

Erinnerungsraum Fotobuch



Robert Adams'
plurimediale
Erzählungen des
American West

Philipp Freytag



Erinnerungsraum Fotobuch

Robert Adams'
plurimediale Erzählungen
des American West

SANDSTEIN VERLAG

Inhalt

6 1 Einleitung

16 2 Methodik und Begriffe

- 17 Erzähltheorie
- 21 Medium Fotobuch
- 25 Mythos American West
- 28 Forschungslage
- 31 Vorgehen

32 3 Die Fotobücher der 1970er Jahre

- 33 Werkbiografie Robert Adams
- 36 The Old West – eine euro-amerikanische Kulturgeschichte des ländlichen Colorado
- 37 White Churches of the Plains. Examples from Colorado (1970)
 - 38 Fotografien
 - 41 Mehrbildfolge
 - 44 Sprachtexte
 - 50 Buchgestaltung
- 51 The Architecture and Art of Early Hispanic Colorado (1974)
 - 52 Fotografien
 - 54 Mehrbildfolge
 - 59 Sprachtexte
 - 62 Buchgestaltung
- 63 Zwischenfazit: The Old West
- 67 The New West – die Colorado Front Range zwischen Reiseerzählung und urbanistischer Studie
- 71 The New West. Landscapes along the Colorado Front Range (1974)
 - 74 Sprachtexte
 - 85 Fotografien
 - 100 Mehrbildfolge
 - 110 Buchgestaltung
- 112 Denver. A Photographic Survey of the Metropolitan Area (1977)
 - 113 Fotografien
 - 125 Mehrbildfolge
 - 126 Sprachtexte
 - 132 Buchgestaltung
- 133 Zwischenfazit: The New West

- 135 The Contemporary West – ein ästhetischer Survey der Halbwildnis

136 From the Missouri West (1980)

137 Fotografien

144 Mehrbildfolge

152 Sprachtexte

154 Buchgestaltung

155 Zwischenfazit: The Contemporary West

157 4 Fazit

158 Erinnerungsraum American West

160 Robert Adams' plurimediale Erzählungen im Fotobuch

166 Zur Anwendung der Narratologie auf das
plurimediale Erzählen im Fotobuch

167 Robert Adams im Kontext der US-amerikanischen
Fotogeschichte

177 5 Anhang

178 Primärliteratur

178 Fotobücher von Robert Adams

179 Schriften und Interviews von Robert Adams

179 Fotobücher anderer Fotografinnen und Fotografen

180 Von Robert Adams zitierte Literatur

180 Sekundärliteratur

190 Archivalien

190 Graue Literatur

191 Register

192 Dank

192 Impressum

3

Die Fotobücher der 1970er Jahre

Robert Adams hat in den 1970er Jahren insgesamt fünf Fotobücher über verschiedene Regionen des US-amerikanischen Westens veröffentlicht. Dies sind in der Reihenfolge ihres Erscheinens: *White Churches of the Plains. Examples from Colorado* (1970), *The Architecture and Art of Early Hispanic Colorado* (1974), *The New West. Landscapes along the Colorado Front Range* (1974), *Denver. A Photographic Survey of the Metropolitan Area, 1970–1974* (1977), *From the Missouri West* (1980).¹¹⁰

Die in diesen Büchern veröffentlichten Fotografien entstammen drei, in Bezug auf ihre Entstehungszeit teilweise parallelen, hinsichtlich der Aufnahmeregion und der fotografischen Arbeitsweise jedoch deutlich voneinander zu unterscheidenden Werkgruppen.¹¹¹ Nicht zuletzt differieren die Themen der Fotobücher und deren narrative Strukturen von Werkgruppe zu Werkgruppe signifikant. Die beiden ersten Veröffentlichungen, *White Churches* und *Early Hispanic Colorado*, sind den Relikten der frühen euro-amerikanischen Besiedlung in Colorado gewidmet. In der zweiten Gruppe, bestehend aus *The New West* und *Denver*, setzt sich der Fotograf mit den Spuren der Suburbanisierung im Gebiet der sogenannten Colorado Front Range am östlichen Rand der Rocky Mountains auseinander. Das dritte Projekt schließlich vereint Aufnahmen unterschiedlicher halbwilder Landstriche abseits der Städte und Siedlungen in verschiedenen Bundesstaaten des US-amerikanischen Westens zu einer Art modernem »Survey« in Anknüpfung an die sogenannten Great Surveys der 1860/1870er Jahre.¹¹² Die Gewichtung zwischen Wort und Bild verschiebt sich von Werkgruppe zu Werkgruppe sukzessive zugunsten der Fotografie.

Werkbiografie Robert Adams

Robert Adams arbeitet spätestens seit der Veröffentlichung seines dritten Fotobuchs, *The New West* (1974), unter den Bedingungen der institutionalisierten künstlerischen Landschaftsfotografie, gekennzeichnet unter anderem durch die akademische Ausbildung der Fotografen, die Einrichtung öffentlich und privatwirtschaftlich geförderter Stipendien, musealer Sammlungen, Fachzeitschriften und spezialisierter Verlage.¹¹³ Von entscheidender Bedeutung für sein Schaffen ist die frühe Förderung durch John Szarkowski, den langjährigen Leiter der Fotoabteilung des Museum of Modern Art (MoMA) in New York und einflussreichen Fürsprecher des Paradigmas der *straight photography*.¹¹⁴

1937 als Sohn liberaler Methodisten in Orange, New Jersey, geboren, zieht Robert Adams 1952 mit der Familie nach Wheatridge, Colorado, einen Vorort nördlich von Denver.¹¹⁵ Nachdem er längere Zeit den Wunsch gehegt hatte, methodistischer Priester

¹¹⁰ Die genannten Bücher sind bei zwei unterschiedlichen Verlagen erschienen. Bis 1977 arbeitete Adams mit der Colorado Associated University Press in Boulder zusammen. *From the Missouri West* ist 1980 dann das erste einer ganzen Reihe von Büchern bei Aperture in New York.

¹¹¹ Obwohl sich Robert Adams in der Regel auf einziges Projekt konzentriert, kommt es doch zu zeitlichen Überschneidungen zwischen den verschiedenen Werkgruppen, da er, während er mit der Fertigstellung eines Buches beschäftigt ist, oft bereits Aufnahmen für ein zweites macht. Vereinzelt verwendet der Fotograf ausgewählte Bilder auch für verschiedene

Bücher. Im Sinne einer differenzierten Analyse muss also zwischen der fotografischen Feldarbeit, der Genese eines Buchprojekts und dessen letztendlichem Erscheinungsbild unterschieden werden. Wertvolle Hinweise zur Differenzierung zwischen Aufnahme- und Veröffentlichungsdatum bietet Adams 2011 (3): 88–127.

¹¹² Die vier großen Expeditionen in öffentlichem Auftrag fanden zwischen 1867 und 1879 statt und wurden von Clarence King, Ferdinand Vandever Hayden, John Wesley Powell und George Montague Wheeler geleitet.

¹¹³ Peter C. Bunnell wurde 1972 erster Professor für Fotogeschichte in den USA (Princeton University). A. D. Coleman schrieb ab 1968

Fotokritiken, bis 1973 für *Village Voice* und 1970–1974 auch für die *New York Times*. Außerdem wurden Anfang der 1970er Jahre mehrere Fotozeitschriften gegründet, darunter *Afterimage* (Visual Studies Workshop, 1972), *Untitled* (Friends of Photography, 1972) und *Exposure* (Society for Photographic Education, ab 1973).

¹¹⁴ John Szarkowski war von 1962 bis 1991 Leiter der Fotoabteilung des MoMA, vgl. Gefter 2007. Zum Einfluss Szarkowskis auf die US-amerikanische Fotografie vgl. außerdem Tucker 2007.

zu werden,¹¹⁶ nimmt er 1955 an der Colorado University in Boulder ein Studium der englischen Sprache und Literatur auf, das er ab 1956 an der University of Redlands, einer vergleichsweise kleinen kalifornischen Baptistschule, und ab 1959 an der University of Southern California fortsetzt. 1965 wird Adams dort mit einer Arbeit über *The Significance of Point of View in Katherine Anne Porter's "Ship of Fools"* promoviert. Nach seiner Rückkehr nach Colorado 1962 tritt er eine Stelle als Lehrer am Colorado College in Colorado Springs an.¹¹⁷ Ein Jahr später entstehen erste Fotografien mit einer Kleinbildkamera. In der Folgezeit rezipiert Robert Adams im Selbststudium fotografische Literatur und erhält 1964 Unterricht in Fototechnik von dem ortsansässigen Fotografen Myron Wood (1921–1999), der wie er am Colorado College sowie am Colorado Springs Fine Arts Center arbeitet.¹¹⁸ 1965 erwirbt Adams eine 4 × 5-Zoll-Großformatkamera der Marke Sinar. Es folgen erste systematische Aufnahmen hispanischer Grabsteine im Süden Colorados sowie Landschafts- und Architekturansichten auf den Great Plains im Osten des Bundesstaats, die später Eingang in seine beiden ersten Fotobücher, *White Churches of the Plains* und *The Architecture and Art of Early Hispanic Colorado* (beide Colorado Associated University Press, Boulder) finden. 1966 reduziert Adams seine Lehrverpflichtungen, um sich stärker auf die Fotografie zu konzentrieren. Zwei Jahre später entstehen erste Aufnahmen der suburbanisierten Colorado Front Range, die er 1969 John Szarkowski am Museum of Modern Art in New York vorlegt. 1970 erwirbt das Museum vier Abzüge,¹¹⁹ woraufhin Adams sich entscheidet, die Schule zu verlassen und sich ganz der Fotografie zu widmen. Im selben Jahr erscheint *White Churches*.

Mit seiner schwedischstämmigen Frau Kerstin zieht Robert Adams 1970 nach Longmont, Colorado, und arbeitet 1972 an zwei Tagen in der Woche als Redaktionsassistent für die Colorado Associated University Press in Boulder.¹²⁰ Parallel etabliert er sich zunehmend im Bereich der künstlerischen Fotografie: Auf eine gemeinsame Ausstellung mit Emmet Gowin 1971 im Museum of Modern Art folgen 1973 Stipendien der Guggenheim Foundation und der National Endowment for the Arts (NEA).¹²¹ 1974 veröffentlicht er die beiden Fotobücher *The Architecture and Art of Early Hispanic Colorado* und *The New West. Landscapes along the Colorado Front Range*, beide wiederum bei der Colorado Associated University Press, Boulder.

Den endgültigen Durchbruch als Fotograf erlebt Robert Adams mit der Beteiligung an der außergewöhnlich einflussreichen Ausstellung *New Topographics. Photographs of a Man-altered Landscape* 1975 am George Eastman House.¹²² Ein Jahr später übernimmt die Galerie Castelli Graphics in New York die Vertretung seiner Arbeiten.¹²³ Im weiteren Verlauf der 1970er Jahre erhält Adams mehrere Einzelausstellungen – die größte,

115 Die biografischen Daten sind im Wesentlichen dem Katalog zu Adams' Retrospektive *The Place We Live* entnommen und durch eigene Recherchen verifiziert und ergänzt; vgl. Adams 2011 (3): 130–149, auch unter: <http://media.artgallery.yale.edu/adams/chronology.php>, zuletzt 9.8.2021.

116 Leo Rubinfien erwähnt, dass Robert Adams sogar eine »local preacher's license« erworben hat; Rubinfien 2002 [2001]: 115. Dass Adams in seinen offiziellen Biografien darauf hinweist, dass er ursprünglich Priester werden wollte, deutet auf die Bedeutung hin, die er selbst diesem biografischen Faktum beimisst. Außerdem lässt sich dieser Umstand im Sinne eines

Paratextes (sensu Genette) als Lenkung der Lektüre in Richtung einer theologischen Auslegung deuten.

117 Nach den Informationen des Collegearchivs unterrichtete Adams Kurse in englischsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts. Laut Vorlesungsverzeichnis »Study of significant developments in English and American drama, fiction, and poetry since 1900«; vgl. E-Mail von Jessy Randall an den Verf. vom 21.8.2014.

118 Myron Wood ist in erster Linie für seine fotografische Dokumentation des US-Bundesstaats Colorado bekannt, die Adams' frühe Projekte zumindest thematisch zweifellos beeinflusst hat, so z.B. Wood 1969. Zum fotografischen

Werk von Myron Wood vgl. Anonym 2012; zu seinem Einfluss auf die beiden ersten Projekte von Adams: Sandeen 2009 b: 106. Woods Nachlass befindet sich im Besitz des Pikes Peak Library District (Colorado Springs).

119 Laut der Website des MoMA handelt es sich hierbei um die folgenden Motive: *Newly occupied tract houses, Colorado Springs, Colorado*, zwei verschiedene Fotografien mit dem Titel *Colorado Springs, Colorado* sowie *Outdoor Theater and Cheyenne Mountain, Colorado Springs, Colorado* (alle 1968); vgl. <https://www.moma.org/artists/66>, zuletzt 9.8.2021.

Prairie, 1978/1979 am Denver Art Museum und dem New Yorker Museum of Modern Art,¹²⁴ überdies ist er an mehreren Überblicksausstellungen zur zeitgenössischen Landschaftsfotografie respektive »amerikanischen« Fotografie beteiligt: 1973 New York, Metropolitan Museum of Art: *Landscape/Cityscape*; 1975 Baltimore, Museum of Art: *Fourteen American Photographers*; 1977 Boulder, University of Colorado: *The Great West: Real/Ideal*; ebenfalls 1977 Houston, Museum of Fine Arts: *The Target Collection of American Photography*; 1978 New York, Museum of Modern Art: *Mirrors and Windows*. Darüber hinaus nimmt Robert Adams an mehreren Fotoprojekten zur Dokumentation der US-amerikanischen Landschaft teil, wie sie im Zusammenhang mit dem sogenannten Bicentennial, der 200-Jahr-Feier der amerikanischen Unabhängigkeit 1976, von Seiten des Staates wie auch der Privatwirtschaft in großer Zahl gefördert wurden. Eine der größten Unternehmungen dieser Art war ein Projekt der Telefongesellschaft AT & T (American Telephone and Telegraph Corporation).¹²⁵ Außerdem hält er Vorträge, unter anderem 1977 am International Center of Photography in New York und 1978 am Museum of Modern Art, bekommt weitere Stipendien, etwa 1978 von der National Endowment for the Arts sowie 1980 von der Guggenheim Foundation. Parallel erscheinenden weiteren Fotobücher: 1977 *Denver* und 1980 *From the Missouri West*. Die umfangreichsten Sammlungen zu Adams besitzen die Yale University Art Gallery, das Philadelphia Museum of Art und das Getty Museum, Los Angeles.

Robert Adams gilt das Buch als bevorzugtes Ausdrucksmittel seiner fotografischen Arbeit. Seine einschlägigen Veröffentlichungen können als Musterbeispiele für eine bestimmte Art der Fotobuchkonzeption und -gestaltung betrachtet werden. Sowohl die Fotografien als auch die Festlegung der Sequenz und der Doppelseiten und die begleitenden Texte stammen von Adams selbst. Sie zeugen von einem von Buch zu Buch wachsenden Bewusstsein für das Potenzial des Mediums. Während die drei ersten Titel mit zunehmender Einflussnahme des Autors noch von anderen Buchgestaltern betreut werden, ist Adams ab Mitte der 1970er Jahre auch an diesem Aspekt der Herstellung in enger Zusammenarbeit mit seiner Frau maßgeblich beteiligt.¹²⁶ Als promovierter Literaturwissenschaftler, der mehrere Jahre lang Seminare zur Filmanalyse angeboten hat, verfügt er über fundiertes Wissen auf dem Gebiet literarischer und filmischer Erzählmuster. Entsprechend reflektiert nutzt er das Medium Fotobuch, um seine Fotografien in Form von Mehrbildfolgen in Kombination mit Sprachtexten zu minutös ausgearbeiteten Bilderzählungen zusammenzustellen. In diesem teils über Jahre andauernden Prozess konstruiert er eigene, von den Einzelbildern und den begleitenden Sprachtexten relativ unabhängige Bedeutungszusammenhänge. In einem Interview beschreibt Robert

120 Sandeen erwähnt zudem einen Job für die State Historical Society of Colorado, Denver; vgl. Sandeen 2010: 124.

121 Die Adams-Gowin-Ausstellung fand vom 16.12.1971 bis zum 29.2.1972 statt, Kurator war Peter C. Bunnell; gezeigt wurden 31 Fotografien von Adams aus dem Umfeld der Werkgruppe *The New West*; vgl. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2645>, zuletzt 9.8.2021.

122 Vgl. Anm. 3.

123 Seit 1980 wird Robert Adams durch die Fraenkel Gallery vertreten. Die Archivalien der Leo Castelli Gallery befinden sich im Smithsonian Archive of American Art: Leo Castelli Gallery

records, ca. 1880–2000, bulk 1957–1999. Archives of American Art, Smithsonian Institution; vgl. <https://www.aaa.si.edu/collections/leo-castelli-gallery-records-7351/>

124 Vgl. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2322>, zuletzt 12.6.2019.

125 Vgl. Danese 1979.

126 Auch die Dunkelkammerarbeit verrichtet Robert Adams bis weit in die 2000er Jahre hinein ohne Assistenten; vgl. Reynolds 2011: 84.

Adams 2009 das Prinzip, nach dem er gemeinsam mit seiner Frau die Reihenfolge der Bilder festlegt: »That final step usually involves [...] laying out all the conceivably appropriate pictures for the book in a line, in a roughly plausible sequence, after which we make a stack of the pictures in that order and go through it to see how they might work as singles or doubles on a spread. These two steps are then repeated over and over again. We've found that we have to keep approaching the problem in both ways in order to find the overall structure of a book, as well as how the book will work at arm's length, two pages at a time.¹²⁷

Ähnlich reflektiert geht Robert Adams auch mit den Sprachtexten seiner Bücher um. Zwar setzt er dieses Ausdrucksmittel zunehmend reduziert ein. Die in der Regel von ihm selbst verfassten Texte bilden aber dennoch einen grundlegenden Bestandteil der Bücher und betonen die Bildfolgen gemeinsam mit den Buchtiteln und den Bildunterschriften in bestimmte Bedeutungszusammenhänge ein. Entsprechend besteht das Erkenntnisinteresse hinter den folgenden Fotobuchanalysen darin, zu klären, wie Robert Adams seine plurimedialen Erinnerungsräume konstruiert, welche Bedeutung er ihnen zuschreibt und wie sich die Arbeitsweise und die zugeschriebenen Bedeutungen gegebenenfalls über die Dauer des Betrachtungszeitraums hinweg verändern.

The Old West – eine euro-amerikanische Kulturgeschichte des ländlichen Colorado

Mitte der 1960er Jahre beginnt Robert Adams, der zu dieser Zeit noch als Collegelehrer arbeitet, mit den Aufnahmen, die später in seine beiden ersten Fotobücher eingehen werden: *White Churches of the Plains. Examples from Colorado* (1970) und *The Architecture and Art of Early Hispanic Colorado* (1974). Es ist allerdings davon auszugehen, dass die Fotografien nicht von vornherein im Hinblick auf die beiden Buchprojekte aufgenommen wurden. Beide Werkgruppen sind als heimatkundliche Studien über ländliche Regionen im US-Bundesstaat Colorado angelegt: namentlich den Osten der Great Plains (*White Churches*) und das San Luis Valley im Süden an der Grenze zu New Mexico (*Early Hispanic Colorado*).¹²⁸ Robert Adams war im Alter von 15 Jahren mit seiner Familie nach Colorado gezogen und lebte zum Zeitpunkt der Aufnahmen nach einigen Studienjahren in Kalifornien wieder dort. Den Anstoß für das lokalhistorische Interesse wie auch für die Arbeit mit dem Medium Fotobuch hat er wohl nicht zuletzt von Myron

Wood erhalten. Bezogen auf das Verhältnis zwischen Wort und Bild gibt das Textmuster der heimatkundlichen Studie potentiell einige Einschränkungen vor, und zwar quantitativ (mehr Wort, weniger Bild) wie qualitativ (dienende Funktion der Bilder). Gleichermaßen gilt für das narrative Potenzial des Bildes im Sinne von Werner Wolf (beschreibend statt erzählend). Gleichwohl enthalten beide Fotobücher, wie zu zeigen sein wird, substantielle narrative Ansätze.

White Churches of the Plains. Examples from Colorado (1970)

In seinem ersten Fotobuch, *White Churches of the Plains. Examples from Colorado* (Abb. 3), widmet sich Robert Adams der Kulturgeschichte der euro-amerikanischen Besiedlung der Great Plains im Nordosten des US-Bundesstaats Colorado. Als Exempel wählt er die erhaltenen Kirchenbauten unterschiedlicher christlicher Kongregationen in den oft winzigen Siedlungen aus der Zeit um 1900, ein Großteil davon einfache Holzbauten mit dem typischen, titelgebenden und auf der Prärie weithin sichtbaren weißen Anstrich. *White Churches* trägt zumindest vordergründig den Charakter einer populärwissenschaftlichen Heimatkunde mit kenntnisreichen Anmerkungen zur Architektur-, Glaubens- und Siedlungsgeschichte sowie zur Nutzung der dargestellten Kirchenbauten in der Gegenwart. In einem ausführlichen Essay deutet Robert Adams die Frühzeit der euro-amerikanischen Siedlungsgeschichte der Region als ein Musterbeispiel fleißiger und bescheidener Lebensführung im Einklang mit der Natur – eine Lesart, mit der er an bestehende Konzepte des Old West als einem nationalen Erinnerungsraum anknüpft.

White Churches erscheint 1970 in der fünf Jahre zuvor gegründeten Colorado Associated University Press, Boulder. Das Buch enthält 57 Bildtafeln nach Schwarz-weißfotografien, aufgenommen in den Jahren 1965 bis 1968. Abgebildet sind insgesamt 33 Kirchenbauten aus der Zeit zwischen 1888 und 1928; hinzu kommen am Ende des Buches Ansichten eines zweistöckigen Krämerladens und eines Schulgebäudes, beide im selben schlichten Stil wie die Kirchen gehalten. Den Abschluss bildet die Aufnahme eines Einwandererfriedhofs inmitten der Prärie.¹²⁹ Auffällig ist, zumal im Vergleich mit Adams' späteren Fotobüchern, der beträchtliche Umfang der Sprachtexte. Auf das Vorwort von Thomas Hornsby Ferril folgen eine knappe Vorrede und ein 16-seitiger Essay, beide von Robert Adams selbst verfasst. Abgesehen von einer Fotografie auf dem Frontispiz und einer weiteren, die gegenüber der ersten Seite des Essays platziert und

127 Vgl. Chuang 2009: 54–55. Robert Adams nimmt hier auf die beiden grundlegenden Erscheinungsformen fotografischer Einzelbilder im Buch Bezug: die unmittelbare Gegenüberstellung zweier (oder mehrerer) Motive auf der Doppelseite und die Entfaltung einer Bildfolge über mehrere aufeinanderfolgende Seiten. Papageorge veranschaulicht am Beispiel der Fotobücher über die Colorado Front Range, wie viel Zeit Adams im Vergleich mit der fotografischen Feldarbeit in der Dunkelkammer und mit der Bildredaktion verbringt; vgl. Papageorge 2011 [2001]: 55–56.

128 Eric Sandeen spricht von »historically based studies of rural structures, landscapes, and ways of life« (Sandeen 2009 b: 97).

129 Die Fotografien sind in über 20 Gemeinden in einem relativ eng umgrenzten Gebiet östlich der Colorado Front Range im Nordosten Colorados entstanden. Zu den näheren Umständen vgl. Sandeen 2009 b: 98–99.

somit ebenfalls als eine Art bildliches Motto angelegt ist, sind Wort- und Bildteil klar voneinander getrennt. Der Tafelteil weist keinerlei Binnengliederung auf. Ein Kirchenbau folgt auf den nächsten. Gemäß dem Muster des Sachbuchs finden sich unter den Tafeln relativ ausführliche Bildunterschriften mit Hinweisen zu Name, Ort und Baujahr der jeweiligen Kirche sowie kurze Anmerkungen zur Bau- und Siedlungsgeschichte.

Fotografien

Für die Aufnahmen zu *White Churches of the Plains* verwendete Robert Adams eine Großformatkamera der Marke Sinar (4×5 Zoll). Wie sich bereits am Titel des Buches ablesen lässt, handelt es sich eher um Architektur- als um Landschaftsaufnahmen.¹³⁰ Zuweilen bettet Robert Adams die Gebäude und Siedlungsstrukturen aber auch in ihren landschaftlichen Zusammenhang ein. Diese Praxis wird er in den folgenden Büchern fortsetzen und verstärken, bevor er sich für *From the Missouri West* (1980) erstmals der reinen Landschaftsfotografie widmet, jenem Sujet also, das sein weiteres Schaffen bestimmen wird. Verglichen mit seinen späteren Fotobüchern nutzt Robert Adams die Einzelbilder in *White Churches* noch nicht oder zumindest nur in Ansätzen im Sinne der Erzählung. Sie dienen ihm stattdessen – im Einklang mit den Gepflogenheiten eines Sachbuchs – fast ausschließlich zur anschaulichen Vermittlung der Motive.

Grundsätzlich lassen sich in *White Churches* drei Bildmuster unterscheiden. Das weitaus am häufigsten verwendete Schema ist die Frontalansicht des Portals, wobei der jeweilige Kirchenbau in der Mitte des Bildes platziert ist und den Rahmen nahezu vollständig ausfüllt (Abb. 4, links).¹³¹ Nicht selten ist dieses Muster auch geringfügig variiert, indem das Gebäude von schräg vorn aufgenommen wird (Abb. 4, rechts). Diese Art der Darstellung eröffnet einen möglichst vollständigen Blick auf den jeweiligen Bau und gewährt so Rückschlüsse auf das Verhältnis von Grundriss, Turm und anderen charakteristischen Bauformen wie Portal und Fenstern. Eine weitere Variante dieses Bildmusters, die denselben Zwecken dient, ist die Seitenansicht. Sehr vereinzelt präsentierte Robert Adams in *White Churches* auch die Rückansicht eines Kirchenbaus. Auch die Nahaufnahme eines architektonischen Details, das zweite Bildmuster in *White Churches*, dient der Dokumentation. In seltenen Fällen verengt Robert Adams den Ausschnitt dabei so sehr, dass der räumliche Zusammenhang verloren geht und die abstrahierenden Qualitäten der Komposition in den Vordergrund rücken (Abb. 5, rechts). Ein drittes, allerdings nur spärlich gebrauchtes Bildmuster zeigt die Kirchenbauten in ihrem größeren landschaftlichen Zusammenhang (Abb. 5, links). Diese Aufnahmen

3–5

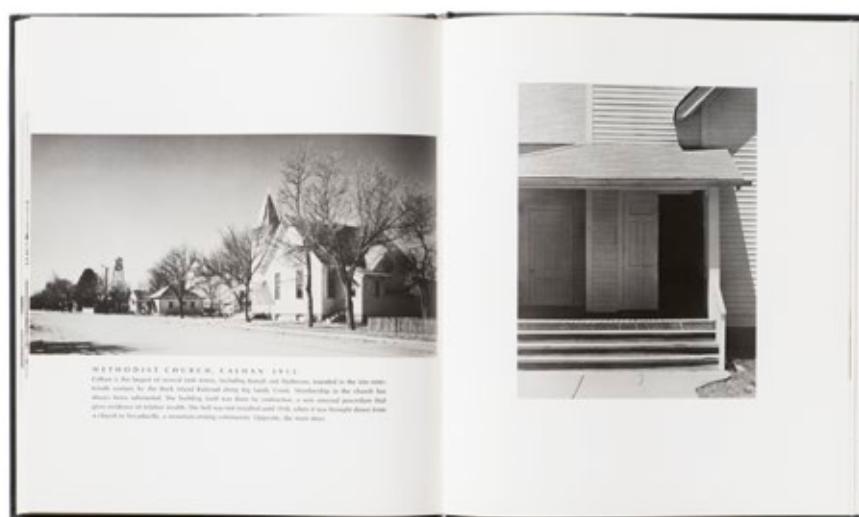
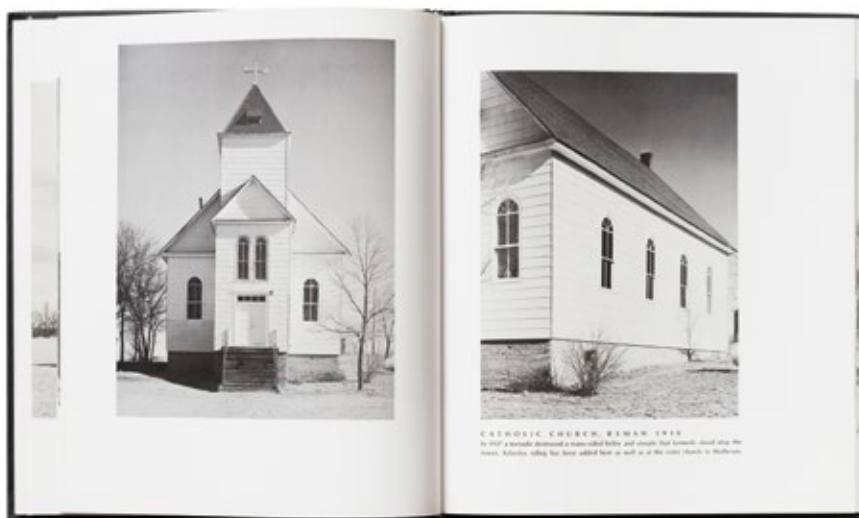
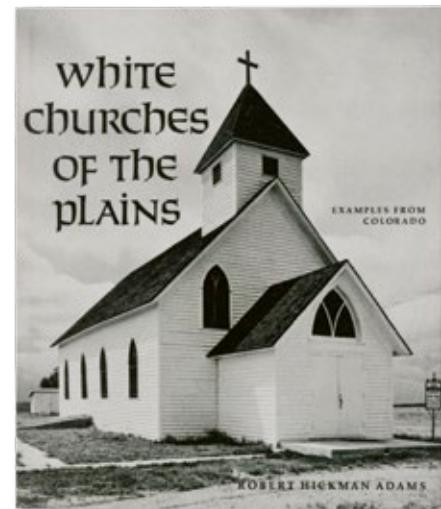
Robert Adams

White Churches of the Plains, 1970

Colorado Associated University Press

84 Seiten, 25,3 × 21,6 cm

Ohne Seitenzählung



¹³⁰ Bezeichnenderweise trug eine Ausstellung über die beiden ersten Werkgruppen 2014 in der Galerie Thomas Zander den Titel *Buildings in Colorado*; vgl. Adams 2014 a. Robert Adams hatte zu dieser Zeit ein großes Interesse an Architektur, das sich auch in den Motiven seiner ersten Fotobücher niederschlug. Im Interview mit Thomas Dugan äußert er dazu: »I took a year course in architectural drawing in high school, of all places [...] I learned a lot, and have kept reading and looking around ever since. When we were in Europe my wife and I spent most of our time in Scandinavia looking at new towns and old churches. And at several unforgettable new churches around

Cologne by a man named Rudolf Schwarz [...] I've never experienced buildings like those. Someone said they re-established the orthodox definition of a church as the ›container of the uncontrollable‹, and they did« (Dugan 1979: 175–176). Vgl. zu Adams' Interesse an Architektur im Allgemeinen und den Kirchenbauten von Schwarz im Besonderen: Adams 2014 b.

¹³¹ Laut Chuang konzidiert Adams: »the only way I knew« (Chuang 2011: 30).

dienen – filmologisch gesprochen – als eine Art *establishing shot*, indem sie die Lage der Kirchen und deren Verhältnis zur umgebenden Landschaft veranschaulichen.¹³² Zugleich nutzt der Fotograf sie, um ein harmonisches, wenn auch karges Bild der Landschaft zu zeichnen.

Robert Adams widmet sich in *White Churches* also vor allem den repräsentativen Ansichten der Kirchenbauten sowie signifikanten Details, die er in der Regel frontal und mittig ins Bild setzt.¹³³ Dabei folgt er einer »modernistischen Konvention« der Architekturfotografie, die Rolf Sachsse wie folgt zusammenfasst: »By the late 1920s, conventions about how to depict modern architecture had spread throughout Europe. These conventions included depicting the building through an axial or diagonal (45°) orientation on the selected façade generally in bright early morning or late afternoon sunlight with long and strong shadows that emphasized cubic volumes, or setting the building against a sky dark with cumulus clouds, and presenting the image in a crisp clear print with an overall depth of field and a glossy surface. Another convention was that except for the inclusion of one or two individuals in order to convey the scale of the structure, the pictures were empty of life [...] This modernist convention was propagated in illustrated papers, magazines, books, and most of all, on picture postcards [...] Modernism became the global style in architecture, immensely aided by the exhibition, The International Style, at the newly founded Museum of Modern Art in New York in 1932.«¹³⁴

Robert Adams variiert das von Sachsse beschriebene Schema nur vereinzelt, etwa durch Nahaufnahme, Anschnitt oder das Kippen der Kamera aus der Horizontalachse.¹³⁵ Ein weiterer signifikanter Bruch mit der »modernistischen Konvention« der Architekturfotografie besteht im Umgang des Fotografen mit Bäumen, Zäunen und ähnlichen Bildelementen, die wiederholt, etwa durch belaubte Äste oder Schattenwürfe, den Blick auf den jeweiligen Baukörper beeinträchtigen.

Auf welchem Weg aber eignet sich Robert Adams die modernistische Tradition der Architekturfotografie an? Wo liegen seine konkreten Vorbilder, und was bedeutet die Adaption dieses Motivkanons und der damit verbundenen Bildsprache für sein Bild des *American West*? Die Fotografien der *White Churches* sind offenkundig von der US-amerikanischen Fotografie der 1930/1940er Jahre beeinflusst, und zwar sowohl hinsichtlich der Motivwahl als auch hinsichtlich der fotografischen Umsetzung. Vor allem die Fotografinnen und Fotografen um Dorothea Lange und Walker Evans, die im Auftrag der Farm Security Administration (FSA) unter der Leitung von Roy Stryker das ländliche Amerika der Zwischenkriegszeit dokumentierten, haben zahlreiche Aufnahmen von den schlichten Holzkirchen gemacht.¹³⁶ Ein besonders prominentes und zur Zeit von Adams'

¹³² Der Begriff des *establishing shot* (auch Einstiegstotale) bezeichnet in der Filmanalyse eine totale oder halbtotale Einstellung, die idealiter zu Beginn einer Sequenz Überblick über den Handlungsräum gewährt; vgl. Fischer 2003: 36. Die konsequenterste Anwendung dieses Stilmittels in *White Churches* findet sich auf den Seiten 65–68, wo Robert Adams vier Ansichten der *St. John's Catholic Church, Stoneham* sequenziert: einen Blick aus der Ferne auf den Ort Stoneham, eine leicht schräge Frontalansicht, ein Detail und eine Seitenansicht.

¹³³ Shipman äußert in diesem Zusammenhang: »Adams' composition is traditional in this

mode, with many precise straight on portraits of buildings and well balanced close up studies with diagonals« (Shipman 1976: 19). Gleichwohl attestiert die Autorin den Fotografen im Vergleich mit *Early Hispanic Colorado* eine »discrete-structure-orientation« (ebd.).

¹³⁴ Sachsse 2006: 59. Zu den Konventionen der Architekturfotografie vgl. auch Sachsse 1984.

¹³⁵ Adams nutzt für seine beiden ersten Buchprojekte wiederholt Farbfilter. Außerdem verwendet er dort verschiedentlich ein Teleobjektiv, wodurch einzelne Bilder eine deutlich geringere Tiefenwirkung aufweisen als die übrigen, die in der Regel – wie auch in seinen späteren

Büchern – mit leichtem Weitwinkel aufgenommen sind. Diese technische Unausgewogenheit findet ihre Entsprechung in einer bisweilen etwas unentschiedenen Ausschnittswahl und Perspektive. Die Kirchenbauten erscheinen teilweise allzu eng in den Rahmen gezwängt, sodass weder ein entschiedener Anschnitt noch eine Orientierung über die Dimensionen und die Umgebung des Gebäudes ermöglicht werden. Seine spätere Reflexion fotografischer Konventionen, etwa durch ungewöhnliche Anschnitte des Motivs, befindet sich hier noch im Anfangsstadium.

Arbeit an *White Churches* längst in den Kanon der US-amerikanischen Fotogeschichte aufgenommenes Beispiel sind Evans' Fotografien einfacher Holzkirchen in seiner Monografie *American Photographs* aus dem Jahr 1938.¹³⁷ In den Bildern von Evans, Lange und ihren Zeitgenossen liegt auch der Ursprung von Adams' Interpretation der Kirchenbauten als Zeugnisse einer spezifisch US-amerikanischen Architektur- und Kulturschichte sowie als Symbole nationaler Identität.

Mitte der 1960er Jahre haben zahlreiche Fotografien aus den Kampagnen der Farm Security Administration bereits einen festen Platz im Kanon der US-amerikanischen Fotogeschichte, und das Motiv der Holzkirche besitzt, wie die vernakuläre Architektur insgesamt,¹³⁸ ikonischen Status in der populären US-amerikanischen Bildkultur. Außerdem ist in diesem Zusammenhang Frank Gohlkes Serie über Getreidespeicher zu nennen, ein vergleichbar ikonisches Motiv des ländlichen Amerika der Zwischenkriegszeit.¹³⁹ Die genannten Referenzen belegen den Stellenwert sowohl der FSA-Fotografie als auch des Motivs der Holzkirche und vergleichbarer Inkunabeln der Pionierzeit.

Als Robert Adams um 1970 seine Aufnahmen der *White Churches* macht, sind die Fotografien seiner Vorgänger bereits in den Kanon der US-amerikanischen Fotogeschichte aufgenommen. Indem er diese Fotografien zitiert, findet also eine doppelte kulturelle Appropriation statt: in Bezug auf die Deutung der Architektur und Landschaft und auf die Deutung einer bestimmten fotohistorischen Epoche. Die Bezugnahme auf die Vorbilder ist in diesen frühen Arbeiten zwar noch vergleichsweise unreflektiert und die fotografische Umsetzung bisweilen – wie Robert Adams selbst anmerkt – etwas unbefolgen. In den folgenden Fotobüchern wird sie aber mehr und mehr zu einem Stilmittel.

Mehrbildfolge

Robert Adams nutzt das narrative Potenzial der Mehrbildfolge in seinem ersten Fotobuch, *White Churches of the Plains*, nur ansatzweise. Es sind hier vor allem das erste und das letzte Bild, die als Rahmung die Bildsequenz definieren. Auf dem – vom Umschlag abgesehen – ersten Bild des Buches (Abb. 6) wird der Blick des Betrachters über den schnurgerade am rechten Bildrand entlangführenden Feldweg zugleich ins Bild wie auch in das gesamte Buch hinein gelenkt. Darüber hinaus vermittelt die Fotografie einen Eindruck von der flachen und weiten Landschaft der Great Plains sowie von der charakteristischen Siedlungsstruktur. Das zweite Bild zeigt ein Haus in der Ferne, wodurch die allmähliche Annäherung von Erzähler und Betrachter an die Kirchenbauten suggeriert wird (Abb. 7).

¹³⁶ Die Motive der Fotografinnen und Fotografen, die zwischen 1935 und 1941 im Auftrag der FSA Land und Leute dokumentiert hatten, fanden spätestens durch die von Edward Steichen 1962 am New Yorker MoMA kuratierte Ausstellung *The Bitter Years* Eingang in das nationale Bildgedächtnis; vgl. Poos 2012. Auf der Website der Library of Congress (Washington, D.C.) finden sich Digitalisate aller Negative der Fotografien, die im Auftrag der FSA entstanden sind; vgl. <http://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/>, zuletzt 9.8.2021. Obwohl die Kampagnen der Regierung 1935 zunächst unter dem Dach der Resettlement Administration begonnen worden waren, ist

das beträchtliche Konvolut heute allgemein unter dem Namen der FSA bekannt; vgl. Böger 2007, Cohen 2009. Neben Dorothea Lange und Walker Evans haben unter anderem auch Russell Lee, Arthur Rothstein, Ben Shahn, John Vachon und Marion Post Wolcott für die FSA gearbeitet.

¹³⁷ Zur Präsenz des Werks von Walker Evans um 1970 vgl. Salvesen 2009b: 14–18. Anfang des Jahres 1971 fand eine viel beachtete Evans-Retrospektive, kuratiert von John Szarkowski, im MoMA statt; vgl. Ausstellungskatalog New York 1971. Wie stark Robert Adams zu Beginn seines Schaffens von den Vorbildern der Zwischenkriegszeit [...], denen er eine besondere Bedeutung für die US-amerikanische Kulturlandschaft einräumte (Zitzewitz

daran ablesen, dass er 1966 die Adobe-Kirche in Hernandez, New Mexico, fotografiert, die Ansel Adams 1941 in seiner berühmten Aufnahme *Moonrise, Hernandez* verwirkigt hatte; vgl. Adams 2011 (3): 132.

¹³⁸ Als Übersetzung des englischsprachigen Begriffs »vernacular« sind im Deutschen sowohl »vernakular« als auch »vernakülär« gebräuchlich. Zitzewitz verwendet ihn »im Sinne des einflussreichen Kulturgeographen John Brinckerhoff Jackson [...] für kommerzielle Strukturen, meist anonyme, oft ephemere Alltagsarchitekturen der Nachkriegszeit [...], denen er eine besondere Bedeutung für die US-amerikanische Kulturlandschaft einräumte« (Zitzewitz

Auch die letzte Abbildung des Buches dient sowohl der formalen Geschlossenheit der Mehrbildfolge als auch deren semantischer Kohärenz (Abb. 8). Nachdem die beiden vorigen Bilder, die bereits erwähnten Ansichten eines Krämerladens und einer Schule, die gezeigten Kirchenbauten in die breitere Siedlungsstruktur eingebettet haben, führt das Schlussbild den Blick zurück in die offene Prärie, wo die Sequenz begonnen hatte. Die Funktion eines Schlussbilds erfüllt diese Fotografie in doppelter Hinsicht, nämlich durch den Bildaufbau und durch die Symbolik des Friedhofs. Der annähernd frontale Blick auf die Grabsteine und den dahinter aufragenden Stacheldrahtzaun unterbricht die Abfolge der Seiten und bringt den Blick zur Ruhe. Mehr noch: Indem der Blick auf die Grabsteine geringfügig nach links gewendet ist, etabliert Robert Adams sogar eine Gegenbewegung zur Richtung der Lektüre. Darüber hinaus symbolisiert der Friedhof das Lebensende und damit auch das Ende der Reise, die so zugleich zur Lebensreise überhöht wird. Im Hinblick auf die Konstruktion des Adams'schen Erinnerungsraums erfüllt diese Fotografie einen doppelten Zweck, indem sie den zeitlichen Bogen aus der Gegenwart der späten 1960er Jahre zurück in die Zeit des Old West um 1900 schlägt und zugleich auf die christliche Deutung der Landschaft verweist.

Über die beschriebene Rahmung durch die erste und letzte Fotografie im Buch deutet Robert Adams eine eigenständige Bilderzählung an, die es ihm ermöglicht, zusätzliche, von Einzelbild und Sprachtext relativ unabhängige Bedeutungen zuzuschreiben und die im Text angelegten Konnotationen stärker mit der topografischen Landschaft zu identifizieren. Der gesamte Mittelteil der Bilderzählung besteht allerdings aus einer weitgehend parataktisch strukturierten Beschreibung der einzelnen Kirchenbauten. Einem einzelnen Gebäude sind bis zu vier Abbildungen gewidmet, wobei durchgängig ein Bild pro Seite gesetzt ist. Mit Ausnahme des Schlussbilds und der beiden Frontispiz-Fotografien stehen sich also auf jeder Doppelseite zwei Bilder gegenüber. In der Regel wird dabei eine zumeist frontal aufgenommene Gesamtansicht der jeweiligen Kirche mit einer Detail-, Seiten- oder Schrägangsicht kombiniert. Bedingt durch die uneinheitliche Zahl der Abbildungen pro Bau, stehen sich wiederholt Ansichten von zwei verschiedenen Bauten gegenüber. Dies führt dazu, dass die auf einer Doppelseite vereinten Bilder zum Teil weder formal noch inhaltlich miteinander korrespondieren, wodurch ein unruhiger Gesamteindruck entsteht, der durch die Buchgestaltung – wie noch zu zeigen sein wird – verstärkt wird. Im Gegensatz zu seinen späteren Fotobüchern nutzt Robert Adams die Doppelseite hier also nicht für eine spannungsgeladene Gegenüberstellung oder suggestive Verbindung der formalen und inhaltlichen Aspekte der beiden Fotografien wie im Fall von *North of Keota* (vgl. Abb. 2).

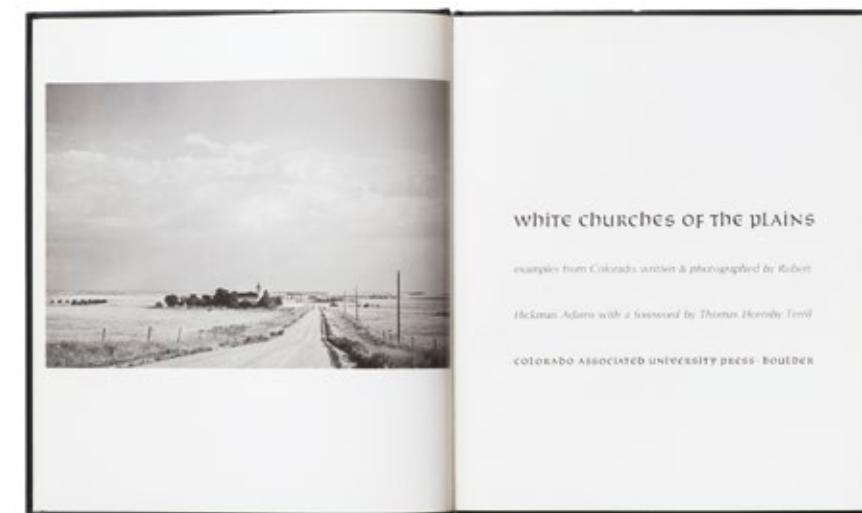
6–8

Robert Adams
White Churches of the Plains, 1970
 Colorado Associated University Press
 84 Seiten, 25,3 × 21,6 cm

Ohne Seitenzählung

2014: 12–13, Anm. 19); vgl. zum Begriff und Konzept des *Vernakularen* auch Aigner 2010: 26.

139 Vgl. Gohlke 1992. Die darin enthaltenen Fotografien sind zum überwiegenden Teil in den 1970er Jahren entstanden und wurden bereits 1978 im Museum of Modern Art, New York gezeigt. Laut Salvesen haben sich William Jenkins und Joe Deal dagegen entschieden, diese Werkgruppe in die *New-Topographics*-Schau aufzunehmen »because, in their view, the grain elevators had a certain romanticism, or historicism« (vgl. Salvesen 2009 b: 44 und 66, Anm. 175). Salvesen weist zudem darauf hin, dass auch Nicholas Nixon Anfang der 1970er Jahre im Sinne von Walker Evans Interieurs in Kenwood, einem Stadtteil von Minneapolis, fotografiert hatte. »[...] sharing an admiration of Walker Evans, they [Nixon und Gohlke] appreciated vernacular architecture and its potential to represent ways of life« (Salvesen 2009 b: 22).



Sprachtexte

Das Fotobuch *White Churches of the Plains* enthält vier verschiedene Textmuster: ein Vorwort, eine Vorrede, den zentralen Essay und die Bildunterschriften. Sie alle sind auf unterschiedlichen Erzählebenen zwischen Paratext und eigentlichem Text angesiedelt und erfüllen dementsprechend verschiedene Funktionen im Hinblick auf die Erzählung. Das zweiseitige Vorwort dient als Paratext im Sinne Genettes.¹⁴⁰ Thomas Hornsby Ferril betont darin den unterstellten Symbolcharakter der Kirchenbauten für die Identität des US-amerikanischen Westens und überträgt diese Einschätzung gemäß dem tradierteren Topos des »The West as America« auf die gesamte Nation,¹⁴¹ indem er schreibt, »these little white churches [...] stand for something powerful and luminous in the westering of American life« (Adams 1970: 5).¹⁴² Mit der Formulierung eines »westering of American life« bezieht sich Ferril unausgesprochen auf das Konzept der Frontier, das er auch an anderer Stelle bemüht, wenn er etwa die frühen euro-amerikanischen Siedler in Colorado als »plains folk« bezeichnet, »slapping the mud into their first adobe bricks and toiling later with their saws and hammers on rough timbers« (Adams 1970: 6).¹⁴³ Quasi im gleichen Atemzug beklagt Ferril – im Sinne des zweiten *recovery narrative* (nach Merchant [2003]) – die bevorstehende Zerstörung dieser Tradition: »Sad and wicked to me is this ruthless bulldozing into oblivion of so much of America's architectural past [...] What remains of the little white churches will soon be gone« (Adams 1970: 6). Die Essenz dieses Vorworts lautet also: Mit den »kleinen weißen Kirchen« droht ein wesentlicher Teil der nationalen Identität verloren zu gehen. Dies ist der *plot*, den Robert Adams seiner Bildfolge unterlegt.¹⁴⁴

Das Textmuster der Reiseerzählung ist, wie Nünning darlegt, »noch in starkem Maße von den Mythen des Augenzeugen und des Authentischen geprägt. Autorität und Wahrheitsanspruch [...] gründen in der eigenen Beobachtung und Erfahrung des Autobiographen beziehungsweise Reisenden, das heißt im Selbsterlebten«.¹⁴⁵ Insofern spielt der Erzähler eine besondere Rolle. So betont Ferril seinen eigenen familiären Bezug zur Christianisierung des Westens mit den Worten »my people had something to do with bringing religion to the plains« (Adams 1970: 6). Diese Formulierung leistet zweierlei: Zunächst behauptet der Autor/Erzähler damit eine ungebrochene Traditionslinie von den Pionieren bis in die Gegenwart und damit die Existenz eines homogenen Kulturrasms. Darüber hinaus legitimiert er sich gewissermaßen selbst als Fachmann für die Geschichte des Westens. Diese Form der (auto-)biografischen Beglaubigung, die uns bereits in der Analyse von *North of Keota* in Person der Figur Clyde Stanley begegnet

¹⁴⁰ Vgl. zum Begriff des Paratextes nach Genette Wolf 2008 [1998]d (wie Anm. 74).

¹⁴¹ Vgl. Truettner 1991 (wie Anm. 80); Thomas Hornsby Ferril (1896–1988) war von 1926 bis 1968 Werbeleiter bei der Great Western Sugar Company in Denver. In den folgenden Jahren wurde er zu einem der bedeutendsten Heimatdichter der Region, 1979 zum »Poet Laureate of Colorado« ernannt (vgl. <http://archives.getty.edu:30008/a/amp020/bios/am22025.bio.html>, zuletzt 10.8.2021).

¹⁴² Um den Lesefluss nicht unnötig zu unterbrechen, erscheinen die Nachweise der Textstellen aus den jeweiligen Fotobüchern im Haupttext.

ist, wird sich im weiteren Verlauf des Adams'schen Werks zu einem regelrechten Topos entwickeln. Letztlich bekräftigt er so die Expertise des Autors und bindet damit den fiktionalen Erinnerungsraum enger an den geografischen Ort.

Während Ferrils Ausführungen dem Erinnerungsraum Old West also mit nostalgischem Unterton eine bestimmte, auf etablierten Zuschreibungen beruhende Bedeutung einschreiben sollen, bemüht sich Robert Adams in seiner eigenen kurzen Einleitung – ihrerseits ein Paratext, der die Bedingungen der Lektüre konturiert – um eine Objektivierung des dort gezeichneten Bildes. Durch Verweise auf die Quellenlage, darunter Archive zur Regionalgeschichte sowie einige Wissenschaftler mitsamt deren einschlägigen Studien, und auf eigens versandte Fragebögen betont er den wissenschaftlichen Charakter seines Unterfangens.¹⁴⁶ Darüber hinaus hebt auch er die vermeintliche Beispielhaftigkeit der dokumentierten Kirchenbauten für den gesamten US-amerikanischen Westen »from Texas to Montana« hervor: »The scale of this study is limited, but the subject matter is typical of an extensive architecture [...] Colorado, situated about in the middle, affords a characteristic sampling.« (Adams 1970: 7).¹⁴⁷

Auf das Vorwort folgt der 16-seitige Essay über die frühen euro-amerikanischen Kirchenbauten verschiedener Kongregationen auf dem Gebiet des heutigen US-Bundesstaats Colorado. Der Text ist in sechs Abschnitte unterteilt, die grafisch allein durch breitere Absätze und eine graue Unterlegung der jeweils eröffnenden Worte des neuen Abschnitts voneinander getrennt sind (vgl. Abb. 7, rechts). Diese Überschriften lauten: »The Land is Extreme« (S. 11–12), »Settling on the Western Prairie« (S. 12–14), »Worship began simply« (S. 14–21), »Once built, these «Buffalo Grass Charges» (S. 21–24), und »To find & visit these remaining Churches« (S. 24–26).

Robert Adams verknüpft in seinem Essay Elemente einer Architektur- und Siedlungsgeschichte der Region mit einer stark christlich gefärbten Deutung der euro-amerikanischen Besiedlung. Am Beginn steht eine kurze Charakterisierung des Naturraums, gefolgt von einer Chronologie der euro-amerikanischen Besiedlung, die er ganz bewusst in Analogie zur Heilsgeschichte setzt. Der Tenor des Textes entspricht wie bereits in Ferrils Einleitung dem von Merchant analysierten *recovery narrative*: Die ehemals harmonische Beziehung des Menschen zur Natur sei akut bedroht.¹⁴⁸

Dem Text als Motto vorangestellt ist der 23. Vers aus dem dritten Kapitel des alttestamentlichen Buches Ezechiel: »The Glory of the Lord stood there« (»Und siehe, dort stand die Herrlichkeit des Herrn«, Adams 1970: 9). Auf diesem Wege – über den Paratext *Motto* – identifiziert Robert Adams die Landschaft der Great Plains mit der Schöpfungslandschaft. Auf der nächsten Doppelseite platziert er die Aufnahme der Walks

¹⁴³ *White Churches* ist nicht paginiert. Im Sinne der Nachvollziehbarkeit wurden die Seitenzahlen vom Verfasser ergänzt.

¹⁴⁴ Chuang spricht später angesichts dieser Kirchenbauten durchaus programmatisch von »late frontier buildings«; vgl. Chuang 2014: 9.

¹⁴⁵ Genette bezeichnet das Vorwort allgemein als »eine unbestimmte Zone« zwischen innen und außen, die selbst wieder keine feste Grenze

nach innen (zum Text) und nach außen (dem Diskurs der Welt über den Text) aufweist« (Genette 1992 [1987]: 10). Wirth ergänzt, dass der »Vorwortverfasser und Leser [...] mit Bezug auf den nachfolgenden Haupttext be-

stimmt Verstehensbedingungen aushandeln [kann]« (Wirth 2009: 171).

¹⁴⁶ Nünning 2008: 12 (wie Anm. 43); zur Erinnerung: Nünning verwendet den Begriff »Reisebericht« (vgl. zur Differenzierung dieser Begriffe Anm. 42).

¹⁴⁷ Vgl. Adams 1970: 7. Anders als *Early Hispanic Colorado* enthält *White Churches* allerdings keinen bibliografischen Anhang.

¹⁴⁸ Die unterstellte Beispielhaftigkeit der im Buch vorgestellten Kirchenbauten kommt auch im Untertitel zum Ausdruck: Examples from Colorado.

¹⁴⁹ Vgl. Merchant 2003: 12 (wie Anm. 90).

Camp Lutheran Church in Genoa, einer der vielen schlichten weißen Holzkirchen, umfangen von einem weiten Stück Prärie im Vordergrund und dem Himmel darüber (vgl. Abb. 7).¹⁴⁹ Damit überblendet er Sprach- und Bilderzählung miteinander. Der Kirchenbau erscheint als bildliche Entsprechung – wenn nicht gar als Verkörperung – der beschworenen »Herrlichkeit des Herrn«. So verstärkt Adams die im Sprachtext angelegte Identifikation von Bibelspruch und Landschaft mit den Mitteln des Bildes.

Das erste Kapitel des von Robert Adams verfassten Essays beginnt mit einer lyrischen Beschreibung der Prärie, ihrer Flora und Fauna und der jahreszeitlich wechselnden Farben: »The land is extreme. It can be rich, with soil nearly as black as Iowa's, and can yield crops almost as heavy. Even tilled it is often verdant; in season thousands of acres of blooming sunflowers are a common sight [...] It is a mistake, however, to concentrate upon the earth when describing the plains. The sky is what defines them« (Adams 1970: 11). Diese Zeilen sind der eben genannten Ansicht der *Walk's Camp Lutheran Church in Genoa* auf einer Doppelseite gegenübergestellt. Ähnlich der Kombination von *North of Keota* mit der Clyde-Stanley-Episode vermischt Robert Adams hier die Beschreibung der Landschaft mit deren Interpretation, eine Praxis, die er im Verlauf seines Schaffens zum Prinzip erheben wird. Prägend für die Landschaft und ihre Bewohner sei die Weite des Himmels und der oft kräftige, rauhe Wind: »To know this landscape is to know of those who came to it, both as it called them and as it formed them once they arrived. It is to see their hope, as some placed their houses, despite the wind, for the view. It is to understand their quietness, learned as they bore the isolation, and to respect their practicality, a form of humility. Most of all, it is to know the strength of their faith, for many loved this country that was to others empty« (Adams 1970: 12).

Genau wie Thomas Hornsby Ferril identifiziert also auch Robert Adams den Naturraum und seine Bewohner miteinander und unterlegt dieser vermeintlichen Symbiose einen gleichermaßen religiös wie patriotisch gefärbten Subtext. Ähnlich der Clyde-Stanley-Episode attestiert er den Bewohnern der Great Plains »Demut«, »Glaubensstärke« und eine Liebe zur neu gefundenen Heimat.¹⁵⁰ Folgerichtig betont auch Adams zum Abschluss des ersten Kapitels die Symbolhaftigkeit der Kirchenbauten für Land und Leute: »The churches reflect the land and the people« (Adams 1970: 12). Die Geschichte der euro-amerikanischen Besiedlung des Westens unterlegt er so mit einer religiösen Deutung, die in einem Bibelvers aus dem Alten Testament gipfelt, der das Motto des Essays aus dem dritten Kapitel des Buches Ezechiel wieder aufgreift:

»And the hand of the Lord was there upon me;
and he said unto me, Arise, go forth into the plain,

¹⁴⁹ Dieselbe Aufnahme ist noch einmal im Tafelteil abgebildet, diesmal allerdings in einem minimal nach links verschobenen Ausschnitt; vgl. Adams 1970: 10 und 31.

¹⁵⁰ In Ferrils Vorwort heißt es: »I have written extensively on the effects of landscape on the mind« (Adams 1970: 5).

¹⁵¹ Die topische Identifikation der angloamerikanischen Besiedlung des Landes mit der biblischen Heilsgeschichte wird offenkundig, wenn Robert Adams das biblische Geschehen hier buchstäblich in die Great Plains verlegt.

and I will there walk with thee.

Then I arose, and went forth into the plain:

and, behold, the glory of the Lord stood there.« (Adams 1970: 12).¹⁵¹

Mit »Settling on the Western prairie« folgt im zweiten Kapitel ein etwa zweiseitiger Überblick über die höchst wechselvolle, von Missernten, Armut und Landflucht geprägte Geschichte der euro-amerikanischen Besiedlung und Kultivierung des kargen Landes. Bezeichnend daran ist, wie Adams die Siedlungsgeschichte hier im Sinne von Merchants christlichem *recovery narrative* an die Erzählung des Bibelverses anschließt und so das Bild eines Volkes zeichnet, das unter Überwindung größter Widerstände – gleichsam als tätige Buße für den Sündenfall – die Erde kultiviert.¹⁵²

Unter der Überschrift »Worship began simply« schildert Robert Adams im dritten Abschnitt detailreich die historische Entwicklung der verschiedenen, meist sehr kleinen Gemeinden im spärlich besiedelten Nordosten Colorados und deren religiöse Praxis von den frühen Wanderpredigern bis zur Errichtung der ersten Kirchenbauten. Dabei geht er sowohl auf die verwendeten Baumaterialien als auch auf die Schwierigkeiten der Finanzierung, Materialbeschaffung sowie Planung und Errichtung der Gebäude ein. Im Einklang mit der im Vorwort etablierten Lesart der *White Churches* als Symbole nationaler Identität interpretiert der Autor auch die Orientierung an Bauformen aus Neuengland: »[T]he later pioneers legitimately felt and wished to express a spiritual link with America's founders. They too had migrated in faith, and they too confronted a vast and hostile landscape. By adopting the New England designs they created strikingly beautiful buildings while suggesting a reassuring stability and continuity« (Adams 1970: 17).

Auf der Grundlage von offenkundig intensiven Recherchen, sowohl in Bezug auf das Studium der erhaltenen Bauten als auch auf die Auswertung der etlichen, zum großen Teil selbst geführten Interviews mit Zeitzeugen, vergleicht Robert Adams in der Folge diverse Bauformen. Dabei kommt er zu dem Schluss, dass sich die Holzkirchen durch eine erstaunlich einheitliche – selbst die Grenzen zwischen den verschiedenen Nationalitäten und Kongregationen überschreitende – Architektur auszeichnen, die er als Ausdruck eines Strebens nach einer gemeinsamen US-amerikanischen Identität interpretiert: »In fact, the anonymity of the outside may have resulted from a desire not only to be but also to appear to be American« (Adams 1970: 17).

Es folgen Ausführungen zur Geschichte der Kirchenbauten und der jeweiligen Gemeinden, an deren Ende Adams resümiert, dass in den ausgehenden 1960er Jahren viele Bauten verfallen sind oder umgenutzt wurden. Dabei rekurriert er erneut auf den von Merchant analysierten Topos des vermeintlichen moralischen Verfalls.¹⁵³ Bezeich-

¹⁵² Vgl. Merchant 2003: 12–20 (wie Anm. 90).
¹⁵³ Vgl. ebd.: 12 (wie Anm. 90).

nend ist an dieser Passage zweierlei: das Heraufbeschwören einer »seemingly final time«, mit dem der Autor Ferrils Gedanken des »will soon be gone« aufgreift,¹⁵⁴ und die Verknüpfung des kulturellen Verfalls mit der industriellen Wirtschaftsform: »For another and seemingly final time most of the small prairie communities are dying. In part it is again the problem of recurring drought. More lethal, however, has been the decline of small farms in favor of highly mechanized, large-scale corporate efforts. The direction is clear to everyone« (Adams 1970: 23).

Im letzten Abschnitt, »To find & visit these remaining churches«, gibt Robert Adams Hinweise zur Auffindbarkeit der im Buch vorgestellten Kirchen und zu deren Eindruck auf den zeitgenössischen Betrachter der späten 1960er Jahre: »If the church is in a town, the first sight of it is likely to be one of the bell tower, rising along with the community grain elevator and water tank above the trees. The town, in fact, will not differ greatly from what it was thirty years ago« (Adams 1970: 24). Er beschließt seine Ausführungen mit einem weiteren Bibelvers (Psalm 19, 2–7): »The heavens declare the glory of God; and the firmament sheweth his handywork« (Adams 1970: 26). Bemerkenswert daran ist die narrative Vermittlung des Bibelworts. Der Erzähler spricht den Leser erstmals direkt an und betritt gleichsam mit ihm zusammen die Ebene der fiktionalen Landschaft, die diegetische Welt:¹⁵⁵ »Inside it is cooler and relatively dark, except for the light extending in panels across the floor from the southern windows. The only sound is of the wooden floor as you walk. [...] Opening the door to leave, you may decide to walk the fifty yards to the cemetery behind the church [...] How remote, to the immigrants buried here, must this place have seemed from the lakes and birch forests of northern Europe? And yet, marked in more than one settler's Bible was Psalm 19« (Adams 1970: 25–26).

Robert Adams überblendet hier gleich auf mehreren Ebenen Wort, Bild und Topografie. Indem er im Sprachtext den seitlichen Lichteinfall in den Kirchenraum beschreibt (»the light extending in panels across the floor«), stellt er unausgesprochen einen Bezug zur Innenansicht der Avondale Methodist Church (Adams 1970: 42) her, in der eine identische Szenerie festgehalten ist (Abb. 9). Wenige Zeilen später betritt er gemeinsam mit dem Leser/Betrachter den Friedhof nördlich von Bethune (»you may decide to walk the fifty yards to the cemetery behind the church«), dessen Ansicht den Bildteil beschließt (Adams 1970: 83) (vgl. Abb. 8). Diese Strategie der Überblendung von Sprach- und Bildraum mit dem topografischen Raum im Sinne eines authentischen Erinnerungsraums lässt sich mit Stephans Begriff der »narrativen Vergegenwärtigung« beschreiben,¹⁵⁶ ähnlich übrigens der Verbindung von *North of Keota* mit der Episode über Clyde

9

Robert Adams
White Churches of the Plains, 1970
Colorado Associated University Press
84 Seiten, 25,3 × 21,6 cm

Ohne Seitenzählung



Stanley.¹⁵⁷ Ihren Höhepunkt findet diese »Vergegenwärtigung«, wenn Adams auch das Bibelzitat in die diegetische Welt montiert und zugleich die historische Kluft zu den Pionieren überwindet: »marked in more than one settler's Bible was Psalm 19.«

In beiden Fällen – zu Beginn wie auch am Ende der Bildfolge – verknüpft Robert Adams ganz bewusst Wort- und Bilderzählung. Während das Eröffnungsbild im Einklang mit dem begleitenden Essay illustriert, wie die von hohen Bäumen umschlossene Siedlung der ansonsten vollkommen offenen und damit keinerlei Schutz biedenden Prärie trotz, verweist das Schlussbild auf die bevorstehende Vernichtung der überkommenen Kultur, und zwar sowohl symbolisch durch das Motiv der Grabsteine als auch durch den Hinweis in der Bildunterschrift, dass ein Kirchenbau, der sich einst unweit des kleinen Friedhofs befand, inzwischen verschwunden sei. Ebenfalls vermittelt durch den Text und unterstützt durch die von Adams später geradezu exzessiv gebrauchte Lichtmetaphorik, inszeniert der Fotograf den Schluss des Buches gleichwohl als Neuanfang. Der Verlust wird durch die Ansicht des Friedhofs im »early morning light over the prairie« zugleich als Geburt eines Neuen interpretiert. Diese Form des gezielten Zusammenspiels aus Wort, Bild und Mehrbildfolge weist voraus auf die späteren Werke des Fotobuchkünstlers Robert Adams.

¹⁵⁴ Adams 1970: 6.

¹⁵⁵ Vgl. Anm. 46 und 47.

¹⁵⁶ Stephan 2015: 59 (wie Anm. 62).

¹⁵⁷ Wie im Falle der Kombination von *North of*

Keota mit der Geschichte des Lokalzeitungsredakteurs evoziert Robert Adams auch hier weitere Sinneseindrücke wie das Geräusch des knackenden Holzfußbodens und die Haptik der alten Bibeln. Allerdings sind Sprachtext und Bilder nicht auf derselben Seite wiedergegeben, sondern durch mehrere Seiten voneinander getrennt. Die Überblendung von Wort und Bild erschließt sich also nur durch wiederholte, aufmerksame Lektüre.

Anders als Einleitung und Essay vermitteln die bis zu siebenzeiligen Bildunterschriften ausschließlich Informationen zur Bau- oder Nutzungsgeschichte der Kirchen, zu architektonischen Details wie Türen, Fenstern, Türmen oder Giebeln oder zur landschaftlichen Umgebung (vgl. z.B. Abb. 4, 5). Unter mindestens einer Abbildung eines jeden Kirchenbaus ist eine solche Legende angeordnet. Dabei erscheinen jeweils in Kapitälchen der Name der Kirche und des Ortes sowie das Jahr ihrer Erbauung. Diese Informationen gelten somit dem topografischen Raum. *White Churches* lässt sich also parallel auf zwei unterschiedlichen Ebenen lesen: als Kulturgeschichte einer bestimmten Region und als Entwurf eines synkdochisch verstandenen Erinnerungsraums – des historischen, moralisch intakten Old West.¹⁵⁸

Buchgestaltung

White Churches of the Plains erscheint 1970 als Hardcover in einer Auflage von 2 500 Exemplaren.¹⁵⁹ Es misst $10 \times 8 \frac{1}{2}$ Zoll ($25,3 \times 21,6$ cm). Adams' Debüt zählt zu den wenigen Fotobüchern in seinem Werk, in deren Gestaltung er nicht eingebunden war. Mit den Entscheidungen der vom Verlag beauftragten Gestalterin Helen Gentry (1897–1988) zeigte er sich in der Rückschau äußerst unzufrieden. Zwar sei man der von ihm vorgeschlagenen Bildsequenz gefolgt. Verschiedene gestalterische Entscheidungen – allen voran die Beschneidung mehrerer Fotografien – seien jedoch ohne seine Kenntnis und gegen seinen Willen getroffen worden. Insofern ist die Gestaltung nur bedingt aussagekräftig für Robert Adams' Vorstellung von diesem Buch.¹⁶⁰

Der Tafelteil erweckt in seiner Gesamtheit einen unentschiedenen, geradezu paradoxen Eindruck: Er wirkt nämlich zugleich unruhig und monoton. Während die Monotonie in erster Linie auf die relative Ähnlichkeit der fotografierten Kirchenbauten und die recht begrenzte Zahl an Bildmustern zurückzuführen ist, wird die Unruhe durch die unterschiedliche Größe der Abbildungen und deren uneinheitliche und noch dazu unmotiviert wirkende Verteilung auf der Seite hervorgerufen (vgl. S. 69/70). Auf ein und derselben Doppelseite finden sich Querformate neben Hochformaten und annähernd quadratischen Bildern. Manche sind mittig auf der Seite platziert, andere nach unten und wieder andere nach oben versetzt. Wiederholt sind die Fotografien dabei an verschiedenen Rändern angeschnitten.¹⁶¹

Statt Einheitlichkeit und formale Strenge zum Prinzip der Buchgestaltung zu erheben, wie es Robert Adams von *The New West* an tun wird, wirken die Maßnahmen von Helen Gentry wie der unbedingte Versuch, die beschriebene Gleichförmigkeit der

¹⁵⁸ Robert Adams hatte ursprünglich vor, das Buch schlicht *White Churches* zu nennen, bevor ihm Verlag und Gestalterin den merklich sachlicheren Untertitel auferlegten.

¹⁵⁹ Bender beklagt in einer zeitgenössischen Rezension den hohen Preis von 9.75 \$ für das Buch (vgl. Bender 1971), während Shipman die »exzellente« Reproduktionsqualität hervorhebt (Shipman 1976). Möglicherweise klingt in Benders Bewertung auch die Unsicherheit darüber an, ob es sich bei *White Churches* um ein Sach- oder ein Kunstbuch handele.

¹⁶⁰ Im Interview mit Thomas Dugan äußert Robert Adams: »The essay is better than most of the pictures. Though I hope the pictures are

competent – a few of them I think are even better than that [...] The history of the design of *White Churches* is a little sad, however. It was supposed to be a clean, austere book, but it fell into the hands of an imperious designer and production supervisor in Santa Fe. I had a commitment that the book was to involve no bleeds, nothing was to run into the gutter, and so on, but I didn't know enough to distrust her.« (Dugan 1979: 174) Vgl. zur Gestaltung von *White Churches* außerdem Adams 2011 (3): 89. Welche gestalterischen Entscheidungen von Adams selbst getroffen oder auch nur gutgeheißen wurden, lässt sich im Einzelnen nicht mehr rekonstruieren.

¹⁶¹ In diesem Sinne äußert sich auch Shipman: »The book design of *White Churches* is a little old fashioned, with an unnecessary variety of picture format and arrangement.« Allerdings fügt sie einschränkend hinzu: »but this is not excessive« (Shipman 1976).

¹⁶² Vgl. Dugan 1979: 172–173. Die Aufnahmen zu Adams' erstem Fotobuch erforderten merklich weniger Aufwand, da sich die Kirchen in der unmittelbaren Umgebung seines damaligen Wohnorts befanden. 1972 kehrte Adams allerdings für einige weitere Aufnahmen noch einmal in das San Luis Valley zurück; vgl. Papageorge 2011 (3): 68, Anm. 5.

Motive und Bildsprachen durch die Gestaltung aufzubrechen – eine Entscheidung, die Adams' Konzept entschieden zuwiderläuft. Der von ihm angestrebte Effekt eines möglichst kohärenten fiktionalen Landschaftsraums wird so unterlaufen. Ähnlich nachteilig wirkt sich auch die typografische Gestaltung der Bildunterschriften aus (vgl. Abb. 5). Dadurch, dass die relativ umfangreichen Textblöcke in unmittelbare Nähe zu den Bildtafeln gerückt sind, entsteht ein sehr gedrängter, die Wirkung der Bilder beeinträchtigender Eindruck. Hinzu kommt, dass Gentry sich für eine fette Auszeichnung bei einem verhältnismäßig engen Zeilenabstand entschieden hat und die Bildtitel noch dazu in Kapitälchen setzen ließ.

White Churches ist als Sachbuch angelegt. Das zeigt sich an Art und Umfang der Sprachtexte (kulturhistorischer Essay, sachlich-beschreibende Bildunterschriften), aber auch an der Art und Weise der fotografischen Umsetzung der Motive (wiederum sachlich-beschreibend) sowie der Präsentation im Buch. Gleichwohl inszeniert der Autor und Fotograf die Great Plains in diesem Buch als christlich-nationalen Erinnerungsraum. Diese Zuschreibung geschieht in erster Linie über den Sprachtext. Wie gezeigt werden konnte, nutzt Adams aber auch eine suggestive Verbindung von Wort und Bild. Darüber hinaus legt er die Bildfolge als Reiseerzählung von Ort zu Ort (und Kirchenbau zu Kirchenbau) an. Allerdings führt er diesen Plot im Gegensatz zu seinen späteren Fotobüchern nur in Rudimenten aus.

The Architecture and Art of Early Hispanic Colorado (1974)

Robert Adams' zweites Fotobuch, *The Architecture and Art of Early Hispanic Colorado*, erscheint 1974 in der Gestaltung von Paul Weaver (1924–2017) parallel als Hard- und Softcover wie sein Vorgänger bei der Colorado Associated University Press in Boulder (Abb. 10). Es handelt von den architektonischen und kunsthandwerklichen Relikten der frühen hispanischen Besiedlung im San Luis Valley, gelegen im äußersten Süden des US-Bundesstaats Colorado an der Grenze zu New Mexico. Einige der im Buch enthaltenen Ansichten von Kirchenbauten erinnern stark an die etwa zeitgleich entstandenen Fotografien zu *White Churches*. Die Sichtung der Motive und einen Großteil der Aufnahmen erledigte Adams 1965, finanziert durch die Boettcher Foundation in Denver, in nur sechs Wochen.¹⁶² Für den Druck erhielt er Zuschüsse vom Colorado Council on the Arts und der National Endowment for the Arts. Das Buch erhält 1975 den Western Heritage Award der National Cowboy Hall of Fame.

Menge an Rollfilm zur Verfügung, wodurch er merklich flexibler hinsichtlich der Wahl der Kamerastandpunkte, Perspektiven und Distanzen zum Objekt wird.

Diese Veränderungen hinsichtlich des gestellten Themas und der fotografischen Arbeitsweise wirken sich auch auf die Bildmuster aus. An die Stelle der weitgehend reinen Architektur- und Landschaftsansichten der beiden ersten Bücher treten komplexere Bilder, in denen Adams die veränderte räumliche Struktur der Vorstädte erfassen und der Ordnung des Naturraums gegenüberstellen will. Er zeigt die Lage der Siedlungen im landschaftlichen Zusammenhang, deren provisorische Entwicklungsstadien vom gerodeten und planierten Baugrund über das Ausschachten und die verschiedenen Schritte des Hausbaus. Während die Fotografien in den beiden ersten Büchern noch weitgehend die Funktion von Illustrationen erfüllten und die Vermittlung der zugeschriebenen Bedeutung weitgehend dem geschriebenen Wort überlassen war, nutzt Adams von *The New West* an viel stärker genuin bildliche Strategien und gestaltet gerade in diesem Buch eine eigenständige, komplexe Bilderzählung.

Vor dem Hintergrund des wohlgeordneten harmonischen Bildes, das er in den beiden ersten Büchern von der frühen hispanischen und der euro-amerikanischen Siedlergemeinschaft entworfen hat, deutet Robert Adams die jüngsten Eingriffe des Menschen in die Landschaft nach dem Zweiten Weltkrieg in *The New West* als gleichermaßen städtebaulich-ästhetische und religiös-moralische Verirrung. Die Erhabenheit der Natur werde jedoch letztlich überdauern, so die implizite These seiner Bilderzählung. Seine auf starken Gegensätzen von hell-dunkel, scharf-unscharf sowie weithin offen-verstellt beruhende Bildsprache nutzt der Fotograf, um die zutiefst ambivalente Deutung der Landschaft simultan zu verstärken und zu *naturalisieren*, indem er sie qua Fotografie gleichsam in die Landschaft hineinprojiziert, diese mit seinem Blick ordnet. Um diesen Effekt zu erzielen, kombiniert Adams die semantischen Potenziale der Einzelbilder mit jenen der Sequenz (über den Effekt des neutralen »Camera eye«) sowie der begleitenden Texte – mit anderen Worten: mit den spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten des Mediums Fotobuch.

Die Spracherzählung schließt in der Gegenüberstellung von Stadt und Land sowie von Vergangenheit und Gegenwart unmittelbar an Adams' frühere Fotobücher an. An die Stelle der halbwissenschaftlichen kulturhistorischen Studie ist nun allerdings die Reiseerzählung getreten. Der erzählerische Bogen wurde entscheidend erweitert: Der Blick führt nun nicht mehr aus der Vergangenheit zurück in die Gegenwart, sondern aus der paradiesischen Vergangenheit durch die verkommene Gegenwart in die außer-

³⁹⁵ In den 1980er Jahren fotografiert Robert Adams erneut im Umfeld seines damaligen Wohnorts Longmont, einem Vorort von Denver.

³⁹⁶ Noch vor dem Abschluss der fotografischen Feldarbeit zu *From the Missouri West* erscheint in der Zeitschrift *Aperture* Adams' Essay »Inhabited Nature«, in dem er sich mit den Herausforderungen der Landschaftsfotografie angesichts einer durch den Einfluss des Menschen veränderten Natur auseinandersetzt. »Wir« müssten uns mit dieser »Halbwildnis« versöhnen: »a new but no less important job: to reconcile us to half wilderness.« (Adams 1996 [1981], 103–108, hier: 105).

³⁹⁷ Vgl. zum Begriff des Modern Environmentalismus Anm.225.

³⁹⁸ »What linked these themes was the science of ecology and its understanding of the interdependence of human activities and natural systems.« (Tyrrell 2002: 328).

³⁹⁹ Vgl. Dunaway 2004 sowie die Beiträge von Barnhill, Taylor und Santmire/Cobb, Jr. in Gottlieb 2006.

⁴⁰⁰ Wenn Robert Adams schreibt, den Survey-Fotografen des 19. Jahrhunderts sei es gelungen, die Landschaft als »geschlossenes Ganzes« darzustellen, formuliert er zugleich das ästhetische Programm seiner eigenen fotografischen Arbeit: »What they found was that by adjust-

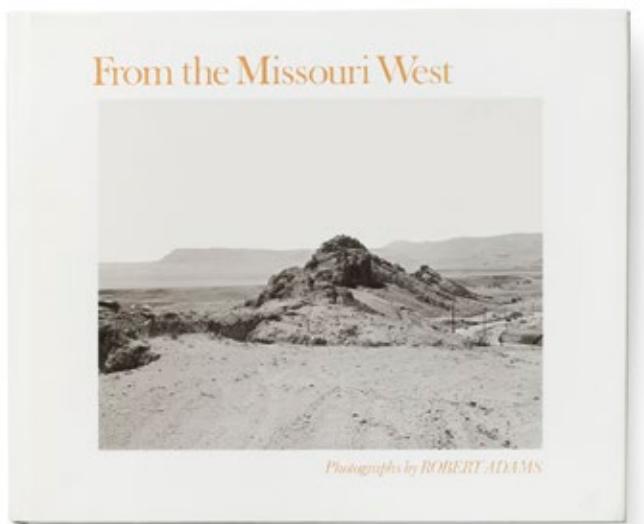
weltliche Erlösung. Der Schwerpunkt liegt dementsprechend nicht mehr auf der *goldenen* Vergangenheit, sondern auf der verkommenen Gegenwart, die allerdings durch den typologischen Bezug im Umschlag- und Schlussbild entscheidend relativiert wird.

The Contemporary West – ein ästhetischer Survey der Halbwildnis

Mit dem Erscheinen von *The New West* und dem Abschluss der Aufnahmen zu *Denver* lässt Robert Adams die Colorado Front Range 1974 zumindest vorerst hinter sich.³⁹⁵ Ein Jahr später wendet er sich nach den frühen euro-amerikanischen Holzkirchen auf den Great Plains, den Relikten der spanischen Besiedlung im ländlichen Colorado und der zeitgenössischen Vorstadtarchitektur in den Metropolregionen der Front Range erstmals der »halbwilden« Landschaft des US-amerikanischen Westens zu, die sein weiteres Schaffen bestimmen wird.³⁹⁶ In seinem Essay »Truth and Landscape« heißt es dazu: »[...] what bothers us about primordial beauty is that it is no longer characteristic. Unspoiled places sadden us because they are, in an important sense, no longer true« (Adams 1996 [1981]: 14). Die Idee der Halbwildnis entstammt dem Diskurs der Umweltbewegung, genauer dem Modern Environmentalism der 1960/1970er Jahre.³⁹⁷ An die Stelle einer dichotomischen Unterscheidung zwischen Wildnis und Zivilisation tritt – maßgeblich befördert durch die Etablierung der neuen Wissenschaft der Ökologie – ein stärkeres Bewusstsein für die Wechselwirkung des menschlichen Handelns mit der Natur, den »natürlichen Systemen«.³⁹⁸ Die Protagonisten dieser Bewegung beziehen sich wie die vorherige Generation von Umweltschützern zumindest in Teilen weiterhin auf ein christliches Verständnis der Landschaft als Schöpfung.³⁹⁹ Mit Blick auf die Genese des Gesamtwerks von Robert Adams stellt das Konzept der Halbwildnis in gewisser Weise eine Synthese aus den beiden ersten Werkgruppen dar. Während der New West dort in Gestalt der Highways und Vorstadtsiedlungen dem Old West mit seiner relativ unberührten Natur und den gewachsenen Siedlungsstrukturen unversöhnlich gegenüberstand, fasst der Fotograf die beiden Pole nun in einem einzigen ambivalenten Bild, einer »cohesive totality«, zusammen.⁴⁰⁰ Auf das Fotobuch bezogen fragt es sich, welche Auswirkungen dieses veränderte Verständnis der Landschaft auf seine fotografische Arbeit und die narrative Struktur der Bücher hat.

From the Missouri West (1980)

Robert Adams' fünftes Fotobuch *From the Missouri West* erscheint 1980 mithilfe eines Publikationsstipendiums der NEA (Abb. 65).⁴⁰¹ Es enthält 47 Landschaftsansichten, aufgenommen zwischen 1975 und 1978 mit einer 4×5-Zoll-Großformatkamera der Firma Nagaoka in einem vergleichsweise großen Gebiet zwischen dem Missouri River in South Dakota und der nördlichen Pazifikküste in Oregon.⁴⁰² Bei näherer Betrachtung hat sich der Fotograf allerdings nur wenigen unterschiedlichen Orten innerhalb des *American West* zugewendet. Wie in seinen vorigen Büchern widmet sich Adams also einer bestimmten, relativ klar abgegrenzten Landschaft in Form einer Reiseerzählung und interpretiert sie zugleich auf einer anderen Ebene im Sinne eines »synecdochic nationalism« als Sinnbild nationaler Identität, konkret als einen nationalen, dezidiert christlichen Erinnerungsraum. Mit der fotografischen Umsetzung der Motive knüpft er eindeutig an *Denver* an. Allerdings treibt er die dort begonnene Praxis des *passive framing* nun erheblich weiter. *From the Missouri West* weist einen noch geringeren Wortanteil auf als sein Vorgänger, und die Sprachtexte sind noch entschiedener von den Fotografien abgerückt, wodurch die Bilderzählung weiter an Eigenständigkeit gewinnt.



65

Robert Adams
From the Missouri West, 1980
Aperture
63 Seiten, 24,1×29 cm

From the Missouri West ist das erste einer ganzen Reihe von Fotobüchern, die Robert Adams während der 1980er und 1990er Jahre im New Yorker Verlag Aperture veröffentlicht.⁴⁰³ Damit verortet er sich entschieden im Diskurs der künstlerischen Fotografie. Der veränderte Stellenwert der Fotografien, die in *Early Hispanic Colorado* noch eher illustrativen Zwecken dienten, drückt sich etwa in der Produktion einer limitierten »collector's edition« aus, der ein signierter und nummerierter Originalabzug von der Hand des Fotografen beigegeben ist.⁴⁰⁴ An die Stelle der »Illustrationen« treten nun also Objekte von eigenem Wert – aus Abbildungen werden Bilder, die sich nicht zuletzt durch ihre Loslösung aus dem Zusammenhang der Serie zwangsläufig von ihrem Motiv emanzipieren. Diese Diskursverschiebung drückt sich auch in der zunehmenden Zahl musealer Einzelausstellungen des Fotografen aus. So wurde die Werkgruppe *From the Missouri West* unter anderem 1979 bei Castelli Graphics in New York und zwei Jahre später im Philadelphia Museum of Art gezeigt.⁴⁰⁵ Das Etikett der künstlerischen Fotografie steht allerdings in einem gewissen Widerspruch zur Textsorte des Buches. Im Nachwort zu *From the Missouri West* spricht Robert Adams nämlich von einem »survey«.⁴⁰⁶ Damit weckt er, wie auch mit den Fotografien, genauer gesagt mit der Wahl der Motive und deren fotografischer Umsetzung, bewusst Assoziationen zur Gattung des Expeditions- oder Landvermessungsberichts, konkret zu den Veröffentlichungen über die sogenannten Great Surveys der 1860/1870er Jahre zur Erforschung und Vermessung des US-amerikanischen Westens, in deren Zusammenhang auch die ersten Aufnahmen dieser Region von Fotografen wie Timothy O'Sullivan und William Henry Jackson entstanden sind.⁴⁰⁷ Der sachliche, an der Topografie orientierte Buchtitel und der deskriptive Tonfall der Bildunterschriften unterstützen den Charakter des Expeditionsberichts.⁴⁰⁸

Fotografien

Die Motive zu *From the Missouri West* entstammen der halbwilden Landschaft des US-amerikanischen Westens. Aus diesem an außergewöhnlichen Naturdenkmälern reichen Gebiet wählt Robert Adams ganz bewusst unspektakuläre, alltägliche Orte – in seinen eigenen Worten »anonymous arroyos and undifferentiated stands of scrub brush« (Adams 1980: 63). Er möchte sein Bild des *American West* anhand von Landschaften entwickeln, die typisch für das zeitgenössische Erscheinungsbild des Westens sind. Im Nachwort zu *From the Missouri West* heißt es dementsprechend, er habe es sich zur Bedingung gemacht, »to include in the photographs evidence of man« (Adams 1980: 63). Ein weiteres wichtiges Kriterium habe darin bestanden, dass es sich um ihm vertraute Orte handeln sollte:

401 *From the Missouri West* erschien zunächst parallel als Hard- und Softcover. 2018 veröffentlichte der Steidl-Verlag eine veränderte und beträchtlich erweiterte Neuausgabe (132 Seiten, 39,5×34 cm). Der Jahresbericht der NEA für 1979 nennt die Colorado Associated University Press in Boulder als Empfänger des Stipendiums; vgl. <http://arts.gov/sites/default/files/NEA-Annual-Report-1979.pdf>, S. 253, zuletzt 26.5.2021.

402 Zur Genese des Projekts äußert Robert Adams: »it took me about two years of experimentation to discover not only what topic I was after, but also how I wanted to deal with it technically. But then there followed about two to three

years of work where I knew quite precisely what I was after, and travelled long distances to do it« (Köhler 1983: 16). Acht der 47 Aufnahmen sind im Rahmen des Centenary Project anlässlich des 100-jährigen Bestehens der 1878 gegründeten American Telephone & Telegraph Company (AT & T) entstanden. Laut dem Impressum zu *From the Missouri West* handelt es sich dabei um die Bilder auf den Seiten 14, 22, 23, 29, 31, 33, 36 und 37 (vgl. Adams 1980: 4). 1978 ist Adams außerdem an dem von Richard (Sandy) Hume initiierten, durch einen Survey Grant der NEA geförderten Fotoprojekt *From this Land* beteiligt.

403 1952 als Verlag der Zeitschrift gleichen Namens gegründet, publiziert Aperture ab 1965 unter der Leitung von Michael E. Hoffman eigene Fotobücher. Neben den beiden größten Verkaufserfolgen, *The Flame of Recognition*, den Tagebüchern von Edward Weston, 1965 herausgegeben von Nancy Newhall, und der Monografie *Diane Arbus* 1972 erscheint zwischen 1976 und 1981 die 16-bändige Serie *History of Photography*. Seit den späten 1960er Jahren werden zudem zahlreiche kleine Fotobuchverlage gegründet, so etwa 1969 Lustrum Press, New York, von Ralph Gibson; darüber hinaus erscheinen viele Fotobücher im Selbstverlag (vgl. Xintaris 2006; Anonym 1973).

404 Vgl. Adams 1980: 4. In diese Richtung deutet auch der Untertitel des Buches, der den Akzent erstmals auf die Fotografien und deren Autor legt: »Photographs by Robert Adams«. Vgl. zum Begriff der Autorenfotografie Honnef 1979 (wie Anm. 78).

405 Vgl. zur Ausstellung bei Castelli: Foster 1979. In Philadelphia wurden unter dem Titel *The New West* 43 Fotografen aus *From the Missouri West* mit weiteren 64 aus den Buchprojekten *Prairie*, *New West*, *Denver* und *Summer Nights* zusammengefasst. Angesichts der Gesamtzahl von über 100 Abzügen aus fast allen Werkgruppen lässt sich die Ausstellung als erste Retrospektive des Werks von Robert Adams bezeichnen. Interessanterweise wurden die einleitenden Texte der Fotobücher als Wandtexte integriert, eine Praxis, die Adams beibehalten wird und die verdeutlicht, wie entschieden er Wort und Bild als zwei wesentliche Bestandteile der Werkgruppen begreift; vgl. E-Mail von Nathaniel Stein, Curatorial Fellow in Photography am Philadelphia Museum of Art, an den Verfasser vom 21.11.2013.

406 Robert Adams hatte bereits *Denver* im Untertitel als »survey« bezeichnet, und er greift dieses Konzept auch mit *West from the Columbia. Views at the River Mouth* und *Turning Back. A Photographic Journal of Re-exploration* wieder auf; vgl. Adams 2011 (3): 112, 118.

407 Vgl. zur Fotografie der Great Surveys Castleberry 1996. Auf den besonderen Stellenwert dieser Aufnahmen für die US-amerikanische Fotogeschichte komme ich im Zuge der Einordnung des Werks von Robert Adams in die nationale Fotogeschichte im Schlusskapitel dieser Arbeit ausführlich zu sprechen.

408 Im Nachwort heißt es: »As a 'survey', this one is not literally a cross section of the West, nor is it a catalogue of what is unusual there.« (Adams 1980: 63). Weinberg setzt sich intensiv mit Adams' Bezugnahme auf die Great Surveys auseinander; vgl. Weinberg 1996.

»they were near where I had lived or often traveled« (Adams 1980: 63). Zugleich müssen sie aber auch Erhabenheit ausstrahlen, im Sinne eines Erinnerungsraums über sich selbst hinausweisen: »What I would like to find is a sense of grandeur, even a sense of the spectacular, if possible, but from within scenes that have been dismissed as banal, unimportant or even hopelessly damaged.⁴⁰⁹ Diese drei Bedeutungsebenen von Landschaftsfotografien beschreibt Adams in seinem Essay »Truth and Landscape« wie folgt: »Landscape pictures can offer us, I think, three verities – geography, autobiography, and metaphor.« (Adams 1996 [1981]a: 14).⁴¹⁰

Die Aufhebung oder besser Vereinigung der Gegensätze der als ambivalent empfundenen Halbwildnis will Robert Adams mithilfe der Bildkomposition bewirken. Vorbildhaft sind dabei die erwähnten Expeditionsfotografen der 1860/1870er Jahre: »[...] they could compose pictures so that the apparently vacant center was revealed as part of a cohesive totality.« (Adams 1994 [1983]: 147). Zur Erinnerung: Im Katalog zu den *New Topographics* war Adams mit den Worten zitiert worden, er wolle die Ordnung »dokumentieren«, die unter dem scheinbaren Chaos liege.⁴¹¹ Es geht ihm also darum, in ein und demselben Bild beide Aspekte, Ordnung und Chaos, auszudrücken. Ein vordergründig chaotisches Bild soll seine tiefere Ordnung, verstanden als Ordnung der Landschaft, erst auf den zweiten Blick enthalten. Dabei soll nicht der Eindruck entstehen, der Fotograf habe diese Ordnung inszeniert. Sie soll sich vielmehr »offenbaren« (»revealed as part of a cohesive totality«).⁴¹²

Im Interview mit Michael Köhler konkretisiert Adams diesen Gedanken: »[...] the thing that fascinates me most is to make a picture in which all the pieces fit into a seamless unit, so that, if you take one out, the whole picture collapses. That game is most interesting, I think, when you are standing back from the subject, and when there is a chance of including all sorts of dissonant pieces [...] and make some kind of single item out of them all.⁴¹³ Dieses »single item« entspricht der oben zitierten »cohesive totality«. Um seine Motive in diesem Sinne auszulegen, greift Robert Adams auf eine Großformatkamera zurück. Auch die Reproduktionen in *From the Missouri West* sind größer als in den vorigen Büchern, und an die Stelle der quadratischen Bilder aus *The New West* tritt das querrechteckige Format.⁴¹⁴ Landschaftliche Details lassen sich so besser erkennen, und das größere Format gestattet es zudem, eine größere Zahl verschiedener Elemente in ein und demselben Bild zu vereinen und so ihre visuelle Kohärenz noch stärker zu strapazieren. Zugleich geht mit der Rückkehr zum Großformat eine ganz andere Arbeitsweise einher als noch in der Colorado Front Range. Der Fotograf muss seine Motive nun wieder mehr oder weniger gezielt mit dem Auto ansteuern und die schwere,

409 Köhler 1983: 4. Den Begriff »grandeur« gebraucht Adams auch in *The New West*:

»The first uplift of the Rocky Mountains [...] revealed to nineteenth century pioneers the grandeur of the American West [...].« (Adams 1974b: XI).

410 Im Verlauf des Essays differenziert Robert Adams diese Sentenz: Zum Aspekt der Topografie heißt es dort: »We expect from landscape art [...] a record of place« (14), zur Autobiografie »There is always [...] something in the picture that tells us as much about who is behind the camera as about what is in front of it« (15) und zum Symbol »what we hope for from the

artist is help in discovering the significance of a place« (16).

411 Jenkins 1975b: 7 (wie Anm. 12).

412 Hinter dem Begriff der »Ganzheit« (»totality«) steht für Adams, anknüpfend an die puritanische Theologie, ein »Verständnis des Kosmos als großer symbolistischer Zusammenhang, in dem jede Einzelheit der Realwelt auf den Bereich des Spirituellen verweist« (Krusche 1987: 82) – mit anderen Worten: die Schöpfung.

sperrige Ausrüstung ins Feld tragen. Kamera und Stativ machen einen relativ umständlichen Auf- und Abbau erforderlich, sodass spontane Aufnahmen kaum möglich sind. Nicht zuletzt ist das Filmmaterial, anders als beim Rollfilm, begrenzt.

Das Umschlagbild, die Fotografie *South from Rocky Flats, Jefferson County, Colorado* (1977/1978), ist typisch für das vorherrschende Bildmuster in *From the Missouri West* (Abb. 65). Die bewusste Integration der Straße am rechten Bildrand zum Beispiel würde in der traditionellen Landschaftsfotografie als fehlerhaft gelten. Vergleichbare Regelverletzungen sind uns bereits in *The New West* begegnet. Der Unterschied zwischen den beiden Büchern besteht darin, dass Adams den Fehler hier im größeren Ganzen aufhebt, während er ihn dort noch betont hatte. Wo er in den früheren Büchern die unberührte Natur des Old West den Spuren des New West (insbesondere der Architektur der Vorstadt) durch die Kombination mehrerer Einzelbilder gegenübergestellt hatte, vereint er diesen Konflikt nun in ein und demselben Bild, lässt die Spuren des Menschen quasi in der Natur aufgehen und grenzt sich damit deutlich von der Nationalpark-Fotografie seines Namensvetters Ansel Adams ab.⁴¹⁵ Meist verlieren sich die Straßen, Gleise und Reifenspuren wie im Fall des Umschlagbilds in der schieren Weite der Landschaft beziehungsweise im *Dickicht* der reproduzierten Großformatfotografie. Adams hebt sie gewissermaßen in der »cohesive totality« auf.⁴¹⁶



413 Köhler 1983: 6; Hervorhebung im Original.

414 Die Bildtafeln in *From the Missouri West* messen ca. 18 × 22 cm. Auch die Landschaftsaufnahmen zu Denver hatte Adams bereits im rechteckigen Format von 4 × 5 Zoll aufgenommen. Dort waren die Reproduktionen aber nur 13,4 × 17,2 cm groß. In *The New West* hingegen hatte er auch die Landschaften noch im quadratischen Mittelformat aufgenommen.

415 Über die Fotografien von Ansel Adams und Eliot Porter schreibt Robert Adams: »Their pictures of uninhabited nature are important exactly because they reveal the absolute purity of wilderness, a purity we need to know.« (Adams 1996 [1978]: 104). Wie sehr ihn dieses

Thema während der Arbeit an *From the Missouri West* umtreibt, veranschaulicht ein Brief, den er im Sommer 1979 an Ansel Adams schreibt: »I was lucky enough to know parts of the West in a better day, and that knowledge is, as you must experience it too, now both an inspiration and a burden; one wonders, at dark times, whether one actually did live in a cleaner world. It is the power of your pictures to confirm that it existed. And to suggest, I think, that it is eternal, no matter what happens to be out in front of us at the moment.« (Newland 2001: 10).

416 Andy Grundberg beschreibt Adams' fotografischen Umgang mit derartigen Zivilisations-

spuren wie folgt: »These evidences of man are not obtrusive [...] Instead, they are made to seem provisional, transitory irritants [...] The land – its mountains, rocks, soil, brush – reasserts itself.« (Grundberg 1981a: 23).

Das bestimmende Bildmuster in *From the Missouri West* ist das *passive framing*.⁴¹⁷ Die vermeintlich zufällige Wahl des Bildausschnitts steht in deutlichem Kontrast zur statischen, streng geometrischen Ordnung vieler Aufnahmen in *The New West*. Robert Adams hatte dieses Prinzip bereits in einigen Aufnahmen zu *Denver* angewandt. In *From the Missouri West* aber wird es zum Charakteristikum, so etwa in der Fotografie *Development road through cedars, Pueblo County, Colorado* (Abb. 66, links), der Ansicht eines staubigen Abhangs mit mehreren, kreuz und quer über die Bildfläche verteilten Zedernbüschchen. Eine ordnende Struktur ist nicht zu erkennen. Viele der Büsche sind vom Bildrand abgeschnitten. Die Horizontlinie liegt knapp unter dem oberen Bildrand. Im Vordergrund ragt der Schatten einer Zeder ins Bild.⁴¹⁸ Ähnliches gilt für die Fotografie *Abandoned car, Carbon County, Wyoming* (Abb. 67, links). Während die Komposition an der Unterkante des Bildes und an dessen linkem Rand durch schattige Passagen und das Profil des Terrains noch ein wenig Halt findet, läuft sie auf der rechten Seite einfach aus. Die Neigung der Kamera Richtung Boden verschiebt die Horizontlinie unmittelbar unter den oberen Bildrand.

André Bazin unterscheidet mit Blick auf die Gestaltung des filmischen Raums zwischen »cache« und »cadre«. Gemälde definiert er als »cadre«, das heißt als nach außen durch Repoussoir-Motive und Rahmung abgeschlossene Einheiten, das Filmbild hin-



⁴¹⁷ Laut Jenkins bezeichnet Frank Gohlke den Effekt eines »passive frame« als charakteristisch für die Arbeiten der *New Topographics*, »rather than the pictures having been created by the frame, there is a sense of the frame having been laid on an existing scene without interpreting it very much« (Jenkins 1975 b: 5). Nach Einschätzung des Verfassers trifft diese Form der Rahmung auf den überwiegenden Teil der in Rochester ausgestellten Fotografien allerdings nicht zu. Vielmehr wird das Motiv auf vielen Bildern frontal mittig im Bild gesetzt; vgl. z.B. Salvesen 2009 a: 87, 95 und 97. Gohlke selbst operiert in vielen seiner Bilder jedoch tatsächlich mit diesem Effekt, wobei die Passivität nur

eine Umschreibung dieser durchaus bewussten bildnerischen Entscheidung, z. B. eines unkonventionellen Anschnitts oder einer unproportionalen Betonung des Vordergrunds, sein kann. Matthias Weiß spricht in diesem Zusammenhang vom »Inszenierungsziel Authentizität« (Weiß 2010: 50).

⁴¹⁸ Weinberg konstatiert angesichts des *passive framing* und der Alltäglichkeit der Motive, es sei »difficult to ascertain the subject or know if there is a subject at all« (Weinberg 1996: 177).

⁴¹⁹ Vgl. Bazin 2004 [o. J.]: 225–226.

⁴²⁰ Agotai 2012: 60.

⁴²¹ Das Spannungsfeld zwischen fiktionaler und topografischer Landschaft (oder anders formu-

liert: zwischen der Landschaft und ihrem fotografischen Abbild) beschäftigt Robert Adams im Verlauf seines Schaffens immer wieder. Das markanteste Beispiel hierfür ist wohl das Fotobuch *Listening to the River* (Adams 1994 a), in dem er je drei von einem geringfügig verschobenen Kamerastandpunkt aufgenommene Landschaftsansichten miteinander kombiniert; vgl. Adams 2011 (3): 108.

⁴²² Köhler 1983: 4.

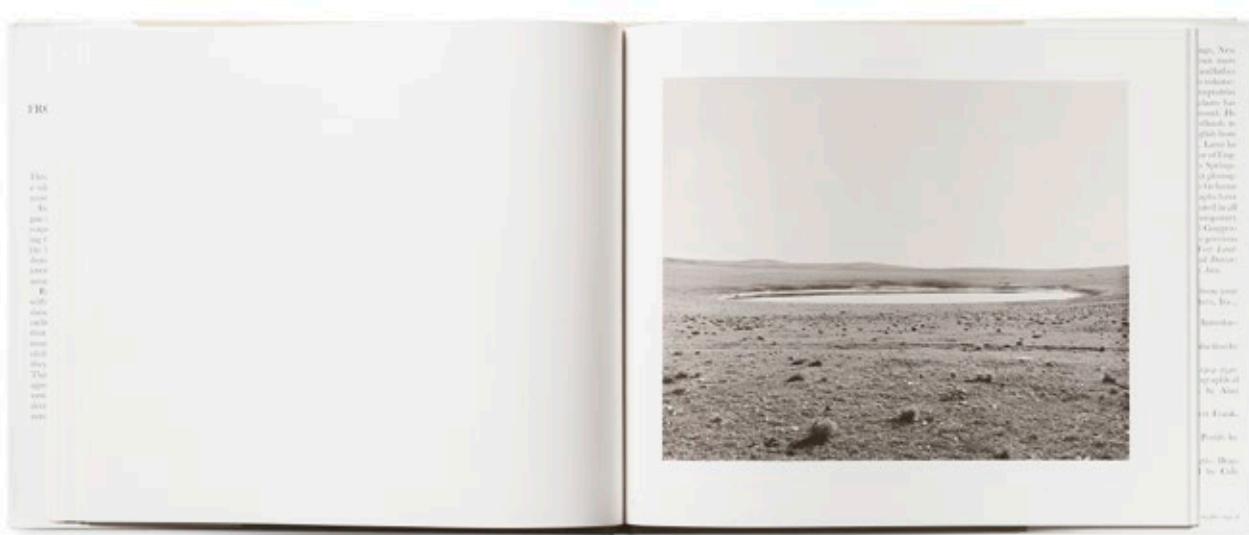
gegen als »cache«, als abkaschierten Ausschnitt der Wirklichkeit.⁴¹⁹ Dazu merkt Agotai an: »Beim *cache* wird die Kadrierung als bewegliche Maske gelesen, die über ein größeres Raumkontinuum hinweggleitet und stets auf eine Weiterführung des Handlungsräums jenseits der Bildfeldbegrenzung verweist. Beim *cadre* rahmt die Kadrierung den Bildraum und stellt ihn als geschlossenes System dar.«⁴²⁰ Auf das Werk von Robert Adams angewendet, bedeutet dies: In *The New West* arbeitet der Autorenfotograf mit »cadres«, in *Denver* und *From the Missouri West* hingegen mit »caches«. Der dynamischeren Bildkomposition steht in den späteren Büchern allerdings eine noch immer relativ statische Buchgestaltung gegenüber – auch wenn das starre Gestaltungsprinzip eines Einzelbilds gegenüber einer Vakatseite in *Denver* teilweise aufgebrochen ist.

Der Verweis des »cache« über die »Bildfeldbegrenzung« hinaus richtet sich zumindest im Fall von Robert Adams' Fotobüchern meines Erachtens nicht nur auf den von Agotai benannten »Handlungsräum«. Er zielt zugleich auf eine andere narratologische Ebene, nämlich die extradiegetische *Mise-en-scène*, die topografische Landschaft. Das *passive framing* erfüllt dabei zwei verschiedene Funktionen. Erstens sorgt es für die Illusion eines Raum-Zeit-Kontinuums auf der Ebene der Reiseerzählung, als wohnte der Leser einer Reise durch die Landschaft bei. Zweitens dient es der Verankerung der Erzählung und damit der fiktionalen Landschaft in der Topografie, indem es die Aufmerksamkeit auf den Raum außerhalb des Bildes und auf die enge Verknüpfung der fiktionalen mit der topografischen Landschaft lenkt.⁴²¹ Damit trägt es maßgeblich zur Konstruktion eines überzeugenden Erinnerungsraums bei. Das fragliche Bildmuster bewirkt außerdem den Eindruck, die Ordnung der Natur offenbare sich dem Betrachter ohne Einwirkung des Fotografen. In *The New West* hatte Robert Adams der Landschaft die Ordnung noch durch geometrisch reduzierte Bildfindungen übergestülpt. In *Denver* und *From the Missouri West* hingegen inszeniert er sie subtiler, leitet sie stärker aus der Topografie selbst ab. Ein wichtiger Nebeneffekt des *passive framing* besteht darin, dass die Einzelbilder durch die kompositorische Öffnung an Eigenständigkeit und Bedeutung verlieren. Sie werden gleichsam durchlässiger im Hinblick auf das vorhergehende und das folgende Bild in der Mehrbildfolge. Die Kombination aus unspektakulären Motiven und dem Konzept des *passive framing* führt zu stillen, unprätentiösen Bildern. Robert Adams äußert dazu: »I try not to make boring pictures. What I do try to make are pictures that are muted and demand a second look.«⁴²²

Robert Adams hat diese Art der Bildkomposition aus seinem Studium der US-amerikanischen Fotogeschichte abgeleitet. Von Paul Strand stammten der Verzicht auf ein bestimmtes, klar zu identifizierendes, mittig angeordnetes Hauptmotiv und der Grund-

satz, möglichst viele disparate Elemente zu einem einzigen Bild zusammenzufassen.⁴²³ Die Praxis der passiven Bildgestaltung hat er aus der Auseinandersetzung mit dem Werk des Expeditionsfotografen Timothy O'Sullivan abgeleitet.⁴²⁴ Adams' Äußerungen über das Werk seines berühmten Vorgängers verdeutlichen, mit welcher Absicht er dieses Bildmuster adaptiert: »Nineteenth-century photographers of the West could not, in short, often bring landscapes to intense dramatic focus [...] because they could not add to them. If the middle was empty, that was the way it had to be shown [...] At their best the photographers accepted limitations and faced space as the antitheatrical puzzle it is – a stage without a center. The resulting pictures have an element almost of banality about them, but it is exactly this acknowledgment of the plain surface to things that helps legitimize the photographer's difficult claim that the landscape is coherent. We know, as we recognize the commonness of places, that this is our world and that the photographer has not cheated on his way to his affirmation of meaning.«⁴²⁵

So kann es nicht überraschen, dass Robert Adams selbst das Kompositionsschema von O'Sullivan als Ausdruck einer höheren Ordnung der Schöpfung versteht: »The photographers' experience was, it seems to me apparent from the pictures, finally not just of the scale but of the shape of space, and their achievement was to convey this graphi-



68

Robert Adams
From the Missouri West, 1980
Aperture
63 Seiten, 24,1 × 29 cm
Doppelseite 34/35



69

Timothy O'Sullivan
Alkali Lake, Carson Desert, Nevada, 1867



cally. What they found was that by adjusting with fanatical, reverential care the camera's angle of view and distance from the subject, they could compose pictures so that the apparently vacant center was revealed as part of a cohesive totality. They showed space as itself an element in an overall structure, a landscape in which everything – mud, rocks, brush, and sky – was relevant to the picture, everything part of an exactly balanced form.⁴²⁶ In *From the Missouri West* gehen die Referenzen an O'Sullivan bis zum Bildzitat. Das wohl markanteste Beispiel findet sich in den beiden symmetrisch angeordneten Aufnahmen eines Alkali-Sees im Albani County, Wyoming (Abb. 67, rechts und Abb. 68). Ein ganz ähnliches Motiv hat Timothy O'Sullivan 1867 während des King Survey in der Carson Desert in Nevada aufgenommen (Abb. 69).⁴²⁷

Eine Ansicht des *Garden of the Gods* (Abb. 70), einer öffentlichen Parkanlage am Stadtrand von Colorado Springs, ist der Bilderzählung auf dem Frontispiz als eine Art Prolog vorangestellt. Es handelt sich um die einzige Nachtaufnahme des Buches. Weite Teile des Bildes sind schwarz. Die bekannten Felsformationen des *Garden* sind nur als vage Schemen zu erkennen, während das Licht von zwei Autoscheinwerfern lediglich

⁴²³ Im Essay über Paul Strand äußert Adams dies bezüglich: »The seascapes [...] are [...] mostly without centrally placed subjects (the expected ship, bird, or wave)« (Adams 1994 [1990]: 82). Anlässlich der Fotografie *Parlor, Prospect Harbor, Maine* (1946) heißt es dort: »What could have compelled an artist to look hard enough to bring those fragments into such an unexpected indivisibility?« (Adams 1994 [1990]: 82).

⁴²⁴ Vgl. Weinberg 1996: 176–178. Tod Papageorge bezeichnet die Aufnahmen zu *From the Missouri West* als »most direct homage to what Adams has called O'Sullivan's ›architectural method of picturing nature‹. (Papageorge 2011 [2001]: 50). Die Adams-Paraphrase entstammt

dem Essay »In the Nineteenth-century West« (vgl. Adams 1994 [1983]: 149). Papageorge hebt Adams' Umgang mit der Großformatkamera in *From the Missouri West* deutlich positiv von den ersten Versuchen in *White Churches* und *Early Hispanic Colorado* ab und führt dies wesentlich auf die Schulung seines Blicks anhand der Bilder von O'Sullivan zurück; vgl. Papageorge 2011 [2001]: 68.

⁴²⁵ Adams 1994 [1983]: 146; Hervorhebungen: PF.

⁴²⁶ Ebd: 147 (wie Anm. 400).

⁴²⁷ Die Ähnlichkeit zwischen den genannten Aufnahmen hat Adam Weinberg zu einem suggestiv anmutenden Bildvergleich bewogen; vgl. Weinberg 1996: 178.

sensible Gleichgewicht zwischen Ähnlichkeit und Unterschiedlichkeit würde verloren gehen, sobald seine eigenen Bilder gegenüber den Vor-Bildern entweder ununterscheidbar würden oder der direkte visuelle Verweis nicht mehr lesbar wäre. In dem Moment, in dem er Vor- und Nach-Bild direkt nebeneinanderstellen würde, geriete die Bildlichkeit beziehungsweise der konstruktive Anteil des Bildes zu offensichtlich in den Vordergrund. Dass dieses Konzept überhaupt funktionieren kann, liegt an der Popularität der Vor-Bilder.

Während Robert Adams' Arbeit an *From the Missouri West* fand ein Projekt statt, dessen Verantwortliche sich noch weit offenkundiger mit den Aufnahmen der Survey-Fotografen auseinandersetzten, indem sie sie auf der Grundlage von mathematischen Berechnungen rund 100 Jahre später quasi wiederholten.⁴⁴⁸ Die Feldarbeit zum *Rephotographic Survey Project* (RSP) leisteten die beteiligten Fotografinnen und Fotografen zwischen Juli 1977 und 1979 unter der Leitung von Ellen Manchester, Mark Klett und JoAnn Verburg.⁴⁴⁹ Finanziert wurde es von der Firma Polaroid und der National Endowment for the Arts (NEA), die zwei Photography Survey Grants (1977 und 1978) und ein weiteres Stipendium zur Förderung einer Ausstellung (1979) vergab.

Der Zugriff der beiden Projekte auf die Survey-Fotografie unterscheidet sich grundlegend. Klett und seine Mitstreiter lesen die historischen Aufnahmen als Zeugnisse einer historisch distinkten Topografie und einer historisch distinkten fotografischen Praxis, etwa im Hinblick auf die technischen Bedingungen ihrer Arbeit und die daraus resultierenden Entscheidungen der Fotografen.⁴⁵⁰ Robert Adams deutet O'Sullivan's Fotografien hingegen als herausragend komponierte Landschaftsbilder und zugleich als Zeugnisse einer quasi idealen Landschaft. Er will sich über die bildliche Assoziation buchstäblich in die Tradition der US-amerikanischen Fotografie einschreiben, und zwar weniger im Sinne einer Nobilitierung des eigenen Werks als im Sinne einer Positionierung. Zugleich geht es ihm aber auch darum, die Erhabenheit des Old West auf die zeitgenössische, genauer auf die erzählte Landschaft zu übertragen.

Wie unterschiedlich der Stellenwert der fotografischen Bilder in den beiden Projekten bewertet wurde, lässt sich an der Präsentation der Konvolute ablesen. Während Adams seine Aufnahmen gemäß dem vorherrschenden Paradigma der künstlerischen Fotografie als gerahmte Einzelbilder präsentierte, wurden die Ergebnisse des RSP jeweils dem Original gegenübergestellt, wodurch die Medialität und die historische wie technische Bedingtheit der Bilder in den Vordergrund rücken.⁴⁵¹ Eine vergleichbare Gegenüberstellung würde Robert Adams' Intention unterlaufen, weil eine Betonung der genannten Aspekte die ästhetische Illusion eines unmittelbaren Blicks auf die Landschaft zerstören würde.

⁴⁴⁸ Mark Klett äußert zu Beginn des Vorworts zu *Second View* wörtlich: »Between 1977 and 1979, over 120 nineteenth-century photographs were repeated by the Rephotographic Survey Project [...]« (Klett 1984: 1; Hervorhebung: PF). Abgesehen vom Standort bemühten sich die Beteiligten um möglichst exakte Rekonstruktionen des Aufnahmewinkels, der Jahreszeit und der Stunde.

⁴⁴⁹ Vgl. Klett 1984; Kumar 2014.

⁴⁵⁰ Das RSP ist auf verschiedenen Ebenen lesbar. Wenn man die Beiträge von Verburg und Klett in *Second View* (Klett 1984) zugrunde legt, zielte das Projekt ursprünglich jedoch darauf, die Veränderungen der Landschaft anhand des

direkten Vergleichs mit den Fotografien des 19. Jahrhunderts zu veranschaulichen. Rice zitiert aus dem Abschlussbericht des Projekts, in dem der Fokus eindeutig auf der dokumentierten Landschaft liege: »a survey of the geographic locations documented by the U.S. Geological Survey in the 1870's« (Rice 2005: 225). Außerdem galt das Interesse den Arbeitsmethoden der frühen Survey-Fotografen. Erst in der Rezeption des Projekts rückten dann Aspekte der Bildkritik in den Vordergrund; vgl. Berger 1984.

⁴⁵¹ Vgl. zum größeren Zusammenhang Staniszewski 1998.

Fazit



Das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Forschungsarbeit richtete sich auf drei eng miteinander verwobene Fragen: Welche Bedeutungen schreibt Robert Adams der Landschaft des US-amerikanischen Westens in seinen Fotobüchern zu? Wie nutzt er dazu die Ausdrucksmittel des plurimedialen Fotobuchs, und wie verortet er sich mit dieser Praxis in der Geschichte der US-amerikanischen Fotografie? Im Folgenden werde ich die Ergebnisse der fünf Einzeluntersuchungen im Hinblick auf diese Leitfragen auswerten. Besonderes Augenmerk gilt dabei etwaigen Veränderungen im Werk des Fotografen während der 1970er Jahre. Außerdem resümiere ich die Anwendung der Narratologie auf das Fotobuch.

Erinnerungsraum American West

Die Erzählung, die Robert Adams seinen Fotobüchern über den US-amerikanischen Westen unterlegt, bleibt über die gesamte Dauer seines Schaffens weitgehend unverändert: Eine paradiesische Ur-Landschaft – der historisch und geografisch nicht exakt verortete Old West, in dem die Natur weitgehend intakt und die Gesellschaft von Harmonie und Bescheidenheit geprägt gewesen seien – wird durch den Einfluss des Menschen an den Rand der Zerstörung gebracht.⁴⁵² Diesen Befund bezieht der Autor allerdings nicht allein auf die Bedrohung der Natur durch die Stadtentwicklung, die industrielle Forstwirtschaft und ähnliche Eingriffe. Er erweitert ihn vielmehr zu einer grundsätzlichen moralischen Kritik am Umgang des Menschen mit seinem natürlichen und kulturellen Erbe, kurz: dem gesellschaftlichen Status quo.⁴⁵³ Eine zentrale Rolle für sein Landschaftsbild spielt der christliche Glaube, und so ist der US-amerikanische Westen bei ihm in allerster Linie ein »evangelikaler Raum«.⁴⁵⁴ Obwohl er immer wieder zur Bewahrung der Umwelt aufruft, zielt Adams im Einklang mit dem millenaristischen Denken seiner Zeit letztlich auf den größeren Rahmen der Heilsgeschichte und somit auf die Erlösung bei Gott.⁴⁵⁵ Beide Aspekte des von ihm vertretenen Erinnerungsraums *American West* – die christliche Schöpfungslandschaft und den kulturhistorischen *Old West* – verbindet er wiederholt im Begriff der »Heimat« (»home«), in die der Mensch zumindest im Diesseits nicht zurückkehren könne, deren Andenken ihm jedoch als steter Quell der Erbauung diene.⁴⁵⁶ Die Gegenwart erscheint somit in mehrfacher Hinsicht als »Exil«, geprägt von einer tiefen Ambivalenz zwischen der Trauer über den Verlust und der Hoffnung auf Rückkehr.⁴⁵⁷

Robert Adams knüpft mit seinen Bedeutungszuschreibungen an den US-amerikanischen Westen an Meistererzählungen der nationalen – dezidiert christlich-weißen – Identität an. Die Vorstellung von einer erhabenen Natur als Quell beständiger moralischer Erneuerung zählt zum Kernbestand nationaler Identitätsentwürfe.⁴⁵⁸ Gleches gilt für die nostalgische Verklärung des Old West. Sie hat ihren prominentesten Ausdruck in Frederick Jackson Turners Frontier-Hypothese gefunden. Adams' Lesart dieses Topos wurde allerdings maßgeblich durch das dialogische Natur- und Kulturverständnis der Regionalisten in den 1920/1930er Jahren geprägt.⁴⁵⁹ Dementsprechend richtet sich seine Kritik an der Zerstörung der Umwelt sowohl auf die Vernachlässigung des Kulturerbes (in *White Churches of the Plains* und *The Architecture and Art of Early Hispanic Colorado*), auf den Bau uniformer Vorstadtsiedlungen (in *The New West, Denver* und *What We Bought*) als auch auf die industrielle Abholzung der Urwälder an der Pazifikküste in Oregon (*From the Missouri West* und später *Turning Back*). In Bezug auf den letztgenannten Punkt wurde Robert Adams entscheidend von der zeitgenössischen Umweltbewegung, dem Modern Environmentalism der 1960/1970er Jahre, beeinflusst, aus dessen Diskurs er den Begriff der halbwilden Landschaft übernimmt.⁴⁶⁰ Diese Bewegung bezieht sich übrigens in Teilen ihrerseits dezidiert auf ein christliches Verständnis der Landschaft als Schöpfung.⁴⁶¹

Während Robert Adams' Version der Geschichte des *American West* und seine Bedeutungszuschreibungen an die Landschaft also über die gesamte Dauer seines Schaffens hinweg weitgehend gleichbleiben, ändern sich die Schauplätze, anhand deren er diese Geschichte erzählt, durchaus: von den historischen euro-amerikanischen Kulturlandschaften Colorados in *White Churches* und *Early Hispanic Colorado* über die suburbanisierte Colorado Front Range in *The New West* und *Denver* bis zur ambivalenten Halbwildnis in *From the Missouri West*. Gemäß dem jeweiligen Stellenwert dieser Orte für seinen Erinnerungsraum widmet sich Robert Adams in den verschiedenen Buchprojekten außerdem unterschiedlichen Abschnitten der großen Erzählung. In den beiden ersten Büchern schildert er die Geschichte der spanischen Siedlungen im Süden Colorados und der frühen euro-amerikanischen Gemeinden auf den Great Plains, jeweils verstanden als idealisierte Ur-Gesellschaften, die sich durch ein harmonisches und tugendhaftes Leben im Einklang mit der Natur ausgezeichnet haben.⁴⁶² Symbole dieser harmonischen Ordnung sind die architektonischen und kunsthandwerklichen Relikte der frühen Siedler, der sogenannten Pioniere. Sie verkörpern für den Fotografen eine gewachsene regionale Identität, die im Begriff des *Vernakulären* zum Ausdruck kommt.⁴⁶³

⁴⁵² In Adams' Essay »In the Nineteenth-century West« heißt es: »before we came to it in numbers the West was perfect« (Adams 1994 [1983]: 144). An anderer Stelle ist von einer »primordial beauty [...] that is no longer characteristic« die Rede (Adams 1996 [1981] a: 14). Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang auch eine im Essay über Laura Gilpin formulierte Kindheitserinnerung des Fotografen: »[...] our family, recently out from Wisconsin, saw a West that remains for me an ideal – a landscape and a people in relative harmony.« (Adams 1994 [1988]: 91). Diese »relative Harmonie« markiert gemäß Adams' Erzählung der Entwicklung des *American West*,

wenn man so will, eine Etappe auf halbem Weg zwischen dem paradiesischen Urzustand dieser Großregion und der Situation der 1970er Jahre.

⁴⁵³ Dabei knüpft Adams an das Erzählmuster der *Jeremiade* an, das Reinartz als »die literarische Reflexion gesellschaftlicher Tendenzen [definiert], die als Leitmotiv in jeder Epoche der amerikanischen Historie und in jedem Genre nachzuweisen ist. Sie drückt die kritische Haltung des jeweiligen Autors zu den politischen, sozialen, ökonomischen und religiösen Entwicklungen seiner Zeit aus, indem sie die abweichenden gesellschaftlichen Tendenzen vom Gesellschaftskonzept des Jeremias [des

Autors der *Jeremiade*] bemängelt« (Reinartz 1993: 16–17); vgl. außerdem Bercovitch 2012 [1978].

⁴⁵⁴ Vgl. zum Begriff des »evangelical space« Tharaud 2014: 55 (wie Anm. 313).

⁴⁵⁵ Vgl. zum Einfluss des Millenarismus auf die US-amerikanische Geistesgeschichte Anm. 254.

⁴⁵⁶ Besonders prominent verwendet Robert Adams den Begriff im Titel seiner ersten großen Retrospektive: *To Make it Home* (vgl. Adams 1989).

⁴⁵⁷ Vgl. zu Adams' Gebrauch des Begriffs »Exil« u.a. Adams 1994 [1986]: 178. »Hoffnung« (»hope«) ist ein weiterer Leitbegriff in seinem

Denken. Er verwendet ihn im Sinne der christlichen Hoffnung: »[...] hope is necessary to the survival of what makes us human. Without hope we lapse into ruthlessness or torpor [...] We know that our actions come to little, but our identity as we want it defined is contingent on the survival of hope.« (Adams 1994 [1986]: 160).

⁴⁵⁸ Gatta bezeichnet das Vertrauen in die »rejuvenating and spiritually sustaining capacities of outdoor experience« als einen US-amerikanischen »Glaubensgrundsatz« (Gatta 2004: 2).

⁴⁵⁹ Mary Austin vertritt bspw. die Überzeugung, dass kulturelle Identität geografisch determiniert sei: »A regional culture is the sum, expressed

in ways of living and thinking, of the mutual adaptations of a land and a people.« (Austin 1929: 474); vgl. Schäfer 2003: 57.

⁴⁶⁰ Vgl. zum Begriff der Halbwildnis und dem Modern Environmentalism Anm. 225 und 396.

⁴⁶¹ Vgl. zu den christlichen »Wurzeln« der US-amerikanischen Umweltbewegung Dunaway 2004.

⁴⁶² Vgl. u.a. Adams 1974 a: 3.

⁴⁶³ Vgl. zum Begriff des Vernakulären (auch Ver-nakularen) Aigner 2010 (wie Anm. 138).

So wie die Objekte selbst ihre Bedeutung beinahe verloren hätten und dem Verfall oder gar der Zerstörung preisgegeben seien, drohe auch der Verlust der regionalen respektive nationalen Identität.

In seinen Fotobüchern über die Colorado Front Range erzählt Robert Adams ein anderes Kapitel derselben Geschichte. Die kulturhistorischen Zeugnisse sind inzwischen verschwunden. An ihre Stelle treten als Relikte des verlorenen Paradieses die erhabene Landschaft vor dem Panorama der Rocky Mountains und die Brillanz des Sonnenlichts: zwei natürliche Phänomene, die Adams der Enge der Stadt sowie wahlweise dem künstlichen Licht oder der Dunkelheit gegenüberstellt. Wo er zuvor den Blick aus einer – seinem Verständnis nach – noch immer intakten Gesellschaft in »relativer Harmonie« in die unsichere Zukunft geworfen hatte, beschreibt er nun, dramaturgisch gesehen, den Moment der Katastrophe – für ihn symbolisiert in der uniformen, anonymen Zweckarchitektur der Vorstadt. Die Lösung des dramatischen Konflikts des Menschen im Widerstreit mit der Schöpfung liegt hier im Tod beziehungsweise in der ewigen Erneuerung in der Natur. Mit *From the Missouri West* schließlich knüpft Robert Adams explizit an seine Erzählungen über die Front Range an und verbindet seine verschiedenen Fotobücher so zu einer inter- oder besser transtextuellen Lebensreise.⁴⁶⁴ Auch die Geschichte dieses fünften Buches basiert auf dem inzwischen vertrauten Antagonismus zwischen Old und New West. Der Autor löst ihn diesmal jedoch im ambivalenten, letztlich aber Hoffnung gebenden Konzept des halbwilden Westens auf.

Robert Adams' plurimediale Erzählungen im Fotobuch

Am Beispiel der fünf Fotobücher konnte ich zeigen, wie Robert Adams das Medium nutzt, um die oben herausgearbeiteten Bedeutungen im Sinne eines Erinnerungsraums an die Topografie des US-amerikanischen Westens zu binden. Kurz gesagt: Er entwirft über eine kombinierte Wort-Bild-Erzählung eine zweite fiktionale (nicht fiktive) Landschaft und überblendet diese mithilfe der ästhetischen Unmittelbarkeitsillusion mit der tatsächlichen Topografie des Westens.⁴⁶⁵ Die narrativen Strukturen dienen ihm erstens zur Konstruktion raumzeitlich kohärenter landschaftlicher Räume und zweitens zur Formulierung der Bedeutungen, die er der Landschaft zuschreibt. Dazu greift er auf tradierte, im kulturellen Gedächtnis verankerte Erzählungen zurück. In den beiden ers-

ten Büchern referenziert er diese Erzählungen noch fast ausschließlich über die Sprachtexte und unterlegt sie den Bildern eher, als sie mit ihnen tatsächlich zu verknüpfen. Die Fotografien verharren hier noch weitgehend in der Beschreibung, statt ihre Motive zu deuten, und das Ausdrucksmittel der Mehrbildfolge trägt noch kaum zur narrativen Vermittlung des *Plots* bei.⁴⁶⁶ Bestehende Narrative wie die Geschichte der europäisch-stämmigen Besiedlung des Westens oder die Heilsgeschichte dienen ihm als »finale Motivierung« des Geschehens und fungieren somit als Rahmen, der im Weltwissen der Rezipienten verankert ist.⁴⁶⁷

Vom dritten Buch, *The New West*, an gehen die Sprachtexte über Referenzen an Bestehendes hinaus und dienen im Verbund mit den Bildfolgen aktiv der Illusionierung zusammenhängender fiktionaler Landschaften. Ein Erzähler berichtet darin von fiktiven Reisen durch den US-amerikanischen Westen. Zumindest im Sinne der Analyse, im Besonderen jener des Verhältnisses zwischen Wort- und Bilderzählung, bietet es sich hier an, zwischen Sprach- und Bilderzähler zu differenzieren. Sie unterscheiden sich unter anderem durch den Erzählzeitpunkt und durch den Grad der Mittel- beziehungsweise Unmittelbarkeit der Erzählung. Im Großen und Ganzen ähnelt die Rollenverteilung Nünning's Unterscheidung zwischen »erzählendem« und »erlebendem Ich«: »Während das *erzählende Ich* diejenige Instanz ist, die aus der Rückschau ihre früheren Lebenserfahrungen und Reiseerlebnisse wiedergibt [im Fall der plurimedialen Erzählungen von Robert Adams der Spracherzähler], handelt es sich beim *erlebenden Ich* um das ‚frühere Selbst‘ des erzählenden Ich, um eine Figur in der erzählten Welt [bei Adams der Bilderzähler].«⁴⁶⁸ Sprach- und Bilderzähler vermitteln das Geschehen also von unterschiedlichen Ebenen aus. Das Kameraauge bewegt sich scheinbar in Echtzeit durch die Landschaft und verfügt über nicht mehr als die bloße Anschaufung. Der Spracherzähler hingegen berichtet aus der Rückschau und ordnet das Gesehene ein.⁴⁶⁹ Über das Wort schreibt Robert Adams der Landschaft also bestimmte Bedeutungen zu, die er über das Bild an die topografische Landschaft knüpft und so naturalisiert und vergegenwärtigt.

Am Beispiel der Kombination aus der Fotografie *North of Keota* (Abb. 1) mit der Clyde-Stanley-Episode, von der zu Beginn dieser Studie die Rede war, wird deutlich, wie Robert Adams Sprach- und Bilderzählung miteinander wie auch mit der topografischen Landschaft überblendet.⁴⁷⁰ Indem er die Landschaftsbeschreibung in der Spracherzählung an die Szenerie auf der Fotografie anpasst, auf die Erzähler und Leser beziehungsweise Betrachter gemeinsam blicken, nähert der Autor die beiden einander an und bewirkt so Immersion. Die Medialität des Bildes soll dabei in den Hintergrund rücken.

⁴⁶⁴ Zur Erinnerung: Im Nachwort zu *From the Missouri West* bekennt Adams: »[...] because I had lost my way in the suburbs, I decided to try to rediscover some of the land forms that had impressed our forebears.« (Adams 1980: 63). In *Turning Back* (Adams 2005) kehrt er dann, nachdem sein Weg gen Westen am Pazifik geendet hatte, programmatisch um und beendet die Reise in einem Garten in einem Ort mit dem sprechenden Namen Halfway.

⁴⁶⁵ Bei der ästhetischen Illusion handelt es sich um »die imaginative, v.a. visuelle Vorstellung, in den vom Artefakt bestimmten Raum bzw. in seine Welt einzutreten [...] und diese wie eine Wirklichkeit (mit-)zuerleben« (Wolf 2008)

[1998]c: 310). Das Inventar dieser Welt bezeichnet Orth als »narrative« oder »fiktionale Fakten« (vgl. Orth 2013: 172–176).

⁴⁶⁶ Wolf bezeichnet eine solche Form der »Narrativität des Bildes [, die] auf einer verbal-dramatischen Erzählung [basiert, als] parasitär« (Wolf 2018 [2002]b: 407).

⁴⁶⁷ Laut Martinez/Scheffel wird ein »Geschehen« zur »Geschichte«, »wenn die dargestellten Veränderungen motiviert sind. Die Motivierung

integriert die dargestellten Ereignisse in einen Erklärungszusammenhang« (Martinez/Scheffel 2012 [1999]: 110; zitiert nach Kuhn 2011: 67). Die Autoren unterscheiden drei Arten von narrativer Motivierung: kausale, finale und

kompositorische/ästhetische. »Die Handlung final motivierter Texte findet vor dem mythischen Sinnhorizont einer Welt statt, die von einer numinosen Instanz beherrscht wird. Der Handlungsverlauf ist hier von Beginn an festgelegt, selbst scheinbare Zufälle enthüllen sich als Fügungen göttlicher Allmacht.« (Martinez/Scheffel 2012 [1999]: 111 ff.; zitiert nach Kuhn 2011: 67).

⁴⁶⁸ Nünning 2008: 25 (wie Anm. 58).

⁴⁶⁹ Auf die verschiedenen Textsorten wie Buchtitel, Gattungsbezeichnung, Motto, Vorwort, Einleitung, Erzählung, Bildunterschrift oder Nachwort, die je eigene Funktionen innerhalb der Fotobucherzählungen erfüllen und teils zum

Haupttext, teils zum Paratext zählen, gehe ich hier nicht noch einmal gesondert ein.

⁴⁷⁰ Vgl. Adams 1994 [1986]: 168; wie Anm. 37.

zugunsten der ästhetischen Illusion, man blicke auf die Landschaft selbst. Das Motiv des Bildes wird zum Schauplatz der Handlung, zur Mise-en-scène, Erzähler und Leser zu handelnden Personen. Über den Satz »I think of the grave of a man I knew on the plains« erzeugt der Autor die Illusion, der Ich-Erzähler blicke (immer wieder) in genau diesem Moment zusammen mit dem Leser auf die Landschaft und denke dabei an Clyde Stanley. Der Narrationszeitpunkt der sprachlichen Rahmenerzählung entspricht also jenem der Bilderzählung.

Anschließend rekapituliert Robert Adams den Lebenslauf des Lokalzeitungsredakteurs auf einer anderen, zweiten Erzählebene in stark geraffter Form: hier die Illusion einer Erzählerfigur, welche die Biografie nacherzählt, dort die Lebensgeschichte selbst. Die Vermittlerinstanz – das »erzählende Ich« – kommentiert das Leben Stanleys und schreibt Figur und Landschaft auf diesem Wege Bedeutung zu: »it is compelling in its passion« und »The place – that was who he was, by his love for it«. Nachdem sie sich zu Beginn des ersten Satzes über das »Ich« als solche zu erkennen gegeben hat, tritt sie jedoch in den Hintergrund. Der Erzähler nimmt stattdessen die Perspektive des Lokalzeitungsredakteurs ein. Stanley wird also zur Reflektorfigur, dem *focalizer*, und zwar mit allen Sinnen: »He must have thought about the words for a long time ...; remembering I suppose the blizzards he'd watched through the front windows, the smell of sage after summer rains, the conversations he'd had with generations of neighbors.⁴⁷¹ Der beschriebene Übergang von der Perspektive des Ich-Erzählers auf jene der Figur dient der Illusion von Unmittelbarkeit und Authentizität und damit letztlich der Identifikation der fiktionalen mit der topografischen Landschaft. Dieser Effekt wird dadurch verstärkt, dass es sich bei Clyde Stanley um eine historische Figur handelt. Indem Adams die Inschrift auf seinem Grabstein zitiert, verwebt er die fiktionale und die topografische Landschaft noch enger miteinander.

Diese Form der Integration von Realia, lebensweltlichen Entitäten wie Objekten oder Personen, in die fiktionale Welt erlaubt es dem Autor, die Grenze zwischen diegetischem und extradiegetischem Raum möglichst offen zu halten. Dadurch kann er die über seine Erzählungen vermittelten Bedeutungen den topografischen Räumen selbst einschreiben und sie so zu Erinnerungsräumen werden lassen.⁴⁷² Dabei profitiert Adams vom »medialen Realitätseffekt« der Fotografie.⁴⁷³ Gesondert sind die wenigen Fälle zu betrachten, in denen der Fotograf solche Realia über schriftsprachliche Elemente in der Landschaft in seine Fotografien integriert. Einschlägige Beispiele finden sich vor allem in *The New West*, etwa in Form der Straßenschilder *De Cortez, Querida Dr[ive]* (beide auf der Frontispiz-Fotografie; vgl. Abb. 19), *Darwin Pl[ace]* (S. 27) und *Golden* (vgl.

⁴⁷¹ Der Begriff der *Reflektorfigur* (Stanzel) oder des *focalizers* (Genette) bezeichnet »ein Perspektivzentrum innerhalb der dargestellten Welt [...], von dem aus diese Welt unter Ein- schluss der Spiegelung der Wahrnehmungen, Gedanken und Gefühle im Bewußtsein des Reflektors dem Rezipienten erschlossen wird« (Stanzel, Franz K.: Theorie des Erzählens, Göttingen 1979: 194; zitiert nach Kuhn 2011: 103).

⁴⁷² Vgl. zur Fiktionalisierung realer Elemente Kuhn 2011: 70, Anm. 29; Zipfel 2001: 92–97; Röhling 1996: 25–51. Zur Unterscheidung zwischen Fiktionalität und Fiktivität grundsätzlich: Röhling 1996, 29–30. Ich schließe

mich (wie Kuhn) der Position von Röhling an, der betont, »dass es sich bei Fiktionalität und Fiktivität um zwei logisch voneinander unab- hängige Phänomene handelt« (Röhling 1996: 30), dass mithin reale Personen und Objekte in fiktionalen Texten auftauchen können. Zipfel spricht diesbezüglich von »realen Objekten in fiktiven Geschichten«. »Die Erwähnung dieser realen Objekte in fiktionalen Texten liefert die konkreten Anhaltspunkte für die Verbindungen der fiktiven Welt mit der realen.« (Zipfel 2001: 97). »Orte oder Personen der Wirklichkeit« könnten »durch explizite Erwähnung [...] zur fiktiven Welt einer Geschichte gehören« (Zipfel 2001: 113).

⁴⁷³ Vgl. Tschilschke 2000: 72 (wie Anm. 31).
⁴⁷⁴ Vgl. Kuhn 2011: 75–77, hier: 76.
⁴⁷⁵ Wolf 2008 [1998]b: 173.
⁴⁷⁶ Ebd.: 173–174.
⁴⁷⁷ Wolf schließt die Existenz einer extradiegeti- schen Ebene in Bilderzählungen aus und spricht diesbezüglich von »realen Objekten in fiktiven Geschichten«. »Die Erwähnung dieser realen Objekte in fiktionalen Texten liefert die konkreten Anhaltspunkte für die Verbindungen der fiktiven Welt mit der realen.« (Zipfel 2001: 97). »Orte oder Personen der Wirklichkeit« könnten »durch explizite Erwähnung [...] zur fiktiven Welt einer Geschichte gehören« (Zipfel 2001: 113). Dem ist aus kunsthistorischer

Sicht zu widersprechen. Man denke nur an innerbildliche Störungen der ästhetischen Illusio- n durch den Einbezug illusionistisch gemal- ter Rahmen oder Vorhänge, z. B. in der holländischen Genre- und Stilllebenmalerei. Gleches gilt für die Markierung der Materialität von Bildern durch Risse oder Knicke oder für Collagen und Montagen. Laut Caspers kann die »Innensicht einer Figur [...] auf dem Foto nicht zur Darstellung gelangen [...], wie dies mit literarischen Mitteln, etwa dem Bewusst- seinsstrom, der den Fall einer internen Fokali- sierung darstellt, möglich ist und vermittels dessen der Leser in die Wahrnehmungsper- spektive der erlebenden Figur eintreten kann«

(Caspers 2017: 57); vgl. auch die Einwände von Schürmann (Anm. 327). Dem ist entgegenzu- halten, dass zumindest mit Unschärfe und ver- gleichbaren Mitteln gearbeitet werden kann. Natürlich bedarf es einer Übertragungsleistung seitens der Rezipienten. Das gilt aber für Sprache, noch dazu für geschriebene, umso mehr. Außerdem ist auf den Effekt der ästhetischen Illusion zu verweisen.

⁴⁷⁸ Jannidis 2002: 550.

Abb. 51) oder des großflächigen Werbeschildes der Mineralölfirma Frontier Oil an einer Tankstelle am Pikes Peak (vgl. Abb. 49). Die Assoziationen, die diese Namen und Begriffe wecken, nutzt der Fotograf, um der Landschaft auf der Ebene der Diegese (quasi unmittelbar) Bedeutung zuzuschreiben.

Doch inwieweit lässt sich überhaupt von einem Bilderzähler sprechen? Laut Kuhn »hält sich die grundsätzliche Ablehnung einer narrativen Instanz in der Filmwissenschaft hartnäckig an dem Argument fest, dass sie in irgendeiner Weise anthropomorphe Züge oder eine konkrete ›Stimme‹ haben müsste«.⁴⁷⁴ Dem ist entgegenzuhalten, dass auch der Spracherzähler, sofern er in schriftlichen Texten auftritt, »nur als Vorstellungsobjekt aufgrund mehr oder weniger deutlicher Spuren [...] rekonstruiert werden kann«.⁴⁷⁵ Im Fall von »extrem innenperspektivischen Darstellung[en] wie im inneren Monolog« tendieren die »Spuren des [Sprach-]Erzählers gegen Null«.⁴⁷⁶ In Sprachtexten kann der anthropomorphe Ich-Erzähler allerdings zumindest durch das entsprechende Personalpronomen eindeutig markiert werden. Anders verhält es sich mit der narrativen Instanz in Fotografien. Zwar kann sie über den Blick unmittelbar verkörpert werden, sie hat jedoch keine Möglichkeit, ihre Beobachtungen zu kommentieren – zumindest nicht auf dieselbe Art wie ein Spracherzähler.⁴⁷⁷

Jannidis nennt mehrere Anzeichen für die Existenz eines Erzählers im literarischen Text, von denen sich drei auch auf einen Bilderzähler anwenden lassen: »jede literarische Anspielung oder farbige Metapher, jedes mythologische oder symbolische Muster im Text«, außerdem »alle Anzeichen für Eingriffe in die natürliche Folge, Proportion oder Dauer von Ereignissen« sowie »die Auswahl dessen, was erzählt wird«.⁴⁷⁸ Der »litera- rische[n] Anspielung oder farbige[n] Metapher« entspräche in der Fotografie etwa das Zitat eines bestimmten Motivs oder einer Bildsprache. Beides setzt Robert Adams regel- mäßig ein, sei es das ikonische Motiv der einfachen Holzkirchen in *White Churches* oder die Bildsprache der Survey-Fotografen in *From the Missouri West*. »Eingriffe in die natür- liche Folge, Proportion oder Dauer von Ereignissen« kommen bei ihm hingegen eher selten vor, um die ästhetische Illusion nicht zu stören. Die wenigen Beispiele für diese Erzählweise finden sich in Mehrbildfolgen wie am Beginn der Bilderzählung in *From the Missouri West*. Meist tritt der Bilderzähler in Adams' Fotobüchern indirekt in Erschei- nung durch »die Auswahl dessen«, was er dem Betrachter zeigt. Das wird insbesondere in den Eröffnungs- und Schlussbildern der Bücher deutlich, die uns an einen bestim- mten Ort führen und eine bestimmte Zeitspanne aus dem ewigen Zeitlauf isolieren. Sei es der Moment des Einbiegens auf einen Feldweg (vgl. Abb. 20), das Verlassen des Weges (vgl. Abb. 51) oder der Anstieg auf einen Berg Rücken und der Übergang in den Himmel

A standard linear barcode is positioned vertically on the right side of the page. It consists of vertical black bars of varying widths on a white background.

9 783954 986859