer Bewohner. Das einzige jemals publizierte Bild aber zu dieser ‚Schattenseite‘ aus dem Slum der Westfront Street – bildet ein weißes Mädchen ab.



Abb. 5: In der Westfrontstreet von Knoxville November 1937
(JNY, Bild Nr. 27 und AS Bild Nr. 34)

Es ist eine helle Tagesaufnahme, Licht fällt auf die Westfront Street, die Schatten tanzen fröhlich über den holzbelegten Weg, das Kind wirkt nicht elender als eines im hellen Teil der Stadt. Wiederum scheint der Rassengegensatz überblendet: Die Leserin erwartete zerlumpte Schwarze und sieht ein helles fröhliches Kind. Annemarie Schwarzenbach schildert auch das Tagesleben im Slum:

Tagsüber ist die Westfront Street von einem traurig geschäftigen Leben. Ich gehe umher und frage die Leute, wovon sie leben. Die Leute der Westfront Street wissen es manchmal selber nicht. Viele von ihnen sind „on relief“, beziehen Unterstützung, viele suchen Arbeit, viele hungern. Sie scheinen nicht zu wissen, dass es oben, zehn Minuten entfernt, Autostrassen, Delikatessengeschäfte und die modernen, geschickt arrangierten, Zukunft lehrenden Schaufenster der TVA gibt. Zwischen ihren elenden Behausungen, in einer geräumigen Garage, stehen sechs grosse, schwarz lackierte, spiegelglatte Automobile. Wenn die Motoren anspringen und die Wagen in die Strasse einbiegen, erkennt man, dass es Leichenwagen sind. Das ist der einzige Glanz in der Westfront Street. (JNY:85)

Wieder erscheint in dieser Tagesaufnahme von Knoxville ein metonymisches Symbol: schwarz lackierte spiegelglatte Automobile. Aber die Schwarzen, die über die Hälfte der Bewohner ausmachen, sind verborgen. Spätestens hier stellen sich nun mindestens zwei methodische Fragen an die Freiheiten der Bildlektüre. Die eine lautet: Inwiefern darf diese Textpassage als Kommentar zu einem Bild oder umgekehrt das Bild als Kommentar zum Text gelesen werden? Und die zweite: Woher stammt die methodische Berechtigung, den journalistischen Text und die Fotografie auf ihr ‚Unbewusstes‘ hin zu lesen, nämlich das der ausgeblendeten oder überblendeten Rassenfrage?

Zur ersten Frage: Dass das Foto hier zum Bericht über Knoxville erscheint, ist zwar vom ersten Publikationskontext her nicht gegeben, denn der Artikel erschien am 16.12.1937 in der *National-Zeitung* ohne Bild.¹⁰ Es ist vom zweiten Kontext her, den Roger Perret durch die Auswahl und Publikation der Fotografien erstellt hat, aber legitim, da das Foto des kleinen weißen Mädchens repräsentativ ist für die Aufnahmen, die Annemarie Schwarzenbach gemacht hat: Die Menschen, die Annemarie Schwarzenbach in der Westfrontstreet fotografiert hat, sind alle weiß. Hauptsujet neben diesem Mädchen waren kaputte Fahrräder, klet-

¹⁰ Der Artikel ist im Nachlass nicht erhalten, aber es gab zu der Zeit überhaupt nur in der *Zürcher Illustrierten Zeitung* Bilder zu Reportagen.

ternde Jungs und eine Großmutter mit einem behinderten Kind, die sie etwa fünfmal abgelichtet hat.¹¹

Was nicht berücksichtigt werden kann – das ist ein grundsätzliches Problem für die Lektüre der Bilder – ist die Situation, in der die Fotografin jeweils die Bilder machen konnte. Anders als beim Verfassen von Texten sind Fotografien Momentaufnahmen, die neben der fotografischen Absicht von sehr vielen situativen Zufällen abhängen. Da Annemarie Schwarzenbach nur ganz wenige Kommentare hat zur fotografischen Situation abgegeben, kann deshalb nur der Kontext der Bilder auf den Filmen über die Situation eine spärliche Auskunft geben, zum Beispiel durch die Information, wie viele Bilder von welchem Sujet an welchem Ort gemacht wurden. Im Unklaren bleibt meist die Zeit, die zur Verfügung stand, um die Bilder zu machen. Auch sie entscheidet sehr oft darüber, was ins Visier der Kamera geraten kann. Hier kann man annehmen, dass Annemarie Schwarzenbach nur wenig Zeit im Slum der Westfrontstreet verbracht hat.

Zur Frage des Publikationskontextes gilt es aber grundsätzlich festzuhalten: Die Fotos von Annemarie Schwarzenbach haben – da die meisten nicht gezielt von ihr publiziert werden konnten – keinen absoluten Kontext. Gilt für den Ort der Bilder, dass er sich grundsätzlich verschieben kann, ist er für das fotografische Bild in seinem wo, wann, wie und für wen in besonderem Maße unstet. Deshalb bleibt für mich der einzig zwingende Kontext ein historischer und kulturalanthropologischer, in dem, neben der Industriekrise, die Rassentrennung und Rassendiskriminierung in den Südstaaten der 30er Jahre, die noch immer vom Ku-Klux-Klan beherrscht waren, entscheidend sind. Angesichts dieses historischen Kontextes der Rassentrennung kann dann gefragt werden, inwiefern der Blick von Annemarie Schwarzenbach in einigen fotografischen Situationen ‚weiß‘ ist, indem er den diskreditierten Unterschied der Rassen auf der Ebene des ‚Gesehenen‘ visuell nicht anerkennt und damit das tut, was Toni Morrison als „schattenlose Teilhaberschaft am domi-

¹¹ Vgl. AS 10–236–10–271. Man kann sagen, dass die Auswahl, die Roger Perret getroffen hat, für die bisher publizierten Fotografien mit sehr sicherer Hand und Auge erfolgte: Die Bilder dokumentieren Annemarie Schwarzenbachs Möglichkeiten und Leistungen im Bereich der Fotografie äußerst repräsentativ – was aber nicht heißt, dass eine Erweiterung zu einem eigentlichen Bildband nicht wünschenswert und für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Genre sogar notwendig wäre.

nierenden kulturellen Körper“ (1994:31) bezeichnet hat.¹² Anknüpfend an diese Metaphorik von Toni Morrison kann man sagen: Es gibt „schattenlose“ Fotografien von Annemarie Schwarzenbach, die eindeutig der Logik des weißen Blicks folgen, es gibt aber auch viele, auf denen die Schatten dieser Teilhaberschaft des ‚schwarzen Körpers‘ zu sehen sind. Man muss dazu – wie bei allen Bildern – auch unterscheiden zwi-



Abb. 6: Schaufenster in Knoxville
(JNY Bild Nr. 38 und AS Bild Nr. 27)

¹² Morrison betont in ihrem Essay *Im Dunklen spielen*, dass die Angewohnheit der „weißen Kultur“, die Rasse zu ignorieren, auch deshalb so schwierig sei, weil sie als taktvoll und liberal gilt und dabei nicht merkt, dass sie einen „erwachsenen Diskurs“ verhindert (1994:30f.).

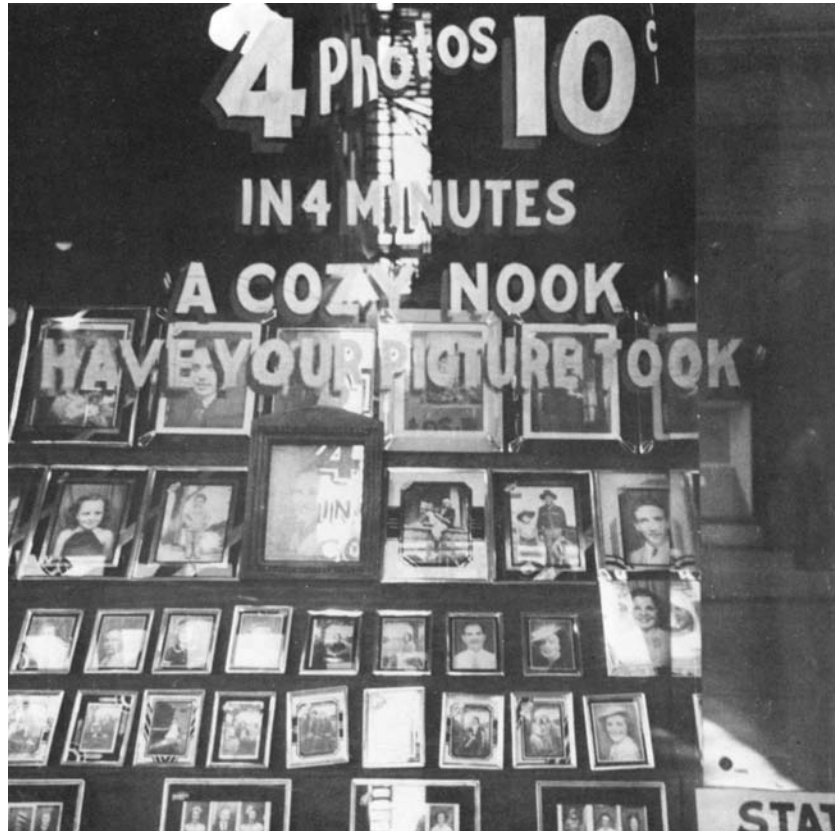


Abb. 7: Schaufenster in Knoxville
(JNY Bild Nr. 40)

schen dem Gesehenen eines Bildes und dem Sehen selbst, von dem sie Zeugnis ablegen.¹³

Während Annemarie Schwarzenbach in ihrem Text zu den Schaufenstern von Knoxville zum Beispiel lediglich „billige Auslagen von Damenmoden“ und „grosse, nüchtern umrahmte Schaufenster“ (JNY:83) erwähnt, sind ihre Aufnahmen dazu um einiges präziser. Im Inneren des Vogue-Ladens herrscht keineswegs Nüchternheit, auch wirken die Hütchen nicht billig (Abb. 6). Sind Schaufenster immer kleine Bühnen, die

¹³ Zu dieser Unterscheidung vgl. auch Wetzel 2004:173ff.

sich den Blicken der Betrachter frontal anbieten, so hebt diese Fotografie den arrangierten Bühnen-Bildcharakter auf, indem sie das Licht- und Schattenspiel der Straße mit einfängt. Dadurch bekommt die Szenerie etwas Lebendig-Dynamisches, das in das starre Lächeln der uniformen weißen Gesichter eindringt. Die aufgespießten Köpfe werden dreidimensional, ein gespenstisches Puppentheater, das durch die Spiegelungen des Fensters vor den Augen des Betrachters zu tanzen beginnt. Aber das helle Licht trägt: Je näher man die Gesichter sieht, umso toter werden sie. Und plötzlich tut sich im Licht umspielten Arrangement des Fensters das Bild einer grausamen Szenerie auf: Die Fotografie bekommt etwas Sadistisches, genauso wie die aufgespießten Frauenköpfe den Sadismus des fetischisierenden Modeblicks verraten. Das Bild erscheint damit wie eine Abrechnung mit der grausamen kulturellen Botschaft, die sie enthält. Und diese Botschaft heißt: Schwarze Frauen tragen keine Hüte, kaufen keine Hüte, können keine Hüte kaufen und mehr noch: der fetischisierende Modeblick auf die Frau kann sich nicht auf eine dunkelhäutige Frau richten. Dieselbe Botschaft scheint in der Fotografie des Fotoshops „Cosy Nook“ von Knoxville zu stecken (Abb. 7). Der Zusammenzug fotografischer Porträts zu einem Bild ist in der Fotografiegeschichte seit Walker Evans bekannt, dessen Fotos Annemarie Schwarzenbach kannte, und der ebenfalls in den 30er Jahren die Südstaaten bereiste, um die Aufbauarbeit des Roosevelt-Programms fotografisch zu dokumentieren.¹⁴ Anders als bei Walker Evans fällt der Blick bei Schwarzenbach schrägwärts und zufälliger, ihre Position als Passantin wird sichtbar durch den Straßenstreifen am rechten Bildrand. Die kulturelle Botschaft heißt wieder: Nur Weiße lassen sich porträtieren, nur Weiße sind angesprochen durch den Slogan dieses ‚gemütlichen Winkels‘. Durch die Nähe zur Hutauslage-Fotografie, aber auch durch das tanzende Arrangement der Lichtreflexe, erhält auch dieses Bild eine reflexive Dimension. Das Reflexive offenbart sich als Frage. Diese Frage heißt auch hier: Wo und was sind die Schwarzen? – und führt damit zum Konzept einer relationalen Identität zwischen Rasse und Klasse, die Annemarie Schwarzenbach andernorts ausblendet, indem sie den Ras-

¹⁴ Walker Evans, „Penny-Picture-Studio“ 1936. Vgl. hierzu Roger Perret, der in seinem Nachwort diesen Vergleich lohnenderweise anstellt und dabei grundsätzlich auf die motivischen Verwandtschaften von Schwarzenbachs Bildern mit denen der amerikanischen FSA-Fotografinnen aufmerksam macht (1992:174ff.).

senunterschied zu Gunsten eines einheitlichen Proletariats übersieht. Für die Porträtauslage aber heißt die Frage auch: Was wird hier eigentlich gezeigt? Diese Frage ist, weil sie sich auf den Gegenstand der Fotografie selber richtet, reflexiv und selbstreflexiv zugleich. Das Deiktische, das in jeder Fotografie steckt, das ‚seht her, hier ist es‘, das man auch Bildinformation nennen könnte, wird selber zum reflexiven Gegenstand, einer Frage des Mediums eher denn einer Frage des Bildes. Das ist eine Unterscheidung, die Hans Belting vorschlägt: dass das optisch Unbewusste zum Medium der Fotografie führt, während der ‚Sinn‘ oder die Botschaft die Fotografie als Bild mit Bildinformationen betrifft.¹⁵ Damit führen diese Bilder notwendigerweise zur Frage der Fotografie selbst.

Eine Frage der Fotografie

Für die Fotografien von Annemarie Schwarzenbach stellte sich wie für ihre Texte auch immer zunächst die Frage der Klassifikation. Roger Perret verweist zu Recht auf ein Ausschlussverfahren, mit welchem die männlichen Verfasser der Fotografiegeschichte in der Schweiz Annemarie Schwarzenbach und Ella Maillart – als den einzigen Frauen – den Platz der Reisefotografin zuweisen, um die männliche Domäne des Fotojournalismus vom weiblichen Blick freizuhalten.¹⁶ Sollte die Unterscheidung zwischen den beiden Genres überhaupt Sinn machen – man denke an das fotografische Werk von Henri Cartier Bresson oder Walker Evans – dann nur, indem die Reisefotografie als subjektiv, impressionistisch und ästhetisch, das journalistische Bild hingegen als objektiv, informativ und sachlich gesetzt wird. Tatsächlich wurde in der Fotografie und Fotografiegeschichte der 20er und 30er Jahre viel um diese Kategorien gestritten. Abgesehen also vom Sinn oder Unsinn dieser Klassifikation kann man die Frage, ob es sich bei den Südstaaten-Fotografien um Rei-

¹⁵ Hans Belting unterscheidet fotografische Bilder in jene, die einen Sinn in sich tragen durch die Komposition und solche, die das optisch Unbewusste zeigen und damit auf das Medium verweisen, das wir zwischen uns und der Welt einschieben (vgl. Belting 2001:216). Eine etwas andere Begrifflichkeit aber die gleiche Unterscheidung macht Michael Wetzel in seinem Aufsatz *Das Bild und das Visuelle* (vgl. 2004:173-187).

¹⁶ Vgl. Perret 1992:160. Die Verfasser der *Photographie in der Schweiz. Von 1840 bis heute* (hg. von der Schweizer Stiftung für Fotografie, 1991) erwähnen nur männliche Fotografen.

sefotographie oder Fotojournalismus handelt, vom Kontext und vom Auftrag Schwarzenbachs her klar beantworten. Sie war als Journalistin unterwegs, sie hatte einen Auftrag, und sie konnte einige ihrer Reportagen in der Basler *National-Zeitung* oder anderen Schweizer Zeitungen publizieren. Auch wenn die meisten Fotos, die sie dazu gemacht hat, unpubliziert geblieben sind, prägte der journalistische Auftrag und Blick ihre Haltung. Sie war inspiriert durch die großen illustrierten Zeitungen und Magazine, die seit den 20er Jahren in Amerika und Europa den Journalismus geprägt hatten, und sie setzte sich in den 30er Jahren intensiv mit dem Stil der amerikanischen Dokumentarfotografie im Umkreis von



Abb. 8: Textilspulen in Lumberton
(JNY Bild Nr. 4 und AS Bild Nr. 35)



Abb. 9: Gefängnis bei Columbus/Georgia
(JNY Bild Nr. 11 und AS Bild Nr. 36)

LIFE auseinander. Anschaulich berichtet sie in ihrem Text „Bilder als Dokumente“ (AS:14f.), von einem Gespräch mit einem LIFE-Bildredakteur, der sie auf das Credo der Dokumentarfotografie aufmerksam gemacht hat: dass sie ihre Texte nicht mit Bildern illustrieren, sondern in den Fotos eine Geschichte erzählen solle. „Photos als Dokumente“, rät Annemarie Schwarzenbach dazu, erzählen eine Geschichte ohne Text, deren „Gehalt dem Betrachter sozusagen ins Auge springt.“ (AS:14)

Schwarzenbach berührt hier eine bis heute zentrale Frage der Foto- und Bildtheorie: Inwiefern sind Bilder überhaupt lesbar, was vom Sichtbaren lässt sich ins Narrative übersetzen und wie und wo geht dieser Übersetzungsprozess vonstatten? In ihren Texten greift Annemarie Schwarzenbach diese Frage nicht mehr in diskursivem Zusammenhang auf, aber sie versucht, sie fotografisch zumindest punktuell zu beantworten.

Die Aufnahmen der Textilspulen und des Gefängnisses (Abb. 8 und Abb. 9) entstanden im November 1937. Beide Bilder enthalten starke grafische Elemente, beide enthalten und erzählen eine Geschichte, aber nur das Bild der Sträflingskleider ist narrativ. Das Bild der Textilspulen ist eher illustrativ, insofern es die Geschichte illustriert, die Annemarie Schwarzenbach in Notizen fragmentarisch festhält. Das Fenster zur Baumwollfabrik mit den leeren Textilspulen ist zwar zunächst, wie Roger Perret vorschlägt, lesbar als *Stilleben*¹⁷ – es zeigt einen Teil hektischen Fabrikalltags im Stillstand und hinter Glas. Ein Fenster scheint zerbrochen oder geflickt. Die Bedeutung dieses Defektes erhält visuell aber überhaupt kein Gewicht in der Aufnahme, sie muss beigefügt werden im Text. Dieser erzählt die Geschichte einer im Akkord verrichteten Arbeit, die von Webern und Wischerinnen im Inneren der Fabrik geleistet wurde. Dabei war es in den Fabrikhallen so feucht und heiß, dass manchmal jemand nach einer Schicht von acht bis zehn Stunden eine Spule durch ein Fenster warf, um etwas frische Luft zu bekommen. Dem Aufseher konnte er erzählen, die Spule sei ausgerutscht.¹⁸ Die Textilspulen hinter den zerbrochenen und geflickten Scheiben sind somit Symbol kleiner Ausbruchsversuche aus dem Joch der Textilindustrie, die als Gefängnis erscheint. Roger Perret geht in der Deutung des Bildes noch weiter. Es sei das persönlichste Bild von Annemarie Schwarzenbach, weil es ihre eigene Situation reflektiere: Sie als Gefangene eines mächtigen weißen Textilindustriellenclans, dem sie durch kleine Fluchten nur punktuell zu entinnen vermochte.¹⁹

Das Bild erzählt diese Geschichte aber nicht vordergründig, sondern verbirgt sie zunächst. Denn der Sinn, auf den das Dokumentarische als Gesehenes abzielt, entlässt seine Botschaften nicht so ohne Weiteres in die Gestalt von Bildern. Oft sind die Zusammenhänge unsichtbar, und

¹⁷ Vgl. Perret 1992:177.

¹⁸ Vgl. JNY:122.

¹⁹ Vgl. Perret 1992:177.

die Fotografie kann als Rahmung einer visuellen Situation nur lesbare Informationen liefern, wenn sie sich durch ihre Bildinformationen dem *studium* anbietet. Nach der Unterscheidung von Roland Barthes in Fotos, die sich für das *studium* eignen und solchen, die einen durch ein *punctum* anspringen, müsste man hier sagen: Das *punctum* lässt sich zwar retrospektiv konstruieren, aber es springt einen nicht aus dem Bild an.²⁰ Es steckt im Bild als Geheimnis, nicht im Sinne eines sichtbaren, sondern eines unsichtbaren Zusammenhangs, der wiederum auf das Sehen verweist und einen sofort fragen lässt: Was genau hat die Fotografin hier eigentlich gesehen, und was wollte sie zeigen?

Ganz anders stellt sich der ‚Sinn‘ bei der Aufnahme vor dem Gefängnis in Columbus ein. Das Bild hat einen springenden Punkt und kommt damit dem ästhetischen Ideal der LIFE-Fotografen sehr nahe: formale Strenge, sozialdokumentarische Treue und nüchterne Sachlichkeit. Gleichzeitig bestätigt das Foto, was Susan Sontag in ihrer bis heute unbestrittenen Theorie der Fotografie mehrfach wiederholt hat, dass in der Fotografie immer das Motiv über die Bildästhetik triumphiert²¹: Das Gebäude wirft sein symbolisches Gewicht sofort auf die aufgehängten Kleidungsstücke, die Kleidungsstücke ihrerseits verweisen zurück auf das Gefängnis und erzählen von einer gespenstischen Abwesenheit seiner Insassen. Als hängende Metonymien scheinen die Uniformen zu fragen: Sind sie schwarz, sind sie weiß? Werden sie in die Freiheit kommen, an die frische Luft, werden sie hängen?

Die Bildinformation, dass Annemarie Schwarzenbach das Gefängnis, dessen Insassen beinahe ausschließlich schwarz waren, besichtigen wollte, aber von einem weißen Aufseher gehindert wurde am Fotografieren²², ist in diesem Sinne überflüssig – das Bild erzählt hier mehr. Trotzdem weist das Verbot auf ein Problem hin, das in Annemarie Schwarzenbachs impliziter Fototheorie enthalten ist. Es ist das Problem des Eindringens, das mit der Kamera gegeben ist und das Problem, dass der Voyeurismus der Fotografin nicht automatisch der Gerechtigkeit dient und dass Dokumentarfotografie trotzdem immer mit einem aufklärerischen Anspruch legitimiert wird.

²⁰ Vgl. Barthes 1989:35ff.

²¹ Vgl. Sontag 2006:131.

²² Vgl. JNY:152.

Eine bestimmte Spannung

Annemarie Schwarzenbach hat den Widerspruch zwischen Eindringen und Aufklären, in dem sich die ausländische Journalistin automatisch befindet, während ihrer Südstaatenreise mehrfach erlebt. Nicht nur von Seiten der Weißen, die ihre sklavenhalterischen Zustände verbergen wollten, sondern auch von den Schwarzen und Arbeitslosen, die ihr einmal androhten, ihr Apparat könne leicht zerbrechen, wenn sie versuchen sollte, sie zu fotografieren. Man muss also vermuten, dass sie ihnen Geld angeboten hat, damit besagte Straßenaufnahmen der Arbeitslosen von Cincinnati dennoch gemacht werden konnten. Sie schreibt dazu nur lakonisch: „Nach einiger Zeit wurde unser Gespräch freundlicher...“ (JNY:61).

Die Aggression der Männer aber drückt etwas aus, was Susan Sontag seit ihrem Essay *On Photography* von 1977 den Skandal des Aufklärungsjournalismus nennt: Indem die Kamera jedes Objekt in die Passivität des Aufgenommenwerdens zwingt, ist sie, so Sontag, auch dort aggressiv, wo sie verklärt, sie raubt ein Bild selbst dort, wo sie etwas zu geben scheint.²³ Trotz der Eindeutigkeit des moralischen Auftrags in der sozialdokumentarischen Fotografie gibt es demnach immer Ambivalenzen zwischen dem Sinn und dem Visuellen des Bildes. Denn es gibt in öffentlichen Bildern kein ‚wir‘ der Betrachter. Je nach Wissenstand und Interessenlage kann ein Bild immer Protest oder Verherrlichung sein, jedes Bild ist und bleibt kontextabhängig, und vor allem: Jedes Bild verweist immer auf andere Bilder und nicht nur auf die traurige Wirklichkeit, die angeklagt werden soll.²⁴ Einen weiteren Aspekt, der Sontags skeptischen Blick auf die Fotografie leitet, hat sie in einem ihrer letzten Bücher, *Das Leiden anderer betrachten* (2003), weitergesponnen. Bei der Mobilisierung durch Schockbilder werden immer verschiedene Gefühle erzeugt. Schock, Sensationslust, Empörung, Morbidität, Ohnmacht und Mitleid liegen zuweilen sehr nah beisammen. Deshalb lässt sich die Wirkung von Bildern niemals objektiv belegen. Aber Susan Sontag relativiert auch: Weil die Wirkung eines Bildes so vielfältig ist, ist es zwar moralisch nie eindeutig, aber deshalb ist es auch nicht schädlich.²⁵ Obschon sich Annemarie Schwarzenbach schriftlich nicht über die Ambivalenz des politischen

²³ Um diesen Gedanken kreist der ganze Essay von Sontag *Der Heroismus des Sehens* (Sontag 2006:84-110).

²⁴ Vgl. Sontag 2006:104.

²⁵ Vgl. Sontag 2003:122.

Aufklärungsjournalismus geäußert hat, die allein dadurch entsteht, dass eine junge weiße Frau ihre teure Kamera auf armselige schwarze Menschen richtet, ist sie ihr begegnet und hat in ihrem Blick Spuren einer Verunsicherung hinterlassen, die sich bei amerikanischen Fotografen nicht findet. Diese Verunsicherung drückt sich in *einer bestimmten Spannung* aus, die in vielen Fotografien auffällig vom Betrachter zum Sujet und zurückspringt – als eine wechselseitige Verunsicherung.

An einer Stelle kam diese Verunsicherung auch zur Sprache, nämlich beim Besuch einer vielköpfigen Familie eines Baumwollarbeiters in



Abb. 10: Familie eines Baumwollpflückers in Georgia
(JNY Bild Nr. 32 und AS Bild Nr. 39)

Lumberton, die in einer der armseligen Hütten „wie Tiere vegetieren“. Hier kam Annemarie Schwarzenbach dem Widerspruch ihres Tuns selber auf die Schliche und notierte: „Wir machten Photos, es war peinlich, diesen Haufen Elend als ›Sujet‹ zu benutzen.“ Und ihr Begleiter scheint die Frau überzeugen zu müssen: „«They do it for the right purpose, it's going to help.» Dokumentar-Photographie nennt man das, Realität, Beweis – aber wie wenn die Leute selbst ihre Lage nicht realisieren?“ (JNY:117f.)

Schwarzenbach zitiert hier das Dogma der guten Absicht und fügt dabei dem Ethos, dass der Dokumentarjournalismus die Wirklichkeit verändern könne, eine wichtige Frage bei, nämlich die Frage ‚wessen Wirklichkeit? Sie stellt sie hier als Frage nach dem Bewusstsein, das der Fotografierte von sich hat, und appelliert damit wieder an den sozialen Sinn der Fotografie. Ihre Frage aber ist eine ebenso zentrale wie unlösbare, denn sie kann nie aus einer Perspektive allein beantwortet werden. Subtil hält die Fotografie der Baumwollpflückerfamilie in Georgia (Abb. 10), auf der Schwelle zwischen dem privaten Leben und dem öffentlichen Blick auf das ‚soziale Elend‘, genau die Frage ihres sozialen Sinns in der Schwebel. Sie zeigt damit eigentlich die Inkongruenz zwischen dem eindringenden Blick der Kamera und dem Bild des Elends, das eigentlich niemanden etwas angeht. Oder ein zunächst unbestimmtes ‚Das‘, das überhaupt erst zum Elend wird, indem es mit dem deiktischen Gestus der Fotografie in ein Bild überführt wird. Aber die Spannung im Bild verrät, dass das Bewusstsein für den Sinn der Fotografie zwischen dem ‚Sujet‘ und der Fotografin nur sehr bedingt teilbar ist. Deshalb ist es noch immer am einfachsten, in fremden Ländern Kinder zu fotografieren, was Annemarie Schwarzenbach auch in alter, leicht kolonialistischer Manier getan hat, zum Beispiel mit dem Bild der beiden Mädchen in Cincinnati, die verloren und doch zutraulich als Sujet posieren, herausgelöst aus ihrem konkreten Lebensalltag für eine Momentaufnahme, von der sie niemals etwas haben werden und an deren Sinn sie nicht partizipieren können (Abb. 11).

Doch Annemarie Schwarzenbach hat diese Inkongruenz und die aus ihr kommende Spannung nicht ignoriert und hat in anderen Aufnahmen versucht, durch die Wahl unterschiedlicher Blickräume eine bestimmte Beiläufigkeit einzufangen. Diesem Blick ist auch Roman Kurzmeyer gefolgt in seiner Auswahl der Südstaatenfotografien von Annemarie Schwarzenbach, die er als Kontext zu Bildern des in Montgomery lebenden Künstlers Bill Traylor gestellt hat und die von einer Nähe zum All-

tag der Schwarzen auf der Straße zeugen.²⁶ Jedoch, und das ist eine wichtige Einschränkung, die Kurzmeyer macht: Der Blick auf die Schwarzen bleibt geprägt von der Suche nach einem Mangel und erreicht niemals jene Beiläufigkeit und Vertraulichkeit, die zum Beispiel die Aufnahmen des Südstaatenfotografen Charles Shannon prägt, eines Fotografen, der ebenfalls in Montgomery in den 30er Jahren fotografierte, und der auch dort auch lebte, das heißt, das Leben seiner „Sujets“ teilte.²⁷ Diese Möglichkeit der Zugehörigkeit hatte Annemarie Schwarzenbach als weiße Europäerin natürlich nicht. Aber sie wusste von ihr. Zwei Bilder mit Straßenszenen mögen hier Zeugen sein für diese Ahnung, indem sie eben auch von der Verunsicherung über diesen sozialdokumentarischen Blick, der sich immer suchend auf einen Mangel des fotografierten Gegenstandes richtet, erzählen.

Beide Bilder bieten eine Schrägansicht und beide scheinen die Anwesenheit der Kamera zu ignorieren. Diese Schrägsicht löst die Frontalität der Blickrichtungen auf und entfaltet in der Straßenszene von Knoxville verschiedene Blickräume und Standpunkte (Abb. 12): Während oben links ein Cowboy seinem Girl mit fürsorglicher Geste Vitamine empfiehlt, beobachtet der Mann unter dem Plakat eine Szene, die sich in einer Gruppe rechts von ihm abspielt. Dort sitzt ganz außen ein älterer Mann, ein Junge steht vor ihm, und beide blicken ihrerseits aus dem Bild heraus, noch weiter nach rechts, und scheinen dort ein weiteres Geschehen zu beobachten. In der Bildmitte aber sitzt jemand, der diese Blickbewegung des Bildes nach rechts unterbricht, indem er als einziger frontal auf einen weiteren unsichtbaren Gegenstand starrt. Natürlich ist das Bild nicht inszeniert, aber es thematisiert das, was jedes Bild macht: den Ausschnitt – und das, was in Folge des Schnittes nicht ins Bild kommt. Die Abwesenheit der eigentlichen *dramatis personae*, die aus den Geschauten selber Zuschauende macht, lässt den Betrachter der Fotografie allein mit der Frage, wer hier was sieht, und führt über die Realität des Bildes

²⁶ Für Kurzmeyer war insbesondere auch interessant, dass Annemarie Schwarzenbach die Monroe Street fotografierte, in der Bill Traylor in jener Zeit lebte (vgl. Kurzmeyer 1998:12ff.).

²⁷ Der Ausstellungskatalog *Deep Blues Bill Traylor 1854-1949* zeigt 35 Fotografien von Charles Shannon und weist mit dem Essay von Josef Helfenstein auf ihre Bedeutung im Zusammenhang mit dem Maler Bill Traylor hin, den Shannon nicht nur fotografiert hat, sondern von dem er sich inspirieren ließ für seinen Blick auf die Menschen und Straßen seiner Umgebung (vgl. Helfenstein & Kurzmeyer 1998:114-160).

hinaus zu jener Realität, die für Annemarie Schwarzenbach wie auch für uns so schwer zu fassen ist. Denn wir sind die Außenstehenden. Und das ist ganz im Sinn der neuen Kulturanthropologie, die lehrt, dass die Welt keine Bilder enthält, die man ihr einfach entreißen kann und die letztlich besagt: Das Wissen über die Bilder aus der Welt der anderen ist an einen komplexen Raum der Erkenntnis gebunden, der immer mindestens doppelt ist, dadurch, dass jeder Mensch sowohl Objekt wie Subjekt des Bildes und damit der Erkenntnis sein kann.²⁸



Abb. 12: Vermutlich in Knoxville/Tennessee November 1937
(JNY Bild Nr. 7 und AS Bild Nr. 28)

²⁸ Vgl. Augé 1994:130ff.



Abb. 13: In Tuskegee/Alabama November 1937
(JNY Bild Nr. 15 und AS Bild Nr. 17)

Annemarie Schwarzenbach war hier als Autorin des Bildes zugleich Kulturanthropologin, indem sie zeigt, dass sie die Erkenntnis der anderen zwar nicht in ihrem Blick hat, aber bezeugen kann, dass es diese Lücken an den Rändern der Bilder, an den Schnittstellen der unterschiedlichen Blickräume und Perspektiven gibt.

Es gibt eine bestimmte Signatur in ihren Fotografien, die auch einige ihrer Reisebilder aus dem asiatischen Raum prägt und die hier zum Abschluss noch in den Blick genommen werden soll: Es ist der Schatten der Fotografin, der auf ihr Sujet fällt. Natürlich entsteht dieser Schatten

oft aus lichttechnischen Gründen, die einen zwingen, gegen die Sonne zu stehen, aber sie sind auch nicht unvermeidlich.

Und zumindest bei dem (berühmten) Bild aus Tuskegee/Alabama (Abb. 13), in dem die beiden Männer, beschattet von den eigenen Hüten, auf dem Trittbrett eines Autos sitzen, fällt der Schatten der Fotografin ganz besonders auf. Überhaupt scheint sich als Thema dieser Fotografie ein Studium von Hell und Dunkel, Licht und Schatten, Weiß und Schwarz anzubieten. Der Schatten, der immer als Umriss genommen werden kann für einen Raum, in dem der Körper zugleich anwesend und abwesend ist, kann in der Fotografie auch metaphorisch den Blick ausdrücken: Seinen Schatten auf jemanden werfen heißt dann: Ich berühre euch, ohne euch zu berühren, ich habe euch, ohne euch zu fassen, ich trete in euren Raum, ohne zu euch zu gehören. Diese schattenhafte und punktuelle Teilhabe am Raum der anderen – und das ist in diesem Fall eine schöne poetische Koinzidenz – gelingt auch in dem Sinn, als der Schatten der Fotografin immer nur schwarz sein kann.

Bibliographie

- Schwarzenbach, Annemarie. *Auf der Schattenseite. Reportagen, Feuilletons und Fotografien 1933-1942*. Hg. Roger Perret/Regina Dieterle. Basel: Lenos, 1990.
- *Jenseits von New York. Ausgewählte Reportagen, Feuilletons und Fotografien aus den USA 1936-1938*. Hg. Roger Perret Basel: Lenos, 1992.
- Augé, Marc. *Le Sens des Autres. Actualité de l'Anthropologie*. Paris: Fayard, 1994.
- Barthes, Roland. *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989.
- Belting, Hans. *Bild-Anthropologie*. München: Wilhelm Fink, 2001.
- Fanon, Frantz. *Schwarze Haut, weiße Masken*. Aus dem Französischen übersetzt von Eva Moldenhauer. Frankfurt a.M.: Syndikat, 1981.
- French, Lorely. „Gender, Rasse und soziale Schicht: Die Darstellung des Körpers in Annemarie Schwarzenbachs Fotografien und Aufsätzen aus den USA 1936-38“. *Annemarie Schwarzenbach. Autorin – Reisende – Fotografin*. Hg. Elvira Willems. Herbolzheim: Centaurus, 2001. S. 185-208.
- Hall, Stuart. *Rassismus und kulturelle Identität*. Hamburg: Argument, 1994.
- Hall, Stuart/Christian Höller. „Ein Gefüge von Einschränkungen“. *Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies-Reader*. Hg. Jan Engelmann. Frankfurt/New York: Campus, 1999. S. 99-113.
- Helfenstein, Josef/Roman Kurzmeyer. *Deep Blues. Bill Traylor 1854-1949*. Ausstellungskatalog. Köln: Dumont, 1998.

- Kurzmeier, Roman. „Pflug und Stift“. *Deep Blues. Bill Traylor 1854-1949*. Ausstellungskatalog. Hg. Josef Helfenstein/Roman Kurzmeier. Köln: Dumont, 1998. S. 10-31.
- Magnaguagno, Guido/Hugo Loetscher. *Photographie in der Schweiz. Von 1840 bis heute*. (Schweizer Stiftung für Fotografie). Sulgen: Benteli 1991.
- Morrison, Toni. *Im Dunklen spielen. Weiße Kultur und literarische Imagination*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1994.
- Perret, Roger. „Nachwort“. *Jenseits von New York. Ausgewählte Reportagen, Feuilletons und Fotografien aus den USA 1936-1938*. Annemarie Schwarzenbach. Hg. Roger Perret. Basel: Lenos, 1992. S. 159-179.
- Sontag, Susan. *Das Leiden anderer betrachten*. München: Carl Hanser, 2003.
- *Über Fotografie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006.
- Wetzel, Michael. „Das Bild und das Visuelle“. *Bilder-Denken, Bildlichkeit und Argumentation*. Hg. Barbara Naumann/Edgar Pankow. München: Wilhelm Fink, 2004. S. 173-187.