



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Das Fotografie–Programm der Farm Security
Administration (FSA) im Rahmen des New Deal von
Franklin D. Roosevelt, 1935–1943

verfasst von

Melanie Wimmer BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 803

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Geschichte

Betreut von:

ao. Univ.–Prof. Dr. Thomas Fröschl

Inhaltsverzeichnis

Abkürzungsverzeichnis	3
Vorwort	4
Einleitung und Fragestellung	5
1. Die historischen Hintergründe der 1930er Jahre in den USA	8
1.1 Die Wirtschaftskrise und Franklin D. Roosevelt	8
1.2 Der <i>New Deal</i>	10
1.3 Die Bewegung des <i>cultural nationalism</i>	15
2. Fotografien als historisches Quellenmaterial und sozialdokumentarische Fotografie	16
2.1 Fotografien als historische Quellen	16
2.2 Die Anfänge der sozialdokumentarischen Fotografie	18
2.3 Die Dokumentarfilme der FSA	19
3. Das Fotografie–Programm der <i>Farm Security Administration</i>	23
3.1 Das Fotografie–Programm unter Roy Stryker	23
3.2 Die Fotograf(inn)en	26
3.2.1 Die Frühphase des Programms: Dorothea Lange, Walker Evans, Arthur Rothstein, Ben Shahn, Carl Mydans und Theodor Jung	26
3.2.2 Das Fotografie–Programm unter der FSA: Russell Lee, Marion Post Wolcott, John Vachon und Jack Delano	29
3.2.3 Das Programm unter dem OWI: John Collier Jr., Marjorie Collins, Gordon Parks und Esther Bubley	31
3.2.4 Das Verhältnis der Fotografen zum Programm und Roy Stryker	33
3.3 Arbeitsweisen des Programms	35
3.4 Motivwahl des Programms	40

3.5 Publikation und Verwendung der FSA–Fotografien	48
4. Fotografien des <i>Old South</i>	53
4.1 Lebenswelten der Menschen in den Südstaaten	53
4.2 Die Segregation der Rassen in den Südstaaten	58
4.3 Fotografien der Staaten Alabama, Georgia und Mississippi	62
4.3.1 Fotografien aus Alabama	63
4.3.2 Fotografien aus Georgia	77
4.3.3 Fotografien aus Mississippi	85
5. Fotografien aus dem Südwesten und Westen der USA	89
5.1 Lebenswelten der Menschen in den südlichen <i>Great Plains</i>	90
5.2 Veränderungen unter dem Eindruck der <i>Dust Bowl</i>	91
5.3 Die Folgen der <i>Dust Bowl</i> – Migration nach Westen	92
5.4 Fotografien aus den Staaten Oklahoma, Kalifornien und New Mexico	97
5.4.1 Fotos aus Oklahoma	99
5.4.2 Fotos aus Kalifornien	106
5.4.3 Fotos aus New Mexico	111
5.4.4 Langes <i>Migrant Mother</i>	117
Exkurs: Der Madonna–Bildtypus in der Sammlung der FSA	121
Zusammenfassung der Ergebnisse	125
Bildnachweis	130
Bibliographie	133
Abstract	142
Abstract, deutsch	143
Curriculum Vitae	145

Abkürzungsverzeichnis

AAA	Agricultural Adjustment Act
CCC	Civilian Conservation Corps
CWA	Civil Works Administration
ERA	Emergency Relief Administration
FERA	Federal Emergency Relief Administration
FSA	Farm Security Administration
NIRA	National Industrial Recovery Act
NRA	National Recovery Administration
OWI	Office of War Information
PWA	Public Works Administration
RA	Resettlement Administration
REA	Rural Electrification Administration
TVA	Tennessee Valley Authority
WPA	Works Progress Administration

Vorwort

An dieser Stelle möchte ich mich bei einigen Menschen bedanken, die an der Fertigstellung der vorliegenden Arbeit beigetragen sowie mich während meines gesamten Studiums unterstützt haben. Zuerst möchte ich meinem Betreuer Hr. Prof. Fröschl danken – für die Zeit, welche er sich in vielen Gesprächen genommen hat, für sein Interesse an meinem Thema, sowie die vielen hilfreichen Anmerkungen und Verbesserungen zur Masterarbeit. Er half mir neue Sichtweisen auf die Fotografien zu entwickeln und ermutigte mich zu ganz neuen eigenständigen Denkleistungen. Auch danken möchte ich ihm für die spannenden Vorlesungen – vor allem jene zur amerikanischen Geschichte – welche mein Interesse und mein Wissen erheblich vergrößerten. Meinen Eltern möchte ich für ihre Unterstützung – sowohl finanziell, als auch persönlich – während meiner fünf Jahre an der Universität danken. Besonders dankbar bin ich über ihren Zuspruch und zahlreiche Gespräche, in welchen sie mir versicherten, dass sie hinter jeder meiner Entscheidungen stehen. Meiner Mutter danke ich besonders für die viele Lesearbeit an sämtlichen Seminararbeiten im Laufe der Jahre, und für die Mühe teils ungeordnete und kompliziert formulierte Passagen in Texten gemeinsam aufzuschlüsseln. Außerdem danke ich ihr dafür, dass ich jedes Problem – studienbedingt oder privat – ohne Scheu ansprechen und mich auf ihre Hilfe verlassen kann. Schließlich möchte ich meinem Freund Claus danken, der mir – vor allem in den letzten Jahren – bei so manchen Dingen den Rücken freihielt, und mir immer wieder wertvolle freie und unbeschwerte Stunden ermöglichte, um neue Energie für so manche Studienarbeit zu schöpfen.

„Um die Lesbarkeit der Masterarbeit zu erleichtern, wird im Folgenden auf eine gendergerechte Formulierung verzichtet. Es soll jedoch darauf hingewiesen sein, dass sich einschlägige Wörter wie „Fotografen“ auf beiderlei Geschlechter beziehen.“

Einleitung und Fragestellung

Diese Masterarbeit beschäftigt sich mit dem Fotografie-Programm der *Farm Security Administration*, einer Behörde des *New Deal* unter Franklin Delano Roosevelt. Der Betrachtungszeitraum erstreckt sich dabei von 1935 bis 1943, in welchem das Programm in seiner Anfangsphase zwei Jahre der *Resettlement Administration*, und ab 1942 ein Jahr dem *Office of War Information* unterstand.¹ Mein erster Kontakt mit den Fotografien der FSA-Behörde erfolgte zu Beginn meines Bachelorstudiums Geschichte an der Universität Wien. Damals wurden sie im Rahmen einer Vorlesung, welche sich mit dinglichen und bildlichen Quellen in der Geschichtswissenschaft auseinandersetzte, besprochen und weckten bereits mein Interesse. Durch den Kontakt mit Freunden aus der Kunstgeschichte war mir im Folgenden zunächst das Werk Walker Evans, einem der Fotografen des Programms, bekannt, das mich aus historischer Sicht nicht nur aufgrund der einzigartigen Ästhetik, sondern auch wegen den dargestellten Lebensrealitäten faszinierte. Zudem interessierte ich mich während meines gesamten Studiums für die amerikanische Geschichte, ebenso wie für die historische Analyse von Quellenmaterial neben den traditionellen Schriftquellen. Nach einer ersten Sichtung des umfangreichen FSA-Fotoschatzes der *Library of Congress* war schließlich die Idee für meine Masterarbeit geboren.

Die zentrale Frage, die ich mir in der Arbeit stellte, war jene nach den Intentionen des Fotografie-Programms. Ich fragte mich, inwieweit und in welcher Weise die institutionelle Vorgabe der FSA als eine staatliche Regierungsbehörde des *New Deals*, die Arbeit der Fotografen beeinflusste. Es ergaben sich also Fragen wie: Welche politischen Intentionen standen hinter der Herstellung und Verbreitung der Bilder? Wurden damit auch kulturelle und soziale Wertvorstellungen transportiert; und wenn ja, welche? Welche Lebensrealitäten und –bedingungen der Menschen während der Zeit der Depression wurden dadurch gezeigt und vermittelt? Und nicht zuletzt: Welcher Erkenntnisgewinn über die 1930er Jahre in den USA ist durch die Beschäftigung mit dem Fotomaterial und der Behörde selbst möglich? Für die Beantwortung der Fragen zog ich zum einen geographisch ausgewählte Teilsammlungen des FSA-Bildmaterials, zum anderen zeitgenössische Schriftquellen der 1930er Jahre, etwa fotodokumentarische Bücher und überlieferte Aussagen der Fotografen und des Leiters des Programms, heran. Das gesamte Fotomaterial fand ich online auf der Webseite der *Library of Congress*, in welcher es auch vor Ort in Form von Negativen vorliegt. Die eigentliche Quellenarbeit stützte sich auf zwei wesentliche Analysepunkte: zum einen stand die Frage

¹Carl Fleischhauer (Hg.), *Documenting America, 1935-1943* (Berkeley 1988) viii; 6.

nach dem Inhalt des Programms an sich im Vordergrund, welche sich durch die Aussagen der Beteiligten, überlieferten Anweisungen an die Fotografen und auch aus den Motiven des Fotomaterials bearbeiten ließ, zum anderen das Spannungsverhältnis von Kunst und Politik, in welchem sich die Fotografen häufig wiederfanden. Dazu war auch eine Analyse der unterschiedlichen, und oft differierenden Interpretationsansätze des Bildmaterials notwendig – sowohl der Zeitgenossen der 1930er Jahre, als auch der modernen, heutigen Forschung.

Die Arbeit gliedert sich in fünf Kapitel, welchen vor allem in der Analyse des Fotomaterials noch weitere, eigene Fragestellungen zugrunde liegen. Im ersten Kapitel der Arbeit geht es zunächst um die kontextuellen Hintergründe des Programms. Die Jahre der Depression nach der Wirtschaftskrise 1929, sowie das Programm des *New Deal* bilden die historischen Grundlagen. Zudem wird kurz die Bewegung des *cultural nationalism* – ein umfassendes Kulturphänomen der 1930er Jahre, welches nach den „amerikanischen Wurzeln“ in Literatur, Musik und Kunst suchte, erläutert.

Das zweite Kapitel behandelt die wissenschaftliche Zugangsweise an Fotografien als historisches Quellenmaterial. Erläutert wird darin auch, was in den 1930er Jahren als (sozial-)dokumentarisch aufgefasst wurde, und welche Medien sich abseits der behandelten Fotografien dieses Genres annehmen. Dazu werden die zwei kurzen Dokumentarfilme der FSA unter der Regie von Pare Lorentz besprochen.

Im dritten Kapitel geht es um das Fotografie-Programm selbst. Nach einer Erläuterung der institutionellen Vorgaben und den teilhabenden Fotografen, stehen vor allem die Intentionen des Programms, seine Arbeitsweisen, seine Motivwahl, sowie die Verbreitung und Rezeption der Fotografien im Vordergrund. Ziel dieses Kapitel ist es auch zu zeigen, dass die Bewegung des *cultural nationalism* maßgeblich die Ideen und Motivwahl des Programms beeinflusste.

Im vierten und fünften Kapitel habe ich zwei geographische Regionen der USA ausgewählt und präsentiere darin Fotografien der FSA-Sammlung aus jeweils drei Bundesstaaten. Im Zentrum dieses exemplarischen Verfahrens steht die Darstellung nach den in den Motiven verwirklichten Intentionen des Programms – vom Ideal der landwirtschaftlichen Selbstversorgung und der Romantisierung der *Wild-West* Vergangenheit, bis hin zur Suche nach dem „Glauben“ der Bevölkerung an die Nation in der Kriegszeit. Für diese beispielhafte Fotoanalyse wählte ich die Region der Südstaaten und des südlichen Westens aus, da sich in diesen Sammlungen einige der populärsten und am häufigsten publiziertesten Bilder befinden. Zudem weisen sie eine hohe Vielfalt an Motiven auf, spiegeln die Ideen des Fotografie-Programms in Beispielen gut wieder, und zeigen die historische Entwicklung der Intentionen des Programms. In beiden Kapiteln wird besonders Wert gelegt auf die visuelle

Repräsentation verschiedener Ethnien.

Im vierten Kapitel werden dazu die Fotografien aus den Staaten Alabama, Georgia und Mississippi näher beleuchtet. Besonders wichtig ist mir dabei die Darstellung von „Rassenverhältnissen“ und der Segregation in den Südstaaten.

Im fünften Kapitel steht der Begriff der *Dust Bowl*, ein Gebiet im Südwesten der USA, welches in den 1930er Jahren durch ökologische Krisen gekennzeichnet war, und große Migrationsbewegungen der Bevölkerung nach Westen auslöste, im Zentrum. Untersucht werden dabei die Bundesstaaten Oklahoma, Kalifornien und New Mexico. Besonders Wert wird auf die Darstellung dieser Wanderbewegungen in den Fotografien gelegt.

1. Die historischen Hintergründe der 1930er Jahre in den USA

1.1 Die Wirtschaftskrise und Franklin D. Roosevelt

Die amerikanischen “roaring twenties” des 20. Jahrhunderts gingen der Wirtschaftskrise und den folgenden Depressionsjahren der USA voraus und werden als “Jahrzehnt der Prosperität” gesehen, als Aufbruch der Gesellschaft in ein neues Zeitalter des Konsums, der Massenproduktion und des Amüsements. Technische Innovationen, Immigration und damit Bevölkerungswachstum prägten die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg, ebenso stiegen Gehälter an und eine breitere Schicht konnte sich nun begehrte Waren wie einen Kühlschrank, Waschmaschine, Rasierer und auch ein Automobil leisten. Neue Medien trugen zur Konsumgesellschaft bei und verbreiteten die Werbung für ihre Produkte; allen voran das Radio, welches auch in den 1930er Jahren eine zentrale Rolle spielte, sowie der Film, welcher vor allem durch seine Hollywood-Produktionen glänzte. Auch für Frauen boten die 1920er Jahre Chancen der Emanzipation; die rauchende Frau, der Glamour schöner Kleider sowie der Kurzhaarschnitt sind Zeichen, welche man mit einem neuen Aufbruch der Frau verbindet.² Erstmals in der amerikanischen Geschichte lebte die Mehrzahl der Menschen nicht mehr am Land, sondern in den Städten, was zu verstärkter Urbanisierung führte.³

Die gebildete, modische und Vergnügen suchende junge Frau, welche vor allem der Schöpfung von Journalisten, Modedesignern und Werbungsmachern entsprang, bildete einen starken Kontrast zu den Frauen des ländlichen Amerika. Die Wirtschaft florierte, doch nicht jeder profitierte vom Wohlstand der Zeit. Fabriken wurden zunehmend automatisiert, wodurch zahlreiche Arbeiter ihre Anstellung verloren, und auch die Bevölkerung, die im landwirtschaftlichen Bereich tätig war, kämpfte mit ökonomischen Problemen.⁴ Der primäre Beschäftigungssektor hatte in der Zeit des ersten Weltkriegs eine hohe Prosperität erfahren, die sich mit Kriegsende plötzlich veränderte.⁵ Die Preise für Getreide, Mais und Heu sanken drastisch um 50% und mehr, nachdem der hohe Ankauf für die Kriegsarmee weggefallen war. Zudem erstarkte auch die europäische Landwirtschaft von neuem als Konkurrent, und hohe nationale amerikanische Zölle unterdrückten landwirtschaftliche Exporte. Von 1919 bis 1921 fiel das durchschnittliche landwirtschaftliche Einkommen von 10 auf nur 4 Milliarden US-\$\$; Überschüsse wurden angehäuft und keine Abnehmer dafür gefunden. Auch Anleihen und

²Paul S. *Boyer*, *The Enduring Vision. A History of the American People. 1890s to the Present* (Lexington, Mass.

³1996) 771–773;775;786.

³*Boyer*, *Vision*, 781.

⁴*Boyer*, *Vision*, 789;772.

⁵George D. *Moss*, *The Rise of Modern America. A History of the American People 1890-1945* (Englewood Cliffs 1995) 191.

Hypotheken waren mit dem fallenden Einkommen schwieriger zu begleichen.⁶ Mancherorts reagierten die Farmer mit höherer Produktivität auf die Krise, was die Preise noch weiter sinken ließ.⁷

Der 24. Oktober 1929 schließlich brachte ein Ende des urbanen Wohlstands und ging als „Schwarzer Donnerstag bzw. Freitag“⁸ und als Börsencrash in die Geschichte ein. Dies war der Beginn der Jahre der „Depression“, der Weltwirtschaftskrise der 1930er Jahre.⁹ Millionen Arbeitslose, Armut und Slumbildung in den Städten, aber auch eine Verschärfung der schlechten Lage für landwirtschaftlich Tätige waren die Folge. Besonders unter der Not litten dabei Afroamerikaner, Amerikaner mexikanischen Ursprungs, Pächter und sogenannte *sharecropper*¹⁰ im Süden des Landes. Tausende von Familien verloren in der Folge des Wirtschaftszusammenbruchs ihr Zuhause: 1933 waren bereits 5% aller Farmen mit Hypothekenzusammenbrüchen versehen oder zwangsgeräumt worden. Neben spezifischen Bevölkerungsgruppen litten auch Kinder besonders unter der Armut – mangelhafte Ernährung und inadäquate medizinische Versorgung in den 1930er Jahren legten den Grundstein für Langzeitfolgen und gravierende gesundheitliche Probleme als Erwachsene.¹¹

In dieser prekären Zeit und Notlage wurde der Demokrat Franklin Delano Roosevelt 1932 zum Präsidenten der USA gewählt und folgte nach seiner Inauguration am 4. März 1933 seinem Vorgänger Herbert Hoover. Roosevelt gilt als große Figur seiner Zeit. Ein früher biographischer Einschnitt im Alter von 39 Jahren, seine Erkrankung an der Kinderlähmung („Polio“) veranlasste manchen Historiker anzunehmen, dass dieser persönliche Schicksalsschlag bei Roosevelt zu mehr Verständnis und Einfühlsamkeit für die benachteiligten Menschen seines Landes führte.¹² Bei seiner Inaugurationsrede auf den Stufen des Washingtoner Kapitols wurde er von Metallschienen gestützt. Roosevelt punktete durch Sympathie und zeigte sich als Vertreter des *common man*.¹³ Außerdem war er wie kein anderer vor ihm im Nutzen von Medien in der Öffentlichkeit erfolgreich. Das Radio galt in den 1930er Jahren allgemein als glaubwürdigeres Medium im Vergleich zu Printmedien

⁶Boyer, Vision, 777.

⁷Moss, Rise, 192.

⁸Dies bezeichnete dasselbe Phänomen; nur spricht man in Europa häufiger vom „Schwarzen Freitag“, weil durch die Zeitverschiebung dort erst am Freitag „der große Crash“ kam.

⁹Boyer, Vision, 807.

¹⁰Dies war eine besondere Form des Pachtvertrags, welche vor allem im Süden der USA zu finden war. Die Pachtfamilie gab hier die Hälfte ihrer gesamten Ernte ab und bewirtschaftete die gepachtete Fläche zumeist unter Schuldanleihen für Arbeitsgeräte und Samen, die sie direkt vom Pächter beziehen musste. Sie galt daher als eine der ärmsten Formen des landwirtschaftlichen Daseins.

¹¹Boyer, Vision, 809f.

¹²Boyer, Vision, 805.

¹³Russell Barker, Die Neuerfindung des Präsidentenamts. In: David Halberstam (Hg.), Defining America. Führende amerikanische Intellektuelle erklären den Charakter ihrer Nation (Hamburg 2004) 193;198.

hinsichtlich der Vermittlung von Informationen. Roosevelt nutzte es um die Bevölkerung über das Geschehen im Land von 1933 bis 1944 in seinen berühmten *Fireside Chats* („Kamingesprächen“) zu informieren.¹⁴ Um die Not der Depressionszeit in seinem Land zu lindern, entwarfen Roosevelt und seine Regierung ein umfassendes Programm der staatlichen Hilfe, welches mit dem Begriff des *New Deal* in die Geschichte einging. Vom 9. März bis zum 16. Juni 1933 folgten die „ersten hundert Tage“, eine Phase großer legislativer Tätigkeit.¹⁵

1.2 Der *New Deal*

Man unterscheidet zwei chronologische Phasen der Programme des *New Deal*. Bei der vorherrschenden Definition geht man von einer Verlagerung von einem mehr konservativen zu einem liberalen Kurs in der Politik aus, wobei der zweite New Deal auch stärkeres Gewicht auf soziale Fragen legte.¹⁶ Die Programme des *New Deal* umfassten mehrere große Bereiche. Dazu zählten die *industrial recovery* durch den staatlichen Eingriff in die Wirtschaft, die *agricultural recovery* durch Programme der Subvention und Erntereduzierung, sowie akute Hilfe für Arbeitslose durch staatlich eingerichtete Behörden.¹⁷ Die wichtigsten Etappen werden dabei häufig in Form der Jahre 1933, 1935 und 1938 genannt. Die frühe Gesetzgebung der Jahre 1933 bis 1934 hatte vor allem ein Ziel, nämlich die schnelle Erholung der Wirtschaft.¹⁸

Ein wichtiges Programm des Ersten *New Deal* zwischen 1933 und 1934, war das im März 1933 gegründete *Civilian Conservation Corps* (CCC), welches als Arbeitsprogramm für Männer zwischen 18 und 35 Jahren diente. Arbeit wurde vor allem auf dem Land beschafft: der Bau von Straßen, Brücken, Zäunen und Feuerschutzgebäuden sollte die Lage der zahlreichen Arbeitslosen ebenso verbessern, wie die Programme zur Wiederaufforstung und Wasserkontrolle. Eine weitere wichtige Einrichtung war die *Federal Emergency Relief Administration* (FERA), welche im Mai 1933 aus der bereits unter Hoover existierenden *Emergency Relief Administration* (ERA) entstanden war. Deren Hauptziel war die Vergabe von Krediten und Subventionen an Bundesstaaten.¹⁹ Ein wichtiger Punkt des ersten *New Deal* war auch der *National Industrial Recovery Act* (NIRA) von Juni 1933, welcher zwei

¹⁴William Stott, *Documentary Expression and Thirties America* (New York 1973) 81;90.

¹⁵Boyer, *Vision*, 815.

¹⁶Diese zeitliche Einteilung wird von unterschiedlicher Seite auch zunehmend kritisch hinterfragt und Gegenkonzepte entworfen, vgl. dazu: William E. Leuchtenburg, *The FDR Years. On Roosevelt and His Legacy* (New York, NY 1995) 216f.

¹⁷Boyer, *Vision*, 813.

¹⁸Paul K. Conkin, *The New Deal* (Wheeling, Ill. 1992) 21.

¹⁹Eric Rauchway, *The Great Depression and New Deal. A Very Short Introduction* (Oxford 2007) 64f.

Hauptprojekte enthielt: die *Public Works Administration* (PWA) und die *National Recovery Administration* (NRA).²⁰ Grundsätzlich sollte dieses Programm die wirtschaftliche Monopolbildung verhindern, und es enthielt auch Regelungen für die Beziehung zwischen Arbeitnehmer und –geber, wie Mindestlöhne, Arbeitszeitbeschränkungen und das Verbot von Kinderarbeit.²¹ Bereits im Mai 1935 wurde der NIRA vom Obersten Gerichtshof für verfassungswidrig erklärt und aufgelöst.²²

Im Jänner 1934 wurde die *Civil Works Administration* (CWA) eingerichtet, welche jedoch nur knapp ein Jahr lang existierte. Gemeinsam mit der PWA stellte sie, ebenso wie die CCC Arbeitsstellen für die zahlreichen durch die Depression arbeitslos gewordenen Menschen zur Verfügung. Beschäftigung wurde etwa vergeben in Form von Restaurierung von Rathäusern, Hafendocks oder öffentlichen Straßen.²³ Indirekt zur Arbeitsbeschaffung trug auch die bereits 1932 eingerichtete *Tennessee Valley Authority* (TVA) bei, welche Projekte zum Dammbau und der Flutkontrolle des Mississippi-Flusses in den Staaten Alabama und Tennessee enthielt.²⁴

Zudem wurde im selben Jahr auch der *Agricultural Adjustment Act* (AAA) erlassen, welcher für die folgende Darstellung des Fotoprogramms zentral ist, da er die Hauptmotive der Fotografen, die ländliche Bevölkerung Amerikas, direkt betraf. Auf landwirtschaftlicher Ebene verfolgte man zunächst vor allem das Ziel, die labilen Preise zu stabilisieren. Dazu ordnete die Regierung im Sommer 1933 den in den Südstaaten tätigen Baumwollpflanzern an, die reifen Erntepflanzen auf dem Feld wieder unterzupflügen anstatt sie zu ernten, ebenso wie man Farmen des mittleren Westens auftrag, etwa sechs Millionen Schweine zu schlachten.²⁵ Milchwirtschaftsbetriebe gossen die Milch auf den Boden und Getreidefarmen verweigerten dem Markt ihr bereits geerntetes Korn.²⁶ Die Farmer wurden dafür vom Staat subventioniert, doch gleichzeitig rief diese Maßnahme den Zorn vieler hervor. Einzelnen (Groß-)Farmern war damit sicher geholfen, doch gleichzeitig erhöhte sich dadurch der Preis der Nahrungsmittel für Konsumenten und brachte so erneut Widerstand und Kritik. Außerdem sah man es als sozialen Affront, die dringend benötigten Nahrungsmittel zu vernichten, während die Menschen sowohl in der Stadt als auch auf dem Land hungerten. Der AAA sorgte auf gesetzlicher Ebene für eine Beschränkung der Ernte der sieben landwirtschaftlichen „Haupterzeugnisse“ (Baumwolle, Mais, Getreide, Tabak, Reis, Mastschweine und

²⁰Conkin, New Deal, 33.

²¹Richard Nate, Amerikanische Träume. Die Kultur der Vereinigten Staaten in der Zeit des New Deal (Würzburg 2003) 27.

²²Nate, Träume, 27.

²³Rauchway, Depression, 65.

²⁴Nate, Träume, 27.

²⁵Boyer, Vision, 817.

²⁶Moss, Rise, 193.

Milchprodukte²⁷). Finanziert wurden die dafür erhaltenen Subventionen durch eine Besteuerung der nahrungsverarbeitenden Betriebe, etwa der Mühlen. Das Ziel war es, die Kaufkraft der Farmer auf das Niveau der Jahre 1909–1914 zu heben, einer Zeit hoher landwirtschaftlicher Prosperität.²⁸ Obwohl sich das Einkommen für die besser gestellten Farmer erhöhte, brachte der AAA nur wenig Hilfe für kleinere Bauern, Pächter und *sharecropper*. Tatsächlich verschlechterte dies die Situation einiger noch: durch den Erntewegfall für die Großbauern, benötigten diese auch weniger Feldarbeiter für die Arbeit, und entließen somit häufig ihre Pächter. Auch für afroamerikanische Farmer brachte der AAA Nachteile, da ihnen keine Subventionen gewährt wurden; dies änderte sich erst 1938.²⁹ Die Regierung hielt am Programm der Erntereduzierung fest, doch bald geriet dieser Lösungsweg unter Kritik, etwa vom Leiter des *Department of Agriculture*, dem Ökonomen Rexford Tugwell. Dieser wollte auf die Hilfsbedürftigkeit der Ärmsten der Nation und die Vernachlässigung der Hilfe für kleinere Pächter aufmerksam machen.³⁰

Die zweite Phase des *New Deal* setzt man von etwa 1935 bis 1938 an. Sie bezieht sich vor allem auf die neuen Arbeitsbeschaffungsprogramme, auf erhöhte Einkommensteuern sowie auf die beiden wichtigen Programme, den *Social Security Act* und den *National Labor Relief Act*.³¹ Im April 1935 wurde der *Emergency Relief Appropriation Act* erlassen, welcher erneut einige Arbeitsprogramme für Beschäftigungslose enthielt. Das bekannteste Programm darin war die *Works Progress Administration* (WPA), welche Programme zum Bau von Highways, von Bewässerungen, zur Naturerhaltung, Elektrifizierung, zum Häuserbau, zum Bau von sanitären Anlagen, zur Wiederaufforstung und Flutkontrolle im ganzen Land bereithielt. Die WPA ersetzte die FERA auch in ihren Aufgaben des Krankenhausbaus, Schulhausbaus, Spielplatz-, Flughafen und öffentlichen Häuserbaus³²; insgesamt waren von 1935 bis 1943 etwa 8,5 Millionen Menschen in der WPA beschäftigt.³³

Ein bemerkenswertes Programm innerhalb der WPA war *Federal One*. Da im *Emergency Relief Act* auch die Förderung von Personen im kulturellen Bereich vorgesehen war, richtete man im Rahmen von *Federal One* mehrere Abteilungen ein, welche Künstlern, Schriftstellern, Schauspielern, Musikern, aber auch Lehrern und Maskenbildnern staatliche Arbeit sicherte.

²⁷Moss, Rise, 218.

²⁸Boyer, Vision, 817.

²⁹Moss, Rise, 224; 256.

³⁰Boyer, Vision, 820.

³¹Ronald Edsforth, *The New Deal. America's Response to the Great Depression* (Malden, Mass. 2000) 217.

³²Rauchway, Depression, 67.

³³Nate, Träume, 85.

Vor allem Eleanor Roosevelt zeigte großes Interesse an der Förderung dieser Programme.³⁴ Im *Federal Writers Project* wurde nicht nur eigenständige Romanliteratur gefördert, sondern es wurden auch Reiseführer erstellt – die bekannten *American Guidebooks* –, volkswissenschaftliche und ethnografische Abhandlungen verfasst, Lieder, Erzählungen und Bräuche von Folkloretraditionen aufgezeichnet und *oral-history*-Projekte durchgeführt, etwa die *slave narratives*, wofür man Interviews mit ehemaligen Sklaven führte. Das *Federal Theater Project* trug besonders dazu bei, sowohl klassische als auch neu verfasste Theaterstücke, in die ländlichen Regionen Amerikas zu bringen und somit ihre Verbreitung und Zugänglichkeit erheblich zu steigern. Im *Federal Art Project* entstanden in den 1930er Jahren etwa 2500 Wandgemälde, 18.000 Skulpturen und 108.000 Gemälde, aber auch Grafiken, Illustrationen und Poster. Auch namhafte Künstler wie Jackson Pollock oder Jack Levine profitierten vom staatlich geförderten Kunstprogramm. Bekannt ist die Herausgabe des *Index of American Design*, ein Projekt, welches Aufzeichnungen zur materiellen Kultur in den USA in den vergangenen Jahrhunderten anfertigte und sammelte.³⁵

Das zweite wichtige Gesetz des Zweiten *New Deal* war der *National Labor Relations Act* von 1935, welcher die Aufgaben bezüglich der Arbeitsrechte der ehemaligen NIRA übernehmen sollte. Er beinhaltete etwa das Recht auf gewerkschaftliche Organisation. Ein großer Schritt war der im selben Jahr erlassene *Social Security Act*, welcher die Renten-, und Arbeitslosenversicherung festlegte und Sozialhilfeprogramme für Alte, Behinderte und Kinder vorsah. Dies kennzeichnete den Beginn des Sozialstaats in den USA.³⁶

Ähnlich wie die TVA plante man auch im Zweiten *New Deal* ein Programm ein, welches sowohl der flächendeckenden Verbesserung der Lebensumstände der Menschen, als auch der Arbeitsbeschaffung diene. 1935 entstand die *Rural Electrification Administration* (REA), welche die Elektrifizierung des gesamten Landes, vor allem in den ländlichen Regionen, zum Ziel hatte und dabei sehr erfolgreich war.³⁷ Sie sollte eine schrittweise Modernisierung des Südens vorantreiben, indem sie durch den Kraftwerksbau sowohl Elektrizität, als auch Arbeitsplätze schuf. 1933 besaß nur ein äußerst geringer Anteil der Südstaatenhaushalte Strom, 1938 war es bereits die Hälfte.³⁸ Der Zweite *New Deal* richtete seine Aufmerksamkeit in stärkerem Ausmaß nun auch auf die benachteiligten Gruppen.³⁹ Der Süden des Landes geriet stärker ins Blickfeld und Maßnahmen versuchten, den „ärmsten“ und am wenigsten

³⁴Nate, Träume, 86f.

³⁵Nate, Träume, 92-98; 110.

³⁶Nate, Träume, 27.

³⁷Rauchway, Depression, 91.

³⁸Moss, Rise, 233.

³⁹Boyer, Vision, 823.

modernisierten Teil des Landes durch staatliche Hilfsprojekte zu fördern.⁴⁰ Die 1935 gegründete *Resettlement Administration* (RA) unter der Leitung eben jenes Rexford Tugwell, welcher Kritik an dem landwirtschaftlichen Programm des Ersten *New Deal* geübt hatte, bot Anleihen für Kleinbauern, damit sie sich eigene Farmen kaufen konnten, und ermöglichte es Pächtern, sich an fruchtbareren Orten um-, und anzusiedeln.⁴¹

Ein wichtiger Schritt für die Verbesserung der Lage der Pächter war der 1937 erlassene *Bankhead-Jones Farm Tenancy Act*. Dieser brachte die neue Behörde der *Farm Security Administration* (FSA) hervor, welche die RA ablöste und Anleihen zu geringen Zinsen garantierte und somit auch Pächter befähigte, Ein-Familien-Farmen für sich zu erwerben. Mehr als eine Milliarde US-\$ half tausenden von Pächterfamilien dabei, eigenständige Farmer zu werden.⁴² Eine weitere Aufgabe, welche die FSA sich stellte, war die Errichtung von Camps für die in den 1930er Jahren zahlreichen Wanderarbeiter im Westen der USA. Diese ermöglichten ihnen zunächst temporäre, zunehmend aber auch permanente Unterkünfte und hielten Frischwasser, sanitäre Anlagen und medizinische Versorgung bereit.⁴³ 1938 schließlich wurde der AAA gesetzlich modifiziert und man schränkte die Produktivität der Farmer nicht mehr ein, sowie ließ ihnen gleichzeitig größere Subventionen für ihre Ernte zukommen. Die Regierung kümmerte sich darum, Produktionsüberschüsse zu lagern und zu geringen Preisen zu verkaufen.⁴⁴

Eine andere Region, welches beim Zweiten *New Deal* mehr in das Blickfeld geriet, war der große und zum Teil unbewohnte Westen des Landes. Dort versuchte die Regierung vor allem Projekte zum Dammbau, etwa den großen Hoover Damm in Nevada/Arizona, voranzutreiben sowie eine Verbreiterung der kommerziellen Landwirtschaft zu erreichen.⁴⁵

Der *New Deal* versprach und brachte Hilfe für eine Vielzahl der von der Depression betroffenen Menschen und führte das Land schrittweise zu einer Erholung der wirtschaftlichen Situation, welche schließlich durch den Beginn des Zweiten Weltkriegs beendet wurden. Die Frage, inwieweit der *New Deal* ethnisch benachteiligten Gruppen und der afroamerikanischen Bevölkerung geholfen hat, bleibt umstritten. Grundlegende soziale Fragen, etwa der Segregation (siehe dazu Kap. 4) im Süden, wurden vom *New Deal* nicht als vorrangiges Ziel genannt, doch erhielt die afroamerikanische Bevölkerung zumindest mehr

⁴⁰Moss, Rise, 233.

⁴¹Maren Stange, *Symbols of Ideal Life. Social Documentary Photography in America 1890-1950* (Cambridge 1992) 105.

⁴²Edsforth, *America's Response*, 219.

⁴³Boyer, *Vision*, 832.

⁴⁴Moss, Rise, 241.

⁴⁵Moss, Rise, 234.

staatliche Unterstützung als noch in den vorigen Jahrzehnten.⁴⁶ Vor allem Eleanor Roosevelt setzte sich verstärkt für die Aufnahme der afroamerikanischen Bevölkerung in die Programme des *New Deal* ein. Erfolg hatte sie dabei in den meisten Behörden; Schwarze wurden zunehmend in die Umsiedelungs- und Arbeitsprojekte eingebunden. Es gab jedoch auch Ressentiments, etwa vom CCC, welches sich weigerte, Afroamerikaner in das Programm aufzunehmen.⁴⁷

1.3 Die Bewegung des *cultural nationalism*

Bereits in den 1920er Jahren wuchs das Bewusstsein amerikanischer Künstler in Bezug auf ihre kulturelle Nationalität, doch kulminierte diese Entwicklung in den 1930er Jahren, als man in beinahe allen Bereichen der Kunst nach der „amerikanischen Identität und Nationalität“ suchte. Ein erheblicher Unterschied zum vorigen Jahrzehnt war, dass diese Entwicklung nun unter dem Eindruck der Depressionsjahre und damit dem hohen staatlichen Eingriff der amerikanischen Regierung in das Geschick des Landes stand. Die Suche nach dem „spezifisch Amerikanischen“ lief oft über institutionalisierte und staatlich geförderte Bahnen (ein Beispiel dafür wäre etwa oben genanntes Programm des *Federal One*) ab.⁴⁸

Die Rhetorik der Kulturbewegung des New Deal war ein Versuch, die Bevölkerung für den Patriotismus und Nationalismus zu gewinnen, welchen Roosevelt und die *New Deal* Demokraten mobilisiert hatten. Diese enthielt Beschreibungen, was der *New Deal* erreichen wollte, und versuchte die Bevölkerung dazu zu bringen, sich als loyale Bürger der Nation zu erkennen.⁴⁹ Michael Lind meint dazu: „FDR himself had a hand in rearranging American iconography to support the claim that New Deal Democrats represented the culmination of all that was best in American history.“⁵⁰ Das FSA-Programm fügt sich sehr gut in diese Bewegung des *cultural nationalism* ein, und hat ihn zur Grundlage seiner Hauptidee; das Spektrum der amerikanischen Bevölkerung zu dokumentieren. In der Mitte der 1990er Jahre entstand im Internet die Website *American Memory* der *Library of Congress*, welche den dokumentarischen Gedanken der Zeit wieder aufgriff und auch die in den 1930er Jahren entstandenen Text-, und Bilddokumente zeigt.⁵¹

⁴⁶Tony *Badger*, How Did the New Deal Change the South?. In: Steve *Ickringill*, (Hg.), Looking Inward, Looking Outward. From the 1930s Through the 1940s (Amsterdam 1990) 171.

⁴⁷*Rauchway*, Depression, 107f.

⁴⁸Matthew *Baigell*, Artist and Identity in Twentieth Century America (Cambridge 2001) 60.

⁴⁹Jonathan *Harris*, Federal Art and National Culture. The Politics of Identity in New Deal America (Cambridge 1995) 8;10.

⁵⁰Michael *Lind*, The Next American Nation. The New Nationalism and the Fourth American Revolution (New York 1995) 91.

⁵¹Astrid *Böger*, People's Lives, Public Images. The New Deal Documentary Aesthetics (Tübingen 2001) 6.

2. Fotografien als historisches Quellenmaterial und sozialdokumentarische Fotografie

2.1 Fotografien als historische Quellen

In den 1930er Jahren wurden Fotos vor allem in ihrer dokumentarischen Form genutzt. Die vorherrschende Meinung über das Bildmaterial war jene, dass sie realistische Zeugen ihrer Motive waren. Die Illusion von Aktualität und Bewegung in den Bildern trug stark zu ihrer Unmittelbarkeit bei.⁵² Fotografien wirken als Abbildungen der Realität, doch ist der natürliche Sehprozess ein anderer als jener auf dem Foto: das menschliche Sehen beschränkt sich nicht auf einen rechteckigen Rahmen, in welchem ein Motiv vorherrscht, und kann nur im Zentrum scharf sehen, nicht jedoch im gesamten Blickfeld. Zudem werden Farben und Licht anders wahrgenommen als in der Realität.⁵³

Neben diesen formalen Bedingungen, gibt es eine Reihe von Fragen und Bedeutungen, welche man heute bei der Betrachtung und vor allem der Analyse des Bildmaterials bedenken muss. Die historische Interpretation von Fotos hilft dabei, soziale Werte und Perspektiven der Vergangenheit sichtbar zu machen und zu verstehen. Die Bilder sind Zeugen der Kultur ihrer Zeit und geben Einsicht in ihr Verständnis. Man muss sich jedoch von dem Gedanken lösen, dass Fotos ganze Geschichte(n) erzählen; vielmehr liefern sie nur Spuren und Hinweise, die der Interpretation bedürfen.⁵⁴ Roland Barthes kannte zwei Ebenen, auf welchen Fotos gelesen werden können: die denotative und die konnotative Ebene. Auf ersterer wird die Bedeutung eingegrenzt und im Konsens festgelegt, auf konnotativer Ebene hingegen wird auf Bedeutungszusammenhänge verwiesen und symbolische Bedeutung mitgetragen.⁵⁵

Alan Trachtenberg schlägt vor, Fotografien als kulturelle Texte zu lesen und herauszufinden, wie sie ihre Bedeutung über das Dargestellte generieren. Dabei sei auch die Präsentation des Mediums wichtig, das Zusammenspiel von Bild und Text, der Fotograf und natürlich das Publikum. Gleichzeitig warnt er vor einer Überinterpretation des Bildmaterials: Fotografien werden nicht automatisch zur Geschichte; erst wenn sie „als symbolische Geschehnisse einer kollektiven Vergangenheit“ verstanden werden, könne man tatsächlich Aussagen über ihre Geschichte und ihre Zeit machen.⁵⁶ Unerlässlich für eine historische Interpretation der Bilder

⁵²Alan Trachtenberg, *From Image to Story. Reading the File*. In: Carl Fleischhauer (Hg.), *Documenting America, 1935–1943* (Berkeley 1988) 64.

⁵³Joel Snyder, *Das Bild des Sehens*. In: Herta Wolf (Hg.), *Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Paradigma Fotografie* (Bd. 1, Frankfurt am Main 2005) 31.

⁵⁴Robert M. Levine, *Insights Into American History. Photographs as Documents* (Upper Saddle River, NJ 2004) ix.

⁵⁵Böger, *Public*, 61.

⁵⁶Trachtenberg, *American Photographs*, xvi; 6.

ist deswegen das Wissen über den Kontext der Bilder: ihre Entstehungszeit mit all ihren politischen, sozialen, kulturellen, religiösen etc. Implikationen.⁵⁷ Auch Lawrence Levine meint dazu: „Photographic images, like statistics, do not lie, but like statistics the truths they communicate are elusive and incomplete.“⁵⁸

Indirekt betrachten wir bei Fotografien auch die Person, welche das Foto geschossen hat: wie sie oder er ihre Fotomotive platzierte, welcher Fokus gelegt wurde, welches Licht verwendet und welcher Blickwinkel gewählt wurde. Doch nicht nur die Person des Fotografen spiegelt sich in den Bildern wieder, sondern ebenso die des Betrachters. Der eigene Wertehorizont, der kulturelle Hintergrund sowie persönliche Faktoren fließen bei einer Interpretation ein und filtern gewissermaßen Bilder nach unserer individuellen Perspektive. Deswegen darf auch nicht vergessen werden, dass es niemals nur eine einzige „wahrheitsgemäße“ Bedeutung einer Fotografie geben kann.⁵⁹

Wichtig bei der Bildinterpretation ist auch die Suggestionskraft von Bildunterschriften, welche den Blick auf ganz spezifische Details und Wahrnehmungshorizonte in den Bildern lenken.⁶⁰ Besonders bei den Fotografien der FSA spielt dies eine zentrale Rolle: Unterschiedliche Fotografen verwendeten unterschiedliche Stilmittel zur Titulierung ihrer Bilder – von Wortzitaten bis zu ganzen Lebensgeschichten der dargestellten Personen – ,doch in fast jedem Fall verweist die Bildunterschrift auf ein spezifisches Detail auf den Bildern, und lenkt so bereits den Blick des Betrachters auf einen selektiven Teilbereich.⁶¹ Auch soziale, ethnische, religiöse u.ä. Zuschreibungen beeinflussen die Interpretation des Bildes und müssen bei einer Analyse mitgedacht werden.

Es gibt viele Wege, die Fotosammlung der FSA als Gesamtes zu interpretieren: als Ausdruck der *New Deal*-Politik, der sozialdokumentarischen Fotografie, den neuen Medien des Fotojournalismus, dem Aufkommen von Massenmedien in den 1930er und 1940er Jahren, dem Sammeln von „Geschichten“ der amerikanischen Geschichte und der Abbildung sozialer Verhältnisse einer bestimmten Zeit.⁶² Letztendlich vereint sie wohl all diese Aspekte in sich und macht sie deswegen zu einer solch vielschichtigen Quelle für Historiker, Kunsthistoriker, Soziologen, Geographen und viele weitere.

⁵⁷Levine, Insights, 10.

⁵⁸Lawrence W. Levine, The Historian and the Icon. Photographs and the History of the American People in the 1930s and 1940s. In: Carl Fleischhauer (Hg.), Documenting America, 1935-1943 (Berkeley 1988) 17.

⁵⁹Levine, Insights, x;9;17.

⁶⁰Trachtenberg, Image, 51f.

⁶¹ Cara A. Finnegan, What Is This a Picture of?: Some Thoughts on Images and Archives. In: Rhetoric & Public Affairs 9 (Nr.1, 2006) 117.

⁶²Trachtenberg, Image, 57.

2.2 Die Anfänge der sozialdokumentarischen Fotografie

Das Wort „dokumentarisch“ tauchte erstmals in den 1930er Jahren auf und wurde vorwiegend von den Fotografen der FSA verwendet.⁶³ Man definierte die fotografische Richtung der Dokumentation im Kontrast zu den effektheischenden Bildern des Fotojournalismus und Dokumentarfilme im Gegensatz zu den musikalischen Komödien Hollywoods.⁶⁴ Man verließ das Studio und seine Kunstfotografie und trat auf die Straße, um die Menschen in natürlichem Licht und direkt zu fotografieren.⁶⁵ Die dokumentarische Ästhetik sah man als besser geeignet an, die Realität einzufangen und möglichst wahrheitsgetreu wiederzugeben.⁶⁶

William Stott unterscheidet zwei Arten von Dokumenten: die faktische Information und das menschengemachte Dokument. Ersteres würde dabei Wissen und Information übermitteln; das Zweite hingegen Emotionen. Die Dokumentation versucht in zwei verschiedenen Wegen zu überzeugen: direkt oder durch ein Beispiel. Der direkte Weg geht über die Fakten, welche die emotionale Reaktion durch ihre Authentizität und Realität hervorrufen sollen. Beim Beispiel werden die Informationen nur indirekt geliefert und oft durch eine andere Person erlebt und an das Publikum vermittelt.⁶⁷ Michael Renov nennt vier wesentliche Anliegen, die die dokumentarische Praxis kennzeichnen: aufzuzeichnen, aufzudecken und zu erhalten, jemanden zu überzeugen und etwas zu bewerben, etwas zu analysieren oder auch zu hinterfragen und schließlich dies auszudrücken.⁶⁸

Immer wieder wurde die Frage laut, inwieweit derartige Fotografien und ihre Publikation dem Zweck der Propaganda dienen.⁶⁹ Besonders stark war dieser Vorwurf, wenn es sich dabei um vom Staat arrangierte Fotografie-Programme handelte, wie auch im Falle des FSA-Programms. Heftige Kritik äußerte etwa Susan Sontag, welche das gesamte Programm unter Stryker als „unverfroren propagandistisch“ titulierte. Ihr Hauptkritikpunkt lag dabei auf dem ungleichen sozialen Verhältnis zwischen Fotograf und Betrachter: Die oft zitierte „Würde“, welche den unterprivilegierten Menschen anhaften soll, ergäbe sich für Sontag allein durch die Gegenüberstellung mit den sozial höheren Fotografen, die sich ihrer Stellung bewusst waren. Sie sieht darin also eine Bestärkung der Klassenunterschiede.⁷⁰ Martha Rosler meinte, dass das Wesen der dokumentarischen Fotografie unter anderem auch darin liege, dass eine

⁶³Hans Peter, *Das Photo als Dokument* (Amsterdam 1980) 7.

⁶⁴James Guimond, *American Photography and the American Dream* (Chapel Hill, NC 1991) 6.

⁶⁵Michael L. Carlebach, *Documentary and Propaganda: The Photographs of the Farm Security Administration*. In: *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 8 (Frühling 1988) 11.

⁶⁶Böger Public, 2f.

⁶⁷Stott, *Documentary*, 11f; 27–33.

⁶⁸Michael Renov, *Toward a Poetics of Documentary*. In: Michael Renov, (Hg.), *Theorizing Documentary* (New York, NY 1993) 21.

⁶⁹Carlebach, *Propaganda*, 10f.

⁷⁰Susan Sontag, *Über Fotografie* (Frankfurt am Main 2008) 64.

sozial unterprivilegierte Gruppe fotografiert wurde, um eine sozial höhergestelltes Publikum zu informieren.⁷¹

2.3 Die Dokumentarfilme der FSA

1935 überzeugte der Filmkritiker und Journalist Pare Lorentz Rexford Tugwell von der Wirksamkeit des filmischen Mediums für den Einsatz der Werbung für den *New Deal*. Für seinen ersten Film *The Plow that Broke the Plains* engagierte er ein Filmteam bestehend aus Leo Hurwitz, Paul Strand und Ralph Steiner, alle drei bestens bekannt mit den sowjetischen Dokumentarfilmen der Zeit und ihrem zum Teil recht starken sozialen Ansatz und Appell. Lorentz' Zusammenarbeit mit ihnen gestaltete sich teilweise als schwierig, da er sich nicht in die sowjetische Tradition stellen, und allzu politische und propagandistische Tendenzen in seinem Film vermeiden wollte. Mit dem Komponisten Virgil Thomson arbeitete Lorentz hingegen erfolgreich in beiden Filmen zusammen und war begeistert von Thomsons einzigartiger Musikuntermalung.⁷² Ebenfalls in beiden Filmen verwendete er eine allumfassende Erzählerstimme, welche vom ehemaligen Opernsänger Thomas Chalmers gesprochen wurde.⁷³ Obwohl den Fotografien der FSA sehr ähnlich, was den dokumentarischen Charakter der Projekte anging, wollte Lorentz' in beiden Filmen die Geschichte des Landes selbst und keine individuellen Schicksale von Menschen aufzeichnen. Er zog also eine Naturgeschichte die der Geschichte der Menschen vor.⁷⁴ In beiden Filmen setzte Lorentz auf stark symbolträchtige Bilder, so etwa in *The Plow that Broke the Plains* das Kind, welches in der natürlich entstandenen „Sandkiste“ der *Plains* spielte, oder die Karte des Mississippi-Flusses in *The River*, welche ihn als Lebensbaum (der Nation) darstellte.⁷⁵

The Plow that Broke the Plains von 1936 besteht aus elf Sequenzen, welche jeweils zwischen einer und vier Minuten lang sind. In einem Prolog werden der geographische und der historische Hintergrund des Gebiets der *Great Plains* erläutert. Eine laute und melodische Stimme erzählt von den *Plains* als letzte Westgrenze und anschließend von seiner Geschichte: von der Vertreibung der Indianer und der Büffel, von der extensiven Viehwirtschaft der *Cowboys* und schließlich von den großen Getreidemonokulturen, welche die Erde des Landes ausbeuteten. Dabei wandte Lorentz montagenhafte Film- und Musiktechniken an: Nah- und

⁷¹Martha Rosler, In, Around, and Afterthoughts (on Documentary Photography). In: Richard Bolton (Hg.), *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography* (Cambridge, Mass. ²1990) 306.

⁷²Böger, Public, 194f.

⁷³Erik Barnouw, *Documentary. A history of The Non-Fiction Film* (New York ²1993) 117.

⁷⁴Paula Rabinowitz, *They Must Be Represented. The Politics of Documentary* (London 1994) 93.

⁷⁵William Uricchio, Marja Rohall, *From New Deal Propaganda to National Vernacular. Pare Lorentz and The Construction of an American Public Culture*. In: Peter Zimmermann (Hg.), *Triumph der Bilder. Kultur-, und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich* (Konstanz 2003) 157.

Fernaufnahmen wechseln sich ab, Bildeinstellungen werden zu unterschiedlichen Zeiten präsentiert und die Melodien sind zu den Motiven abgestimmt, etwa wird eine klassische *Wild-West* Melodie bei der Sequenz der *Cowboys* oder der Menschen, welche mit Planwägen die Landschaft besiedeln, eingespielt.⁷⁶ Einen wichtigen Einschnitt bildet die Mechanisierung der Landwirtschaft in den *Plains* und die darauf folgende schrittweise Ausbeutung des Bodens. Der Erste Weltkrieg wird durch Zeitungsartikel und Panzeraufnahmen stilisiert; die dazu eingespielte Musik zeugt von Trommeln, Gewehrschüssen und Marschmusik. Abwechselnd zeigt der Film dabei Kriegspanzer und Traktoren, welche das Gebiet erobern. Dieses Zusammenspiel ist nicht zufällig. Häufig wird in Lorentz' erstem Film suggeriert, dass es die vom Menschen eingeführten Maschinen seien, welche die folgenden ökologischen Probleme der Dürre schließlich hervorgerufen hätten. Zur Verdeutlichung dieser Rhetorik wird nicht nur die symbolische Äquivalenz zwischen Panzer und Traktoren verwendet, sondern etwa auch die Aufnahme von Traktoren in einer phalanxähnlichen Stellung, und damit bedrohlich und zerstörerisch für das Land.⁷⁷ Auswirkungen der Dürre und der Sandstürme werden schließlich in eindrucksvollen und stark allegorischen Bildern beschrieben: einem sterbenden Hund, einem vom Sand vergrabenen Zaun und in der letzten Sequenz schließlich durch eine Familie, welche ihr Heim verlässt und auf der Straße nach Westen zieht.⁷⁸ Das Ende des Films zeigt eine ein Modell einer urbanen Vorstadt, den bekannten *Greenbelt-Towns*.⁷⁹

Ein ursprünglich geplantes Budget von nur 6000 US-\$ weitete sich im Verlaufe der Produktion zu einem 19.260 US-\$ Projekt aus.⁸⁰ Trotz der hohen finanziellen Aufwendungen, welche man dem Film schließlich zukommen ließ, blieb der große Erfolg aus. Von den meisten Kinosälen wurde der Film mit der Argumentation blockiert, dass er weder die passende Länge für einen Kurzfilm, noch für einen ganzen Spielfilm hätte. Der Hintergrund zu diesem Vorwand bildete jedoch an einigen Stellen auch die Sorge um die Propaganda-Zwecke des Films.⁸¹ Kritisiert wurde auch die Abstraktheit des Films, und vor allem von linker Seite wurden Stimmen laut – sogar von Hurwitz und Strand selbst – dass er sein sozialdokumentarisches Ziel außer Acht lasse. Auch regionale Kritik wurde an *The Plow* laut: Beamte des Bundesstaats Texas etwa, äußerten Beschwerden darüber, dass ihr Gebiet allein

⁷⁶Böger, Public, 196-198.

⁷⁷Donald Worster, *Dust Bowl. The Southern Plains in the 1930s* (New York 1979) 96.

⁷⁸Böger, Public, 200.

⁷⁹Rabinowitz, Politics, 96.

⁸⁰Barnouw, Film, 115.

⁸¹Uricchio, Rohall, Vernacular, 159.

als trockene und dürre Region falsch präsentiert wäre.⁸² Daraufhin boykottierte der Bundesstaat den Film und er durfte fortan dort nicht mehr gezeigt werden.⁸³ Das Problem des geringen Erfolgs des Films sieht Astrid Böger in dem fehlenden Lösungsansatz. Obwohl als Ursache der Dürre und der Lebensbedingungen eine ökologische Krise forciert wurde, wurden doch die Farmer des Landes sowohl als Opfer, als auch als Täter durch ihre extensive Bodennutzung stilisiert, und waren somit für die Botschaft des Films ambivalent.⁸⁴ Auch präsentierte Lorentz keinen Ausweg aus dem Dilemma der Dürre und der Abwanderung, keine Anregung oder Hoffnung für eine andere (bessere) Zukunft der Menschen und des Gebiets.

Ganz anders verlief die Erfolgsgeschichte des zweiten Films *The River* von 1938. Zum einen wurde er von mehreren Behörden (FSA, TVA, CCC) unterstützt, zum anderen bildete sich nun auch ein anderes Filmteam unter Lorentz. Er konnte nun über ein Budget von 50.000 US-\$ verfügen.⁸⁵ Der Fotograf und Filmemacher Willard van Dyke arbeitete gemeinsam mit Stacy und Horace Woodward und später Floyd Crosby an der Umsetzung von Lorentz' Ideen. Wieder wurde der Film mit einer allwissenden Erzählerstimme untermalt. Als besonderes Stilmittel wurde die Wiederholung von Namen und Zahlen eingesetzt, welche zum einen Symbol für das rhythmische Fließen des Flusses des Mississippi sein, zum anderen den Informationsgehalt verdichten sollten. Die Erzählung beginnt mit dem repetitiven Aufzählen der Bäche, Flüsse und Rinnsale, welche vom Mississippi abzweigen. In ähnlicher Weise verfährt man mit den Namen der Städte, durch welche das Wasser fließt. Die Erzählerstimme hat nahezu göttlichen Charakter, auch durch ihren unendlich scheinenden Wissensvorrat.⁸⁶

The River erzählt die Geschichte des Flusses Mississippi. Auch hier beginnt der Film mit historischen Begebenheiten am Fluss: Dampfschiffe, welche mit Baumwolle beladen und mit melodischen Klängen den Fluss hinunterfahren, die hohe landwirtschaftliche Nutzung im Ersten Weltkrieg und die daraufhin ausgebrannte Erde, die Holz- und Kohlenutzung, sowie auch die immer wiederkehrenden Überflutungen des Mississippi – als letzte davon jene große von 1937. Auch deren Flutopfer werden im Film gezeigt. Besonders auffallend ist die kollektive Gemeinschaft, welche Lorentz durch seine wiederholenden Monologe des Films erzeugt: „Wir“ steht am Beginn vieler Sätze und meint gleichzeitig eine kollektive Erfahrung und „Mitschuld“: „We fought a war and kept the west bank of the river free of slavery forever.

⁸²Rabinowitz, Politics, 94f.

⁸³Uricchio, Rohall, Vernacular, 155.

⁸⁴Böger, Public, 202.

⁸⁵Barnouw, Film, 118.

⁸⁶Joel Woller, First-Person Plural: The Voice of the Masses in Farm Security Administration Documentary. In: Journal of Narrative Theory 29 (Nr. 3, Herbst 1999) 352f.

But we left the old South impoverished and stricken“⁸⁷ heißt es in einer der Sequenzen des Films. Gleichzeitig ist es Sache des Landes, und seiner Bevölkerung, diese Region in ihrer Krise zu unterstützen. Auch in diesem Film stehen Musik und Bild in Einklang miteinander, wie etwa das Beispiel der Dampfschiffe und seiner Arbeiter zeigt, welche Baumwolle verladen. Folkmusik mit afroamerikanischen Klängen und Singstimmen begleitet die großen Schiffe auf ihrem Weg das Wasser hinunter. Angeblich hat Lorentz die singenden schwarzen Flussarbeiter mit Whiskey und Zigaretten bezahlt, um sie und ihre Lieder filmen zu dürfen. Mitten in den Dreharbeiten des Films setzte die Flut des Mississippi ein, was Lorentz dazu veranlasste, den zweiten Teil des Filmes auf die ökologischen Probleme der Wasserkontrolle und der Überschwemmungen des Landes zu lenken.⁸⁸ Luftaufnahmen von überfluteten Städten wechseln sich ab mit der Darstellung der Nothilfe für die Flutopfer. Neben der repetitiven Wiederholung von Jahreszahlen wichtiger Flutkatastrophen wird besonders auf die Notlage der letzten großen Flut von 1937 sowie ihre Opfer hingewiesen. Die Nothilfe durch das Rote Kreuz sowie der CCC und der FSA werden gezeigt; Menschen in Flutcampen bei der Essensausgabe sowie bei der Zusammenhaltung ihrer letzten Habseligkeiten. Im Unterschied zu *The Plow* zeigt *The River* auch einen Lösungsansatz für die ökologischen Probleme des Gebiets: die TVA und seine Projekte zum Dammbau. Gezeigt werden Spreng-, und Bauarbeiten, Wiederaufforstungsmaßnahmen, Männer bei der Arbeit und schließlich der Erfolg der kontrollierten Flussnutzung: eine modellhafte landwirtschaftliche Gemeinde, in welcher die Menschen geordnet ihrer Arbeit und Schaffen nachgehen und so im Einklang mit der (kontrollierten) Natur leben. Gezeigt wird hier ein Umsiedlungsprojekt der FSA. Auch in diesen Sequenzen wird die Musik in einzigartiger Weise eingesetzt, um das filmische Bild zu unterstreichen, etwa eine tonale Steigerung, welches das Ansteigen und Ausbrechen des Flusses bei der Flut darstellen soll, sowie monumentale Musik bei den Aufnahmen der riesigen Dammbauten.⁸⁹

Auch bei *The River* gab es anfangs Schwierigkeiten, den Film in den nationalen Kinosälen anlaufen zu lassen, doch übte Roosevelt persönlich Druck auf Hollywood und seine Kinos aus und war schlussendlich auch erfolgreich, sodass er in über 3000 Einrichtungen gezeigt wurde. Roosevelt selbst war begeistert von Lorentz' zweitem Film, ebenso erntete er Lob von internationaler Seite, etwa von James Joyce, welcher vor allem die Poesie des Films pries. 1938 erhielt der Film die höchste Auszeichnung des Filmfestivals von Venedig.⁹⁰

⁸⁷William E. Leuchtenburg, *The New Deal. A Documentary History* (Columbia, SC ²1969) 130.

⁸⁸Rabinowitz, *Politics*, 98f.

⁸⁹Woller, *Plural*, 355f.

⁹⁰Uricchio, *Rohall*, *Vernacular*, 160;155.

3. Das Fotografie–Programm der *Farm Security Administration*

„We introduced America to Americans“, sagte Stryker gegen Ende seines Lebens über das Fotoprojekt der FSA.⁹¹ Damit betonte er gleich mehrere Aspekte, welche das Programm in sich vereinte: nicht nur seine vielfältige Motivwahl – auch im Sinne der *cultural nationalism*–Bewegung – sondern auch eine möglichst enzyklopädische Aufnahme des gesamten Spektrums der amerikanischen Bevölkerung und dessen Publikation – ganz im demokratischen Sinne – für alle. Das Ziel war, wie es Russell Lee einmal formulierte, „New York den Texanern und Texas den New Yorkern“ zu zeigen.⁹² Das Fotoprogramm verfolgte mehrere Anliegen. Es diente zum einen dazu, die Öffentlichkeit auf die Situation der Armut im Land aufmerksam zu machen, und so ihre Akzeptanz für die Arbeit der FSA–Behörde zu erreichen. Zum anderen dienten die Bilder auch dazu, die Erfolge der Projekte des *New Deal*, von Umsiedelungsprojekten, Geld–, und Landanleihen und Elektrifizierung bis hin zum Staudammbau und der Errichtung neuer Häuser für Familien, zu dokumentieren, und so ebenfalls die Rechtfertigung für diese Programme zu erhalten.⁹³ Ein wichtiger Zweck der Fotografien war es auch, die politischen Skeptiker der Programme der RA bzw. FSA einerseits von ihrer Notwendigkeit und Dringlichkeit, und andererseits von ihrem Erfolg zu überzeugen, da sich das Programm häufig dem Vorwurf der Geld– und Zeitverschwendung ausgesetzt sah.⁹⁴

3.1. Das Fotografie–Programm unter Roy Stryker

Das Fotoprogramm entstand 1935 innerhalb der RA. Durch zunehmenden politischen Druck wurde die vormals eigenständige RA im Dezember 1936 an das *Department of Agriculture* angeschlossen, und der konsensfähigere Will Alexander als Rexford Tugwells Nachfolger eingestellt. Ab 1937 erfolgte die Umbenennung in die FSA, welche dann C.B. Baldwin ab 1940 leitete.⁹⁵

Das Fotografie–Programm selbst war Teil der *Historical Section* innerhalb der *Information Division*. Die Aufgabe(n) dieser Unterabteilung war nur unscharf definiert: sie sollte Statistiken, fotografisches Material, Daten zur Bevölkerungsentwicklung, Agrarerhebungen, Karten und Pläne und was sonst noch als Material gefunden werden konnte sammeln, um

⁹¹Zit. nach: Levine, *Historian*, 40.

⁹²Zit. nach: David Eldrige, *American Culture in the 1930s* (Edinburgh 2008) 171.

⁹³Vachon, John, Orvell, Miles (Hg.), *John Vachon's America. Photographs and letters from the Depression to World War II* (Berkeley, Calif. 2003) 14.

⁹⁴Carlebach, *Propaganda*, 10.

⁹⁵Karin Rebbert, *Fotografischer Auftragsdokumentarismus der Farm Security Administration*. In: Karin Gludovatz, (Hg.), *Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus* (Wien 2004) 132f.

Erhebungen und Aussagen über Kultur, Wirtschaft und Geschichte des Landes machen zu können.⁹⁶ Leiter des Fotoprogramms wurde der 42-jährige Ökonom Roy Stryker. Geboren 1893 in Kansas, wuchs er in kleinstädtischen Verhältnissen in Colorado auf, züchtete Vieh mit seinem Bruder und diente im Ersten Weltkrieg in der Armee. 1921 besuchte er die Columbia University und studierte Wirtschaft, begann sich jedoch bereits in dieser Zeit für grafische Darstellungen für die Theorie zu begeistern. Rexford Tugwell war gleichzeitig sein Tutor und Kollege an der Universität. Mit Tugwell als Mentor gelangte Stryker nach Washington und begann 1934 im Auftrag der Regierung für das *Departement of Agriculture* als *Specialist in Visual Information* zu arbeiten. Ein Jahr später wurde er zum Leiter der *Historical Section* ernannt.⁹⁷ Nachdem Stryker die Fotoarchive von Washington durchgesehen hatte, und einige brauchbare Aufnahmen für die RA entnommen hatte, stellte er bald fest, dass dieses Fotomaterial ungenügend und zu lückenhaft für sein Vorhaben war.⁹⁸ Durch seine bereits vorhandene Begeisterung für bildliches Material, begann er noch im selben Jahr ein Team aus Fotografen zusammenzustellen, welches er – bewaffnet mit einem Auto und einer Kamera – in das ganze Land ausschickte und ihm detaillierte Anweisungen gab, was es an Fotografien wieder zurück bringen sollte.

Den Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg Ende 1941 und die Unterstellung der Fotoabteilung unter das OWI 1942 erlebten viele Fotografen als Einschnitt. Fotografiert wurden nun Schiffswerften, Stahlwerke, Flugzeugmaschinen, Ölraffinerien und der „glückliche, amerikanische Arbeiter“. Vachon merkte rückblickend an: „The pictures began to look like those from the Soviet Union.“⁹⁹ 1943 schließlich verließ Roy Stryker das OWI und arrangierte bereits im selben Jahr noch die Überführung der Fotosammlung vom OWI an die *Library of Congress* in Washington, welche ein Jahr später erfolgte.¹⁰⁰

Bereits 1942 wurde die FSA-Sammlung im Auftrag des OWI von dem Fotografen Paul Vanderbilt neu geordnet und strukturiert. Dazu teilte er das große Fotomaterial in 2200 Serien (*Lots*) mit unterschiedlichen thematischen Schwerpunkten ein. Übergeordnete Themen dazu waren etwa: „Das Land“, „Städte und Dörfer“, „Menschen als solche“, „Zuhause und Lebensbedingungen“ und „Transportwesen“. Rund 270.000 Aufnahmen wurden im Rahmen des Fotoprogramms zwischen 1935 und 1943 angefertigt; etwa 100.000 davon jedoch von Roy Stryker zerstört, weil er sie als repetitiv, unbrauchbar oder einfach „unpassend“ für das

⁹⁶Rebbert, Auftragsdokumentarismus 129.

⁹⁷Stuart S. Kidd, *Farm Security Administration Photography, the Rural South, and the Dynamics of Image-Making, 1935–1943* (Lewiston, N.Y. 2004) 27f.

⁹⁸Leah Bendavid-Val, *Photographie und Propaganda, die 30er Jahre in den USA und der UdSSR* (Zürich 1999) 46.

⁹⁹Vachon, *Vachon's America*, 314.

¹⁰⁰Rebbert, Auftragsdokumentarismus 133.

Programm ansah.¹⁰¹ Die Kosten des gesamten Programms beliefen sich auf etwa 1 Million US-\$.¹⁰² Zurzeit liegen etwa 175.000 Aufnahmen in digitalisierter Form auf der Website der *Library of Congress*, sowie in Form von Mikrofilmen in ihrem Archiv vor und sind öffentlich zugänglich.¹⁰³

Häufig wird das Fotoprogramm in drei Phasen, auch mit entsprechenden personellen und damit fotografisch–stilistischen Charakteristiken, unterteilt: eine erste Phase von 1935 bis 1937, in welcher das Programm der RA unterstand und mit namhaften Fotografen wie Dorothea Lange, Walker Evans, Ben Shahn, Arthur Rothstein, Carl Mydans und Theodor Jung besetzt war; eine zweite Phase von 1937 bis 1942 unter der FSA, mit Edwin und Louise Rosskam, Marion Post Wolcott, Jack Delano, John Vachon und Russell Lee, und schließlich ein Jahr von 1942 bis 1943 unter dem OWI mit Fotografen wie Marjorie Collins, John Collier Jr., Gordon Parks und Esther Bubley.¹⁰⁴ Einige der früh genannten Fotografen blieben dem Programm jedoch auch über die Grenzen dieser „Phasen“ hinweg erhalten, so etwa Lange bis 1939.

Die heutige Meinung über die FSA–Sammlung beinhaltet zum einen die Annahme, dass die Fotos alleine Zeugen der Depression seien, und zum anderen, dass Fotografien nur oder vorwiegend im Süden und mittleren Westen des Landes gemacht wurden. Beides ist nur bedingt richtig. Die Fotoabteilung wurde immerhin erst sechs Jahre nach dem Börsencrash gegründet und die amerikanische Wirtschaft bewegte sich bereits auf dem Weg der teilweisen Rezession von 1937/38. Durch ihr Bestehen bis 1943 beinhaltet die Sammlung auch eine Vielzahl an Bildern, welche nicht direkt Zeugen der Depression, sondern vielmehr einer Nation in Kriegsmobilisierung sind. Zudem stammen die prominentesten Beispiele der Sammlung zwar aus dem Süden und Westen, doch zeigt gerade die Vielfalt der Aufträge der einzelnen Fotografen, dass auch andere Bundesstaaten und ebenso urbane Themen in der Sammlung vorhanden sind. Der Süden des Landes (Alabama, Georgia, Louisiana, etc.) nimmt 23% aller Fotografien ein, der mittlere und Südwesten (Nebraska, Oklahoma, New Mexico, etc.) insgesamt 19%. Alleine 4% aller Fotos stammen aus Kalifornien. Der Nordosten mit New York, Vermont etc. ist mit 10% repräsentiert, die große Seeregion um Illinois und Michigan mit 14% und die Staaten des mittleren Atlantik, wie Columbia, New Jersey und Delaware mit 18%. Die restlichen 11% entfallen auf den Nordwesten mit Oregon und

¹⁰¹Böger, Public, 152;148.

¹⁰²John Tagg, *The Burden of Representation. Essay on Photographies and Histories* (Basingstoke 2007) 169.

¹⁰³Zu finden ist die gesamte digitale Sammlung unter:
<http://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/> (26.06.2014).

¹⁰⁴Mora Gilles, Beverly W. Brannan, *Les Photographes de la FSA, Farm Security Administration : Archive d'une Amérique en Crise; 1935–1943* (Paris 2006) 23;147;269.

Washington und die Gebiete der Rocky Mountains.¹⁰⁵ Artikel sowie ganze Monographien widmen sich mittlerweile den weniger bekannten Fotografien der FSA–Sammlung und legen in ihrer Betrachtung einen regionalen Fokus auf einzelne Bundesstaaten.¹⁰⁶

Neben den oft mit der FSA assoziierten Bildern des verarmten und ländlichen Amerikas, existiert auch eine Vielzahl (weniger bekannter) Fotos von Projekten der Bauprogramme des *New Deals*, wie der TVA, der WPA und der REA. Diese Bilder sollten Ideale wie Hoffnung, eine Vision für die Zukunft Amerikas, Arbeitsbeschaffung, Kooperation und Fortschritt widerspiegeln. Man erreichte dies einerseits durch die Dokumentation von entstandenen Gebäuden, Staudämmen, Häusern etc., aber auch durch die Ablichtung der beteiligten Arbeiter. Ein bestimmter Bildtypus, der „heroische Arbeiter“, nahm bereits seit Beginn der Dokumentation, verstärkt aber seit dem Wechsel in das OWI, einen großen Platz in diesen Bildstrecken ein.¹⁰⁷

3.2 Die Fotograf(inn)en

Aufgrund von finanziellen Schwierigkeiten beschäftigte Roy Stryker nie mehr als 12 Fotografen gleichzeitig in seinem Programm.¹⁰⁸ Der Großteil entstammte der weißen Mittelschicht, erst 1942 fotografierte mit Gordon Parks erstmals ein afroamerikanischer Fotograf für die FSA bzw. das OWI. Die 1930er Jahre boten auch Frauen der Mittelschicht die Möglichkeit im Gewerbe der Fotografie aufzusteigen und einige taten dies auch unter Roy Stryker.¹⁰⁹

3.2.1 Die Frühphase des Programms: Dorothea Lange, Walker Evans, Arthur Rothstein, Ben Shahn, Carl Mydans und Theodor Jung

Dorothea Lange wurde 1895 in Hoboken geboren, studierte Fotografie in New York City und zog 1919 nach San Francisco, wo sie als Porträtfotografin ihr Geld verdiente. Roy Stryker erkannte früh das große Potenzial der jungen Fotografin und warb sie für die Fotoabteilung

¹⁰⁵ *Fleischhauer*, Documenting, 336f.

¹⁰⁶ Siehe dazu etwa: Robert L. *Reid*, Larry A. *Viskochil*, Chicago and Downstate: Illinois as Seen by the Farm Security Administration 1936–1943 (Urbana/Chicago 1989).; Constanze B. *Schulz*, Michigan Remembered: Photographs from the Farm Security Administration and the Office of War Information, 1936–1943 (Detroit 2001).; Nancy Price *Graff*, Looking Back at Vermont: Farm Security Administration Photographs, 1936–1942 (Middlebury 2002).; Michael *Carlebach*, Eugene F. *Provenzo* Farm Security Administration Photographs of Florida (University Press of Florida 1993). Wenig bekannt ist auch die Tatsache, dass etwa 1600 Farbaufnahmen unter der FSA entstanden. Deren geringe Popularität ergibt sich auch aus der unterschiedlichen Wirkungskraft der positiv assoziierten Farbbilder mit den klassischen Schwarz–Weiß Motiven.

¹⁰⁷ David *Nye*, Redeeming City and Farm: The Iconography of the New Deal Photography. In: Steve *Ickringill*, Looking Inward, Looking Outward. From the 1930s Through the 1940s (Amsterdam 1990) 254–256.

¹⁰⁸ *Böger*, Public, 148.

¹⁰⁹ *Rabinowitz*, Politics, 73.

der RA an. Ihr erster Auftrag führte sie ins Camp Marysville nach Kalifornien.¹¹⁰ 1937 war sie erneut im selben Gebiet unterwegs; in Nipomo und im Imperial Valley dokumentierte sie die katastrophalen Bedingungen der Wanderarbeiter vor Ort. Hier entstand auch das berühmteste Bild der gesamten Sammlung, das der *Migrant Mother*, welches später noch Thema sein soll.¹¹¹ In ihrer Kindheit litt Lange ebenso wie Roosevelt an der Krankheit der Kinderlähmung und war dadurch Zeit ihres Lebens durch ein hinkendes Bein gezeichnet. Bei ihrer Arbeit „im Feld“ für die FSA wäre dies jedoch an mancher Stelle auch gar nicht von Nachteil gewesen, sondern hätte ihr vielmehr Sympathiepunkte eingebracht, und sie als einen Menschen gekennzeichnet, welcher vom Leben in einer Hinsicht ebenso benachteiligt wurde.¹¹²

Walker Evans wurde 1903 in eine wohlhabende Familie in St. Louis geboren. 1927 ging er nach New York, träumte davon Schriftsteller zu werden, doch es stieg sein Interesse an der Fotografie, und er streifte durch die Straßen New Yorks um Aufnahmen von Gebäuden, der U-Bahn und Straßenszenen zu machen. Ein paar Publikationen und kleinere Ausstellungen in New Yorker Galerien folgten. 1935 warb Stryker ihn für die RA an. In den 18 Monaten, in welchen Evans für die Regierungsbehörde tätig war, fotografierte er in West Virginia, Pennsylvania, Louisiana, Mississippi, Georgia, South Carolina, Alabama, Arkansas und Tennessee.¹¹³ Die Besonderheit seiner Bilder liegt in einer detailreichen Aufnahme von Objekten, im Auge für signifikante Kleinigkeiten und auch in seinen klaren, hellen und zum Teil kühlen Bildern.¹¹⁴ Sein Blickwinkel war dabei so ausgerichtet, dass die Präsenz des Fotografen praktisch nicht sichtbar sein sollte; dies erreichte Evans, indem er die Menschen und Gebäude stets frontal und aus Augenhöhe fotografierte.¹¹⁵ Charakteristisch war die Konzentration auf ein Objekt, welches im Zentrum der Bilder stand, sei es nun eine Kirche, ein Maultier oder ein Paar Schuhe.¹¹⁶ Evans Karriere bei der FSA währte nicht lange: bereits 1937 verließ er die Behörde. Dennoch werden die zwei Jahre seiner Schaffenstätigkeit für die Regierung häufig als die kreativste Phase seines Lebens bezeichnet. Er selbst sah seine Tätigkeit vor allem als Chance finanzielle Unterstützung für seine Fotografie zu erhalten, sowie die Möglichkeit auf der Straße unterwegs zu sein und viele verschiedene Motive zu

¹¹⁰Dorothea Lange, Dorothea Lange. Ein Leben für die Fotografie (Köln 1998) 20.

¹¹¹Lange, Lange, 9–17.

¹¹²Evelyn Runge, John Steinbeck, Dorothea Lange und die Große Depression. Sozialkritik in Literatur und Fotografie (München 2006) 54.

¹¹³Fleischhauer, Documenting, 128.

¹¹⁴Trachtenberg, American Photographs, 240.

¹¹⁵Alexander Leicht, The Search for a Democratic Aesthetics. Robert Rauschenberg, Walker Evans, William Carlos Williams (Heidelberg 2012) 132.

¹¹⁶Joseph Ward, American Silences. The Realism of James Agee, Walker Evans, and Edward Hopper (Baton Rouge 1985) 144.

sammeln.¹¹⁷ Ihm missfiel die Vorstellung, dass seine Bilder als propagandistisches Material für die Politik genutzt werden sollten. Nach seinem Ausscheiden bei der FSA begann er seine bekannten Fotos der New Yorker U-Bahn anzufertigen, sowie allgemein Straßenaufnahmen der Stadt.¹¹⁸

Arthur Rothstein wurde 1915 in New York City geboren und war Strykers Student an der Columbia University. Dadurch gelangte er 1935 in die FSA. Sein erster Auftrag führte ihn nach Virginia, um die dort von der RA umgesiedelten Farmer zu fotografieren.¹¹⁹ Seine berühmtesten Bilder sind jedoch jene der *Dust Bowl* in den *Plains*. Er reiste dazu in den Bundesstaaten Kansas, Texas und Oklahoma umher, um die von Sand bedeckten Gebiete und ihre Menschen zu fotografieren.¹²⁰ Ebenfalls sehr bekannt ist seine Fotostrecke über Gees Bend in Alabama, in welcher er eine nahezu autonom lebende kleine Gemeinschaft auf einer ehemaligen Plantage dokumentierte, welche im Folgenden von den Programmen der FSA wesentlich umgestaltet wurde.

Ben Shahn wurde 1898 in Litauen geboren und kam mit sechs Jahren nach New York. Als junger Mann wandte er sich der Kunst zu, verdiente sich als Maler und Grafiker und erfuhr in den 1930er Jahren bereits Anerkennung. 1935 trat er der RA zunächst als Künstler bei und kam dort in Kontakt mit Evans, welcher ihm den Umgang mit der Kamera lehrte. Schon bald unternahm er eigenständige Reisen in den Süden und mittleren Westen des Landes, und fotografierte von einfachen Farmern in Arkansas und in den Ozarkbergen lebenden Menschen bis zu urbanen Szenen in Memphis. Bekannt ist auch Shahns Fotoserie über Baumwollpflücker in Arkansas von 1935. Die meisten der Bilder stammten von der Baumwollplantage *Alexander Plantation*. Sie dokumentieren die Arbeit der afroamerikanischen Feldarbeiter und zeigen dabei auch einige Porträts und Detailaufnahmen.¹²¹ Sein Fokus lag dabei nicht immer nur am Subjekt selbst, sondern auch in ästhetischen Ausformungen von Licht und Schatten, oder der Betonung banal wirkender Gegenstände. Darin zeigt sich wohl auch der Einfluss Evans.¹²²

Carl Mydans wurde 1907 in Boston geboren und arbeitete von Beginn an für das Fotoprogramm, schied jedoch bereits ein Jahr später wieder aus, und arbeitete erneut als Reporter für das Magazin *Life*. 1935 reiste er in den Süden des Landes und fotografierte dort

¹¹⁷Trachtenberg, American Photographs, 245.

¹¹⁸Fleischhauer, Documenting, 130.

¹¹⁹Fleischhauer, Documenting, 146.

¹²⁰Erika Billeter, Amerika-Fotografie. 1920-1940 (Bern 1979) 205.

¹²¹Fleischhauer, Documenting, 80–83.

¹²²Fleischhauer, Documenting, 76f.

die Baumwollernte; seine zweite Reise führte ihn dann nach Neuengland.¹²³

Theodor Jung wurde 1906 in Wien geboren und emigrierte sechs Jahre später mit seinen Eltern in die USA. Was seinen Umgang mit der Fotografie anging, so war er Autodidakt und zudem überzeugt von den Maßnahmen des *New Deals*. Bereits 1934 arbeitete er für die WPA, und bereitete dort statistische Grafiken auf. Ein Jahr später zeigte er Stryker seine Fotos der urbanen Armut Washingtons, woraufhin dieser ihn sofort engagierte. Jungs Reisen führten ihn nach Maryland, Indiana und Ohio; sein bevorzugter Stil war sehr unmittelbar; nur selten fotografierte er seine Subjekte frontal und posiert.¹²⁴

3.2.2 Das Fotografie-Programm unter der FSA: Russell Lee, Marion Post Wolcott, John Vachon und Jack Delano

Russell Lee wurde 1903 in Illinois geboren, studierte Chemie und entwickelte zunächst vor allem ein technisches Interesse an der Fotografie. Ab 1936 arbeitete er für die RA und teilte mit Stryker die Vorstellungen über ein idealisiertes landwirtschaftliches Leben in Amerika, das sich auch in seinen häufigen Aufnahmen von Kleinstädten verwirklicht sieht.¹²⁵ Aufmerksam geworden war Stryker auf Lee aufgrund einer Fotostrecke, welche dieser 1935 in den Straßen New Yorks anfertigte, und dabei in die ärmlichen Gegenden der Stadt vordrang.¹²⁶ 1937 reiste Lee nach Montana, Minnesota und in die Dakotas um die Auswirkungen der Dürre des *Dust Bowl*-Phänomens zu dokumentieren.¹²⁷ Eine bekannte Fotoserie führte Lee 1942 auch nach Kalifornien, um dort einerseits Bilder von einer Gummiherstellungsfabrik in Salinas für die Kriegsvorbereitungen, anzufertigen, andererseits, um die Umsiedelung von japanischen Amerikanern nach dem Angriff auf Pearl Harbor zu dokumentieren.¹²⁸

Marion Post Wolcott wurde 1910 in New Jersey geboren und stieß 1938 zur FSA. Sie hatte sich davor bereits in New York City als Fotografin etabliert. Ihr Interesse an den sozialen Problemen des Landes zeigte sich bereits in ihrer Mitarbeit an dem Film *People of the Cumberland* von 1935, in welchem es um die Dokumentation von armen Bergbewohnern in

¹²³Billeter, Amerika-Fotografie, 205.

¹²⁴Gilles, Amérique, 110f.

¹²⁵Fleischhauer, Documenting, 206.

¹²⁶Billeter, Amerika-Fotografie, 204.

¹²⁷Mary Murphy, Representing Gender in Montana Farm Security Administration Photographs. In: *Frontiers: A Journal of Women Studies* 22 (Nr. 3/Women's West, 2001) 94–96.

¹²⁸Fleischhauer, Documenting, 240.

den Südstaaten ging.¹²⁹ Ihre bekannteste Arbeit für die FSA führte sie im Jänner 1939 nach Florida, um dort die Bedingungen der Landwirtschaft zu fotografieren. Auch Marion Post Wolcott beschrieb ähnliche Besonderheiten wie Lange in ihrer Arbeit als weibliche Fotografin in Florida. Schon während einer früheren Reise durch South Carolina war sie durch ihre bunten Hosen und einem bunten *bandana* im Haar aufgefallen und sogar mit einer Zigeunerin verwechselt worden. Stryker riet ihr daraufhin sich ordentlich und ihrem Geschlecht entsprechend zu kleiden: „The closer you keep to what the great back-country recognizes as the normal dress for woman, the better you are going to succeed as a photographer.“¹³⁰

John Vachon wurde 1914 in Minnesota geboren und stieß mit 21 Jahren zur FSA. Sein erster Auftrag führte zum Beschriften der fertigen Fotografien auf der Rückseite und ihrem Stempeln mit dem Namen des Fotografen.¹³¹ Durch den Kontakt mit den Bildern aus allen Bundesstaaten sah dieser, wie er selbst sagte, zum ersten Mal die Bedingungen der Menschen im Süden und Westen: „[...] and a whole new vision of my country opened up to me.“¹³² Dies war wohl auch der Gedanke, welchen zahlreiche andere städtische Rezipienten durch die Bilder erlangten, und entsprach ja auch genau Strykers Anspruch. Vachon begann an Wochenenden Straßenszenen in Washington zu fotografieren, wodurch Stryker auf ihn als Fotografen aufmerksam wurde und ihm zunehmend auch andere Reisen ins Land zumutete. Den größten Einfluss auf Vachon hatte wohl Walker Evans, der ihm den Umgang mit der 8x10 Blickkamera lehrte und dessen Ästhetik Vachon auch in Washington nacheiferte. Aber erst 1940 wurde er offiziell zum *junior photographer* der Sektion ernannt.¹³³ Die Themen, für welche sich Vachon interessierte, waren durchaus im sozialkritischen Umfeld zu suchen: Klassen- und Arbeitskonflikt, aber auch die afroamerikanische Bevölkerung und das soziale Verhältnis von Macht und Machtlosigkeit sind Motive, welche sich häufiger bei Vachon finden.¹³⁴

Jack Delano wurde 1914 in der Ukraine geboren und von Stryker 1940 für die FSA angeworben. Im selben Jahr verteilte dieser Skripten an seine Fotografen mit dem Thema der Dokumentation von Eisenbahnen. Diese sollte in den Kleinstädten erfolgen, wo sie durch die Konkurrenz von Bussen, Autos und Trucks zunehmend als Transportmittel verschwand, aber auch die großen Eisenbahnstationen des Landes in Bild einfangen. Verschiedene typische

¹²⁹Fleischhauer, Documenting, 174.

¹³⁰Zit. nach: Robert E. Snyder, Marion Post and the Farm Security Administration in Florida. In: The Florida Historical Quarterly 65 (Nr. 4, April 1987) 470.

¹³¹Fleischhauer, Documenting, 90.

¹³²Vachon, Vachon's America, 309.

¹³³Vachon, Vachon's America, 17; 310-312.

¹³⁴Vachon, Vachon's America, 20;23.

Vorgänge sollten fotografiert werden, wie der Kauf von Tickets, das Treffen von Freunden am Bahnhof, Zeitungsstände, Informationstafeln, Waschräume und Beamte auf den Bahnsteigen. Im Winter 1942/43 fertigte Delano eine gründliche Dokumentationsserie über amerikanische Eisenbahnstrecken an, und betonte dabei deren Funktion als Frachttträger. Fotos über die Arbeit in Betriebswerken und Wasserstationen, in Betriebsabteilungen und in den Zügen entstanden im Zuge dieser weitreichenden Reise, aber auch von Postämtern, Einzelzellen für Häftlinge, die verlegt werden sollten, Schließräume für Angestellte, sowie von Aufenthaltsräumen.¹³⁵

3.2.3 Das Programm unter dem OWI: John Collier Jr. , Marjorie Collins, Gordon Parks und Esther Bubley

John Collier Jr. wurde 1913 in New York geboren und 1941 von Stryker für die FSA engagiert. Zu seinen Fotostrecken zählten etwa das Leben der Fischerleute in Rhode Island und die Bevölkerung New Mexicos.¹³⁶ Eine bekannte Fotoserie ist die Dokumentation der Lopez Familie im Jänner 1943 in Las Trampas, New Mexico.¹³⁷

Marjorie Collins wurde 1912 in New York City geboren, studierte Fotografie und ging nach dem Studium nach Washington, wo sie Stryker 1942 für das Fotoprogramm anwarb. Durch die neue Ausrichtung des Programms ab 1941 bildeten die Mehrzahl von Collins Fotos Bilder der Kriegsmobilisierung. Ein Beispiel ist ihre Fotostrecke der Stadt Lititz in Pennsylvania, in welcher der Anschein vermittelt wird, dass sich die gesamte Stadt in einem Zustand harter Arbeit und Kriegsvorbereitung befand. Die Fotografin zeigt darin ein Spektrum der Arbeitstätigkeiten der von deutschen Immigranten dominierten Stadt, ebenso wie die Aktivitäten von Individuen, wie dem Fleischer, dem Bäcker, dem Munitionsmacher, den Mitgliedern der Einberufungsbehörde, den Hausfrauen, Schulkindern und dem Gemeinderat. Eine eigene kleine Fotostrecke bildet die Porträtierung einer jungen Ehefrau, welche in einer Munitionsfabrik arbeitete und bei ihren Eltern lebte, während ihr Mann Kriegsdienst leistete.¹³⁸ Dies entspricht ganz dem Stil der Abbildung von individuellen Schicksalen, welche sinnbildlich für eine Großzahl der Bevölkerung standen. Collins dokumentierte in ihren Fotos auch eine Vielzahl unterschiedlicher Ethnien; unter dem Eindruck des Krieges war dies vor allem als Propaganda für die „ganzheitliche“ Unterstützung des amerikanischen Volks für sein

¹³⁵ *Fleischhauer*, Documenting, 276f.

¹³⁶ *Billeter*, Amerika–Fotografie, 206.

¹³⁷ *Fleischhauer*, Documenting, 252f.

¹³⁸ *Fleischhauer*, Documenting, 252f.

Land zu verstehen.¹³⁹

Gordon Parks wurde 1912 in Kansas geboren und trat der Fotoabteilung ebenfalls erst 1942 bei. Er hatte schon länger versucht, eine Anstellung in Strykers Team zu bekommen, da er die FSA-Fotos kannte und bewunderte, doch Stryker sorgte sich um die Reaktionen der Fotografierten bezüglich Parks' afroamerikanischer Herkunft. Schließlich gelangte Parks über Beziehungen in das Programm; sein erster Auftrag führte ihn direkt in die Straßen Washingtons. Bei seiner Arbeit erfuhr er rassistische Ressentiments, als man ihm den Eingang zu Restaurants und Theatern verwehrte. Daraufhin beschloss er Szenen von sozialen und rassistischen Ungerechtigkeiten zu fotografieren.¹⁴⁰ Seine Vorbilder bildeten die frühen Fotografen des Programms: Lange, Evans, Rothstein und Vachon. Das beherrschende Thema dieser Fotografen war das der Armut; Parks stellte hingegen die Probleme des Rassismus in den Vordergrund der Bilder. Im Sommer 1942 fertigte Parks seine bekannteste Fotoserie über eine afroamerikanische Putzfrau im Gericht von Washington an. Die 90 Fotos begleiteten diese nicht nur bei ihrer Arbeit, sondern auch in ihrem Zuhause, bei ihren Kindern und Enkeln, in der Kirche und bei der Wäsche. Das bekannteste Bild der Serie – vor allem aufgrund seiner symbolischen Wirkkraft – zeigt die Putzfrau Ella Watson im Gericht mit einem Besen in der Hand und vor der amerikanischen Flagge.¹⁴¹ Eine weitere Fotoserie führte ihn nach Neuengland, um dort die Veränderungen in der Arbeitsstruktur während des Kriegs zu dokumentieren. Er fotografierte mit Vorliebe Minderheiten, verschiedene ethnische Gruppen und Frauen, welche neu in den Fabriken arbeiteten, die zuvor von Männern dominiert wurden.¹⁴²

Esther Bubley wurde 1921 in Wisconsin geboren, studierte Kunst und begann 1940 als Fotografin für *Vogue* in New York City zu arbeiten.¹⁴³ Mit 22 Jahren kam sie nach Washington und begann erst 1943 zunächst als Labortechnikern für das OWI zu arbeiten. In ihrer Freizeit fotografierte sie die Umgebung von Washington und hoffte so, Stryker auf sich aufmerksam machen zu können. Tatsächlich engagierte sie Stryker in diesen letzten Tagen des Fotoprogramms unter seiner Leitung.¹⁴⁴ Im Unterschied zu den früheren weiblichen Fotografinnen des Programms stammte Bubley aus dem Umfeld der Modefotografie, und

¹³⁹ Gilles, *Amérique*, 279.

¹⁴⁰ Fleischhauer, *Documenting*, 226f.

¹⁴¹ Mark Edward Harris, *Gesichter der zwanzigsten Jahrhunderts. Meisterfotografen und ihr Werk* (Weingarten 1998) 63;66.

¹⁴² Vincent Virga, Alan Brinkley, *Eyes of the Nation. A Visual History of the United States* (Charleston, Mass. 2004) 270.

¹⁴³ Jacqueline Ellis, *Revolutionary Spaces: Photographs of Working-Class Women by Esther Bubley 1949-1943*. In: *Feminist Review* 53, *Speaking Out: Researching and Representing Women* (Sommer 1996) 81.

¹⁴⁴ Fleischhauer, *Documenting*, 312f.

weniger der sozialdokumentarischen Praxis. Auch besaß sie keinen Führerschein und konnte somit keine langen Alleinreisen in den Süden und Westen des Landes unternehmen. Glücklicherweise ließ sich dieser Nachteil mit dem Anliegen Strykers verbinden, verschiedene Transportmittel im Krieg zu fotografieren. Deswegen stieg Bubley in Washington D.C. in einen der landesweiten Greyhound-Busse ein, und fuhr damit die Strecke nach Memphis und wieder zurück. Die 445 daraus entstandenen Fotos enthalten eine Fülle unterschiedlicher Motive. Bubley dokumentierte überfüllte Busse, Männer und Frauen unterschiedlichster Ethnien, Soldaten und ihre Freundinnen, alleinreisende Frauen, welche ihren Mann in der Armee besuchen wollten, Menschen beim Ein- und Aussteigen, beim Verladen des Gepäcks, sowie Busfahrer. Wenn sie ausstieg und ihre Umgebung dokumentierte, entstanden Bilder von Familien beim Picknick, Menschen bei patriotischen Paraden, welche den *Memorial Day* feierten, und von jungen Liebespaaren, die zu einem Nationaldenkmal pilgerten.¹⁴⁵ Besonders am Herzen lag ihr die Dokumentation von Frauen, welche durch den Beginn des Zweiten Weltkriegs als Arbeiterinnen in Fabriken eingesetzt wurden. Diese fotografierte Bubley bevorzugt als eine neue soziale Klasse von *working-class women*.¹⁴⁶

3.2.4 Das Verhältnis der Fotografen zum Programm und Roy Stryker

Die Arbeit der einzelnen Fotografen des Programms zeigt deutlich das breite Spektrum an Fotografien, welche die FSA lieferte. Am 26. Oktober 1938 berichtete John Vachon seiner Frau aus Lincoln, Nebraska von einem Treffen und Gesprächen mit Farmern, welche ihn wohl tief beeindruckt hatten: „I’ve become really convinced of this rehabilitation program. It’s a very fundamental thing, doing great good [...]. I didn’t know before that rehabilitation is the major work of the FSA all over the country.“¹⁴⁷ In seinen Tagebüchern vermerkte Vachon auch 1941: “The most important, perhaps the only important file of this sort is the FSA collection in Washington, D.C.“¹⁴⁸ Auch Lange zeigte sich beeinflusst von den kulturellen Vorstellungen, die die Zeit und das Programm erfassten; etwa sagte sie einmal über ein Porträt einer einfach gekleideten Frau aus Texas aus dem Jahr 1938: “Dies sind die Frauen der amerikanischen Erde. Sie sind ein zäher Menschenschlag. Sie haben ihre Wurzeln in unserem Land...Sie sind nicht die schönen und modisch gekleideten Damen aus der Werbung...Diese Frauen vertreten eine andere Lebensform. Sie prägen *selbst* einen bedeutenden

¹⁴⁵Ellis, Bubley, 81-83.

¹⁴⁶Ellis, Bubley, 74.

¹⁴⁷Vachon, Vachon’s America, 142.

¹⁴⁸Vachon, Vachon’s America, 283.

amerikanischen Stil. Sie leben mit Mut und Entschlossenheit, sie sind ein Teil unserer Tradition.”¹⁴⁹ Delano soll einmal gesagt haben: „If I had to move somebody in order to make (the photograph) better composed, I don't think that it in any way detracts from the documentary value of the photograph, because that isn't what documentary means to me. It isn't something you happen to see, a documentary photograph is an expression of the essence of what you are seeing.“¹⁵⁰

Das Verhältnis der Fotografen zu Roy Stryker war in den meisten Fällen ambivalent. Der Leiter der Abteilung stand immer in schriftlichem Kontakt mit all seinen Angestellten, tauschte Gedanken über ihre Motive aus, gab väterlichen Rat und interessierte sich auch für persönliche Probleme.¹⁵¹ Doch kam es auch immer wieder mit Einzelnen zu verschiedenen Streitpunkten, was schließlich auch zum frühzeitigen Ausscheiden mancher Fotografen beitrug. Obwohl Stryker die Arbeit von Evans etwa bewunderte, standen ihre gegenteiligen Vorstellungen von einer „reinen“ und ästhetischen Dokumentation und jener, für die Behörde nützliche Bilder zu produzieren, im Gegensatz zueinander.¹⁵² Auch quantitativ schaffte es Evans häufiger nicht die erforderliche Stückzahl an Stryker zu liefern.¹⁵³ So verließ er 1937 die Behörde und wandte sich anderen Fotografie-Projekten zu. Auch mit Dorothea Lange kam es immer wieder zu Auseinandersetzungen, vor allem über die Verfügungsgewalt ihrer Negative. Sie wollte diese so weit wie möglich bei sich behalten, und auch über ihre Publikation bestimmen.¹⁵⁴ 1938/39 geriet Stryker in großen Ärger darüber, dass sie ohne sein Wissen Abzüge von einer Ausstellung von FSA-Bildern im New Yorker *Museum of Modern Art* hatte anfertigen lassen, und dass sie Teile ihrer Bilder selbständig retuschiert hatte, etwa das Bild der berühmten *Migrant Mother*.¹⁵⁵ Auch beharrte die junge Fotografin darauf, ihr eigenes Labor in Kalifornien zu haben, in welchem sie die Bilder entwickeln konnte. Diese Ausnahmeregelung wurde nur Lange zuteil.¹⁵⁶ Schließlich führten auch diese Auseinandersetzungen zum Ausscheiden der Fotografin aus der FSA 1939.

In seinen Briefen an die Fotografen verwendete Stryker meist deutliche Worte, um sein Anliegen auszudrücken. 1940 schrieb er an Jack Delano, um ihm Ideen zu geben, wie er am

¹⁴⁹Lange, Lange, 103.

¹⁵⁰Zit. nach: Billeter, Amerika-Fotografie, 206.

¹⁵¹Vachon, Vachon's America, 297f.

¹⁵²Fleischhauer, Documenting, 129.

¹⁵³Alexandra Regl, Visuelle Anthropologie und Dokumentation. Zu Bedeutung und Einsatz von sozialdokumentarischer Photographie als Propagandamedium in den USA sowie in der Sowjetunion der 30er Jahre (unv. Dipl. Arbeit, Universität Wien 2001) 62.

¹⁵⁴Stange, Symbols, 114.

¹⁵⁵Lange, Lange, 24.

¹⁵⁶Rebbert, Auftragsdokumentarismus, 134.

besten die benötigten Bilder des Herbst im Land anzufertigen habe: „[...] pour maple syrup over it – you know- mix well with white clouds, and pit on a sky–blue platter. I know your damned photographer's soul writhes, but...do you think I give a damn about a photographer's soul with Hitler at our doorstep? You are nothing but camera fodder to me.“¹⁵⁷ Dies zeigte auch deutlich den wechselnden Anspruch des Programms seit der Rezession von 1937 bzw. unter dem zunehmenden Eindruck des Krieges.

3.3 Arbeitsweisen des Fotoprogramms

Die tägliche Arbeit der Fotografen gestaltete sich häufig schwierig. Sie waren direkte Angestellte des amerikanischen Staates, doch aufgrund der immerwährenden Budgetschwierigkeiten der FSA–Behörde fiel ihr Einkommen nicht gerade hoch aus und die fotografische Ausrüstung war oft nicht von bester Qualität bzw. war schwieriger finanziell zu ersetzen, wenn sie kaputt wurde. Nicht selten berichteten die Fotografen von finanziellen Sorgen, die sie auf ihren Reisen begleiteten und einige Male kam es auch vor, dass sie ihre Ausgaben für Benzin und Hotels zunächst aus eigener Tasche bezahlen mussten.¹⁵⁸ Das Durchschnittsgehalt der Fotografen belief sich auf etwa 2.300 US–\$ im Jahr, wobei ein Auto und ein Führerschein selbst zu stellen waren. Die Kosten für Öl, Benzin und Hotels wurden prinzipiell übernommen, ebenso wie eine Versorgung mit Kameraausrüstung.¹⁵⁹

Für alle seine Fotografen war es Pflicht, das von Stryker ausgewählte Buch *North America* des Sozioökonomen J. Russell Smith aus dem Jahr 1923 zu lesen, in welchem dieser eine Charakterisierung des gesamten Landes und seiner regionalen, sozialen, ökonomischen und geographischen Ausprägungen versuchte. Zusätzlich zu diesem Standardwerk waren die Fotografen angewiesen, sich über die Region zu informieren, in welche sie reisten. Zu diesem Zweck teilte Stryker auch häufig Bibliographie–Listen mit bevorzugter Literatur aus. Die Liste für die *Great Plains* umfasste alleine zwei Seiten Buchtitel.¹⁶⁰ Die Idee dahinter war, dass die Fotografen zunächst die Typographie und Geographie einer Region kennen sollten, bevor sie sich mit ihren Bewohnern beschäftigen. Stryker war davon überzeugt, dass die natürlichen Umstände das Leben der Menschen nachhaltig prägten.¹⁶¹

Anschließend reisten die Fotografen oft wochen–, seltener auch monatelang durch das Land,

¹⁵⁷Rebbert, Auftragsdokumentarismus, 135.

¹⁵⁸Vachon, Vachon's America, 32.

¹⁵⁹Bendavid–Val, UdSSR, 53f.

¹⁶⁰Bill Ganzel, Dust Bowl Descent (Lincoln 1984) 8.

¹⁶¹Kidd, Image–Making, 63.

einen Bundesstaat oder eine ganze Region und schossen ihre Fotografien. Vor Ort wurde die Hilfe von lokalen Beamten in Anspruch genommen, um über die Gegebenheiten der Region zu erfahren und auch leichteren Zugang zu manchen Institutionen zu bekommen.¹⁶² Die fertigen Filmrollen wurden nach Washington geschickt, dort entwickelt und anschließend den Fotografen überbracht, damit diese Zeit und Motiv dazu nennen konnten. Danach gingen die Fotos wieder zurück nach Washington, und wurden dort archiviert und mit zusätzlichen formalen Informationen, wie dem Namen des Fotografen, versehen.¹⁶³

Roy Stryker hatte eine sehr genaue Vorstellung davon, wie die tägliche Arbeit der Fotografen auf Reisen aussehen sollte. Zu diesem Zweck fertigte er eigene *shooting scripts* an, welche er an sein Team verteilte. Davon existierten sowohl allgemein gehaltene Skripten, als auch auf bestimmte Regionen zugeschnittene Anweisungen. Diese enthielten listen- und aufzählungshaft wichtige Punkte, die es zu dokumentieren galt. Dabei rangierte die Beschreibung von sehr allgemeinen Themen wie „Farmhäuser“, „Essen“, „Wetter“ und „Freizeit“ bis hin zu detailreichen Motiven, manchmal sogar mit Anmerkungen, in welchem Licht fotografiert werden sollte oder welche Aussagen das Bild enthalten sollte. Dies schränkte die Abbildung tatsächlicher und individueller Lebensverhältnisse ein und trug zu einer Typisierung wesentlich bei. So lässt sich leicht vorstellen, dass die Fotografen nach ganz speziellen Motiven gesucht haben mussten, um den Anforderungen Strykers gerecht zu werden. Über die fotografischen Skripten schrieb Vachon einmal 1938 in Omaha, Nebraska an seine Frau: “Last night I drew up a long, elaborate shooting script of what to photograph in this town – I’ve really got a good line on it – I intended to start with page one today no matter what the weather.”¹⁶⁴ Dies mag einer der Gründe gewesen sein, warum mancher Fotograf auch seine Fotos so veränderte, dass man es heute (und häufiger auch die Zeitgenossen) als „Manipulation“ bezeichnen könnte.

Der wohl prominenteste Fall einer Bildveränderung ist jener von Arthur Rothstein, und dem Skelettschädel einer Kuh, welchen er in verschiedenen Umgebungen fotografierte, und zu diesem Zweck auch bewegte und bewusst an Stellen platzierte. Ein Bild zeigt den Schädel auf Präriegras – so wie er ihn gefunden hatte – auf dem häufiger verwendeten Bild hingegen liegt derselbe auf trockener und aufgerissener Erde, und soll dort die Folgen der Sandstürme der *Dust Bowl* zeigen, die Dürre und Kargheit, und somit auch das Elend und die Not der

¹⁶²Vachon, Vachon’s America, 32.

¹⁶³Vachon, Vachon’s America, 14.

¹⁶⁴Vachon, Vachon’s America, 151.

Menschen dort.¹⁶⁵ Dazu platzierte Rothstein den Schädel in einem Gebiet der Dakotaindianer; an manchen Stellen wurde auch der Vorwurf laut, er würde sie damit als Viehdiebe brandmarken.¹⁶⁶ Am 27. August 1936 publizierte die Zeitung *Fargo Forum* das Bild Rothsteins mit dem Titel „It's a fake“. In dem Artikel sahen vor allem die Gegner der Hilfsprogramme des *New Deal* für die Kleinbauern und Pächter, eine Interessenplattform, und sie argumentierten, dass das ganze Fotoprogramm propagandistisch wäre und keine realen Lebensverhältnisse zeige. Das Rind wäre schon lange verendet, und könnte so nicht als Zeichen für Tiersterben aufgrund der herrschenden Dürre gedeutet werden. Die Fotos der FSA hätten daher „falsche Vorstellungen“ von der angeblich großen Dürreperiode und ihren Auswirkungen vermittelt.¹⁶⁷



Foto 1. The bleached skull of a steer on the dry sun-baked earth of the South Dakota Badlands, May 1936.

Auch das bekannteste Bild der Sammlung, das der *Migrant Mother* von Dorothea Lange

¹⁶⁵Cecilia Strandroth, In Search of the Pure Photograph. A Historiographic Study of the Farm Security Administration, Walker Evans, and the Survey Histories of Photography (Uppsala 2007) 72.

¹⁶⁶Robert J. Doherty, Sozialdokumentarische Photographie in den USA (Luzern 1974) 17.

¹⁶⁷Rebbert, Auftragsdokumentarismus, 141f.

enthielt eine – wenn auch kleine – Bildänderung: die Fotografin erachtete den rechten Daumen der Mutter als für die Ästhetik des Bildes störend und retuschierte ihn kurzerhand auf eigene Faust weg, bevor sie das Bild an Stryker übermittelte.¹⁶⁸ Walker Evans Neuplatzierung der Gegenstände im Haus der drei Pächterfamilien aus Alabama, sowie das Abwischen von Staub an einigen Stellen für seine Bildkomposition, sind mittlerweile ebenso bekannt, wie Anweisungen an die fotografierten Menschen, sie sollten kein Lächeln zeigen, oder bewusst ihre schmutzige Arbeitskleidung anlassen und nicht ihre gute Sonntagstracht wechseln.¹⁶⁹

Unter der Manipulation von Bildern wird häufig nicht nur eine Retusche oder das Platzieren von Gegenständen verstanden, sondern auch die ganz selektive Auswahl von Fotomotiven, welche ja schon teilweise durch die *shooting scripts* vorgegeben war. Lange etwa erhielt während ihrer Zeit bei der FSA den Auftrag, Bilder von Slums in ihrer Heimatstadt San Francisco zu machen. Diese waren in der Stadt eher spärlich und wenig repräsentativ, doch das Hauptanliegen hinter diesem Begehren war es, ein diverseres Bild von der Armut des Landes zu erschaffen, was hieß, nicht nur die „bekannte“ Not des Südens, sondern auch der ganz westlichen Region abzubilden.¹⁷⁰

Über die Reaktion der fotografierten Menschen ist wenig bekannt, doch dürfte sie nicht immer positiv ausgefallen sein. Vachon schrieb im Februar 1942: „The people in the country are unfriendly towards guys with cushy Washington jobs, as they look upon mine.“¹⁷¹ Aus dem Kontext ergibt sich, dass er hier weniger an der Ablehnung der Menschen Kritik übte, sondern vielmehr auf seine eigene zunehmende Abneigung gegen seine Aufgabe in der FSA reflektierte. Dies stand möglicherweise auch schon unter dem Eindruck des Wechsels der Aufgaben der FSA nach dem Kriegseintritt. Eine Aussage eines Ranchers, welchen er nach Kriegseintritt fotografierte, blieb ihm besonders im Gedächtnis: „There’s a war going on, and the government’s sending you around *taking pictures*?“. Ressentiments hätte er auch gespürt weil er eine sogenannte *A ration card* besaß, mit welcher er unlimitiert Benzin tanken konnte.¹⁷² Lange beschrieb ihre Arbeit mit den Menschen als Dialog, in welchem sie ihnen erklärte, wer sie sei und was sie tue, und ihnen anschließend freundliche und gleichzeitig zweckdienliche Fragen gestellt hätte über das Wetter, ihre Ernte, ihre Kinder etc. Danach fragte sie ob sie ein Foto von ihnen machen dürfte, um sich an die Begegnung zu erinnern und

¹⁶⁸ Doherty, Sozialdokumentarische Photographie, 17.

¹⁶⁹ Abigail Solomon-Godeau, Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie. In: Herta Wolf (Hg.), Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Diskurse der Fotografie (Bd. 2, Frankfurt am Main 2003) 66f.

¹⁷⁰ Levine, Historian, 38.

¹⁷¹ Vachon, Vachon’s America, 190.

¹⁷² Vachon, Vachon’s America, 314.

für die Regierung.¹⁷³ Auch Arthur Rothstein versuchte sich seinen Fotomotiven langsam zu nähern. Er beschrieb seine Arbeit mit den Menschen in einem seiner ersten Aufträge in den *Blue Ridge Mountains* in Virginia 1935 so, dass die Bewohner zunächst unsicher waren, fotografiert zu werden, weswegen er es unterließ. Er besuchte sie jedoch daraufhin jeden Tag, und nahm dabei seine Kamera mit, ohne sie zu verwenden. Mit der Zeit, so meinte er, wären die Menschen mit ihm und seiner Kamera vertraut geworden, und hätten ihn fotografieren lassen.¹⁷⁴ Bei der Dokumentation der wohlhabenden Menschen in Florida war Marion Post Wolcott ein erheblicher Unterschied in ihren Reaktionen auf sie, im Gegensatz zur ländlichen Bevölkerung, aufgefallen. In einem Brief an Stryker klagte Wolcott über den Unwillen der Menschen fotografiert zu werden, bevor sie nicht genau wussten, wer die Fotografin sei und wofür die Bilder verwendet werden sollten. Sie verglich die Arbeit mit den Pächtern und Migrantenfamilien und den reichen Menschen Miamis: „In fact, I've decided in general that it's a helluva lot easier to stick to photographing migrants, sharecroppers, tenants, „niggers“, clients -& the rest of those extremely poverty stricken people, who are depressed, despondent, beaten, given-up.“¹⁷⁵ Vachon erzählte von einem Treffen in North Platte, Nebraska mit einer ehemaligen Prostituierten, die nun als Klavierspielerin auftrat. Dieser erzählte er, er sei ein Talentescout vom Broadway, um sie fotografieren zu können.¹⁷⁶ Über die genaue Verwendung und mögliche Publikation der Bilder, geschweige denn über die Fotoabteilung klärten die Fotografen ihre Subjekte also offenbar nur bedingt auf. Kritik an Stryker selbst, und in weiterer Folge an den Ideen des Fotoprogramms kam wohl auch teilweise von Seite seiner Fotografen. Im Juli 1940 schrieb Vachon aus Michigan an seine Frau: „[...] I am getting the pictures I came out here for, in my own stereotypical way. Stryker will probably think they are wonderful. But it's disgusting, it is so superficial.“¹⁷⁷ Die Kritik gebührte hier vor allem der Stereotypisierung der Fotomotive, welche auch klar durch die *shooting scripts* vorgegeben war.

Ein wichtiges Anliegen des gesamten Projekts war, dass man die Menschen zwar in ihrer Armut fotografierte, doch nie in einer Weise die Verzweiflung und Aufgeben zeigte, sondern vielmehr Stärke und Würde. Diese Würde wurde zum Schlüsselwort für die Abbildung von Gesichtern und zum Teil auch Lebensumständen. „You could look at the people and see fear and sadness and desperation. But you saw something else, too. A determination that not even

¹⁷³ Guimond, *Dream*, 120.

¹⁷⁴ Bendavid-Val, *UdSSR*, 47.

¹⁷⁵ Fleischhauer, *Documenting*, 176.

¹⁷⁶ Vachon, *Vachon's America*, 312.

¹⁷⁷ Vachon, *Vachon's America*, 165.

the Depression could kill. The Photographers saw it – documented it.”, formulierte es Stryker. Verwirklicht wurde dieser Anspruch in den Bildern oft durch einen Anklang einzelner Lebensumstände und Werte an bürgerliche Ideale und einen Mittelklasse–Lebensstil. Werte wie Familiensinn und Bescheidenheit wurden bewusst gesucht und abgebildet.¹⁷⁸ Der Fotograf Ansel Adams meinte einmal zu Roy Stryker: „What you’ve got are not photographers, they’re bunch of sociologists with cameras.“¹⁷⁹

3.4 Motivwahl des Fotoprogramms

Tief verwurzelte Gewissheiten und Ideale der amerikanischen Gesellschaft, wie der Individualismus wurden durch die Folgen des Börsencrash in Frage gestellt.¹⁸⁰ Dennoch hielt man etwa im FSA–Programm am Glauben an das Individuum fest. Auch die Begriffe des *American Dream* und des *American Way of Life* waren eine Begriffsneuschöpfung der 1930er Jahre. James Truslow Adams verwendete sie erstmals in seinem Buch *The Epic of America* aus dem Jahr 1931.¹⁸¹ Die Begriffe wurden schnell und erfolgreich für die folgenden Kulturjahrzehnte genutzt. Diesen Individualismus findet man auch in den Fotografien der FSA–Sammlung. Man setzte auf die Abbildung von Individualität und einzelnen Familien. Dies hatte neben der ideologischen Wertvorstellung zum Grund, dass man unter allen Umständen Anklänge an die sowjetische Propagandafotografie der 1930er Jahre, und allgemein an sozialistische Denkweisen in Gesellschaft und Wirtschaft verhindern wollte. Daneben verzichtete man auf allzu politische Aussagen in den Bildern.¹⁸²

Die beliebteste Darstellungsform der Bilder bilden Porträts von Menschen. Viele der Fotos der FSA–Sammlung folgten dabei einer bestimmten Rhetorik, nämlich der Abbildung von (namenlosen) Menschen als Repräsentanten eines bestimmten Typs oder eines ganzen Lebenskomplexes, etwa Menschen als Ausdruck für Not, Armut und Elend, oder auch für den „Glauben“ an die Nation und den Erfolg von Regierungsprogrammen.¹⁸³ Die Bildunterschriften dienten dazu, die Fotomotive in diese Form der “Typisierung” zu bringen; Namensnennungen fehlen weitgehend, vielmehr versuchte man mit Titulierungen wie “Farmer”, “Salatfeldarbeiter” oder “Dürreflüchtlinge” die Menschen als Repräsentanten für

¹⁷⁸ Bendavid–Val, UdSSR, 75.

¹⁷⁹ Zit. nach: Robert L. Stevens, Jared A. Fogel, Images of the Great Depression: A Photographic Essay. In: OAH Magazine of History 16 (Nr. 1 The Great Depression, Herbst 2001) 13.

¹⁸⁰ Bendavid–Val, UdSSR, 41.

¹⁸¹ Nate, Träume, 17;42.

¹⁸² Astrid Böger, Die Photokampagnen der Farm Security Administration. In: Hans–Jörg Czech (Hg.), Kunst und Propaganda. Im Streit der Nationen 1930–1945 (Dresden 2007) 369.

¹⁸³ Levine, Historian, 26f.

eine spezifische Gruppe und letztlich für „Jedermann“ darzustellen.¹⁸⁴ Damit wurde nicht nur eine Abgrenzung zu den Fotos in der Sowjetunion geschaffen, sondern auch der emotionale Aspekt der Bilder gestärkt. Auffallend waren bei der Wahl der Motive auch das Fehlen von Fotos von hohen Personen und die Seltenheit von Motiven einer elitären Kultur. Man legte das Gewicht auf die Darstellung des einfachen Volkes und seiner Kultur.¹⁸⁵

Ein Drittel aller Bilder zeigt Männer – alleine oder in Gruppen – wohingegen Frauen nur etwa ein Sechstel einnehmen. Die häufigste Darstellung von Frauen war die mit Kindern. Auffällig ist, dass die Menschen in den Bildern kaum in Aktivität und Bewegung gezeigt wurden. Tatsächlich befand sich der Großteil der Menschen auf den Bildern in quasi „wartenden“ Positionen: während der Mittagspause, beim Warten auf ein Transportmittel, beim Warten auf das Essen etc.¹⁸⁶ Familien wurden häufig im Rahmen ihrer Wohnstätten fotografiert, um so die Einheit zwischen Familie und Haus darzustellen, und auch das Ideal der familiären Einheit darzustellen.¹⁸⁷ Eine beliebte Umgebung war die Veranda ihres Hauses. Dieses Motiv erlaubte es den Fotografen die Menschen in ihrem Lebensumfeld zu fotografieren, ohne dabei direkt in ihre innerste Privatsphäre einzudringen. Außerdem bildete die Veranda tatsächlich einen Platz, an welchem die abgebildeten Menschen sich häufiger aufhielten, sei es zur Rast oder zum sozialen Treffen. Eine gewisse Nostalgie des Motivs war den Ideen der FSA genauso dienlich: das Sitzen, Beobachten, Plaudern und Spielen auf dem Vorbau des Hauses, im Kreis der Familie, Nachbarn und Freunden, zeugte von einer Zeit vor der modernen Hektik der Großstädte.¹⁸⁸ Derartige Bilder existieren von nahezu allen in der Sammlung dokumentierten Ethnien.

¹⁸⁴Murphy, Gender, 99.

¹⁸⁵Levine, Historian, 39.

¹⁸⁶Strandroth, Pure, 95f.

¹⁸⁷Tagg, Burden, 158f.

¹⁸⁸Böger, Public, 170.



Foto 2. One of tenant families on their porch, Marcella Plantation, Mileston, Mississippi Delta, Mississippi, Marion Post Wolcott 1939.



Foto 3. Front porch of tenant farmer's house near Warner, Oklahoma, Russell Lee 1939.

Die Mehrheit der Bilder zeigt Gegenstände oder Gebäude und Menschen. Reine Landschaftsaufnahmen sind sehr selten; wenn vorhanden, so zeigen sie meist ebenfalls einen Aspekt menschlicher Einwirkung in die Natur. Ein Drittel der Bilder zeigt Wohnhäuser der

Menschen, vom einfachen Zelt bis hin zu modernen, neuen Häusern der Farmprojekte.¹⁸⁹ Beliebte Motive waren deswegen auch Menschen, welche Gegenstände und Nahrung selbst herstellten, z.B. der Schmied und sein Handwerk.¹⁹⁰

Die Kleinstadt stand sowohl als ideologisches Konstrukt der Projektion von Nostalgie, Gemeinschaftsleben und Bewahrung der „amerikanischen Werte“, als auch als soziale Realität im Zentrum vieler Bilder. Ein beliebtes Motiv war die Abbildung von Hauptstraßen: Straßenszenen, geparkte Autos, Ladenschilder und auch Menschen, die am Gehsteig flanierten oder am Bordstein sitzend plauderten.¹⁹¹ Die Wichtigkeit der Kleinstadt für die Fotos zeigt sich auch darin, dass jeder Fotograf immer ein eigenes *small town shooting script* bei sich hatte, in welchem verzeichnet war, dass Läden, Theater, Garagen, Friseurläden, Rathäuser, Gefängnisse und Feuerwehrhäuser der Hauptstraße dokumentiert werden sollten. Ebenso beinhaltete es Anweisungen zu Motiven von Autos, Trucks, Menschen auf der Straße, Menüs in Restaurants, Kirchen und Friedhöfen.¹⁹² Ein eindrucksvolles Beispiel einer derartigen Dokumentation von urbanen Szenen bildet das Bild von Gadsden, Alabama von John Vachon von 1940.



Foto 4. Christmas shopping crowds. Gadsden, Alabama.

Trotz der Dominanz des ländlichen und kleinstädtischen Sujets in der Sammlung, finden sich

¹⁸⁹Strandroth, Pure, 90.

¹⁹⁰Guimond, Dream, 127f.

¹⁹¹Vachon, Vachon's America, 15.

¹⁹²Vachon, Vachon's America, 291f.

darin auch urbane Motive und die Dokumentation von Großstädten wie Chicago, Detroit, St. Louis etc.¹⁹³ Von diesen städtischen Bildern zeigen jedoch nur wenige die Menschen bei der Arbeit oder in ihrem Zuhause.¹⁹⁴

Die amerikanische Grenze wurde als vergängliches Gebiet romantisch verklärt, das bereit war eingenommen zu werden. Vorstellungen, welche sich zu diesem nostalgischen Symbol gesellten, waren indianische Traditionen, berittene Männer, wilde Tiere und weite offene Naturräume, Goldrausch, sowie Revolverkämpfe.¹⁹⁵ Ihre fotografischen Entsprechungen fanden sie in Motiven von indigenen Kulturen, Männern auf Pferden, alten Gewehrsammlungen, aber eben auch in kleinen und in entlegenen Regionen befindlichen Gemeinschaften, in welchen die Menschen – so zumindest die Suggestion der Bilder – in ähnlichen Verhältnissen wie im 19. Jahrhundert lebten. Dabei betonte man die Bewahrung der amerikanischen Traditionen und Werte. Ein Beispiel ist Dorothea Langes Fotostrecke von 1935, in welcher sie 203 Familien aus Minnesota, Michigan und Wisconsin dokumentierte, welche durch die Hilfe des Regierungsprogramms der RA nach Matanuska in Alaska umgesiedelt wurden und dort eine neue Farmstruktur gründen sollten, dokumentierte. Lange fotografierte diese Menschen ganz im Sinne neuer Pioniere, diesmal eben des Nordens.¹⁹⁶ Gleichzeitig erlaubte der Rückbezug auf den alten Pioniermythos es, die Umsiedlungsprojekte als „neue Grenzen“ zu betrachten, und die neuen Reformen als Weiterführung des alten Pioniergeists zu verstehen.¹⁹⁷

Eine weitere Motivwahl ist jene, die großen technologischen Fortschritte der *New Deal* Projekte in den FSA-Bildern zu feiern. Ein Beispiel dafür ist die Dokumentation von Staudammbauten, allen voran den Projekten der TVA. Nicht nur wurden die riesigen Staudämme als Zeichen des neuen Aufbruchs Amerikas und der Wiederherstellung des Wohlstands des Landes fotografiert, sondern sie galten auch als Zeichen für Arbeitsbeschaffung und damit als Hilfe für das amerikanische Volk.¹⁹⁸ Ähnlich verhielt es sich mit Projekten zur Umsiedlung von Menschen, welche in den Fotos von modernen Häusern und Gemeinschaften gezeigt wurden, sowie mit dem Erfolg der Elektrifizierung durch die REA.¹⁹⁹ Bei der Dokumentation der Erfolge des *New Deal* kam die Rhetorik des „Vorher–Nachher–Motivs“ bevorzugt zum Einsatz: man zeigte etwa Haushalte vor ihrer

¹⁹³Vachon, Vachon's America, 27.

¹⁹⁴Strandroth, Pure, 93.

¹⁹⁵Michael E. Carlebach, The Origins of Photojournalism in America (Washington 1992) 102;105.

¹⁹⁶Gilles, Amérique, 34f.

¹⁹⁷Nate, Träume, 53.

¹⁹⁸Nate, Träume, 202f.

¹⁹⁹Nate, Träume, 216f.

Elektrisierung und danach.²⁰⁰

Ein sehr beliebtes und immer wiederkehrendes Motiv war die gemeinsame Abbildung von Wort und Bild.²⁰¹ Fotos von Zeichen und Schildern wurden häufig in nahezu ironischer und anachronistischer Weise präsentiert. Oft entsprachen die auf Werbeplakaten versprochenen oder dargestellten Inhalte nicht der sozialen Realität und wurden mit davor abgebildeten armen Menschen kontrastiert. Ein Beispiel dafür ist die Darstellung von Häusern in Atlanta 1936 durch Walker Evans. Die Gegenüberstellung der trostlosen Häuserreihen und der Hollywood-Filmplakate ironisierten die Idee vom amerikanischen Traum. Das blaue Auge der Schauspielerin Carole Lombard verstärkt diesen Eindruck noch mehr.²⁰²



Foto 5. Houses. Atlanta, Georgia, März 1936.

Noch deutlicher zeigt sich dieser Anachronismus in einem Bild von Dorothea Lange zweier Menschen, welche zu Fuß und mit ihrem Gepäck auf der Schulter auf der Straße unterwegs waren. Dabei passierten sie eine Werbetafel mit dem Spruch: „Next Times Try the Train. Southern Pacific. Travel While You Sleep.“. Der ironische Kommentar dahinter wird nur allzu deutlich: soziale Widersprüche, welche einen Teil der Bevölkerung von den

²⁰⁰Nye, City, 257.

²⁰¹Gert Raeithel, Geschichte der nordamerikanischen Literatur. Vom New Deal bis zu Gegenwart 1930-1995 (Frankfurt am Main ³1997) 93.

²⁰²Peter, Photo, 71.

Annehmlichkeiten eines „modernen“ Amerikas ausschlossen, werden darin sichtbar.²⁰³ Die sehr kurze Bildunterschrift gibt nur wenig Auskunft darüber, in welcher Lebenslage sich die zwei Menschen befinden. Was im Gedächtnis bleibt, ist jedoch die Suggestionskraft des Bildes einer sozialen Realität im Kontrast zum (Werbe)Versprechen Amerikas.



Foto 6. Toward Los Angeles, California, März 1937.

Das folgende Bildbeispiel zeigt eine Form des Anachronismus, welcher ebenfalls auf den Kontrast der Waren- und Konsumkultur der Mittelklasse und dem ärmlichen Dasein der Menschen auf dem Land hinweist. Die Fotografen der FSA fotografierten sehr häufig die Marke *Coca Cola* – stand und steht sie doch, wie keine andere für die amerikanische Werbung und den Konsum. In Kombination mit dem Farmjungen, welcher versucht mit Zeitungsverkauf etwas dazuzuverdienen, wirkt die Welt des *Coca Cola*, *Dr. Pepper* und Co als weitentfernte Sehnsucht und andere soziale Lebensrealität.

²⁰³Nate, Träume, 138f.



Foto 7. Farm boy who sells "Grit." Irwinville Farms, Georgia.

Betrachtet man die Motivwahl der FSA unter einem chronologischen Aspekt, so sind deutliche Veränderungen zu spüren, welche mit den oben genannten drei Phasen des Programms einhergehen. Bis 1937/38 entstanden die „klassischen“ Bilder der FSA. Das vorrangige Ziel war die erstmalige Dokumentation und die Aufklärung über die (Miss-)Verhältnisse im eigenen Land und der entlegenen Bevölkerung in ländlichen Gebieten. 1937/38 kam es bereits zu einer teilweisen wirtschaftlichen Rezession, und damit einer Besserung der Verhältnisse. Vermehrt setzte man nun bereits auf die Dokumentation erfolgreicher Regierungsprogramme. Ein wichtiger Einschnitt des Programms war der Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg und die Überstellung in das OWI. Schon seit 1940 wurden die Fotografen verstärkt dazu ermutigt, Freizeitaktivitäten zu dokumentieren, etwa Tänze, Jahrmärkte und Showvorstellungen, und nicht mehr alleine das Elend des Landes zu dokumentieren.²⁰⁴ 1942 definierte Stryker die Motivwahl seines Fotografenteams neu: „Pictures of men, women and children who appear as if they really believed in the U.S. Get people with a little spirit. Too many in our file now paint the US as an old person's home and that just about everyone is too old to work and too malnourished to care much what happens.“²⁰⁵ Ab diesem Zeitpunkt wurden vor allem junge Männer und Frauen fotografiert, welche Brücken, Straßen und Dämme für die Nation bauten, oder in großen Fabriken arbeiteten. Hausfrauen wurden in ihrer Küche beim Zubereiten des Essens für ihre Familie

²⁰⁴Böger, Public, 162.

²⁰⁵Zit. nach: Böger, Public, 66f.

fotografiert oder beim Blumenpflücken im Garten. Eine beliebte Familienpose war das heimische Wohnzimmer – eine Idylle, in welcher die Frau nähte, während der Mann Zeitung las.²⁰⁶ Ältere Menschen wurden im Ruhestand und mit zufriedenen Lächeln fotografiert, Schulmädchen und –jungen bei der Vorbereitung für die Kriegsdienste. Das Ziel des OWI war es, dem Rest der Welt zu zeigen, wie „hinreißend und groß Amerika“, und wie hoch der amerikanische Lebensstandard mittlerweile wieder war.²⁰⁷ Die neuen Fotos sollten Zeugen davon sein, dass es der Bevölkerung des Landes wieder gut ging, da die amerikanische Gesellschaft ihre Traditionen und Werte auch in der Wirtschaftskrise nicht verloren hatte.

3.5 Publikation und Verwendung der FSA–Fotografien

Roy Stryker war von Beginn des Projekts an darauf bedacht, ein Netzwerk aus Publikationsmedien aufzubauen, in welchen die FSA–Fotografien verbreitet werden konnten. Dabei fanden die Bilder in sehr unterschiedlichen Wegen in die Öffentlichkeit, zumeist jedoch in einem Medium, welches den dokumentarischen Aspekt der Fotografien – häufig noch in Form von Texten – betonte. Strykers Sicht auf sein Programm war ebenso mehr von realistischen, als künstlerischen Gesichtspunkten geprägt.²⁰⁸ Erst nach Ende der Depression, und zunehmend ab den 1950er/1960er Jahren wurden die Fotografien auch verstärkt unter ihrem ästhetischen Aspekt betrachtet.²⁰⁹

Eine hohe Verbreitung fanden die Fotos in Tages– und Wochenzeitungen wie der *New York Times* und dem *San Francisco Chronicle*, aber auch in regionalen und sehr unterschiedlichen Blättern wie dem *Junior Scholastic*, der *Lubbock Morning Avalanche* und dem *Birth Control Review*.²¹⁰ Manche Bilder wurden von der Presse auch in eine für den Artikel passende Bedeutung umgewandelt: so wurde in einem Artikel des Magazins *Life* der Farmer mit dem trotzenden Blick, der nach Kalifornien migriert war zum Symbol des „neuen Pioniers“ nach Westen.²¹¹ Die allererste Publikation von FSA–Bildmaterial erfolgte im Magazin *Survey Graphic* von 1936: benutzt wurden zwei Bilder von Arthur Rothstein für einen Artikel mit dem Titel *Relief and the Sharecropper*.²¹² Auch sahen die 1930er Jahre einen Aufstieg

²⁰⁶Rebbert, Auftragsdokumentarismus, 131.

²⁰⁷Doherty, Sozialdokumentarische Photographie, 22.

²⁰⁸Regl, Anthropologie, 46.

²⁰⁹Böger, Public, 166.

²¹⁰Stange, Symbols, 109.

²¹¹Fleischhauer, Documenting, 116.

²¹²Böger, Public, 165.

namhafter Magazine, welche auf fotojournalistische Reportagen setzten, wie *Look* (1937) und *Life* (1936), die sich der FSA-Fotos in hoher Zahl bedienten.²¹³

Neben dem Fotojournalismus erreichte auch ein anderes Medium hohe Beliebtheit in den 1930er Jahren: das Fotobuch. Viele der in diesem Jahrzehnt erschienen Bücher verwendeten die Bilder der FSA zur Illustrierung ihrer meist sozialkritischen Themen und gemeinsam mit Text, Bildunterschriften, wissenschaftlichen Abhandlungen und sogar Poesie.²¹⁴ Der Fotograf Edwin Rosskam war dabei zuständig für die Vermittlung von Fotos der FSA in diversen Fotobüchern.²¹⁵

Archibald MacLeish Buch *Land of the Free* erschien 1937 und stellte poetischen Dichtungen über die Zukunft und Gegenwart Amerikas 88 Bildern der FSA, etwa von Lange, Rothstein und Shahn zur Seite.²¹⁶ Zusammen mit Paul Taylor publizierte auch Dorothea Lange 1939 ein Buch mit Bildern aus dem Westen des Landes: *An American Exodus*. Darin zu sehen waren ihr bekanntes Bild *Tractored out*, welches von den Folgen der Mechanisierung der Landwirtschaft zeugte, Bilder von kargen Landschaften und Menschen auf der Straße, während Taylor erklärende Kommentare zur Situation der Wanderarbeiter, die nach Kalifornien zogen, lieferte.²¹⁷

Unter harsche Kritik geriet das fotojournalistische Buch *You have seen their faces* von 1937 von Margaret Bourke-White und Erskine Caldwell, welches keine FSA-Bilder verwendete, aber durchaus in die Tradition der Fotobücher eingereiht wurde. Margaret Bourke-White arbeitete als Fotojournalistin für *Look* und *Life* und war mit 22 Jahren die am besten bezahlteste Fotografin des Landes.²¹⁸ Die darin enthaltenen Bilder wurden mit wörtlichen Zitaten versehen; diese waren jedoch die Interpretation des Autors und der Fotografin, und sollten ihrer Meinung nach für die Armut der Menschen stehen, sowie für die Bedeutung der einzelnen Bilder. Interessant dabei ist, dass dieses Buch eine relativ ansehnliche Anzahl an Fotos publizierte, welche die afroamerikanische Bevölkerung von Louisiana, Arkansas, Mississippi etc. darstellte.²¹⁹ Die darin enthaltenen Bilder zeigen jedoch einen deutlichen Kontrast zu den meisten FSA-Aufnahmen: Bourke-White bevorzugte dramatische Posen und Kamerawinkel: von unten kontrastierte sie Menschen gegen den blauen Himmel, sie wählte extreme Nahaufnahmen von Gesichtern oder Gesichtsteilen und betonte auch groteske oder

²¹³Vachon, Vachon's America, 4.

²¹⁴Trachtenberg, American Photographs, 253.

²¹⁵Stange, Symbols, 109.

²¹⁶Worster, Dust Bowl, 45.

²¹⁷Judith Fryer Davidov, Women's Camera Work. Self, Body, Other in American Visual Culture (Durham NC 2000) 155.

²¹⁸Stott, Documentary, 210.

²¹⁹Erskine Caldwell, Margaret Bourke-White, You have seen their faces (Athens 1995) v.

missgestaltete Merkmale, um die emotionale Wirkung zu vergrößern. Diese Überemotionalisierung und Effekthascherei war Hauptkritikpunkt an dem Buch.²²⁰

Hermann Clarence Nixons Buch *Forty Acres and Steel Mules*, welches 1938 erschien, behandelte ebenfalls die Südstaaten zur Zeit der Depression, verwendete aber Fotos der FSA und setzte weniger auf derartige Emotionalität und Übersimplifizierung. Der Autor publizierte erstmals auch eine große Anzahl an weniger bekannten Bildern: eine Vielzahl der insgesamt 150 Fotos zeigen einfache Arbeitsprozesse wie das Pflanzen, Hacken, Ernten und Wiegen von Baumwolle, anhand derer er die Mechanismen der Landwirtschaft zeigen konnte.²²¹

Weitere Bücher, welche sich der FSA-Fotos bedienten, waren Arthur Rapers *Tenants of the Almighty* von 1943 und Richard Wrights und Edwin Rosskams *Twelve Million Black Voices* von 1941.²²² Letzteres versuchte die Situation der afroamerikanischen Bevölkerung in der USA zu erfassen; der Ton dabei war erschüttert, zum Teil sogar anklagend; die Lebensverhältnisse wurden in Folge des Rassismus, der Segregation und der Ausnutzung als katastrophal beschrieben. Für das Buch wurden etwa 145 Fotos der FSA genutzt; die meisten davon zeigten afroamerikanische Porträts.²²³ In *Tenants of the Almighty* wurde die Geschichte von Greene County, Alabama erzählt, seine Sklavenvergangenheit, die Bürgerkriegszeit bis hin zur Zeit der Depression und den Pacht- und *sharecropper*-Systemen. Verwendet wurden dazu FSA-Bilder, welche die Lebensbedingungen, Landschaften, Gebäude, sowie schwarze und weiße Feldarbeiter zeigen, ebenso wie Bilder von FSA-Projekte von neuen Siedlungen und Farmhäusern.²²⁴

Neben diesen neu entstandenen Medien fanden die Bilder auch Eingang in andere vielfältige Publikationsformen: dazu zählten etwa Regierungsreports, Schulbücher, Ausstellungen und Broschüren von Behörden.²²⁵ Verwendet wurden die Bilder auch in den offiziellen Reporten der RA, sowie in den von den Behörden hergestellten Postern und Collagen. Eine solche Collage wurde etwa von der WPA ins Leben gerufen und zeigte 60 Bilder von Arbeitern aus mehr als 20 verschiedenen Projekten. Poster wurden hingegen meist noch mit einer Bildunterschrift versehen und wirkten so in didaktischer Weise. Trotz dieser recht aufwändigen Publikationen blieb doch das einzelne (oder mehrere einzelne) Fotos von individuellen Schicksalen der Menschen – meist in Form von fotografischen Essays, welche Armut oder Fortschritt noch in Text untermauerten, die wirkungsmächtigste Form der

²²⁰Guimond, Dream, 117.

²²¹Stott, Documentary, 223f.

²²²Fleischhauer, Documenting, 8.

²²³Böger, Public, 54.

²²⁴Arthur F. Raper, Jack Delano, *Tenants of the Almighty* (New York 1943).

²²⁵Trachtenberg, Image, 66.

Vermittlung.²²⁶

Im Jahr 1940 wurden 1400 Bilder aus der FSA-Sammlung an die Presse abgegeben; 1942 existierten bereits zwölf fotojournalistische Bücher, welche sich auf die Aufnahmen der Regierungsbehörde stützten.²²⁷ Das am häufigsten publizierte Bild ist jenes der *Migrant Mother* von Dorothea Lange, gefolgt von Rothsteins Bild des Sandsturm in Cimarron County, Oklahoma und Allie Maes Porträt sowie Bud Fields Familienfoto von Walker Evans.²²⁸ Die offizielle Seite der *Library of Congress* gab eine Liste der 15 am häufigsten angefragten Fotos der Sammlung heraus. Neben den vier oben genannten beinhaltet diese unter anderem noch das Bild des Waschstandes der Burroughs Familie, das Porträt von Floyd Burroughs selbst, Walker Evans Aufnahme von Häusern in Atlanta, Gordon Parks afroamerikanische Putzfrau vor der Nationalflagge, philippinische Salatpflücker in Kalifornien, den Friedhof Bethlehems in Pennsylvania mit dem dominanten weißen Kreuz in der Mitte, Post Wolcotts Bild der afroamerikanischen Kneipe, Langes Bild *Tractored out*, sowie das Bild der Wanderarbeiter mit dem Werbeschild „Next time take the train“.²²⁹ Weniger bekannt ist wohl die Tatsache, dass FSA und OWI-Fotos auch in Instruktionsblättern der deutschen SS veröffentlicht wurden, um das „Land ohne Herz“ zu zeigen.²³⁰

Eine erste große, öffentliche Anerkennung erfuhren die Bilder 1938 im Rahmen einer Ausstellung in New York im Grand Central Palace, welche auch im Jahrbuch des namhaften *U.S. Camera*-Magazins publiziert wurde.²³¹ Für die Ausstellung wurde der Fotograf Edwin Roskam engagiert, deren Aufgabe es war, sie zu entwerfen und zu bewerben.²³² Arthur Rothstein hatte die Idee, Karteikarten für die Besucher der Ausstellung zu verteilen, auf welchen sie ihre Meinungen und Gedanken über die Bilder teilen konnten.⁵⁴⁰ Die Antworten, die sich auf den Kärtchen fanden, reichten von Bewunderung und Anteilnahme, vom Aufruf der sozialen Gerechtigkeit, bis hin zu einem Vorwurf der Verschwendung der Regierungsgelder für ein derartiges Dokumentationsprogramm: „Touched me to the point where I would like to quit everything in order to help these stricken people.“, „Americans who think F.S.A. a waste of money should see this.“, „Subjects very sordid and dull for exhibition... Make them more sensational.“, „What these people need more than anything else

²²⁶Nye, City, 258–260.

²²⁷Vachon, Vachon's America, 14.

²²⁸Strandroth, Pure, 78.

²²⁹Die vollständige Liste samt Bilder findet sich unter: <http://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/requests.html> (26.06.2014).

²³⁰Doherty, Sozialdokumentarische Photographie, 22.

²³¹Doherty, Sozialdokumentarische Photographie, 18.

²³²Stange, Symbols, 109.

is birth control.“ sind nur ein paar der Beispiele.²³³ In dieser Ausstellung konnte man bereits so bekannte Werke wie das der *Migrant Mother*, den Kuhschädl und das Sandsturm-Bild von Rothstein, sowie den Plantagenbesitzer aus Mississippi von Lange bewundern. Auffällig war die hohe Anzahl an Fotos, auf welchen Kinder gezeigt wurden. Von den etwa 70 Exponaten stellten 35 Bilder Kinder mit ihren Verwandten, manchmal aber auch alleine dar. Die Darstellung von notleidenden Kindern in Armut zeugte natürlich von besonders großem emotionalem Gehalt, dessen Ausschlachtung für die spätere Arbeit des Fotoprogramms eher untypisch war. Ein sehr emotionales Beispiel für die Dokumentation von Kindern während der Depressionszeit ist jenes von Arthur Rothstein: das Kind trägt einfache Lumpen als Kleidung, Gesichtsverletzungen und Schmutz im Gesicht, wirkt einsam und trostlos in seiner Umgebung und ruft auch aufgrund seiner Mimik hohe Emotionalität hervor.²³⁴



Foto 8. Child of North Carolina sharecropper, September 1935.

²³³Zit. nach: *Stevens*, Essay, 11.

²³⁴*Böger*, Public, 166–169.

4. Fotografien des *Old South*

Auch in den Jahren der Depression blieb die Region der Südstaaten alten Strukturen wie Plantagenbewirtschaftung, Rassismus und Segregation verhaftet. Bei der Bewirtschaftung des Landes setzte man immer noch auf die Kraft des Maultiers; einige Gebiete blieben abgeschieden und die Menschen lebten in deutlich anderen Behausungen und Lebensverhältnissen als ihre Mitmenschen in den Städten. Pächter- und *sharecropping*-Systeme blieben aufrecht und verstärkten sich noch in den 1930er Jahren.²³⁵ Auch die Umgebung, in welcher sich die Menschen bewegten war gekennzeichnet durch schlechte Straßen, wenige Automobile und kleine lokale Geschäfte.²³⁶

4.1 Lebenswelten der Menschen in den Südstaaten

Die Zahl der Pächter in der Landwirtschaft stieg in den 1930er Jahren sowohl in den Staaten des Westens, als auch des Südens an. In Iowa etwa verzeichnete man 1930 einen Anstieg auf 47,3%, während ihre Zahl 1910 noch 37,8% betrug.²³⁷ In Alabama zählte man 1930 64,7% an Pächtern und 46,6% an *sharecroppers*, während die Zahlen von 1900 bis 1930 noch bei 53,2% bzw. 26,5% lagen.²³⁸ Das Pachtwesen bildete vor allem ein Charakteristikum der Südstaaten. 56% der Farmer in den Südstaaten waren 1930 Pächter; im mittleren Westen war es hingegen nur ein Drittel.²³⁹ Zudem waren die Löhne für die Arbeiter in den Südstaaten in der Regel noch geringer als die der Menschen im Westen.²⁴⁰ Bis in die 1920er Jahre strömte eine Vielzahl von europäischen Migranten in die USA ein, welche dann in den 1930er Jahren eben jenen großen Anteil an Pächtern bildeten.²⁴¹

Man unterschied grundlegend zwischen den zwei Formen der Pacht und dem *sharecropper*-System. Die Landbesitzer stellten Arbeitsgeräte, Samen und Dünger für ihre Pächter zur Verfügung. Je nach dem spezifischen Pachtvertrag wurden dabei unterschiedliche Kosten oder Kredite fällig. Oft war dies die einzige Möglichkeit für die Pächter, Farmausrüstung zu kaufen, da sie keine funktionsfähigen Automobile besaßen, um in die nächste Stadt zu kommen. Dort würde es Läden geben, in welchen selbige Ausrüstung auch billiger verkauft wurde und in größerer Varietät zur Verfügung stand. Im System des *sharecropping* schlossen die Pächter meist einen Vertrag mit dem Landbesitzer ab, welcher für mindestens ein Jahr

²³⁵Jack Temple Kirby, *Rural Worlds Lost. The American South 1920-1960* (Baton Rouge 1987) xiii; xiv.

²³⁶Kirby, *South*, 123.

²³⁷Kirby, *South*, 3.

²³⁸James Wayne Flynt, *Poor But Proud. Alabama's Poor Whites* (Tuscaloosa, Ala. 1990) 61.

²³⁹Charles S. Aiken, *Blocks in the Plantation South: Unique Homelands*. In: Richard L. Nostrand, (Hg.), *Homelands. A Geography of Culture and Place Across America* (Baltimore, Md./London 2001) 62.

²⁴⁰Kirby, *South*, 13.

²⁴¹Lind, *Nation*, 74.

gültig war. Ihre Tätigkeit beinhaltete neben der eigentlichen Bewirtschaftung des gepachteten Land auch andere Arbeiten, etwa das Pflügen am Grund des Landbesitzers, Holzarbeit oder das Sammeln verdorrter Baumwolle von den Feldern.²⁴² Die Pächter hatten praktisch keine Verfügungsgewalt über ihren Anbau; es wurde auch vom Landbesitzer bestimmt, welche Feldfrüchte und in welchem Ausmaß sie angepflanzt wurden.²⁴³ Das Pachtwesen war im Gegensatz zum *sharecropping* zwar durch Gesetze bestimmt, aber diese waren vage formuliert und über die Jahre bürgerten sich oft lokale Auslegungen davon ein. Die meisten Verträge wurden auch hier für ein Jahr und nur mündlich abgeschlossen, weswegen eine genaue rechtliche Auslegung schwierig war. Es gab zwei verschiedene Möglichkeiten der Pacht: die Geld- oder „beständige Pacht“ (*standing rent*), bei welcher ein bestimmter Betrag an Geld abgegeben wurde, und die „Teilpacht“ (*share tenancy*), bei welcher die Pächter einen gewissen Teil der Ernte abgaben, meist ein Viertel der Baumwolle oder des Tabaks, und ein Drittel des Mais. Im Vergleich dazu gab man beim *sharecropping* die Hälfte aller Erntefrüchte an den Landbesitzer ab. Neben diesem System war die im Süden verbreitetste Form die Teilpacht; Geldpacht existierte eher im Norden des Landes.²⁴⁴

Das Jahrzehnt der 1930er Jahre erfuhr noch einmal einen starken Anstieg der Pachtabhängigkeit, bevor sie in den 1940er Jahren schrittweise durch Lohnarbeit ersetzt wurde. Schon ab etwa 1935 begann die Zahl der Menschen in derartigen landwirtschaftlichen Abhängigkeitsverhältnissen zu sinken. Von 1933 bis 1950 wurden nahezu alle *sharecropper* und auch die meisten Pächter des Landes in Lohnarbeiter umgewandelt.²⁴⁵ Bei den Arbeitern auf größeren Plantagen griff man nicht nur auf die eigenen Pächter, sondern auch auf saisonale Wanderarbeiter zurück. Dazu zählten in den 1930er Jahren in den Südstaaten auch zunehmend mexikanische Arbeiter.²⁴⁶

Neben Baumwolle wurden im Süden vor allem Mais, Tabak, Kartoffeln und Erdnüsse gepflanzt. Im Südwesten von Louisiana gab es zudem Zuckerrohranbau und kleinere Reisanbaugebiete. Gemüse und Südfrüchte wurden im ganzen Süden angebaut; in Florida und Kalifornien wurde der Anbau aufgrund des geeigneten Klimas in großem Rahmen betrieben. In den Depressionsjahren kam es zu großen Preisschwankungen für nahezu all diese Feldfruchtarten, einzig der Preis für Reis war relativ stabil, ebenso wie die Preise für Nutzvieh und Milchprodukte.²⁴⁷ Eine Plage, welche zusätzlich zu den verheerenden Bedingungen

²⁴²Kirby, South, 52;55; 66.

²⁴³Kirby, South, 140.

²⁴⁴Flynt, Poor, 60.

²⁴⁵Kirby, South, 68;133.

²⁴⁶Kirby, South, 65.

²⁴⁷Kirby, South, 34;37;40.

während den Depressionsjahren für die wichtige Pflanze Baumwolle beitrug, war eine ökologische Krise in den 1910er und 1920er Jahren durch den Baumwollkapselkäfer. Dieser vernichtete ganze Ernten kleiner Bauern. Die Mechanisierung in der Landwirtschaft des Südens setzte erst in den 1940er Jahren ein; Traktoren waren in den 1930er Jahren noch nicht weit verbreitet. Stattdessen bildete das Maultier das wichtigste „Arbeitsgerät“ auf dem Feld und galt nahezu als Symbol und Faktotum des Südens und des traditionellen Farmleben. Es wurde auch Pferden gegenüber lieber eingesetzt, weil es resistenter gegen Krankheiten war, länger lebte, weniger Nahrung zu sich nahm und robuster war. Die Tiere halfen bei der Feldarbeit, beim Pflügen und beim Eggen, aber sie dienten – angespannt an einen Wagen – auch als Fortbewegungsmittel, um ins nächste Dorf zu gelangen.²⁴⁸

Ein Ideal der Landwirtschaft, welches von der FSA, Roy Stryker sowie einigen agrarisch-interessierten Magazinen wie dem *Southern Planter*, dem *Progressive Planter* oder dem *Southern Cultivator* propagiert wurde, war jenes der Selbstversorgung. Tatsächlich lebten einige Menschen in den 1930er Jahren, vor allem jene in sehr abgelegenen Gebieten, stark im Selbstversorgertum. Sie legten kleine Gärten an, in welchen sie Erbsen, Wassermelonen, Erdbeeren und Süßkartoffeln pflanzten.²⁴⁹ Pächter besaßen oft auch eine kleine Anzahl an Vieh: Kühe, Ochsen, Schweine, Geflügel und Maultiere; für viele *sharecropper* hingegen reichte das Auskommen nicht einmal für Arbeitstiere, sodass das Pflügen per Hand geschehen musste.²⁵⁰ Neben dem Einsatz als Arbeitstier, sowie als Fleischlieferant wurde oft auch selbst Käse und Milch produziert. Rinder und Schweine ernährten sich vom umliegenden Land: wildwachsende Nüsse und Hochlandgräser wurden in Wäldern gesucht. Naheliegende Wälder dienten auch dazu, Feuerholz zu sammeln, oder selbst Beeren und Nüsse zu pflücken, um die Nahrung zu ergänzen. Einige Dinge für den Eigenbedarf konnten selbst hergestellt werden, wie Möbel oder Decken. Männer nahmen ab und zu Gelegenheitsarbeiten an und verdienten sich als Tagesarbeiter, Eisenbahnarbeiter, Minenarbeiter, Straßenarbeiter oder sie brachten zusätzliches Geld durch den Verkauf von illegal gebranntem und steuerfreiem Whiskey ein. Am Wochenende fuhr man in die naheliegenden Städte, um Besorgungen zu machen, in die Kirche zu gehen und sozialen Amusements wie dem Kartenspiel nachzugehen.²⁵¹ Wenn vorhanden, wurde vorzugsweise Tabak konsumiert; das Pfeifenrauchen war beliebt, doch im Süden noch üblicher war das Tabak kauen oder schnupfen. Geld für Nahrungsmittel wurde vor allem für Dinge ausgegeben, welche man nicht selbst herstellen konnte, wie Zucker,

²⁴⁸Kirby, South, 122;48;51;199;203.

²⁴⁹Kirby, South, 116; 40.

²⁵⁰Flynt, Poor, 73.

²⁵¹Kirby, South, 45f.; 300.

Tabak und Kaffee.²⁵² In einer Studie aus dem Jahr 1940 errechnete man, wofür ein repräsentativer *sharecropper* 1 US-\$ ausgab: alleine 65 Cents fielen dabei der Nahrung zu: Mehl, Schmalz, Fleisch, Kaffee, Melassesirup und andere Kleinigkeiten waren darin enthalten.²⁵³ Gegessen wurde hauptsächlich Mais, Schweinefleisch, Bohnen und getrocknete Früchte. Daran zeigt sich nicht nur der hohe Aufwand an Überlebenskosten für die untere Schicht der Landarbeiter, sondern auch eine recht einseitige Nahrung, die auch häufig zu gesundheitlichen Problemen durch Mangelerscheinungen führte. Überliefert als spezifisch südstaatliche Tradition ist auch das Essen von „Schmutz“, also von Teilen von Lehm und Löss.²⁵⁴ Eine entsprechende Dokumentation fand dieses Motiv im Bild von Jack Delano 1941 in Greene County, Georgia:



Foto 9. Eating "white dirt," a white clay found in several parts of the county, which some people eat. Greene County, Georgia.

Die Behausungen der Menschen auf dem Land waren meist eng und einfach. Viele lebten in Blockhütten, welche in den 1920er oder 1930er Jahren gebaut wurden, andere jedoch auch in bereits bestehenden Häusern aus der Zeit der Landerobung. Diese bestanden aus zwei bis vier Zimmern mit einem offenen Platz in der Mitte und einem Steinfundament. Kaum ein Haus besaß Glas in den Fenstern; das Dach war aus Holz oder Blech und die Räume waren

²⁵²Kirby, South, 192; 46.

²⁵³Flynt, Poor, 173f.

²⁵⁴Kirby, South, 188; 192.

meist ohne Decke und beinahe nie vertäfelt. Insekten, Luft und Regen konnten sowohl durch Wände, als auch durch das Dach eindringen. Sehr häufig dekorierte man die kahlen Wände mit Zeitungspapier, Werbungsausschnitten und Kalenderblättern. Wasser holte man üblicherweise aus Brunnen und durch Handpumpen. Schulräume waren beheizt, doch das eigene Zuhause blieb oft kalt. Einige Häuser besaßen hingegen einen Kamin oder Ofen, welcher für alle Räume reichen musste. Weder entsprachen die sanitären Bedingungen jenen der städtischen Wohnhäuser, noch die Durchsetzbarkeit von Sauberkeit in den Räumen. Gewaschen wurde einmal in der Woche und in Waschzubern von Hand; gekocht wurde in Kaminen und kleinen Öfen.²⁵⁵

Die Geburtenrate für Familien auf dem Land war hoch: Kenntnis über Verhütung und Geburtenkontrolle dementsprechend klein. Auch die medizinische Versorgung lag deutlich unter dem urbanen Standard; nur selten wurden Kinder im Krankenhaus zur Welt gebracht.²⁵⁶ Scheidung war ein Luxus, welcher nur wenigen auf dem Land zugänglich war, vor allem aus finanziellen Gründen. Daneben existierte gerade in der Landbevölkerung eine hohe Religiosität, welche die Ehe als Sakrament und damit untrennbar ansah. Dennoch lebten einige Menschen in Einzelhaushalten und getrennt von ihrem Partner. Zahlen der FERA sagen aus, dass etwa 6% der weißen und sogar 17% der schwarzen Bevölkerung in Alleinhaushalten lebten. Dazu zählten auch Geschiedene.²⁵⁷ Auffällig dabei ist, dass in den FSA-Fotografien kaum alleinstehende bzw. geschiedene Frauen und Männer dokumentiert wurden, vielmehr stand die Familie (zumindest in der Bildunterschrift), im Zentrum. Dies ist wohl zurückzuführen auf die Idealvorstellungen der Institution und seiner Dokumentation von traditionellen, amerikanischen Werten, zu welchen auch der Familiensinn gehörte.

Das Fehlen von medizinischer Versorgung verschlimmerte die gesundheitlichen Probleme auf dem Land. Malaria war vor allem in den Südstaaten anzutreffen, daneben plagte die Menschen auch der Befall des Hakenwurms, welcher sie schwächte und manchmal auch zum Tod führte. Zudem war die Pellagra sowie Tuberkulose und mancherorts auch das Typhusfieber verbreitet.²⁵⁸

Erst mit dem *New Deal* startete eine Transformation der Region der Südstaaten, die schließlich zu einer deutlichen Veränderung in den 1940er Jahren führte. Diese brachte auch ein Ende für das traditionell-etablierte Plantagensystem und seiner Bewirtschaftungsform. Auch im Süden brachten die Programme des FERA und der WPA Erleichterung für die unter

²⁵⁵Kirby, South, 174f.; 177; 180f.

²⁵⁶Flynt, Poor, 19f.

²⁵⁷Kirby, South, 173.

²⁵⁸Flynt, Poor, 177;180.

Armut leidenden Menschen. Neben Arbeitsstellen vermittelte die FERA Maultiere, direkte Geldleistungen und Expertenwissen für Farmer. Umsiedelungskampagnen und Landanleihenprogramme der FSA und RA waren für einige Menschen erfolgreich. Das Ziel der Programme des *New Deal* lag jedoch eher in einer Form der *rehabilitation* und *recovery* der Landwirtschaft, als in einer grundlegenden Reform.²⁵⁹ Auf den ersten Blick bewirkte der *New Deal* eine Veränderung des Lebensstandards: Expertenwissen wurde an Farmer vermittelt, Arbeitszeitbeschränkungen wurden erlassen, Schulhäuser, Bibliotheken und Parks gebaut. Die sozialen, grundlegend ökonomischen, und vor allem rassischen Strukturen des Südens blieben jedoch weitgehend intakt. Doch auch wenn der *New Deal* wenig für die Weiterentwicklung der afroamerikanischen Bürgerrechte bewirkte, so war doch die Hilfe, welche der schwarzen Bevölkerung in den 1930er Jahren zukam mehr, als noch in den Jahrzehnten davor. Zudem ließen sich teilweise nachhaltige Erfolge, etwa in der Landwirtschaft nachweisen: man veränderte zunehmend die Monopolkultur des Baumwollanbaus im Süden, und versuchte ein diversifizierteres Farmprogramm zu entwickeln.²⁶⁰

4.2 Die Segregation der Rassen in den Südstaaten

Die Segregation der afroamerikanischen Bevölkerung in den amerikanischen Südstaaten war in den 1930er Jahren noch intakt und wurde überall durchgesetzt. Der Gedanke der „weißen Überlegenheit“ (*white supremacy*) beeinflusste das Zusammenleben von Afroamerikanern und Weißen vielerorts und zeigte sich auch in hierarchischen Strukturen: bei farbigen Gefängnisinsassen und weißen Wärtern, bei Sheriffs und Deputies, berittenen weißen Plantagenbossen sowie bei gelegentlichen bis häufigen persönlichen Übergriffen. Die Trennung der „Rassen“ vollführte man schon ab einem gewissen Kindesalter; obwohl Kleinkinder von weißer und schwarzer Hautfarbe miteinander spielten, bekamen die meisten Kinder relativ bald das getrennte Umfeld und seine Verhaltensregeln vermittelt. Geschlechtsverkehr zwischen Weißen und Afroamerikanern war ein soziales Tabu.²⁶¹

Die Zeit der Depression verlangsamte den Urbanisierungstrend vieler Afroamerikaner, und so blieben sie ein hoher Anteil der Pächter im Süden. Rassismus und Segregation verschlimmerten die ökonomische Notlage, ebenso waren sie besonders häufig von Zwangsräumungen betroffen.²⁶² Bei einer Umfrage der RA fragte man 1937 Teile der

²⁵⁹Kirby, South, 52; 56f.

²⁶⁰Badger, Change, 165–167; 171.

²⁶¹Kirby, South, 236; 246; 250.

²⁶²Boyer, Vision, 842.

Bevölkerung in Jefferson County, Alabama, welche Menschen ihrer Meinung nach am meisten von der Not betroffen wären. Die meisten Antworten von weißen Befragten spiegelten Kategorien der Klasse wieder: Lohnarbeiter, *sharecropper*, Pächter etc. Die meisten afroamerikanischen Menschen hingegen antworteten in Form von ethnischen Zuschreibungen: die Schwarzen des Südens seien aufgrund ungleichen Einkommens und ungleicher Rechte von der Armut noch mehr betroffen als ihre weißen Mitmenschen.²⁶³ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts lebte 90% der afroamerikanischen Bevölkerung im Süden des Landes; alleine 84% davon in ländlichen Gebieten. Zum Vergleich dazu, in den 1970er Jahren waren es nur mehr knapp über die Hälfte und davon lediglich noch 18% in nicht-urbanen Regionen.²⁶⁴

In nahezu allen Bezirken der Südstaaten gab es eigene Schulen für weiße und schwarze Kinder. Dies waren meist heruntergekommene Gebäude, schlecht ausgestattet und mit einem Defizit im Lehrpersonal. Die Bedingungen für schwarze Schulen waren dabei oft noch schlimmer als jene für weiße, wodurch die Analphabetenrate in der afroamerikanischen Bevölkerung auch doppelt so hoch war. Zusätzlich zu diesen Problemen wurden Kinder bei Farmen genauso als Arbeitskräfte benötigt, wie ihre Eltern und versäumten daher nicht selten den Unterricht in den Schulen. Dazu trug auch die zum Teil schlechte und aufwändige Anbindung mancher entfernt liegender Haushalte an die Bildungseinrichtungen bei.²⁶⁵

Roy Stryker behauptete stets, dass die FSA immer ein Interesse an der Abbildung afroamerikanischer Bevölkerung hatte; dennoch wurde die weiße Bevölkerung in den Bildern stärker betont und aufwändiger in Szene gesetzt. Möglicherweise geschah dies, weil Stryker selbst zugab, zu wissen, dass diese Fotos mehr Verbreitung finden würden.²⁶⁶ Etwa 10% des gesamten FSA-Bildmaterials zeigt afroamerikanische Bevölkerung, was auch dem Bevölkerungsanteil des Landes entsprach.²⁶⁷ Andere Schätzungen gehen von bis zu 25% aus.²⁶⁸ Alleine in den Fotografien der Südstaaten bildet die Abbildung afroamerikanischer Bevölkerung 26% des Fotomaterials. Den größten Anteil daran nehmen unter anderem die Staaten Georgia und Mississippi ein, welche neben North Carolina auch den höchsten Anteil an schwarzer Bevölkerung besaßen. In Alabama hingegen, in welcher ebenfalls ein großer Prozentsatz der Bevölkerung afroamerikanischen Ursprungs war, ist ihre Zahl in den Fotografien unterrepräsentiert.

²⁶³ Kirby, South, 239.

²⁶⁴ Aiken, Plantation, 54;56.

²⁶⁵ Kirby, South, 146; 156.

²⁶⁶ Vachon, Vachon's America, 23.

²⁶⁷ Rudolf Stumberger, Klassen-Bilder 1900-1945 (Frankfurt am Main 2007) 93.

²⁶⁸ Strandroth, Pure, 93.

Die größte Zahl an Fotografien von schwarzer Bevölkerung in den Südstaaten lieferten Marion Post Wolcott und Jack Delano. Die Art der Dokumentation folgte dabei ähnlichen Mustern wie die der weißen Bevölkerung: beliebte Motive bildeten Menschen auf Straßen in Kleinstädten, in Warenhäusern, in Städten und in Farmhäusern, als Pächter und *sharecropper*, als Kaufleute, als Fischer und auch als Soldaten.²⁶⁹ In großem Gegensatz dazu stand jedoch die Publikation ihrer Bilder: nur sehr selten fanden sie Eingang in Zeitungsreportagen. Einzig die weniger verbreiteten afroamerikanischen Blätter wie die *American Negro Press* in Chicago verwendeten verstärkt ab 1939 auch die Sammlung der Fotografien der FSA.²⁷⁰ Auch in Ausstellungen fielen die Reaktionen auf die abgebildete afroamerikanische Bevölkerung teilweise negativ aus, und wurde von der lokalen Bevölkerung als Ärgernis empfunden, wenn sie gemeinsam mit Bildern von weißen Menschen ausgestellt wurden.²⁷¹

Nur in etwa 1% der Bilder ist weiße und afroamerikanische Bevölkerung gemeinsam zu sehen. Fotografien vermieden derartige Motive aufgrund der zugrundeliegenden Politisierung und weil die Abteilung fürchtete, man könnte damit die lokale, weiße Bevölkerung verärgern. Wenn es zur gemeinsamen Abbildung kam, so war es vorwiegend in einem System sozialer Hierarchien: Lehrer instruierten afroamerikanische Jungen im Handwerk, weiße Farmer sprachen zu ihren schwarzen Feldarbeitern und weiße Ärzte behandelten schwarze Patientinnen.²⁷²

Die folgenden beiden Bilder zeigen einen Ausschnitt aus den wenigen Beispielen, in welchen die Segregation vorwiegend in Form von Schildern und getrennten Räumen sichtbar wird.²⁷³

²⁶⁹ Kidd, *Image-Making*, 161–163.

²⁷⁰ Kidd, *Image-Making*, 182f.

²⁷¹ Stumberger, *Klassen-Bilder*, 93. Erst in dem 1973 von Roy Stryker herausgegebenem Band *In This Proud Land* zeigte sich eine größere Vielfalt des fotografischen Materials der FSA und auch eine ausgeglichene Zahl an afroamerikanischen bzw. anderen Ethnien in den Bildern. Siehe dazu: Böger, *Public*, 174.

²⁷² Strandroth, *Pure*, 146.

²⁷³ Die *Library of Congress* führt eine eigene Website, in der sämtliche Bilder aufgelistet sind, in welcher die Folgen der Segregation sichtbar sind; zu finden unter: http://www.loc.gov/rr/print/list/085_disc.html (26.06.2014).



Foto 10. A Greyhound bus trip from Louisville, Kentucky, to Memphis, Tennessee, and the terminals. Waiting for a bus at the Memphis station, Esther Bubley 1943.



Foto 11. Rex Theatre for colored people. Leland, Mississippi Delta, Marion Post Wolcott 1939.

4.3 Fotografien der Staaten Alabama, Georgia und Mississippi

In der folgenden exemplarischen Auswahl wurden zwei Ziele verfolgt. Das eine ist die Darstellung von Bildern aus der FSA-Sammlung, welche die Segregation in den genannten Südstaaten aufzeigen bzw. indirekt darauf verweisen. Zum anderen wurden jene Bilder ausgewählt, welche die Ideen des FSA-Programms (vom Interesse an lokalen, ursprünglichen Kulturen bis zur Veränderung der Fotomotive seit Kriegsbeginn) auf besonders eindrückliche Weise sichtbar machen. Die unterschiedliche Gewichtung des Fotomaterials der Bundesstaaten ist zum einen zurückzuführen, auf die verschieden großen Fotosammlungen aus den jeweiligen Staaten, zum anderen auf die Tatsache, dass sich in manchen Sammlung – etwa in Alabama – besonders prominente Beispiele von Fotografien finden, welche deswegen ausschweifender besprochen werden sollen.

Neben der Abbildung afroamerikanischer Bevölkerung finden sich in der Sammlung der Südstaaten nur wenige Bilder anderer Ethnien außer der weißen. Ganz vereinzelt lassen sich Anklänge an die indigene Bevölkerung ausmachen, etwa in der Dokumentation von Sammlungen indianischer Relikte, oder einzelner Bilder von Menschen, in welchen sie als Abkömmlinge von Cherokees titulierte wurden. Sehr selten sind Bilder mexikanischer Wanderarbeiter, welche ab den 1930er Jahren verstärkt in den Südstaaten eingesetzt wurden.

Beliebte Motive in den Südstaaten bildeten die Dokumentation von Kirchen, Schulhäusern und hölzernen Farmhäusern. Fotos von Schulhäusern existieren aus nahezu allen Bundesstaaten der USA. Meist bilden sie hölzerne und heruntergekommene Gebäude; wenn sie jedoch während des Unterrichts fotografiert wurden, so zeigen sie Lehrer, welche zwar mit ärmlichen Schulmaterialien auskommen mussten, aber dennoch mit ernster und konzentrierter Miene ihre Schüler unterrichteten. Die Kinder wirken ebenso arm, doch sauber, und mit lerneifrigem Gesicht fotografiert. Derartige Bilder existieren auch für afroamerikanische – und in anderen Bundesstaaten für hispanische Kinder – und stellten sich dem stereotypen Vorbild entgegen, die Landbevölkerung – vor allem die nicht-weiße, sei faul, analphabetisch und zudem rassistisch in ihrer Intelligenz unterlegen.²⁷⁴ Eine weitere Besonderheit der Dokumentation in den Südstaaten bildet die Fotografie alter Plantagenvillen. Diese wurden entweder als Relikt vergangener Zeiten, seltener als tatsächliches Wohnhaus von Plantagenbesitzern dokumentiert. Am häufigsten hingegen war die Dokumentation derartiger Häuser als Behausung für (meist schwarze) Pächter, welche sich in kleinen Teilen dieser alten Häuser niedergelassen hatten.

²⁷⁴Guimond, Dream, 121.

4.3.1 Fotografien aus Alabama²⁷⁵

Die bekannteste Dokumentation aus den Südstaaten bildet die Fotostrecke von Walker Evans von den drei Pächterfamilien, welche Thema des von ihm gemeinsam mit James Agee herausgegebenen Fotobuch *Let us now praise famous men* sind. Die Aufnahmen wurden in Hale County, Alabama angefertigt, und sind auch in der Sammlung der FSA zu finden. Die Vorgeschichte bildet ein Auftrag der Zeitschrift *Fortune* 1936 an Agee und Evans, welche eine Reportage inklusive Fotografien über das Leben einfacher Pächter in Alabama herausbringen wollte. Dieser Artikel sollte in einer Reihe erscheinen, welche den Titel *Life and Circumstances* trug und sich mit den Lebensumständen verschiedener regionaler, aber immer armer, ländlicher Bevölkerung beschäftigte. Aus den ursprünglich geplanten drei Wochen, welche die beiden in Alabama verbringen sollten, wurden schließlich zwei volle Monate, in welchen Agee zum Teil bei den Familien zuhause lebte. *Fortune* lehnte den Artikel schließlich ab, wodurch erst die Idee zum Verfassen eines Buches entstand.²⁷⁶ Auch dieses Buch wurde häufiger mit dem für die 1930er Jahre typischen Emblem *documentary book* versehen²⁷⁷, war jedoch im Vergleich zu den anderen (früher erschienenen) Büchern in den 1930/40er Jahren in seiner ersten Auflage wenig erfolgreich, da sich das Interesse der Nation bereits von den notleidenden Menschen der Depression hin zum Zweiten Weltkrieg richtete.²⁷⁸ Bild und Text bilden in *Let us now praise famous men* keineswegs eine Einheit wie in den meisten anderen fotodokumentarischen Büchern. Ein großer Unterschied ergibt sich dadurch, dass Agee in seiner schriftlichen Beschreibung sehr stark seine eigene Person, seine Gedanken und seine Gefühle einbrachte, während Evans in seinen Fotos dazu in hohem Maß Abstand nahm, und wie üblich, die Person des Fotografen aus seinen Bildern beinahe komplett verschwunden war.²⁷⁹

Agees Anliegen war ähnlich wie jenes vieler Fotografien der Zeit: er wollte die armen Menschen weder exaltiert zur Schau stellen noch ihre Armut betonen, vielmehr versuchte er, in der schriftlichen Beschreibung ihrer Lebensumstände die Fülle und den „Reichtum“ ihres einfachen Lebens wiederzugeben, indem er Werte wie Ordnung und Detailsinn betonte. Durch die Technik der Montage verschiedener Textsorten und die immer wieder eingeflochtenen

²⁷⁵ Die Fotosammlung von Alabama findet sich unter der Website der *Library of Congress*: <http://www.loc.gov/pictures/search/?q=alabama&co=fsa&st=grid> (26.06.2014).

²⁷⁶ Nate, Träume, 287.

²⁷⁷ Astrid Böger, *Documenting Lives. James Agee's and Walker Evans's Let Us Now Praise Famous Men* (Frankfurt am Main; Wien 1994) 13.

²⁷⁸ Peter Schneck, *The Purity of Poverty: Walker Evans and Iconographic Autonomy*. In: Ulla Haselstein (Hg.), *Iconographies of Power. The Politics and Poetics of Visual Representation* (Heidelberg 2003) 157. Erst in den 1960er Jahren wurde Agees und Evans Buch neu entdeckt, in einer neuen Auflage publiziert und zu einem Klassiker der amerikanischen Literatur.

²⁷⁹ Böger, *Lives*, 148.

philosophischen Reflektionen, kann das Buch eher als ästhetisches Werk verstanden werden. Die Reihe an Dialogen im Buch versucht Authentizität zu vermitteln, indem es den Dialekt der Sprache wiedergibt. Vermischt werden diese Wortfetzen mit Elementen wie Zeitungsausschnitten, biblischen Versen und Schulbuchtexten.²⁸⁰ Agee selbst sah das Medium der Kamera als weit geeigneter an, eine unmittelbare und „echte“ Dokumentation der vorgefundenen Bedingungen festzuhalten.²⁸¹ Die Fotos von Evans stehen für sich alleine und sind nicht in Symbiose mit dem Text verbunden, sondern vielmehr als Kontrapunkt gedacht, um damit auch die Wirkungsmacht von Bild und Text gegeneinander abzuwägen. Die Beschreibung der Gegenstände fiel ebenso still und statisch aus wie einige der Fotos: Spürbar wird, dass Agee seine Aufzeichnungen zu einer Zeit machte, in welcher sich die Familie nicht zu Hause befand, und er einsam und still durch die Räume wanderte und sie geradezu auskundschaftete.²⁸²

Alle drei dokumentierten Familien waren miteinander verwandt und in ein Pachtsystem desselben Landbesitzers eingebunden. Während die Familie der Burroughs jedoch die Hälfte der ganzen Ernte an ihn abgab, sich also in einem System von *sharecropping* befand, gaben die übrigen Familien ein Drittel der Baumwolle und ein Viertel des Mais ab.²⁸³

Von den insgesamt 150 Fotos, welche Evans in Alabama anfertigte, schafften es nur 31 in die erste Ausgabe von *Let us now praise famous men* von 1941; in die erfolgreichere Auflage von 1960 hingegen bereits 63. Diese wurde neben den eigentlichen Fotos der Familien und ihrer Häuser noch ergänzt durch Fotos aus der Umgebung, wie Kirchen und Straßenszenen.²⁸⁴ Den Beginn der publizierten Fotoserie bildet das Porträt des Landbesitzers, welchem die drei Pächter unterstanden. Dieser wurde von Walker Evans eindeutig anders stilisiert als die übrigen menschlichen Motive, indem er ihn in einem starr wirkenden Halbkörperporträt fotografierte. Die Bilder der Familiensequenzen sollten keine Sentimentalität oder übertriebenes Mitleid hervorrufen, und die Menschen nicht exhibitionistisch in ihrer Armut dokumentieren.²⁸⁵ Walker Evans und seine Porträts der Pächterfamilien im Süden werden an dieser Stelle oft als Ausnahme der FSA-Sammlung genannt. Alexander Leicht beschreibt Evans' Stil als „respektvolle Porträtaufnahme“, indem er seine menschlichen Motive nicht als Sinnbild für Armut, sondern als Individuen selbst abbildete. Diese Art der Aufnahme zeigte die Pächter als individuelle Menschen, die nur „zufällig“ auch arm waren. Ein weiteres

²⁸⁰Böger, *Lives*, 52; 15; 22.

²⁸¹Ward, *Silences*, 17; 80; 82.

²⁸²Ward, *Silences*, 142; 83.

²⁸³Michael *Leicht*, Wie Katie Tingle sich weigerte, ordentlich zu posieren und Walker Evans darüber nicht grollte. Eine kritische Bildbetrachtung sozialdokumentarischer Fotografie (Bielefeld 2006) 42.

²⁸⁴Böger, *Lives*, 95.

²⁸⁵Ward, *Silences*, 147f.

Merkmal war, dass Evans seine Bilder nicht mit langen Bildunterschriften versah, die noch extra auf die Armut und Lebensverhältnisse der Porträtierten hinwiesen, wie es bei vielen anderen Fotos üblich war. Außerdem ließ er den Menschen üblicherweise die freie Entscheidung darüber, wie sie sich für das Foto kleiden wollten und wie sie posierten.²⁸⁶ Von Michael Leicht hingegen stammt eine kritische Betrachtungsweise der Aufnahmen von Evans. Er erforschte die Sonderrolle, welche Katie Tingle, die Frau von Frank Tingle, in der Fotostrecke einnahm. Sie wurde als einzige der Familienmitglieder ohne Vornamen publiziert, ihre Darstellung fiel ebenso in deutlich anderer Manier aus als die der Übrigen und Überlieferungen zufolge war sie den „Männern aus dem Norden“ nicht gerade freundlich gesinnt und verweigerte zunächst die Ablichtung ihrer Familie und im Besonderen von ihr.²⁸⁷ Das Misstrauen, welche sie gegenüber den fremden Fotografen empfand, rührte wohl auch aus ihrer persönlichen Geschichte von Benachteiligung und geringer Schulbildung. Evans dokumentierte sie in einem Ganzkörperporträt mit ärmlichem Gewand: das aus Leinen bestehende, einfache Kleid ist schmutzig und eingerissen und besitzt keinerlei modische Form. Katie Tingle besaß hingegen sehr wohl bessere Kleidung; Evans entschied sich jedoch sie in dieser Weise zu publizieren. Zudem wurde ihr Porträt vermutlich zugeschnitten; im Original waren darauf im Hintergrund ihre Kinder zu sehen. Erst in dem 1994 erschienenen Buch *The Estate of Walker Evans* fanden sich auch andere Bilder von Katie: diese zeigen sie lächelnd mit ihren Kindern auf der Veranda, während sie reife Melonen und Kürbisse verzehren.²⁸⁸ Erst 2000 wurde in einer Ausstellung im *New York Metropolitan Museum of Art* ihr Name publik gemacht. Jene „Freiheit“ und egalitäre Zugangsweise, welche man Evans gegenüber seinen menschlichen Subjekten zuschreibt, sieht sich in diesem Einzelfall nicht verwirklicht.

²⁸⁶Leicht, *Aesthetics*, 129f.

²⁸⁷Leicht, *Tingle*, 30; 58–60.

²⁸⁸Leicht, *Tingle*, 30; 60f.; 83.

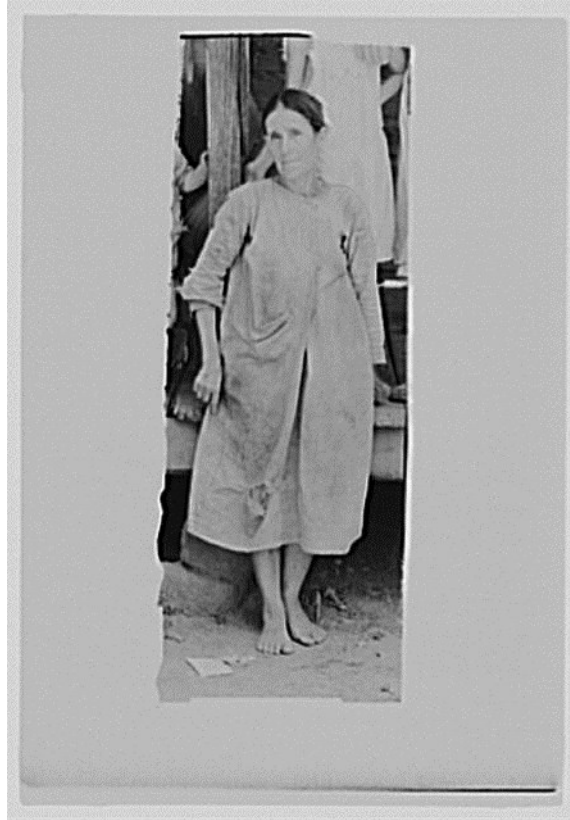


Foto 12. Mrs. Frank Tingle, wife of a cotton sharecropper. Hale County, Alabama.

Ähnlichen Mechanismen folgte auch die Darstellung der Familie der Burroughs, von welchen sogar ein Bild in Sonntagskleidern existierte, jedoch nicht publiziert wurde. Obwohl der Vater darauf bestand, seine Familie in gewaschenem und gekämmtem Zustand zu präsentieren, verwendete Evans für die Publikation ein Foto, welches sie in Arbeitskleidung zeigt.²⁸⁹

Die unterschiedliche fotografische Bewertung der Tingle und der Burroughs-Familie spiegelt auch Evans persönliches Verhältnis zu ihnen wider. Mit den Tingles stand er in größerer Distanz als zu den anderen; deswegen sieht Michael Leicht hier ein stärkeres Hinwenden zu einer Evans-untypischen Manier von Fotografien, in welcher die Menschen in ihrer Not und in heruntergekommen Behausungen – schmutzig und einsam – dargestellt werden. Auch hätte Evans bei diesen Familienmitgliedern weitaus stärker auf eine exaltierte Form der Mimik geachtet, die Gesichtsausdrücke auf den Fotos der Kinder wirken gequält. Katie Tingles Blick zeugt eher von Unbehagen, und das Porträt von Frank Tingle spiegelt keineswegs die Stärke und Kraft des bekannten Fotos von Floyd Burroughs, sondern vielmehr einen hilflosen und suchenden Blick.²⁹⁰ Die selektive Auswahl der Bilder in der Publikation wird besonders durch den Vergleich der Sammlung der FSA deutlich.²⁹¹

²⁸⁹ Stumberger, *Klassen-Bilder*, 78.

²⁹⁰ Leicht, *Tingle*, 95;52;55f.

²⁹¹ Leicht, *Tingle*, 144.



Foto 13. Floyd Burroughs, cotton sharecropper. Hale County, Alabama.

Ganz anderen Ideen als dem Porträt von Katie Tingle folgte jenes von Allie Mae Burroughs. In diesem aussagekräftigen Porträt spiegeln sich einige Ideen der Zeit und des Fotografie-Programms wieder. Ein beliebter Topos war das Rekurrenieren auf die eigene amerikanische Vergangenheit, die Eroberung der Grenzen im Westen und der Pioniergeist der Menschen, Attribute, die sich in Allie Maes Gesicht treffend widerspiegeln: die streng zurückgebundenen schwarzen Haare nahezu puritanischen Vorbilds, der fest zusammengepresste Mund, dennoch mit einem Lächeln, der auf harte Arbeit, aber – in Kombination mit dem sauberen und geblühten Oberteil – auf Schaffenskraft und Durchsetzungsvermögen hindeutet. Dies spiegelte eine gewisse Form der bürgerlichen Identität wieder: Ideale wie Fleiß, Bescheidenheit und Ordnung waren Werte, welche hier auch in der unteren, sozialen Schicht repräsentiert wurden.²⁹² Evans selbst sagte einmal über Allie Mae: „That sharecropper's wife is a classic portrait of a real, old pioneering American Woman of English stock, and pure, too.“²⁹³ Das Bild wurde vor einem neutralen Hintergrund aufgenommen und kann so vollkommen aus seiner (ärmlichen) Umgebung herausgenommen und als Einzelporträt

²⁹²Leicht, Tingle, 73.

²⁹³Zit. nach: Michael Brix (Hg.), Walker Evans – Amerika. Bilder aus den Jahren der Depression (München 1990) 14.

interpretiert werden (wie es auch häufig gemacht wurde). Auch die Sauberkeit (*purity*) spielt bei Evans Bildern eine bedeutende Rolle und soll gleichzeitig auf den oft zitierten Anspruch der “Würde trotz Armut” verweisen: trotz aller Not hatten die Menschen den Willen, sich selbst (und damit ihr Wesen) “sauber” und “rein” zu halten.²⁹⁴ Ähnlich wie die Protagonistin des berühmten *Migrant Mother*-Bildes geriet auch Allie Mae Burroughs in den 1970er Jahren wieder in den Blickpunkt der Öffentlichkeit. In einem Zeitungsartikel der *New York Times* von 1979 wurden erstmals auch andere Bilder von Allie publik, in welchen sie etwa das Gesicht in Sorgenfalten gelegt hatte. Sie wohnte in den 1970er Jahren in einem Trailer und bezog Sozialhilfe.²⁹⁵ In den 1980er Jahren wurden Interviews mit den dokumentierten Familien geführt und in dem Buch *And their Children After Them* von Dale Maharidge und Michael Williamson publiziert. In diesem drückten einige der Familienmitglieder ihren Missfallen über die Verwendung ihrer Bilder aus, weil sie sich nicht richtig repräsentiert fühlten. Sie erzählten auch von ihrem Bemühen an die Rechte ihrer Fotos und vor allem deren Publikation zu kommen, waren dabei jedoch mit dem Hinweis, dass es sich dabei um „historische Personen“ handle, abgewiesen worden.²⁹⁶ Viele Familienmitglieder lebten weiterhin unter ärmlichen Verhältnissen, wie auch das Beispiel von Allie Mae Burroughs zeigt.²⁹⁷

²⁹⁴Leicht, *Aesthetics*, 139.

²⁹⁵Rosler, *Afterthoughts*, 318f.

²⁹⁶Leicht, *Tingle*, 96.

²⁹⁷Stumberger, *Klassen-Bilder*, 82.

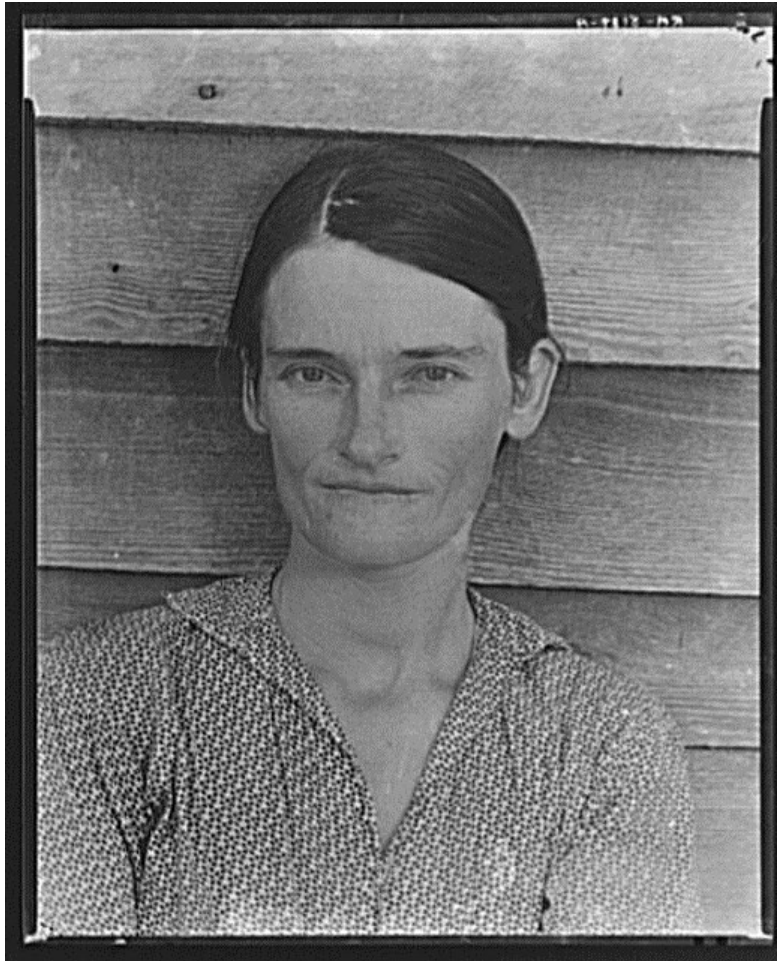


Foto 14. Allie Mae Burroughs, wife of cotton sharecropper. Hale County, Alabama.

Auch in den Bildern der Einrichtung der Häuser findet sich der Anspruch von Sauberkeit: die Farbe Weiß wurde bei der Dokumentation von vielerlei Dingen – seien es nun Handtücher, Bettlaken, Kleider oder Überzüge – besonders betont; die schlichten Holzwände der Gebäude zeugen zwar von Einfachheit, aber dennoch von Sauberkeit und Ordnung.²⁹⁸ Ähnlich verhält es sich mit den ordentlich platzierten Gegenständen in den Bildern. Auch bei der Abbildung von Objekten verfolgte Walker Evans eine nicht-hierarchische Zugangsweise: er wählte weder besonders hervorstechende oder auffällige Objekte, noch betonte er bestimmte Dinge im Vordergrund. Das Bild der Wascheinrichtung und Küche im Burroughs Haus etwa lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters gleichermaßen auf das Handtuch, das Waschbecken, den Krug, die Lampe, den Tisch und das Regal, und bildet so eine ästhetische Gesamtkomposition.²⁹⁹

²⁹⁸ Ward, *Silences*, 149.

²⁹⁹ Leicht, *Aesthetics*, 147.

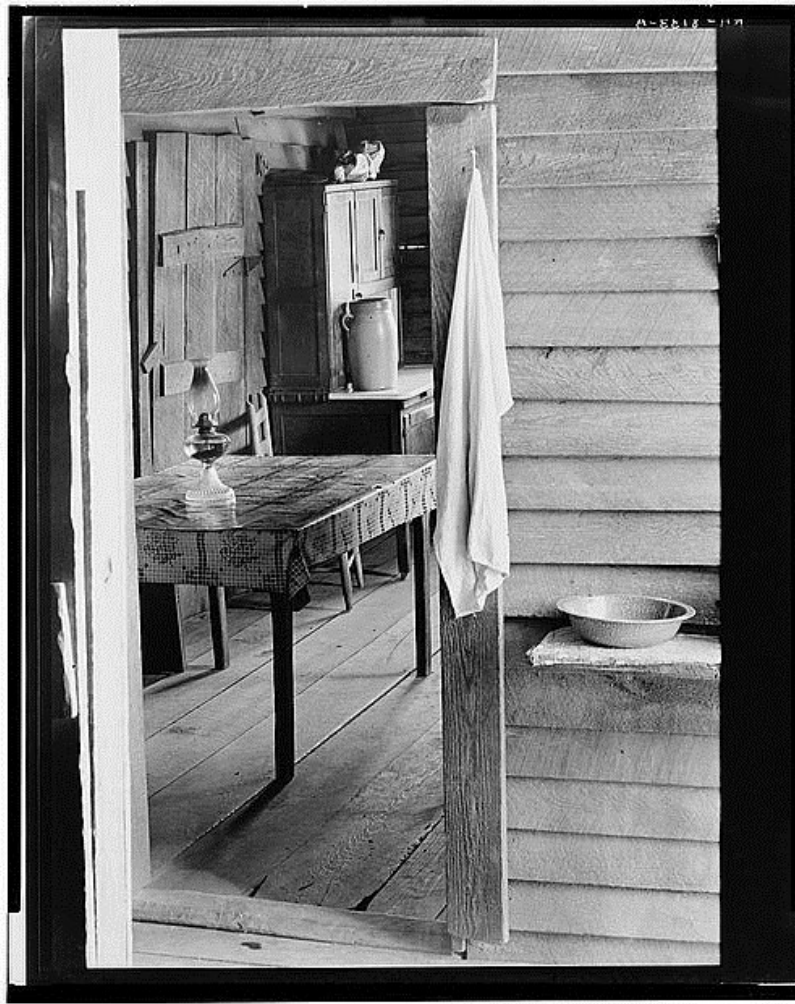


Foto 15. Washstand in the dog run and kitchen of Floyd Burroughs' cabin. Hale County, Alabama.

Es ist bekannt, dass Evans für seine Aufnahmen in den Häusern der Familien häufiger Objekte bewegte oder einzelne einfach wegstellte, weil sie nicht in seine Bildkomposition passten. Auch habe er an einigen Stellen den Staub von Oberflächen weggewischt und Bettlaken so zurechtgerückt, dass man ihre Flecken nicht sah, sondern nur ihr strahlendes Weiß.³⁰⁰ Derartige Praktiken gerieten sowohl bei Zeitgenossen, als auch in der modernen Forschung unter Kritik und gaben Anlass dazu, das FSA-Programm als Gesamtes anzuprangern, nicht reale Lebensverhältnisse abzubilden.³⁰¹ Nicht vergessen darf hier allerdings die Sonderrolle, welche Evans zukam, der sich in großem Maß in seinen Fotografien mit ästhetischen Fragen beschäftigte, und dies während seiner gesamten Schaffenszeit auch so nach außen kommunizierte.

³⁰⁰ *Schneck*, Purity, 162.

³⁰¹ *Kirby*, South, 180.



Foto 16. Kitchen in house of Floyd Burroughs, sharecropper, near Moundville, Hale County, Alabama.

Die Fotografen des Programms waren fasziniert von der Einfachheit ursprünglicher lokaler Bevölkerung. Diese bildete einen Kontrapunkt zum anspruchsvollen und komplexen urbanen Leben.³⁰² Im April 1937 reiste Arthur Rothstein nach Alabama, um dort die Verhältnisse in der Plantage Gees Bend zu fotografieren. Ein groß angelegter Report im *New York Times Magazin* vom 27. August 1937 verwendete anschließend elf der Bilder, und so wurden sie ebenfalls in das Repertoire der bekanntesten Fotos der FSA aufgenommen. Der Artikel bediente sich der beliebten Form der Gegenüberstellung des „vorher–nachher“-Motivs und beschrieb damit die Neuerungen, welche die FSA für die Region brachte. Dieser Report und auch die Fotos, sowie ihre Bildunterschriften porträtierten die afroamerikanischen Einwohner der Plantage als isoliert und in primitiven Lebensumständen verharrend: sowohl die überholten Arbeitsformen und alten Häuser dienten dazu, diese Rhetorik zu unterstreichen, als auch der Hinweis auf die Bewahrung einer ganz spezifischen afroamerikanischen und isolierten Kultur in der Region. Gees Bend war von drei Seiten von den massiven Ausläufern des *Alabama River* begrenzt, und damit tatsächlich auch geographisch abgeschnitten.³⁰³ Die dort lebenden Menschen waren meist Nachfahren von Sklaven und bewirtschafteten die Plantage nun in Pacht– oder

³⁰²Kidd, *Image-Making*, 171.

³⁰³Strandroth, *Pure*, 199.

sharecropper Systemen.³⁰⁴ Etwa 700 Afroamerikaner bewirtschafteten die Plantage noch 1937.

Die 51 Fotos, welche Rothstein 1937 anfertigte, zeigen die „primitiven“ Aspekte des Ortes: eine Wasserkelle, die aus einem Kürbis angefertigt wurde, Fleisch, welches in den Bäumen trocknete, handgemachte Gitterzäune und unverglaste Hüttenfenster. Die wenigen Gegenstände, welche aus dieser Rhetorik herausfielen, etwa die Maultiere oder die Kirche, wurden dem Besitzer der Plantage zugeschrieben. Doch auch hier wurden die Subjekte nicht als Opfer porträtiert, vielmehr stilisierte man die Ursprünglichkeit ihres Daseins, ohne dabei jedoch die Armut und damit die Notwendigkeit der Hilfe von Seiten der FSA außer Acht zu lassen.³⁰⁵ Auch hier lässt sich wieder der nostalgische Rückblick erkennen, von welchem eine Vielzahl der Bilder geprägt waren: Menschen in ihrer Einfachheit und Subsistenzwirtschaft als das moralische Fundament der amerikanischen Geschichte zu dokumentieren.³⁰⁶ Auch der Reporter des Artikels, John Temple Graves, schrieb über die Einwohner: „No one can visit Gee's Bend without an appreciation of racial virtues preserved there, which tend to disappear in more civilized quarters where the ambition of the Negro is to become only a carbon copy of the white man.“³⁰⁷

Eine zweite visuelle Rhetorik verfolgte man in der Darstellung der Bewohner von Gees Bend als Abkömmlinge der Sklaverei, und fügte ihnen damit zum Teil bereits einen Opferstatus hinzu. Verstärkt wurde diese Tendenz, indem man sie als Eingebundene in das Abhängigkeitssystem des Pacht- und *sharecropping*-Wesens darstellte. Dies ebnete den Weg zu einer weiteren Rhetorik, nämlich, einmal mehr die Wirksamkeit der RA/FSA-Programme zu demonstrieren.³⁰⁸ Durch die Verbesserung der Lebensumstände dieser Pächter und *sharecropper* wollte man auch die Legitimität der Geldanleihen und Expertenhilfe demonstrieren. 1937 kaufte die Behörde die Plantage auf und verteilte und verpachtete das Land an ihre Einwohner. Der Bau von Schulen, Geschäften, einer Schmiedewerkstatt und einer gemeinschaftlich genutzte Baumwollentkörnungsmaschine (*cotton gin*) folgten. 1939 reiste Marion Post Wolcott erneut in die Region, um die bekannten „nachher“ Bilder von Gees Bend zu schießen. Über 100 Fotos wurden der Sammlung in der Folge hinzugefügt und

³⁰⁴ *Library of Congress*, Carl Fleischhauer (Hg.), Documenting America, 1935-1943, Tenant Farmers, Gee's Bend, Alabama, February and April 1937, Resettlement Administration, Lot 1616, *Library of Congress*, online unter: <http://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/docchap5.html> (26.06.2014). In den 1880er Jahren kaufte Mark Pettway die Plantage von den vormaligen Eigentümern, den Gees. Sehr viele der Einwohner in Gees Bend trugen fortan den Namen Pettway.

³⁰⁵ Fleischhauer, Documenting, 147f.

³⁰⁶ Levine, Historian, 28.

³⁰⁷ Zit. nach: Fleischhauer, Documenting, 148.

³⁰⁸ Fleischhauer, Documenting, Tenant Farmers, online unter: <http://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/docchap5.html> (26.06.2014).

konzentrierten sich vor allem auf die Verbesserungen auf der Plantage. Wolcott stellte Holzrahmenhäuser den alten Blockhütten gegenüber, neue Gebäude wie die medizinischen Einrichtungen und das Warengeschäft wurden betont, sowie die restaurierten und sauberen Schulräume. Auch Menschenporträts dienten zur Stilisierung der Vorher–Nachher Rhetorik: Jorena Pettway und ihre Tochter wurden von Wolcott auf der hübschen Veranda ihres neuen Hauses und beim Weben von Sesselbezügen dokumentiert. In den 1940er Jahren kauften einige der Familien schließlich das ihnen zugewiesene Land. Auch andere Zeitungen bedienten sich in der Folge der Bilder von Gees Bend, darunter das *American Magazine* und die *Christian Century*.³⁰⁹ In den folgenden Jahrzehnten blieb die von der FSA „entdeckte“ Region im Interesse der Forschung: Ausstellungen und Führungen sowie Forschungen an der Geschichte und Kultur waren keine Seltenheit.³¹⁰

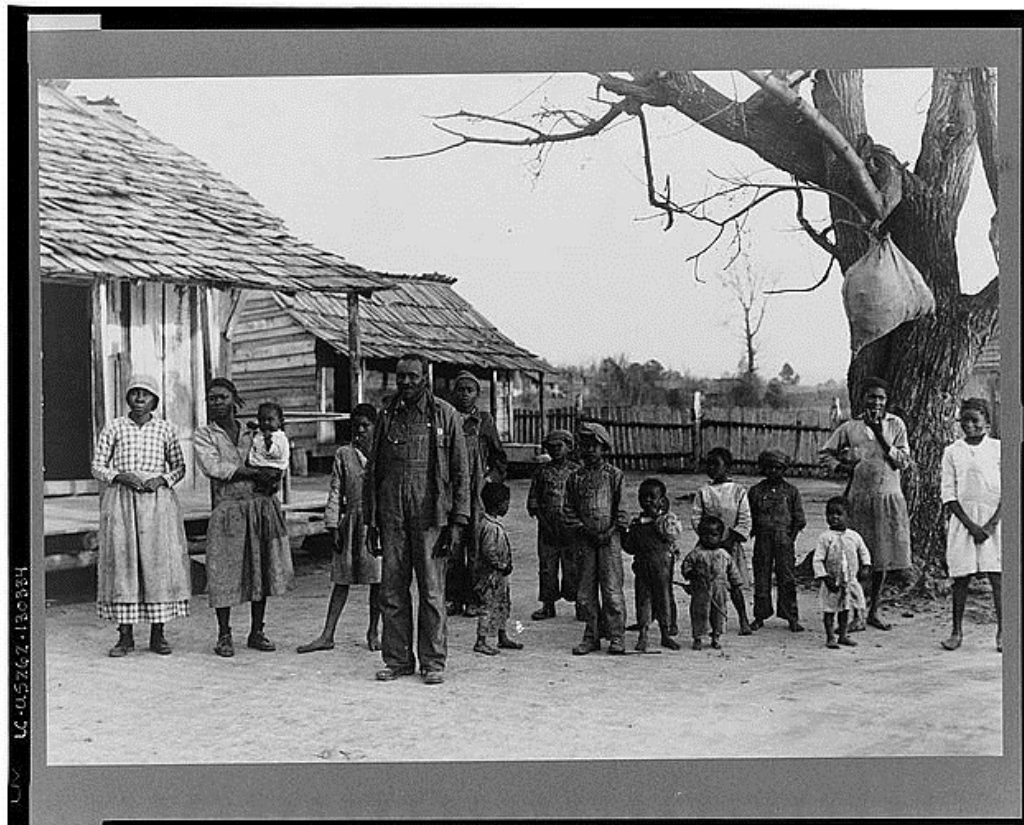


Foto 17. Negroes, descendants of former slaves of the Pettway Plantation. They are living under primitive conditions on the plantation. Gees Bend, Alabama, 1937.

³⁰⁹Kidd, *Image-Making*, 177–179.

³¹⁰*Fleischhauer*, *Documenting*, 147f. Selbst 2007 noch berichtete Shaila Dewan in der *New York Times* von Einwohnern der kleinen Gemeinde *Gees Bend*, etwa der namen klingenden Loretta Pettway und ihrem Handel mit handgemachten Quilts: Dewan, Shaila, *Handmade Alabama Quilts find Fame and Controversy*. In: *New York Times* (29. Juli 2007), online unter: http://www.nytimes.com/2007/07/29/us/29quilt.html?pagewanted=all&_r=1&. (26.06.2014).

Dieses Bild zeigt nicht nur die alten Holzhäuser der Familien, ihre einfache Kleidung sowie den behelfsmäßigen Zaun im Hintergrund, sondern auch “primitive” Arbeits- und Lebensweisen wie das Aufhängen von Fleisch in den Bäumen, um es zu trocknen.

Das folgende Bild wurde vermutlich wegen seiner ästhetischen Komposition zu einem der bekanntesten aus der Fotoserie aus Gees Bend und zeigt ein junges Mädchen, welche aus dem einfachen Holzhaus ohne Glasfenster in die Ferne blickt.



Foto 18. Girl at Gees Bend.

Die zwei folgenden 1939 entstandenen Bilder von Marion Post Wolcott zeigen zum einen jenes bekannte Bild von Jorena Pettway auf ihrer Veranda; zum anderen das neu errichtete und saubere Schulhaus, wiederum als vorrangiges Sinnbild für die Verbesserungen der RA.



Foto 19. Jorena Pettway and her daughter making chair cover out of bleached flour sacks and flower decorations from paper. She also made the chairs and practically all the furniture in the house. Gees Bend, Alabama.



Foto 20. First grade, showing extremes in ages of pupils. Gee's Bend, Alabama.

Ein von Carl Mydans stammendes auffallendes Beispiel in der Sammlung von Alabama aus dem Jahr 1936 ist das folgende Bild, welches direkt auf die Verhältnisse und Probleme der Segregation in den Südstaaten hinweist.



Foto 21. "Griffin children" of west Alabama land use demonstration project near Greensboro, Alabama. They are all third or fourth generation resulting from, it is believed, a white woman and a Negro. They are mostly white and refused to be placed with the Negroes, but the whites will not have them. Note carefully the closeup of the four children; all are from the same family and yet differ greatly in appearance.

Das Bild zeigt mehrere Kinder, welche von „gemischten“ Beziehungen stammten, und deswegen von ihren weißen Verwandten abgelehnt wurden, gleichzeitig jedoch nicht bei ihrer schwarzen Familie leben wollten.³¹¹ Derartige Motive, welche offensichtlich das System der Segregation angriffen, waren äußerst selten; in diesem Fall war die eindeutige Zuweisung der Kinder zur weißen oder schwarzen Ethnie nicht eindeutig, weswegen das Foto ohne seinen erklärenden Kommentar vermutlich auch so verwendet werden konnte.

Das folgende Bild von Arthur Rothstein aus dem Jahr 1939 schließlich zeigt sehr gut jenen Typ von Familienporträt, welchen das Fotoprogramm der FSA bzw. des OWI favorisierte, sowie die Veränderungen, welche das gesamte Programm bereits seit 1938 ergriffen hatte. Das Foto zeigt eine häusliche Idylle im Wohnzimmer, in welcher der Vater dem Kind etwas

³¹¹Strandroth, Pure, 146.

vorliest, die Mutter dabei strickt. Auch das Haus selbst bildet einen deutlichen Kontrast zu den ärmlichen, einfachen Behausungen, welche noch in den 1930er Jahren dokumentiert wurden. Der Nation und ihren Menschen ging es wieder gut, und die amerikanische Familie war durch die Zeiten des Krieges intakt geblieben. Auch zeigt sich darin natürlich der Erfolg der Regierungsprogramme, wie der TVA oder der Wohnungsprogramme.



Foto 22. Sheffield, Alabama (Tennessee Valley Authority (TVA)). Kenneth C. Hall and family in the living room of their home on a defense housing project.

4.3.2 Fotografien aus Georgia³¹²

Das folgende Bild von Marion Post Wolcott von 1939 zeigt eine afroamerikanische Frau in einer Berufssparte, welche von der schwarzen Bevölkerung, insbesondere den Frauen, vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg und der Abwanderung in die Städte dominiert wurde: das der Hausangestellten. Die Bildunterschrift gibt an, dass das Foto in einem urbanen Umfeld gemacht wurde, also ein eher ungewöhnliches Motiv zeigt. Doch auch bei den Bildunterschriften selbst ist Vorsicht geboten: das urbane Umfeld ist alleine aus der Fotografie nicht sichtbar, sondern wird lediglich durch den Bildzusatz suggeriert.

³¹² Die Bildersammlung von Georgia findet sich unter der Website der *Library of Congress*: <http://www.loc.gov/pictures/search/?q=georgia&co=fsa&st=grid> (26.06.2014).



Foto 23. Negro domestic servant. Atlanta, Georgia.

Das Bild zeigt die rassischen Strukturen, welche in den Fotos auftauchen, in welchen weiße und schwarze Bevölkerung gemeinsam dokumentiert wurden. Die afroamerikanische Frau kümmert sich um das weiße Kind.

Ein ähnliches Motiv zeigt auch die folgende Aufnahme, welche ebenfalls eine soziale Hierarchie zwischen den Rassen in den Bildern suggeriert. Es zeigt eine in reines weiß gekleidete offizielle Beamtin, welche die afroamerikanischen Frauen im Hausmanagement, im Kochen und Konservieren unterweist.



Foto 24. Home management and economics class canning peas with pressure cookers under supervision of Miss Evelyn M. Driver (in white uniform). Others are Ada Turner, Hattie Bowman, Louise Thomas and Mrs. Missouri Thomas, whose kitchen they are using. Flint River Farms, Georgia.

Die beliebte Vorher–Nachher Gegenüberstellung der FSA betraf die Darstellung von Verbesserungen im Wohnen der Menschen. In Georgia wurden von Arthur Rothstein 1935 zwei gute Beispielbilder mit exakt gleichem Blickwinkel eines Hauses angefertigt, welches vom Programm der FSA verbessert wurde.



Foto 25 und 26. House before improvements have been made, Irwin County, Georgia/Repainted and remodeled house, Irwin County, Georgia.

Eine bekannte Fotoserie bildet die Dokumentation des schwarz dominierten Greene County, einem Landkreis mit etwa 12500 Einwohnern; alleine 52% davon afroamerikanischen

Ursprunges, und zudem überwiegend ländlich geprägt. Die dominierende Form der Bewirtschaftung in der schwarzen Bevölkerung war das Pachtwesen – zum Vergleich, 38% der weißen Farmer, jedoch nur 7% der schwarzen Bevölkerung waren Besitzer ihres Landes. Auch in den Bedingungen des Bildungsstandards spiegelten sich die ungleichen Verhältnisse der Region; Schulhäuser für afroamerikanische Kinder waren schlechter ausgestattet, als ihre weißen Äquivalente; die Analphabetenrate der weißen Bevölkerung lag bei nur etwa 2%, während die der schwarzen 22% betrug.³¹³ Jack Delano reiste 1941 dorthin, um die Region zu fotografieren. Genau wie das Alltagsleben der weißen Bevölkerung dienten auch hier die Hauptstraße von Städten, der Gemischtwarenladen, die Baumwollmaschine, Schule, Kirche und Jahrmarkt als Eckpfeiler der Dokumentation. Das Problem der Segregation wurde damit indirekt angesprochen. Indem Delano und auch andere Fotografen die afroamerikanische Bevölkerung in ähnlichen oder gleichen Mustern, wie die weiße dokumentierten, widersprachen sie damit der Argumentation der Rassentrennung aufgrund von auffälligen Unterschieden der Ethnien. Gleichzeitig wurde die Segregation in abgeschlossenen Sphären deutlich, in welcher sich Schwarz und Weiß bewegten, welche sich jedoch in ihrer Ausformung nicht voneinander unterschieden. Einige der Fotografien zeigen insgesamt 19 afroamerikanische Familien, welche von der FSA Hilfe bekamen. Auch hier wurde wiederum dieselbe visuelle Strategie wie bei der Dokumentation weißer Bevölkerung gewählt. Alle Familien wurden untypischerweise mit Namen genannt, und die Familie als solche – vor allem Mütter mit Kindern – stand im Vordergrund. Dies entsprach der visuellen Strategie der FSA; ihre Darstellung symbolisierte, dass die staatliche Hilfe vor allem den Ärmsten der Nation, den Frauen und Kindern zugute kam. Einen jungen afroamerikanischen Jungen, Boyd Jones, begleitete Delano den ganzen Tag lang und legte dabei besonderes Gewicht auf die Dokumentation des Jungen in seinem schulischen Umfeld. Die Schule und das Thema der Bildung war eine der Schlüsselinstitutionen, welche für staatliche und persönliche Verbesserung standen.³¹⁴

³¹³ Kidd, *Image-Making*, 192f.

³¹⁴ Kidd, *Image-Making*, 196.

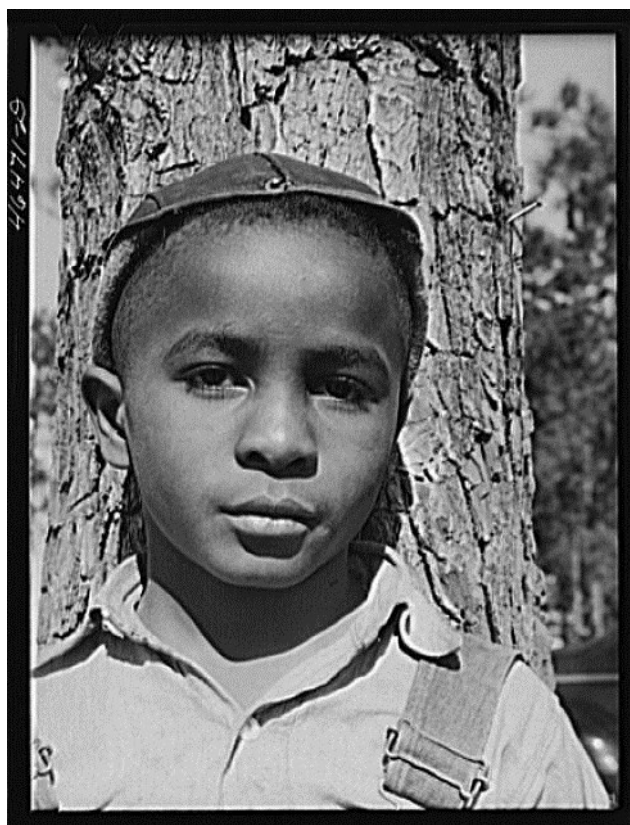


Foto 27. Boyd Jones, Greene County, Georgia.



Foto 28. Boyd Jones helping his teacher at the Alexander community school for colored children. Greene County, Georgia.



Foto 29. Boyd Jones driving into Greensboro for Saturday afternoon. Greene County, Georgia.



Foto 30. Boyd Jones with his family, Greene County, Georgia.

Die Segregation der Rassen wird also auch in Nicht-Abbildungen von Bildern deutlich. So zeigt etwa das Beispiel der Dokumentation des Maifests von 1941 in Greensboro ausschließlich weiße Besucher. Was die längere Bildstrecke noch zeigt, ist die zunehmende Hinwendung zu positiven Themen ab 1939 und den 1940er Jahren, wie dem Feiern von Festen, oft auch unter nationalen Blickpunkten. Das „segregierte“ Gegenstück dazu bildet die Dokumentation des Jahrmarkts in Greene County ebenfalls 1941 von Jack Delano. Die Besucher des fröhlichen Marktes sind nun ausschließlich von afroamerikanischer Abstammung.



Foto 31. Washing facilities on a Greene County, Georgia, tenant farm.

Auch in Georgia änderten sich die Aufnahmen nach dem Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg 1941. Eine beeindruckende Fotostrecke ist jene von Jack Delano von 1943, in welcher er die Kriegstrainingsübungen in Daniel Field dokumentierte. Daraus entstanden einige Bilder von weißen, amerikanischen Soldaten, welche für den Kampfeinsatz Nahkampftraining, Umgang mit Schusswaffen sowie körperliche Verfassung trainierten.



Foto 32. Daniel Field, Georgia. Air Service Command. A class in the handling of the pistol.

Auch die Darstellung von afroamerikanischen Soldaten findet Eingang in die Fotosammlung von Georgia, wie etwa das Beispiel von John Vachon aus dem Jahr 1940 zeigt.

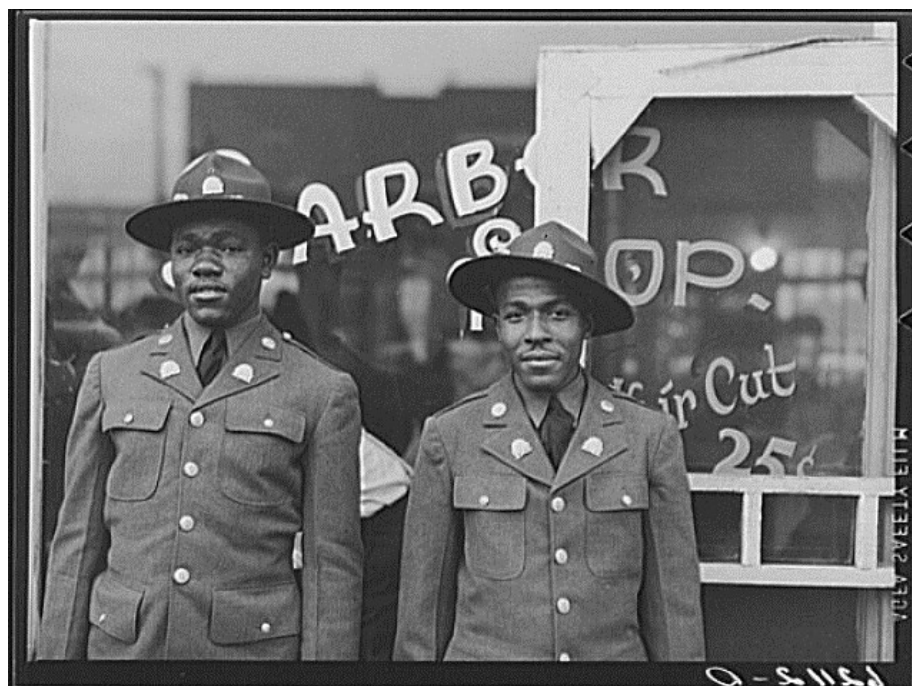


Foto 33. Negro soldiers. Columbus, Georgia.

4.3.3 Fotografien aus Mississippi³¹⁵

Ein sehr bekanntes und schon häufiger zitiertes Bild ist das eines Plantagenbesitzers von Dorothea Lange aus dem Jahr 1936. Es zeigt wiederum rassische Hierarchien.

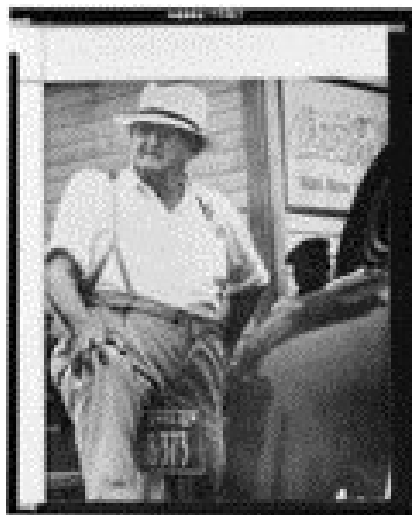


Foto 34. Plantation owner. Mississippi Delta, near Clarksdale, Mississippi.

Den *white boss* im Bild umgibt eine Aura der Macht; seine Kleidung und seine Körperhaltung

³¹⁵Die Bildersammlung von Mississippi findet sich unter der Website der *Library of Congress*: <http://www.loc.gov/pictures/search/?q=mississippi&co=f&st=grid> (26.06.2014).

unterstreichen den Eindruck von Dominanz. Er beherrscht das Bild, ebenso wie symbolisch die hinter ihm sitzenden schwarzen Feldarbeiter. Durch die Wahl des Blickwinkels scheint es, als würde er sie optisch verkleinern.³¹⁶ Auch das Auto fungiert als Macht- und Statussymbol, welches die afroamerikanischen Landarbeiter vom weißen Boss trennt. Dies entsprach auch der historischen Realität des Südens: etwa 1935 besaßen in Greene und Macon County, Georgia 2/3 der weißen Pächter und mehr als die Hälfte der *sharecropper* ein Auto; bei afroamerikanischen Pächtern war es nur etwa die Hälfte und nur 40% der *sharecropper*.³¹⁷ Meist wurden derartige Bilder nur in einem kleinen Ausschnitt des Bildes gezeigt, so wie in diesem Fall, in welchem der weiße Plantagenbesitzer praktisch alleine auf dem Bild ist.³¹⁸ So erfährt das Foto auch eine komplett andere Bedeutung und Zuschreibung: in Archibald MacLeish' Werk *Land of the Free* repräsentierte der weiße Mann die amerikanischen Ideale von Unabhängigkeit und Individualismus.³¹⁹ Dieses Beispiel führt auch gut vor Augen, welchem Paradox der Historiker bei der Interpretation der Bilder und seiner oft vielschichtigen Bedeutungen gegenübersteht. Zur Analyse werden das Bild selbst, sowie das an vielerlei Stelle erworbene Hintergrundwissen herangezogen. Dieses ist jedoch meist sehr individuell und variabel, und wird ergänzt durch den persönlichen Werte- und Kulturhorizont. Gleichzeitig gibt es eine Reihe von unbekannten Kontextzusammenhängen, die dem Betrachter verschlossen bleiben. Die genauen Bedingungen zur Aufnahme einer Fotografie sind nur in den wenigsten Fällen bekannt, und selbst dann spiegeln sie häufiger die Wahrnehmung aus Sicht einer bestimmten Position wider, sei es des Fotografen oder des Fotografierten.

Deswegen ist auch folgendes Bild von Dorothea Lange kritisch zu betrachten. Es entstand 1937 auf der Aldrige Plantage in Mississippi. Auffallend scheint zunächst dabei die Abweichung von der traditionellen Vorgehensweise der FSA bei Porträtaufnahmen. Der lächelnde schwarze Mann mit dem fehlenden Zahn erinnert ein wenig an die groteske Stilistik Bourke-Whites. Gleichzeitig besticht das Bild durch seine Bildunterschrift: „We know our white folks (planters) and just what to say to please them“. Bildinterpretationen sehen darin die leiste Kritik Langes selbst an den noch vorherrschenden paternalistischen Strukturen auf der Aldrige Plantage.³²⁰ Da uns die Bedingungen der Aufnahme jedoch nicht bekannt sind, und Lange stets behauptete, sie hätte lediglich echte Wortfetzten als Bildunterschrift gewählt,

³¹⁶Levine, Insights, 98.

³¹⁷Kirby, South, 256.

³¹⁸Böger, Public, 158.

³¹⁹Levine, Historian, 24.

³²⁰Kidd, Image-Making, 171.

bleibt die Frage danach, ob diese Aussage nicht auch einen ironischen Unterton hatte. Der Satz wurde aus einem längeren Gespräch oder Monolog herausgenommen und ist deswegen schwierig, in seiner Einzelaussage für eine eindeutige Bedeutung des Bildes heranzuziehen.



Foto 35. Negro on the Aldridge Plantation, Mississippi. "We know our white folks (planters) and just what to say to please them".

Auch die folgenden Bilder von Lange aus dem Jahr 1936 zeigen Problematiken bei der Bildinterpretation auf. Die Fotos stammen von Hill House, Mississippi und zeigen Kinder bei der Vorbereitung auf die Feierlichkeiten des 4. Juli.



Foto 36. Sharecroppers' families gathering needs for their 4th of July celebration, whites and blacks together. Hill House, Mississippi.



Foto 37. Children at Hill House, Mississippi.

Beide Bilder zeigen Kinder, und beide fallen auch in den 1%-Bereich jener Bilder, welche afroamerikanische und weiße Bevölkerung gemeinsam zeigen. Nun wäre es nicht schwierig auch hier jene These von der Abbildung sozialer Hierarchien anzulegen; die getrennt stehenden weißen und afroamerikanischen Grüppchen, sowie die weißen erwachsenen Männer im Hintergrund könnten auf eine visuelle Segregation hindeuten. Doch besonders das zweite Bild zeigt zwei Mädchen, welche sich nicht nur in exakt gleicher körperlicher Haltung befinden, sondern auch gemeinsam eine Melone in Händen halten, und deren Gewicht gleichmäßig unter sich aufteilen. Nicht vergessen werden darf bei diesen beiden Beispielen, dass die abgebildeten Motive Kinder sind, und diese – auch was den Umgang mit ihren andersfarbigen Mitmenschen angeht – meist anderen Handlungssträngen folgen, als Erwachsene. Ihr Umgang ist unkomplizierter; gerade in ärmlichen Lebensverhältnissen ihre Möglichkeiten vermutlich begrenzt. Zudem ist besonders im zweiten Bild auch die ästhetische Komponente mitzudenken, welche das Bild ausstrahlt. Ein exakter Gegenpunkt wird durch die gleiche Größe und ähnliche Haltung der beiden Mädchen sowie vor allem die Schwarz-Weiß Fotografie, welche den Kontrast der beiden Hautfarben noch verstärkt, erzielt. Die drei letztgenannten Beispiele zeigen sehr gut, dass auch Komponenten wie die Ästhetik des Mediums (am auffallendsten bei Evans) sowie die Bildunterschriften als textliche Zusatzinformation wichtig bei einer Bildinterpretation sind.

5. Fotografien aus dem Südwesten und Westen der USA

Die *Great Plains*, welche sich im Norden von Montana und den Dakotas bis in den Süden nach New Mexico, Oklahoma und Texas erstrecken, erreichten in den 1930er Jahren eine neue Aufmerksamkeit und Popularität. Besonders die südlichen *Plains*-Staaten gingen mit der begrifflichen Assoziation der *Dirty Thirties* in die Geschichte der USA ein.³²¹ Der Hintergrund dieser Bezeichnung bezog sich vor allem auf einige Teile der Region, welche man als *Dust Bowl* (dt.: „Staubschüssel“) bezeichnete, und in welcher verheerende Sandstürme die Landschaft und Lebensgrundlage der Menschen verwüsteten. Ein zweiter Grund für die steigende Bekanntheit der *Great Plains* war das Fotoprogramm der FSA selbst: Ähnlich wie für andere Gebiete des nordamerikanischen Kontinents wurden auch die bisher kaum dokumentierten *Plains* erstmals großflächig in Bild festgehalten, und deren Einzigartigkeit den Menschen im ganzen Land zugänglich gemacht.³²²

³²¹Worster, *Dust Bowl*, 13.

³²²Runge, Steinbeck, 85.

5.1 Lebenswelten der Menschen in den südlichen *Great Plains*

Das Gebiet der *Plains* war dominiert von Grasland, in welchem sich Eselhasen (*blacktailed jackrabbit*), Grashüpfer und Grillen, Mäuse, Taschenratten, Kängururatten, Präriehunde, Maulwürfe, Klapperschlangen, Frettchen und Stinktiere, Adler und Falken, Coyoten und Wölfe, Präriehühner, Kraniche und Vögel tummelten. Diese boten eine ideale Vorlage für die bildliche Dokumentation der Landschaft als Pioniergebiet, wie es im Programm der FSA an einiger Stelle gemacht wurde. Angepflanzt wurde in den *Plains* vor allem Getreide; in manchen Staaten, wie Texas und Oklahoma, auch Baumwolle. Daneben gab es im Westen vor allem Viehzucht: Rinder und Schweine, aber auch Schafe wurden gezüchtet und für Fleisch- und Milchproduktion verwendet. Ähnlich wie im Süden war die Industrialisierung zumeist wenig fortgeschritten: elektrisches Licht und Strom fehlten weitgehend, ebenso wie andere urbane Standards der Mittelklasse, wie Kühlschränke, Waschmaschinen oder Telefone. Ebenfalls eine Parallele zum Süden bildete die Versorgung der Familie durch Eigenbewirtschaftung eines kleinen Gartens bzw. geringer Viehzucht. Die Nahrung der Menschen bestand zumeist aus Kartoffeln, Zwiebeln, konserviertem Gemüse und Früchten, sowie Kürbissen. Dazu hielt man Hühner und unter dem Eindruck der sinkenden Feldfruchternte auch anderes Vieh, um Butter, Milch und Käse sowohl für den Eigenbedarf, als auch für den Verkauf herzustellen. Toiletten gab es tendenziell nur in den Städten des Landes. Was jedoch weit verbreitet war, war das Automobil, und zum Teil auch Traktoren oder andere einfache Maschinen zur Bewirtschaftung des Landes. Dies war das wichtigste Kapital der Farmfamilien.³²³

Staatliche Hilfsprogramme des *New Deal*, speziell für das Gebiet der *Great Plains* brachten Erleichterung durch die Bereitstellung von Trinkwasser und Bewässerung, sowie durch die Abgabe von Geldern an Viehzüchter. Man half dem hohen Anteil der in diesem Gewerbe Tätigen, indem man von staatlicher Seite das Vieh zu angemessenen Preisen aufkaufte. Alleine im Sommer 1934 erwarb die Regierung 8,3 Millionen Rinder und löste so relativ bald das Problem der Überproduktion auf dem Viehsektor. Außerdem fanden vor allem im mittleren Westen Umsiedlungsprogramme unter der RA bzw. FSA statt, und es wurden Arbeitscamps für die unter der WPA oder CCC arbeitenden Männer errichtet. Neben diesen Hilfsmaßnahmen offerierte die FSA auch in den *Plains* zahlreiche Hilfskräfte, welche die landwirtschaftliche Bevölkerung in agrarischem Wissen unterweisen sollten. Gelehrt wurden günstige Anbaumethoden, aber auch die Herstellung von Kleidung und das Konservieren von

³²³ Worster, *Dust Bowl*, 73f.; 127–130.

Gemüse und Früchten.³²⁴ Dies entsprach dem Ideal, welches die FSA vertrat: die Beibehaltung familiärer Strukturen auf den Farmen und ihre Selbstversorgung.

5.2 Veränderungen unter dem Eindruck der *Dust Bowl*

Durch das *laissez-faire* Prinzip der 1920er Jahre wurden die landwirtschaftlichen Gebiete der südwestlichen Staaten extensiv bewirtschaftet und gepflügt, was dazu führte, dass natürliche Erdschichten schrittweise abgetragen wurden und keine natürliche Vegetation mehr vorhanden war, um die antreffenden Staubstürme aufzuhalten. Schon 1930 bemerkte man einen Rückgang des Niederschlags, der zunächst im Osten der USA – im Gebiet von Maryland und Virginia – deutlich wurde, bald jedoch weiter nach Süden und Westen wanderte, und die Gebiete der *Plains* erreichte.³²⁵ Nach bestimmten klimatologischen Definitionen waren alle Bundesstaaten, bis auf Vermont und Maine, von 1930 bis 1936 von Dürre betroffen, doch vor allem der südliche und mittlere Westen kämpfte in dieser Zeit mit existenziellen Problemen. Die häufigen Sandstürme begannen zunächst in Montana und den Dakotas, welche sich in der Folge zu trockenen Gebieten entwickelten.³²⁶ Jene Region, die am schlimmsten betroffen war, war jene der *Southern Plains*, welche die Staaten Kansas, Colorado, Arkansas, New Mexico, Oklahoma und Texas umfasste.³²⁷

Man unterschied zwei Arten von Sandstürmen: jene kleineren und häufigen Sandwehen, an die die Menschen der *Plains* auch schon vor den 1930er Jahren gewöhnt waren, und welche etwa alle 20 Jahre das Gebiet kurzzeitig für die Landwirtschaft unfruchtbar machten. Daneben existierten jedoch auch die gefürchteten „schwarzen Blizzards“, die sich bis zu 2000 Meter hoch auftürmten und rollend über das Land fegten – oft begleitet von Blitz und Donner, oder umgekehrt von einer gespenstischen Stille.³²⁸ Sie entstanden aus der Ankunft von polarkontinentalen Luftmassen, welche mit der atmosphärischen Elektrizität zusammentrafen, und so den Staub des Bodens immer höher in die Luft wirbelten.³²⁹ Der Schmutz, den sie mit sich trugen, reichte von brauner, schwarzer und gelber bis zu grauer und seltener roter Farbe, trug unterschiedliche Gerüche, die sich im Gebiet festsetzten, und war so feinkörnig, dass er in alle Ritzen eindringen konnte. Man versuchte so gut es ging, die staubdurchlässigen und instabilen Häuser vor den Stürmen zu sichern; etwa klebte man paraffingetränkte Lappen an

³²⁴Worster, *Dust Bowl*, 39;113;161.

³²⁵Worster, *Dust Bowl*, 6;11f.

³²⁶Donald Worster, *The Black Blizzards Roll In – The Dust Bowl Begins*. In: Clyde A. Milner, *Major Problems in the History of the American West* (Boston, Mass. 1997) 407.

³²⁷James N. Gregory, *American Exodus. The Dust Bowl Migration and Okie Culture in California* (New York 1989) xiv.

³²⁸Boyer, *Vision*, 819a.

³²⁹Worster, *Blizzards*, 409.

die Fenster und Türen, um den Staub aufzuhalten. Für das meist im Freien untergebrachte Vieh gab es nicht einmal diese rudimentäre Form von Schutz, und ein Großteil davon starb in den dichten Staubwolken, die ihre Lungen füllten. Die angerichteten Schäden nach den Stürmen zu reparieren oder zu ersetzen, kostete viele Menschen ihr ganzes Einkommen und trieb sie noch weiter in die Armut. Auf die Stürme folgten Dürre und Hitze. Allein 1936 starben mehr als 400 Menschen an der Hitze, was ebenfalls zu Farm- und Ernteverlusten führte.³³⁰ Ein wenig Abhilfe verschaffte das Wasser, welches in riesigen Tankwägen nach Westen gebracht wurde. Häufig wurde die wenige verbliebene Ernte daraufhin noch von Grashüpferschwärmen heimgesucht und vernichtet.³³¹ Auch riefen die Stürme in der Folge gesundheitliche Probleme hervor: Atemwegserkrankungen stiegen in hoher Zahl an und wurden mit dem Namen *dust pneumonia* („Staub-Lungenentzündung“) neu diagnostiziert. Im Gedächtnis einiger Zeitzeugen brannte sich vor allem der 14. April 1935, ein Sonntag, ein, an welchem ein Sandsturm über das Land rollte, welcher die Hälfte der ganzen Getreideernte von Kansas, ein Viertel der von Oklahoma und die gesamte Ernte Nebraskas vernichtete. In Erinnerungen berichteten die Menschen von Staub, der vom Himmel auf die Erde fiel und ihn so verdunkelte, dass die elektrischen Lichter den ganzen Tag über an blieben, und von Autos, welche Spurrinnen im Sand der Straße hinterließen. Der Name *Dust Bowl* wurde nach diesem Schwarzen Sonntag von Robert Geiger, einem Reporter für den *Washington Evening Star*, geprägt und hat sich fortan als Bezeichnung für die Region in den 1930er Jahren durchgesetzt.³³² Im Jahr 1937 fegten nicht weniger als 72 Sandstürme über das Land. Am schwersten traf es dabei die Staaten Kansas und Oklahoma, das nordwestliche Texas, das östliche Colorado und New Mexico.³³³ Auch wenn nach 1935 weitere, aber nur mehr kleinere Sandstürme mit geringerer Intensität über das Land rollten, kehrte der Regen erst 1941 in einer Intensität zurück, die erneut eine erfolgreiche Bewirtschaftung der Region erlaubte.³³⁴

5.3 Die Folgen der *Dust Bowl* – Migration nach Westen

Viele Pächterfamilien aus der Region der südlichen *Plains* wurden unter diesem Eindruck zu „Nomaden der Straße“, denn in dem Gebiet bleiben, hieß in vielen Fällen mit einem Familieneinkommen von 300–400 US-\$ pro Jahr zu überleben.³³⁵ Insgesamt verließen etwa 3,5 Millionen Menschen die *Great Plains* in der Zeit der Depression, alleine Oklahoma verlor

³³⁰ Worster, *Dust Bowl*, 15; 22f.; 11f.

³³¹ Worster, *Blizzards*, 407.

³³² Worster, *Dust Bowl*, 16–20; 28.

³³³ Boyer, *Vision*, 819a.

³³⁴ Worster, *Dust Bowl*, 12.

³³⁵ Moss, *Rise*, 192.

18% seiner Bevölkerung. Besonders in Cimarron County, Oklahoma, schrumpfte die ansässige Bevölkerung in den 1930er Jahren um bis zu 40% und ließ leere Häuser und verdorrte, verlassene Äcker zurück. Viele nahmen nur kurze Strecken auf sich und zogen in die nächste Stadt; andere jedoch überquerten mehrere Bundesstaaten, um nach Westen, vor allem nach Kalifornien, zu ziehen.³³⁶ Alleine 300.000 Migranten aus dem Südwesten des Landes betraten den kalifornischen Staat in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts. Insgesamt wanderten in Kalifornien in den 1930ern jedoch ganze 1,1 Millionen Menschen ein; die Flüchtlinge der *Dust Bowl* waren demnach nur ein Teil der Immigranten. Dennoch waren sie es, die den Wanderbewegungen der Zeit ihr Image und ihre Erinnerung gaben.³³⁷ Neben den *Okies* und *Arkies*, wie die Bewohner dieser Bundesstaaten in Kalifornien abschätzig genannt wurden, waren auch mehr als 2 Millionen Hispanoamerikaner nach Arizona und Kalifornien unterwegs, um dort nach besserem Leben und besserer Arbeit zu suchen. Was sie fanden, waren fast noch schlimmere Bedingungen als jene für weiße Pächter: schlechte Arbeitsbedingungen und Hungerlöhne erschwerten die Immigration.³³⁸ Alleine 1,2 Millionen dieser Menschen waren mexikanische Amerikaner, welche schon seit der Jahrhundertwende in der kalifornischen Landwirtschaft als Feldarbeiter tätig waren. Durch die großen Migrationswellen der *Okies* wurden sie zunehmend ersetzt, und viele wanderten freiwillig oder gezwungenermaßen wieder nach Mexiko zurück.³³⁹

Das Thema der *Dust Bowl* erregte in den 1930er Jahren von vielerlei Seite großes Interesse. Reporter stürzten sich auf die Ereignisse des Südwestens und vereinten in ihren Artikeln Themen des amerikanischen Erbes: die westwärts gerichtete Migration, die Suche nach Glück und Chancen und die Würde der freien Farmer. Gleichzeitig präsentierten sie die Schrecken der Naturkatastrophe als „Scheitern“ des amerikanischen Traums, als Versagen der Chancenfreiheit für die amerikanische Bevölkerung.³⁴⁰ Woody Guthrie, ein Folk-Musiker, welcher 1912 in Okemah, Oklahoma, geboren wurde, verarbeitete das Schicksal seiner Zeitgenossen in seinen Liedern, mit welchen er unter anderem auftritte in Texas, Oklahoma und Kalifornien hatte. Deutlich wird eine stark religiöse Komponente in den Liedern. Die Stürme werden als apokalyptisches Szenario beschrieben, das über die Menschheit hereinbricht und ihnen den Tag des Jüngsten Gerichts bringt. Dies spielt an auf die Diskussionen, die rund um das Thema geführt wurden und der Suche nach den Ursachen, welche in der Misswirtschaft des Bodens lagen. In der religiösen Sprache verwandelte das

³³⁶Boyer, Vision, 819b.

³³⁷Worster, Dust Bowl, 50.

³³⁸Boyer, Vision, 844.

³³⁹Moss, Rise, 258.

³⁴⁰Gregory, Exodus, xiv.

Volk Gottes die von ihm geschenkte fruchtbare Erde in karge Sandwüsten. Die protestantischen Kirchen griffen diese Rhetorik auf und predigten von den Sünden der Menschen, die zu dieser Plage führten. Dazu zählten sie auch die frühen Maßnahmen des AAA, in welchem die Farmer ja „Gottes Geschenke“ der Ernte und des Viehs vernichteten. Die Migration der Menschen wurde mit der Wanderung der Hebräer und ihrem Exodus aus Ägypten verglichen. Die Plagen der Natur hatten deren Ernte genauso vernichtet, wie die der Einwohner der *Plains*. Auch ihre Reise zeigte eindeutig religiösen Charakter: durch die verwüsteten Landstriche und „Sandwüsten“ zogen sie in das „gelobte Land“, nach Kalifornien, wo herrliche Früchte wuchsen, und Orangenbäume blühten.³⁴¹

Das amerikanische Bild von Kalifornien war auch schon vor den Depressionsjahren deutlich positiv konnotiert und mit dem Bild von Fülle und Überfluss verbunden. Es war jener Ort, an dem das „Glück geschmiedet“ wurde, womöglich auch eine Anspielung auf den Goldrausch im 19. Jahrhundert. Solche Erwartungen an ein „neues, besseres Leben“ wurden auch in einigen Gedichten von Migranten niedergeschrieben; Kalifornien wurde darin als Land der ewigen Sonne und vor allem als Land herrlicher Südfrüchte – der Orangen – stilisiert.³⁴² Auch Schriftsteller beschäftigten sich mit dem Phänomen der Migrationen aus dem Südwesten. Am bekanntesten ist wohl John Steinbecks Roman *Grapes of Wrath*, welcher das Schicksal einer Familie aus Oklahoma schildert, die nach Kalifornien zieht und dort nach Arbeit und einem besseren Leben sucht. Die Grundlage für seinen Roman bildete eine Artikelserie unter dem Namen *The Harvest Gypsies*, die er im Oktober 1936 für die *San Francisco News* verfasste, und in welcher es um die Lebensverhältnisse der Wanderarbeiter in Kalifornien ging. Hier fanden sich auch Fotos von Dorothea Lange wieder.³⁴³ Er besuchte sogenannte *Hoovervilles* und *Little Oklahomas* sowie offizielle staatliche Camps, wie das *Weedpatch Lager* der RA in Arvin, Kern County.³⁴⁴ Der Name *Hooverville* leitete sich von den Elendsquartieren aus Wellblech und Pappe in größeren Städten wie Chicago oder San Francisco unter der Präsidentschaft Herbert Hoovers ab.³⁴⁵ Als Steinbeck den Roman 1939 veröffentlichte, wurde er schnell zu einem nationalen Erfolg; einzig die kalifornischen Großgrundbesitzer lehnten das Werk vehement ab und versuchten auch, es im Bundesstaat verbieten zu lassen. Doch auch die Menschen, die Steinbeck beschrieb, fühlten sich zum Teil schlecht repräsentiert und konnten den fiktionalen Charakter – vor allem in den vielen ästhetisierenden und

³⁴¹Martin Butler, *Voices of the Down and Out. The Dust Bowl Migration and the Great Depression in the Songs of Woody Guthrie* (Heidelberg 2007) 61; 75–77; 86.

³⁴²Butler, *Voices*, 117; 121; 125.

³⁴³Runge, Steinbeck, 35.

³⁴⁴John Steinbeck, *Erntezigeuner. Unterwegs zu den Früchten des Zorns. Reportagen* (Wien 1997) 9.

³⁴⁵Raeithel, *Literatur*, 8.

allegorischen Stellen des Buches – nicht auf ihre tatsächlichen Lebensverhältnisse umlegen, wie etwa die Einwohner Oklahoma, welche sich stigmatisiert präsentiert fühlten.³⁴⁶ Diese Stereotypisierung griff nämlich auch der öffentliche Diskurs über die aus den Gebieten der *Plains* stammenden Menschen auf. Die *Okies* wurden beschrieben als phlegmatisch, mürrisch, unfreundlich, arrogant, überheblich und vor allem als unehrlich. Einen ähnlichen Eindruck hinterließ Erskine Caldwells Werk *Tobacco Road* von 1932: was eigentlich gedacht war als radikale Kritik an den Auswirkungen einer ungleichen Gesellschaft und eines unfairen Wirtschaftssystems wurde zur Enzyklopädie südlicher und westlicher stereotyper Charaktereigenschaften.³⁴⁷ Die beinahe fanatische Religiosität, die Trägheit der Menschen und ihre geradezu animalische, sexuelle Lusternheit, ihre „primitiven“ Vorstellungen von Heirat und Familie, die daraus folgenden Erbteilungen und die extensive Ausnützung des Landes, welche zur Unfruchtbarkeit des Bodens und damit wieder zurück zu ihrer Faulheit führte.³⁴⁸ Derartige Vorurteile gegenüber den Migranten waren keine Seltenheit: man sprach ihnen animalische Züge zu und verachtete ihren leicht nasalen Akzent. Sie galten vielerorts als unzivilisiert und barbarisch.³⁴⁹

Ethnische Ressentiments waren für Kalifornien kein Neuland; schon in den 1870er Jahren versuchte man der asiatischen Bevölkerung, ebenso wie später den Filipinos und den Mexikanern und ihren Migrationsbewegungen, durch gesetzliche Regelungen einen Riegel vorzuschieben. Die Folgen der Depression trafen auch Kalifornien, doch Regierungsprogramme waren dort relativ schnell erfolgreich und so befand sich der Bundesstaat schon ab 1937 wieder auf einem guten Weg aus der Rezession. Die Arbeitslosigkeit der ansässigen Bevölkerung blieb dennoch bis zum Ende des Jahrzehnts ein Thema in der Politik und trug zur negativen Betrachtung der vielen einwandernden Bürger bei.³⁵⁰

Die typische Migrationsfamilie bestand aus einem weißen, jüngeren Paar mit einem oder höchstens zwei Kindern. Gereist wurde mit Zügen, Bussen, per Anhalter oder auch in Frachtzügen; die Vielzahl kam jedoch mit dem eigenen Auto und campte damit entlang der Straße. Manchmal gab es unterwegs Schwierigkeiten, wenn Autoteile kaputt gingen oder das momentane Geld nicht mehr für Benzin reichte, doch üblicherweise war weniger die Reise das Problem, als vielmehr die Ankunft und das Finden im neuen Land.³⁵¹ Das voll

³⁴⁶Runge, Steinbeck, 41;92.

³⁴⁷Gregory, Exodus, 100;107.

³⁴⁸Erskine Caldwell, Die Tabakstraße (München 1960).

³⁴⁹Butler, Voices, 151.

³⁵⁰Gregory, Exodus, 79; 23.

³⁵¹Gregory, Exodus, 34f.

beladene Automobil enthielt alles, was man im alten Zuhause noch hatte: Matratzen, Geschirr, Körbe und Kisten, provisorische Küchenherde, manchmal auch die verlassene Ziege, die man noch besaß und den Haushund.³⁵² 95% der nach Kalifornien Migrierenden waren von weißer Abstammung; die afroamerikanische Bevölkerung des mittleren und südlichen Westens zog eher in den Norden und in urbane Regionen. 39% der nach Kalifornien Eingewanderten waren Männer mit *professional background*, jedoch war der Wechsel zwischen *professional* und landwirtschaftlichem Gewerbe schon im Südwesten des Landes üblich, und deswegen auch nicht weiter verwunderlich, als sich diese Männer im primären Sektor zu verdienen versuchten. Sowohl die aufwändige Reise im Roman Steinbecks als auch die große Anzahl seiner fiktiven Familienmitglieder widersprechen diesen Statistiken. Die Ziele der Menschen waren auch die großen Städte wie Los Angeles und San Francisco, in welchen sie in ihrem gelernten Gewerbe Arbeit fanden, oder Geschäfte, Restaurants oder Werkstätten eröffneten. Angetrieben durch den persönlich gepflegten ländlichen Lebensstil in der Heimat, entschieden sich jedoch die meisten dazu, in landwirtschaftlichen Gebieten zu siedeln. Zudem fand man dort, wenn man Glück hatte, relativ schnell eine Arbeitsstelle, in welcher auch kein *professional background* gefragt war.³⁵³

Die Landwirtschaft Kaliforniens war vergleichsweise moderner als jene Oklahomas und beruhte weniger auf der Bewirtschaftung durch Familienverbände, wie man es aus dem Heimatland kannte, sondern auf der umfassenden Teilung der Arbeit und auf ganz speziellen Anbaufrüchten, welche besondere agrarische Maßnahmen erforderten. Was es vor allem brauchte, war eine stoßweise große Anzahl an saisonalen Arbeitern, welche im Rhythmus der Wachstumsphasen weiterwandern konnten. Vertraut war man im Südwesten lediglich mit Baumwolle, Kartoffel und Erbsen; Kalifornien jedoch bot eine Vielzahl an fremden Früchte- und Gemüsesorten, welche auch unterschiedlicher Behandlung bedurften. Die kalifornische Landwirtschaft setzte daher bei einigen Sorten weiterhin lieber auf mexikanische oder asiatische Feldarbeiter, welche bereits an den etwas filigraneren Umgang mit Salat oder Pfirsichen gewöhnt waren, so etwa im Imperial Valley. Im San Joaquin-Tal hingegen übernahmen bald die aus dem Südwesten stammenden Immigranten den dominanten Anteil an Feldarbeitern.³⁵⁴

Durch den häufigen Umzug im Land lebten die Menschen vorwiegend in provisorischen Arbeitscamps, die an die Arbeitsstelle angeschlossen waren, und aus Zelten oder rudimentären Hütten bestanden. Jene, die keine Arbeit fanden, schlossen sich zu sogenannten *squatter*

³⁵²Worster, Dust Bowl, 51.

³⁵³Gregory, Exodus, 17; 60; 9.

³⁵⁴Gregory, Exodus, 56; 66; 62.

camps zusammen, Lagern mit schlechten sanitären Bedingungen, aus behelfsmäßigen Materialien, wie Lumpen und Wellblech, gebaut und durch die hohe Anzahl der Menschen auch oft vermüllt und durch den Regen aufgeweicht. Diese Orte wurden ihren Bewohnern nach *Little Oklahomas* genannt.³⁵⁵ Von Dezember bis März gab es eine Pause in der landwirtschaftlichen Saison, eine Zeit, in welcher viele Familien, die auf die temporäre Arbeit angewiesen waren, am Härtesten um ihr Auskommen kämpften. Am drängendsten war dabei die Frage der Unterkunft. Arbeitgeber stellten für die Dauer der Anstellung kleine Hütten, oder auch nur Erdgründe zur Verfügung, doch in den Wintermonaten wurden diese meist aufgelassen. Besonders schlimm war der Winter 1937/38, in welchem sich auch die Regierung einschaltete, und neben den staatlichen Camps nun auch Nothilfecamps errichtete und medizinische Versorgung für jene Farmer bot, welche die Voraussetzung des einjährigen permanenten Aufenthalts in Kalifornien nicht erfüllten.³⁵⁶ Diese benötigte man für die insgesamt 95 staatlichen Camps, in welchen etwa 75.000 Wanderarbeiter in Kalifornien Platz fanden und welche von der FSA errichtet wurden. Sie versorgten die Menschen mit Unterkünften, Trinkwasser und sanitären Anlagen.³⁵⁷ Angetrieben durch eine rege Werbeindustrie war die Anzahl der einströmenden Migranten bald derart hoch, dass der Lohndruck und die Konkurrenz unter den Landarbeitern sie in einen dauerhaften Zustand der Arbeitslosigkeit und Armut versetzte. Ende der 1930er Jahre fand sich ein Schild in der Nähe von Tulsa, Oklahoma, direkt am Highway 66, auf welchem zu lesen war: „NO JOBS in California, If YOU are looking for work – KEEP OUT, 6 Men for every job, No State Relief Available for Non-Residents.“³⁵⁸

Auch heute noch überlebt die Subkultur der *Okies* in manchen Gebieten von Kalifornien. Im San Joaquin-Valley und in Bakersfield zeugen Kirchen der Pfingstbewegung und Südlichen Baptisten vom Erbe der Einwanderer, ebenso wie musikalische Hinterlassenschaften einer westlichen Country-Musik und für den Südwesten typische Gerichte.³⁵⁹

5.4 Fotografien aus den Staaten Oklahoma, Kalifornien und New Mexico

Nachfolgend findet sich ähnlich wie bei den Fotografien aus den Südstaaten eine exemplarische Auswahl an Bildern, welche die zugrundeliegenden Ideen des Fotoprogramms der FSA widerspiegeln soll. Zudem wird versucht, das Phänomen der *Dust Bowl* und seiner Migrationsbewegungen in den Fotografien nachzuzeichnen. Schließlich wird das berühmteste

³⁵⁵Worster, *Dust Bowl*, 52f.

³⁵⁶Gregory, *Exodus*, 62;65

³⁵⁷Christine Brocks, *Bildquellen der Neuzeit* (Schöningh 2012) 95.

³⁵⁸Zit. nach: Gregory, *Exodus*, 22.

³⁵⁹Gregory, *Exodus*, xvii.

Bild der Sammlung – das der *Migrant Mother* sowie der Bildtypus, welcher ihm zugrunde liegt, näher beleuchtet. Die Fotografien der *Dust Bowl* sind vor allem durch Dorothea Lange und Arthur Rothstein repräsentiert. Doch auch John Vachon fotografierte im mittleren Westen des Landes, etwa in Kansas und Nebraska. In einem Brief aus Kansas an seine Frau von 1938 hält er seine Eindrücke des Gebiets fest: „It’s really the West like you think of it.: rolling plains – all grazing land, darkish lightish tan brown – fustian color. This is the land that was wheat farmed and shouldn’d have been – Every few miles an abandoned farm with expensive rusting machinery around it.“³⁶⁰

In den Fotosammlungen des Südwestens findet sich eine Reihe unterschiedlicher Ethnien repräsentiert. Neben dem im Vergleich zu den Südstaaten geringen Anteil an Fotos der schwarzen Bevölkerung finden sich etwa in Oklahoma und Kalifornien vereinzelt Bilder indigener Gruppen. Diese wurden in ähnlicher Manier fotografiert wie andere Ethnien, also als Teil der ländlichen Bevölkerung, zum Teil aber – wie etwa im Beispiel New Mexicos – wurde auch ihr spezifischer kultureller Hintergrund in den Blick genommen. Beispiele derartiger Bilder sind Sammlungen „indianischer Relikte“ sowie die Dokumentation von indigener Bevölkerung in Reservaten und einfachen „Tipis“. In der Sammlung von New Mexico existiert eine ganze Reihe von Fotos von Hispanoamerikanern, zum Teil auch in eigenen kulturellen Ausformungen, wie traditionell katholischen Festen oder in Tracht fotografiert. Auch finden sich – vor allem in Kalifornien – einige Bilder von mexikanischen Feldarbeitern sowie von japanisch-amerikanischer und philippinischer Bevölkerung.

Dominierend in den Fotografien ist der Eindruck der ärmlichen Verhältnisse in den ländlichen Gebieten der Bundesstaaten. Nicht nur Menschenporträts, sondern auch die Darstellung von heruntergekommenen Wohnhäusern und den wenigen Habseligkeiten der Menschen tragen zu diesem Eindruck bei. Gleichzeitig existieren jedoch auch – verstärkt seit 1940 – Bilder von Familien in ihren hübschen Wohnzimmern, Radio hörend oder im Kino die Samstagabendvorstellung von Hollywood besuchend.³⁶¹

Aus den folgenden Sammlungen stammen neben Alabama die bekanntesten Fotografien, welche die Forschung bis heute faszinieren.³⁶²

³⁶⁰Vachon, Vachon’s America, 139.

³⁶¹Levine, Insights, 99.

³⁶²In den 1970er Jahren reiste der Fotograf und Journalist Bill Ganzel in die Region der *Great Plains*, um dort einige der Motive und vor allem die Menschen wiederzufinden, welche im Rahmen der Fotografien der 1930er Jahre von der *Dust Bowl* gemacht wurden. Einer davon war etwa der kleine Junge aus dem berühmten Bild Rothsteins des Sandsturms in Oklahoma, welcher bis in die 1970er Jahre in Cimarron County lebte. Auch die berühmte *Migrant Mother* spürte Ganzel auf, und ließ sie ihre Geschichte von damals neu erzählen, sowie viele andere bekannte Gesichter und auch ihre Nachkommen, des Fotoprogramms. Ganzel, Bill, *Dust Bowl Descent* (Lincoln 1984).

5.4.1 Fotos aus Oklahoma³⁶³

Einen großen Teil der Fotografien aus Oklahoma nimmt die Dokumentation von Behausungen der auf dem Land lebenden Menschen ein, vom einfachen Zelt der saisonalen Wanderarbeiter, bis zu den heruntergekommenen Holzhütten der Pächter, *sharecropper* und Lohnarbeiter. Auch fällt die Sammlung durch ihre vielen Fotografien von Inneneinrichtungen jener Häuser auf. Ein eindrucksvolles Beispiel eines Hauses ist etwa das Bild von Russell Lee aus dem Jahr 1939.



Foto 38. Home of Negro agricultural day laborers in Arkansas River bottoms. Near Vian, Oklahoma, Sequoyah County.

Derartige ärmliche Hütten bilden in den Fotografien keine Seltenheit. Typisch für die Bauweise des Südwestens und auch des Südens waren die erhöhte Baufläche, sowie eine Veranda und eine kompletter Holzbau. Auch waren diese Häuser meist sehr klein und an vielen Stellen bereits mangelhaft und kaputt. Manchmal war daran noch ein behelfsmäßiger Zaun für Hühner oder andere Tiere angeschlossen. Die Inneneinrichtung war oft ähnlich und spärlich; was in den Bildern auffällt, sind kaputte oder teils nicht mehr funktionsfähige Gegenstände, die dennoch aufgehoben wurden, weil die Familie in der Regel keine neuen Sachen kaufen konnte.

³⁶³ Die Fotosammlung von Oklahoma findet sich unter der Website der *Library of Congress*: <http://www.loc.gov/pictures/search/?q=oklahoma&st=grid&co=fsa> (26.06.2014).

Ein Bild von Russell Lee von 1939 vermittelt gut die Situation im Inneren eines solchen Hauses. Das Bild zeigt ein Mädchen in ihrem Zuhause, das vollgeräumt ist mit Gläsern, Aufbewahrungsutensilien und schiefen Möbeln aus Holz. Auch die Wände bestehen aus Holzbrettern. Der Rest des Hauses war meist genauso spärlich eingerichtet; ein einzelner Ofen und eine Reihe unterschiedlichen Essgeschirrs bildeten die Küche; das Schlafzimmer bestand aus einem Bett mit einem Metallgestell und unterschiedlichen zusammengewürfelten Stoffdecken und -lumpen.



Foto 39. Interior of shack home of family living in camp near Mays Avenue. Oklahoma City, Oklahoma.

Häufiger wurden von der FSA auch religiöse Bildtraditionen aufgenommen, etwa das religiöse Madonna-Motiv.³⁶⁴ Doch auch die Religiosität der Menschen spielte in den Bildern eine Rolle. Ein Beispiel ist etwa das Bild von Russell Lee aus dem Jahr 1939, welches ein junges Paar in ihrem Türeingang zeigt. Das Foto besticht vor allem durch seine Bildunterschrift: „We may not have much of a home here but we will have one in Heaven.“ Dieser Satz vereint in Kombination mit dem Bild eine Reihe der Ideen des FSA-Programms: Die Armut wird deutlich angesprochen, aber ebenso der Glaube – hier im religiösen Sinne, der sich jedoch leicht auch auf den Glauben an die Nation übertragen lässt.

³⁶⁴Thilo Scheffler, Sozialdokumentarische Fotografie zwischen Poesie und Propaganda. Amerika während der Großen Depression im Sucher der Farm Security Administration. In: Franziska Eißner (Hg.), Armut in der Kunst der Moderne (Marburg 2011) 129. Siehe dazu etwa: Kapitel 5.4.4 *Migrant Mother*.

Dies unterstreicht auch die Pose der beiden jungen Menschen: ihr Blick geht gen Himmel, sowohl religiöse als auch hoffnungsvolle Momente vermischen sich hier. Auch die oft zitierte Würde trotz der Not lässt sich in den Blicken des Paares, ebenso wie im Zitat erkennen. Dennoch sei auch bei der Interpretation dieses Bildes, wie beim Bild des afroamerikanischen Mannes auf der Aldrige Plantage, Vorsicht geboten, hinsichtlich einer möglichen Ironisierung der Bildunterschrift. Wieder ist diese etwa aus einem längeren Zusammenhang herausgenommen; hält man sich die ärmliche, und zum Teil auch trostlose Situation der vielen Menschen während der Depression vor Augen, so könnte dieser Aussage durchaus auch eine sarkastische Note anhaften. Wiederum ist es ohne genaue Kenntnis der Entstehungsbedingungen des Bildes schwierig, eindeutige Interpretationen zu liefern.



Foto 40. "We may not have much of a home here but we will have one in Heaven." Community camp, Oklahoma City, Oklahoma.

Ein weiteres prägnantes Bild der Sammlung von Oklahoma ist jenes der beiden Männer am Bordstein in Muskogee. Das Foto zeigt nicht nur eine beliebte Darstellungsform von Menschen, nämlich wartend und plaudernd an Hauptstraßen und Gehsteigen, sondern auch das seltene Motiv der Interaktion zwischen weißer und afroamerikanischer Bevölkerung. Besonders auffällig ist das Bild deswegen, weil es – anders als bei den meisten vorgestellten Bildern der Südstaaten – keinerlei Hinweise auf visuelle, hierarchische Beziehungen enthält.

Vielmehr sitzen die beiden Männer (nicht nur symbolisch) auf einer Ebene, verbunden auch durch den Zustand der Armut, welche die Trennung von Schwarz und Weiß auch aufgrund ökonomischer Gleichheit herausfordert.



Foto 41. Negro and white man sitting on curb talking, Muskogee, Oklahoma, Russell Lee 1939.

Das wohl bekannteste Bild der Sammlung von Oklahoma stammt von Arthur Rothstein aus dem Jahr 1936 und ist jenes des vor einem Sandsturm flüchtenden Farmer mit seinen Söhnen. Das Foto sollte die Unmittelbarkeit der Gefahr solcher Stürme verdeutlichen und trägt gleichzeitig auch emotionalen Gehalt: das Kind des Mannes befindet sich in unsicherer Entfernung zu seinem Vater, und wirkt so besonders schutzbedürftig vor der kommenden Bedrohung.



Foto 42. Farmer and sons walking in the face of a dust storm. Cimarron County, Oklahoma.

Erst in einem Aufsatz von 1942 gab Rothstein bekannt, dass diese Szene fingiert war. Die Haltung der Menschen auf dem Bild war inszeniert und sorgfältig einstudiert; der Mann wurde angehalten, sich nach vorne zu beugen, damit es so wirkte, als lehne er sich gegen den Sturm; den Kindern wurde aufgetragen, sich die Hände vor das Gesicht zu halten.³⁶⁵ Rothsteins Aufnahme eines Sandsturms wäre unter den historischen Bedingungen der Fotografie gar nicht möglich gewesen, da die Kameratechnik der Zeit es noch nicht vermocht hätte, derartige Feinheiten aufzunehmen. Rothstein wollte sein Publikum damit nicht absichtlich täuschen, sondern vielmehr ein möglichst gutes und realitätsnahes Bild der Verhältnisse in den trockenen Bundesstaaten geben.³⁶⁶

³⁶⁵Rebbert, Auftragsdokumentarismus, 143.

³⁶⁶Nate, Träume, 131.

Auch das folgende Bild von Rothstein stammt aus Cimarron County: es zeigt eine halb unter dem Sand vergrabene Hütte und einen Leiterwagen, und damit die verheerenden Auswirkungen derartiger Sandstürme. In anderen Bildern derselben Fotostrecke verwies Rothstein offensichtlich auf den Film von Pare Lorentz, wenn er als Bildunterschrift wählte: „The plow that broke the plains; look at it now.“ und dabei einen vom Sand halb vergrabenen Pflug zeigt.



Foto 43. Results of a dust storm. Cimarron County, Oklahoma.

Bilder von Menschen auf der Straße zeigen zum einen negative Konnotationen, wie den ökonomischen Zusammenbruch des Pachtwesens, zum anderen aber auch einen der wirksamsten amerikanischen Mythen – der Pionierreise nach Westen.³⁶⁷ Man reiste nun zwar nicht mehr auf den Trails des 19. Jahrhunderts und schlief nicht mehr in Planwagen, doch die neue Route führte über den Highway 66 und man campte auch hier am Rande der „Wege“.³⁶⁸ Dieser rhetorische Anklang und seine Erinnerung an die Vergangenheit hielt natürlich einige Möglichkeiten für ihren fotografischen Ausdruck bereit.

³⁶⁷Böger, Photokampagnen, 370.

³⁶⁸John Haywood, Die Geschichte der Völkerwanderungen. Zwischen Pioniergeist und Flucht (Hamburg 2009) 216.



Foto 44. Waving goodbye to migrant family bound for California, Muskogee, Oklahoma, Russell Lee 1939.



Foto 45. Family walking on highway, five children. Started from Idabel, Oklahoma. Bound for Krebs, Oklahoma. Pittsburg County, Oklahoma. In 1936 the father farmed on thirds and fourths at Eagleton, McCurtain County, Oklahoma. Was taken sick with pneumonia and lost farm. Unable to get work on Work Projects Administration and refused county relief in county of fifteen years residence because of temporary residence in another county after his illness.

5.4.2 Fotos aus Kalifornien³⁶⁹

Die Fotografien zeigen zu einem Großteil die Lebensverhältnisse der migrierenden Wanderarbeiter. Ein Bild eines Autos von Dorothea Lange aus dem Jahr 1939 schildert noch einmal eindrücklich die lebensverändernde Situation, in welche sich die Migranten begaben: alle Habseligkeiten – vom Besen bis zum Küchentisch – wurden auf die Wagen gepackt und mit meist ungewissem Ziel vor Augen gen Westen transportiert.



Foto 46. Migrant family outfit on U.S. 99 between Bakersfield, California, and the Ridge.

Ende der 1930er Jahre waren bereits zwölf staatliche Camps für die Wanderarbeiter in Kalifornien errichtet. Sie wurden mit der Intention gebaut, einen relativ stabilen Wohnort für die Gemeinschaft der Arbeiter zu errichten. Im März 1940 erschien in der *New York Times* ein Artikel, welcher über kalifornische Arbeitsorganisationen und den Ärger von Geschäftsleuten und Großbauern berichtete, sowie dem Vorwurf, dass ein unfairer ökonomischer Wettbewerb durch die neuen kooperativen Zusammenschlüsse herrsche. Stryker reagierte auf diesen Aufruhr, indem er Rothstein im selben Monat noch in das *Visalia Migratory Labor Camp*

³⁶⁹ Die Fotosammlung von Kalifornien findet sich unter der Website der *Library of Congress*: <http://www.loc.gov/pictures/search/?q=california&co=fsa&st=grid> (26.06.2014).

(1942 umbenannt in *Tulare Farm Workers' Community*) schickte, um dort Fotos zu machen, die auf eine friedvolle und nicht bedrohliche Weise das Zusammenleben der Menschen dokumentieren sollte. Ganz im Sinne der Vermeidung von Kollektiven, welche als Quelle für gewerkschaftliche Zusammenschlüsse angesehen wurden, lichtete Rothstein individuelle Häuser und Gärten ab, den kommunalen Wasch- und Bügelraum, in welchem Frauen ihrer Arbeit nachgingen, und ein breites Angebot an positiv konnotierten Freizeitaktivitäten im Camp. Auch einige individuelle Gesichtsporträts fanden Eingang in die Fotostrecke.³⁷⁰ Auffallend ist dabei das Fehlen von offiziellen Versammlungen, aber auch von Fotos von Menschen bei der Arbeit. Im Vordergrund standen das geordnete alltägliche Leben, und keine politischen Zusammenschlüsse. Dies diente nicht nur dazu, die Großgrundbesitzer zu besänftigen, sondern in einem größeren Ausmaß auch den Vorwurf des Sozialismus/Kommunismus zu kontern, welche in den kooperativen Farmprogrammen häufig von konservativen Kritikern gesehen wurde.³⁷¹



Foto 47. Gardens at labor homes add to incomes. Tulare migrant camp. Visalia, California.

³⁷⁰ *Fleischhauer*, Documenting, 189.

³⁷¹ *Böger*, Public, 160.

Russell Lees Fotostrecke über die Umsiedlung der an der Pazifikküste lebenden japanischen Amerikaner liefert einige interessante Bildbeispiele. Seine Fotos zeigen Bilder vor der Evakuierung, in welchen Japaner versuchen ihren Besitz noch zu verkaufen, anschließend von der Zugreise, vom Ankommen in den *reception centers* und schließlich der Umsiedlung in eigene Camps im Inneren des Landes. Immigrierten Japanern war es nicht gestattet, Land zu erwerben, deswegen kauften sie dies häufig unter dem Namen ihrer in Amerika geborenen Kindern und bauten erfolgreiche Farmwirtschaften an der Westküste auf. Nach dem Angriff auf Pearl Harbor erließ Roosevelt am 19. Februar 1942 die *Order 9066*, welche die Evakuierung der an der Westküste befindlichen Japaner vorsah, weil man sich vor „Illoyalitäten“ fürchtete.³⁷² Manche Argumentation nennt aber auch die landwirtschaftliche Konkurrenz für die Farmer Kaliforniens, welche hinter diesen angeblichen Befürchtungen stand. Rassische Argumente gegen die japanisch-amerikanische Bevölkerung waren bereits vor dem Angriff bekannt, wurden jedoch unter dem Eindruck des Krieges noch verstärkt.³⁷³ Die FSA war an dieser Evakuierung in zweierlei Weise beteiligt: zum einen organisierte sie Umsiedlungsprojekte für arme Farmer auf die von den Japanern verlassenen 6000 Farmen, um die Landwirtschaft inmitten dieser Wachstumsphase weiterzuführen. Zum anderen organisierte die Behörde für wenige 100 Japaner die Umgehung des Evakuierungsprogramms, indem sie sie als Migrationsarbeiter in abgelegenen Farmen im östlichen Oregon, östlichen Washington und in Idaho vermittelte. Dies trug der FSA auch spöttisch den Beinamen *Jap-Lover* ein. Eine positive und auch ironische Konnotation der japanischen Amerikaner findet sich auch in manchen der Bilder von Russell Lee. Die 263 angefertigten Fotos zeigen Einwohner, wie sie Identifikationsnummern tragen, mit ihren Habseligkeiten am Bahnhof wartend, uniformierte Männer, welche das Gepäck durchsuchen und bewachte Menschen, die in einer Schlange stehen und auf die Registrierung im Camp warten. Im *Santa Anita Center* fotografierte Lee die Barackenreihen der Häuser und Menschen beim Mittagessen in den großen kommunalen Hallen. Ein besonderes Beispiel der Ironisierung zeigt zwei Mädchen bei der Vorbereitung des letzten Essens vor der Evakuierung, welches aus typisch amerikanischen *Hot Dogs* und *Apple Pie* besteht. Zu diesem Eindruck trägt auch die amerikanische Flagge im Hintergrund bei. Diese japanischen Amerikanerinnen bereiteten ihr letztes Mahl in Freiheit zu, um zu vermitteln, dass sie amerikanische Bürgerinnen waren.³⁷⁴

³⁷²Davidov, Body, 272.

³⁷³Rebecca Fish Ewan, A Land Between. Owens Valley, California (Baltimore 2000) 154f.

³⁷⁴Fleischhauer, Documenting, 240.



Foto 48. San Juan Bautista, California. Japanese-American girls getting ready for a picnic which they had prior to their evacuation.

Das *Owens Valley*, in welchem Lee 1942 fotografierte, war eines der elf japanisch-amerikanischen Umsiedlungscamps. Es beherbergte bis 1946 114.490 Menschen. Alleine in einer der Unterbringungen dort, dem *Manzanar War Relocation Center*, fanden 10.000 Evakuierte Platz. Derartige Camps wurden meist in unwirtlichen, abgelegenen Regionen wie Wüsten gebaut. Die Errichtung der kleinen Gemeinden erfolgte in möglichst kurzer Zeit, und bildete Reihen von Barackenhäusern sowie Gemeinschaftsbauten, wie dem Speisesaal, der Freizeithalle, den Waschräumen und den Bügelräumen. In einem Haus wohnten bis zu vier Familien, deren Privatsphäre häufig nur durch sehr dünne Wände getrennt war. Die meisten der in diese Regionen evakuierten Menschen waren ihr Leben lang an küstennahe Verhältnisse gewohnt gewesen, dementsprechend schwer fiel die Anpassung an das raue Klima der Wüste und deren speziellen Anforderungen zum Anbau. Dennoch legten die Bewohner des Camps kleine Gemüsegärten für den Eigenbedarf an, und versuchten so gut wie möglich, sich an das neue Umfeld und seine Lebensbedingungen anzupassen.³⁷⁵

³⁷⁵Ewan, Owens Valley, 156f.

Auch findet sich in der Sammlung von Kalifornien eine ganze Reihe von Fotografien aus der Kriegsproduktion. Auffallend ist dabei, dass auch eine hohe Anzahl an Arbeiterinnen fotografiert wurde. Die Kleidung der Frauen in der FSA-Sammlung, auch wenn es häufig und in den ärmsten Beispielen nur Lumpen sind, sollte doch stets an ordentliche Kleider oder Röcke und Blusen erinnern. Nur selten finden sich Abbildungen von Frauen in Hosen oder abseits von geschlechterspezifischer Kleidung.³⁷⁶ Diese Bilder vermehrten sich erst gegen Anfang der 1940er Jahre Frauen mit den in der Kriegsindustrie tätigen Frauen. Beispiele dafür finden sich in Richmond, Kalifornien, wo Frauen 1943 im Schiffsbau tätig waren. Das Bild der Arbeiterin zeigt sie in Arbeitskleidern aus Hosen und Overall. John Tagg meint, dass die Depression und verstärkt dann der Zweite Weltkrieg die geschlechtsspezifische Trennung von Arbeit und Kleidung infrage stellte und aufbrach.³⁷⁷

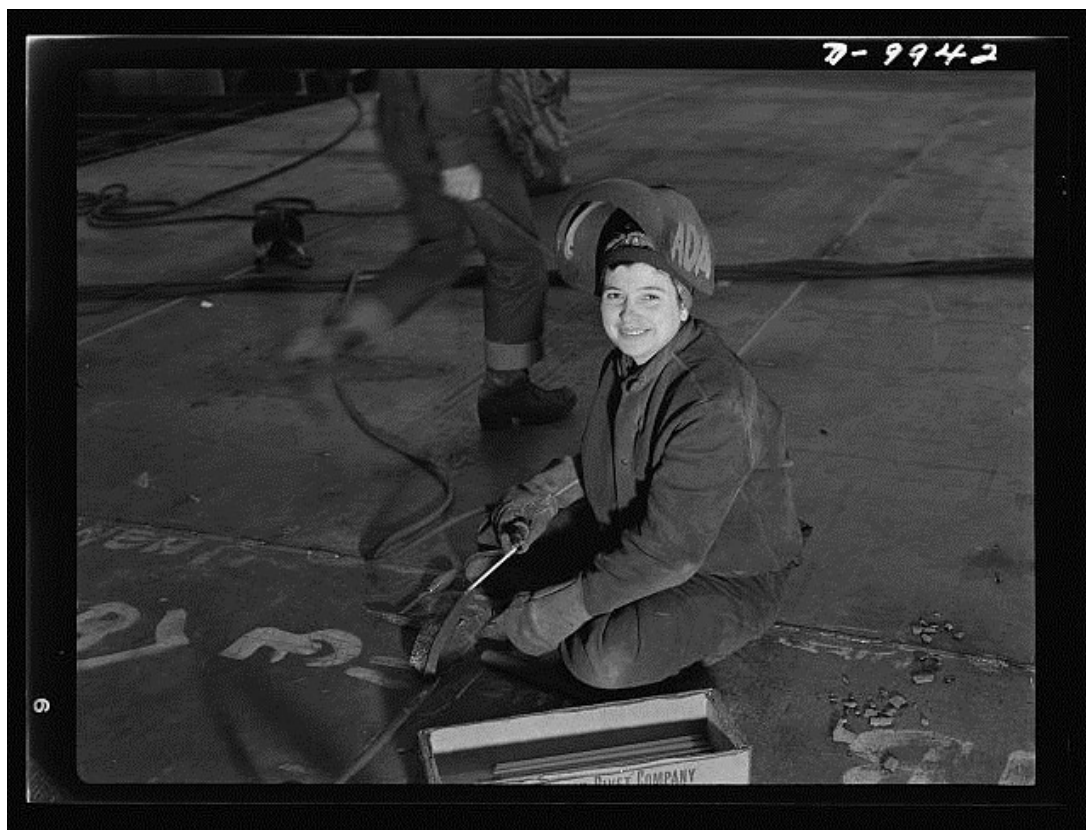


Foto 49. California shipyard workers. This woman worker pushes back her helmet during a moment's pause from her welding job at the Richmond shipyard in California, Ann Rosener, 1943.

Auch sieht man in einigen Bildern jenen Anspruch verwirklicht, den Stryker ab dem Jahr 1941 an seine Fotografen stellte: die Abbildung von „Menschen, die an die Nation glauben“. An dem folgenden Bild von Russell Lee aus dem Jahr 1942 lässt sich leicht die verstärkte

³⁷⁶Murphy, Gender, 102.

³⁷⁷Tagg, Burden, 208.

Politisierung erkennen, welche den Fotografien seit der Übernahme durch das OWI anhaftete. Das Foto vereint mehrere wichtige Aspekte: zum einen sehen wir darauf drei Frauen bzw. Mädchen, welche im Krieg ebenso in der Industrie tätig waren wie Männer. Zum anderen – so weist auch die Bildunterschrift hin – arbeiteten verschiedene Ethnien zusammen und formten so den gewünschten „Glauben an die Nation“ aus verschiedenster Richtung. Das kämpferische Bild im Hintergrund, ebenso wie die Körperhaltung der Mädchen, sind bewusst eingesetzte Stilelemente, um die Botschaft des Fotos zu unterstreichen.



Foto 50. Pacific Parachute Company, San Diego, California. Negro, Mexican, and white girls are employed at this plant.

6.4.3 Fotos aus New Mexico³⁷⁸

Pioniere, Farmer, Cowboys, Hausfrauen und Kinder sind beliebte Motive der Sammlung und werden auch stets in einem familiären und häuslichen Umfeld präsentiert, auch wenn die Verhältnisse ärmlich waren. Dies diente der Versicherung, dass die amerikanische Gesellschaft sich nicht in ihren Grundfesten verändert hatte, sondern versuchte ihre Traditionen, Familien und ihre Gemeinschaft intakt zu halten.³⁷⁹ Diese Motive fand man

³⁷⁸Die Fotosammlung von New Mexico findet sich unter der Website der *Library of Congress*: <http://www.loc.gov/pictures/search/?q=new%20mexico&st=grid&co=fsa> (Stand: 21.05.2015).

³⁷⁹Murphy, Gender, 112.

besonders in der Dokumentation des Südwestens des Landes. Das Gebiet war auch Symbol einer anarchischen Freiheit: als ihre Helden nannte man die *Cowboys* des Wilden Westens, welche von den Zwängen der Zivilisation in die Wildnis geflohen waren.³⁸⁰ Sie galten als Entdecker und Bekämpfer der Indianer.³⁸¹ Dies spielt wiederum auf die oben angeführte These des *cultural nationalism* an; die Romantik des amerikanischen Westens, der Grenze und seiner Eroberer und der Pioniergeist sind alles Themen, welche der amerikanischen Vergangenheit eigen sind. Doch auch die Repräsentation der Männer als *Cowboys* mit wettergegerbtem Gesicht, Zeichen von harter Arbeit und in einem wildem Land, rekurriert vielmehr auf ein ikonographisches Rhetorik, als auf tatsächliche Lebensumstände während den Depressionsjahren.³⁸² Der „Eroberer der Nation“, jener Typ Mann, der das amerikanische Land für seine Bewohner eingenommen und mit seinen Reitkünsten urbar gemacht hatte, ist Zeichen für die anhaltende Stärke und Würde der amerikanischen Bevölkerung. Beispiele für solche Bilder finden sich etwa in Montana und New Mexico.

³⁸⁰Henry Nash *Smith*, *Virgin Land. The American West as Symbol and Myth* (Cambridge, Mass. 2005) 81.

³⁸¹Barbara *Melosh*, , *Engendering Culture. Manhood and Womanhood in New Deal Public Art and Theater* (Washington, DC 1991) 33.

³⁸²*Murphy*, *Gender*, 101f.



Foto 51. Cowboy at rodeo, Quemado, New Mexico, Russell Lee 1940.

Die Fotostrecke aus Pie Town aus dem Jahr 1940 bildet eines der besten Beispiele für eine Vielzahl der Ideale und beliebten Motive der FSA. Als Russell Lee im Oktober in die kleine Gemeinde kam und sich langsam in ihrer Gemeinschaft vortastete, erklärte er seinen Bewohnern: „I want to show the rest of the country how you live. [...] We would picture the frontier which has unalterably molded the American character and make frontier life vivid and understandable.“³⁸³ Fasziniert von dem Leben als *frontier*-Stadt erforschte alte Lebensformen Amerikas mit einem Medium des 20. Jahrhunderts.³⁸⁴ Die kleine Stadt beherbergte etwa 250 Familien; viele davon waren Dürreflüchtlinge aus den trockenen Gebieten von Oklahoma, Texas usw. Sie bildeten fortan eine neue Gemeinschaft von Eigenheimen (*homesteads*), welche zum Großteil selbst errichtet und anschließend bewirtschaftet wurden. Die bereits bestehenden Einwohner halfen den Neuankömmlingen bei ihrer Ansiedlung, und bildeten so ein großartiges Beispiel der kooperativen Gemeinde. Außerdem zeigt das Beispiel von Pie Town einen alternativen Weg der Migranten aus dem

³⁸³Zit. nach: Ganzel, Descent, 81.

³⁸⁴Ganzel, Descent, 81.

Südwesten als jenen nach Kalifornien, wo sie wiederum eine andere Form der Not erwartete. Die Ansiedelung in einer kleinen und selbstversorgenden Gemeinde diene also als positives Gegenbeispiel zur Arbeit in der modernen Landwirtschaft des Westens. Das Dorf lag abgeschnitten und isoliert von seinem Umland, 65 Meilen von der nächsten Eisenbahn entfernt und 20 Meilen zum nächsten Telegraphen. Lee fokussierte in seinen Fotos genau diese Abgeschlossenheit und die damit verbundenen Traditionen des *frontier*-Lebens. Seine Bilder zeigen den Aufbau der Stadt, ebenso wie das zunehmende Einleben seiner Bürger. Dies zeigte einmal mehr das Interesse der FSA an amerikanischen Lebensformen außerhalb des Mittelklasse-Lebensstils in den urbanen Regionen.³⁸⁵ Seine Aufnahmen der Stadt wirken wie ein Ausflug in ein *Frontierland*: die einfachen Holzhäuser, die neu entstehenden Lehmhäuser als Zeichen der permanenten Siedelung sowie indigene Einflüsse, die durch die neue amerikanische Gemeinschaft verdrängt wurden tragen zur Gestaltung der Themen bei.³⁸⁶

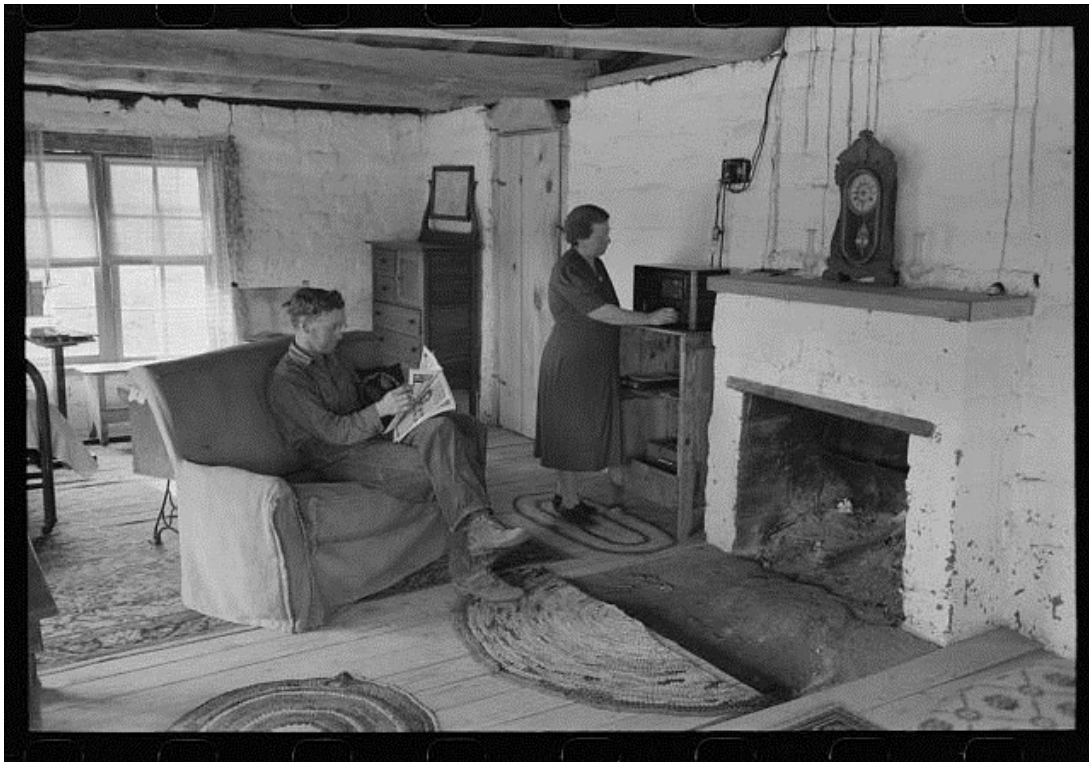


Foto 52. Homesteader and his wife in the living room of their new adobe house. This couple came out seven years ago from Oklahoma and lived in a log cabin until building this winter the adobe house. Pie Town, New Mexico.

³⁸⁵Guimond, *Dream*, 131f.

³⁸⁶Eric J. Sandeen, *The Search for Meaning in Farm Security Administration Photographs: Mind's Eye, Mind's Truth: FSA Photography Reconsidered* by James Curtis. In: *American Quarterly*, Vol. 43, No. 4 (Dec., 1991) 690.



Foto 53. Farm family after evening meal. Pie Town, New Mexico.

Lees Bilder zeigen ein intaktes Amerika: Familiensinn und einfache Freuden stehen in diesem Bild im Vordergrund. Die spärliche Beleuchtung taucht die Familie in heimeliges Licht und verstärkt diese sozialen Ideale, welche laut dieser Suggestion vor allem in der ländlichen Bevölkerung noch vorhanden waren. Erinnert man sich an die Ironisierung sozialer Widersprüche durch die Abbildung von Werbeschildern im Hintergrund der notleidenden Menschen, so bildet diese Form der Fotografie eine zweite (positiv konnotierte) Bildtradition innerhalb der FSA, welche mit dem Kriegseintritt noch zunahm.³⁸⁷

Eine weitere bekannte Fotoserie aus New Mexico ist die Dokumentation der Familie von Juan Lopez in Las Trampas, von John Collier aus dem Jahr 1943. Geplant war die Fotostrecke als Dokumentation des römisch-katholischen Priesters Walter Cassidy; doch bald stand die Familie des lokalen Bürgermeisters im Vordergrund. An Stryker berichtete Collier, dass Las Trampas das Zentrum dieser Bergregion und voll von Ursprünglichkeit sei: Lehmhäuser, deren Gemäuer mit der Erde verschmolzen, die große Kirche mit den steinernen Massivwänden, die noch aus der Kolonialzeit stammte, und ihre Bewohner, die Abkömmlinge spanischer Kolonialsiedler, trugen zu diesem Eindruck bei. Genau diese nostalgische Unverfälschtheit fotografierte Collier und erzählte damit die Geschichte der Menschen und des Landes, der Effekte der Modernisierung und der Rolle der Kirche. Einen wichtigen Fokus

³⁸⁷Nate, Träume, 141.

legte er auch auf die Darstellung der Familieneinheit in diesem kleinstädtischen Umfeld: Juan Antonio Lopez war zwar Bürgermeister der Stadt, wurde jedoch vorwiegend im Kreis seiner Familie fotografiert. Die genaue Dokumentation der Lopez Familie zeigt ein ganzes Konglomerat an unterschiedlichen kulturellen Einflüssen: angefangen vom Feuerholz, welches im Kamin brennt, das auf Land gesammelt wurde, welches vom *US Forest Service* verwaltet wurde, die Kinder, die ihre Hausaufgaben für eine englischsprachige Schule erledigen, der älteste Sohn, welcher beim Militär ist, Juan Antonio, der sich in der katholischen Kirche engagiert bis hin zum Pflegen des hispano-amerikanischen Erbes durch Geschichten der Großeltern am Kamin.³⁸⁸



Foto 54. Trampas, New Mexico. The Lopez children often call on their grandfather in the evenings to hear tales of the old days when Trampas was a thriving sheep town.

³⁸⁸ *Fleischhauer*, Documenting, 294f.

5.4.4 Langes *Migrant Mother*

Dorothea Langes Porträt der *Migrant Mother* wurde nicht nur zum bekanntesten Bild der Sammlung, sondern auch zum Symbol einer ganzen Generation während den Depressionsjahren. Es erreichte damit ikonischen Status und wurde in der Interpretation und Verwendung der Folgejahrzehnte auch ganz aus ihren individuellen Lebensumständen herausgenommen.³⁸⁹ Stryker sagte einmal über das Porträt der Mutter: „When Dorothea Lange took that picture, that was the ultimate. She never surpassed it. To me, it was the picture of Farm Security Administration. [...] So many times I've asked myself what is she thinking? [die *Migrant Mother* Anm.] She has all of the suffering of mankind in her but all of the perseverance too. A restraint and a strange courage. You can see anything you want in her. She is immortal [...].“³⁹⁰

Dorothea Lange selbst beschrieb die nahezu anekdotische Geschichte, wie es zu dem Foto kam: Sie war mit dem Auto von Kalifornien nach Hause unterwegs. Ihr Wagen war voll mit fertig geknipstem Fotomaterial, welches sie nach Washington schicken wollte, um anschließend zu ihrer Familie nach San Francisco heimzukehren. Es regnete. Am Straßenrand sah sie ein heruntergekommenes Schild mit einem Pfeil mit der Aufschrift „Erbsenpflückerlager“. Zwanzig Meilen fuhr sie noch weiter, bis sie es sich anderes überlegte und doch umkehrte. Sie wäre ihrem Instinkt gefolgt, nicht ihrem Verstand, und sah bereits bei ihrer Ankunft die unterernährte Frau mit ihren Kindern im Schlamm sitzen. Daraufhin hätte sie mit der Frau Kontakt aufgenommen; diese hätte ihr erzählt, dass sie 32 Jahre alt wäre und dass sie und ihre Familie von gefrorenem Gemüse der umliegenden Felder und von toten Vögeln leben würden. Sie hätte gerade ihre Autoreifen verkauft, um Geld für Essen zu erhalten. Lange beschloss ihre Geschichte mit den Worten: „Sie saß in einem schiefen Zelt, ihre Kinder drängten sich um sie, und sie schien zu wissen, dass meine Bilder ihr helfen könnten, und so half sie mir. Es gab eine Art Gleichheit zwischen uns.“³⁹¹

Die *San Francisco News* publizierte 1936 einige Artikel über die Lage der Wanderarbeiter in Kalifornien zusammen mit Fotos der FSA von Dorothea Lange.³⁹² Am 10. März 1936 erschien dort zum ersten Mal Langes Bild der Mutter mit ihren Kindern und der Artikelüberschrift: „Ragged, Hungry, Broke, Harvest Workers Live in Squalor“. Der Artikel berichtete von etwa 100 Erbsenpflückern, die durch den Ausfall der Ernte keine Arbeit und somit auch kein finanzielles Auskommen hatten. Sie versammelten sich in einem Arbeitslager

³⁸⁹Levine, Historian, 16.

³⁹⁰Zit. nach: Böger, Photokampagnen, 369.

³⁹¹Lange, Lange, 76.

³⁹²Worster, Dust Bowl, 54.

in Nipomo. Am folgenden Tag erschien in der gleichen Zeitung erneut ein anderes Bild der Mutter – nun das berühmte Porträt der *Migrant Mother* – mit dem Titel: „What does the „New Deal“ Mean to This Mother and her Children?“. Darin berichtete die *San Francisco News*, dass die Regierung durch die Bilder und den Artikel auf die Lage der Arbeiter aufmerksam geworden sei, und Hilfsleistungen nach Nipomo geschickt hätte.³⁹³ Auch die Zeitung *Midweek Pictorial* zeigte das Bild der Mutter aus Kalifornien mit dem appellierenden Titel: „Look in her eyes!“.³⁹⁴ Die notleidende Mutter auf dem Bild wurde zur stummen Sprecherin und Sinnbild für alle Wanderarbeiter in Kalifornien, für alle armen Landarbeiter und im weitesten Sinne für alle notleidenden Menschen der Depression.³⁹⁵

Auch bei diesem Foto spielt die Bildunterschrift eine wesentliche Rolle: *migrant* und *mother* sind jene beiden Wörter, mit welchen die Frau auf dem Bild identifiziert und typisiert werden sollte.³⁹⁶ Es spiegeln sich darin einmal mehr die Werte und Ideen, welche das Programm der FSA propagierte. Präsentiert wurde eine Mutter weißer Abstammung, sowie nur vier der insgesamt sieben ihrer Kinder. Diese Auswahl war nicht zufällig. Die Darstellung der bereits älteren übrigen Kinder würde sie zu einer zu jungen Mutter machen und die ohnehin schon prekäre Meinung der Öffentlichkeit über die fehlende Geburtenkontrolle der „unteren Schichten“ herausfordern. Obwohl der Vater im Bild nicht anwesend ist – um so vor allem die emotionale Wirksamkeit und den Appell des Bildes zu unterstreichen – wird er doch in der Bildunterschrift erwähnt, um so das soziale Ideal der amerikanischen Familie zu erfüllen. Oft wurde die Not der Wanderarbeiter auf den Straßen, unterwegs oder in provisorischen Camps gezeigt. Auch dies verweist trotz der Darstellung der Armut wiederum auf positive Konnotationen in der amerikanischen Tradition, nämlich den schon oft zitierten Pioniergeist und dem Zug nach Westen, wie auch im Falle der *Migrant Mother*.³⁹⁷

³⁹³Brocks, Bildquellen, 93f.

³⁹⁴Levine, Historian, 34.

³⁹⁵Brocks, Bildquellen, 98.

³⁹⁶Trachtenberg, Image, 70.

³⁹⁷Brocks, Bildquellen, 99–101.

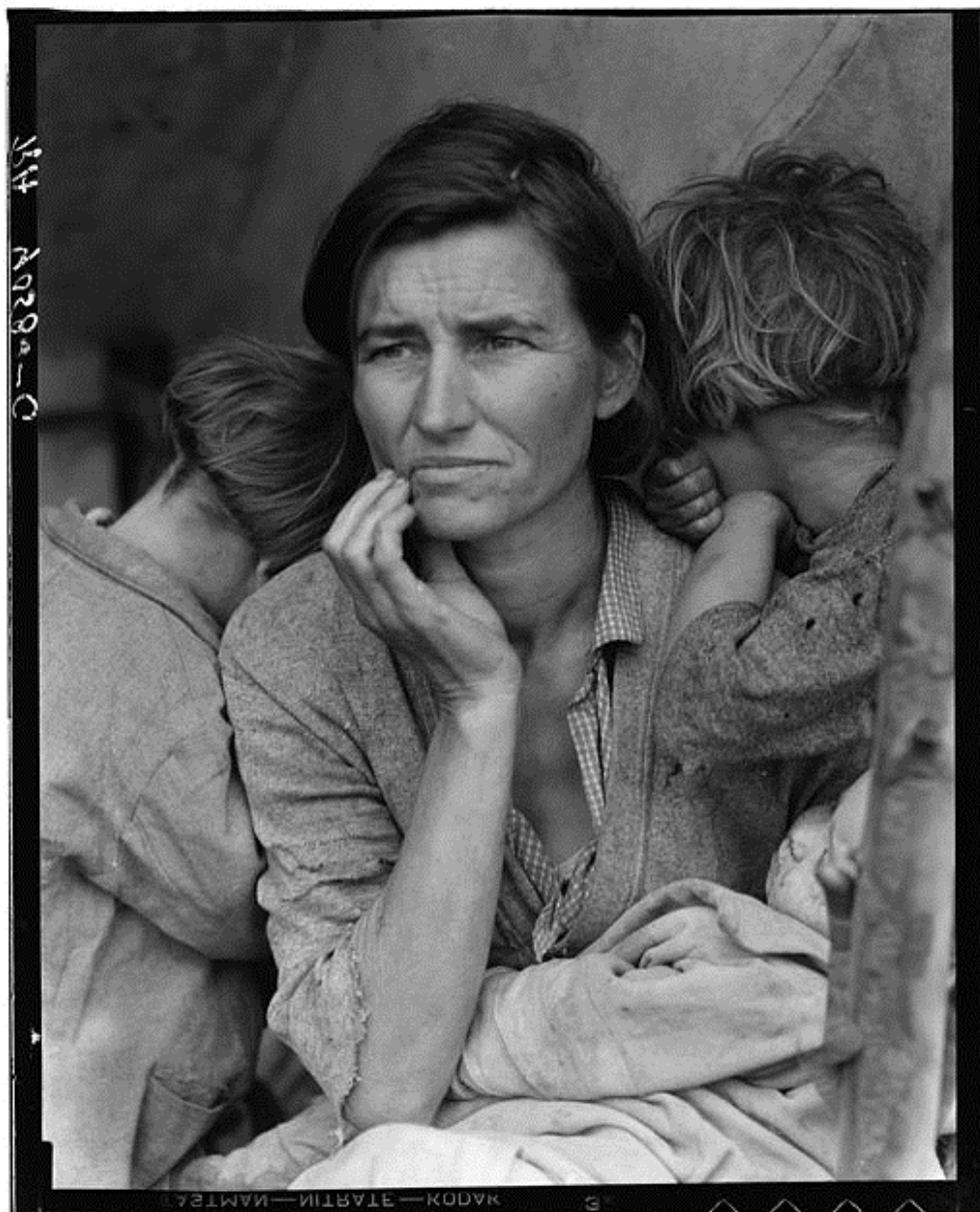


Foto 55. Destitute pea pickers in California. Mother of seven children. Age thirty-two. Nipomo, California.



Foto 56 und 57. Migrant agricultural worker's family. Seven hungry children. Mother aged thirty-two. Father is native Californian. Nipomo, California.

In den frühen 1980er Jahren schließlich enthüllte man die Identität der Frau auf dem mittlerweile weltbekannten Bild. Man fand heraus, dass die damals 32-jährige Mutter Florence Thompson hieß und von Cherokee-Abstammung war. Dass dies in den Publikationen unerwähnt blieb, könnte daran gelegen haben, dass Lange es nicht wusste; möglich ist aber auch eine bewusste Zurückhaltung der Information um eine höhere Identifikation mit der *weißen* Mutter zu erreichen. Thompson lebte in den 1980er Jahren in einem Trailer in Modesto, Kalifornien, und erhielt Geld von der Sozialhilfe.³⁹⁸ Ihre Kinder versuchten über den Weg der Öffentlichkeit finanzielle Unterstützung für ihre Mutter zu erhalten, da diese die Therapie für ihre Krebserkrankung nicht zahlen konnte. Wenige Monate nach ihrer Identitätsenthüllung starb Florence Thompson.³⁹⁹ In einem Interview mit Bill Ganzel gab sie einige Widersprüchlichkeiten zu der Geschichte von Dorothea Lange bekannt, etwa dass sie keineswegs ihre Reifen verkauft hätte. Sie wäre im März 1936 mit insgesamt acht statt sieben Kindern und zusammen mit ihrem Lebensgefährten Jim Hill aufgrund einer Autopanne in Nipomo liegengeblieben. Während Hill mit den zwei älteren Söhnen unterwegs war, um nach Reparaturmöglichkeiten für das Auto zu suchen, hätte sie mit ihren übrigen Kindern in einem behelfsmäßigen Zelt gewartet. Als die Hilfsleistungen der Regierung für die Region Nipomo eintrafen, wären sie längst wieder abgereist gewesen und hätten daher nicht von diesen profitieren können. Auch gab Thompson an, dass Lange ihr versprochen hätte, die Fotos nicht zu veröffentlichen und dass sie ihr eine Kopie davon schicken würde, was nicht geschehen war.⁴⁰⁰ „That's my picture hanging all over the world, and I can't get a penny out of it. What good's it doing me?“⁴⁰¹, sagte sie im Interview von 1978, welches auch in der *Los Angeles Times* abgedruckt wurde. Dennoch sei sie stolz, darauf abgebildet zu sein.⁴⁰²

Exkurs: Der Madonna–Bildtypus in der Sammlung der FSA

Die Pose der *Migrant Mother* mit dem Kind greift auf eine weit zurückreichende ikonographische Tradition, nämlich die der religiösen Madonnendarstellung zurück. Eine Besonderheit der christlichen Darstellung war die *Maria Lactans*, also die säugende Mutter mit ihrem Kind. Die Milch war neben dem Honig ein Symbol für das gelobte Land, welches im Alten Testament erstmals sichtbar wird. Assoziiert wird die Mutter mit dem Kind auch mit Heilkraft und Weisheit. Obwohl sowohl Jesus als auch Maria Armut, Demut und Gehorsam

³⁹⁸Rosler, Afterthoughts, 315.

³⁹⁹Nate, Träume, 286.

⁴⁰⁰Brocks, Bildquellen, 99f.

⁴⁰¹Rosler, Afterthoughts, 315.

⁴⁰²Rosler, Afterthoughts, 315.

verkörpern, so sind ihre Tugenden von Sanftheit, Fügsamkeit und Geduld doch vor allem mit der Mutter Jesu‘ beschrieben.⁴⁰³ Die Darstellung der notleidenden Mütter während der Depressionszeit greift somit auf eine langwährende und ikonographisch höchst aufgeladene Symbolik zurück. Wie Maria ertrugen die Mütter der 1930er Jahre ihre Not und Armut mit Würde und mit Fürsorge für ihre Nachkommen, welche das Fundament und die Zukunft der Nation waren. Auch das Leiden spiegelt sich besser in Form von armen Müttern: unter den am häufigsten reproduzierten und damit bekanntesten Bildern sind eine Vielzahl an Porträts von Frauen, etwa die *Migrant Mother* oder das Porträt von Allie Mae. Strandroth sucht den Grund in einer möglichen Assoziierung des Weiblichen mit einer besseren Darstellung des Leidens. Die Frau als das schwächere Geschlecht – schützenswert ebenso wie Kinder – zeigt Verzweiflung und Not wohl besser, als es Männer tun.⁴⁰⁴ Dabei war die Auswahl der Motive hochgradig selektiv. Mütter wurden prinzipiell als fürsorglich und liebevoll dargestellt; es existieren etwa keine Bilder, in welchen Frauen ihre Kinder zurechtwiesen oder gar schimpften, obwohl dies sicherlich auch Teil der Erziehung war.⁴⁰⁵

Ein weiteres bekanntes Beispiel für diese Tradition ist auch das Bild einer Frau, die vor der Dürre aus Oklahoma flüchtete und mit ihrem Baby am Straßenrand campierte. Es stammt ebenfalls von Dorothea Lange und ist aus dem Jahr 1936: Hier zeigt sich nicht nur Langes Vorliebe für ausführliche Bildunterschriften, sondern auch oben angesprochener Kontext der Einwanderung nach Kalifornien. Doch vor allem ist hier die Fotografie an sich besonders: das natürlich einfallende und starke Licht im Hintergrund verstärkt den religiösen Aspekt des Bildes noch umso mehr. Die Haltung der Frau ist schützend, ihre Arme sind um das Kind gebreitet; ihr Blick geht gleichzeitig tragisch als auch hoffnungsvoll direkt in die Kamera. Wieder spiegeln sich hier sowohl Würde als auch Not. Verstärkt werden beide Aspekte durch ihre Umgebung: einerseits finden wir Zeichen der Armut – das notmäßige Zelt, die Decken am Boden – gleichzeitig vermittelt es auch einen religiösen Eindruck, als würde es eine Art Scheune nachahmen. Die Blätter, welche ins Bild hängen, der Holzpfeosten im Hintergrund und die Decken am Boden tragen zur ikonographischen Untermalung bei. Diese Mutter aus Oklahoma wurde auch zum Titelbild von Steinbecks gesammelten Artikeln aus *The Harvest Gypsies* unter dem Titel *Their Blood is Strong*.⁴⁰⁶

⁴⁰³Marina Warner, *Alone of All Her Sex. The Myth and Cult of the Virgin Mary* (London 1976) 183; 192-194.

⁴⁰⁴Strandroth, *Pure*, 171.

⁴⁰⁵Stott, *Documentary*, 61.

⁴⁰⁶Stott, *Documentary*, 152.



Foto 58. Drought refugees from Oklahoma camping by the roadside. They hope to work in the cotton fields. The official at the border (California-Arizona) inspection service said that on this day, August 17, 1936, twenty-three car loads and truck loads of migrant families out of the drought counties of Oklahoma and Arkansas had passed through that station entering California up to 3 o'clock in the afternoon.

Derartige Bilder von Müttern in Madonnaposen existieren von nahezu allen repräsentierten Ethnien.



Foto 59. Colored mother and child, Little Rock, Arkansas, Ben Shahn 1935.

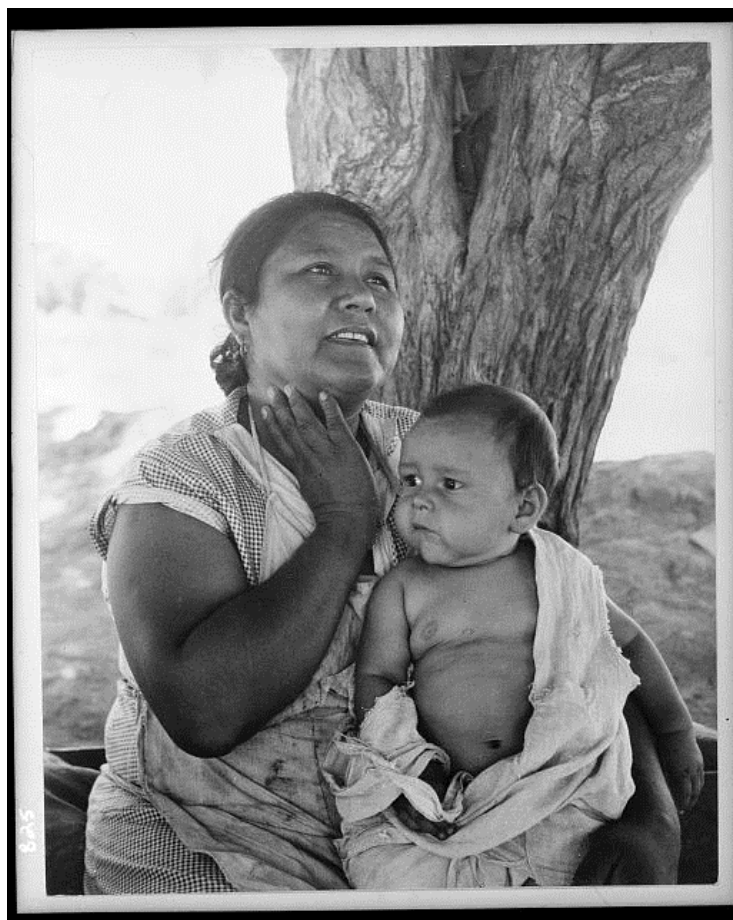


Foto 60. Mexican mother in California. "Sometimes I tell my children that I would like to go to Mexico, but they tell me 'We don't want to go, we belong here.'", Dorothea Lange 1935.

Zusammenfassung der Ergebnisse

Am Beginn dieser Arbeit stand die Frage danach, welche Intentionen – politischer, kultureller und gesellschaftlicher Natur – hinter dem Fotografie-Programm standen, sowie wie die Fotografien der FSA helfen können, das Verständnis über die 1930er Jahre in den USA, das Programm des *New Deal* und der Depression zu bereichern. Durch eine Analyse des Fotomaterials sowie der Aussagen erfahren wir etwas über das politisch-soziale, sowie gesellschaftliche Klima der 1930er Jahre, angefangen von den Verbreitungsparadigmen der Fotografien weißer und schwarzer Bevölkerung, welche etwa das immer noch vorhandene Problem der Rassentrennung widerspiegeln, bis hin zu öffentlichen Auseinandersetzungen rund um das gesamte *New Deal*-Programm von FDR. Politische Gegner des Programms nutzten auch das Fotografie-Programm der FSA, um Kritik am *New Deal* zu üben, und prangerten es vor allem als Propagandainstrument für staatliche Maßnahmen an. Indirekt zeigt sich dieser politische Konflikt ja auch in den Intentionen des Fotografie-Programms, der Öffentlichkeit die Notwendigkeit der landwirtschaftlichen Hilfsprogramme aufzuzeigen, und dafür Rechtfertigung und Anerkennung zu finden. Dies spiegelt die doch prekäre Situation der 1930er Jahre wieder, in welcher Roosevelt keineswegs gänzlich ohne politische Hürden und Gegner sein *New Deal*-Programm verwirklichte. In kleinerem Ausmaß zeigten sich gesellschaftliche Konflikte auch im Beispiel der kalifornischen Großgrundbesitzer, welche man durch Fotografien von staatlichen Wanderarbeitercamps versuchte davon zu überzeugen, dass diese keine ökonomische Konkurrenz beabsichtigten. Die Analyse der Bilder hinsichtlich ihres Genres als sozialdokumentarische Fotografie lieferte wichtige Erkenntnisse über die Bedeutung der Gattung für die Zeitgenossen der 1930er Jahre, als auch über Lebensverhältnisse und die Armut der Menschen in der Depressionszeit. Mitzudenken ist dabei nicht nur der moderne Erkenntniszuwachs über derartige Lebensrealitäten, sondern auch jener der Zeitgenossen, welcher die folgende Auseinandersetzung mit dem Thema der Not in den ländlichen Gebieten der USA prägte, und somit wiederum neue Voraussetzungen für eine historische Beschäftigung damit schuf. Des Weiteren lassen sich Kulturvorstellungen, welche aus dem theoretischen Gefüge des *cultural nationalism* hervorgingen, anhand konkreter Bildbeispiele nachvollziehen, und zeichnen somit ein Bild der Kulturwelt der 1930er Jahre. Die Beschäftigung mit den eigenen, historischen Wurzeln wurde nicht nur in Literatur, Kunst und Musik vollführt, sondern auch in der Motivwahl der Fotografien sichtbar. Darin enthalten sind *Wild West*-Themen, Pioniergeist, lokale indigene Kulturen, sowie eigenständige Bevölkerungsgruppen unterschiedlicher Tradition.

Die Beschäftigung mit den Fotografien führte also zu einem vielschichtigen Erkenntnisgewinn. Beispielbilder, auf welchen Menschen in ihrem Zuhause in kleinen und teils kaputten Räumen zu sehen sind, oder in ihrer Armut in den vollgepackten Autos auf der Straße, geben einen guten Eindruck von bereits vor der Depression vorherrschenden Lebensbedingungen, und gleichzeitig von der Verstärkung der Not seit der Wirtschaftskrise. Andere Fotografien, wie einige Fotostrecken aus den staatlichen Camps in Kalifornien oder aus New Mexico, vermitteln in eindrucklicher Weise politische Strategien, welche das Programm innehatte bzw. gesellschaftliche und kulturelle Idealbilder, welche es vertrat. Bei der Analyse der Bilder zeigten sich deutliche Motivhäufungen. Die beliebteste Form der Fotografie in der Sammlung ist das Porträt; die abgebildeten Menschen sollten dabei Kraft und Stärke ausstrahlen, und kennzeichneten so auch die würdevolle Dokumentation der Armut. Ähnlichen Mustern folgte die Dokumentation von Menschen in sehr ursprünglichen Lebensverhältnissen, wie auf Kutschen mit Maultieren, mit rudimentären Arbeitsgeräten oder in einfachen stromlosen Häusern. Obwohl ein derart einfacher und im Vergleich zum urbanen Umfeld niedrigerer Lebensstandard als Zeichen der Armut stand, so verfolgte die Dokumentation auch gleichzeitig einen nostalgischen Blick auf lokale und isolierte Bevölkerungsgruppen, welcher im Zusammenhang stand mit Idealvorstellungen eines kleinstädtischen Amerikas. Neben dieser Form der Gemeinde, wurde auch die Familie als sozialer Ort stilisiert und deren Darstellung besonders seit Kriegsbeginn für die Betonung von Aspekten wie gesellschaftlicher Ordnung und ökonomischer Verbesserung gebraucht.

In der Auseinandersetzung mit dem Fotografie-Programm stand sowohl heute als auch in den 1930er Jahren häufig die Frage nach der Bewertung des Programms hinsichtlich seiner Intentionen, im Vordergrund. In den Aspekten ihrer Propagandatätigkeit, ihrer Unterstützung für eine staatliche Regierungsbehörde, sowie der manchmal nahezu exhibitionistischen Zurschaustellung der Not und Armut der Menschen gerieten die Fotografien der FSA immer wieder unter Kritik der Öffentlichkeit, der Medien, der Zeitgenossen und auch der kritischen Forschung. Ihre Beweise fand diese Argumentation in fingierten Szenen auf den Fotos, veränderten individuellen Lebensgeschichten, oder in Gegenständen, die in den Bildern bewusst platziert wurden. Die Exposition und das Eindringen in die private Sphäre der Menschen wurde an mancher Stelle sowohl von den Fotografierten, etwa im Fall Katie Tingles, als auch von den Betrachtern als unpassend, unangenehm und negativ empfunden. Die Fotografen selbst äußerten sich sehr unterschiedlich zu ihrer Tätigkeit. Während etwa John Vachon zunehmend an Stryker und der Suche nach stereotypen Bildmotiven Kritik übte, oder Walker Evans vehement den Einfluss der Politik in seinen Bildern ausschließen wollte,

äußerte sich Dorothea Lange über das Thema der Propaganda einmal folgendermaßen: „Alles ist Propaganda für das, woran du wirklich glaubst. Ich sehe nicht, daß es anders sein könnte. Je fester und tiefer du an etwas glaubst, desto mehr bist du in gewissem Sinn Propagandist. Überzeugung, Propaganda, Glaube. Ich weiß nicht, nie konnte ich zu dem Schluß kommen, daß Propaganda ein schlechtes Wort sei.“⁴⁰⁷ Dieses Zitat der Fotografin zeigt jedoch einen essentiellen Punkt, der bei der Bewertung des Programms nicht vergessen werden sollte: Erfahrungshorizonte, Verständnis und Auffassung in den 1930er Jahren differieren zum Teil von heutigen Vorstellungen der Dokumentation etwa, oder der politischen Propaganda. Doch auch in den 1930er Jahren gab es bereits unterschiedliche Meinungen zum Fotografie-Programm selbst; an mancher Stelle verbarg sich dahinter auch die eigene politische Intention.

In einer zweiten Sichtweise auf das Programm werden die Wirkungsmacht und die sozialen Folgen betont, welche die Fotografien hervorriefen. Die Armut von Millionen Menschen in den 1930er Jahren in den ländlichen, sowie isolierten Gebieten des großen geographischen Gebiets der USA wäre ohne eine derartig umfassende Dokumentation der Fotografen nicht in diesem Ausmaß an die Öffentlichkeit getragen worden. Nicht nur bedeutete dies für die urbane Bevölkerung einen erheblichen Wissenszuwachs über das eigene Land und ihre Mitmenschen, sondern auch eine Erweiterung des Bewusstseins für die große Not der Depressionszeit. Dieses neu geschaffene Bewusstsein sollte auch die Überzeugung von der Notwendigkeit der Hilfsprogramme des *New Deal* hervorrufen, welche diesen Bevölkerungsgruppen zukommen sollte. Einzelbeispiele, wie die Hilfsleistungen, welche die Bewohner von Nipomo nach der Veröffentlichung einiger Bilder der dortigen Wanderarbeiter erhielten, zeigen den Einfluss, welche die Fotografien auf manche Regierungshandlung selbst hatten.

Bekannte Bilder und Fotostrecken wie die *Migrant Mother*; der Plantagenboss aus Mississippi oder die Aufnahmen aus Pie Town wurden zum Ausgangspunkt ausschweifender Bildinterpretationen vieler Autoren und prägen die heutige, wissenschaftliche Beschäftigung mit den Fotografien. Moderne Ansätze der Bildanalyse, sowie neue historische Felder, wie die Frauen- und Geschlechtergeschichte, versuchen neue Fragestellungen an das umfassende Bildmaterial heranzutragen. Nicht vergessen werden sollte dabei jedoch die wichtige Tatsache, dass die Bilder der FSA Zeugen ihrer Zeit sind, und somit ihr historischer Kontext zu Entstehung und Rezeption mitgedacht werden muss. Sieht man von einer reinen

⁴⁰⁷Lange, Lange, 127.

kunsttheoretischen Interpretation der Bilder ab, so ist die Trennlinie zwischen persönlicher Interpretation und Spekulation, und tatsächlich herauslesbaren Bildbedeutungen schwierig zu ziehen. Dennoch darf in einer historischen Analyse von Bildern eine wichtige Komponente nicht vergessen werden: die der Ästhetik des Mediums. Eine ebenfalls an Geltung nicht zu vergessende und in Zusammenhang stehende Zutat der Bilder – so scheint es – ist der Zufall. Einige der Bildmotive ergaben sich vermutlich aufgrund günstiger Bedingungen, welche die Fotografen vorfanden, aufgrund von individuellen Lebensgeschichten, welche sich in der Bildanalyse nicht in vorhandene Interpretationsmuster fügen lassen, und aufgrund der bereits erwähnten Ästhetik mancher Motive, sei es durch passende Lichtverhältnisse, oder einer guten Farb- und Kontrastkomposition. Zudem sei erwähnt, dass gängige, und vor allem komplex strukturierte Interpretationen manchmal dazu neigen, Bildinhalte entlang eines Schemas, einer Theorie oder einer gesuchten Fragestellung zu analysieren. Schwierig wird es bei der Frage danach, ob sich die historische Situation auf den Bildern wirklich so darstellte, als etwa ihre Bildunterschrift suggeriert. Wie bei einigen oben genannten Beispielen, etwa den japanisch-amerikanischen Mädchen, kam auch das Spiel mit Ironie und Sarkasmus der Fotografen, oder vielleicht auch der Fotografierten selbst, vor. Derartige Überlegungen führen auch gut jenes Spannungsverhältnis zwischen Kunst und Politik vor Augen, in welchem sich die Fotografen des FSA-Programms befanden. Die sozialdokumentarische Arbeit für eine staatliche Behörde, sowie der Auftrag ein bestimmtes Fotomaterial zu liefern, vermischte sich in einigen Bildbeispielen mit den persönlichen ästhetischen Ansichten der Fotografen. Ebenso anzuerkennen ist, dass wohl einige der Fotografien auch aus rein künstlerischen Überlegungen heraus entstanden.

Die Analyse der visuellen Repräsentation von Rassenverhältnissen in Kapitel 4 förderte zwei wichtige Erkenntnisse zutage. Zum einen lässt sich in manchen Bildern die in der Forschungsliteratur formulierte These wiederfinden, dass Bilder mit afroamerikanischen und weißen Protagonisten soziale Hierarchien widerspiegeln – wie etwa im Fall des Plantagenbosses – zum anderen lassen sich auch Bilder finden, – das der beiden Männer am Bordstein, oder der beiden Kinder mit der Melone – an welchen sich dieses Interpretationsmuster nicht anlegen lässt. Derartige Bilder folgten dabei häufig auch anderen, oben erwähnten Aspekten der Fotografie wie Ästhetik und Zufall. Die Relevanz der Thematik der Segregation ergibt sich vielmehr aus Zahlen und Statistiken über das Programm, als aus der täglichen Arbeit der Fotografen. Die erwähnten 1%, in welchen afroamerikanische Bevölkerung gemeinsam mit weißer abgebildet wurde, sowie die weit geringere Publikation schwarzer Motive sprechen ein deutlicheres Zeichen, als ihre Bilder.

Die Frage nach der Darstellung des *Dust-Bowl* Phänomens in den Fotografien liefert als Antwort eine hohe Anzahl an Bildern, welche sich mit dieser Thematik befassen. Der vorherrschende Eindruck bei der Betrachtung bildete jener der Betonung der Not der Menschen, welche ihr Zuhause verließen, sich auf ungewisse Reise begaben und dabei ihr Hab und Gut immer bei sich trugen. Auch die letztlich meist schlechten Bedingungen der Lohnarbeit, die sie in Kalifornien vorfanden, wurden visuell dokumentiert. Eine zweite sehr interessante Bildsprache ist jedoch die Thematisierung dieses Aufbruchs als Weiterführung der amerikanischen Traditionen der Westexpansion, sowie des Pioniergeists. Am deutlichsten findet diese Thematik ihren Ausdruck in der Dokumentation von New Mexico.

Der persönliche Zugang zum Thema der Bildanalyse der FSA-Fotografien ist ein anderer, als bei der Bearbeitung eines Themas auf rein textlicher Ebene. Fotografien rufen im Vergleich zum geschriebenen Wort häufig eine stärkere emotionale Komponente in der Bearbeitung, auch in ihrer wissenschaftlichen Betrachtung, hervor. Anstatt sich dieser jedoch komplett zu verschließen, sollte dieser Gedanke vielmehr bewusst reflektiert und als Prämisse gesetzt werden, derer auch andere Betrachter – seien es die Zeitgenossen der 1930er Jahre oder heutige Forscher – unterliegen. In der Folge ergibt sich, dass, sowohl historische, als auch moderne Aussagen zu Bildbedeutungen mit Vorsicht zu genießen sind und durchaus auch anhand der eigenen Wahrnehmungshorizonte abgeglichen werden können. Überraschend bei der Arbeit mit den Fotografien ist im Rückblick die Tatsache, dass Fragestellungen immer wieder neu anhand eines einzelnen Bildes formuliert werden müssen, um nicht in vorgefertigte Antworten zu verfallen. Dies scheint mir als eine der wichtigsten Lektionen, welche durch die Beschäftigung mit den Fotografien hervorging, und auch bei jeder zukünftigen Analyse einfließen sollte.

Bildnachweis

Foto 1: <http://www.loc.gov/pictures/resource/fsa.8b27761/?co=fsa>

Foto 2: <http://www.loc.gov/pictures/resource/fsa.8a40921/?co=fsa>

Foto 3: <http://www.loc.gov/pictures/resource/fsa.8a26331/?co=fsa>

Foto 4: <http://www.loc.gov/pictures/resource/fsa.8c18578/?co=fsa>

Foto 5: <http://www.loc.gov/pictures/resource/cph.3a34875/?co=fsa>

Foto 6: <http://www.loc.gov/pictures/resource/cph.3a01366/?co=fsa>

Foto 7: <http://www.loc.gov/pictures/resource/fsa.8a03421/?co=fsa>

Foto 8: <http://www.loc.gov/pictures/resource/fsa.8a07478/?co=fsa>

Foto 9: <http://www.loc.gov/pictures/resource/fsa.8c05845/?co=fsa>

Foto 10: <http://loc.gov/pictures/resource/fsa.8d33446/>

Foto 11: <http://loc.gov/pictures/resource/fsa.8c10946/>

Foto 12: <http://www.loc.gov/pictures/resource/fsa.8c52424/?co=fsa>

Foto 13: <http://www.loc.gov/pictures/resource/ppmsc.00244/?co=fsa>

Foto 14: <http://www.loc.gov/pictures/resource/fsa.8c52248/?co=fsa>

Foto 15: <http://www.loc.gov/pictures/resource/ppmsc.00242/?co=fsa>

Foto 16: <http://www.loc.gov/pictures/resource/fsa.8a44527/?co=fsa>

Foto 17: <http://www.loc.gov/pictures/resource/cph.3c30334/?co=fsa>

Foto 18: <http://www.loc.gov/pictures/resource/fsa.8b35942/?co=fsa>

Foto 19: <http://www.loc.gov/pictures/resource/fsa.8a40071/?co=fsa>

Foto 20: <http://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/item/fsa2000031919/PP/resource/>

Foto 21: <http://www.loc.gov/pictures/resource/fsa.8b38425/?co=fsa>

Foto 22: <http://www.loc.gov/pictures/resource/fsa.8d05331/?co=fsa>

Foto 23: <http://www.loc.gov/pictures/resource/fsa.8c36089/?co=fsa>

Foto 24: <http://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/item/fsa2000032023/PP/resource/>

Foto 25: <http://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/item/fsa1997007316/PP/resource/>

Foto 26: <http://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/item/fsa1997007315/PP/resource/>

Foto 27: <http://www.loc.gov/pictures/resource/fsa.8c07607/?co=fsa>

Foto 28: <http://www.loc.gov/pictures/resource/fsa.8c29230/?co=fsa>

Foto 29: <http://www.loc.gov/pictures/resource/fsa.8c29233/?co=fsa>

Foto 30: <http://www.loc.gov/pictures/resource/fsa.8c07628/?co=fsa>

Foto 31: <http://www.loc.gov/pictures/resource/cph.3c25541/?co=fsa>

Foto 32: <http://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/item/owi2001033692/PP/>

Foto 33: <http://www.loc.gov/pictures/resource/fsa.8c18598/?co=fsa>

Foto 34: <http://www.loc.gov/pictures/resource/cph.3c31226/?co=fsa>;
<http://www.loc.gov/pictures/resource/cph.3c03367/>

Foto 35: <http://www.loc.gov/pictures/resource/fsa.8b32030/?co=fsa>

Foto 36: <http://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/item/fsa1998021723/PP/resource/>

Foto 37: <http://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/item/fsa1998021724/PP/resource/>

Foto 38: <http://www.loc.gov/pictures/resource/fsa.8b22262/?co=fsa>

Foto 39: <http://www.loc.gov/pictures/resource/fsa.8b22548/?co=fsa>

Foto 40: <http://www.loc.gov/pictures/resource/fsa.8b22630/?co=fsa>

Foto 41: <http://www.loc.gov/pictures/resource/fsa.8a26786/?co=fsa>

Foto 42: <http://www.loc.gov/pictures/resource/ppmsc.00241/?co=fsa>

Foto 43: <http://www.loc.gov/pictures/resource/fsa.8b38290/?co=fsa>

Foto 44: <http://www.loc.gov/pictures/resource/fsa.8a26678/?co=fsa>

Foto 45: <http://www.loc.gov/pictures/resource/cph.3c30176/?co=fsa>

Foto 46: <http://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/item/fsa2000002892/PP/resource/>

Foto 47: <http://www.loc.gov/pictures/resource/ppmsca.31899/?co=fsa>

Foto 48: <http://www.loc.gov/pictures/resource/fsa.8c24582/?co=fsa>

Foto 49: <http://www.loc.gov/pictures/resource/fsa.8b08491/?co=fsa>

Foto 50: <http://www.loc.gov/pictures/resource/fsa.8d03450/?co=fsa>

Foto 51: <http://www.loc.gov/pictures/resource/fsa.8a28855/?co=fsa>

Foto 52: <http://www.loc.gov/pictures/resource/fsa.8a28632/?co=fsa>

Foto 53: <http://www.loc.gov/pictures/resource/fsa.8b38165/?co=fsa>

Foto 54: <http://www.loc.gov/pictures/resource/ppmsca.31912/?co=fsa>

Foto 55: <http://www.loc.gov/pictures/resource/fsa.8b29516/?co=fsa>

Foto 56: <http://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/item/fsa1998021556/PP/resource/>

Foto 57: <http://www.loc.gov/pictures/resource/cph.3b06165/?co=fsa>

Foto 58: <http://www.loc.gov/pictures/resource/fsa.8b38480/?co=fsa>

Foto 59: <http://www.loc.gov/pictures/resource/fsa.8a16168/?co=fsa>

Foto 60: <http://www.loc.gov/pictures/resource/fsa.8b26837/?co=fsa>

Sämtliche Bilder sind der Sammlung der FSA auf der *Library of Congress* entnommen:
<http://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/> (Stand: 26.06.2014).

„Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit einzuholen. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.“

Bibliographie

Monographien

Matthew *Baigell*, *Artist and Identity in Twentieth Century America* (Cambridge 2001).

Erik *Barnouw*, *Documentary. A History of the Non-Fiction Film* (New York ²1993).

Leah *Bendavid-Val*, *Photographie und Propaganda, die 30er Jahre in den USA und der UdSSR* (Zürich 1999).

Jackson J. *Benson*, *The True Adventures of John Steinbeck, Ariter. A Aiography* (New York, NY 1984).

Erika *Billeter*, *Amerika-Fotografie. 1920-1940* (Bern 1979).

Astrid *Böger*, *Documenting Lives. James Agee's and Walker Evans's Let Us Now Praise Famous Men* (Frankfurt am Main/Wien 1994).

Astrid *Böger*, *People's lives, Public Images. The New Deal Documentary Aesthetics* (Tübingen 2001).

Richard *Bolton* (Hg.), *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography* (Cambridge, Mass. ²1990).

Paul S. *Boyer*, *The Enduring Vision. A History of the American People. 1890s to the Present* (Lexington, Mass. ³1996).

Michael *Brix* (Hg.), *Walker Evans – Amerika. Bilder aus den Jahren der Depression* (München 1990).

Christine *Brocks*, *Bildquellen der Neuzeit* (Schöningh 2012).

Martin *Butler*, *Voices of the Down and Out. The Dust Bowl Migration and the Great Depression in the Songs of Woody Guthrie* (Heidelberg 2007).

Erskine *Caldwell*, *Margaret Bourke-White, You Have Seen Their Faces* (Athens 1995).

Erskine *Caldwell*, *Die Tabakstraße* (München 1960).

Erskine *Caldwell*, *God's Little Acre* (New York, NY 1934).

Michael *Carlebach*, *American Photojournalism Comes of Age* (Washington, DC 1997).

Michael *Carlebach*, *The Origins of Photojournalism in America* (Washington 1992).

Paul K. *Conkin*, *The New Deal* (Wheeling, Ill. ³1992).

Sarah M. *Corse*, *Nationalism and Literature. The Politics of Culture in Canada and the United States* (Cambridge 1997).

Hans-Jörg *Czech* (Hg.), Kunst und Propaganda. Im Streit der Nationen 1930-1945 (Dresden 2007).

James *Danzinger*, American Photographs 1900-2000 (Paris 1999).

Judith Fryer *Davidov*, Women's Camera Work. Self, Body, Other in American Visual Culture (Durham, NC 2000).

Robert J. *Doherty*, Sozialdokumentarische Photographie in den USA (Luzern 1974).

Bill *Ganzel*, Dust Bowl Descent (Lincoln 1984).

Ronald *Edsforth*, The New Deal. America's Response to the Great Depression (Malden, Mass. 2000).

Franziska *Eißner* (Hg.), Armut in der Kunst der Moderne (Marburg 2011).

David *Eldrige*, American Culture in the 1930s (Edinburgh 2008).

Walker *Evans*, American Photographs (New York 1938).

Rebecca Fish *Ewan*, A Land Between. Owens Valley, California (Baltimore 2000).

Carl *Fleischhauer* (Hg.), Documenting America, 1935-1943 (Berkeley 1988).

James Wayne *Flynt*, Poor but Proud. Alabama's Poor Whites (Tuscaloosa, Ala. 1990).

David *Freedberg*, The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response (Chicago, Mich. 1991).

Mora *Gilles*, Beverly W. *Brannan*, Les Photographes de la FSA, Farm Security Administration : Archive d'une Amérique en Crise; 1935-1943 (Paris 2006).

Brigitte *Govignon* (Hg.), Kleine Enzyklopädie der Fotografie (München 2005).

Karin *Gludovatz* (Hg.), Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus (Wien 2004).

James N. *Gregory*, American Exodus. The Dust Bowl Migration and Okie Culture in California (New York 1989).

James *Guimond*, American Photography and the American Dream (Chapel Hill, NC 1991).

Roland *Günter*, Fotografie als Waffe. Zur Geschichte und Ästhetik der Sozialfotografie (Reinbek bei Hamburg 1982).

David *Halberstam*, Defining America. Führende amerikanische Intellektuelle erklären den Charakter ihrer Nation (Hamburg 2004).

Jonathan *Harris*, Federal Art and National Culture. The politics of Identity in New Deal America (Cambridge 1995).

Mark Edward *Harris*, *Gesichter der zwanzigsten Jahrhunderts. Meisterfotografen und ihr Werk* (Weingarten 1998).

Ulla *Haselstein*, *Iconographies of Power. The Politics and Poetics of Visual Representation* (Heidelberg 2003).

John *Haywood*, *Die Geschichte der Völkerwanderungen. Zwischen Pioniergeist und Flucht* (Hamburg 2009).

Barbara A. *Heavilin* (Hg.), *The Critical Response to John Steinbecks's The Grapes of Wrath* (Westport, Conn. 2000).

Steve *Ickringill*, *Looking Inward, Looking Outward. From the 1930s Through the 1940s* (Amsterdam 1990).

Stuart S. *Kidd*, *Farm Security Administration Photography, the Rural South, and the Dynamics of Image-Making, 1935-1943* (Lewisten, N.Y. 2004).

Jack Temple *Kirby*, *Rural Worlds Lost. The American South 1920-1960* (Baton Rouge 1987).

Dorothea *Lange*, *Dorothea Lange. Ein Leben für die Fotografie* (Köln 1998).

Alexander *Leicht*, *The Search for a Democratic Aesthetics. Robert Rauschenberg, Walker Evans, William Carlos Williams* (Heidelberg 2012).

Michael *Leicht*, *Wie Katie Tingle sich weigerte, ordentlich zu posieren und Walker Evans darüber nicht grollte. Eine kritische Bildbetrachtung sozialdokumentarischer Fotografie* (Bielefeld 2006).

William E. *Leuchtenburg*, *The FDR Years. On Roosevelt and His Legacy* (New York, NY 1995).

William E. *Leuchtenburg*, *The New Deal. A Documentary History* (Columbia, SC ²1969).

Robert M. *Levine*, *Insights Into American History. Photographs as Documents* (Upper Saddle River, NJ 2004).

Michael *Lind*, *The Next American Nation. The New Nationalism and the Fourth American Revolution* (New York 1995).

Jeffrey D. *Mason* (Hg.), *Performing America. Cultural Nationalism in American Theater* (Ann Arbor 1999).

Barbara *Melosh*, *Engendering culture. Manhood and womanhood in New Deal Public Art and Theater* (Washington, DC 1991).

Clyde A. *Milner*, *Major Problems in the History of the American West* (Boston, Mass. ²1997).

George D. *Moss*, *The Rise of Modern America. A History of the American People 1890-1945* (Englewood Cliffs 1995).

Richard *Nate*, Amerikanische Träume. Die Kultur der Vereinigten Staaten in der Zeit des New Deal (Würzburg 2003).

Richard L. *Nostrand* (Hg.), Homelands. A Geography of Culture and Place Across America (Baltimore, Md./London 2001).

Hans *Peter*, Das Photo als Dokument (Amsterdam ⁶1980).

Paula *Rabinowitz*, They Must Be Represented. The Politics of Documentary (London 1994).

Gert *Raeithel*, Geschichte der nordamerikanischen Literatur. Vom New Deal bis zu Gegenwart 1930–1995 (Frankfurt am Main ³1997).

Arthur F. *Raper*, Jack *Delano*, Tenants of the Almighty (New York 1943).

Eric *Rauchway*, The Great Depression and New Deal. A Very Short Introduction (Oxford 2007).

Alexandra *Regl*, Visuelle Anthropologie und Dokumentation. Zu Bedeutung und Einsatz von sozialdokumentarischer Photographie als Propagandamedium in den USA sowie in der Sowjetunion der 30er Jahre (unv. Dipl. Arbeit, Universität Wien 2001).

Michael *Renov*, Theorizing Documentary (New York, NY 1993).

Georg *Riegele*, Sozialdokumentarische Fotografie. Beiträge zu ihrer ideologischen Bedeutung (unv. Dipl. Arbeit Universität Wien 1987).

Evelyn *Runge*, John Steinbeck, Dorothea Lange und die Große Depression. Sozialkritik in Literatur und Fotografie (München 2006).

Ben *Shahn*, Ben Shahn (Wien 1962).

James Earl *Sherow*, A Sense of the American West. An Anthology of Environmental History (Albuquerque 1998).

Abigail *Solomon–Godeau*, Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices (Minneapolis, Minn. 1991).

Henry Nash *Smith*, Virgin Land. The American West as Symbol and Myth (Cambridge, Mass. 2005).

Susan *Sontag*, Über Fotografie (Frankfurt am Main ¹⁸2008).

Maren *Stange*, Symbols of Ideal Life. Social Documentary Photography in America 1890–1950 (Cambridge 1992).

John *Steinbeck*, Erntezigeuner. Unterwegs zu den Früchten des Zorns. Reportagen (Wien 1997).

John *Steinbeck*, Working Days. The Journals of “The Grapes of Wrath”; 1938-1941 (New York, NY 1989).

William *Stott*, *Documentary Expression and Thirties America* (New York 1973).

Cecilia *Strandroth*, *In Search of the Pure Photograph. A Historiographic Study of the Farm Security Administration, Walker Evans, and the Survey Histories of Photography* (Uppsala 2007).

Rudolf *Stumberger*, *Klassen-Bilder 1900-1945* (Frankfurt am Main 2007).

John *Tagg*, *The Burden of Representation. Essay on Photographies and Histories* (Basingstoke 2007).

Alan *Trachtenberg*, *Reading American Photographs. Images as History* (New York 1990).

John *Vachon*, Miles *Orvell* (Hg.), *John Vachon's America. Photographs and Letters from the Depression to World War II* (Berkeley, Calif. 2003).

Vincent *Virga*, Alan *Brinkley*, *Eyes of the Nation. A Visual History of the United States* (Charleston, Mass. 2004).

Joseph *Ward*, *American Silences. The Realism of James Agee, Walker Evans, and Edward Hopper* (Baton Rouge 1985).

Maria *Warner*, *Alone of All Her Sex. The Myth and Cult of the Virgin Mary* (London 1976).

Herta *Wolf* (Hg.), *Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Paradigma Fotografie* (Bd.1, Frankfurt am Main ³2005).

Herta *Wolf* (Hg.), *Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Diskurse der Fotografie* (Bd.2, Frankfurt am Main 2003).

Donald *Worster*, *Dust Bowl. The Southern Plains in the 1930s* (New York 1979).

Geoff *Ward*, *The Writing of America. Literature and Cultural Identity from the Puritans to the Present* (Cambridge 2002).

Allan M. *Winkler*, *The Politics of Propaganda. The Office of War Information 1942-1945* (New Haven, Conn. 1978).

Peter *Zimmermann*, *Triumph der Bilder. Kultur-, und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich* (Konstanz 2003).

Aufsätze in Sammelwerken und Zeitschriften

Charles S. *Aiken*, *Blocks in the Plantation South: Unique Homelands*. In: Richard L. *Nostrand* (Hg.), *Homelands. A Geography of Culture and Place Across America* (Baltimore, Md./London 2001) 53-72.

Tony *Badger*, *How did the New Deal change the South?*. In: Steve *Ickringill*, *Looking Inward, looking Outward. From the 1930s Through the 1940s* (Amsterdam 1990) 165-182.

Russell *Barker*, Die Neuerfindung des Präsidentenamts. In: David *Halberstam*, Defining America. Führende amerikanische Intellektuelle erklären den Charakter ihrer Nation (Hamburg 2004) 193-199.

Astrid *Böger*, Die Photokampagnen der Farm Security Administration. In: Hans-Jörg *Czech* (Hg.), Kunst und Propaganda. Im Streit der Nationen 1930-1945 (Dresden 2007) 366-373.

Auguste *Burns*, Michael *Carlebach*, Eugene F. *Provenzo*, Farm Security Administration Photographs of Florida. In: *Social Forces* 74 (Nr. 1, September 1995) 342-344.

Steve *Cagan*, Chicago and Downstate: Illinois as Seen by the Farm Security Administration Photographers, 1936-1943 by Robert L. Reid/ Larry A. Viskochil. In: *The Wisconsin Magazine of History* 73 (Nr. 4, Sommer 1990) 308-309.

Ann M. *Campbell*, Reports from Weedpatch, California the Records of the Farm Security Administration. In: *Agricultural History* 48 (Nr. 3, Juli 1974) 402-404.

Michael L. *Carlebach*, Documentary and Propaganda: The Photographs of the Farm Security Administration. In: *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 8 (Frühling 1988) 6-25.

Jacqueline *Ellis*, Revolutionary Spaces: Photographs of Working-Class Women by Esther Bubley 1949-1943. In: *Feminist Review* 53, Speaking Out: Researching and Representing Women (Sommer 1996) 74-94.

Cara A. *Finnegan*, What Is This A Picture Of?: Some Thoughts on Images and Archives. In: *Rhetoric & Public Affairs* 9 (Nr.1, 2006) 116-123.

Heinz *Ickstad*, Looking Inward and Outward in the Thirties – The Construction of a National Identity. In: *Ickringill*, Steve, Looking Inward, Looking Outward. From the 1930s Through the 1940s (Amsterdam 1990) 1-7.

Stuart *Kidd*, Michigan Remembered: Photographs from the Farm Security Administration and the Office of War Information, 1936-1943 by Constance B. Schulz. In: *Journal of American Studies* 37 (Nr.1, April 2003) 169-170.

Lawrence W. *Levine*, The Historian and the Icon. Photographs and the History of the American People in the 1930s and 1940s. In: Carl *Fleischhauer* (Hg.), Documenting America, 1935-1943 (Berkeley 1988) 15-42.

Robert M. *Levine*, Impersonal Instruments. Mind's Eye, Mind's Truth: FSA Photography Reconsidered by John Curtis; Picturing Minnesota, 1936-1943: Photographs from the Farm Security Administration by Robert L.Reid; Floridians at Work Yesterday and Today by Margaret Gibbons Wilson. In: *Reviews in American History* 18 (Nr. 2, Juni 1990) 224-228.

Mary *Murphy*, Representing Gender in Montana Farm Security Administration Photographs. In: *Frontiers: A Journal of Women Studies* 22 (Nr.3 Women's West, 2001) 93-115.

Mary *Murphy*, Romancing the West: Photographs by Marion Post Wolcott. In: *Frontiers: A Journal for Women Studies* 25 (Nr.1, 2004) 165-171.

David Nye, Redeeming City and Farm: The Iconography of the New Deal Photography. In: Steve Ickringill, Looking Inward, Looking Outward. From the 1930s Through the 1940s (Amsterdam 1990) 254-267.

Joel Porte, Looking Back at Vermont: Farm Security Administration Photographs, 1936-1942 by Nancy Price Graff. In: The New England Quarterly 77 (Nr.2, Juni 2004) 330-332.

Karin Rebbert, Fotografischer Auftragsdokumentarismus der Farm Security Administration. In: Karin Gludovatz (Hg.), Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus (Wien 2004) 127-154.

Michael Renov, Toward a Poetics of Documentary. In: Michael Renov (Hg.), Theorizing Documentary (New York, NY 1993) 12-36.

Martha Rosler, In, Around, and Afterthoughts (on Documentary Photography). In: Richard Bolton (Hg.), The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography (Cambridge, Mass. ²1990) 303-343.

Kate Sampsell, Michigan Remembered: Photographs from the Farm Security Administration and the Office of War Information, 1936-1943 by Constance B. Schulz. In: Michigan Historical Review 30 (Nr.1, Frühling 2004) 151-152.

Eric J. Sandeen, The Search for Meaning in Farm Security Administration Photographs: Mind's Eye, Mind's Truth: FSA Photography Reconsidered by James Curtis. In: American Quarterly 43 (Nr.4, Dezember 1991) 688-693.

Thilo Scheffler, Sozialdokumentarische Fotografie zwischen Poesie und Propaganda. Amerika während der Großen Depression im Sucher der Farm Security Administration. In: Franziska Eißner (Hg.), Armut in der Kunst der Moderne (Marburg 2011) 124-134.

Peter Schneck, The Purity of Poverty: Walker Evans and Iconographic Autonomy. In: Ulla Haselstein (Hg.), Iconographies of Power. The Politics and Poetics of Visual Representation (Heidelberg 2003) 131-171.

Joel Snyder, Das Bild des Sehens. In: Herta Wolf (Hg.), Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Paradigma Fotografie (Bd1., Frankfurt am Main ³2005) 23-59.

Robert E. Snyder, Marion Post and the Farm Security Administration in Florida. In: The Florida Historical Quarterly 65 (Nr.4, April 1987) 457-479.

Abigail Solomon-Godeau, Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie. In: Herta Wolf (Hg.), Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Diskurse der Fotografie (Bd. 2, Frankfurt am Main 2003) 53-74.

Robert L. Stevens, Jared A. Fogel, Images of the Great Depression: A Photographic Essay. In: OAH Magazine of History 16 (Nr.1 The Great Depression, Frühling 2001) 11-16.

Alan Trachtenberg, From Image to Story. Reading the File. In: Carl Fleischhauer (Hg.), Documenting America, 1935-1943 (Berkeley 1988) 43-73.

William *Uricchio*, Marja *Rohall*, From New Deal Propaganda to National Vernacular. Pare Lorentz and the Construction of an American Public Culture. In: Peter *Zimmermann* (Hg.), Triumph der Bilder. Kultur-, und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich (Konstanz 2003) 155-173.

Joel *Woller*, First–Person Plural: The Voice of the Masses in Farm Security Administration Documentary. In: Journal of Narrative Theory 29 (Nr.3, Frühling 1999) 340-366.

Donald *Worster*, The Black Blizzards Roll In – The Dust Bowl Begins. In: Clyde A. *Milner* (Hg.), Major Problems in the History of the American West (Boston, Mass. ²1997) 406-415.

Internetquellen

Shaila *Dewan*, Handmade Alabama Quilts Find Fame and Controversy. In: New York Times (29. Juli 2007), online unter:
http://www.nytimes.com/2007/07/29/us/29quilt.html?pagewanted=all&_r=1 (26.06.2014).

Library of Congress, Fotografie–Sammlung der FSA, online unter:
<http://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/background.html> (26.06.2014).

Library of Congress, Fotografie–Sammlug aus Alabama, online unter:
<http://www.loc.gov/pictures/search/?q=alabama&co=fsa&st=grid> (26.06.2014).

Library of Congress, Fotografie–Sammlung aus Georgia, online unter:
<http://www.loc.gov/pictures/search/?q=georgia&st=grid&co=fsa> (26.06.2014).

Library of Congress, Fotografie–Sammlung aus Mississippi, online unter:
<http://www.loc.gov/pictures/search/?q=mississippi&st=grid&co=fsa> (26.06.2014).

Library of Congress, Fotografie–Sammlung aus Oklahoma, online unter:
<http://www.loc.gov/pictures/search/?q=oklahoma&st=grid&co=fsa> (26.06.2014).

Library of Congress, Fotografie–Sammlung aus Kalifornien, online unter:
<http://www.loc.gov/pictures/search/?q=california&st=grid&co=fsa> (26.06.2014).

Library of Congress, Fotografie–Sammlung aus New Mexico, online unter:
<http://www.loc.gov/pictures/search/?q=new%20mexico&st=grid&co=fsa> (26.06.2014).

Library of Congress, 15 Popular Requests From the FSA-OWI Collection, online unter:
<http://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/requests.html> (26.06.2014).

Library of Congress, Photographs of Signs Enforcing Racial Discrimination: Documentation by Farm Security Administration-Office of War Information Photographers, online unter:
http://www.loc.gov/rr/print/list/085_disc.html (26.06.2014).

Library of Congress, Carl *Fleischauer* (Hg.), Documenting America, 1935-1943, Tenant Farmers, Gee's Bend, Alabama, February and April 1937, Resettlement Administration, Lot

1616, *Library of Congress*, online unter:
<http://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/docchap5.html> (26.06.2014).

Abstract

This master thesis examines the photography program of the *Farm Security Administration*, an agency of the *New Deal* of Franklin D. Roosevelt from 1935 to 1943. It is mainly concerned with the question of the political intentions of the program, as well as the social and cultural values transported in the photographs. Additionally it observes the living conditions of the (mainly poor and rural) people shown on the pictures. The regarded sources are the FSA-photographs of the *Library of Congress*, as well as recorded statements of photographers and photo-documentary books. The first chapter deals with the contextual background of the program. It is concerned with the *New Deal* as such, as well as with a cultural movement of the 1930s, the so-called *cultural nationalism*, which tried to find the “American roots” in culture. The second chapter is concerned with photographs as historical sources and the genre of social documentary. The two short documentary films of Pare Lorentz under the FSA are briefly expressed. The third chapter describes the photography program; its foundation, its photographers and most importantly its methods, intentions, choice of photo subjects and its distribution. The fourth chapter examines pictures of the Southern States of the US and focuses on the question of the visual representation of racial issues and segregation. This examination revealed examples, where social hierarchies are visually represented, but also other ones, where the aesthetic or ironic character of the picture was more emphasized. The fifth chapter analyses photographs of the Southwest and tries to reveal pictures showing the consequences of a major ecological crisis in the 1930s, the *Dust Bowl*, the name given for a region in the US, which was stricken by severe sand storms, which made the land barren and infertile. This led thousands of people to migrate to the West. These photos concentrate on the representation of poverty, but also reveal a pictorial language of the classical pioneer voyage to the West. In the end, it shows that the political intentions of the program and its photographs were mainly concerned with the attempt to convince the public of the need of federal programs for the poor, as well as to serve as a justification against the several political opponents of the *New Deal*-program.

Abstract, deutsch

Diese Masterarbeit beschäftigt sich mit dem Fotografie-Programm der *Farm Security Administration*, einer staatlichen Behörde des *New Deal* von Franklin D. Roosevelt von 1935 bis 1943. Die zentrale Fragestellung ist jene nach den politischen Intentionen des Programms, sowie den sozialen und kulturellen Werten, welche in den Bildern transportiert wurden. Außerdem untersucht es die abgebildeten Lebensverhältnisse der meist armen Menschen. Für die Analyse wurde das Fotomaterial der *Library of Congress* genutzt, sowie verschriftlichte Aussagen der Fotografen und fotodokumentarische Bücher der Zeit. Im ersten Kapitel geht es um die kontextuellen Hintergründe des Programms, welche im *New Deal* der 1930er Jahre sowie einer umfassenden Kulturbewegung, die nach den „amerikanischen Wurzeln“ suchte – dem *cultural nationalism*, liegen. Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit Fotos als historischen Quellen, sowie dem sozialdokumentarischen Genre selbst. Es behandelt dabei auch die beiden Dokumentarfilme von Pare Lorentz unter der FSA. Das dritte Kapitel untersucht das Fotografie-Programm als solches: von den wichtigsten Fotograf(inn)en, über Arbeitsweisen, Motivwahl bis hin zu Rezeption und Verbreitung der Bilder. Das vierte Kapitel widmet sich den Südstaaten der USA und legt dabei den Fokus auf die visuelle Repräsentation von Rassenverhältnissen und Segregation. Dieser zeigt Beispiele, in welchen soziale Hierarchien abgebildet wurden, aber auch Bilder, in denen stärker ästhetische oder ironische Aspekte fokussiert wurden. Das fünfte Kapitel untersucht Fotografien aus den Staaten des südlichen Westens und versucht dabei die Folgen der *Dust Bowl* nachzuzeichnen, einem Gebiet, welches durch verheerende Sandstürme verwüstet und ausgetrocknet wurde. Die Folge waren Millionen von Menschen, die ihre Heimat verließen und gen Westen zogen. In diesen Bildern wurde die Armut der Menschen fokussiert; in einer zweiten Rhetorik jedoch die Wanderbewegungen als klassische Pionierreise nach Westen stilisiert. Die politischen Intentionen des Programms und der Bilder zeigen sich vor allem in dem Versuch, die Öffentlichkeit von der Notwendigkeit der Hilfsprogramme zu überzeugen, sowie als Rechtfertigung gegen die verschiedenen Gegner des *New Deals* zu dienen.

Eidesstattliche Erklärung

Ich versichere, dass ich diese Masterarbeit selbstständig verfasst, andere als die angegebenen Hilfsmittel nicht benutzt, und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe. Ich versichere, dass ich diese Masterarbeit bisher weder im In– noch Ausland in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.

Wien, Juli 2014.

Curriculum Vitae – Melanie Wimmer

Ausbildung: 1997 – 2001 Volksschule St. Anna, Steyr

2001 – 2009 Bundesgymnasium Werndlpark, Steyr

2009 – 2012 Bachelorstudium Geschichte, Universität Wien

2012 – 2014 Masterstudium Geschichte, Universität Wien

Sprachkenntnisse: Deutsch: Muttersprache

Englisch: fließend in Wort und Schrift

Französisch: fließend in Wort und Schrift

Russisch: Grundkenntnisse

EDV-Kenntnisse

MS Office Werkzeuge: Word, Excel, Powerpoint, Outlook

Praktika

Juli/August 2008: Musikfestival Steyr	Unterstützung bei Werbung, Vorbereitung von Kulissen und Kostümen, Organisation bei den Aufführungen
---------------------------------------	--

Juli/August 2009: Stadtbücherei Steyr	Unterstützung bei Verleih, Belabeln, Ordnen, Verwaltungsprogramm
---------------------------------------	--

Hilfstätigkeiten im Tierheim Steyr

Auszeichnungen

Manfred–Maurer-Literaturpreis 2010, 1. Platz.