

John Szarkowski über William Eggleston

Da ich dies schreibe, kenne ich weder Memphis noch den nördlichen Teil des Staates Mississippi aus eigener Anschauung und kann von daher nicht beurteilen, wie stark die Fotografien in diesem Buch jenem Teil der Welt und der dortigen Lebensweise ähneln. Ich habe gleichwohl andere, in Kunstwerken geschilderte Orte besucht und festgestellt, dass uns ein Gedicht oder Bild vermutlich als getreues Dokument erscheint, wenn es der prosaischen Begegnung mit der Wirklichkeit vorausgeht, wohingegen ein neues Kunstwerk, das etwas uns Wohlbekanntes zum Gegenstand hat, uns mitunter ebenso fremd und willkürlich erscheinen kann wie unsere eigenen Passfotos.

Wenn also ein Fremder die hier beschriebenen Orte und Menschen zur rechten Zeit aufsuchte, würde er vermutlich eine große Ähnlichkeit zwischen ihnen und ihren Abbildern ausmachen, und der Fremde nähme an, dass die Bilder das wahre Leben spiegelten. Es wäre wunderbar, wenn dies zutreffen würde, wenn der Ort selbst und nicht nur seine Bilder das Kunstwerk darstellte. Die Vorstellung wäre großartig, dass das ganz normale Leben der Einheimischen in und um Memphis in seiner Eigenart deutlicher umrissen, formal klarer, imaginärer und auf mysteriöse Weise entschlossener sein könnte, als es anderswo erscheint; dadurch fielen selbst ganz bescheiden anmutenden Ausgangsmaterialien unbeschreiblich dramatische Möglichkeiten zu. Leider steht uns hier unsere skeptische Natur im Wege, und so sind wir stattdessen gewohnt zu glauben, die Bedeutung eines Kunstwerks verdanke sich ausschließlich der Vorstellungskraft und Magie des Künstlers.

Künstler selbst neigen dazu, absolutistische, wenig hilfreiche Positionen zu beziehen, wenn sie sich Fragen des Inhalts widmen und dabei mit Degas behaupten, das Werk habe nichts mit Balletttänzerinnen zu tun, oder mit James Agee vorgeben, es habe nichts mit Kunstfertigkeit zu tun. Mit

beiden Positionen zieht sich der Künstler elegant aus der Affäre, und sie gestatten es ihm, Fragen, auf die es keine Antwort gibt, kurz beantworten und zurück an die Arbeit gehen zu können. Gäbe ein Künstler zu, dass er sich nicht sicher sei, welcher Teil seines Werkes das Leben zum Inhalt habe, und welcher die Kunst und dass er womöglich nicht einmal wisse, wo genau die Grenze zwischen beiden läge, würden wir ihn vermutlich für unfähig halten.

Ich hörte einmal, wie William Eggleston sagte, die Themen seiner Bilder seien nicht mehr als ein Vorwand für die Anfertigung von Farbfotografien – die Degas-Position. Ich glaubte ihm nicht, obgleich ich mir denken kann, dass es für ihn ein Vorteil sein könnte, so zu denken oder vorgeblich so zu denken. Mir scheint, als hätten die hier reproduzierten Bilder mit der Herkunft des Fotografen zu tun, mit seinem *Standort*, in beiden wichtigen Bedeutungen dieses Wortes; man könnte sagen: mit seiner Identität.

Sollte dies zutreffen, so bedeutet es nicht, dass die Bilder nicht gleichzeitig mit Fotografie zu tun hätten, denn die beiden Ansätze ergänzen sich nicht, sondern sind koexistent. Gleich worum es bei einer Fotografie sonst noch gehen mag, es hat zwangsläufig mit Fotografie zu tun, der Beherrscherin und Trägerin all ihrer Bedeutungen. Was auch immer die Intuitionen eines Fotografen sein mögen oder worin diese liegen, sie müssen auf die Möglichkeiten seiner Kunst zugeschnitten sein. Wenn wir also die Bilder deutlich als Fotografien erkennen, werden wir vielleicht etwas von ihren anderen, privateren, eigenwilligen und anarchischen Bedeutungen wahrnehmen oder spüren.

Fotografie gleicht einem System visuellen Redigierens. Im Grunde geht es darum, einen Teil der eigenen zentralen Wahrnehmung mit einem Rahmen zu versehen, während man zur richtigen Zeit am richtigen Ort steht. Wie beim Schach oder

beim Schreiben gilt es, unter den vorhandenen Möglichkeiten eine Wahl zu treffen, wobei im Falle der Fotografie die Möglichkeiten nicht endlich, sondern unendlich sind. Es gibt heute auf der Welt mehr Fotografien als Backsteine, und erstaunlicherweise unterscheiden sie sich alle voneinander. Selbst einem um sklavische Nachahmung bemühten Fotografen ist es bisher nicht gelungen, von einem früheren, großartigen Meisterwerk eine exakte Kopie anzufertigen.

Der Leser kann sich die Sache vor Augen führen, indem er mit der familieneigenen Instamatic oder Leica eine Rolle Film verknipst, ohne sich von seinem Platz zu bewegen: Man bewege die Kamera rasch und ohne nachzudenken, beliebig von hier nach dort. Wenn der Film entwickelt ist, wird jede Aufnahme einen Gegenstand bezeichnen, der sich von allen zuvor bezeichneten unterscheidet. Und was die Sache noch vertrackter macht, einige der Bilder sind vermutlich – wenn auch nur am Rande – interessant. Selbst die automatischen Kameras, die das Kommen und Gehen in Banken aufzeichnen, beschreiben Tatsachen und Beziehungen, die bloße Augenzeugen überraschen.

Für den Fotografen ist es nicht leicht, mit der listigen Originalität unbeseelter, mechanisierter Kameras zu konkurrieren, allerdings kann er seine Intelligenz einsetzen. Mit den Mitteln der Fotografie kann man in einer Minute neunundneunzig Zusammenstellungen von Fakten als unzulänglich ablehnen und die hundertste zur richtigen erklären. Die Wahl gründet auf Tradition und Intuition – Wissen und Ego – wie in jeder Kunst; gleichwohl lassen die Leichtigkeit der Ausführung und die Möglichkeiten in der Fotografie gute Intuition als äußerst wertvoll erscheinen. Das Problem des Fotografen ist vielleicht allzu komplex, um sich rational bewältigen zu lassen. Aus diesem Grund umschleichen Fotografen ihr Motiv mit solch rastloser Ungewissheit und lassen dabei zahlreiche, potenziell interessante Sujets außer Acht, während sie nach etwas anderem suchen.

Der amerikanische Fotograf Robert Adams schrieb über dieses Stadium des Umherstreifens und seinen Zweck: »Immer wieder macht der Fotograf ein paar Schritte und schaut angestrengt in die Kamera, was nicht einer gewissen Komik entbehrt; zur Verzweiflung seiner Familie und Freunde prüft er eine schier endlose Zahl von Winkeln; wenn man ihn deswegen befragt, erklärt er, er suche nach einer wirkungsvollen Komposition, zögert jedoch, dies näher zu erläutern. Was er meint, ist, dass ein Fotograf Struktur will, eine unbestritten richtige Beziehung von Formen, eine visuelle Stabilität, bei der sämtliche Elemente das gleiche Gewicht haben. Kurz, der Fotograf hofft, eine so exakte Spannung zu entdecken, dass sie gleichbedeutend ist mit Harmonie.

Bilder, die diese Ausgeglichenheit besitzen, sind natürlich nicht gleichbedeutend mit denen, die wie beiläufig am Autofenster vorbeiziehen (obgleich sie eindrucksvoller sein könnten, wenn wir in der Lage wäre, uns selbst zu überlisten, das zu glauben). Die vom Fotografen festgehaltene Form,

obgleich innerhalb des Bruchteils einer Sekunde der Realität entdeckt, ist anders, weil sie eine über sie selbst hinausweisende Ordnung impliziert, eine Landschaft, in die sich sämtliche Fragmente, gleich wie unvollkommen, perfekt einfügen« (Robert Adams, *Denver: A Photographic Survey of the Metropolitan Area*).

Form ist vielleicht das Ziel jeglicher Kunst. Die Absicht liegt nicht darin begründet, tatsächlich etwas Perfektes zu schaffen, sondern etwas restlos Überzeugendes. In der Fotografie nahm das Streben nach Form einen unerwarteten Weg. Bei dieser besonderen Kunstgattung werden Form und Gegenstand zugleich bestimmt. Mehr noch als in den traditionellen Künsten, sind die beiden unauflöslich miteinander verbunden. Tatsächlich handelt es sich bei beiden vermutlich um ein und dasselbe. Wenn sie sich jedoch unterscheiden, könnte man sagen, der Gegenstand einer Fotografie stelle nicht deren Ausgangspunkt, sondern deren Ziel dar.

In der Praxis funktioniert das folgendermaßen: Der Fotograf kann nicht wie ein Maler die Bestandteile seines Gegenstands frei anordnen, um ein Bild zu gestalten, das seiner vorgefassten Vorstellung dieses Gegenstands entspricht. Stattdessen entdeckt er seinen Gegenstand im Rahmen der von seinem Medium vorgegebenen Möglichkeiten. Wenn die breit gelagerte Landschaft sich nicht zweckmäßig ins Rechteck des Suchers einfügen lässt, denkt sich der Fotograf ein anderes, ebenso passendes Thema aus, das vielleicht aus zwei Bäumen und einem Felsen besteht.

Historisch gesehen, gehörten vermutlich Alfred Stieglitz und Eugène Atget zu den ersten außergewöhnlich begabten Fotografen, die es verstanden, die gesamte Platte mit gleich bleibender Bravour zu nutzen. Die neue grafische Ökonomie, die die beste Fotografie der Anfangsjahre des Jahrhunderts auszeichnet, könnte im Sinne konventioneller Kompositionsbegriffe beschrieben werden, aber es ist vielleicht sinnvoller, sie sich als Ergebnis eines neuen Zeichensystems vorzustellen, das auf den expressiven Möglichkeiten des Details basiert.

Gelehrige Fotografen, die sich die Erfolge ihrer Vorgänger zunutze machen, eignen sich rasch die Fähigkeit an, bestimmte Aspekte einer Thematik, Situation, Perspektive oder Lichtqualität, die eindrucksvolle Bilder ergeben könnten, zu erkennen beziehungsweise zu errahnen. *Schöpferische* Fotografen erweitern dieses allgemeine Gespür für Möglichkeiten, indem sie neue Gesetzmäßigkeiten entdecken, die als Metaphern ihrer Intentionen dienen werden. Die anhaltenden, ständig wachsenden Erkenntnisse dieser singulären Künstler haben die Tradition der Fotografie immer wieder geformt und umgeformt: eine neue Bildsprache, basierend auf dem Spezifischen, Fragmentarischen, Elliptischen, Flüchtigen und Vorläufigen. Diese neue Tradition hat unser Empfinden dafür, was von Bedeutung ist, und unser Verständnis davon, wie sich das Bedeutsame schildern lässt, verändert.

Man stelle sich nun das Chaos vor, das ausbrach, als der Fotograf, nachdem er ein Jahrhundert damit verbracht hatte, sein Medium in monochromer Form zu nutzen, sich plötzlich mit preiswertem und nahezu narrensicherem Farbfilm konfrontiert sah. Die technischen Genies, die diesen wunderbaren Fortschritt erarbeitet hatten, gingen naturgemäß davon aus, dass *mehr* gleichbedeutend mit *besser* sei und dass die alten Bildern, bereichert durch Farbe, nur umso natürlicher wirken mussten.

Die Fotografen begriffen, dass die alten Bilder per se nicht natürlich waren, sondern lediglich Vorstellungen, Schwarzweißfotografien – winzige Erfahrungsfragmente, gewählt, weil sie gut aussahen und als Bilder etwas zu bedeuten schienen.

Für den Fotografen, der von seinen Bildern formale Strenge forderte, bedeutete Farbe eine enorme Erschwerung eines ohnehin schon erbarmungslos schwierigen Problems. Und nicht nur eine bloße Erschwerung, denn das neue Medium bedeutete, dass die dem Fotografen vertraute Syntax – das Muster seiner kenntnisreichen Intuition – sich im besten Fall als nutzlos herausstellen könnte, führte sie ihn doch zur Entdeckung der Schwarzweißfotografie. Nach einer Phase frustrierender Experimente beschlossen die meisten ernsthaften Fotografen, die Schwarzweißfotografie – einst gut genug für David Octavius Hill, Brady und Stieglitz – genüge auch ihnen. Berufsfotografen verwendeten Farbe, wenn sie dafür bezahlt wurden, und taten ihr Bestes, ohne recht zu wissen, was das Beste sei.

Angesichts des Mangels an Begeisterung und Zutrauen, mit dem die Mehrheit der ambitionierten Fotografen an das Medium Farbe heranging, kann es nicht überraschen, dass ein Großteil der so entstandenen Arbeit als unausgereift einzustufen ist. Die Fehlschläge lassen sich in zwei Kategorien einteilen: Die interessanteren könnte man als mit Farbfilm abgelichtete Schwarzweißfotografien bezeichnen, bei denen das Problem der Farbe gelöst wurde, indem man es ignorierte. Die besseren Fotos des alten *National Geographic* waren häufig von dieser Art: Einerlei wie kobaltfarben die blauen Himmel und wie purpurn die roten Hemden, die Farbe in diesen Bildern ist nebensächlich – ein Versagen der Form. Ungeachtet ihrer Formlosigkeit und Extravaganz sind solche Bilder dennoch häufig interessant, auf eben jene Art, wie beiläufige Gespräche oft interessant sein können.

Die zweite Kategorie von Fehlschlägen in der Farbfotografie umfasst Bilder mit wunderschönen Farben in gefälligen Zusammenhängen. Als nominelle Thematik dieser Bilder dienen häufig die Wände alter Gebäude oder die Kiele von Segelschiffen, die sich in bewegten Wassern spiegeln. Solche Fotografien kann man an ihrer Ähnlichkeit mit Reproduktionen von Gemälden des synthetischen Kubismus oder des abstrakten Expressionismus erkennen. Es ist ihr trauriges Schicksal, dass sie uns an etwas Ähnliches, gleichwohl Besseres erinnern.

Übermäßig viele bemerkenswerte Erfolge hat die Farbfotografie nicht zu verzeichnen, und bei einem Gutteil hat das fotografierte Material eine überaus gründliche Vorabkontrolle durchlaufen. Bei den Stillleben von Irving Penn und den Portraits von Marie Cosindas handelt es sich zum Beispiel um meisterhafte Atelierkonstrukte – geschaffen, um den Vorlieben der Kamera gerecht zu werden.

Außerhalb des Ateliers, wo eine derartige Kontrolle unmöglich ist, flößte die Farbe Furcht ein und bewirkte ein Vermeiden jener Bedeutungsvielfalt, die nicht in einem sehr eng gefassten Sinne als ästhetisch gilt. Kurz, der überwiegende Teil der Farbfotografie ist entweder formlos oder hübsch. Im ersten Fall wurden die Bedeutungen von Farbe ignoriert; im zweiten hat man über sie auf Kosten anspielungsreicher Bedeutungen nachgedacht. Obgleich sie direkt vom Leben »druckfertig gemacht« werden, fiel es den Fotografen allzu schwer, gleichzeitig das Blau und den Himmel zu sehen.

Was sich aber an einem bestimmten Punkt als zu schwierig erweist, kann nach und nach erfasst und schließlich realisiert werden. Aus millionenfachen Fehlschlägen und scheinbar zusammenhanglosen Erfolgen gewonnene Hinweise fördern die Intuition und ermöglichen es, sich über weit reichende Folgerungen zunehmend komplexeren Synthesen zu nähern. Die Hinweise, die sich heutige Farbfotografen zunutze machen, gleichen Labyrinthen und sind kaum nachweisbar; gewiss aber zählen dazu moderne Malerei, Farbfilme in Kino und Fernsehen, Kioskpostkarten und die heterogene Bilderflut, die aus modernen Zeitschriften quillt.

Im Laufe des letzten Jahrzehnts begann eine Reihe von Fotografen, in einem bewussteren, natürlicheren und zugleich ehrgeizigeren Sinn mit Farbfilm zu arbeiten, und zwar nicht, als sei Farbe ein abgetrenntes, isoliert zu lösendes Problem (Farbe nicht so zu bewerten, wie Fotografen das siebzig Jahre zuvor mit der Frage der Komposition taten), sondern als bestünde die Welt selbst aus Farbe, als *sein* das Blau und der Himmel eins. Die besten von Eliot Porters Landschaften genauso wie die besten der farbigen Straßensbilder von Helen Levitts, Joel Meyerowitz, Stephen Shores und anderen bejahen Farbe als etwas Existenzielles, Deskriptives. Bei diesen Bildern geht es ebensowenig um das Fotografieren von Farbe wie um das Fotografieren von Formen, Strukturen, Objekten, Symbolen oder Ereignissen, sondern um das Abbilden von Erfahrung, wie sie innerhalb der von der Kamera vorgegebenen Strukturen geordnet und abgeklärt wurde.

Man könnte sagen – und zweifellos hat man es gesagt –, dass derartige Aufnahmen häufig eine frappierende Ähnlichkeit mit den Farbdiaspositiven des allgegenwärtigen Amateurs von nebenan aufweisen. Mir scheint dies zuzutreffen – im gleichen Sinn, wie die Belletristik einer Epoche im Allgemeinen mit Struktur, Anspielungen und Rhythmik ihrer Sprache Bezug nimmt auf die vorherrschende, gebildete Umgangssprache ihrer Zeit. In großen Zügen ähneln Jane

Austens Sätze vermutlich denen ihrer sieben Geschwister. Ebenso wenig sollte es überraschen, wenn die beste zeitgenössische Fotografie im Hinblick auf Ikonografie und Technik mit dem in der Tat häufig vielfältigen und erstaunlichen zeitgenössischen Standard populärer Fotografie verwandt ist. Der Unterschied zwischen beiden ist eine Sache von Intelligenz, Vorstellungskraft, Intensität, Präzision und Kohärenz.

Wenn es, wie ich glaube, zutrifft, dass die radikalste und gehaltvollste Farbfotografie von heute einen großen Teil ihrer Vitalität aus Alltagsmodellen bezieht, ist dieser Zusammenhang im Falle von Egglestons Werk, dessen vorgebliche Interessen beständig lokal und privat, ja insular geartet sind, besonders evident. Die hier gezeigten Arbeiten, ausgewählt aus einem 1971 fertig gestellten Portfolio mit 375 Bildern, wirken oberflächlich betrachtet ebenso hermetisch wie ein Familienalbum. Es ist wahr, dass das Gros der außergewöhnlichsten Fotografien dieses Jahrhunderts mit Material geschaffen wurde, das man aus einem objektiven, historischen Blickwinkel heraus als trivial bezeichnen würde, beispielsweise Reifen und Kotflügel eines Model T von Ford, das Gesicht eines anonymen Farmpächters oder die Passanten auf einem städtischen Bürgersteig. Aber diese Bildgegenstände, deren wirkliche, spezifische Bedeutung eher als gering einzuschätzen ist, sind dennoch allen zugänglich sowie denkbar exemplarisch und bieten sich deshalb als Träger von symbolischer Befrachtung an. Eggleston dagegen zeigt uns Bilder von Tanten, Cousins und Freunden, von Häusern in einem Viertel und in benachbarten Vierteln, von örtlichen Haupt- und Nebenstraßen, heimischen Fremdlingen, seltsamen Andenken. All dies erscheint ganz und gar nicht als eine Art öffentliches Medium, sondern lässt sich eher als Tagebuch denken, in dem die wichtigen Inhalte nicht öffentlich und allgemein, sondern privat und vertraulich wären. Es ist nicht klar, ob die idyllische Anspruchslosigkeit der Inhalte des Werks für bare Münze genommen oder ob sie als Pose verstanden werden sollte, als vorgetäuschte Genialität, dazu gedacht, die faustischen Ambitionen des Künstlers zu verschleiern.

Die Beschäftigung mit privater Erfahrung kennzeichnet den romantischen Künstler, dessen Sichtweise in der Regel selbstbezogen, unsozial und – zumindest scheinbar – anti-traditionell ist. Falls Eggleston im Grunde eine romantische Perspektive einnehmen sollte, so unterscheidet sich seine Romantik in Geist und Erscheinung von der, die uns von der Fotografie der Vorgängergeneration her geläufig ist. Bei der vertrauteren fotografischen Spielart von Romantik bedeutete dies meistens, dass man sich umfassende, öffentliche Themen gesellschaftlicher oder philosophischer Art zu privaten künstlerischen Zwecken aneignete und adaptierte (ein Vorgehen, das man als angewandte Romantik bezeichnen könnte, im Unterschied zur reinen Unabhängigkeit eines

Wordsworth). Im Allgemeinen bediente man sich dabei eines mit Spezialeffekten überladenen Stils: Reflexe und Schatten, dramatische Schlichtheit, bekannte Symbole sowie charakteristische Technik.

In Egglestons Werk verkehren sich diese Charakteristika ins Gegenteil, und wir blicken auf eine verhaltene, asketische, in allgemein bekannter Weise dargestellte, eindeutig private Erfahrung – ein Stil, angemessen für Fotografien, die einem Gericht als Beweismittel vorgelegt werden könnten.

Diejenigen unter uns, die den von unseren eigenen Freunden angefertigten Farbdiaspositiven, auf denen von uns geschätzte Menschen und Orte zu sehen sind, nur mäßige Begeisterung entgegenbringen, sind möglicherweise verwundert, wenn sie das tiefer gehende, beharrlichere Interesse an den hier reproduzierten Bildern von unbekanntem Menschen und Orten erleben. Diese Bildgegenstände sind anscheinend weder interessanter noch exotischer als die in unseren eigenen Familienalben, noch weisen sie sich als Vertreter eines allgemeinen menschlichen Zustands aus. Sie sind einfach gegenwärtig: klar realisiert, präzise angebracht, einfach sie selbst, nicht im Dienst fremder Rollen. Zumindest wollen uns die Fotografien das glauben machen. In Wahrheit sind die hier dargestellten Menschen und Orte nicht so souverän, wie es den Anschein hat, denn sie dienen als Bildgegenstand. Sie dienen Egglestons Interessen.

Die Schlichtheit dieser Bilder ist – wie der Leser bereits ahnt – keineswegs so schlicht. Als Alfred H. Barr, Jr., im Jahre 1972 zum ersten Mal eine Auswahl von Diaspositiven dieser Serie sah, bemerkte er – überraschenderweise, aber durchaus zutreffend –, dass die Gestaltung der meisten dieser Bilder aus einem zentralen, kreisförmigen Inneren ausstrahlen schien. Früher oder später wurde diese Beobachtung Eggleston hinterbracht, der nach kaum wahrnehmbarem Zögern erwiderte, dies sei wahr, da die Grundlage für die Anordnung seiner Bilder die Flagge der Südstaaten sei – nicht der Asteriskus oder das gemeine Gänseblümchen oder die Taube des Heiligen Geistes, sondern die Flagge der Südstaaten. Die Antwort kam vermutlich aus dem Stegreif und ist nicht eben informativ; sie ist nur insofern von Interesse, als sie zeigt, wie weit Künstler bisweilen gehen, um eine rationale Analyse ihrer Arbeit zu vereiteln, gerade als befürchteten sie, sie könne sich als Gegenmittel zu ihrer Magie erweisen.

Gleichwohl ist Barrs Feststellung wertvoll und verweist überaus schlüssig auf eine zentrale Eigenart von Egglestons Arbeit: Eine prägnante, monokulare Aufmerksamkeit, die das Subjekt ebenso scharf fixiert, als wäre es der eidetischen Erinnerung entnommen.

Auf Monochromie reduziert, wirkten Egglestons Entwürfe in der Tat nahezu statisch, fast so unaufgeregt zerlegt wie die in Kaleidoskopen sichtbaren Muster, aber im Unterschied dazu werden sie in Farbe wahrgenommen, wo die Ecke einer purpurnen Krawatte oder die rote Scheibe der

Ampel vor dem Himmel nicht nur eine andere gestalterische Bewegungsrichtung induziert als der entsprechende panchromatische Grauton, sondern auch eine andere Bedeutung. Für Eggleston, der sich vielleicht nie zur Gänze der Schwarzweißfotografie verschrieben hatte, war die Lektion, die es ihm ermöglichte, diese Bilder anzufertigen, leichter und selbstverständlicher zu erlernen: wirkliche Fotografien, Szenen, die der instinktiven Welt mit solchem Einfühlungsvermögen und Geschick entnommen sind, dass sie wahr erscheinen, farbig gesehen – von einer Seite zur anderen.

Viele ausgezeichnete Gründe, von denen die meisten die finanziellen Probleme des Büchermachens betreffen, würden dafür sprechen, könnte man behaupten oder andeuten, dieses Fotobuch beantwortete oder trüge bei zur Beantwortung einiger der großen gesellschaftlichen oder kulturellen Fragen wie »Südstaaten, wohin?« oder »Amerika, was nun?« – je nach eigenem Standort. Tatsache ist, dass Egglestons Bilder den Eindruck erwecken, dass sie sich nicht um große Fragen dieser Art kümmern. Es scheint ihnen einzig darum zu gehen, das Leben zu schildern.

Das bringt uns nicht sehr viel weiter, da es schwer fällt, sich ein Bild vorzustellen, das nicht in irgendeiner Weise das Leben schildert. Dieses umfassende Motiv selbst ist so weitläufig und hoffnungslos ungeformt, gespickt mit derart vielen Aspekten, Standpunkten, Details, stillschweigenden Abschweifungen, malerischen Nebenhandlungen sowie sich ständig verschiebenden Mustern – und nichts davon klar gekennzeichnet –, dass in der Tat nur die Schilderung selbst das geschilderte Subjekt bezeichnet und jede neue Schilderung das Subjekt neu definiert. Es ist nicht möglich, ein Subjekt auf zwei verschiedene Arten zu beschreiben.

Man kann also sagen, dass Form und Inhalt auf diesen Fotografien nicht zu unterscheiden sind, was wiederum heißt, dass diese Bilder genau das bedeuten, was sie zu bedeuten scheinen. Der Versuch, diese Erscheinungen in Worte zu fassen, kommt zweifellos einem vergeblichen Bemühen gleich, bei dessen Durchführung nicht einmal zwei Dummköpfe die selben, unzulänglichen Worte wählen würden. Man betrachte beispielsweise das Bild auf Seite 75.

Nehmen Sie es als ein Bild, das Grenzen darstellt: die Grenze zwischen Stadt und Land, Zivilisation und Wildnis, den störungsfreien Punkt zwischen Gemeinschaft und Freiheit, das Grenzgebiet des verhaltenen Protests oder des vorsichtigen Abenteurers. Und die Grenze zwischen dem Neuen und Alten. Das neue Viertel, das sich ins alte Land vorschiebt; aber das Viertel selbst ist auch nicht mehr so neu wie im letzten Jahr, das Haus im Vordergrund nicht mehr das letzte in der Reihe und der an seiner Tür geparkte 56er Buick auch schon an der Schwelle zum mittleren Alter angelangt, noch immer gut poliert und gut gepflegt, tüchtig und präsentabel, aber eben nicht mehr jung. Und die Grenze, die den Tag vom Abend trennt, die Zeit der Schlagschatten und

gelb glühenden Hitze von der kühlen, bläulich schimmernden Dämmerung, die Zeit der Abgrenzung zwischen den gesonderten, öffentlichen Existenzen des Tages und den privaten, gemeinschaftlichen Lebenszeiten des Abends, der Zeit, zu der sich die Familien langsam wieder unter ihren atavistischen Dächern versammeln. Und im Viertel sind die Stimmen von Frauen zu hören, die die Namen von Kindern rufen.

Eine solche Lesart könnte das Bild nur für die besonders Empfänglichen beschädigen und könnte andere dazu verleiten, sich das Bild länger anzusehen, als sie das ohne die Ermunterung durch Worte getan hätten. Aber die Bedeutungen von Worten und Bildern sind bestenfalls parallel und beschreiben zwei Gedankengänge, die sich nicht treffen; und wenn es uns um die Bedeutung von Bildern geht, sind mündliche Beschreibungen letztlich überflüssig.

Um es noch einmal zu wiederholen: Man kann sagen, dass bei Egglestons Bildern Form und Inhalt nicht zu unterscheiden sind; das erscheint mir zutreffend, aber zugleich unbefriedigend, weil allzu umfassend. Das Gleiche kann man von jedem Bild sagen. Der ambitionierte Fotograf, unzufrieden mit einer derart tautologischen Leistung, sucht jene Bilder, die eine intuitive Beziehung zu seinem eigenen Ich und seinem eigenen persönlichen Wissen haben, jene, die kraft genetischer Berechtigung ihm gehören, in denen die Form nicht nur dem Inhalt, sondern auch der Intention entspricht.

Dies legt nahe, dass die hier reproduzierten Bilder nicht interessanter sind als die Person, die sie gemacht hat, und dass ihre Einsicht, ihr Witz, Wissen und Stil nicht weiter reichen als eben jene dieser Person – was uns wegführt von den messbaren Beziehungen kunsthistorischer Wissenschaft zu Intuition, Aberglaube, angeborenem Wissen, Entsetzen und Entzücken.

Diese Bilder sind faszinierend, zum Teil deshalb, weil sie unseren Erwartungen widersprechen. Uns wurde so häufig von der faden, künstlichen Glätte der typisch amerikanischen Lebensart berichtet, von ihrer bequemen, leeren Gefühllosigkeit, ihrer stranggepressten, gestanzten und geformten Gleichheit – kurz, von ihrer unverbesserlichen Langeweile –, dass wir daran schon halb glaubten und deshalb konsterniert, ja vielleicht erheitert sind, wenn wir diese Bilder von normalen Typen auf ihrem heimatlichen Grund und Boden sehen, Enkel von Penrod, die umgeben von nicht unbedingt freundlich gesinnten Geistern zu leben scheinen. Der scharfsichtige Betrachter mag spüren, dass es sich hier um Subjekte handelt, die nicht nur zu bekannten modernen Lastern wie Selbsthass, Anpassungsfähigkeit, Heuchelei, Scheinheiligkeit und Zügellosigkeit fähig sind sondern auch zu den uralten wie Stolz, Sturheit, Irrationalität, Selbstsucht und Gier. Man kann das nicht als Fortschritt bezeichnen, interessant aber ist es allemal.

Wenn man sie nicht als reinen Blödsinn abtut, beziehen sich Spekulationen dieser Art allerdings vermutlich nur auf

Egglestons Bilder – Kompositionen zufälliger Fakten im Dienste *einer* Fantasie –, nicht auf die Realität. Ein Bild ist schließlich nur ein Bild, eine konkrete Art von Fiktion, nicht verwertbar als unumstößlicher Beweis oder als messbare Datenbank von Sozialwissenschaftlern.

Als Bilder erscheinen sie mir jedoch perfekt: als nicht reduzierbare Surrogate für die Erfahrung, die sie vorgeben festzuhalten, als visuelle Analogien für die Eigenart *eines* Lebens, in ihrer Gesamtheit als Paradigma einer privaten Ansicht, einer Ansicht, die man für unsäglich gehalten hätte und die hier in ihrer ganzen Klarheit, Fülle und Eleganz geschildert wird.

Übersetzung ins Deutsche von Christiane Court

William Eggleston wurde 1939 in Memphis, Tennessee, geboren, in der Nähe der Baumwollplantage seiner Familie in Tallahatchie County, Mississippi. Er besuchte öffentliche Schulen in Sumner, Mississippi, und die Webb School in Bell Buckle, Tennessee. Nach der High School schrieb er sich an der Vanderbilt University, dem Delta State College sowie der University of Mississippi ein, die er in der Folge gelegentlich aufsuchte.

Seinem Interesse an Fotografie, das während seiner Zeit an der Vanderbilt University geweckt worden war, ging er bis etwa zum Jahre 1962 eher planlos nach, als er die Fotografie Cartier-Bressons entdeckte. Seit Ende der sechziger Jahre widmet er sich größtenteils der Farbfotografie.

Eggleston wurde 1964 mit einem Guggenheim-Stipendium für Fotografie ausgezeichnet und 1975 mit einem Stipendium des National Endowment for the Arts. 1974 war er als Dozent für Visual and Environmental Studies am Carpenter Center, Harvard College, tätig. Im selben Jahr erschien *14 Pictures*, ein im Selbstverlag herausgegebenes Portfolio von Dye-Transfer-Abzügen.