

Triumph der Ohnmacht

1963 übernimmt Andy Warhol Charles Moores berühmte Aufnahmen der Rassenunruhen in Birmingham/Alabama in seiner 'Race Riot'-Serie. Den Pop-Künstler und den Reporter verbindet das Bewusstsein, dass der entscheidende Moment der Photographie im asymmetrischen Kampf gegen ein gewaltausübendes System zur wirksamen Waffe des Schwächeren werden kann.

Schwarze Jugendliche, von der Feuerwehr mit Wasserschläuchen von der Strasse gespült, eine ältere Dame mit weissen Handschuhen, von Polizisten zu Boden gerungen, oder von den Schäferhunden der Ordnungskräfte bedrängte Demonstrierende: Charles Moores Photos des Civil Rights Movements haben sich längst im kollektiven Gedächtnis festgesetzt, insbesondere die der Proteste in Birmingham, Alabama von 1963. Betrachtet man Moores Aufnahmen, so fällt in erster Linie die Distanzlosigkeit des Photographen auf. Ausgestattet mit Kameralinsen geringer Brennweite, nähert sich der Reporter dem Geschehen unmittelbar, ermöglicht den Betrachter_innen den Blick über die Schultern der sich gegen die Kraft des Wasserstrahls lehrenden Feuerwehrleute oder in die vor Zähne starrenden Mäuler der sich aufbäumenden Polizeihunde (Abb. 1 u. 2). Gerade die Bilder vom Einsatz der Hundestaffeln heben sich von der Masse des photojournalistischen Materials ab, besitzen sie doch nach Cartier-Bresson das Besondere des instant décisif, in dem Emotionalität und Dramatik des Geschehens kumulieren: Sie werden nicht nur in unzähligen nationalen und internationalen Zeitschriften veröffentlicht, sondern auch als herausragende Beispiele des Photojournalismus in wichtigen Ausstellungen wie der Weltausstellung der Photographie von 1964 präsentiert.

Nicht zuletzt die immense Verbreitung dieser Photos rückte die Proteste der Bürgerrechtsbewegung und die Rassendiskriminierung in den Blick der amerikanischen Meinungsträger_innen: Als Moores Bilder in LIFE erschienen, erreichten sie ein Millionenpublikum - über ein Zehntel der amerikanischen Bevölkerung zählte damals zu den Subskribent_innen des Magazins.¹ Sicherlich liegt es auch an der Bekanntheit der Bilder, dass sich ein Künstler wie Andy Warhol ihrer für seine 'Race Riot'-Serie bedient, sind doch Popularität und massenmediale Verbreitung elementare Kriterien seiner Motivwahl. In 'Red Race Riot' (1963, Abb. 3) reproduziert er einige von Moores Photos aus Birmingham mittels Siebdruck auf einer rot bemalten Leinwand. Dadurch ergänzt er seine 'Electric Chairs' und die 'Atomic Bomb' (Abb. 4 u. 5), verankert in den zentralen Auseinandersetzungen der Zeit um Todesstrafe und atomare Bedrohung, um ein politisches Statement zum Rassismus.²

Betrachten wir zunächst die Art und Weise, wie Warhol mit den verschiedenen Bildern der Photostrecke eine Geschichte erzählt: Eines dieser Bilder zeigt einen Schwarzen mit Hut, der sich zunächst erstaunt umwendet, als ein Polizeihund sein linkes Hosenbein zerreisst; zwei weitere zeigen denselben Mann, wie er diesem Angriff mit einem Schritt nach vorne zu entgehen versucht und dann von weiteren zähnefleischenden Hunden bedrängt breitbeinig verharrt, die Arme zum Schutz vor den Bissen angehoben. Die Attacke scheint angesichts des eher überrascht wirkenden Angegriffenen und der völlig ruhig am Strassenrand stehenden Afroamerikaner_innen unangebracht: Ohne Zweifel liegt die Sympathie der Betrachter_innen beim schwarzen Opfer, das offensichtlich keinerlei Anlass geboten hat, dergestalt von den Hundestaffeln angegangen zu werden, zumal sich der Hund im letzten Bild dem Photographen, und damit auch den Betrachter_innen, zuwendet. Soweit die Aussage der Photos von Moore; Warhol spitzt diese Aussage zu, indem er die Bilder in einem Rhythmus anordnet, welcher den Fluchtbewegungen des Bedrängten entspricht: Zunächst bringt er alle drei Motive auf dasselbe Format, wodurch das Narrative die Oberhand über die Besonderheit der einzelnen Aufnahme gewinnt. In der Zeitschrift LIFE, der Quelle von Warhols Siebdruckvorlagen, erstreckt sich das finale Bild hingegen über eineinhalb Seiten, während den am äussersten linken Rand übereinander angeordneten Anfangsbildern des Erzählstrangs nur ein schmaler vertikaler Streifen zugestanden wird, den sie sich zudem mit der Überschrift und einem kurzen Text teilen müssen.³

Bei Warhol sehen wir in der Leserichtung von links oben nach rechts unten - bei 'Red Race Riot' mit seinen kleineren, aneinandergereihten Einzelbildern die aus Photoreportagen oder Bildergeschichten gewohnte Leserichtung - zunächst den parallel zum Bildrand stehenden Mann, welcher im zweiten Bild gegen unsere Blickrichtung zu fliehen versucht. Gestoppt wird unser Blick von einem Uniformierten mit Schlagstock, worauf er sich den Szenen darunter zuwendet, welche die Ausweglosigkeit und die Attacke duplizieren; darunter wiederum der Versuch der Flucht und schliesslich das endgültige Festhalten des Schwarzen in auswegloser Verdoppelung: Die begrenzte rote Fläche der Leinwand als Äquivalent zum Bewegungsraum des Fliehenden ist ausgeschöpft: Bis hierhin und nicht weiter!

Besitzen bereits die den Siebdrucken zugrundeliegenden Originalaufnahmen einen moralischen Impetus, welcher der Dualität von Aggression und Ohnmacht entspringt, so macht Andy Warhols Werk die Not des von den Hunden gejagten und gepeinigten Mannes durch das Hin-und-her des Betrachterauges endgültig erfahr- und fühlbar. Gerade Warhols 'Red Race Riot' beweist die Möglichkeit, mittels einer anderen Anordnung der vorgefundenen Photographien eine Geschichte intensiver zu erzählen, als dies die ursprüngliche Reportage vermochte. Diese bildkünstlerisch überzeugende Verstärkung der Aussage belegt den politischen Anspruch Warhols.

Doch auch Charles Moore ist kein neutraler Beobachter. Sicher: seine Aufnahmen bewahren stets die Integrität des Dokumentarischen, dennoch redet Moore selber von einem »fight with my camera«, betrachtet seinen Photoapparat als Waffe im Kampf um Menschenrechte.⁴ Hierbei geht er mit den Strateg_innen der Bürgerrechtsbewegung konform, welche im Bild das ideale Kommunikationsmedium erkannten. Das Student Nonviolent Coordinating Committee (SNCC) unterhielt ein eigenes Netz von Photograph_innen, und wies 1965 explizit auf die Wichtigkeit der Bilder hin:

»No speaker, however eloquent, can convey to an audience that is removed from the situation just exactly what it is all about [...]. Photographs can, and do«.⁵

Das Diktum von Aristoteles, wonach nicht die Taten die Menschen bewegten, sondern die Worte über die Taten, hat eine Modernisierung erfahren: Es sind nun die Bilder der Taten, welche die Menschen bewegen. So definiert sich das Civil Rights Movement letztlich durch Bilder, welche von dessen Vertreter_innen auch bewusst gesucht wurden: Birmingham galt als Stadt mit der striktesten Rassentrennung, auch wurden dort zwischen dem Ende des Zweiten Weltkriegs und Anfang 1963 mehr als zwei Dutzend Bombenanschläge auf prominente schwarze Meinungsführer_innen und Institutionen verübt, was der Gemeinde den Spitznamen »Bombingham« eintrug. Zudem war der dortige Public Safety Commissioner Eugene ?Bull? Connor, ein Mitglied der rassistischen Dixiecrats, für seine Gewaltbereitschaft sowie für seine Medienaffinität berüchtigt.⁶ Birmingham präsentierte sich als idealer Ort für eine Kampagne der Bürgerrechtsbewegung, garantierte diese Konstellation doch den medienwirksamen Zusammenprall eines aggressiven Südstaaten-Konservatismus mit Martin Luther Kings Prinzip der Gewaltlosigkeit.

Es ist nicht zuletzt Moores Bildern aus Birmingham zu verdanken, dass die Strategie des gewaltlosen Widerstands zum Erfolg führen konnte, dokumentierten sie doch die moralische Überlegenheit der Erleidenden. Täter stehen gegen Opfer, Gewalt gegen Friedfertigkeit, Staatsmacht gegen Bürger_innen und Weiss gegen Schwarz. In Moores Aufnahmen kulminieren diese Gegensätze in einer moralischen Rechtfertigung des schwarzen Emanzipationsbestrebens.

Diese ungleiche Konfrontation dokumentiert auch Bill Hudson mit dem Photo eines jungen Schwarzen, der von einem Schäferhund frontal angegriffen wird, während ihn der Hundeführer an der Strickjacke packt (Abb. 6). Entgegen verbreiteter Interpretationen kommt Martin Berger in einer interessanten Analyse zu dem Schluss, dass hier ein durchaus wehrhafter Schwarzer zu sehen sei.⁷ Eingefroren durch das Kameraauge, sehen wir nicht, wie der Angegriffene zuvor nach dem Arm

des Hundeführers gegriffen hat, um dem Hund danach sein Knie unter das Kinn zu schmettern. So schildert der Abgebildete, ein mit dem Umgang mit Hunden vertrauter einheimischer Jugendlicher, der nach eigenen Angaben den Protesten eher distanziert gegenübersteht, das Geschehen.

Eine andere Aufnahme Hudsons zeigt einen Afroamerikaner, der gar mit einem Messer gegen einen Polizeihund vorgeht, und auch Moore photographiert Schwarze, die alles andere als passiv auf den Polizeieinsatz reagieren: Einige ausgelassene Jugendliche machen sich erkennbar einen Spass daraus, den Wasserstrahlen der Feuerwehr flink auszuweichen und spielen Katz-und-Maus mit den schwerfälligen Polizeikräften. Weitere Aufnahmen zeigen einen Demonstranten, der die Hunde provoziert, indem er seine Jacke wie ein Torero schwenkt, auf einer anderen sieht man eine Gruppe Afroamerikaner_innen einen Ordnungshüter heftig verspotten (Abb. 7).

All diese Dokumente selbstbewusst-aggressiver Opposition sind heute fast nur noch interessierten Wissenschaftler_innen bekannt.⁸ Vernachlässigt man die einem Historiker unangemessene Attitüde des „was wäre wenn?“, erscheint Martin Bergers These, wonach die Civil Rights Photography zwar die schnellen Reformen in der Rassenfrage vorangetrieben, eine umfassende Gleichberechtigung durch die Zementierung der schwarzen Opferrolle jedoch gleichzeitig in weite Ferne gerückt habe, zumindest bedenkenswert. Zwar hätte die Photographie als Waffe der Machtlosen dadurch nichts von ihrer Schärfe eingebüsst, der in der Überschrift dieses Essays postulierte »Triumph der Ohnmacht« aber durchaus ein Fragezeichen verdient.

Wehrhaftigkeit ist fest in der Freiheitskultur der USA verankert - das verfassungsmässige Recht des Einzelnen auf Waffenbesitz zielt im Kern auf die gewaltsame Verhinderung einer tyrannischen Regierung, weist dem wehrhaften Bürger also eine Kontrollfunktion der Staatsgewalt zu. Dennoch wären bewaffnete Schwarze, welche sich gegen die Ordnungskräfte auflehnen, auch liberalen Weissen kaum vermittelbar gewesen. Die Reaktionen auf die gewaltbejahenden Selbstverteidigungsaufrufe an die schwarze Bevölkerung durch Malcolm X und später durch die Wortführer_innen der militanten Black Panther Party zeigen deutlich, dass eine vermittelte Gewaltlosigkeit zwingend für die Bereitschaft des weissen Mainstream war, die Emanzipationsbestrebungen der Afroamerikaner_innen zu unterstützen. Danny Lyon, ein Aktivist des SNCC, berichtet von der bis zur Selbstverleugnung gehenden Bereitschaft zur Zensur bei der Massenkundgebung 1963 in Washington, welche durch die »I have a dream«-Rede Martin Luther Kings berühmt wurde: Vor allem Aktivist_innen aus den Südstaaten waren darüber verärgert, hatten sie für das Recht auf freie Rede doch

vielfach ihr Leben riskiert und bekamen nun einen Maulkorb verpasst, um die Vertreter_innen des weissen Polit-Establishment nicht zu brüskieren.⁹ Ungeachtet einer aggressiven schwarzen Protestkultur überlagert das von den Strateg_innen des Civil Rights Movement postulierte Bild der passiven Afroamerikaner_innen die historische Realität.

Hier offenbart sich ein Dilemma, mit dem sich letztlich alle Protestkulturen auseinandersetzen müssen: Sobald der Protest nicht nur isoliert erscheinen soll, als wie auch immer gerechtfertigter Aufstand einer kleinen Gruppe, sondern eine gesamtgesellschaftliche Dimension anstrebt, bedingt dies die Bildung einer Mehrheitsmeinung. Eine isolierte Protestbewegung kann sich allen Kompromissen hermetisch verschliessen und auf Maximalforderungen beharren, setzt sich allerdings damit auch der Gefahr des Scheiterns aus. Soll der Protest anhaltende Veränderungen generieren, die sich in neuen sozialen Regeln und Gesetzen manifestieren müssen, bedarf es zwingend der Akzeptanz des Mainstreams, wozu Zugeständnisse auf Kosten radikaler Konzepte unausweichlich werden. Die Adressat_innen der Proteste in Mississippi, Georgia oder Alabama waren nicht zuletzt die liberalen Weissen im Norden, die sich den rückständigen Southerners überlegen fühlen durften. Überspitzt gesagt wurden die gewaltlosen, von Polizeikräften misshandelten Schwarzen zum Mittel einer politischen Auseinandersetzung zwischen Weissen.

Dies schlägt sich auch in der Kunst nieder: Norman Rockwells 'The Problem We All Live With' (1964, Abb. 8) - zuweilen als »the single most important image ever done of an African-American in illustration history« angesprochen - zeigt Ruby Bridges, ein kleines schwarzes Mädchen aus New Orleans, auf dem Weg zur Schule.¹⁰ Da die Schule die Integration von schwarzen Schülern ablehnt, wird sie von U. S. Marshals begleitet, welche Ruby beschützen und ihren Anspruch durchsetzen sollen. Durch die Detailverliebtheit des Gemäldes - angefangen von der zerplatzten Tomate und der verblassten »Nigger«-Schmiererei an der Mauer bis zu den Schultensilien und akkurat umgestülpten Tennissöckchen des Mädchens - erinnert das Gemälde trotz des Themas an die harmlos-spöttischen Schilderungen amerikanischen Alltagslebens, für die der Illustrator der Saturday Evening Post-Cover bekannt ist. Sein Gemälde 'Southern Justice (Murder in Mississippi)' (1965, Abb. 9), das von dem Mord an drei Bürgerrechtlern erzählt, ist dagegen von einer für den Künstler untypischen erdigen Düsternis: Angestrahlt von einer von rechts kommenden Lichtquelle - vermutlich die Autoscheinwerfer der Mörder, deren Schatten rechts ins Bild ragen - stützt ein aufrecht stehender Weisser einen an ihm herabsinkenden Schwarzen, auf dem steinigen Boden liegt bäuchlings ein weiteres Opfer. Den Blick fest auf die Angreifer gerichtet, erscheint hier der 'gute Weisse' als Beschützer seines schwarzen Kameraden, während die Rassisten unsichtbar

bleiben. Beide Bilder appellieren an die Verantwortung des weissen Amerika für ihre schwarzen Mitbürger_innen, welche dadurch in gewisser Weise allerdings auch entmündigt werden. So gutgemeint Rockwells Intentionen auch sein mögen, sie bleiben in dieser Hinsicht latent diskriminierend.

Im Fokus sowohl der politischen als auch künstlerischen Appelle war der gewalttätige Rassismus des Südens mit seinen Bombenanschlägen, Lynchmorden und den brennenden Kreuzen des Ku-Klux-Klan. Der systemische Rassismus der schlechteren Arbeitsbedingungen und Bildungschancen, unter welchem auch die Schwarzen im Norden der USA litten, wurde weitgehend ausgeklammert. Eine umfassende Gleichberechtigung, welche die Gesamtsituation der schwarzen Bevölkerung auch ausserhalb der amerikanischen Südstaaten berücksichtigt hätte, konnte so kaum mehr stattfinden. Spätestens 1966, als die Southern Christian Leadership Conference (SCLC) unter M. L. King die Gleichberechtigung der Schwarzen auch in Chicago einforderte - hier wurde vor allem die ghettoartige Wohnsituation als rassendiskriminierend empfunden -, musste man die Kehrseite dieser Strategie erkennen. Zwar waren die meisten Amerikaner_innen bereit, ihren schwarzen Landsleuten gegen die menschenverachtende Rassenpolitik im Süden der USA beizustehen, sobald die Forderungen aber Auswirkungen auf ihr eigenes Lebensumfeld zu entwickeln begannen, war das Ende der Toleranz erreicht: Kings Tross wurde von den weissen Anwohner_innen Chicagos dermassen massiv angefeindet, dass er entsetzt bemerkte, er habe noch nie soviel Hass und Feindseligkeit bei so vielen Menschen verspürt.¹¹

Vor diesem Hintergrund wirkt Martin Bergers These wohlfeil, garantieren massen-medial verbreitete Dokumente aktiv kämpfender Schwarzer doch keineswegs eine schnellere oder umfassendere Emanzipation, sondern bedienen allenfalls den zugegebenermassen gerechtfertigten revolutionären Stolz der Aktivist_innen. Man kann davon ausgehen, dass ein Gutteil der weissen Mehrheit beim Betrachten des Moore-Photos mit der einen Polizisten verspottenden schwarzen Menschenmenge eher der Meinung gewesen sein dürfte, dass eine solche Provokation einen harten Polizeieinsatz rechtfertigen könne. Aus gutem Grund wählt Andy Warhol eben nicht jene Bilder, welche eine selbstbewusst-aggressive schwarze Protestkultur dokumentieren, sondern jene mit den angreifenden Polizeihunden aus der LIFE-Bildstrecke aus, besitzen sie doch die klarste Aussage hinsichtlich des Opfer/?Täter-Verhältnisses. Als erfolgreicher Art Director ist er mit den Kommunikationsprozessen der Werbung bestens vertraut und wählt deshalb schlicht die wirksamsten Bilder hinsichtlich seines Publikums - der weissen Kulturelite New Yorks. Dass Warhol genauso wie die Bürgerrechtler_innen letztlich die Opferrolle der Schwarzen betont, liegt an dieser Kongruenz der Adressaten.

Mit Duane Hanson gibt ein weiterer Künstler seinen Kommentar zur Rassendiskriminierung in den USA ab. ?Riot? (1967, Abb. 10) zeigt eine für den Plastiker typische Gruppe lebensnaher polychromer Figuren, welche Martin H. Bush wie folgt beschreibt:

»Sieben Figuren waren in eine heftige Auseinandersetzung verwickelt. Ein stämmiger Polizist, umgeben von Selbstjustiz üben-den Bürgern, schlug brutal mit seinem Knüppel, dem Symbol der Autorität, auf einen Schwarzen ein, und - das schlimmste - er schien es zu genießen. Hanson wollte deutlich herausstellen, wie Gewalt, auch in einer Demokratie, manchmal dazu benutzt wird, Rassenvorurteile aufrechtzuerhalten«.12

Bush irrt jedoch, wenn er bei der Beschreibung des Werks die etablierte Täter-Opfer-Rolle repetiert. Bei Hanson rangelt ein mit einer Stange bewaffneter Weisser mit einem Afroamerikaner, der eine Machete schwingt, und einem hinterrücks mit einem Schlagstock gewürgten Schwarzen eilt ein weiterer mit erhobener Sichel zu Hilfe, wodurch der Künstler ein deutliches Statement zur Existenz und Berechtigung schwarzer Wehrhaftigkeit abgibt. Diese Konstellation ist irritierend, bricht sie doch mit dem verbreiteten Bild der erleidenden Schwarzen. Das Mitleid als Triebfeder der Solidarität mit den Forderungen der Afroamerikaner_innen - auf welches die Strategen des Civil Rights Movement setzen - fällt fast zur Gänze aus. Hansons Schilderung militanter Schwarzer gilt bis heute als kaum vermittelbar, wird von den sieben Figuren doch zumeist nur jene Gruppe mit dem prügelnden Polizisten und dem am Boden zusammengekrümmten Schwarzen ausgestellt und publiziert (Abb. 11).

Revolutionsromantiker mag es bei dem Gedanken grausen, aber dass die amerikanische Bürgerrechtsbewegung nicht nur eine historische Fussnote geblieben ist, sondern seit dem Civil Rights Act von 1964 in verbindlichen Gesetzen zur Gleichberechtigung mündete, liegt letztlich an der Bereitschaft der Bürgerrechtler_innen, einen Teil der Eigenverantwortung für ihren Kampf aus der Hand zu geben. Der Preis für die Solidarität der weissen Meinungsträger_innen, war jedoch hoch. Der erleidende Schwarze wurde zu einem im Kern diskriminierenden Topos, der eine Auseinandersetzung auf Augenhöhe langfristig behinderte.

Auch Moores Aufnahmen mit den angreifenden Schäferhunden zementieren die schwarze Opferrolle, was sie jedoch vor dem Anwurf der latenten Diskriminierung schützt, ist deren im Medium begründeter Authentizitätsanspruch. Während die irritierende Süßlichkeit oder das unverhohlene Pathos der Rockwell-Gemälde deren Aussage als gewollt und zweckgerichtet diskreditieren, beharrt das

Kamerabild auf einem kategorischen 'so ist es gewesen?'. Dabei wird jedoch leicht vergessen, dass die Aufnahme keinerlei Aussage über ein davor oder danach zulässt. Das Klicken des Kameraverschlusses stanzt nicht nur einen scharf umrissenen Ausschnitt aus einem Ort, sondern auch aus der Zeit. Zwar suggerieren Bilderreihen wie jene Moores einen Erzählstrang, es sind jedoch lediglich zeitlich nah beieinanderliegende Momente. Was die Bilder nicht zeigen, kann unmöglich rekonstruiert werden, und die kluge Aussage Yves Michauds, wonach wir Photographien aus dem Blickwinkel all der Bilder zu hinterfragen hätten, die nicht existierten, hat angesichts der klaren Bildaussage der Moore-Photos durchaus etwas frustrierendes.¹³ Doch ist die Bildaussage tatsächlich so klar?

Dass Hudsons Aufnahme keinen passiven, sondern einen sich wehrenden Schwarzen zeigt, hätte man auch am Bild selber ablesen können, ist doch sowohl die Hand auf dem Unterarm des Polizisten als auch das angezogene Knie des Schwarzen sichtbar, ganz zu schweigen von seinem entschlossenen Gesichtsausdruck. Und auch Moores berühmte Photos zeigen mehr als das festgefahrene Bild des schwarzen Opfers und des weissen Aggressors.

Die am Rande stehenden Schwarzen wirken eher wie neugierige Zuschauer_innen als wie geschulte Aktivist_innen der Bürgerrechtsbewegung, und womöglich gehört auch der Angegriffene zu dieser Gruppe - bei einem zufällig attackierten Unbeteiligten wäre die Bereitschaft zum Opfer, welche den Märtyrer auszeichnet, nicht mehr gegeben.

Dazu gesellen sich im Hintergrund einer Aufnahme etliche Reporter, welche mit gezückten Kameras auf das perfekte Motiv lauern. Dieses von Moore festgehaltene Publikum beeinträchtigt die Spontaneität der Szene empfindlich, verleiht es dem Geschehen doch in gewisser Weise den Charakter einer Aufführung. Dies war genau die Intention des Polizeichefs Eugene 'Bull' Connor, der die Reporter mit dem berühmten Satz, »I want 'em to see the dogs work«, so nah wie möglich am Geschehen haben wollte, und es entbehrt nicht der Ironie, dass er dadurch einige der eindrucksvollsten Bilddokumente der Civil Rights Photography ermöglichte.¹⁴

Durch die Erweiterung der Kategorien auf Opfer, Täter und Zuschauer_innen verschiebt sich das nicht nur metaphorisch zu verstehende Schwarz-Weiss der Bildaussage zumindest in Nuancen hin zu einer differenzierteren Interpretation. Nicht ohne Grund haben die Bildredakteure des LIFE-Magazins die Reporter grösstenteils aus dem Bild geschnitten. An einer Erweiterung des Aussagehorizonts liegt ihnen nichts, denn erst in seiner visuellen Zuspitzung - welche auch immer Vereinfachung sein muss - gerinnt das einzelne Bild zu einer Chiffre des Rassismus. Bei Warhol verstärkt zudem der Kontrast der absichtsvoll schlecht

ausgeführten Siebdrucke die Zeichenhaftigkeit der Bilder.

Diese Ausführungen belegen, dass die Bildaussage nicht zwingend mit dem tatsächlichen Geschehen konform gehen muss, dass Photographie mehr ist als Dokumentation. In der kurzen Zeit, in der die Blende der Kamera sich öffnet, können weise Staatenlenker zu Hanswürsten, Hollywoodschönheiten zu Durchschnittstypen und zufällige Passant_innen zu Held_innen werden. Charles Moore ist ein Meister des photographischen Augenblicks, wo im professionellen Spiel mit dem Zufall eine Balance zwischen Tatsachenbericht und Intention entsteht. Die Aufnahme, die Wahl des Bildausschnitts und erst recht die Auswahl der jeweiligen Bilder zum Zwecke der Vervielfältigung sind interpretative Akte. Nichtsdestotrotz sind Moores Bilder aus Birmingham Beispiele für das Wirken dessen, was Heinrich Böll die »humane Kamera« genannt hat:

»Es gibt grosse Augenblicke der Photographie. Wenn die Kamera dem geschichtlichen Augenblick begegnet, zur Stelle ist, wenn im einzelnen Schicksal das allgemeine zum Bild werden kann, ohne das einzelne Schicksal im Vorgang des Photographierens zu verletzen.«¹⁵

Warhol geht noch einen Schritt weiter, indem er die Aufnahmen - ohne auf den Realitätsanspruch des Mediums zur Gänze zu verzichten - seinem Gestaltungswillen unterwirft. Für den Pop-Künstler sind die Aufnahmen Verfügungsmasse im Ringen um eine zugespitzte Bildaussage. Das trifft auch auf den Titel zu: ?Race Riot?, nicht etwa ?Birmingham?, betitelt er sein Werk und impliziert so eine Allgemeingültigkeit, welche vom Ort des Geschehens losgelöst ist. Durch seine Wiederverwertung kommentiert er nicht nur das manipulative Moment jeder Photographie, sondern verschafft der Bildreportage Moores in erster Linie einen neuen Rahmen. Herausgelöst aus dem massenmedialen Verbrauch, dem jedes Pressebild unterworfen ist, garantiert dessen Übernahme in die Kunst Beständigkeit. Während die Bilderflut der Tagespresse eine Konkurrenzsituation schafft, in der das Einzelbild um die Aufmerksamkeit der Rezipient_innen ringen muss, schafft Warhol den Bildern jene »der Kontemplation förderliche, Zurückhaltung fordernde Umgebung«, welche Susan Sontag für angemessen hält.¹⁶ Durch die Übernahme der Pressephotos in die Kunst konserviert er auch die Deutungshoheit über das Dargestellte. Im politischen Kampf um die Bilder gehört es zum Geschäft, besonders unliebsame Darstellungen zu verhindern oder zumindest zu diskreditieren. Als aktuelles Beispiel sei die berühmt gewordene Aufnahme des gegen den Stuttgarter Bahnhofsneubau protestierenden Pensionärs genannt, dem die Wasserwerfer der Polizei beide Augen zerfetzt haben (Abb. 12). Unmittelbar nach deren Veröffentlichung versuchte die offizielle Seite sich des Vorwurfs der übertriebenen Polizeigewalt zu entziehen, indem unzähliges teils fragwürdiges

Bildmaterial freigegeben wurde, das die Gewaltbereitschaft der Demonstrierenden dokumentieren sollte. Bereits 1962 intervenierte Polizeichef Sullivan in Montgomery gegen die Veröffentlichung eines Photos von Moore, welches einen weissen Mann zeigt, der mit einem Baseballschläger nach einer älteren schwarzen Dame ausholt. »Sullivan's problem is not a photographer with a camera«, wies der Zeitungsherausgeber diesen Zensurversuch zurück: »Sullivan's problem is a white man with a baseball bat«.17

Ironischerweise erkannte der Polizeichef im Gegensatz zum Zeitungsmann, dass sein Problem weniger in der Existenz des gewalttätigen Rassisten gründete, sondern in der Symbolkraft des veröffentlichten Bildes. Wenn Warhol Bilder wie diese in die Sphäre der Kunst verfrachtet, verhindert er deren etwaige propagandistische Umdeutung und deren Zensur.

Es gibt nur wenige Bilder, in welchen sich Geschichte zu einem moralischen Appell verdichtet: Die Aufnahme des kleinen jüdischen Jungen, der im Warschauer Ghetto mit erhobenen Händen durch die Gasse uniformierter deutscher Soldaten schreitet, jene des vor Napalmbomben fliehenden nackten vietnamesischen Mädchens oder eben Moores Photos von den Rassenunruhen in Birmingham sind Beispiele für diese Art von Symbolbildern. Sie zeigen zugleich das Geschehen, wirken also als Tatbestandsaufnahme und verdichten als Symbolphotos gleichzeitig eine ganze Kette von ähnlichen Ereignissen. Weitgehend entkoppelt vom konkreten historischen Moment illustrieren Moores Aufnahmen die Idee des gerechten Kampfes um Emanzipation. Sie werden zu ikonischen Bildern der Bürgerrechtsbewegung, was der grosse Kommunikator Warhol sofort erkennt: Bei ihm überdauert die generelle Aussage der Moore-Photos im modernen Historienbild. Während Moores Photostrecke viele Aspekte der Birmingham-Proteste zeigt - auch durchaus aggressiv agierende Demonstrierende -, wählt Warhol ganz bewusst jene Bilder aus, welche die Schwarzen als Erleidende präsentieren. Damit gibt er dieselbe Lesart vor, welche auch die Strateg_innen des Civil Rights Movement bevorzugen.

Warhols Appell gegen die Rassendiskriminierung ist der des Propagandisten, während Charles Moore als Reporter stärker dem Ethos des Dokumentarischen verpflichtet bleibt. Was den engagierten Bildreporter, der die Repressionen des rassistischen Systems am eigenen Leib erfährt, und den aus der räumlichen und kulturellen Distanz New Yorks agierenden Pop-Künstler jedoch verbindet, ist das Wissen um die Macht der Bilder und das politische Bewusstsein, diese auch zu nutzen.

Autor

Tobias Lander (*1969, lebt und arbeitet in Kenzingen) studierte an der Schule für Gestaltung Basel und der Universität Freiburg i. Br. Er ist Preisträger der Dr. Peter Deubner-Stiftung für aktuelle kunsthistorische Forschung (2001), Terra Foundation for American Art International Essay Prize Finalist (2010). 2009 erfolgte die Promotion im Fach Kunstgeschichte über *Die Dingwelt der Pop Art und die Möglichkeiten der ikonologischen Interpretation*. Seine Forschungsschwerpunkte sind die Kunst des 20. Jahrhunderts und Bildwahrnehmung.

Bildnachweis

Abb. 1: Charles Moore: Einsatz der Polizeihunde in Birmingham, Alabama, 3. Mai 1963, aus: Durham, Michael S.: *Powerful Days. The Civil Rights Photography of Charles Moore*, New York 1991, S. 104.

Abb. 2: Charles Moore: Einsatz der Polizeihunde in Birmingham, Alabama, 3. Mai 1963, aus: Durham, Michael S.: *Powerful Days. The Civil Rights Photography of Charles Moore*, New York 1991, S. 105.

Abb. 3: Andy Warhol: Red Race Riot, 1963, Siebdruck und Kunstharz auf Leinwand, 350 x 210 cm, Museum Ludwig, Köln, © 2010 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts/Artists Rights Society (ARS), New York.

Abb. 4: Andy Warhol: Silver Disaster, 1963, Siebdruck und Kunstharz auf Leinwand, 106,7 x 152,4 cm, The Baltimore Museum of Art, Sammlung Sonnabend, © 2010 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts/Artists Rights Society (ARS), New York.

Abb. 5: Andy Warhol: Atomic Bomb, 1965, Acryl und Siebdruck auf Leinwand, 264 x 204,5 cm, Sammlung Saatchi, London © 2010 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts/Artists Rights Society (ARS), New York.

Abb. 6: Bill Hudson: Polizeihunde greifen William Gadsden an, Birmingham, Alabama, 3. Mai 1963, aus: Berger, Martin A.: *Race, Visuality, and History*, in: *American Art*, Summer 2010, Vol. 24, Nr. 2, S. 95.

Abb. 7: Charles Moore: Schwarze verspotten einen Polizisten, Birmingham, Alabama, 3. Mai 1963, aus: Durham, Michael S.: *Powerful Days. The Civil Rights Photography of Charles Moore*, New York 1991, S. 114 f.

Abb. 8: Norman Rockwell: *The Problem We All Live With*, 1964, Öl auf Leinwand, 91,4 x 147,3 cm, The Norman Rockwell Museum at Stockbridge.

Abb. 9: Norman Rockwell: *Southern Justice (Murder in Mississippi)*, 1965, Öl auf Leinwand, 134,6 x 106,7 cm, The Norman Rockwell Museum at Stockbridge. Works by Norman Rockwell printed by permission of the Norman Rockwell Family Agency, Book Rights Copyright © 2011 The Norman Rockwell Family Entities.

Abb. 10: Duane Hanson: Frühe Installation von 'Riot' (1967), aufgenommen vermutlich in Florida, © VG Bild-Kunst, Bonn 2012.

Abb. 11: Duane Hanson: Riot (Policeman and Rioter), 1967, Öl auf Polyesterharz und Fiberglas, div. Materialien, Lebensgrösse, Privatsammlung © VG Bild-Kunst, Bonn 2012.

Abb. 12: Marius Becker: Während einer Demonstration gegen 'Stuttgart 21' verletzter Dietrich Wagner mit Helfern, 30. September 2010, aus: Der Spiegel. Das deutsche Nachrichtenmagazin, Nr. 50/13. Dezember 2010, S. 49.

Fussnoten

1 Siehe die Birmingham-Aufnahmen Moores in: Durham, Michael S.: Powerful Days. The Civil Rights Photography of Charles Moore, New York 1991, S. 92-119; LIFE, 17. Mai 1963, S. 26-36, URL: http://books.google.com/books?id=2kgEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbsgesummary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [14. 01. 2011]; Cartier-Bresson, Henri: Images à la sauvette, Paris 1952, S. 2; Abb. von Charles Moores Photo in: Pawek, Karl (Red.): Weltausstellung der Photographie. 255 Photos von 264 Photographen aus 30 Ländern zu dem Thema 'Was ist der Mensch?', Hamburg 1964 (= Ausst.kat. Berlin / Paris / Wien u. a. 1964), Tafel 78; Berger, Martin A.: Fixing Images: Civil Rights Photography and the Struggle Over Representation, in: RIHA Journal 0010 (21. Oktober 2010), URL: <http://www.riha-journal.org/articles/2010/berger-fixing-images> [14. 01. 2011], Anm. 8 f.

2 Zum Vorwurf, der Künstler nutze mit poptypischer Oberflächlichkeit nur zynisch das Aufmerksamkeitspotential der Aufnahmen, und zum politischen Aspekt der Pop Art siehe: Lander, Tobias: Coca-Cola und Co. - Die Dingwelt der Pop Art und die Möglichkeiten der ikonologischen Interpretation, Petersberg 2011 (im Erscheinen), Kap. 4.3.

3 Abb. der von Warhol markierten Doppelseite aus Life in: Phaidon Editors (Hrsg.): Andy Warhol. 'Giant' Size, London / New York 2006, S. 236.

4 Moore, Charles: Fight with my camera, URL: <http://video.google.com/videoplay?docid=-4242786686933713169&ei=OtyfS6nRHpPorAKghbnpCQ&q=charles+moore+i+fight+with+my+camera#> [14. 01. 2011].

5 Julian Bond, Pressechef des SNCC, zit. n.: Schmeisser, Iris: Camera at the Grassroots: The Student Nonviolent Coordinating Committee and the Politics of Visual Representation, in: Miller, Patrick B. u.a. (Hrsg.): The Civil Rights Movement

Revised. Critical Perspectives on the Struggle for Racial Equality in the United States, Hamburg 2001 (= FORECAAST (Forum for European Contributions to African American Studies), Volume 5), S. 105.

6 Berger, Fixing Images, Abs. 1; Riches, William T. Martin: The Civil Rights Movement. Struggle and Resistance, 2. Aufl., Houndmills / New York 2005 (= Studies in Contemporary History, hrsg. Von T. G. Frasier und J. O. Springhall), S. 18 u. 68 f.

7 Berger, Martin A.: Race, Visuality, and History, in: American Art, Summer 2010, Vol. 24, Nr. 2, S. 94-99.

8 Ders., Fixing Images, Abb. 5; Durham, S. 103, 110 u. 114 f.

9 Lyon, Danny: Memories of the Southern Civil Rights Movement, Chapel Hill / London 1992, S. 84.

10 Ken Laird Studios: »The Problem We All Live With« - The Truth About Rockwell's Painting, URL:

<http://hubpages.com/hub/The-Problem-We-All-Live-With?Norman-Rockwell-the-truth-about-his-famous-painting> [14. 01. 2011].

11 Riches, S. 89.

12 Bush, Martin H.: Duane Hanson - Skulpturen, in: Ders., Buchsteiner, Thomas (Hrsg.): Duane Hanson - Skulpturen, Ostfildern 1990 (= Ausst.kat. Tübingen u. a. 1991/92), S. 19.

13 Michaud, Yves: Kritik der Leichtgläubigkeit. Zur Logik der Beziehung zwischen Bild und Realität, in: Fischer, Hartwig, Kunstmuseum Basel (Hrsg.): Covering the Real. Kunst- und Pressebild von Warhol bis Tillmanns, Köln 2005 (= Ausst.kat. Basel 2005), S. 28.

14 Berger, Fixing Images, Abs. 7 u. Anm. 10.

15 Böll, Heinrich: Die humane Kamera, in: Pawek, unpag. [S. 3].

16 Sontag, Susan: Das Leiden anderer betrachten, München / Wien 2003, 140 f.

17 Zum Kampf um die Deutungshoheit der Bilder im Falle der Stuttgarter Bahnhofspolizei siehe Würger, Takis: Eine geordnete Sache, in: Der Spiegel. Das

deutsche Nachrichtenmagazin, Nr. 50 / 13. Dezember 2010, S. 49-54; Grover Hall,
zit. n.: Durham, S. 25; Moores Photo in ebda., S. 48 f.