

Unterwegs im Universum der Deutungen: Dorothea Langes Fotozyklus „Migrant Mother“

Thomas Hertfelder

„I was following instinct, not reason; I drove into that wet and soggy camp and parked my car like a homing pigeon. I saw and approached the hungry and desperate mother, as if drawn by a magnet. I do not remember how I explained my presence or my camera to her. But I do remember she asked me no questions. I made five exposures, working closer and closer from the same direction. I did not ask her name or her history. She told me her age, that she was 32. She said that they had been living on frozen vegetables from the surrounding fields, and birds that the children killed. She had just sold the tires from her car to buy food. There she sat in the lean-to tent with her children huddled around her, and seemed to know that my pictures might help her, and so she helped me. There was a sort of equality about it. [...] Whenever I see this photograph reproduced, I give it a salute as to an old friend. I did not create it, but I was behind that big, old Graflex, using it as an instrument for recording something of importance.“¹

Mit diesen Worten berichtete die amerikanische Fotografin Dorothea Lange (1895–1965) von der Entstehung einer Serie von Fotografien, die sie Anfang März 1936 in der Nähe des kalifornischen Dorfes Nipomo unweit der Pazifikküste angefertigt hatte. Als Langes Bericht im Februar 1960 in dem amerikanischen Magazin „Popular Photography“ erschien, galt sie als eine der prominentesten Fotografinnen der Vereinigten Staaten. Ihre öffentliche Anerkennung zu Lebzeiten hatte wenige Jahre zuvor einen Höhepunkt erreicht, als das Museum of Modern Art 1955 einige ihrer Arbeiten in seiner spektakulären Ausstellung „The Family of Man“ präsentierte – darunter jenes Foto, das unter dem Titel „Migrant Mother“² zu einem fotografischen Manifest der „Great Depression“ avancieren sollte (Abb. 1). Inzwischen zählt es zu den am häufigsten publizierten Dokumentarfotografien des 20. Jahrhunderts. Von der Entstehung dieser Aufnahme handelt der oben zitierte Bericht. Worin liegt die „Bedeutung“ dieses Fotos? Wie erklärt sich seine besondere Wirkung? In welchen

¹ Dorothea Lange, Migrant Mother. The Assignment I'll Never Forget, in: *Popular Photography* 46 (1960) H. 2, S. 42f., S. 126. Dieser Bericht wird in der Literatur zu Lange regelmäßig zitiert. – Für freundliche Unterstützung bei der Recherche danke ich der Library of Congress, Washington D.C., dem J. Paul Getty Museum, Los Angeles, der California State Library, Sacramento, der University of Virginia Library, Charlottesville, und dem Art Department des Oakland Museum of California, Oakland.

² Vgl. Edward Steichen (Hg.), *The Family of Man*, New York 1955. Nach Langes Tod widmete das Museum of Modern Art ihren Arbeiten 1966 eine eigene Retrospektive; vgl. George P. Elliot, *Dorothea Lange*, New York 1966.

Formen, Medien und diskursiven Bezügen hat sie sich entfaltet? Welchen Gewinn können Historikerinnen und Historiker aus der Analyse einer derart emblematischen Fotografie ziehen?³

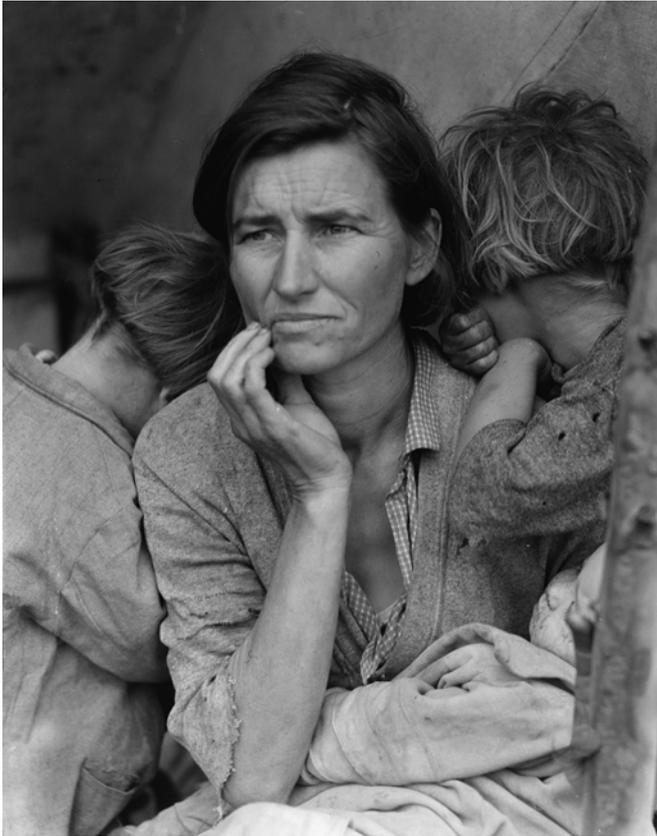


Abb. 1: Dorothea Lange: „Destitute pea pickers in California; a 32 year old mother of seven children. February 1936“ (retuschiert, mit fehlerhafter Datierung, Library of Congress, LC-USF34-9058-C). Die Bildlegenden zu Abb. 1-7 folgen den Beschriftungskarten der Library of Congress bzw. des Oakland Museum.

³ Zur historischen Bildforschung vgl. z.B. Jens Jäger, *Photographie. Bilder der Neuzeit. Einführung in die Historische Bildforschung*, Tübingen 2000 (mit umfassender Bibliographie); Michael Sauer, *Fotografie als historische Quelle*, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 53 (2002), S. 570-593; Karin Hartewig, *Fotografien*, in: Michael Maurer (Hg.), *Aufriß der Historischen Wissenschaften, Bd. 4: Quellen*, Stuttgart 2002, S. 427-448; Peter Burke, *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen*, Berlin 2003; Thomas Hertfelder, *Die Macht der Bilder. Historische Bildforschung*, in: Andreas Wirsching (Hg.), *Oldenburg Geschichte Lehrbuch: Neueste Zeit*, München 2006, S. 281-292, sowie die Beiträge in Gerhard Paul (Hg.), *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen 2006.



Abb. 2: Dorothea Lange: „Nipomo, Calif. March 1936. Migrant agricultural worker’s family. Seven hungry children and their mother, aged 32. The father is a native Californian.“ (Library of Congress, LC-USZ62-58355)



Abb. 3: Dorothea Lange: „Migrant Mother, Nipomo, California, 1936“ (Oakland Museum of California, Dorothea Lange Collection A67.137.35156 [6], mit frdl. Genehmigung des Oakland Museum)

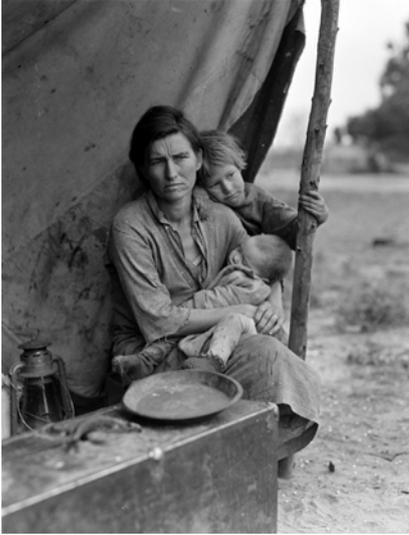


Abb. 4: Dorothea Lange: „Migrant agricultural worker’s family. Seven children without food. Mother aged 32, father is a native Californian. March 1936“ (Library of Congress, LC-USF34-9095)



Abb. 5: Dorothea Lange: „Nipomo, Calif. Mar. 1936. Migrant agricultural worker’s family. Seven hungry children. Mother aged 32, the father is a native Californian. Destitute in a pea pickers camp, because of the failure of the early pea crop. These people had just sold their tent in order to buy food. Most of the 2.500 people in this camp were destitute.“ (Library of Congress, LC-USF34-9093-C)



Abb. 6: Dorothea Lange: „Nipomo, Calif. March 1936. Migrant agricultural worker’s family. Seven hungry children and their mother, aged 32. Father is a native Californian“ (Library of Congress, LC-USF34-9097-C)



Abb. 7: Dorothea Lange: „Migrant Mother, Nipomo, California, 1936“ (Oakland Museum of California, Dorothea Lange Collection A67.137.35156 [7], mit frdl. Genehmigung des Oakland Museum; hier erstmals publiziert)

1. „That was the ultimate“: Zur Karriere eines Fotos

Dorothea Lange war noch am selben Tag, an dem sie die Bilder von der jungen Mutter in dem matschigen Camp bei Nipomo gemacht hatte, nach Berkeley in ihre Wohnung zurückgekehrt.⁴ Dort hatte sie die Filme sogleich entwickelt und sich mit den frischen Abzügen zur Redaktion der „San Francisco News“ begeben, einem liberalen, dem New Deal verbundenen Blatt, für das Lange schon verschiedentlich gearbeitet hatte.⁵ Der Herausgeber der Zeitung informierte unverzüglich „United Press“; daraufhin erschien am 10. März 1936 in der „San Francisco News“ ein UP-Artikel, der, illustriert mit zwei von Langes Fotos (Abb. 2 und 4, beide leicht beschnitten), die katastrophalen Zustände in dem Lager für Arbeitsmigranten schilderte. Dem Bericht zufolge hatte anhaltender Regen die Erbsenernte vernichtet und den über 1.000 Lagerbewohnern damit ihre einzige dürftige Einnahmequelle entzogen, während eine überforderte lokale Wohlfahrtspflege Lebensmittellieferungen an die hungernden Migranten angeblich aus Mangel an Mitteln und Sorge vor gewaltsamen Ausschreitungen verweigerte.⁶ Am folgenden Tag berichtete das Blatt ausführlich von inzwischen eingetroffenen Lebensmittellieferungen der Bundesbehörden, die, wie es hieß, nur durch den „zufälligen Besuch einer Regierungsfotografin“ auf das Elend aufmerksam geworden seien.⁷ Auf derselben Seite präsentierte die Zeitung nun unter der Überschrift „What Does the ‚New Deal‘ Mean To This Mother and Her Children?“ in großem Format die Nahaufnahme aus Langes Fotoserie (Abb. 1): das Frontalporträt einer jungen Mutter in zerlumpten Kleidern, flankiert von zwei Kindern mit zerzaustem Haar und abgewandten Gesichtern. Die drei Figuren füllen das Foto im Hochformat vollständig aus; die nähere Umgebung wird vom Bild ausgespart. Auf dem Schoß der Frau erkennt man ein in eine Decke eingewickeltes Baby, dessen Kopf zur Hälfte von einer am rechten Bildrand entlanglaufenden Holzstange verdeckt wird. Der besorgte Blick der Mutter indessen gilt nicht den Kindern, sondern richtet sich links am Betrachter vorbei in die Ferne, während der Bildhintergrund unspezifisch bleibt. Der Name der „Regierungsfotografin“ wurde in der Artikelserie der „San Francisco News“ nirgends erwähnt. Immerhin hatten ihre Aufnahmen die Behörden offenbar zum Handeln veranlasst und somit einen unmittelbar praktischen Nutzen gezeitigt: Man könnte von einer Sternstunde engagierter Dokumentarfotografie sprechen.

Der praktisch-karitative Effekt der Fotos spielte allerdings längst keine Rolle mehr, als die Nahaufnahme in den amerikanischen Medien bald eine bemer-

⁴ Vgl. Milton Meltzer, *Dorothea Lange. A Photographer's Life*, New York 1978, S. 132-135.

⁵ Karin Becker Ohrn, *Dorothea Lange and the Documentary Tradition*, Baton Rouge 1980, S. 46.

⁶ *San Francisco News*, 10.3.1936, S. 3. In dem Bericht ist von 1.000 Migranten in dem Lager die Rede; am folgenden Tag nannte das Blatt die Zahl 1.800.

⁷ *San Francisco News*, 11.3.1936, S. 3.

kenswerte Verbreitung fand: Zeitungen und Zeitschriften nahmen das Foto in ihre regelmäßigen Berichte von der Lage der kalifornischen Arbeitsmigranten auf. Am 30. August 1936 erschien das Foto stark beschnitten in der „New York Times“⁸ und wenig später diente es als ganzseitiger Aufmacher für einen Essay des Ökonomen Paul Taylor in der September-Ausgabe des Magazins „Survey Graphic“.⁹ Im selben Jahr zeigte die renommierte Zeitschrift „US Camera“ das Bild in ihrer Jahresausstellung. Bald war auch Langes Auftraggeber von der besonderen Qualität dieser Aufnahme überzeugt: „When Dorothea took that picture, that was the ultimate“, gab Roy Stryker, der Fotospezialist der landwirtschaftlichen Fürsorgebehörde (Resettlement Administration) in Washington, später zu Protokoll.¹⁰ Damit sollte er Recht behalten: Man findet die Aufnahme in zahllosen Berichten und Features von Tageszeitungen und Magazinen, auf Flugblättern und Plakaten, in Ausstellungskatalogen, Dokumentationen und wissenschaftlichen Studien. Heute gilt das Bild als *das* fotografische Manifest der Großen Depression in den USA der 1930er-Jahre.¹¹ Wie ist diese bemerkenswerte Karriere zu erklären?

Zu Dorothea Langes „Migrant Mother“ liegen zahlreiche werkbiographische,¹² ikonographische,¹³ ideologiekritische¹⁴ und kulturalistische¹⁵ Analysen

⁸ Katherine Glover, California Farm Nomads, in: *New York Times*, 30.8.1936, Late Edition, S. X9. In der Bildbeilage vom 5.7.1936 war bereits ein anderes Foto aus Langes Migrant-Mother-Serie erschienen (Abb. 5, links und rechts beschnitten, Bildunterschrift: „Gazing into the future and seeing the dust“).

⁹ Paul S. Taylor, From the Ground Up, in: *Survey Graphic. Magazin of Social Interpretation*, September 1936, S. 526-529, S. 537f.; das Foto von Lange auf S. 524 mit der Unterschrift: „Draggin'-around People. A blighted pea crop in California in 1935 left the pickers without work. This family sold their tend to get food.“

¹⁰ Vgl. Meltzer, *Lange* (Anm. 4), S. 133.

¹¹ Vgl. z.B. Hubertus Gaßner, Die Reise ins Innere. „Amerika den Amerikanern vorstellen“. Die Fotografien der Farm Security Administration, in: *Amerika. Traum und Depression 1920/40*, Ausst.-Kat. Berlin 1980, S. 313-352, hier S. 350; einige prominente Publikationsorte des Fotos sind verzeichnet bei Pamela Jeffcott Parry, *Photography Index. A Guide to Reproductions*, Westport 1979, S. 155. Als neuere deutsche Publikation mit Analyse vgl. Hans-Michael Koetzle, *Photo Icons. Die Geschichte hinter den Bildern 1827-1991*, Köln 2005, S. 188-197.

¹² Z.B. Meltzer, *Lange* (Anm. 4), S. 130-136; Becker Ohrn, *Lange* (Anm. 5), S. 79f.; Pierre Borhan, *Dorothea Lange. The Heart and Mind of a Photographer*, Boston 2002, S. 190f.; bezogen auf die abgebildete Mutter Florence Owens: Geoffrey Dunn, Photographic License, online unter URL: <http://www.newtimes-slo.com/archive/2003-12-25/archives/cov_stories_2002/cov_01172002.html>.

¹³ Z.B. Alan Trachtenberg, From Image to Story. Reading the File, in: Carl Fleischhauer/Beverly W. Brannan (Hg.), *Documenting America 1935-1943*, Berkeley 1988, S. 43-73, hier S. 68ff.; Detlef Kulessa, *Vision und Dokumentation. Sozial-dokumentarische Photographie der 30er in den USA. Eine ikonologische Betrachtung*, Frankfurt a.M. 1989, S. 346ff.; Terence Wright, Refugees on Screen. The Refugee Studies Centre, Queen Elizabeth House, University of Oxford, Working Papers Nr. 5, Nov. 2000, online unter URL: <<http://www.rsc.ox.ac.uk/PDFs/workingpaper5.pdf>>, S. 5-9; Bernd Busch, *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*, Frankfurt a.M. 1995, S. 348ff.

vor, von denen sich die meisten auf den Entstehungszusammenhang des Fotos konzentrieren. Bereits 1988 hat Alan Trachtenberg darauf aufmerksam gemacht, dass es ein Unterschied sei, ob wir das berühmte Bild isoliert betrachten, um es einer säkularen Madonnenikonographie zuzuordnen, oder ob wir die gesamte Fotosequenz, der es entnommen ist, als Ausgangspunkt der Interpretation wählen. Im ersten Fall würden die Interpreten dazu neigen, das Foto als „timeless Madonna“ zu sakralisieren, es im Sinne eines „humanitären Realismus“ zu deuten und damit das „flüchtige Bild“ auf Kosten seines konkreten Gehalts an einer abstrakten Idee zu befestigen. Im anderen Fall, bei Betrachtung der ganzen Fotoserie, werde der Blick auf das Hier und Jetzt der ins Bild gebannten Szene gelenkt, die Bedeutung des Fotos mithin partikularisiert und damit für eine Vielzahl möglicher Bedeutungen und Geschichten geöffnet. Trachtenberg plädiert für eine Balance beider Ansätze, in der das Foto über abstrakte Deutungskategorien so erschlossen wird, dass sein partikularer Gehalt bewahrt bleibt, d.h. die im Bild repräsentierten Menschen in ihrer individuellen und sozialen Konkretheit nicht vollständig dahinter verschwinden. Die Fotografien lassen sich nach Trachtenberg nicht auf einen statischen Sinn festlegen, sondern erfordern einen „editorischen Akt“, die „Erfindung einer Geschichte“, in der jedes Bild seinen Platz hat.¹⁶

Zehn Jahre später hat Judith Fryer Davidov in ihrer Studie „Women’s Camera Work“ diese Überlegung aufgegriffen und verschiedene politische und ästhetische Kontexte nachgewiesen, in denen das Bild Verwendung fand: Die „Migrant Mother“ sei als ein „all inclusive icon“ zu verstehen, in dem sich universale und partikuläre Lesarten stets aufs Neue überlagerten.¹⁷ Seine Madonnen-Ikonographie lasse das Foto nämlich einerseits als ein gleichsam zeitloses Zeichen erscheinen, dessen universale Botschaft Betrachter in ganz unterschiedlichen historisch-kulturellen Zusammenhängen anspreche. Andererseits lägen dem Foto die sehr spezifischen Erfahrungen der abgebildeten Mutter wie auch diejenigen der Fotografin zugrunde; was die beiden verbinde, sei ihre „otherness“, ihre „Andersheit“, ihr Außenseitertum, das sich zum einen im sozialen Elend der fotografierten Frau dokumentiere, zum anderen in der körperlichen Versehrtheit Dorothea Langes – sie litt an den Folgen einer Kinderlähmung. In dieser partikularisierenden Perspektive sei das Foto mit den Kategorien von Rasse, Klasse und Geschlecht zu interpretieren. Die Autorin

¹⁴ Z.B. Gaßner, *Reise* (Anm. 11), S. 350ff.; Maren Stange, *Symbols of Ideal Life. Social Documentary Photography in America 1890–1950*, Cambridge 1989, S. 89–148.

¹⁵ Judith Fryer Davidov, *Women’s Camera Work. Self/Body/Other in American Visual Culture*, Durham 1998, S. 3–12, S. 233–245; Astrid Böger, *People’s Lives, Public Images: The New Deal Documentary Aesthetic*, Tübingen 2001, S. 76–83.

¹⁶ Trachtenberg, *Image* (Anm. 13), S. 68ff.

¹⁷ Davidov, *Women’s Camera Work* (Anm. 15), S. 6.

stützt ihre Interpretation auf autobiographische Zeugnisse der Fotografin, etwa den oben zitierten Bericht, und nennt Belege der Bildrezeption.

Sowohl Trachtenbergs als auch Davidovs Interpretationen bleiben unbefriedigend (wie im Übrigen die meisten der zur „Migrant Mother“ vorliegenden Forschungen), weil sie eine entscheidende Dimension der Bildbedeutung unberücksichtigt lassen – nämlich die aus der jeweiligen Text-Bild-Interaktion hervorgehenden semantischen Überschreibungen. Zudem gelangen auch die bildimmanenten Analysen nur selten über die Zuordnung zur Madonnenikonographie und die entsprechenden Schlussfolgerungen hinaus. Schließlich ist drittens die Rezeption und Adaption des Fotos in den unterschiedlichen medialen und diskursiven Bezügen noch kaum beleuchtet worden.

Die folgenden Überlegungen setzen an diesen Desideraten an. Zunächst sollen die politischen Kontexte des Fotos erneut betrachtet werden, die Große Depression und das von der Roosevelt-Administration vorangetriebene Projekt zu ihrer fotografischen Visualisierung. Sodann möchte ich mich der Ikonographie des Bildes im Zusammenhang der gesamten Fotoserie zuwenden, die hier erstmals vollständig wiedergegeben wird. Dabei wird der Vergleich des „ikonischen“ Bildes mit den von der Fotografin verworfenen Aufnahmen zeigen, welche soziale Semantik das Bild zur Zeit des New Deal entfalten sollte. Anschließend werde ich ausgewählte, bereits bei Davidov genannte Publikationen und künstlerische Adaptionen des Fotos analysieren und dabei ein besonderes Augenmerk auf jene Deutungsmuster und Narrative legen, die das semantische Zusammenspiel von Text und Bild zeitgenössisch jeweils evoziert hat. Zusammenfassend möchte ich die unterschiedlichen Kontextualisierungen des Bildes vier verschiedenen Diskursen zuordnen,¹⁸ um damit auf die Selbststilisierung der Fotografin im eingangs zitierten Bericht und die Frage nach der „Bedeutung“ von Dokumentarfotografie zurückzukommen.

2. „Amerika den Amerikanern vorführen“: Die politischen Kontexte

Bei der Fotoserie, der das berühmte Bild entstammt, handelte es sich um eine Auftragsarbeit. Dorothea Lange hatte im Zuge der Weltwirtschaftskrise 1934 ihr kleines Fotoatelier in San Francisco aufgegeben, wo sie sich bis dahin vor allem auf Porträtaufnahmen der städtischen Bohème spezialisiert hatte. Bereits 1933 hatte sie die großen Maidemonstrationen in San Francisco sowie

¹⁸ Diesem Artikel liegt ein teilnehmerbasierter, dynamischer Diskursbegriff zugrunde, wie er im Umfeld der angelsächsischen Sprachphilosophie entwickelt wurde, nicht das von Michel Foucault in Umlauf gebrachte, subjektfreie Diskursmodell; vgl. John E. Toews, *Intellectual History after the Linguistic Turn: The Autonomy of Meaning and the Irreducibility of Experience*, in: *American Historical Review* 92 (1987), S. 879-907, hier S. 889-893.

Szenen vor den öffentlichen Suppenküchen ins Bild gesetzt; im Jahr darauf konnte sie in Oakland ihre erste Ausstellung mit Dokumentarfotos präsentieren. Paul S. Taylor, ein junger Ökonomieprofessor aus Berkeley, fand Gefallen an ihren Arbeiten und engagierte die Fotografin für seine Studien zu Selbsthilfeprojekten von Arbeitslosen sowie zur Lage der kalifornischen Arbeitsmigranten. Taylor war bei seinen Forschungen zur sozialen Lage mexikanischer Arbeiter in den USA zu der Überzeugung gelangt, dass soziologische Feldstudien nicht nur der numerisch-statistischen, sondern auch der visuellen Dokumentation bedürften; seit 1927 hatte er bei seinen Reisen ins „Feld“ seine Kamera dabei.¹⁹ Aufgrund ihrer Arbeit mit Taylor, den sie im Dezember 1935 heiratete, erhielt Lange im August 1935 eine Anstellung als „Photographer Investigator“ bei der Resettlement Administration, einer im selben Jahr per „executive order“ des Präsidenten gegründeten Bundesbehörde zur Bekämpfung der ländlichen Armut.²⁰ Roy Stryker, der Leiter der „Historical Division“ dieser Behörde, erteilte Lange im Februar 1936 den Auftrag, ausgewählte Aspekte der Agrarkrise und der ländlichen Armut in Kalifornien zu dokumentieren. Die nötigen Mittel für die vierwöchige Reise sicherte Stryker der Fotografin in einem Telegramm zu und listete die beizubringenden Motive detailliert auf: Fotos von Slums sollten dabei sein, ferner Erbsenpflücker und ein Housing Project; außerdem benötigte die Resettlement Administration einige drastische Beispiele für die fortschreitende Bodenerosion und ihre Auswirkungen auf die Menschen sowie Bilder wandernder Landarbeiter in der Gegend von Los Angeles.²¹ Im Licht dieses Auftrags wird klar, warum die Fotografin ihre Heimfahrt im Regen so abrupt unterbrochen hatte, um zu dem Camp der Erbsenpflücker abzubiegen – die Fotos von der Migrantenfrau würden der Behörde in Washington überaus erwünschtes Material liefern.

Langes Fotografien von der ländlichen Not in Kalifornien sowie im amerikanischen Südwesten schrieben einen sozialdokumentarischen Text-Bild-Diskurs fort, der in den Vereinigten Staaten ein halbes Jahrhundert zuvor begonnen hatte. Zu den Pionieren der amerikanischen Sozialfotografie gehörte etwa Jacob A. Riis, der in den 1880er-Jahren die Lebensverhältnisse in New Yorker Mietskasernen fotografisch erfasst und 1890 mit dem illustrierten Band „How the Other Half Lives“ für Aufsehen gesorgt hatte.²² Nach der Jahrhundertwende hatte der Pädagoge Lewis Hine fotografische Studien zu den Einwanderern

¹⁹ Judith Keller (Hg.), *Dorothea Lange. Photographs from the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles 2002, S. 22.

²⁰ Vgl. Sidney Baldwin, *Poverty and Politics. The Rise and Decline of the Farm Security Administration*, Chapel Hill 1968, zur Gründung und Struktur der Resettlement Administration S. 117; ferner Becker Ohrn, *Lange* (Anm. 5), S. 53.

²¹ Meltzer, *Lange* (Anm. 4), S. 130.

²² Jacob A. Riis, *How the Other Half Lives. Studies Among the Tenements of New York*, New York 1890; zu Riis und den Anfängen der Sozialfotografie in den USA vgl. Stange, *Symbols* (Anm. 14), S. 1-46.

auf Ellis Island betrieben und anschließend an einer soziologisch ambitionierten, dem „Progressive Movement“ verpflichteten Untersuchung über die Industriearbeit in Pittsburgh mitgewirkt. Ab 1908 war er im Auftrag des National Child Labor Committee tätig und trug mit seinen rund 5.000 Aufnahmen von Kinderarbeit dazu bei, dass Reformmaßnahmen zum Schutz der Kinder auf den Weg kamen.²³ Von Hine führt eine direkte Spur zu den Aufträgen, die Lange und andere Dokumentar Fotografen in den 1930er-Jahren von der Regierungsbürokratie erhalten sollten: Als Rexford Tugwell, ein progressiver Ökonomieprofessor an der Columbia University, zusammen mit seinem Assistenten Roy Stryker zu Beginn der 1920er-Jahre ein illustriertes Lehrbuch zum Thema „American Economic Life and the Means of Its Improvement“ plante, wurde er bei der Suche nach geeignetem Bildmaterial vor allem bei den Aufnahmen von Lewis Hine fündig; fast ein Viertel der rund 300 Illustrationen waren dessen fotografischem Werk entnommen.²⁴ Beeinflusst von der Sozialphilosophie Thorstein Veblens und John Deweys verband Tugwell seine Kritik an den sozialen Verwerfungen des amerikanischen Industriekapitalismus mit einer Modernisierungseuphorie, die durch Steigerung der Produktivität, einer Politik sozialer Umverteilung und einem „Programm der konstruktiven Erziehung der Massen zu einem besseren Leben“²⁵ die sozialen Spannungen zu lösen suchte.²⁶ Es war die große Zeit des „social engineering“, der Idee einer wissenschaftlich-technologischen Plan- und Gestaltbarkeit der Gesellschaft. Gelehrt wurde sie zunächst an den sozialwissenschaftlichen Fakultäten einiger Universitäten, bis sie 1933 mit Roosevelts Amtsantritt auch in der amerikanischen Politik erheblich an Einfluss gewann. 1932 berief Roosevelt den Ökonomen Tugwell in seinen Beraterkreis und ernannte ihn, der als besonders radikaler New Dealer galt, 1935 zum Chef der neu gegründeten Resettlement Administration – jener landwirtschaftlichen Unterstützungsbehörde also, für die Dorothea Lange seit Sommer 1935 arbeitete.²⁷

Roosevelts Administration hatte allen Grund, der Situation auf dem Land besondere Aufmerksamkeit zu widmen, denn dort war die Ökonomie in ihre bisher schwerste Krise geraten.²⁸ Fortschreitende Mechanisierung und eine notorische Überproduktion an landwirtschaftlichen Gütern hatten bereits wäh-

²³ Zu Hine vgl. Naomi Rosenblum/Walter Rosenblum, *Lewis Hine*, Paris 1992; ferner Stange, *Symbols* (Anm. 14), S. 47-87.

²⁴ Rexford G. Tugwell/Thomas Munro/Roy E. Stryker, *American Economic Life and the Means of Its Improvement*, New York 1924. Vgl. hierzu und zum Folgenden Stange, *Symbols* (Anm. 14), S. 89-104.

²⁵ Rexford Tugwell, Notes on the Life and Work of Simon N. Patten, in: *Journal of Political Economy*, April 1923, S. 203, zit. nach Stange, *Symbols* (Anm. 14), S. 99.

²⁶ Zu Tugwells „institutionalism“ vgl. ausführlich Bernard Sternsher, *Rexford Tugwell and the New Deal*, New Brunswick 1964, bes. S. 11-25, S. 91-141.

²⁷ Vgl. Baldwin, *Poverty* (Anm. 20), S. 117.

²⁸ Vgl. ebd., S. 22-37.

rend der 1920er-Jahre zu einem Verfall der Preise geführt und unzählige kleine und mittlere, meist verschuldete Farmbetriebe in Bedrängnis gebracht; 1930 lebten rund 650.000 amerikanische Farmerfamilien in ständiger Armut.²⁹ Die Situation eskalierte zur Katastrophe, als in den frühen 1930er-Jahren eine Serie von Dürreperioden die großen Agrargebiete des Mittleren Westens und Südwestens heimsuchte und in eine „Dust Bowl“ verwandelte.³⁰ Ausgetrocknetes, brachliegendes, von Farmern aufgegebenes Land fiel der Winderosion zum Opfer; Staubstürme und Heuschreckenschwärme fegten wie ein alttestamentarisches Strafgericht über das Land, verdunkelten den Himmel und gefährdeten Menschen, Tiere und die Ernte,³¹ während die Preise als Folge der Großen Depression weiter fielen. Hinzu kam die ökonomische Zangenbewegung, in die vor allem die Pächter kleiner Parzellen – dies war in Texas, Oklahoma und Arkansas die vorherrschende Bewirtschaftungsform – geraten waren: Sie waren zum einen die Opfer der rasch fortschreitenden Mechanisierung der Anbaumethoden, mit der sie nicht Schritt halten konnten, bis sie von den neuen Traktoren der Eigentümer buchstäblich von ihrem Boden vertrieben wurden. Zum anderen förderte der Agricultural Adjustment Act von 1933 die Stilllegung von Anbaugebieten mit Subventionen, die die Eigentümer gern dafür kassierten, dass sie ihre unrentabel gewordenen Pachtverträge aufkündigten. Hunderttausende von Pächtern und Landarbeitern mit ihren Familien im Mittleren und südlichen Westen verloren auf diese Weise ihre Existenzgrundlage – „blown out“, „dried out“ und „tractored out“ lauteten dafür die sprechenden Vokabeln der Zeitgenossen. Getrieben von der Not machten sich während der 1930er-Jahre zwischen 315.000 und 400.000 Menschen aus Texas, Oklahoma, Arkansas und Missouri mit der Eisenbahn oder in klapprigen Automobilen auf den Weg in das sonnige Kalifornien, um dort etwa als Wanderarbeiter auf den großen Plantagen ihr Glück zu versuchen; sie waren zu 95 Prozent Weiße und zu mehr als 40 Prozent bereits in ihrer Heimat in der Landwirtschaft tätig gewesen. In Kalifornien lockten neben dem angenehmen Klima der seit 1932 wieder wachsende Baumwollanbau, bessere Löhne sowie eine Arbeitslosenfürsorge, die etwa doppelt so hoch lag wie in den Herkunftstaaten der Migrantinnen (und auf die sie nach einem Jahr Aufenthalt Anspruch hatten). Dass Kalifornien trotz alledem kein gelobtes Land war, bekamen sie indessen bald zu spüren: Die Arbeitslosenquote lag 1933 auch dort bei 29 Prozent.

²⁹ Ebd., S. 38, S. 104.

³⁰ Die „Dust Bowl“ („Staubschüssel“) begann im Süden von Nebraska und umfasste in der Form eines Keiles den Osten Colorados und New Mexicos, die westliche Hälfte von Kansas, den Nordwesten Oklahomas und das nördliche Texas; vgl. James N. Gregory, *American Exodus. The Dust Bowl Migration and Okie Culture in California*, New York 1989, S. 5.

³¹ Vgl. hierzu und zum Folgenden ebd., S. 3-35; dort auch die Zahlenangaben.

Die Resettlement Administration versuchte der Not zu begegnen, indem sie die Farmer mit Krediten und Zuschüssen unterstützte, Entschuldungsprogramme veranlasste, die Wiederansiedlung landloser Farmer in einem umfassenden „Land Use Program“ förderte sowie Mustersiedlungen und Notlager für verelendete Wanderarbeiter errichtete.³² Mit Programmen wie diesen griff Roosevelts New Deal tief in Bereiche der Wirtschaft und Gesellschaft ein, in denen nach dem traditionellen amerikanischen Verständnis der Staat nichts verloren hatte – nicht zufällig berief sich der Widerstand gegen Roosevelts Reformen auf ein herkömmliches amerikanisches Freiheitsverständnis. Um ihren Staatsinterventionismus einer skeptischen bis ablehnenden Öffentlichkeit zu vermitteln, machte die Regierung daher in einem bislang – jedenfalls für Friedenszeiten – beispiellosen Ausmaß von den Möglichkeiten staatlicher Medienpolitik und Propaganda Gebrauch, allen voran der charismatische Präsident selbst.³³ Für die fotografische Bildpropaganda war innerhalb von Tugwells Resettlement Administration die „Historical Division“ zuständig, die sich 1935 unter der Leitung seines ehemaligen Assistenten Roy Stryker eine umfassende fotografische Bestandsaufnahme des ländlichen Lebens in den USA vorgenommen hatte: Er wolle „Amerika den Amerikanern vorführen“, so hatte Tugwell das Ziel umrissen.³⁴ Amerika, das war im Kern noch immer jenes ländliche Amerika, aus dem die Nation einen Gutteil ihres Selbstverständnisses und ihres Freiheitspathos bezog.³⁵ Wenn man den Bürgern das ganze Ausmaß des Elends auf dem Lande ebenso wie die Chancen zur Abhilfe drastisch, aber in wohl dosierter Form vor Augen führte, dann würden, so die Überlegung Tugwells und Strykers, die ungewöhnlichen Eingriffe der Regierung in das Leben der Amerikaner auf Verständnis stoßen.³⁶

Zu diesem Zweck engagierte Stryker zwischen 1935 und 1942 insgesamt 13 herausragende Dokumentar Fotografen. Auf seiner Vertragsliste standen Namen, die später in die Geschichte der Fotografie eingehen sollten: Walker Evans, Arthur Rothstein, Dorothea Lange, Ben Shahn, Russel Lee, Carl Mydans und andere. Was diese Fotografen verband, war weniger ein fotoästhetisches Programm als vielmehr ein sozialreformerischer Impuls und der Wille,

³² Dazu detailliert Baldwin, *Poverty* (Anm. 20), Kap. III-IX.

³³ Die immense Literatur zum New Deal braucht hier nicht resümiert zu werden, vgl. zuletzt Elliot A. Rosen, *Roosevelt, the Great Depression and the Economics of Recovery*, Charlottesville 2005; zur Propaganda Richard W. Steele, *Propaganda in an Open Society. The Roosevelt Administration and the Media, 1933–1941*, Westport 1985; zur Bildpropaganda vorzüglich Böger, *People's Lives* (Anm. 15), sowie neuerdings die zugespitzte Interpretation des New Deal durch Wolfgang Schivelbusch, *Entfernte Verwandtschaft. Faschismus, Nationalsozialismus, New Deal 1933–1939*, München 2005.

³⁴ Zit. nach Lily Corbus Benzer, *Photography and Politics in America. From the New Deal into the Cold War*, Baltimore 1999, S. 4.

³⁵ Vgl. auch Becker Ohrn, *Lange* (Anm. 5), S. 48; Gaßner, *Reise* (Anm. 11).

³⁶ Stange, *Symbols* (Anm. 14), S. 129.

die „wahren Verhältnisse“ ins Bild zu bannen: „We were after the truth [...] not just making effective pictures“, soll Lange als gemeinsames Ziel der Fotografen genannt haben, während ihr Kollege Walker Evans zu Protokoll gab: „This is pure record not propaganda.“³⁷ Dieser Anspruch stand in spürbarer Spannung zu den detaillierten Vorgaben und Anweisungen, die die Fotografen von ihrem Auftraggeber Stryker mit auf den Weg bekamen. Stryker wies den Fotografen bestimmte Regionen zu, die sie für ihre „field studies“ nach vorgegebenen Motiven abzusuchen hatten:³⁸ verlassene Farmen, erodierte Böden, wandernde Arbeiter, Bahnhöfe, Eisenbahnstrecken, Migrantencamps, Frauen mit Kindern, manchmal auch Details wie Schuhe oder Hände, vor allem aber erfolgreiche Regierungsprojekte und immer wieder bestimmte Gruppen – etwa die kalifornischen Erbsenpflücker, die im März 1936 auf Dorothea Langes Auftragszettel standen. Auch die Konnotationen, die die Fotos bei ihrem prospektiven Publikum auslösen sollten, suchte Stryker zu kontrollieren, indem er in den „shooting scripts“ bestimmte Aspekte und Perspektiven festlegte: „You must get this feeling of unemployment.“³⁹ Die Fotografen hielt er dazu an, weitere Informationen zum sozialen Kontext der Bilder beizubringen. So sollten die Fotografen nicht nur Ort und Zeit der Aufnahme festhalten, sondern auch alle weiteren Daten, die ihnen bemerkenswert erschienen; dazu gehörten etwa Alter, Herkunft und familiäre Situation der abgebildeten Personen, die Umstände, durch die sie in Not geraten waren, Daten zu den Erträgen der Farmen und die oft lakonischen, wörtlich zitierten Kommentare der betroffenen Farmer, Pächter und Landarbeiter. Die Kombination von stichwortartiger Beschreibung der Situation und fotografischer Dokumentation gehörte geradezu zu den Markenzeichen dieser Fotografien: Nach Strykeraufstellung sollten die Fotografen so akribisch und „objektiv“ wie Sozialwissenschaftler vorgehen und dabei selbstredend seiner Behörde das gewünschte Material liefern.⁴⁰

Am Ende ihrer oftmals mehrwöchigen Reisen mussten die Fotografen ihre Negative in Washington abliefern, wo sie von der Historical Division ausgewertet, beschnitten, beschriftet, archiviert und schließlich in strenger, gezielter Auswahl den Medien zur Verfügung gestellt wurden – und zwar kostenlos. Publiziert wurden die Fotos nicht nur in offiziellen Broschüren, Dokumentationen und Plakaten. Sie erreichten vielmehr in Zeitungen und Zeitschriften, in Ausstellungen, Katalogen und Bildbänden, vor allem aber in illustrierten Magazinen wie „Time“, „Life“ und „Look“ ein Millionenpublikum: 1940 gab die

³⁷ Lange zit. nach Benzer, *Photography* (Anm. 34), S. 5; vgl. auch James Curtis, *Mind's Eye, Mind's Truth*, Philadelphia 1989, S. 47; Evans zit. nach Trachtenberg, *Image* (Anm. 13), S. 61.

³⁸ Hierzu und zum Folgenden Stange, *Symbols* (Anm. 14), S. 105-123.

³⁹ So Stryker in einem Auftrag für Sheldon Dick am 17.10.1938, zit. bei Trachtenberg, *Image* (Anm. 13), S. 62; vgl. auch Böger, *People's Lives* (Anm. 15), S. 64.

⁴⁰ Vgl. die faksimilierten Beschriftungsblätter bei Stange, *Symbols* (Anm. 14), S. 118f.; Trachtenberg, *Image* (Anm. 13), S. 61f.

Historical Division im Monat durchschnittlich 1.406 Fotos zur Veröffentlichung frei, und 1942 war bereits ein rundes Dutzend von Bildbänden mit den Fotografien der Farm Security Administration auf dem Markt.⁴¹ Sowohl im Umfang wie auch in der Qualität der Ergebnisse war dieses regierungsamtliche Dokumentationsprojekt einzigartig. Rund 270.000 Fotografien waren in Strykers Auftrag entstanden; neben der schieren Masse an Material – allein die Library of Congress verwahrt noch 164.000 Schwarz-Weiß-Negative aus dieser Sammlung – fällt auch der hohe fotografische Standard ins Auge, den diese Arbeiten gesetzt haben: Unter dem Sammelnamen „FSA-Fotografien“, benannt nach der „Farm Security Administration“ als der Nachfolgebehörde der Resettlement Administration seit 1937, sollte dieses „anspruchsvollste fotografische Gemeinschaftsprojekt, das jemals in den USA durchgeführt wurde“ (Susan Sontag), später als Meilenstein in die Geschichte der Dokumentar- und Sozialfotografie eingehen.⁴²

3. Sinnbild der Ära Roosevelt: Eine ikonographische Annäherung

Die sieben Fotos der „Migrant Mother“-Serie hat Dorothea Lange Anfang März 1936 mit einer Graflex-Kamera für Großformate angefertigt.⁴³ Bekannt ist weder das exakte Datum noch die Reihenfolge, in der die Aufnahmen – fünf im Quer- und zwei im Hochformat – entstanden sind. Man kann zwar vermuten, dass sich die Fotografin ihrem Objekt nach und nach angenähert und folglich die berühmte Nahaufnahme zuletzt gemacht hat, doch geben die Negative, von denen fünf in der Library of Congress verwahrt werden, darüber keine Auskunft.⁴⁴ Vermutlich hatte Lange den Film bereits zerschnitten, bevor sie ihn nach Washington schickte; Strykers Team versah die Bilder dann mit ei-

⁴¹ Stange, *Symbols* (Anm. 14), S. 111. Manche FSA-Fotografen gaben zusammen mit Textautoren eigene Bildbände heraus, etwa Erskine Caldwell/Margaret Bourke-White, *Have You Seen Their Faces?*, New York 1937; Dorothea Lange/Paul Taylor, *An American Exodus. A Record of Human Erosion*, New York 1939; Walker Evans/James Agee, *Let Us Now Praise Famous Men*, Boston 1941.

⁴² Susan Sontag, *Über Fotografie*, 16. Aufl. Frankfurt a.M. 2004, S. 64. Zur FSA-Fotografie vgl. Erika Billeter, *Amerika-Fotografie 1920–1940*, Bern 1979; Gaßner, *Reise* (Anm. 11); John Tagg, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, London 1988, S. 153–183; Stange, *Symbols* (Anm. 14); Kulesa, *Vision* (Anm. 13); die Beiträge in Fleischhauer/Brannan, *America* (Anm. 13); Leah Bendavid-Val, *Photographing the 1930s: Differences in Focus*, in: dies., *Propaganda & Dreams. Photographing the 1930s in the USSR and the US*, Zürich 1999, S. 34–76; Benzer, *Photography* (Anm. 34); Böger, *People's Lives* (Anm. 15), S. 143–180; dies., *Die Photokampagnen der Farm Security Administration*, in: Hans-Jörg Czech/Nikola Doll (Hg.), *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930–1945*, Dresden 2007, S. 366–373.

⁴³ Lange benutzte zu dieser Zeit abwechselnd die 4x5 Graflex und eine 2,25 inch Rolleiflex; vgl. Becker Ohrn, *Lange* (Anm. 5), S. 72.

ner eigenen, nicht der mutmaßlichen Chronologie folgenden Nummerierung.⁴⁵

Lange pflegte die Menschen, bevor und während sie sie fotografierte, in Gespräche zu verwickeln, um so ihr Vertrauen zu gewinnen – ein Vorgehen, das ihr aus ihrer Zeit als Porträtfotografin geläufig war.⁴⁶ Im Bildaufbau erinnern die Aufnahmen in der Tat an Porträtfotos. So deuten die räumliche Anordnung der Mutter mit ihren Kindern, ihre Körperhaltung und ihre Blickrichtung darauf hin, dass die Fotografin Regieanweisungen gegeben hat; Stryker hatte seine Fotografen dazu ausdrücklich ermuntert.⁴⁷ Zwei der sieben Fotos (Abb. 3 und 7) fallen hingegen ersichtlich aus dem Rahmen. So wirkt das in Abb. 3 gezeigte Foto anders als die übrigen eher wie ein Schnappschuss: Nur eines der vier Kinder (das vierte mit weißer Mütze steht rechts neben dem Zelt) blickt zur Kamera, und zwar so, als habe es diese gerade eben bemerkt. Die übrige Szenerie scheint von der Kamera nichts zu wissen; im Vergleich zu den anderen erscheint diese Aufnahme wenig kunstvoll. Das gleiche gilt für ein weiteres Bild im Querformat, das die Mutter mit zwei ihrer Kinder in Nahaufnahme zeigt (Abb. 7): Hier verzieht das Mädchen sein verschmiertes Gesicht zu einer unfreundlichen Grimasse. Vermutlich waren eben dies die Gründe, warum Lange, ihr prospektives Publikum vor Augen, diese beiden Fotos *nicht* an ihren Auftraggeber nach Washington gesandt und auch in ihrem rückblickenden Bericht, in dem sie von nur fünf Aufnahmen spricht, unterschlagen hat. Die beiden irregulären Bilder tauchten erst Jahrzehnte später in Langes fotografischem Nachlass auf, den ihr Mann Paul S. Taylor 1966, ein Jahr nach dem Tod der Fotografin, dem Oakland Museum geschenkt hat.⁴⁸ Im Übrigen legte Lange auf künstlerische Perfektion großen Wert; als sie auf dem „Migrant Mother“-Foto (Abb. 1) am rechten Bildrand einen Daumen entdeckte, ließ sie ihn umgehend auf dem Negativ wegretuschieren. Dies hat zur Folge, dass das Bild bis heute in zwei Varianten in Umlauf ist.⁴⁹

Von den sieben Fotos hat es nur die Nahaufnahme im Hochformat (Abb. 1) zu Ruhm gebracht. Der Grund für die ungewöhnliche Prominenz gerade dieser Arbeit liegt weniger darin, dass sie gleichsam von Amts wegen verbreitet

⁴⁴ Vgl. Lawrence W. Levine, *The Historian and the Icon*, in: Fleischhauer/Brannan, *America* (Anm. 13), S. 15-42, Anm. 4. Die Forschung folgt in der Regel dem eingangs zitierten Bericht Langes aus dem Jahr 1960, demzufolge die Fotos in der sukzessiven Annäherung der Fotografin an ihr Objekt entstanden sind; vgl. z.B. Curtis, *Mind's Eye* (Anm. 37), S. 47-67; Böger, *People's Lives* (Anm. 15), S. 77f.; Sam Stourzé, *The Human Face*, in: Dorothea Lange, *The Human Face*, Paris 1998, S. 5-11.

⁴⁵ So die Angaben der Library of Congress, Dorothea Lange's „Migrant Mother“ Photographs in the Farm Security Administration Collection: An Overview, online unter URL: <http://www.loc.gov/rr/print/list/128_migm.html>.

⁴⁶ Becker Ohrn, *Lange* (Anm. 5), S. 56-69.

⁴⁷ Böger, *People's Lives* (Anm. 15). Becker Ohrn, *Lange* (Anm. 5), S. 61, bestreitet, dass Lange Regieanweisungen gegeben habe. Der Augenschein der Migrant-Mother-Serie spricht dagegen.

wurde; Fotos von verarmten Müttern mit ihren Kindern gehörten schließlich zum gängigen Motivrepertoire der FSA-Fotografen. Eine erste Erklärung liegt vielmehr im ikonographischen Programm des Bildes.⁵⁰ Während die aus größerer Entfernung aufgenommenen Fotos die Situation der Familie wenigstens in Ausschnitten konkretisieren und lokalisieren, konzentriert sich die Nahaufnahme auf die archetypische Mutter-Kind-Konstellation, die unübersehbar eine ebenso traditionsreiche wie wirkungsmächtige Madonnenikonographie zitiert⁵¹ – eine Pietà mit zwei verdrehten Assistenzfiguren. Ihre besondere Wirkung entfaltet dieses Arrangement indessen erst über die Blickführung und die Relation der Figuren zueinander. Die Frau richtet ihren Blick am Betrachter vorbei in die Ferne und schenkt auch ihren Kindern keinerlei aktive Aufmerksamkeit; selbst das Baby liegt unbeachtet auf ihrem Schoß. Die im Bild eingefangene soziale Welt reduziert die kommunikativen Beziehungen auf die elementare Ebene des Körperkontakts, der als Ausdruck von Intimität, zugleich aber auch als Reflex unmittelbarer Bedrohung gelesen werden kann. Dieser Reflex zeigt sich vor allem in dem abweisenden Verhalten der beiden älteren Kinder, die sich dem Blick des Betrachters verweigern. Die Aufnahme demontiert somit das Klischee von den glücklich in die Kamera lächelnden Kindern und folgt stattdessen jener Rhetorik sozialer Dokumentarfotografie, die in der Präsentation von notleidenden Kindern ihre Aussage zu bekräftigen sucht.⁵² Indem sich die Kinder der „Migrant Mother“ jedoch so nachdrücklich abwenden, scheinen sie sich auch diesem fotografischen Kalkül entziehen zu wollen.

⁴⁸ Meltzer, *Lange* (Anm. 4), S. 133, Gaßner, *Reise* (Anm. 11), S. 350, und Becker Ohrn, *Lange* (Anm. 5), S. 31-35, kennen nur die fünf Fotos, die über die Resettlement Administration an die Library of Congress gegangen waren, während die zwei im Oakland Museum aufgefundenen Versionen in der Forschung kaum zur Kenntnis genommen werden. Eines davon (Abb. 3) hat Taylor 1970 in seinem Artikel „Migrant Mother: 1936“ publiziert, in: *American West* 7 (1970) H. 3, S. 41-47, hier S. 44; erneut veröffentlicht und wohl erstmals beschrieben wurde es bei Curtis, *Mind's Eye* (Anm. 37), S. 49f. Das andere Foto (Abb. 7) wurde nach meiner Kenntnis bisher nicht veröffentlicht. Der fotografische Nachlass Langes im Oakland Museum umfasst rund 25.000 Negative und 6.000 Originalabzüge, die z.T. online verfügbar sind:

<http://www.museumca.org/global/art/collections_dorothea_lange.html>.

⁴⁹ Beide Versionen sind im Bestand der Library of Congress unter der Signatur LC-USF347-009058-C bzw. LC-USZ62-95653. Einen frühen Abzug des unretuschierten Bildes ersteigerte das J. Paul Getty Museum 1998 bei Sotheby's in New York für ein Gebot von 244.500 Dollar; vgl. Keller, *Lange* (Anm. 19), S. 33, sowie Koetzle, *Photo Icons* (Anm. 11), S. 197.

⁵⁰ Vgl. auch die knappe, subtile Analyse von Busch, *Belichtete Welt* (Anm. 13). Buschs Annahme, der Bildausschnitt sei durch nachträgliche Bearbeitung begrenzt worden, trifft nicht zu. Das Negativ lässt vielmehr erkennen, dass Lange den Bildausschnitt von vornherein so gewählt hat.

⁵¹ Vgl. Curtis, *Mind's Eye* (Anm. 37), S. 55, zum Motiv der stillenden Madonna. Zu einigen motivischen Vorläufern in der amerikanischen Fotografie siehe Davidov, *Women's Camera Work* (Anm. 15), S. 244-247; eine Einordnung in die Fluchtikonographie versucht Wright, *Refugees* (Anm. 13).

⁵² Zu diesem Muster vgl. Böger, *People's Lives* (Anm. 15), S. 226.

Die enorme Wirkung des Fotos dürfte nicht zuletzt auf dieser eigentümlichen Ambivalenz beruhen.

Astrid Böger hat argumentiert, dass die sozial formative Funktion der FSA-Fotografien darin bestanden habe, eine Trennlinie zwischen „us and them“ zu ziehen, zwischen einer betrachtenden Öffentlichkeit und den dargestellten Personen: Die Perspektive der Bilder sei durch soziale Kategorien wie Rasse, Klasse und Geschlecht bestimmt.⁵³ Diese Beobachtung trifft auch auf das „Migrant-Mother“-Foto zu. Doch beruht dessen kommunikativer Erfolg nicht zuletzt darauf, dass es die von Böger betonte Distinktion „us“ vs. „them“ partiell unterläuft. Denn statt rundum verkommener Verhältnisse, wie sie sich in den beiden abweichenden Fotos andeuten (Abb. 3 und 7), präsentiert die prominente Aufnahme eine junge attraktive Mutter, in deren Gesicht und Gestik das Elend nur in dosierter Form zum Ausdruck kommt. Indem das Bild außerdem nur drei von insgesamt acht Kindern zeigt⁵⁴ und überdies die indianische Herkunft der Frau nicht erkennen lässt, konnte es dem „human interest“ der weißen amerikanischen Mittelklasse zur idealen Projektionsfläche werden. Über die Exklusion bestimmter Merkmale wird die Situation somit anschlussfähig gemacht für den „hegemonialen Diskurs“ jener sozialen Milieus, die als Leser von Zeitungen und illustrierten Magazinen an der politischen Öffentlichkeit partizipierten⁵⁵ – ein für die FSA-Fotografie charakteristisches Verfahren.⁵⁶

Zugleich barg das Bild aber noch genügend Stoff zur Provokation. Mittellose Wanderarbeiter hatte es in Kalifornien zwar schon seit langem gegeben; das Neue an der Krise der 1930er-Jahre bestand indes darin, dass es sich, wie die „New York Times“ am 30. August 1936 hervorhob, nun nicht mehr nur um klassische Wanderarbeiter handelte – alleinstehende Männer vorwiegend mexikanischer, afrikanischer oder indianischer Herkunft –, sondern um *weiße Männer und Frauen, die mitsamt ihren Familien* auf Arbeitssuche waren und ein Riesenheer vagabundierenden ländlichen Proletariats bildeten.⁵⁷ Eben die-

⁵³ Ebd., S. 79–82.

⁵⁴ Abweichend von den Beschriftungskarten der Library of Congress und Langes eigener Beschriftung des Fotos hatte die ins Bild gesetzte Mutter im März 1936 nicht sieben, sondern bereits acht Kinder; vgl. Keller, *Lange* (Anm. 19), S. 30, sowie Dunn, *License* (Anm. 12).

⁵⁵ Zur Abhängigkeit der Rezeption von Fotografien vom „kulturellen Kapital“ der Rezipienten vgl. Burkhard Michel/Jürgen Wittpoth, Substantielle und strukturelle Dimensionen kulturellen Kapitals. Habitusspezifische Sinnbildungsprozesse bei der Rezeption von Fotografien, in: Georg Mein/Markus Rieger-Ladich (Hg.), *Soziale Räume und kulturelle Praktiken. Über den strategischen Gebrauch von Medien*, Bielefeld 2004, S. 271–290.

⁵⁶ Vgl. Böger, *People's Lives* (Anm. 15), S. 82.

⁵⁷ Vgl. Glover, *California Farm Nomads* (Anm. 8). Paul Taylor hatte den Aspekt der ethnischen Zugehörigkeit 1935 provokativ thematisiert, indem er die weißen Amerikaner nun *an das Ende* des Immigrantenstromes stellte: „And they trek into California, these American whites, at the end of a long immigrant line of Chinese, Japanese, Koreans, Negroes, Hindustanis, Mexicans, Filipinos, to serve the crops and farmers of our state.“ Zit. bei Davidov, *Women's Camera Work* (Anm. 15), S. 242.

ses Skandalon bringt das Foto im zeitgenössischen Kontext auf den Punkt – die junge, weiße Frau mit ihren drei kleinen Kindern im Elend. Indem das Foto durch die Wahl des Bildausschnitts die Figuren aus ihren individuellen Bezügen weitgehend herauslöst und zu Symbolfiguren der Not reduziert, entspricht es dem administrativen Verfügungswillen des staatlichen „social engineering“ im Zeichen des New Deal.⁵⁸ Insofern könnte man das Foto von der namenlosen Mutter in der Tat als ein Sinnbild der Ära Roosevelt lesen.

Tatsächlich hatte die Mutter sehr wohl einen Namen.⁵⁹ Sie hieß zum Zeitpunkt der Aufnahme Florence Owens und war 1903 als Tochter von Eltern aus dem Stamm der Cherokee auf einem Indianerterritorium in Oklahoma zur Welt gekommen. 1926 war sie mit ihrem Mann, dem Farmer Cleo Owens, und ihren Kindern nach Kalifornien gezogen, wo dieser 1931 an Tuberkulose starb. 1935 gebar sie, inzwischen wieder liiert, ihr achttes Kind und schlug sich mit ihrer Familie als Feldarbeiterin durch. Auf der Suche nach Arbeit blieb die Familie im März 1936 wegen einer Autopanne bei dem Erbsenpflücker-Camp nahe Nipomo hängen; dort wurde Florence Owens mit mindestens vier ihrer Kinder von Dorothea Lange entdeckt, während ihr Lebensgefährte gerade zu Fuß unterwegs war, um den Kühlventilator des Wagens in Ordnung zu bringen. Owens blieb in den folgenden Jahren Wanderarbeiterin, wirkte mit bei den Bemühungen der kalifornischen Farmarbeiter, sich organisatorisch zusammenzuschließen, und trat zeitweise bei den Lohnverhandlungen zu Beginn der Ernte als Verhandlungsführerin auf. Mitte der 1950er-Jahre heiratete sie George Thompson und ließ sich in Modesto, Kalifornien, nieder. Am 16. September 1983 starb sie in Scotts Valley, Kalifornien.

4. Überschreibungen und Adaptionen: Das Bild als gleitender Signifikant

Vor dem skizzierten Hintergrund fällt das eigentümlich Verklärende an Langes Bericht aus dem Jahr 1960 ins Auge. Dabei irritiert nicht so sehr, dass sie zwei der sieben Bilder unter den Tisch fallen lässt. Auffallend ist vielmehr, wie nachdrücklich sie darauf besteht, dass die Fotos nahezu planlos und unwillkürlich zustande gekommen seien. Einer Intuition folgend, sei sie, ohne es eigentlich zu wollen, zu dem Camp gefahren, um dort in wenigen Minuten, ohne spezifische Abreden und Arrangements zu treffen, ihre Fotos zu schießen. Etwas

⁵⁸ So die überzeugende Interpretation bei Stange, *Symbols* (Anm. 14), S. 130f.

⁵⁹ Die folgenden Angaben zum Hergang der Ereignisse bei Nipomo stehen auf unsicherem Grund, da sie sich ausschließlich auf Erinnerungen stützen, die Florence Owens und ihre Tochter Troy Jahrzehnte später zu Protokoll gegeben haben; vgl. Dunn, *License* (Anm. 12); Keller, *Lange* (Anm. 19), S. 30, S. 32; Rebecca Maksud, *Migrant Madonna*, in: *Smithsonian Magazine*, March 2002.

überspitzt könnte man sagen: In Langes Bericht scheint es, als sei das berühmte Bild von der Migrant Mother, ganz entgegen dem überaus gesuchten Bildarrangement, geradezu ohne menschliches Zutun entstanden – „I did not create it“, wie es in dem Bericht heißt.⁶⁰ In dieser *magischen* Deutung schreibt die Fotografin ihrem Bild aus der Rückschau einer erfolgreichen Rezeptionsgeschichte tatsächlich Merkmale der klassischen Ikone zu – ein nicht von Menschenhand verfertigtes Abbild einer jenseitigen Realität, dem gerade deshalb der Anspruch einer höheren, quasi göttlichen Wahrheit zukommt.⁶¹

Die Rezeption des Bildes lässt sich entlang einiger Beispiele wenigstens exemplarisch rekonstruieren.⁶² Lange selbst hatte ihrem Foto den Titel „Human Erosion in California“ gegeben und damit von Beginn an eine metaphorische Deutung nahegelegt. Zugleich fügte sie eine lakonische Beschreibung der Lage der Familie bei, die dem Bild eine partikuläre Referenz auf eine konkrete Situation unterlegte: „Migrant agricultural worker’s family. Seven hungry children. Mother, age thirty-two. Father is a native of California. Destitute in pea pickers camp, Nipomo, California, because of the early pea crop. These people had just sold their tent in order to buy food. Of the 2,500 people in this camp, most of them are destitute.“⁶³ Die Beschriftungskarte der Resettlement Administration kondensierte diese Information ganz im Sinne des politisch-dokumentarischen Zwecks des Fotos: „Destitute peapickers in California; a 32 year old mother of seven children. February 1936“.⁶⁴ Wie das Negativ selbst, so enthält auch diese Beschriftung eine kleine Retusche: Nur durch Zufall, nämlich aufgrund einer Autopanne, war Florence Owens mit ihrem Gefährten und ihrer Familie am Rande des Erbsenpflücker-Camps von Nipomo gestrandet;⁶⁵ da aber die Resettlement Administration zu diesem Zeitpunkt gerade Fotos verarmter kalifornischer Erbsenpflücker benötigte, wurden die abgebildeten Personen kurzerhand als „destitute pea pickers“ definiert.

Bereits bei seiner Erstveröffentlichung in der „San Francisco News“ vom 11. März 1936 erschien das Foto in einem doppelten Deutungszusammen-

⁶⁰ Lange, Migrant Mother (Anm. 1).

⁶¹ Zum Typ des „magischen Bildes“ vgl. Beat Wyss, Das Fotografische und die Grenzen des mechanischen Bildes, in: Hans Belting/Dietmar Kamper/Martin Schulz (Hg.), *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, München 2002, S. 365-376, hier S. 374. Zur Definition der Ikone im Hinblick auf Fotografien vgl. Cornelia Brink, *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*, Berlin 1998, S. 234-237.

⁶² Vgl. auch Davidov, *Women’s Camera Work* (Anm. 15), S. 235-243.

⁶³ Zit. nach der Katalogkarte des Oakland Museum, Accession 98.XM.162.

⁶⁴ Die Resettlement Administration hat die Beschriftungen auf so genannten „Caption Cards“ festgehalten, die heute zusammen mit den Aufnahmen in der Library of Congress verwahrt werden; vgl. <http://www.loc.gov/rr/print/list/128_migm.html>. Obwohl Lange das Foto auf Februar 1936 datiert hat, lässt sich anhand ihrer Korrespondenz mit Stryker feststellen, dass es erst Anfang März entstanden sein kann; vgl. Meltzer, *Lange* (Anm. 4), S. 130ff. mit Anmerkungen.

⁶⁵ Vgl. Keller, *Lange* (Anm. 19), S. 30.

hang: Zum einen diente das Bild als Beleg für die unerträgliche Situation der Landarbeiter in dem Camp bei Nipomo und zur Plausibilisierung der staatlichen Hilfsmaßnahmen, deren Legitimität und Nutzen in Kalifornien umstritten war. Zum anderen kontrastierte das als Bildkommentar verfasste Editorial die von dem Foto repräsentierte Realität mit den Verheißungen des „American Dream“: „Here, in the fine strong face of this mother, photographed at the camp of starving pea pickers in San Luis Obispo County, is the tragedy of lives lived in squalor and fear, on terms that mock the American dream of security and independence and opportunity in which every child has been taught to believe.“⁶⁶

Im September 1936 erschien das Foto ganzseitig in dem sozialkritischen Magazin „Survey Graphic“ mit der Bildunterschrift „Draggin‘-Around People. A blighted pea crop in California in 1935 left the pickers without work. This family sold their tent to get food.“⁶⁷ Diese Angabe entspricht etwa den Informationen der Beschriftungskarte der Resettlement Administration und legt dabei den Akzent auf das verkaufte Zelt: Die abgebildeten Personen waren also obdachlos im wörtlichen Sinn. In seinem Beitrag beschreibt Taylor die verzweifelte Situation von Landarbeitern im amerikanischen Südwesten; er spricht von Aufruhr und drohenden Streiks, um sodann nachdrücklich für die Einrichtung staatlicher Camps und Siedlungen zu plädieren, für die er erfolgreiche Beispiele nennt.⁶⁸ Das Arrangement der Fotos folgt dem gleichen Narrativ: Auf das Foto der „Migrant Mother“ sowie einer weiteren Aufnahme eines abgearbeiteten mexikanischen Landarbeiters, beide im ganzseitigen Format dem Artikel vorangestellt, folgen im Verlauf des Textes vier weitere Aufnahmen, die nun die Erfolge der staatlichen Ansiedlungspolitik dokumentieren – dank der staatlichen Maßnahmen bekommen die Menschen wieder Arbeit und ein Dach über dem Kopf. Seinen Optimismus macht Taylor an dem uramerikanischen Mythos vom „pioneer“ an der „frontier“ fest: „The qualities of pioneers are needed, for methods are new, and there are hardships and discouragements even on publicly financed projects. As on the old frontier, women often supply the courage when the hearts of the men flag.“⁶⁹ Damit ist der Bogen zum „Migrant Mother“-Foto geschlagen, das sich nun wie ein visueller

⁶⁶ *San Francisco News*, 11.3.1936, S. 3.

⁶⁷ Siehe Anm. 9. Wie man sieht, sind die überlieferten Angaben über die Umstände der jungen Familie widersprüchlich.

⁶⁸ Taylor, Ground (Anm. 9), S. 529. Dieser optimistische, an staatlicher Sozialreform orientierte Tenor bestimmt auch seine Texte in dem mit Lange gemeinsam herausgebrachten Bildband „American Exodus“ (Anm. 41), z.B. S. 154ff.

⁶⁹ Taylor, Ground (Anm. 9), S. 526f. Der Rekurs auf die „frontier“ und die „pioneers“ wurde in der publizistischen Debatte um das Elend der kalifornischen Wanderarbeiter wiederholt vorgenommen, so etwa von Katherine Glover in der „New York Times“ am 30.8.1936 (Anm. 8): „[...] homeless Americans, many of them sons and daughters of early pioneers“; „these are the last and most desperate of frontiersmen [...]“.

Beleg zu dieser These ausnimmt. Die „Migrant Mother“, deren Mimik zwar besorgt, doch keineswegs resigniert wirkt, kann in diesem Kontext als amerikanische Mutter imaginiert werden, deren Haltung die Krise der Nation, aber eben auch die Ansatzpunkte zu deren Überwindung spiegelt, und zwar in den spezifisch amerikanischen Tugenden von Mut, Tatkraft und Familiensinn. John Steinbeck hat dieses Frauenbild in seinem Roman „*The Grapes of Wrath*“ (1939) in der Figur der Ma Joad eindrücklich literarisiert – vermutlich unter dem Eindruck von Langes Fotografien.⁷⁰

Unter der appellativen Überschrift „Look in her Eyes!“ treibt das Magazin „*Midweek Pictorial*“ im Oktober 1936 die von Taylor nahegelegte, auf der Linie des New Deal liegende Deutung weiter. Während das unbeschriftete Foto der notleidenden Mutter mit ihren Kindern etwa zwei Drittel der Seite ausfüllt, versucht sich der Text an einer metaphorischen Interpretation: „This woman is watching something happen to America and to herself and her children. You can see in her eyes the horror of what is happening.“ Auch dieser Artikel erwähnt die ländlichen Revolten, skizziert die Maßnahmen der Resettlement Administration und setzt emphatisch auf die Aktivität der Regierung: „An enlightened nation looks to its government no matter of what political party, to salvage the land and those on it so that by the time these frightened children on this photograph reach maturity, the American farmer once more will stand on his own feet and call the piece of ground he works his own.“⁷¹ Diese Deutung entsprach dem Narrativ, das Stryker seinen Fotografen mit auf den Weg gegeben hatte. Während auf dem Foto selbst jeglicher Blickkontakt unterbrochen ist, postuliert der zugehörige Text metaphorisch den Blickkontakt zwischen der Nation und ihrer Regierung als Zeichen einer intakten Kommunikation. Erneut wird die dargestellte Szene ihrer konkreten Situation so weit entkleidet, dass Florence Owens zur Metapher für die in die Krise geratene Nation erklärt werden kann. Diese Lesart hat die amerikanische Post noch Jahrzehnte später aufgegriffen, als sie 1998 eine 32-Cent-Briefmarke mit einem Ausschnitt aus der berühmten Fotografie und der Erklärung versah: „America Survives the Depression“ (Abb. 8).

⁷⁰ Vgl. Robert DeMott, Introduction, in: John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*, London 1976 (zuerst 1939), S. IX–XLVII, hier S. XII, S. XXIV.

⁷¹ Look in her Eyes!, in: *Midweek Pictorial*, 17.10.1936, S. 23; abgebildet auch bei Davidov, *Women's Camera Work* (Anm. 15), S. 234.



Abb. 8: „America Survives the Depression“. © 1998 United States Postal Service. Mit frdl. Genehmigung. Alle Rechte vorbehalten.

Bereits in den 1930er-Jahren begann sich das ikonographische Muster der „Migrant Mother“ aus dem nationalen Referenzrahmen zu lösen. So tauchte 1939 eine Lithographie mit dem Titel „Spanish Mother. The Terror of 1938“ auf, die in auffälligem Kontrast zu ihrem Titel das Motiv auf das Porträt der Frau mit der charakteristischen Geste reduzierte – ohne Kinder.⁷² Der Bezug zum Spanischen Bürgerkrieg wird ausschließlich über den Titel hergestellt und besteht wohl in einer Reverenz vor den Frauen, die auf Seiten der republikanischen Bürgerkriegspartei gekämpft und dabei ihre Kinder zurückgelassen oder im Kampf verloren haben. Zugleich kann das Bild als Gegenentwurf zur Heroisierung der bewaffneten Kämpferinnen der republikanischen Loyalisten gedeutet werden, wie sie auf zeitgenössischen Plakaten begegnet.⁷³

In einen völlig anderen Kontext stellte das venezolanische Magazin „Bohemia Venezolana Internacional“ das Foto: Als Titelbild seiner Ausgabe vom 10. Mai 1964 wählte es eine kolorierte Graphik, die unverkennbar auf Dorothea Langes „Migrant Mother“-Foto Bezug nimmt (Abb. 9).

⁷² Die Arbeit stammt von der kanadischen Graphikerin Diana Thorne und befindet sich im Museum of Modern Art. Vgl. Vicki Goldberg, *The Power of Photography. How Photographs Changed our Lives*, New York 1991, S. 138, S. 140.

⁷³ Die Spätausgabe der „New York Times“ vom 30.8.1936 zeigte ein Plakat mit einer bewaffneten jungen Frau, die mit emporgerecktem Gewehr auf den Betrachter deutend zu den Waffen ruft; das Plakat ist überschrieben: „Les milicies us necessiten!“ („Die Kämpfer brauchen uns!“). Die gleiche Ausgabe des Blattes präsentierte auch Langes „Migrant Mother“ in einer stark beschnittenen, nur die Mutter selbst zeigenden Version mit der Bildunterschrift „A worker in the ‚peach bowl!‘“ (*New York Times*, 30.8.1936, Late Edition, S. 2E, S. X9). Möglicherweise wurde der Urheber der Graphik von den beiden zufällig in der gleichen Ausgabe der „New York Times“ veröffentlichten Bildern zu seiner Motivwahl angeregt.

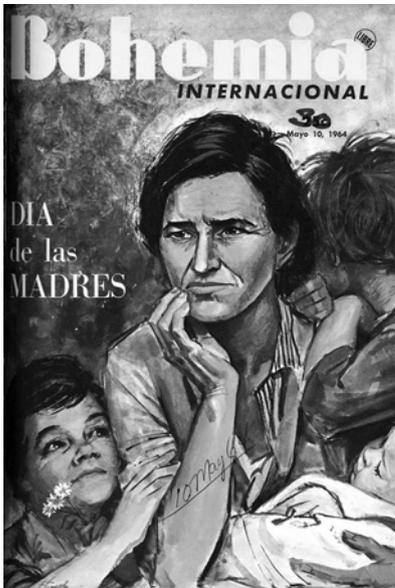


Abb. 9: Bohemia Venezolana Internacional, Titelseite vom 10. Mai 1964

Bildausschnitt und Perspektive, das Arrangement der Figuren, die Physiognomie und Gestik der Mutter stimmen weitgehend mit der Vorlage überein. Zugleich hat der Graphiker einige bemerkenswerte Änderungen vorgenommen: Das Kind links hat den Kopf nach vorne gewendet und blickt zu seiner Mutter auf, so dass die lateinamerikanischen Züge des Gesichtes erkennbar sind; in seiner linken Hand hält es drei Gänseblümchen. Die Spuren des Elends, die Langes Foto festhält, sind aus der Graphik weitgehend getilgt. Die beiden Kindergesichter wirken glatt und wohlgenährt, während die Züge der Mutter, die unter ihrer grünen Jacke nun eine schwarz-blau gestreifte Bluse trägt, sich etwas entspannt haben. Hätte der Graphiker nicht einige der irritierenden Momente aus der Vorlage übernommen – den nach hinten gewandten Kopf des rechten Kindes, die Gestik und Mimik der Mutter sowie ihren in die Ferne gerichteten Blick –, so könnte das Bild durchaus den Titel „Muttermutterglück“ tragen. Auf dieser Linie liegt denn auch die zweiseitige Titelgeschichte „Dia de las Madres“ (Muttertag).⁷⁴ Dort wird in blumigen Worten ein idealisiertes, madonnenhaftes Mutterbild gezeichnet. Zugleich wird betont, dass die Menschen auf der ganzen Erde unabhängig von Klasse, Rasse, Nationalität oder Glaube eingedenk der Mutterliebe, die sie erfahren haben, den Muttertag begehen wür-

⁷⁴ Dia de las Madres, in: *Bohemia Venezolana Internacional*, 10.5.1964, S. 11f. Der Artikel ist ohne Autorenangabe.

den. Von sozialem Elend, von der Not alleinerziehender oder den Belastungen kinderreicher Mütter ist in dem Text, dessen Stil auf eine Leserschaft aus der gehobenen Bildungsschicht schließen lässt, mit keinem Wort die Rede;⁷⁵ die beigegebenen Fotoillustrationen zeigen denn auch gesunde, glücklich lächelnde junge Mütter unterschiedlicher Hautfarbe mit ihren Kindern. Wie konnte es zu dieser fast grotesk anmutenden Adaption kommen? Zum einen liegt es nahe, dass die dem Foto zugrundeliegende und in die Graphik übernommene Madonnen-ikonographie eine lateinamerikanische Leserschaft besonders angesprochen hat. Vor allem aber bietet der in Sujet und Perspektive des Fotos angelegte Universalismus dem Autor des Artikels einen Anknüpfungspunkt für seine emphatische Beschwörung der Mutterliebe, in deren Erfahrung die universalistische Idee von der einen Menschheit zum Vorschein komme. Die irritierenden Spuren aus Langes Foto wirken indessen, ob beabsichtigt oder nicht, wie ein ironischer Subtext zum sozialromantischen Pathos des Artikels.



Abb. 10: The Black Panther Intercommunal News Service (Oakland), 7. Dezember 1972 (University of Virginia Library, Special Collections, mit frdl. Genehmigung der Dr. Huey P. Newton Foundation)

In einem wiederum anderen Kontext hat sich die Black-Panther-Bewegung Langes „Migrant Mother“-Motiv angeeignet (Abb. 10). Die hintere Umschlag-

⁷⁵ Für wertvolle Unterstützung beim Verständnis des spanischen Textes danke ich Peter Schäd.

seite des in Oakland (Kalifornien) verlegten *Newsletters* vom 7. Dezember 1972 zeigt eine großformatige, mit „Malik“ signierte Bleistiftzeichnung, in der eine junge Frau mit drei Kindern in jener Gestik, Mimik und Konstellation wiedergegeben ist, wie wir sie von Langes Foto kennen. Als komme es ihm vor allem darauf an, die Hautfarbe hervorzuheben, hat der Graphiker ausschließlich die Köpfe und die unbedeckten Körperpartien ausgeführt und alles andere nur schemenhaft angedeutet: Nun haben wir das Bild einer afroamerikanischen Familie vor uns, deren Bedrückung im Gesicht und in der Haltung der Frau sowie in den nach hinten gedrehten Köpfen der beiden älteren Kinder zum Ausdruck kommt. Diese noch vage Bildbedeutung wird durch die Überschrift in eine unmissverständliche Botschaft übersetzt: „Poverty is a crime, and our people are the victims“.⁷⁶ Der Artikel, auf den sich die Graphik bezieht, kritisiert die Wohlfahrtsprogramme des damaligen US-Präsidenten Richard Nixon sowie des Gouverneurs von Kalifornien Ronald Reagan und klagt die weiße „middle class“ rassistischer Vorurteile an. Dabei beruft er sich auf „the human rights of Black and poor people“, um mit den Worten zu schließen: „We are aware of our rights. We must not be afraid to demand them.“⁷⁷ In ihrer universalistischen Begründung steht die Anklage gegen die Armut der Afroamerikaner in der Tradition der Civil-Rights-Bewegung der 1960er-Jahre, aus der die 1966 in Oakland gegründete Black-Panther-Bewegung hervorgegangen war.

Die Beispiele verdeutlichen, wie Langes Motiv zu einem „all inclusive icon“ (Davidov) geworden ist. Hatte bereits das Ausgangsfoto den unmittelbaren Kontext der Situation auf dem Camp bei Nipomo ausgeblendet und die Mutter mit ihren Kindern ganz in den Fokus gerückt, so konnte sich das Bild in der Folge zu einem gleitenden Signifikanten entwickeln, der sich über nationale und ethnische Grenzen hinweg für semantische Überschreibungen und graphische Adaptionen anbot. Als Konstante bleibt die Figur der Mutter, in deren Haltung die soziale Not aufscheint und deren Kinder als Chiffren einer schwierigen, aber nicht hoffnungslosen Zukunft fungieren. Durch alle Transformationen hindurch bleibt das Bild der Tradition der Madonnenikonographie verhaftet und umgibt somit das Porträt der Mutter stets aufs Neue mit dem Nimbus von Heiligkeit und Unverletzlichkeit. Indem sie die Situation sozialer Bedrückung in die immer gleiche Formel kleidet, erweist sich die Bildwelt der Migrant Mother als in hohem Maße redundant und wird daher umso leichter als universelle Metapher in den verschiedensten Kontexten abrufbar. Das Bild ist selbst zu einer Art Pathosformel geronnen, und es ist eben dieses mit den Evokationen christlicher Sakralkunst arbeitende Pathos, das Langes „Migrant Mother“ grundsätzlich vom Stil der „erhellenden Untertreibung“ unterscheidet, den Walker Evans verfolgt hat, ihr Kollege unter den FSA-Fotografen.⁷⁸

⁷⁶ *The Black Panther Intercommunal News Service* (Oakland), 7.12.1972.

⁷⁷ Welfare or „Workfare“?, in: *The Black Panther Intercommunal News Service*, 7.12.1972, S. B-C.

5. Im Universum der Deutungen

Im Licht der hier skizzierten Rezeptionsgeschichte des Fotos lassen sich vier diskursive Bezüge unterscheiden, in denen das Bild zirkulierte und in je spezifischen Überschreibungen rezipiert wurde:

- Am Anfang einer ersten Bildrezeption stand die persönliche Initiative der Fotografin und des Chefredakteurs der „San Francisco News“. Indem sie das Foto als Dokument einer konkreten, präzise lokalisierten sozialen Situation präsentierten, stellten sie das Bild in einen unmittelbaren Handlungszusammenhang von öffentlicher Anklage und politischer Reaktion. Die erste Präsentation und Rezeption des Bildes erfolgte also in einem *pragmatischen* Diskursfeld. Dieser Verwendung des Fotos entsprach seine Präsentation im Zusammenhang mit anderen Aufnahmen aus der Serie: Im Wechsel der Perspektiven erscheint das Elend nur noch evidenter. In seiner Augenzeugenfunktion wurde das Foto weniger als Metapher wahrgenommen, sondern in einer vorwiegend partikular-referenziellen Lesart. Denn es galt, in einem gegebenen Kommunikationszusammenhang der konkreten Not dieser konkreten Frau (und ihrer Leidensgenossen) in Nipomo zu begegnen.
- Überformt war dieses pragmatische Diskursfeld vom *ideologischen* Diskurs des „social engineering“, wie er von Rexford Tugwell, Paul S. Taylor und anderen Protagonisten des New Deal vorangetrieben wurde. In diesen Diskurs geriet das Bild allerdings erst vollständig durch seine massenmediale Verbreitung seitens der Regierungsbehörden. Indem das Foto von der Mutter mit ihren Kindern nunmehr dazu diente, der sozialen Not auf dem Land ganz allgemein Evidenz zu verleihen, trat seine partikulare Referenz zugunsten einer symbolischen in den Hintergrund. Seine Funktion bestand jetzt darin, die politische Legitimität des New Deal und seiner interventionsstaatlichen Maßnahmen zu untermauern. Dabei konnte das Bild, das jetzt nur noch isoliert, d.h. ohne die parallel entstandenen Aufnahmen präsentiert wurde, sein appellatives Potenzial in den Medien einer tonangebenden weißen Mittelschicht umso eher entfalten, als es spezifische Merkmale von Rasse und Klasse – die indianische Herkunft und die Biographie der Frau – ausblendete.
- Bereits in den 1930er-Jahren erschien das Foto in einem Deutungszusammenhang, der Elemente des herkömmlichen amerikanischen Geschichtsnarrativs aufgriff: den Topos vom „American Dream“, die Idee der „Frontier“, an der sich Frauen wie Männer als „Pioneers“ bewährt haben, sowie das Bild vom Farmer, der in der Kultivierung seines eigenen Grund und Bo-

⁷⁸ Zur „erhellenden Untertreibung“ bei Evans vgl. Sonntag, *Über Fotografie* (Anm. 42), S. 34. Zu Evans vgl. auch die luziden Überlegungen von Gaßner, *Reise* (Anm. 11).

dens das wahre, freiheitsliebende Amerika verkörpert. Dieser *nationale* Diskurs legte eine Deutung nahe, die noch Jahrzehnte später exemplarisch bekräftigt wurde: Auf der Briefmarke der US-Post aus dem Jahr 1998 (Abb. 8) erscheint Florence Owens mit ihren drei Kindern als eine Personifikation des Amerika der 1930er-Jahre, das an der Großen Depression nicht verzweifelt sei (und deshalb, so wird nahegelegt, auch künftige Herausforderungen meistern werde).

- Die beiden beschriebenen graphischen Adaptionen des Fotos (Abb. 9 und 10) scheinen zunächst auf gegenläufige ideologische Positionen hinauszulaufen: Der privatistisch-sozialromantischen Stilisierung des Mutterglücks in dem venezolanischen Lifestyle-Magazin steht die offensive politische Anklage gegenüber, mit der die Black-Panther-Bewegung unter Berufung auf die „Human Rights“ der sozialen und rassistischen Diskriminierung in den USA der frühen 1970er-Jahre entgegentrat. Bei näherem Hinsehen erweisen sich indessen beide Adaptionen der „Migrant Mother“ einem *universalistischen* Diskurs der „einen Menschheit“ verpflichtet, der nach 1945 in den westlichen Industriestaaten vorherrschend wurde. Edward Steichen, der Direktor der fotografischen Abteilung des Museum of Modern Art, hatte diesem Diskurs mit seiner weltweit beachteten Fotoausstellung „The Family of Man“ 1955 ein Monument gesetzt, und es überrascht wenig, unter den 503 Aufnahmen, die Steichen für seine Schau zusammengestellt hatte, auch Langes „Migrant Mother“ zu entdecken.⁷⁹

Die erstaunlich vielfältige Verfügbarkeit des Bildmotivs der „Migrant Mother“ lenkt den Blick zurück auf die autobiographisch erinnerte, eingangs zitierte Szene seiner Entstehung. Die Sorgfalt, mit der Dorothea Lange ihre Fotoserie hergestellt hat, der Bildaufbau, das unübersehbare Arrangement der Figuren, ihre Blicke, ihre Gesten – alle diese Momente dementieren jene „magische“ Deutung, die Lange in ihrem von der Forschung oft kritiklos übernommenen Bericht so sehr in den Vordergrund gerückt hat, um die Bilder mit dem Siegel besonderer Objektivität zu versehen und sich selbst als deren Medium zu stilisieren. Demgegenüber deutet alles darauf hin, dass die Fotografin sowohl bei der Herstellung der sieben Fotos wie auch bei der Auswahl der fünf Bilder, die ihr im Sinne des Auftrags verwertbar erschienen, planmäßig vorgegangen ist. Durch eine sorgfältige Inszenierung hat sie ihr Sujet in einer Weise modelliert, die eine breite diskursive Verfügbarkeit und damit maximale Wirkung ermöglichte. Die diskursive Anschlussfähigkeit ist indessen keineswegs nur das Ergebnis der besonderen Inszenierungskünste der Fotografin. Vielmehr sollte der Blick auf die Rezeption des Fotos einschließlich seiner graphi-

⁷⁹ Vgl. oben, Anm. 2. Kritisch dazu Roland Barthes, *Die große Familie des Menschen*, in: ders., *Mythen des Alltags*, Frankfurt a.M. 1964, S. 16-19.

schen Adaptionen die Erkenntnis in Erinnerung rufen, dass auch die Dokumentarfotografie als Inbegriff einer scheinbar „objektiven“ Repräsentation in hohem Maße deutungs Offen ist. Gerade im Licht der oben skizzierten, verzweigten Bildrezeption wird einmal mehr deutlich, dass der zeitgenössisch durchaus legitime Anspruch der FSA-Fotografen, über die detailgenaue Wiedergabe der sozialen Wirklichkeit die „Wahrheit“ ins Bild zu bannen,⁸⁰ viel zu kurz greift.

Die Bedeutung von Dokumentarfotografie liegt denn auch nicht primär in der Absicht des Fotografen bzw. der Fotografin oder im „Blick“ des Betrachters; sie ist auch nicht in der dargestellten sozialen Realität selbst aufzuspüren oder in den konventionalisierten Formen ihrer visuellen Repräsentation, die einer allzu willkürlichen Deutung allenfalls Grenzen setzen. Vielmehr wird die konkrete Semantik eines Dokumentarfotos, wie das Beispiel der „Migrant Mother“ gezeigt hat, in hohem Maße von der sozialen Praxis seiner Verwendung präfiguriert – etwa in der Politik, den Medien, der Wissenschaft oder der Kunst. Dies gilt eben auch für wissenschaftliche Interpretationen, etwa jene Judith Fryer Davidovs, die in dem Foto das Dokument einer „Otherness“ der beiden Frauen Dorothea Lange und Florence Owens entdeckt und es damit wieder nahe herangerückt hat an seine erste, partikularisierende Lesart vom März 1936. In der medialen Zirkulation des Bildes⁸¹ ist die „Migrant Mother“ also weiter unterwegs im offenen Universum der Deutungen.

Dr. Thomas Hertfelder, Stiftung Bundespräsident-Theodor-Heuss-Haus, Im Himmelsberg 16, D-70192 Stuttgart, E-Mail: hertfelder@stiftung-heuss-haus.de

⁸⁰ Benzer, *Photography* (Anm. 34), S. 9.

⁸¹ In Deutschland erschien das Foto zuletzt in der Ausstellung „Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930–1945“, die das Deutsche Historische Museum vom 26. Januar bis 29. April 2007 in Berlin gezeigt hat. Dort figurierte es als Beispiel für die Propagandaaktivitäten der Regierung Roosevelt.