

„Papierte Gespenster Amerikas“

Burkhard Krüger

„Papierner Gespenster Amerikas“

*Das US-amerikanische Fotobuch
im Diskurs des 20. Jahrhunderts
bei Henri Cartier-Bresson und Susan Sontag*



BRILL
FINK

Zugleich Dissertation Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, 2018
„Papierte Gespenster Amerikas“. Henri Cartier-Bresson, Susan Sontag und das Fotobuch
Erstgutachten: Prof. Dr. Annette Tietenberg
Zweitgutachten: PD Dr. Thomas Becker

Umschlagabbildung:

„USA Flag 3D Silk“, Mrrebel1453, CC BY-SA 4.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>>, via
Wikimedia Commons (Verfremdung mit überlagerter farbiger Transparenz-Folie).

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede
Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung
des Verlags nicht zulässig.

© 2022 Brill Fink, Wollmarktstraße 115, D-33098 Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore;
Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)
Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schöningh, Brill Fink,
Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, Verlag Antike und V&R unipress.

www.fink.de

Einbandgestaltung: ©Ann Kristin Krahn
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6554-2 (hardback)

ISBN 978-3-8467-6554-8 (e-book)

Für Kurt & Lore

Inhalt

Danksagung	IX
Einleitung	XI
1 <i>L'Amérique furtivement</i> – Cartier-Bressons Amerika-Buch	1
1.1 Wirkmoment 1991/1996: Viel Ausstellung, wenig Buch	12
1.2 U1 ≠ U1 – Ein Buch und seine Umschläge	25
1.2.1 Gleicher Autor, anderes Buch: <i>America in Passing</i> <i>Amerika: Photo-Skizzen</i>	32
1.3 <i>L'Amérique furtivement</i> : Aufbau	37
1.4 Sequenz, Autorschaft, Legitimation	46
2 Das Fotobuch und der lange Schatten des entscheidenden Augenblicks	77
2.1 Künstlerbuch – fotografisches Buch – Fotobuch	83
2.2 „Das Buch ist das Medium der Fotografie“	88
2.3 Gegen <i>The Decisive Moment</i>	94
2.4 Fotobücher von Amerika: <i>American documents</i>	98
2.5 Die Textur des „Realen“: Photo Texts	107
3 Amerika – Eine <i>einzig</i> Fotografie	121
3.1 Metapher Paradigma Fotografie	130
3.2 Weitere Paradigmata: Leittexte, Diskurse, Medienspezifika	136
3.3 „Founding Documents“: Whitmans <i>Leaves of Grass</i> & das „größte Gedicht“	143
3.4 „Im düstern Spiegel der Fotografie“: Susan Sontags Amerika	159
3.5 American Photography: Ein Diskurs	167
3.5.1 American Photography & Alfred Stieglitz	172
3.5.2 Nach Stieglitz: American Photographs	182
4 Legislators und Interpreters:	
Intellektuelle Rede von Amerika und Fotografie	197
4.1 Über einige Motive bei Susan Sontag	217
4.2 Objekte der Melancholie: „lecture symptomale“	220
4.3 Europäische Fotografie vs. Amerikanische Fotografie	232
4.4 Gefährliche Bilder: Fotografien und Metaphern	236

5 Resümee 255

Summary 267

Literaturverzeichnis 269

Abbildungsverzeichnis 291

Danksagung

Dieses Buch hat mehr als eine*n Autor*in. Da all jene vermutlich nichts oder nur wenig davon wissen, sei ihnen hier noch einmal persönlich gedankt. Dem Institut für Kunstwissenschaft der Hochschule für Bildende Künste (HBK) Braunschweig, das mir als wissenschaftlichem Mitarbeiter die Möglichkeit eröffnet hat, mein Forschungsvorhaben selbständig zu entwickeln und zu realisieren. Prof. Dr. Annette Tietenberg, Prof. Dr. Katharina Sykora, Prof. Dr. Michael Mönninger, Prof. Dr. Victoria von Flemming und Prof. Dr. habil. Hannes Böhringer haben mich einfach machen lassen: Danke dafür.

* * *

Besonders bedanken möchte ich mich bei Prof. Dr. Annette Tietenberg, deren Vertrauen in meine Fähigkeiten, ein zusammenhängendes Buch zu schreiben, scheinbar unerschöpflich war. Ihre Geduld und Unterstützung sind und waren eine fortwährende Basis für dieses Buch und meine Arbeit.

* * *

Nicht genug danken kann ich auch PD Dr. Thomas Becker. Seine Begeisterung und seine kritischen Kommentare haben diese Arbeit vorangetrieben und mitgeprägt. Thomas Beckers Empathie und intellektuelle Begleitung für meine Fragestellungen ist unübertroffen. Danke, Thomas!

* * *

Geteiltes Leid ist halbes Leid: Bedanken möchte ich mich auch bei meinen ehemaligen Kolleginnen aus dem Mittelbau, mit denen ich zusammen Doktoranden-Kolloquien und Lehre am Institut bestreiten durfte und die mir immer eine Hilfe waren: Dr. Mareike Herbstreit, Dr. Johanna Scherer und Dr. Anja Herrmann. Besonders gedankt sei an dieser Stelle der (bald nicht mehr) jüngsten Mittelbau-Generation: Laura Breede, Christiane Böhm und Dr. des. Matthias Schulz. Unsere Gespräche gingen immer weit über Fragen der methodischen Herangehensweise hinaus: Mit euch war es am schönsten.

* * *

Da ich meine Forschungsarbeit immer auch in meine Lehrveranstaltungen getragen habe, möchte ich mich auch bei den Studierenden bedanken, die meine Seminare und meine Sprechstunden besucht haben und deren Feedback oft wertvolle Anregung war. Insbesondere erwähnen möchte ich hier: Jonas Habrich, Felix Koberstein, Lena Mühlemann und Erik Seth.

* * *

Bei Andreas Knop bedanke ich mich herzlich für die wunderbare Zusammenarbeit mit dem Wilhelm Fink Verlag. Mehr kann ein*e Autor*in sich nicht wünschen.

* * *

Persönlich bedanke ich mich zudem bei meinem Vater Ulrich Hans-Joachim Krüger sowie bei meinem Bruder Viktor Alexander Krüger.

* * *

Mein größter Dank geht an meine Partnerin*Kritikerin*Kollegin Ann Kristin Krahn. She knows.

Einleitung

„Ab jetzt ist Geschichte nicht länger gleichbedeutend mit einem nüchternen Buch, schön abgedruckt, aber ohne Bilder.“¹

„It is our faith, and the faith of many, that we are living in the first days of a renescent period, a time which means for America the coming of that national self-consciousness which is the beginning of greatness. In all such epochs the arts cease to be private matters; they become not only the expression of the national life but a means to its enhancement.“²

Den Blick unmittelbar in die Kamera gerichtet, die Zigarette zwischen Daumen und Zeigefinger, darunter der Aschenbecher, die Beine übereinander geschlagen, den Mantel über die Schultern geworfen: Susan Sontag sitzt dem Fotografen auf ihrem Sofa in ihrer Pariser Wohnung auf den ersten Blick scheinbar entspannt gegenüber (Abb. 1). Eine gewisse Skepsis liegt in ihrem Blick, ein Vermessen ihres Gegenübers vielleicht, in jedem Fall ein Grübeln, unschlüssig, was mit ihm oder dieser Situation anzufangen sei. Über das Treffen und das private Shooting mit Henri Cartier-Bresson, von dem zumindest drei Fotografien erhalten sind,³ ist in den einschlägigen Tagebüchern und Biographien auf beiden Seiten nichts Genaues überliefert,⁴ bis auf die Tatsache, dass es stattfand.⁵

Als Cartier-Bresson Susan Sontag im Winter 1972 portraitiert, arbeitet sie bereits an ihren Essays über Fotografie,⁶ deren erstes Ergebnis ein knappes Jahr später unter dem schlichten und unscheinbaren Titel „Photography“ in

1 George Santayana: „Das fotografische und das geistige Bild“ (ca. 1905), in: Wolfgang Kemp: *Theorie der Fotografie I, 1839–1912* (München 1980), München 1999, S. 251–259, hier S. 255.

2 James Oppenheim, Waldo Frank: „Editorial“, in: *The Seven Arts*, No. 1, 1916, S. 52–56, hier S. 52.

3 Grundlage für meine kurze Bildbeschreibung der Portrait-Fotografie von Susan Sontag ist die Abbildung in: Henri Cartier-Bresson: *Tête à Tête: Portraits*, Schirmer/Mosel Verlag, München [u.a.] 1998, (Abb. 59) o.p.

4 Vgl. Susan Sontag: *Ich schreibe, um herauszufinden, was ich denke: Tagebücher 1964–1980*, aus dem Amerikanischen von Kathrin Razum, München 2013.

5 Peter Galassi: *Henri Cartier-Bresson: Sein 20. Jahrhundert*, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art New York, München 2010, S. 325.

6 Vgl. Daniel Schreiber: *Susan Sontag: Geist und Glamour*, Berlin 2009, S. 168f.



Abb. 1 Henri Cartier-Bresson: Susan Sontag, 1972, Paris.

der zweiten Oktoberausgabe der *New York Review of Books* erscheint.⁷ Cartier-Bresson kann zu dem Zeitpunkt noch nicht wissen, dass dieser erste Essay, der später als „In Plato’s Cave“ Sontags Buch *On Photography* (1977) einleiten wird (Abb. 2),⁸ nur der Auftakt für eine Reihe von Aufsätzen sein wird, die nicht nur ihn und sein bis dato bevorzugtes Medium höchst kritisch thematisieren, sondern auch ihn selbst als Stellvertreter für eine exemplarische Tendenz in der Fotografie aufgreifen werden. Sontag widmet sich in ihren Kommentaren zu Cartier-Bresson, der erstmals im dritten Aufsatz von *On Photography* erwähnt wird, jedoch nicht konkreten Einzelbildern oder gar einem spezifischen Bildband. Vielmehr steht der französische Fotograf (zusammen mit anderen) stellvertretend für eine spezifische Richtung in der Auswahl seiner Bildsujets, die Sontag als Urszene der zum Beruf gewordenen Fotografie und ihrer ethisch-moralischen Implikationen verstanden wissen will:

7 Vgl. Susan Sontag: „Photography“, in: *The New York Review of Books*, Nr. 16, 1973, S. 59–63.

8 Vgl. Susan Sontag: „In Plato’s Cave“, in: dies.: *On Photography*, 1. Auflage, New York 1977 (a), S. 3–24. Da ich im Folgenden immer wieder explizit auf die Eigenheiten und Sujets einzelner Aufsätze aus Sontags Buch Bezug nehme, wird auf die Essays zum einen immer wieder namentlich zurückgegriffen sowie sie zum anderen in den Fußnoten alphabetisch nummeriert, der Reihenfolge im Buch folgend, kenntlich gemacht sind.

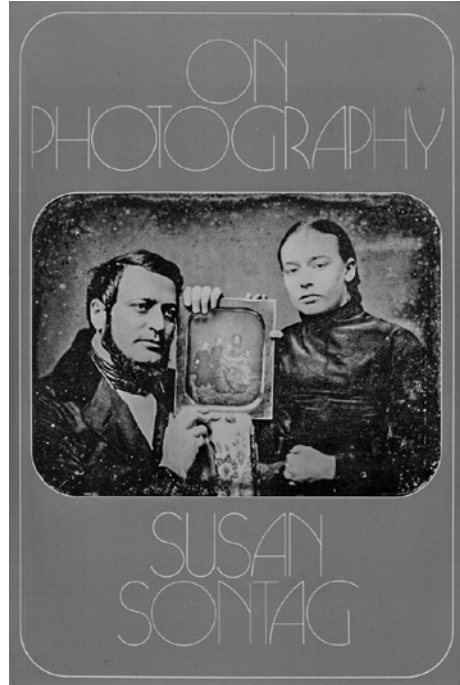


Abb. 2
Susan Sontag: *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1977.

Von Anfang an entwickelte sich das fotografische Gewerbe zu einem Klassentourismus in weiterem Sinne, da die meisten Fotografen ihre Streifzüge durch das soziale Elend damit verbanden, prominente Persönlichkeiten sowie Gebrauchsgüter (Haute Couture, Werbebranche) zu fotografieren und sich außerdem mit Aktstudien zu befassen. Die Karriere vieler weltberühmter Fotografen (darunter Edward Steichen, Bill Brandt, Henri Cartier-Bresson und Richard Avedon) ist gekennzeichnet durch den abrupten Wechsel des Sujets, sowohl hinsichtlich des sozialen Milieus als auch im Hinblick auf die moralische Aussage.⁹

Der abrupte Wechsel des fotografischen Sujets, der permanente, klassenbedingte Blick nach oben *und* nach unten, wie ihn Sontag Cartier-Bresson und seinen Kollegen attestiert, kann jener *Ethik des Sehens* zugerechnet werden, die sie als das zentrale Ergebnis der Erfindung und Verbreitung der Fotografie ausgemacht und die sie als grundlegende Prämisse deshalb auch an den Anfang ihrer Foto-Essays gestellt hat. „Indem sie uns einen neuen visuellen Code lehren“, schreibt sie in ihrem ersten Aufsatz in *On Photography*, „verändern und erweitern Fotografien unsere Vorstellungen von dem, was

9 Susan Sontag: „Objekte der Melancholie“, in: dies.: *Über Fotografie* (New York 1977), aus dem Amerikanischen von Mark W. Rien und Gertrud Baruch, Frankfurt am Main 2006 (c), S. 53–83, hier S. 60.

anschauenswert ist und was zu beobachten wir ein Recht haben“.¹⁰ „Es gibt“, konstatiert sie im Anschluss daran, „eine Grammatik und, wichtiger noch, eine Ethik des Sehens“.¹¹ Die kritischen Kommentare zu Cartier-Bresson und vielen anderen Fotografen, die Sontag infolgedessen verfasst, sind angesichts dieser grundlegenden „Natur“ der fotografischen Sache niemals persönlich gemeint. Sie unterstellt Cartier-Bresson und Co. in ihrer heterogenen Sujetauswahl nicht einmal mehr (künstlerische) Exzentrizität oder Inkonsequenz: „Das Pendeln“, schreibt sie, „zwischen einer „erniedrigten“ und einer „glanzvollen Realität““ gehöre nun einmal schlichtweg „zur Dynamik fotografischen Unternehmungsgeistes [...]“.¹² Sontags Aussagen beschreiben einen für sie unhintergehbaren Sachverhalt einer als Gewerbe betriebenen Fotografie.

Eine Kritik des fotografischen Sehens, so könnte man die zuvor skizzierten Essays grob zusammenfassen, setzt sich mit den moralisch-ethischen Rahmenbedingungen unserer Wahrnehmung auseinander, mit der Frage nach den sozialen und ökonomischen Konditionen des Produzierens und Konsumierens von Fotografien. Die folgenden Seiten und Kapitel versuchen sich jedoch nicht an einer Analyse und Überprüfung einer derartigen Kritik des Sehens anhand von fotografischen Beispielen. Die Auseinandersetzung mit Sontags Essays über Fotografie zielt vielmehr darauf ab, eine erkenntnistheoretische und diskursspezifische Dimension der Beziehung zwischen Fotografie und Amerika sichtbar zu machen. Denn was in dem Nebeneinander des französischen Fotografen Cartier-Bresson mit seinen amerikanischen Kollegen Edward Steichen, Bill Brandt und Richard Avedon zugunsten einer Generalthese der Fotografie in den Hintergrund rückt, ist die Verortung Cartier-Bressons als Teil einer Fotografie von Amerika, der Sontag „Traurigkeit“ als „vorherrschende Empfindung“ zuschreibt, ja der eine „traurige Vision des Verlustes“ zugrunde liege.¹³ Angenommen wird, dass insbesondere zwei der sechs Essays aus *On Photography*, nämlich „America, Seen Through Photographs, Darkly“ sowie „Melancholy Objects“, ein Modell beziehungsweise eine paradigmatische Verknüpfung von US-amerikanischer Geschichte und Fotografie

10 Susan Sontag: „In Platons Höhle“, in: dies.: *Über Fotografie* (New York 1977), aus dem Amerikanischen von Mark W. Rien und Gertrud Baruch, Frankfurt am Main 2006 (a), S. 9–30, hier S. 9.

11 Sontag (2006 (a)), a.a.O., S. 9. Dieser nicht unwesentliche Satz ist eines der Ergebnisse der Überarbeitung der Essays für die Buchausgabe, d.h. er kommt in der Fassung für die *New York Review of Books* noch nicht vor. Vgl. Susan Sontag: „Photography“, in: *The New York Review of Books*, Nr. 16, 1973, S. 59–63, hier S. 59. Zur Überarbeitung der Aufsätze für die Buchausgabe vgl. auch: Carl Rollyson: *Reading Susan Sontag: A Critical Introduction to Her Work*, Chicago 2001, S. 102f.

12 Sontag (2006 (c)), a.a.O., S. 60 (Hervorh. im Text).

13 Ebd.

formulieren. Gefragt wird nach einer Verortung von Sontags Foto-Essays als Teil einer „Grammatik“ innerhalb eines medienfixierten Diskurses über die Vereinigten Staaten. Sontags Annahmen müssen in diesem Zusammenhang jedoch umgedreht, ja gewissermaßen „gegen“ sie gewendet werden.

Wenn wir uns Sontags Prämisse anschließen können, dass Fotografien uns einen visuellen Code lehren, der unsere Vorstellungen des Anzuschauenden verändert, „der den Betrachter der Photographien gleich auch mit seiner Haltung infiziert“,¹⁴ können wir uns wahrscheinlich auch der These anschließen, dass uns – im Umkehrschluss – auch fotokritische und -theoretische Texte einen verbalen Code liefern, der unsere Vorstellungen verändert, wie über etwas Angeschautes gesprochen und geschrieben wird. „[J]eder Diskurs“, ließe sich mit Hayden White argumentieren, „[handelt] immer ebensowohl über den Diskurs selbst wie über die Gegenstände, die sein Thema bilden“.¹⁵ Die erste Annahme dieser Arbeit basiert infolgedessen auf der Lesart, dass Sontag mit *On Photography* einerseits eine Diskussionsgrundlage für eine Ethik des fotografischen Sehens vorgelegt hat. So beschreibt auch Bernd Stiegler das Anliegen von Sontags Texten zu Recht verallgemeinernd als „eine soziologisch bzw. kulturkritisch ansetzende Analyse der gesellschaftlichen Funktion der Fotografie“.¹⁶ Dieser Zusammenfassung muss gar nicht widersprochen, sie kann und soll hier allerdings noch einmal spezifiziert werden, hat Sontag doch mit dem Buch andererseits auch und insbesondere ein paradigmatisches Vokabular für das Betrachten von amerikanischer Fotografie beziehungsweise von Amerika *als* Fotografie selbst geliefert. So endet beispielsweise „America, Seen Through Photographs, Darkly“ mit der These, dass erst mit der Visionslosigkeit der amerikanischen Fotografie nach dem Zweiten Weltkrieg „Amerika als das surrealistische Land *par excellence* entdeckt [wurde]“.¹⁷

Die von Sontag während der 1970er Jahre provokativ formulierten, moralisch-ethischen Implikationen des Fotografierens sind breit rezipiert worden, nahezu keine Anthologie zur Theorie der Fotografie beziehungsweise auch kein Einführungsband in das selbige Thema kommt in der Regel ohne

14 Bernd Stiegler (Hg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart 2010, S. 316.

15 Hayden White: „Einleitung: Tropologie, Diskurs und die Formen des menschlichen Bewusstseins“, in: ders.: *Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen: Studien zur Tropologie des historischen Diskurses* (Baltimore 1978), aus dem Amerikanischen von Brigitte Brinkmann-Siepmann und Thomas Siepmann, Reihe: *Sprache und Geschichte*, hrsg. v. Reinhart Koselleck und Karlheinz Stierle, Stuttgart 1991, S. 7–35, hier S. 12.

16 Bernd Stiegler: „Vorbemerkung: Why Photography Matters as Never Before“, in: ders. (Hg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart 2010, S. 9–19, hier S. 14.

17 Susan Sontag: „Amerika im düstern Spiegel der Fotografie“, in: dies.: *Über Fotografie* (New York 1977), aus dem Amerikanischen von Mark W. Rien und Gertrud Baruch, Frankfurt am Main 2006 (b), S. 31–52, hier S. 52 (Hervorh. im Text).

einen Hinweis auf *On Photography* aus,¹⁸ auch wenn der Eindruck entstehen kann, dass der 2003 in Buchlänge veröffentlichte Foto-Essay *Regarding the Pain of Others* seinem Vorgänger einiges an Wucht genommen hat.¹⁹ Dass Sontags Essays in *On Photography* jedoch insbesondere auf einer Auseinandersetzung mit amerikanischer Fotografie basieren und damit erst die Grundlage für eine Diskussion des Verhältnisses von Fotografie und Gesellschaft geschaffen haben, infolgedessen die finale These einer vorherrschenden *Bilderwelt* vor allem auch eine nationalspezifische Formulierung findet, ist eine eher selten wahrgenommene Verknüpfung. Sie wird von Sontag insbesondere in den bereits genannten Aufsätzen „America, Seen Through Photographs, Darkly“ und „Melancholy Objects“ formuliert, zwei Aufsätze, als deren Beispiele überwiegend amerikanische Fotografinnen und Fotografen herangezogen werden – als europäische Ausnahme unter ihnen auch Henri Cartier-Bresson.

Sontag entwirft insbesondere in dem ersten dieser beiden Essays eine Erzählung, in der ein nationales Selbstverständnis oder vielmehr eine spezifische Vorstellung, eine Vision der Vereinigten Staaten (als United Nation), wie sie Walt Whitman formuliert (hat), verknüpft wird mit einer den Code verändernden Wahrnehmung durch die Fotografie.²⁰ Denn die Fotografie, so könnte man Sontags Annahme zusammenfassen, erweitert nicht nur einfach unsere Vorstellung dessen, was in und an den Vereinigten Staaten anschauenwert ist (und war). Ihre „Unersättlichkeit“ sowie ihr *demokratischer* Charakter verändern den Wert des Angeschauten.²¹ Sontags These einer sich durch die Fotografie wandelnden Grammatik und Ethik des Sehens liegt eine Gegenüberstellung und Genealogie amerikanischer Positionen der Fotografie zugrunde, die sie in „America, Seen Through Photographs, Darkly“ in ihrem

18 Vgl. u.a. Wolfgang Kemp: *Theorie der Fotografie III, 1945–1980* (München 1983), München 2006 (c); vgl. Bernd Stiegler: *Theoriegeschichte der Photographie*, Reihe: *Bild und Text*, hrsg. v. Gottfried Boehm et al., München 2006; vgl. James Elkins (Hg.): *Photography Theory*, Reihe: *The Art Seminar*, Vol. 2, New York [u.a.] 2007; vgl. Bernd Stiegler (Hg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart 2010; vgl. Peter Geimer: *Theorien der Fotografie zur Einführung*, 4. verbesserte Auflage, Hamburg 2014.

19 Vgl. Susan Sontag: *Regarding the Pain of Others*, New York 2003. Beispielhaft hat Daniel Schreiber auf diesen Umstand in einem Gespräch mit Carolin Emcke und Juliane Rebentisch hingewiesen: „Was das Medium der Fotografie betrifft, hat Sontag in den ungefähr 25 Jahren, die zwischen *Über Fotografie* und *Das Leiden anderer betrachten* liegen, eine große Entwicklung durchgemacht und widerspricht sich verdeckt selbst im Text.“ Carolin Emcke, Juliane Rebentisch, Daniel Schreiber: „Ethik und Ästhetik des Sehens: Ein Gespräch über die Aktualität Susan Sontags“, in: Anna-Lisa Dieter, Silvia Tiedtke (Hg.): *Radikales Denken. Zur Aktualität Susan Sontags*, Zürich 2017, S. 237–255, hier S. 239.

20 Vgl. Elizabeth W. Bruss: *Beautiful Theories: The Spectacle of Discourse in Contemporary Criticism*, Baltimore [u.a.] 1982, S. 256.

21 Sontag (2006 (a)), a.a.O., S. 9.

Wert für die Vereinigten Staaten durchdekliniert. Über die – fast immer nur grob skizzierten – Positionen von Alfred Stieglitz, Edward Steichen, Walker Evans, Diane Arbus und Robert Frank entfaltet Sontag eine Erzählung des amerikanischen *Image*. Sie entwickelt hier aus den Gebrauchsweisen der amerikanischen Fotografie einen Beitrag zu dem, was François Brunet als „métaphysique de l'Amérique-image“ bezeichnet hat.²² Das *Bild* Amerikas, welches laut Sontag durch den „düstern Spiegel der Fotografie“ (um hier die Übersetzung des Essay-Titels von Gertrud Baruch heranzuziehen) evoziert werde, entspreche einer „bittere[n], traurige[n] Aneignung von Erfahrung“, ihm haften eine „eigentümliche Melancholie“ an.²³

Bei dem von Sontag diagnostizierten Bild von Amerika handelt es sich um ein *mit* der oder vielmehr *durch* die Fotografie (an)geschautes Amerika („America, Seen Through Photographs, Darkly“), das sich von einem Whitman'schen Hohelied auf die amerikanische Erfahrung, „of the inclusiveness and vitality of actual American experience“,²⁴ verabschiedet hat. Entscheidend dabei: Fotografien sind bei Sontag, so das gängige Verständnis, keine Abbilder,²⁵ vielmehr konstituiere das fotografische Bild bei ihr „eine Lesart“. ²⁶ Es sei dementsprechend „mehr und anderes als die Interpretation eines Gegenstandes“ – „es ist vielmehr Erweiterung des Gegenstandes“. ²⁷ Das durch die Fotografie gezeigte Amerika ist nicht mehr als ein Gezeigtes erkennbar, dem als Maßstab eine (Whitman'sche) Vision zugrunde lag; das, was angeschaut wird, *ist* das Angeschaute: „Fotos von Kümmerlingen zeigen nicht Majestät und Schönheit. Sie zeigen Kümmerlinge.“²⁸

Sontags Foto-Essays können damit nicht nur als paradigmatische Texte einer Fotokritik zum Zeitpunkt der Institutionalisierung von Fotografie als Kunst in den US-amerikanischen Museen gelesen werden, die eben in die 1970er Jahre fällt. Ihre zum Buch überarbeiteten Aufsätze können zusammen mit anderen Schriften, zum Beispiel mit Daniel J. Boorstin's *The Image* (1962),

22 François Brunet: „Introduction“, in: ders. (Hg.): *L'Amérique des images: Histoire culture visuelle des États-Unis*, Paris 2013, S. 7–13, hier S. 7.

23 Sontag (2006 (b)), a.a.O., S. 51.

24 Susan Sontag: „America, Seen Through Photographs, Darkly“, in: dies.: *On Photography*, 1. Auflage, New York 1977 (b), S. 27–48, hier S. 27.

25 Karin Bruns: „Schatten des Realen: Susan Sontags Perspektiven auf Film und Fotografie“, in: Jan Engelmann et al. (Hg.): *Leidenschaft der Vernunft: Die öffentliche Intellektuelle Susan Sontag*, Würzburg 2010, S. 93–105, hier S. 95. Vgl. auch Bernd Stiegler: *Theoriegeschichte der Photographie*, Reihe: *Bild und Text*, hrsg. v. Gottfried Boehm et al., 2. unveränderte Auflage, München 2010, S. 316f.

26 Bruns (2010), a.a.O., S. 95.

27 Ebd.

28 Sontag (2006 (b)), a.a.O., S. 33.

Jean Baudrillards *Amérique* (1984), Umberto Ecos *Faith in Fakes* (1986) und Alan Trachtenbergs *Reading American Photographs* (1989) als Bestandteil einer Auseinandersetzung über eine „Grammatik“ von Bildlichkeit(en) des *Amerikanischen* beziehungsweise US-amerikanischer Geschichte betrachtet werden,²⁹ als deren prominentestes Medium immer wieder die Fotografie herangezogen wird.³⁰ Wir können in diesem Zusammenhang (mit und gegen Herta Wolf) *On Photography* als einen jener „Leittexte“ betrachten, „die von denjenigen, die sich mit der Fotografie beschäftigen, immer wieder zitiert werden, die also im Sinne Thomas Kuhns als Paradigma einer wissenschaftlichen Gemeinschaft fungieren“.³¹ „[F]ew writers“, konstatieren in diesem Sinne Carl Rollyson und Lisa Paddock, „who address the subjects of photography, science fiction, disease, or pornography can conduct their arguments without alluding to, quoting, and often taking issue with Susan Sontag“.³² Wolfs Formulierung kann, ja muss im Hinblick auf Sontags Essaysammlung um eine national-spezifische Facette ergänzt werden. *On Photography* kann als Beitrag in einem umkämpften Diskurs über das Sichtbare und Unsichtbare der amerikanischen Nation gelesen werden und in diesem Kontext vor allem als Negativfolie für all jene Positionen, die der Fotografie zuschreiben, US-amerikanische Geschichte zu verkörpern, (auf)geschrieben und erfahrbar gemacht zu haben.

„This is a book about interpretations of America“,³³ leitet Alan Trachtenberg vor diesem Hintergrund sein bereits erwähntes Buch *Reading American Photographs* ein, das in der Untersuchung und Anordnung von unter anderem Mathew Brady, Timothy O’Sullivan, Alfred Stieglitz und Walker Evans ein affirmatives Narrativ US-amerikanischer Geschichtsschreibung durch Fotograf(i)en behauptet und damit ein Gegenüber zum Sontag’schen

29 Die Verwendung der Begriffe „Amerika“ bzw. „amerikanisch“ bezieht sich in meiner Arbeit ausschließlich auf den geographischen und kulturellen Raum Nordamerikas.

30 „La métaphysique de l’Amérique-image a nourri en France une littérature brillante, de Tocqueville à Baudrillard, en passant par les postromantiques, pour qui l’expression „image américaine“, était synonyme cliquant moderne. On retrouve cette métaphysique aux États-Unis. Avant même le triomphe de la *French theory* sur les campus, des penseurs comme Daniel Boorstin, dans *L’Image* (1961), ou Susan Sontag, dans *Sur la photographie* (1977), avaient déploré une „révolution graphique“, par laquelle les „pseudo-événements“, auraient supplanté les événements, et „l’image“, remplacé „la réalité“, ou encore „l’idéal“,“ Brunet (2013), a.a.O., S. 7.

31 Herta Wolf: „Einleitung“, in: dies. (Hg.): *Paradigma Fotografie: Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 1, Frankfurt am Main 2002 (a), S. 7–19, hier S. 11. Die Foto-Essays von Sontag spielen in Wolfs Skizze paradigmatischer fototheoretischer Texte keine Rolle.

32 Carl Rollyson, Lisa Paddock: *Susan Sontag. The Making of an Icon*, New York 2000, S. xi.

33 Alan Trachtenberg: *Reading American Photographs: Images as History – Mathew Brady to Walker Evans*, New York 1989, S. XIII.

Fotografie-Verständnis und Verlustnarrativ formuliert. Trachtenberg betrachtet (historische) Fotografien zuvorderst als „cultural texts“, deren Wert darin bestehe, „how they construct their meanings“, wobei es ihm eben auch vor allem um deren Mehrwert für so etwas wie eine nationale „Identität“ geht:

My argument throughout is that American photographs are not simple depictions but constructions, that the history they show is inseparable from the history they enact: a history of photographers employing their medium to make sense of their society. It is also a history of photographers seeking to define themselves, to create a role for photography as an American art.³⁴

Amerika und Fotografie: Ein Diskurs

Sontags überzeichnetes Narrativ einer Verlustgeschichte eines amerikanischen Ideals durch das Medium Fotografie sowie Trachtenbergs *Argument* dienen hier als Einstieg, um über das *Amerikanische* des Fotografischen und das *Fotografische* des Amerikanischen nachzudenken. Beides findet einen zentralen Kulminationspunkt in der amerikanischen Fotografie, der kunsthistorisch verbrieften *American Photography*, einer *unvermeidlichen* „Rubrik“,³⁵ so Bettina Gockel, die spätestens seit den 1970er Jahren erneuter Bestandteil einer Historisierung durch Ausstellungen, Monographien und Kataloge ist.³⁶

American Photography wird in dieser Arbeit mit Michel Foucault und Allan Sekula als ein *Diskurs* verstanden, als eine um 1900 herum einsetzende *Rede* über Amerika und Fotografie, die die beiden Phänomene/Diskurse und ihre Geschichte(n) bis zur Unkenntlichkeit miteinander verwebt. In seinem Essay „On the Invention of Photographic Meaning“ schreibt Sekula:

34 Trachtenberg (1989), a.a.O., S. XVI.

35 Bettina Gockel: „Introduction. Looking Back From the „October Moment“ to the „FSA Moment“ in American Photography“ (b), in: dies. (Hg.): *American Photography: Local and Global Contexts*, Berlin 2012 (a), S. XI–XXXIII, hier S. XIV.

36 Vgl. Robert Doty (Hg.): *Photography in America*, Ausst.-Kat. Whitney Museum of Art New York, New York 1974; vgl. *The Documentary Photograph as a Work of Art: American Photographs, 1860–1876*, Ausst.-Kat. The David and Alfred Smart Gallery (The University of Chicago), hrsg. v. der University of Chicago, Chicago 1976; vgl. John Szarkowski: *Mirrors and Windows: American Photography Since 1960*, Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art New York, New York 1978; vgl. *The American Image: Photographs From the Archives of the United States, 1860–1960*, Ausst.-Kat. Circular Gallery of the National Archives Building Washington D.C., hrsg. v. National Archives Trust Fund Board, New York [u.a.] 1979; vgl. Jonathan Green: *American Photography: A Critical History – 1945 to the Present*, New York 1984; vgl. Peter Turner (Hg.): *American Images: Photography 1945–1980*, Ausst.-Kat. The Barbican Art Gallery London, London 1985.

A discourse can be defined as an arena of information exchange, that is, as a system of relations between parties engaged in communicative activity. In a very important sense the notion of discourse is a notion of limits. That is, the overall discourse relation could be regarded as a limiting function, one that establishes a bounded arena of shared expectations as to meaning.³⁷

Wie die Überschrift des Essays schon ankündigt, geht es Sekula um die Konstitution von Bedeutung von (einzelnen) Fotografien und nicht um die Beteiligten („parties“) einer mehr oder weniger institutionalisierten Fotokritik, -theorie oder -Geschichtsschreibung. Seine modellhafte Interpretation von Foucaults Umgang mit Diskursen lässt sich jedoch auch auf das Skizzieren eines eher lose gewebten Netzes übertragen, das in dem von mir beschriebenen Fall als *American Photography* bezeichnet wird und als deren Akteure Schriftsteller, Kritiker, Intellektuelle sowie der kunst- und literaturwissenschaftliche Betrieb agieren. Es ist die zwischen diesen Protagonisten vermittelte Rede von und über amerikanische Fotografie, die die in Europa erfundenen fotografischen Verfahren bereits frühzeitig annektiert und das Reden von Fotografie(n) in Amerika und von Amerika mit einer spezifisch nationalen Bedeutung besetzt – und die es Sontag leicht, ja nahezu selbstverständlich macht, Erkenntnis über die Vereinigten Staaten nahezu zwangsläufig als gekoppelt an das Medium Fotografie zu betrachten. „American photography may be thought of“, schreibt W.J.T. Mitchell, „as a „naturalized“ and „nationalized“ immigrant European medium that has been given American citizenship“.³⁸

Die von Sekula als *limiting function* beschriebene Exklusion eines Diskurses zeigt sich im Hinblick auf die *American Photography* insbesondere immer dann, wenn die Verknüpfung *Amerika/Fotografie* von den *Beteiligten* erklärt werden soll, nur um dann doch eine gewisse Natürlichkeit, einen selbstevidenten kausalen Zusammenhang ins Spiel zu bringen, über den sich eine Kontinuität des Gegenstandes behaupten lässt. So misst zum Beispiel Mitchell der Rede von der amerikanischen Fotografie eben jenen „ring of inevitability“ bei, den wir zum Beispiel auch mit der *Französischen Malerei* und der *Griechischen Skulptur* assoziieren würden.³⁹ Auch Mick Gidley weiß um die Fragwürdigkeit der vermeintlichen „symbiotic connection“ von Fotografie und Amerika, nur um dann doch festzuhalten: „Whether or not such a causal

37 Alan Sekula: „On the Invention of Photographic Meaning“ (1975), in: Victor Burgin (Hg.): *Thinking Photography*, Reihe: *Communications and Culture*, Houndmills [u.a.] 1982, S. 84–109, hier S. 84.

38 W.J.T. Mitchell: „The Ends of American Photography: Robert Frank as National Medium“ (1994), in: ders.: *What Do Pictures Want: The Lives and Loves of Images*, Chicago [u.a.] 2005, S. 272–291, hier S. 272 (Hervorh. im Text).

39 Mitchell (2005), a.a.O., S. 272.

and one-to-one connection between the nation and the medium is justified, the link itself exists.“⁴⁰ Und wie bereits eingangs erwähnt, erklärt auch Bettina Gockel *American Photography* zu einer unumgänglichen Rubrik: „*American Photography*“: this rubric by now sounds more like a slogan than a theme. Be that as it may, the term „*American Photography*“ is ineluctable.“⁴¹

Das Begrenzende dieser dem akademischen Betrieb von Literaturwissenschaften und American Studies entnommenen Aussagen besteht in der geteilten Annahme und Erwartungshaltung, *American Photography* sei so etwas wie eine unabdingbare Entität, ja ein „Titel eines Gesetzes“ oder zumindest eine „Kategorie“ beziehungsweise „Klasse, in die man jemanden/etwas gedanklich einordnet“.⁴² Nach diesem Muster verfährt auch die folgende Formulierung von Bettina Gockel: „It [*American Photography*, B.K.] calls to mind two key concepts from which it cannot be separated: „documentary“ and „American“.“⁴³ Amerikanische Fotografie, so der Mythos, kann und muss also über das Dokumentarische und das Amerikanische gedacht werden. Freilich wird sowohl bei Mitchell als auch bei Gidley und Gockel über ironische Untertöne die Rede über *American Photography* als ein hochgradig aufgeladener Prozess von Zuschreibung und Aneignung angedeutet, der jedoch letztlich der ordnenden und exkludierenden Funktion der *Rubrik American Photography* keinen Abbruch tut. Vor diesem Hintergrund erscheint die Kategorie *American Photography* auch in großen Teilen der Literatur der fotohistorischen Amerika-studien und der westlichen Kunstgeschichte als ein Akt natürlicher Kausalität.

Zwar konstatiert Mick Gidley 1983 in einer Broschüre der britischen *American Studies*: „Photography, cinema and television were all invented by Europeans, not Americans.“⁴⁴ Der Hinweis darauf, dass die von Louis-Jacques-Mandé Daguerre, Nicéphore Niépce und William Henry Fox Talbot entwickelten fotografischen Verfahren in Europa erfunden wurden, dient Gidley jedoch nur als Kontrastfolie, um deutlich zu machen, dass das Medium seine eigentliche Bedeutung erst durch die Vereinigten Staaten erfahren habe. „Es

40 Mick Gidley: *Photography and the USA*, Reihe: *exposures*, London 2011, S. 7.

41 Gockel (2012 (b)), a.a.O., S. XIII (Hervorh. im Text). Vgl. dazu, wenn auch mit etwas mehr Skepsis und Zurückhaltung, den Beitrag von Astrid Böger: „Die amerikanische Fotografie“, in: Christof Decker (Hg.): *Visuelle Kulturen der USA. Zur Geschichte von Malerei, Fotografie, Film, Fernsehen und Neuen Medien in Amerika*, Bielefeld 2010, S. 99–159, hier insbesondere S. 99f.

42 „Rubrik“, in: *Duden. Das große Fremdwörterbuch: Herkunft und Bedeutung der Fremdwörter*, 4., aktualisierte Auflage, hrsg. v. Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion, Mannheim [u.a.] 2007, S. 1197.

43 Gockel (2012 (b)), a.a.O., S. XIII (Hervorh. im Text).

44 Mick Gidley: *American Photography*, Reihe: *BAAS Pamphlets in American Studies*, No. 12, Durham (UK) 1983, S. 8.

kommt in der Geschichte nicht darauf an, ob zufällige Entdeckungen ‚stattfinden‘, zitiert er C.W. Cerams *Archäologie des Kinos* (1965), „sondern ob sie ‚wirksam‘ werden“.⁴⁵ Mit dem Inkrafttreten der Fotografie ist – innerhalb der Narrative der besagten Disziplinen – vor allem deren technologische (Weiter-)Entwicklung und Verbreitung im Anschluss an ihre Erfindungen in Europa gemeint.⁴⁶ Insbesondere der Daguerreotypie und ihrer ersten Beschreibung für eine amerikanische Öffentlichkeit durch Samuel F. B. Morse, der Entwicklung einer Laterna magica-Schau mit fotografischen Lichtbildern durch William und Frederick Langenheim, die ebenfalls für den nordamerikanischen Raum auf sie zurückgehende Entwicklung der Stereophotographie in den 1850er Jahren und ihre Verbesserung durch Oliver Wendell Holmes Senior: Ihnen allen wird für eine amerikanische „Identität“ der Fotografie eine essenzielle Bedeutung beigemessen.⁴⁷

Der Mythos einer amerikanischen Fotografie basiert neben einer nutzbar gemachten Technikgeschichte auch auf einer der US-amerikanischen Bevölkerung zugeschriebenen Technikbegeisterung, einer spezifisch amerikanischen Affinität für Technologie, die auf einer anderen Haltung gegenüber grundlegenden Fragen des Lebens beruhe. Beispielhaft dafür kann hier ein Absatz aus dem Buch *American Photography* (2003) des US-amerikanischen Historikers Miles Orvell stehen:

Why was this new art so appealing to Americans? Firstly, the very fact that photography was a mechanical process harmonized with a growing enthusiasm for technology, part of a national mentality that accepted change as a fact of life. Along with the steam engine, railroads, and later on electricity, photography would revolutionize the idea of modern life. And just as these technologies were making the world smaller by enhancing the means of communication and travel, so did photography too, bringing the wonders and sights of the world into the parlour with an immediacy that was breathtaking.⁴⁸

45 C.W. Ceram: *Eine Archäologie des Kinos*, Reinbek 1965, S. 14 (Hervorh. im Text). Vgl. Gidley (1983), a.a.O., S. 8.

46 Vgl. Gidley (1983), a.a.O., S. 6f.; vgl. Miles Orvell: *American Photography*, Reihe: *Oxford History of Art*, Oxford (UK) 2003, S. 19f; vgl. Mick Gidley: *Photography and the USA*, Reihe: *exposures*, London 2011, S. 31f.

47 Die Konkurrenz zwischen amerikanischer und französischer Daguerreotypie wird auch in Helmut Gernsheims Fotografiehistorie *A Concise History of Photography* (1965) beschrieben. Vgl. Helmut Gernsheim: *Die Fotografie* (London 1965), Wien [u.a.] 1971, S. 62–66. Vgl. zur Daguerreotypie insbesondere auch: Alan Trachtenberg: „The Daguerreotype and Antebellum America“, in: Gockel (2012 (a)), a.a.O., S. 1–14.

48 Miles Orvell: *American Photography*, Reihe: *Oxford History of Art*, Oxford (UK) 2003, S. 13. Bettina Gockel hat auf den linearen Charakter dieser Studien zur amerikanischen Fotografie hingewiesen, der sich vor allem durch eine Aneinanderreihung von Erfindungen und Innovationen auszeichnet: „Authors such as Alan Trachtenberg and Miles Orvell have

„Fotografien sammeln heißt die Welt sammeln“,⁴⁹ hatte Sontag eine ähnliche Beobachtung („technologies making the world smaller [...] bringing the wonders and sights of the world into the parlour“) kritischer kommentiert, verbirgt sich doch für sie hinter dem Impetus des Sammelns (von Welt) durch Fotografien ein aggressiver Akt der Aneignung.⁵⁰ Die fotografierten und damit angeeigneten Objekte, schreibt sie, scheinen „Bruchstücke der Welt“ zu sein: „Miniaturen der Realität, die jedermann anfertigen oder erwerben kann.“⁵¹ Die von Sontag kritisch beäugte Sammelbarkeit und damit einhergehende Verfügbarkeit werden, wie bei Orvell angedeutet, im historischen Rückblick der American Studies jedoch grundsätzlich anders bewertet. Neben der Möglichkeit, die Welt ins Wohnzimmer zu holen, wird die Kamera zum „prime instrument“ der Selbstdarstellung, zu *dem* Medium, mit dem sich um 1850 zum ersten Mal konsumierbare „Images“ haben produzieren lassen, eine Technologie, die, so Orvell, einer demokratischen Republik nur angemessen (gewesen) sei, „where personal identity and national identity were always to be invented and reinvented“.⁵² Noch deutlicher lässt sich der reziproke Anspruch einer American Photography anhand eines Companions sichtbar machen, der die auf dem US-amerikanischen Fernsehsender PBS Ende der 1990er ausgestrahlte Serie *American Photography: A Century of Images* historisch unterfüttern soll. Die beiden verantwortlichen Autoren, Vicki Goldberg und Robert Silberman, schreiben hier:

The most democratic of arts immediately found a home in the most democratic of countries, not only providing the average citizen (whoever that is) with his or her own likeness but soon proving its value in elections and in the exploration of the West. Photography seems, in retrospect, like a natural for the American eye, which has always paid particular attention to the plain, hard facts; witness our early painters, like John Singleton Copley and the Peales.⁵³

Modern, demokratisch, für jedermann verfügbar, sprich geradezu typisch *amerikanisch*: In den historiographischen Narrativen der American Studies

addressed the special contributions that photographers active in the United States have made to the history of the medium. However critical and antiessentialist these studies may be, they are inevitably characterized by a tendency toward narrative histories that unfold as chronologies of inventions and innovations.“ Gockel (2012 (b)), a.a.O., S. XIV.

49 Sontag (2006 (a)), a.a.O., S. 9.

50 Vgl. Sontag (2006 (a)), a.a.O., S. 10.

51 Ebd.

52 Orvell (2003), a.a.O., S. 13.

53 Vicki Goldberg, Robert Silberman: *American Photography: A Century of Images*, San Francisco 1999, S. 8.

sowie auch der Foto- und Kunstgeschichte überlappen sich hinsichtlich der amerikanischen Fotografie Zuschreibungen und Assoziationen, die für das retrospektive (Geschichts-)Bild der Vereinigten Staaten entweder als buchstäblich natürlich proklamiert (siehe Orvell, Goldberg und Silberman) oder in ihrem selbstevidenten Zusammenspiel als zumindest begründungs-bedürftig, aber deswegen nicht weniger wirkungsmächtig erklärt werden: „The history of photography“, schreibt Alan Trachtenberg, „belongs to this larger history [of America, B.K.], was influenced by it and in turn influences how we perceive and understand it. My purpose is to explore some of the ways which this is so.“⁵⁴

Aufbau der Arbeit (I): Cartier-Bresson, American Photography, Legislators

Nach dem Amerikanischen im Fotografischen und dem Fotografischen im Amerikanischen anhand amerikanischer Fotografie zu fragen, kann unmöglich, wie W.J.T. Mitchell zurecht bemerkt hat, in der Hoffnung betrieben werden, zweigleisig auf einen gemeinsamen Ursprung zuzusteuern. „What we have to confront here“, schreibt er in seinem Essay zu Robert Franks Fotobuch *The Americans*:

are the irregular, erratic intersections of two ambivalent and conflicted histories and dissenting counternarratives, standard, and deviant practices, clear-sighted views of the „ends“ of America and of photography, and impasses or confusions that seem to offer no way out.⁵⁵

Mitchells Vorschlag, amerikanische Fotografie metaphorisch als Labyrinth von sich einander überlagernden Narrativen und Zuschreibungen von Fotografie und Amerika zu betrachten, wird hier wortwörtlich genommen, indem die Arbeit mehrere Einstiege in dieses Labyrinth formuliert, ohne jedoch einen Ausweg zu weisen oder ein Zentrum ausmachen zu können.⁵⁶

Neben den Diskrepanzen, die das Verständnis amerikanischer Fotografie von Autoren wie Sontag und Trachtenberg auszeichnen, bietet sich als Einstieg

54 Trachtenberg (1989), a.a.O., S. xiii.

55 Mitchell (2005), a.a.O., S. 274 (Hervorh. im Text).

56 Mitchell hat der amerikanischen Fotografie selbst jedoch durchaus einen zentralen Platz zugewiesen: „If, as Roland Barthes suggested, „all the world's photographs formed a Labyrinth,“ surely the central region of that Labyrinth would be occupied by American photography.“ Mitchell (2005), a.a.O., S. 273 (Hervorh. im Text).

das bei beiden gemeinsam verhandelte Sujet an. Immer wiederkehrender Gegenstand in Sontags *On Photography* ist das *Fotobuch*/*photobook* – ein Format, das bei Trachtenberg mit Walker Evans' *American Photographs* (1938) zur Blaupause fotografischer Literarizität („literariness“) erklärt wird.⁵⁷

Die zweite Annahme dieser Arbeit geht in diesem Zusammenhang davon aus, dass die Rede von der amerikanischen Fotografie im *Fotobuch* ein paradigmatisches Medium nationaler Erzählung „gefunden“ hat und auch diese Hypothese beruht auf der Zusammenführung mehrerer Erzählstränge aus den American Studies und der Kunstgeschichte.⁵⁸ Vielleicht geht diese Annahme ein Stück zu weit, andererseits liegt mit Evans' *American Photographs* ein ehemaliger Ausstellungskatalog vor, dessen Bedeutung als Fotobuch, „als Schlüsselwerk für Photographen“,⁵⁹ die ehemals zugrundeliegende Ausstellung mittlerweile überholt zu haben scheint. Auch Sontags Sujets präsentieren sich bei genauerer Betrachtung als von ihr problematisierte Zusammenstellungen von Fotografien in Büchern. Dieser Umstand verdankt sich der Tatsache, dass ihre Essays ehemals als Reviews (nämlich als Besprechungen in der *New York Review of Books*) erschienen sind, die überwiegend Ausstellungskatalogen und Monographien gewidmet waren.⁶⁰ Steht in „America, Seen Through Photographs, Darkly“ noch die Retrospektive zu Diane Arbus im Museum of Modern Art im Vordergrund, diskutiert sie in „Melancholy Objects“ nahezu ausschließlich Bildbände: Robert Franks *The Americans* (1959), Clarence John Laughlins *Ghosts Along the Mississippi* (1948), Berenice Abbotts *Changing New York* (1939), Bob Adelmans *Down Home* (1972) und Michael Lesys *Wisconsin Death Trip* (1973).⁶¹ „Fotoerzählungen [...]“, schreibt sie hier, „können zwar

57 Trachtenberg (1989), a.a.O., S. 240.

58 Die Metapher des Fotobuchs bezieht sich hier auf den von Autoren wie Martin Parr, Gerry Badger, Patricia di Bello usw. formulierten Versuch, das Verhältnis von Fotografie und Buch unter dem Begriff des *photobook* mehr oder weniger variabel zu verklammern. Vgl. dazu insbesondere Kapitel 2.

59 Sarah Hermanson Meister: „Fünfundsiebzig Jahre American Photographs – Anmerkungen zur Jubiläumsausgabe“, in: *Walker Evans: American Photographs* (New York 1938), Jubiläumsausgabe des Department of Publications, The Museum of Modern Art New York, München 2012, S. 201–204, hier S. 201.

60 Ausgangspunkt für „Freak Show“, veröffentlicht 1973 (später „America, Seen Through Photographs, Darkly“) sind der Ausstellungskatalog des Museum of Modern Art, *Walker Evans* (1971), mit seiner prominenten Einleitung durch John Szarkowski sowie die Aperture-Monographie *Diane Arbus* (1972). „Photography: The Beauty Treatment“, veröffentlicht 1974 (später „The Heroism of Vision“) werden gleich fünf Publikationen zugrunde gelegt, darunter vier Aperture-Monographien zu Paul Strand, Edward Weston sowie zur French Primitive Photography.

61 Es sind die gleichen Bildbände, die Mick Gidley an den Anfang seiner Argumentation für den Gegenstand *American Photographs* stellt. Er schreibt: „We have witnessed the

weniger erklären als es viele Werke der Literatur tun, aber sie können heute stärker überzeugen, weil sie die Glaubwürdigkeit eines Dokuments besitzen“.⁶²

Der bei Sontag und Trachtenberg signifikant hervorgehobene Gegenstand *Fotobuch* wird – auch in Analogie zu Mitchells Auseinandersetzung mit Robert Frank – zum Anlass genommen, auch diese Arbeit mit einer Diskussion um ein Fotobuch von Amerika einzuleiten, scheint doch in der Zusammenstellung von Bild und Text in einem (meist gebundenen) Buch traditionell eine Möglichkeit des Erzählens nationaler Narrative durch, die aus einer bestimmten Anzahl von Fotografien *eine* Vision oder *ein* Bild von Nation entstehen lässt. Um die verschiedenen Ebenen aufzuzeigen, die sich in der Frage nach dem Verhältnis von Fotografie und Amerika über- und nebeneinanderlegen, widmet sich die Arbeit mit Henri Cartier-Bressons *L'Amérique furtivement* (1991) gezielt einem Bildband, der nicht zu den „Klassikern“ der Foto(buch)geschichten gehört, wie sie mit den Fotobuch-Anthologien der letzten Jahre vorgelegt wurden.⁶³

Über die Auseinandersetzung mit Cartier-Bressons Amerika-Buch widmet sich die Arbeit in ihrem ersten Kapitel einem im Gegensatz zum grundsätzlich breit erforschten Werk von Cartier-Bresson seinem eher merkwürdig marginalisierten Amerika-Bild, dem erst in den letzten Jahren sporadisch Aufmerksamkeit zuteil wurde.⁶⁴ Das Kapitel rekonstruiert die *L'Amérique furtivement* zugrunde liegende, auf die 1940er Jahre zurückgehende Reise durch die USA, die sich in Cartier-Bressons Zusammenarbeit mit einem Schriftsteller

commercial success [...] of photo-documentary books like Michael Lesy's *Wisconsin Death Trip* (1973), with its juxtapositions of extracts from newspapers and fiction [...]. And photography is integral to both story and structure in such American novels as David Galloway's *A Family Album* (1978) and Paul Theroux's *Picture Palace* (1978). Moreover, these new kinds of books are but a small tributary to the swollen river of more conventional photographic publications, both originals and reprints.“ Gidley (1983), a.a.O., S. 5.

62 Sontag (2006 (c)), a.a.O., S. 76.

63 Vgl. dazu insbesondere: Andrew Roth (Hg.): *The Book of 101 Books: Seminal Photographic Books of the Twentieth Century*, New York 2001; vgl. Martin Parr/ Gerry Badger: *The Photobook: A History, Vol. 1* (London/New York 2004), Reprint, London/New York 2014; vgl.: Andrew Roth (Hg.): *The Open Book: A History of the Photographic Book From 1878 to the Present*, Göteborg 2004.

64 Vgl. dazu insbesondere Jean-François Chevrier/Peter Galassi: „Henri Cartier-Bresson | Walker Evans – Photographier l'Amérique 1929–1947“, in: *Revoir Henri Cartier-Bresson*, Reihe: *L'écriture photographique*, hrsg. v. Clément Chéroux, Paris 2009, S. 175–195; vgl. Jean-Pierre Montier: „HCB/USA“, in: *Revoir Henri Cartier-Bresson* (2009), a.a.O., S. 333–347; vgl. *Henri Cartier-Bresson – Walker Evans. Photographier L'Amérique, 1929–1947*, Ausst.-Kat., Fondation HCB Paris, hrsg. v. der Fondation HCB, Paris 2008; vgl. *Documentary and Anti-Graphic Photographs by Cartier-Bresson, Walker Evans and Alvarez Bravo* (Une reconstitution de l'exposition de 1935 à la Galerie Julien Levy de New York), Ausst.-Kat. Fondation Henri Cartier-Bresson Paris, Göttingen 2005.

an James Agees und Walker Evans' *Let Us Now Praise Famous Men* (1941) orientierte. Das mit dem US-amerikanischen Dichter John Malcolm Brinnin für 1948 geplante Fotobuch wird im Anschluss an eine gemeinsame Reise durch die Vereinigten Staaten allerdings nie veröffentlicht. Erst 1991 und auf Betreiben des französischen Fotokritikers und Kurators Gilles Mora erscheint doch noch *das Amerika-Buch* Cartier-Bressons, das bis auf einen Großteil der Fotografien mit dem ursprünglichen Projekt allerdings nichts mehr zu tun hat. Um sich jedoch das Potenzial der in *L'Amérique furtivement* nachträglich versammelten Bilder zu vergegenwärtigen, kann die Einschätzung von Clément Chéroux herangezogen werden, der in dem „ernüchterte[n] Portrait der USA“, das Cartier-Bresson auf seiner Reise festgehalten hatte, ein Bild der Vereinigten Staaten wiedererkennt, das Robert Franks Fotobuch *Les Américains/The Americans* (1958/1959) in seiner pessimistischen und melancholischen Zeichnung der Vereinigten Staaten eigentlich zuvor gekommen war.⁶⁵

Das Potenzial von Cartier-Bressons Amerika-Bildern löst sich jedoch nicht ein, weder Ende der 1940er noch zu Beginn der 1990er Jahre. Cartier-Bresson veröffentlicht 1952 stattdessen einen ganz anderen Bildband, der zwar einige Aufnahmen von der Amerika-Reise mit Brinnin beinhaltet, aber der Mythos, den *Images à la sauvette/The Decisive Moment* für die Fotografie heraufbeschwört, schreibt seine eigene Geschichte und wird zur dominierenden Lesart von Cartier-Bressons Fotografien. Aber nicht nur die qualitativ hochwertigen Abbildungen, die quasi ein „Best-Of“ von Cartier-Bresson darstellen, prägen das Buch nachhaltig, sondern vor allem auch das von ihm selbst verfasste Vorwort mit der Beschreibung des für ihn zentralen Aufbaus von Fotografien – als organisierte wie gleichwohl das Kontingente berücksichtigende Einheit – hallt lange nach. *The decisive moment*, „im Sekundenbruchteil die Bedeutung einer Tatsache und die strenge Organisation der visuell wahrgenommenen Formen, die diese Tatsache ausdrücken, zu erkennen“,⁶⁶ wird zur Handlungsanweisung für eine ganze Generation von Fotografen, zu einem paradigmatischen Verständnis von Fotografie, das jedoch Ende der 1950er Jahre mit Robert Frank ein prominentes Gegenüber erhält:

Ehrgeizige Repräsentanten der Moderne wie Weston und Cartier-Bresson, die die Fotografie als eine wirklich neue Sehweise verstanden (präzise, intelligent, ja sogar wissenschaftlich), werden von Fotografen wie Robert Frank, die der nachfolgenden Generation angehören abgelehnt. Diese Fotografen wollen ein

65 Clément Chéroux: *Henri Cartier-Bresson: Der Schnappschuss und sein Meister*, aus dem Französischen von Claudia Steinitz, München 2008, S. 57.

66 Henri Cartier-Bresson: „Images à la sauvette“ (Paris 1952), in: Chéroux (2008), a.a.O., S. 130–137, hier S. 137.

Kamera-Auge, das nicht durchdringend, sondern demokratisch ist; sie nehmen nicht für sich in Anspruch, neue Maßstäbe des Sehens zu setzen.⁶⁷

Sontags Kommentar kann als Konsens einer Geschichtsschreibung der Fotografie der Moderne verstanden werden, für das Cartier-Bresson (zusammen mit anderen Fotografen) die Negativfolie bildet. Aber nicht nur dessen *Sehweise* (das Erkennen des *decisive moment*) wird im Rahmen der Fotogeschichtsschreibung als Kontrast genutzt, um Franks Fotografie als Gegenentwurf zu legitimieren. Vielmehr lässt sich über sein (zu) spät veröffentlichtes Amerika-Buch ein Diskurs über das Fotobuch einleiten, ein Medium, dessen narratives Potential eng verknüpft ist mit der Geschichtsschreibung der American Photography.

Cartier-Bresson, der als Fotograf in den Vereinigten Staaten früh einen institutionellen Rahmen und Anerkennung findet, bietet (zusammen mit dem Verleger Robert Delpire) trotz seiner amerikanischen Fotografien keine Bildbände an, die sich für eine American Photography und nur bedingt für eine Fotobuchgeschichtsschreibung verwerten lassen (ausgenommen davon sind *Images à la sauvette/The Decisive Moment, Les Européens/The Europeans* und *Les danses à Bali*). Über das Kapitel zum Fotobuch wird sichtbar gemacht, inwiefern die Rubrik American Photography einen Diskurs mitkonstituiert, dessen unausgesprochene Grenzen *L'Amérique furtivement* als „Coffee Table Book“ zurücklassen. Das Kapitel zeigt jedoch auch, welche Bedeutung dem Medium Buch für die American Photography beziehungsweise für einen Zugriff auf das US-amerikanische Selbstverständnis zugeschrieben werden kann.

Aufbau der Arbeit (II):

Cartier-Bresson, American Photography, Legislators

„Fotobuch“, „Dokumentarische Fotografie“, „Amerikanische Fotografie“: Sie alle werden als konstitutiv für einander bewertet, als Konstellation sich gegenseitig durchdringender Diskurse, und sie alle werden über den französischen „Umweg“ Henri Cartier-Bresson eingeleitet. Cartier-Bresson kann nämlich geradezu musterbeispielhaft als Projektionsfläche für alle bisher genannten Diskurse herangezogen werden, lassen sich doch über sein in der

67 Susan Sontag: „Der Heroismus des Sehens“, in: dies.: *Über Fotografie* (New York 1977), aus dem Amerikanischen von Mark W. Rien und Gertrud Baruch, Frankfurt am Main 2006 (d), S. 84–110, hier S. 97.

Kunstgeschichte marginal rezipiertes Amerika-Buch *L'Amérique furtivement* Fragen nach einem Verhältnis von Amerika und Fotografie stellen, über die der Mythos einer amerikanischen Fotografie noch einmal anders diskutiert werden kann.

Eine entscheidende Rolle kommt dabei dem Text von *L'Amérique furtivement* zu, erweist sich doch der dem Bildband anbei gestellte Essay des französischen Fotokritikers und -kurators Gilles Mora als Meditation über das Verhältnis von Amerika und Fotografie, die in der metaphorischen These gipfelt, Amerika sei für uns Europäer vor allem *eine einzige* Fotografie: „une (singulier générique) photographie.“⁶⁸ Moras Essay über Fotografie, Amerika sowie sein persönliches Verhältnis zu den Vereinigten Staaten (und weniger über Cartier-Bresson) erzählt vom Abgleich der Bilder des französischen Fotografen mit jenen der amerikanischen (Paul Strand, Alfred Stieglitz, Edward Weston, u.a.), ein Abgleich, der – so das Narrativ – zu der Erkenntnis einer „einzigartige[n] photographische[n] Bildwelt“ führt und infolgedessen zu seiner Metapher Amerikas als einer einzigen Fotografie.⁶⁹ Mora bezweifelt im gedanklichen Nachgang seiner medienspezifischen Zuspitzung einer „Metaphysik“ des Amerika-Bildes (Brunet), dass wir ihrem Anspruch – wenn wir ihn denn ernst nehmen wollen – gerecht werden können:

Ich hätte all das ordnen und zu einem erhellenden Aufsatz zusammenfassen sollen. Aber ich sträubte mich dagegen, denn ich spürte, wie vergeblich solch ein Unterfangen war; es mußte sich als ebenso reduktionistisch erweisen wie die Versuche, auf die manche Photographen sich angesichts der komplexen amerikanischen Realität bereits eingelassen hatten.⁷⁰

Mag Mora seiner eigenen Hypothese aus Sorge um eine Reduzierung der amerikanischen Realität auf ein spezifisches Medium nicht getraut haben, schließt diese bloße Formulierung doch nahtlos an Sontags pessimistisches Vokabular einer amerikanischen Bild(er)welt an, die eine Unterscheidung zwischen wirklicher Erfahrung und Bild schwierig, wenn nicht unmöglich bis überflüssig macht. Die Metaphorisierung Amerikas als eine einzige Fotografie wird jenseits dieser Übereinstimmung von Sontag und Mora jedoch vor allem als ein Ringen um Sprache, um eine angemessene Rede verstanden und

68 Gilles Mora: „D'un bord à l'autre“, in: Henri Cartier-Bresson: *L'Amérique furtivement. Photographies Henri Cartier-Bresson USA 1935/1975*, Editions du Seuil, Paris 1991, S. 7–24, hier S. 12 (Hervorh. im Text).

69 Gilles Mora: „Von Küste zu Küste“, in: Henri Cartier-Bresson: *Amerika. Photo-Skizzen*, aus dem Französischen von Michael Bischoff, Schirmer/Mosel, München [u.a.] 1991, S. 7–24, hier S. 12.

70 Mora (1991), a.a.O., S. 13.

damit als Teil eines sich immer wieder neu herausbildenden (literarischen wie wissenschaftlichen) Diskurses über Amerika, der immer wieder auf Metaphern zurückgreift, um anschaulich zu machen, was anders nicht darstellbar ist. „Which images are needed to conceptualize America?“, fragt die Literaturwissenschaftlerin Maria-Theresia Holub, um das Ausmaß zu skizzieren, indem das Amerikanische über räumliche Metaphern beschrieben wird.⁷¹ Oder anders formuliert: Mit welchen Bildern/Metaphern machen wir uns eigentlich ein Bild von Amerika?

Die Arbeit schließt sich vor dem Hintergrund der Metaphern-Diskussion, die hier in ihrer Komplexität nicht nachgezeichnet werden kann,⁷² der Annahme von George Lakoff und Mark Johnson an, dass „[u]nser alltägliches Konzeptsystem, nach dem wir sowohl denken als auch handeln, im Kern und grundsätzlich metaphorisch ist“.⁷³ Ihre Annahme, dass es unsere Konzepte sind, die unbewusst strukturieren, was wir wahrnehmen, wie wir uns in der Welt bewegen und wie wir uns auf andere Menschen beziehen,⁷⁴ steht dabei in einer Tradition mit der Interaktionstheorie von Max Black,⁷⁵ die hier aufgegriffen wird, um die konzeptualisierenden Momente von Fotografie und Amerika unter der rhetorischen Zuspitzung von Moras Metapher zu erörtern.

Mit Black lässt sich zeigen, inwieweit Metaphern über die Interaktion von Vorstellungen, von *assoziierten Gemeinplätzen*, eine Bedeutungserweiterung sichtbar machen können, die unseren Blick auf einen Gegenstand (oder einen Diskurs) neu organisieren. Das modellgebende Verfahren der Metapher beziehungsweise des Paradigmas ist im Blick auf die Fotografie vor allem von Herta Wolf diskutiert worden.⁷⁶ Ihre Diskussionsanstöße zu einem Paradigma Fotografie beziehungsweise zu mehreren Paradigmen dienen als Ausgangspunkt, um das wechselseitige Modellieren in der Rubrik American Photography gegenwärtig zu machen. Mit Hans Blumenberg bezieht sich

71 Maria-Theresia Holub: „Placing America – Constructing America through Time and Space“, in: Michael Fuchs/Maria-Theresia Holub (Hg.): *Placing America – American Culture and Its Spaces*, Bielefeld 2013, S. 9–16, hier S. 10.

72 Vgl. hierzu: Anselm Haverkamp (Hg.): *Theorie der Metapher*, Reihe: *Wege der Forschung*, Bd. 389, Darmstadt 1983.

73 George Lakoff/Mark Johnson: *Leben in Metaphern: Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern* (Chicago 1980), aus dem Amerikanischen von Astrid Hildebrand, Heidelberg 2014, S. 11.

74 Vgl. ebd.

75 Vgl. Max Black: „Die Metapher“ (London 1954), aus dem Englischen von Margit Smuda, in: Anselm Haverkamp (Hg.): *Theorie der Metapher*, Reihe: *Wege der Forschung*, Bd. 389, Darmstadt 1983, S. 55–79.

76 Vgl. Herta Wolf (Hg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Band I*, Frankfurt am Main 2002.

Wolf auf eine prominente Konzeption einer Metaphorologie, die hier nur angedeutet werden kann und der mit Hayden White eine umstrittene, für meine Untersuchung jedoch fruchtbare Position anbei gestellt wird. Beide haben auf das *Tropische* beziehungsweise auf das Metaphorische in der Entstehung von wissenschaftlichen Diskursen/Disziplinen hingewiesen.⁷⁷ Ihre Bemerkungen dienen als Ausgangspunkt, um die Argumentationslinien von Kunsthistorikern, Kulturkritikern und Wissenschaftlern der Amerika-Studien in den Blick zu nehmen und sie im Hinblick auf ihre metaphorisch und paradigmatisch formulierten Verknüpfungen von Amerika und Fotografie, von Nation und Medium, zu befragen.

Mag es sich bei der Frage nach der Beziehung von Fotografie und Amerika auch nicht um eine genuine Fachrichtung handeln, stellt die Fokussierung auf die Fotografie jedoch ein eigenes Forschungsfeld der US-amerikanischen American Studies dar,⁷⁸ dessen „Vorläufer“ bereits um 1900 Schriften und Texte verfassen, die explizit das Medium Fotografie für die Vereinigten Staaten beanspruchen. In den divergierenden Positionen gegenüber der Fotografie, wie sie Sontag und Trachtenberg in den 1970er und 1980er Jahren zugeschrieben werden können, scheint eine Auseinandersetzung über die (Re-)Konstruktion einer US-amerikanischen Vergangenheit durch, die bereits in den 1930er Jahren im Rahmen einer Kulturkritik diskutiert wird. Deren Akteure, unter anderem Van Wyck Brooks, Waldo Frank und Lewis Mumford, beteiligen sich an einem literatur- beziehungsweise kulturtheoretischen Diskurs, in dessen Zentrum die Frage nach einer US-amerikanischen „Identität“ steht:

They responded by raising questions about the *whole* of American life. Predominantly they were literary figures, but they extended the range of literary discussion to include the way of life in America in its entirety. They made *culture* their subject, the very culture they inhabited.⁷⁹

Wer die Texte von Brooks, Frank und Mumford, aber auch von William Carlos Williams, George Santayana und Paul Rosenfeld liest, kommt nicht umhin, in der sich immer wiederholenden Frage nach einem genuin Amerikanischen einen medien-spezifischen Nationalismus auszumachen. „If we are dreaming

77 Vgl. Hayden White: *Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen: Studien zur Tropologie des historischen Diskurses* (Baltimore 1978), aus dem Amerikanischen von Brigitte Brinkmann-Siepmann und Thomas Siepmann, Stuttgart 1991; vgl. Hans Blumenberg: *Paradigmen zu einer Metaphorologie* (Hamburg 1960), Frankfurt am Main 1998.

78 Für einen Überblick vgl. Michael Kammen: „Photography and the Discipline of American Studies“, in: *American Art*, No. 3, 2007, S. 13–18.

79 Alan Trachtenberg: „Introduction“, in: Trachtenberg (1976), a.a.O., S. 3–13, hier S. 6 (Hervorh. im Text).

of a „national culture“ today“, konstatiert Brooks 1917, „its is because our inherited culture has so utterly failed to meet the exigencies of our life, to seize and fertilize its roots“. ⁸⁰ In dem Bedürfnis, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts vorherrschenden *genteel tradition* des amerikanischen (Philosophie-) und Literaturbetriebs, ⁸¹ der sich einem Arnold'schen und damit einem europäischen Hochkultur-Begriff verschrieben hat, ⁸² eine andere, spezifisch *Amerikanische* Kultur gegenüberzustellen, streben Brooks und die *Critics of Culture* (Trachtenberg) nach einer Revitalisierung marginalisierter oder als problematisch betrachteter Positionen, wie William James und insbesondere Walt Whitman. ⁸³

Brooks Worte fallen in einen Zeitraum, in dem der amerikanische Transzendentalismus als Strömung für die amerikanische Literatur auf seine Gültigkeit hin kritisch befragt wird. Vor dem Hintergrund einer Suche nach einer amerikanischen Kultur, die sich bis dahin als eine Frage nach einer genuin amerikanischen Literatur skizzieren lässt, erscheint es dann auch nicht als Zufall, dass es dieselben Kritiker und Schriftsteller sind, die sich auch zum Medium Fotografie äußern. ⁸⁴ Wolfgang Kemp hat im ersten Band seiner *Theorie der Fotografie* (1980) nachgezeichnet, inwiefern im 19. Jahrhundert auf amerikanischer Seite Fotografie mit Transzendentalismus verbunden wird, inwiefern von einem exklusiv für die USA geltenden „transzendentalistische[n] Medienverständnis“ gesprochen werden kann. ⁸⁵ Und vor eben jenem Hintergrund ist auch Susan Sontags Polemik in „America, Seen Through Photographs, Darkly“ zu verstehen, wenn sie für die amerikanische Fotografie der 1970er und

80 Van Wyck Brooks: „The Culture of Industrialism“ (1917), in: Trachtenberg (1976), a.a.O., S. 89–98, hier S. 89 (Hervorh. im Text).

81 Vgl. George Santayana: „The Genteel Tradition in American Philosophy“ (New York 1913), in: Trachtenberg (1976), a.a.O., S. 14–32.

82 Vgl. Brooks (1976), a.a.O., S. 93.

83 Van Wyck Brooks, Waldo Frank, Lewis Mumford und Randolph Bourne werden im anglo-amerikanischen Raum als „Young American Critics“ bezeichnet und gelten als zentrale Protagonisten einer Riege von Intellektuellen der 1910er Renaissance in New Yorks Greenwich Village, deren Schriften den Übergang von einer viktorianischen zu einer modernistischen Kultur beschreiben, angetrieben von einer politischen Agenda für ein neues (utopisches) Projekt eines demokratischen Amerikas. Vgl. dazu insbesondere: Casey Nelson Blake: *Beloved Community. The Cultural Criticism of Randolph Bourne, Van Wyck Brooks, Waldo Frank, & Lewis Mumford*, Reihe: *Cultural Studies of the United States*, hrsg. v. Alan Trachtenberg, Chapel Hill [u.a.] 1990.

84 Vgl. hierzu insbesondere: Waldo Frank, Lewis Mumford, Dorothy Norman, Paul Rosenfeld, Harold Rugg (Hg.): *America & Alfred Stieglitz: A Collective Portrait* (New York 1934), New York 1979.

85 Wolfgang Kemp (Hg.): *Theorie der Fotografie I, 1839–1912* (München 1980), München 1999, S. 35.

vor der Negativfolie von Whitman festhält: „Niemand versteht mehr, wieso irgend etwas – und schon gar nicht eine Fotografie – transzendent sein kann.“⁸⁶

Sontags Bezug auf Whitman ist für diese Arbeit von eminenter Bedeutung. Seiner Funktion als „role model“, als Paradigma, für den Diskurs der American Photography widmet sich dann auch das Kapitel. Whitmans Gedichtband *Leaves of Grass* (1855) wird hier mit W.C. Harris als „gesetzgebende“ Schrift vorgestellt, als „foundational text“ US-amerikanischer Gründungstexte,⁸⁷ auf den von US-amerikanischer, foto- und kulturtheoretischer Seite immer wieder zurückgegriffen wird. Es ist Sontags große Whitman-Paraphrase und -Kommentierung, die den Anfang von „America, Seen Through Photographs, Darkly“ darstellt und die als Brücke dient, um die Verschränkungen von Amerika und Fotografie zu diskutieren. Hierbei rücken insbesondere Alfred Stieglitz und Walker Evans in den Vordergrund.

Anhand einer intensiven Auseinandersetzung mit einem Sammelband, der 1934 zu Stieglitz' Ehren von unter anderem Waldo Frank, Lewis Mumford und Paul Rosenfeld publiziert wurde, lässt sich zeigen, mit welchen Argumenten und mit welcher Vehemenz die Autoren des Bandes DIE Fotografie für die Vereinigten Staaten beanspruchen. Der Diskurs mag in den anschließenden Jahrzehnten an Dringlichkeit verlieren – er ist bei Stieglitz auch nicht an eine spezifische Werkserie geknüpft, sondern vor allem an seine Person –, mit Walker Evans Fotobuch *American Photographs* (1938) erfährt die Diskussion um das Amerikanische der Fotografie eine weitere Aufladung, zu dessen theoretischer Fundierung und Interpretation insbesondere Alan Trachtenberg beigetragen hat.

In dem Versuch, die besondere Beziehung von Amerika und Fotografie zu untersuchen, entwickelt Trachtenbergs Buch *Reading American Photographs* (1989) ein historisches Programm, das sich über die Positionen von unter anderem Mathew Brady, Timothy O'Sullivan und Alfred Stieglitz in seinem finalen Kapitel mit Evans *American Photographs* (1938) auseinandersetzt. Trachtenberg zeichnet hier nach, wie Evans zum Erfinder eines historiographischen *documentary style* der Fotografie wird, der im Buch von Evans in der Figur des auktorialen Erzählers kulminiert: „Although *American Photographs* has no narrator in the ordinary sense of the word, there is a consistent attitude or point of view which serves the function of teller of the tale. It is the attitude of a historical observer [...].“⁸⁸ Das Kapitel zeichnet in diesem Zusammenhang

86 Sontag (2006 (b)), a.a.O., S. 35.

87 W. C. Harris: *E Pluribus Unum: Nineteenth-Century American Literature & the Constitutional Paradox*, Iowa City 2005, S. 21.

88 Trachtenberg (1989), a.a.O., S. 250.

nach, wie Evans' *American Photographs* bei Trachtenberg zum Musterbeispiel einer gleichermaßen abstrahierenden, ja vermeintlich objektiven wie spezifisch nationalen Geschichtsschreibung erklärt wird.

Lässt sich in der Diskussion der 1930er Jahre um Alfred Stieglitz vor allem die Formulierung eines vermeintlichen „Rechtsanspruchs“ auf das Medium Fotografie nachverfolgen, wird bei Trachtenberg sichtbar, wie sich der Diskurs zugunsten einer einsetzenden Historiographisierung verschoben hat. Sie reklamiert nicht mehr in rhetorischer Vehemenz einen Anspruch, sondern betont nur noch die Bedeutung des Mediums für die eigene nationale Geschichte:

According to my point of reference, the history represented in American photographs belongs to a continuing dialogue and struggle over the future of America. It is a history of participation by photographers in the making of America, the illumination of its cultural patterns, the articulation of its social and political contradictions. The dialectical view of history gives us an American photography more richly American, more significant (this is my hope) as a past which interprets our present – past images as present history.⁸⁹

Aufbau der Arbeit (III): Cartier-Bresson, American Photography, Legislators

Das symbolträchtige Treffen von Sontag und Cartier-Bresson, das ich in dieser Arbeit vielleicht etwas überstrapaziere, lädt im historisierenden Rückblick zur Reflexion der Konstellation der beiden prominenten Akteure ein, des Verhältnisses von Fotopraxis und Fotokritik, von Fotografieren und dem (wissenschaftlichen) Schreiben darüber. Ausgangspunkt dieses Kapitels ist eine von Sontag klar formulierte Arbeitsteilung, die sie 1978 in einem Interview formuliert, angesprochen auf ihr Verhältnis zur Fotografie und mögliche Reaktionen von Fotografen auf den Impetus von *On Photography*:

Nun, *Über Fotografie* ist kein Buch, das ein Fotograf hätte schreiben können. Aber ich denke, dass alle Fotografen das meiste von dem kennen, was darin gesagt wird. Sie haben es nur nicht formuliert oder fühlen, dass es nicht in ihrem Interesse ist, darüber zu reden. Aber wenn ich mit Henri Cartier-Bresson oder Richard Avedon spreche, die ich beide persönlich kenne, sind sie sich dieser Dinge sehr wohl bewusst. Natürlich würden sie nicht darüber schreiben, und

89 Trachtenberg (1989), a.a.O., S. 290.

das ist auch nicht ihre Aufgabe. [...] Nur jemand, der kein Fotograf ist und keine fotografischen Ambitionen hat, konnte dieses Buch schreiben.⁹⁰

Dieses Kapitel nimmt Sontags Arbeitsbeschreibung zum Anlass, um einerseits „das“ Profil des Intellektuellen sowie seine Funktion innerhalb eines Diskurses zu beschreiben. Anhand von Sontag lässt sich nämlich zeigen, wie sehr ihr *Name* mit einer Form der intellektuellen Kritik verbunden ist, deren Schriften uns – den Leserinnen und Lesern –, nichts weniger als ein Verständnis der Moderne ermöglichen (sollen). Und andererseits konstituiert sich aus genau dieser (allgemeinen) Lesart, die immer wieder das „totalitäre Interesse“ Sontags für alle Themen und Sujets betont,⁹¹ die Frage nach der *spezifischen* Verknüpfung von Amerika und Fotografie.

Wie eingangs bemerkt, fragt diese Dissertation nach der Rolle von Sontags Foto-Essays als Teil einer „Grammatik“ eines medienfixierten Diskurses über die Vereinigten Staaten, als Teil einer Metaphysik eines Amerika-Bildes (Brunet). In diesem Zusammenhang unternimmt das finale Kapitel dieser Arbeit den Versuch, anhand von „Melancholy Objects“ zu zeigen, wie Sontags These, die Fotografie realisiere als einzige Kunstform, „die großspurige, hundert Jahre alte Drohung, der Surrealismus werde sich des modernen Lebensgefühls bemächtigen“,⁹² verwoben ist mit einer Auseinandersetzung amerikanischer Fotografie. Dabei geht es nicht um eine Überprüfung von Sontags Beobachtungen und Schlussfolgerungen, die sie unter anderem anhand der Fotobücher von Michael Lesy (*Wisconsin Death Trip*, 1973) und Bob Adelman (*Down Home*, 1972) entwickelt, sondern vielmehr darum, zu zeigen, inwieweit ihre Kritik an einem amerikanischen Image sich über die Bezugnahme auf andere „große Texte“ der Moderne konstituiert.

Entfaltet Sontag ihre Argumentation in „America, Seen Through Photographs, Darkly“ entlang eines Whitmanschen Ideals eines geeinten Amerikas, einer United Nation, lässt sich für „Melancholy Objects“ nachweisen, dass hier vor allem Motive und Denkfiguren europäischer Autoren herangezogen werden, um das Amerika der Fotografie(n) als Bild „eine[r]

90 Susan Sontag: *The Doors und Dostojewski – Das Rolling-Stone-Interview mit Jonathan Cott*, Hamburg 2014, S. 71f.

91 Anna-Lisa Dieter/Silvia Tiedtke: „Vorwort“, in: dies. (Hg.): *Radikales Denken. Zur Aktualität Susan Sontags*, Zürich 2017, S. 7–17, hier S. 8; vgl. zum Beispiel auch: Ulrike Schmitzer: „Jemand, der sich für alles interessiert – Die politische Denkerin, Kunsttheoretikerin und Schriftstellerin Susan Sontag“, in: Elisabeth Nöstlinger/Ulrike Schmitzer (Hg.): *Susan Sontag: Intellektuelle aus Leidenschaft eine Einführung*, Wien 2007, S. 9–45.

92 Sontag (2006 (c)), a.a.O., S. 53.

traurige[n] Vision des Verlustes“ zu kennzeichnen.⁹³ Neben Sigmund Freuds Aufsatz zu „Trauer und Melancholie“ (1916), mit dem sich das Motiv des *Objekts* aus Sontags Titel nachzeichnen lässt, kommt auch Charles Baudelaires Figur des Lumpensammlers und mit ihm den Motiven des Sammels und Anordnens von Fotografien in Büchern eine besondere Rolle zu. Über die Figuren von *Verlust* und *Sammlung* widmet sich das Kapitel anschließend der von Sontag vollzogenen Gegenüberstellung amerikanischer und europäischer Fotografie, wobei sichtbar wird, dass immer wieder Argumentationslinien aufgegriffen, weitererzählt oder anders gedeutet werden im Verhältnis zu jenen, wie sie im Rahmen des Diskurses zur American Photography (Kapitel 3.5) mit Paul Strand und Paul Rosenfeld vorgestellt werden.

Im Versuch der Bestimmung einer Spezifik der amerikanischen Fotografie entwirft Sontag scheinbar ein Modell, wie sich das Verhältnis von amerikanischer Realität/Erfahrung und Fotografie begreifen lässt. Indem sie die Interpretation von (amerikanischen) Fotografien über den Tropus der Synekdoche problematisiert, lässt sich zeigen, inwiefern ihre Kritik am tropischen Verfahren als Prozess von Erkenntnis eingebunden ist in eine grundsätzliche Kritik an Metaphern. So schreibt sie in ihrem prominenten Essay „On Style“ (1965): „To speak of style is one way of speaking about the totality of a work of art. Like all discourse about totalities, talk of style must rely on metaphors. And metaphors mislead.“⁹⁴ Auf die Gefahr hin, Metapher und Synekdoche über einen Kamm zu scheren, kann in einer skizzenhaften Auseinandersetzung mit Sontags Kritik an Sprachbildlichkeit sichtbar gemacht werden, wie mit der Metapher parallel zur Auseinandersetzung mit dem Medium Fotografie „eine Schattenwelt der „Bedeutungen““ diagnostiziert wird.⁹⁵ Sontags in „Against Interpretation“ (1966) formulierte Aufforderung, sich aller „Duplikate“ („duplicates“) unserer Welt zu entledigen, „bis wir wieder unmittelbarer erfassen, was wir haben“,⁹⁶ kann nicht nur als Prämisse verstanden werden, die in *On Photography* ihre nahtlose Fortsetzung findet, sie impliziert ebenfalls ein spezifisches Verständnis der Moderne, welches sich als integraler Bestandteil einer intellektuellen Praxis des *legislators* verstehen lässt.

Die Metapher des *legislators* lässt sich mit Zygmunt Bauman als Charakterisierung einer gestaltenden Praxis des Intellektuellen beschreiben,

93 Sontag (2006 (c)), a.a.O., S. 69.

94 Susan Sontag: „On Style“, in: *Against Interpretation and Other Essays* (1966), New York [u.a.] 2009 (b), S. 15–36, hier S. 17.

95 Susan Sontag: „Gegen Interpretation“, in: dies.: *Kunst und Antikunst: 24 literarische Analysen* (New York 1966), Frankfurt am Main 2012 (a), S. 11–22, hier S. 15 (Hervorh. im Text).

96 Sontag (1966/2012), a.a.O., S. 16.

als Strategie, die darauf abzielt, die bestmögliche Gesellschaftsordnung zu erlassen:

The typically modern strategy of intellectual work is one best characterized by the metaphor of the ‚legislator‘ role. It consists of making authoritative statements which arbitrate in controversies of opinions and which select those opinions which, having been selected, become correct and binding.⁹⁷

Kann die Figur des *legislators* als ein charakteristisches Merkmal westlichen Denkens zurückverfolgt werden bis zu den frühen nahöstlichen Zivilisationen, erfährt sie im 18. Jahrhundert und insbesondere im Rahmen der französischen Aufklärung eine ausdifferenzierte Politisierung, die über die Frage nach juristischer Gesetzgebung (einer Polis) hinausgeht.⁹⁸ Bis dato (und auch danach) erfüllt die Rolle des *legislators* eine ganze Reihe von gesellschaftlichen Funktionen, die sich durchaus überschneiden: „[T]he legislator“, schreibt David A. Wisner, „could alternatively be a speaker (or bearer), a finder (or interpreter), or a maker of the law, or any combination thereof.“⁹⁹ Meine Auseinandersetzung mit dieser Figur verfolgt weniger ihre historische Aufarbeitung als vielmehr nachvollziehbar zu machen, inwiefern sich die intellektuelle Praxis von Sontag ebenfalls durch Momente konstituiert, in denen das Legislative für eine bestimmte Vorstellung von Gesellschaft durchscheint, zum Beispiel, wenn sie über die Folgen der Industrialisierung der Fotografie schreibt, die eben darin bestünde, dass die Fotografie „sehr rasch der rationalen – d.h. bürokratischen – Methode, die Gesellschaft zu verwalten, integriert wurde“.¹⁰⁰

Mit Baumans Buch *Legislators and Interpreters* (1989) lässt sich hier ein Übertrag für das 20. Jahrhundert nachzeichnen, für eine intellektuelle Praxis (gefangen) zwischen Moderne und Postmoderne, in der sich auch Sontag verorten lässt, ohne damit in einer abschließenden Zuschreibung zu münden. Indem Sontag in ihren Essays das *Amerika der Fotografie* am Maßstab der *vereinigten Staaten* absteckt, wie es Whitmans lyrisches Programm entwirft, plädiert sie für eine Erfahrung Amerikas, die das geschriebene Wort als Literatur favorisiert und ihr legislative Kräfte zuspricht, die sie in der Fotografie ihrer Zeitgenossen verloren sieht. Ihr nostalgisch gestimmter Abgesang

97 Zygmunt Bauman: *Legislators and Interpreters. On Modernity, Post-Modernity and Intellectuals*, Cambridge (UK) 1989, S. 4.

98 Vgl. David A. Wisner: *The Cult of the Legislator in France 1750–1830: A Study in the Political Theology of the French Enlightenment*, Reihe: *Studies on Voltaire*, Bd. 352, hrsg. v. Anthony Strugnell, Oxford (UK) 1997, S. 11.

99 Wisner (1997), a.a.O., S. 11.

100 Sontag (2006 (a)), a.a.O., S. 27.

auf die Wirkungsmacht der Poesie verweist implizit auf Percy Bysshe Shelleys prominentes Diktum: „Poets are the unacknowledged legislators of the world.“¹⁰¹ Shelleys Schrift *Defence of Poetry* (1821) antizipiert in gewisser Hinsicht Whitmans *Leaves of Grass* (1855), steht in ihrem Zentrum doch ebenfalls die Verteidigung der Poesie als gemeinschaftstiftendes Medium. Shelleys Legitimationserklärung für den Poeten, erläutert der Amerikanist Donald E. Pease, sei vor diesem Hintergrund dem Motiv geschuldet,

because he believed that only poetry could resolve the legitimation crises that resulted after the Enlightenment stripped the state of its metaphysical guarantees. Poets accomplished this resolution by exercising the sovereign power of the poetic imagination, which Shelley considered the counterpart to the sovereign will of the state.¹⁰²

Pease plädiert in seinem Buch *The New American Exceptionalism* (2009) mit und über Shelley hinaus für die Wirkungsmacht des (poetisch) Imaginären,¹⁰³ für die *Fantasie*, die *Einbildung* als notwendiges Ingredienz für die Herausbildung von „Nation“, ja von einer nationalen US-amerikanischen „Identität“: „[S]tate fantasy does not refer to a mystification but to the dominant structure of desire out of which U.S. citizens imagined their national identity.“¹⁰⁴ In Analogie zu Benedict Andersons Verständnis von Nation als *imagined community*,¹⁰⁵

101 Percy Bysshe Shelley: „A Defence of Poetry; or, Remarks Suggested by an Essay Entitled „The Four Ages of Poetry““, in: *Shelley's Poetry and Prose: Authoritative Texts, Criticism*, 2. Auflage, hrsg. v. Donald H. Reiman et al., Reihe: *Norton Critical Edition*, New York [u.a.] 2002, S. 509–535, hier S. 535.

102 Donald E. Pease: *The New American Exceptionalism*, Reihe: *Critical American Studies Series*, Minneapolis [u.a.] 2009, S. 3; vgl. zu Shelley und der Frage nach dem *legislator*: P.M.S. Dawson: *The Unacknowledged Legislator. Shelley and Politics*, Oxford 1980.

103 Vgl. für einen ersten Überblick den Eintrag zu Shelley in: *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, hrsg. v. Vincent B. Leitch, New York [u.a.] 2010, S. 591–595. „Poetry“, fassen die Herausgeber Shelleys Anliegen zusammen, „kindles the sympathetic imagination, enabling us to locate ourselves „in the place of another“; it thereby unites individuals by breaking down the differences among them. It is so closely linked to the society from which it rises that its health serves as a barometer of society's health.“

104 Pease (2009), a.a.O., S. 1.

105 Vgl. Benedict Anderson: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London 1983. Anderson schlägt folgende Definition von Nation vor: „Sie ist eine vorgestellte politische Gemeinschaft – vorgestellt als begrenzt und souverän. *Vorgestellt* ist sie deswegen, weil die Mitglieder selbst der kleinsten Nation die meisten anderen niemals kennen, ihnen begegnen oder auch nur von ihnen hören werden, aber im Kopf eines jeden die Vorstellung ihrer Gemeinschaft existiert.“ Benedict Anderson: *Die Erfindung der Nation: Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts* (London 1983), Berlin 1998, S. 14f. (Hervorh. im Text).

argumentiert Pease für das Phänomen der *state fantasy* als Fortsetzung jenes Imaginären, das Shelley exklusiv für Dichter und Lyriker beansprucht hatte:¹⁰⁶

[S]tate fantasies continue to accomplish the feats Shelley restricted to poets. If citizens are subjected to the state through their belief in the state's authority, it is state fantasy that supplies this belief. State fantasies incite an operative imagination endowed with the power to solicit the citizens' desire to believe in the reality of its productions.¹⁰⁷

Sontag weiß um den von Shelley und Whitman formulierten Anspruch der Poesie und reflektiert ihren Abgesang, wenn sie in „America, Seen Through Photographs, Darkly“ schreibt: „Ein großer Dichter allein kann das moralische Klima nicht ändern [...]“. ¹⁰⁸ Mag Whitmans Programm, das Sontag als „Kulturrevolution“ verstanden wissen will,¹⁰⁹ in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts keine Wurzeln geschlagen haben, muss dessen Gedichtband *Leaves of Grass* dennoch als Grundlagentext, als fundamentale Bezugsgröße einer Konzeptualisierung US-amerikanischer Nation(alität) verstanden werden. Infolgedessen, so die Annahme dieser Arbeit, erhält das mittelständische Massenmedium Fotografie seine Bedeutung bei Sontag erst über den Verlust legislativer Autorität, verkörpert durch die Stimme Whitmans, dessen „erotische[r] Umarmung der ganzen Nation“ keine Gültigkeit mehr eingeräumt wird.¹¹⁰

Cartier-Bresson, American Photography, Legislators und ihr Forschungsstand

Die Verknüpfung von Henri Cartier-Bressons Buch *L'Amérique furtivement*, der Frage nach einer Amerikanischen Fotografie und jener nach dem Beitrag von Susan Sontag für ein Amerika der Bilder lässt keinen gemeinsamen Forschungsstand zu, der hier abschließend referiert werden könnte. Alle drei beziehungsweise vier Themen (nehmen wir das Fotobuch mit hinzu) beanspruchen einen

106 Pease bezieht sich hier auf Jacqueline Rose: *States of Fantasy*, Oxford (UK) 1996; „Remarking that the anomalies inherent to the modern state could be illuminated by putting them into dialogue with Freud, Rose turned to psychoanalytic theory to explain that, [...] the state depended upon its subjects' affective investments in fantasy for its legitimation.“ Pease (2009), a.a.O., S. 2.

107 Pease (2009), a.a.O., S. 3f.

108 Sontag (2006 (b)), a.a.O., S. 31.

109 Ebd.

110 Sontag (2006 (b)), a.a.O., S. 36.

jeweils eigenen Forschungsstand, dessen Ausmaße hier nur angerissen werden können.

So ist die Frage nach dem Amerika(bild) Cartier-Bressons bisher nahezu ausschließlich im französischen und englischen Sprachraum diskutiert worden und auch hier ergibt sich ein merkwürdiger Mut zur Lücke, für den beispielhaft die maßgeblichen Publikationen von Peter Galassi stehen können. Seine zentrale Monographie *Henri Cartier-Bresson: Sein 20. Jahrhundert* (2010) macht gewissermaßen dort weiter, wo sein nicht weniger bedeutender Katalog zum Frühwerk, *Henri Cartier-Bresson: The Early Work* (1987),¹¹¹ aufgehört hat, mit dem entscheidenden Merkmal, dass beide zusammen jene Phase nach dem Zweiten Weltkrieg überspringen, in der Cartier-Bresson seine Bilder in den USA gemacht hat. Cartier-Bresson, schreibt Galassi 2010, habe nur deshalb bei der Gründung der Fotoagentur Magnum gefehlt, „weil er im Frühjahr und Sommer 1947 fast drei Monate lang mit der Kamera in den Vereinigten Staaten unterwegs war“, ein Zeitraum, in dem Cartier-Bresson „seine ersten Schritte als Photograph ausführlicher Reportagen“ machte, „die sein bevorzugtes Medium werden sollten“.¹¹² So richtig und wichtig diese Informationen sind, Galassi selbst kommt ihrer ausführlichen Besprechung nicht nach.

Ein ähnlicher Stand lässt sich für die Publikationen von Clément Chéroux ausweisen, auch hier spielen Cartier-Bressons Amerika-Fotografien zugunsten anderer Fragestellungen nur eine untergeordnete Rolle.¹¹³ Darüber hinaus orientiert sich die Frage nach Cartier-Bressons Amerika, wie sie François Chevrier und auch Galassi zuletzt formuliert haben, vor allem an einem potentiellen Dialog mit Walker Evans.¹¹⁴ Die Zuspitzung auf ein spezifisches Amerika-Bild Cartier-Bressons, auf eine „Vision“ (wie sie Evans und Robert Frank zugeschrieben wird), findet ihr Echo insbesondere in den Besprechungen auf US-amerikanischer Seite, die Cartier-Bressons Ausstellungen in den 1990er Jahren begleiten. In beiden Kontexten wird dem von Gilles Mora initiierten *L'Amérique furtivement* wenig bis gar keine Bedeutung beigemessen, ein Umstand, der sich gleichermaßen in den Diskussionen um das *Fotobuch* widerspiegelt. Die großen, kanonstiftenden Anthologien, die von Martin Parr und Gerry Badger sowie von Andrew Roth herausgegeben

111 Vgl. Peter Galassi: *Henri Cartier-Bresson: The Early Work*, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art New York, New York 1987.

112 Peter Galassi: „Alte Welten, moderne Zeiten“, in: ders.: *Henri Cartier-Bresson: Sein 20. Jahrhundert*, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art New York, München 2010, S. 10–77, hier S. 13.

113 Vgl. insbesondere: *Henri Cartier-Bresson: Here and Now*, Ausst.-Kat. Centre Pompidou Paris, London 2014.

114 Vgl. insbesondere: *Henri Cartier-Bresson – Walker Evans. Photographier L'Amérique, 1929–1947*, Ausst.-Kat., Fondation HCB Paris, hrsg. v. der Fondation HCB, Paris 2008.

wurden, würdigen im Hinblick auf Cartier-Bresson vor allem jene Bücher, die über den griechisch-französischen Verleger Tériade publiziert wurden, das heißt *L'Image à la sauvette/The Decisive Moment* (1952) und *Les Européens/The Europeans* (1955).¹¹⁵ Aber auch hier kann festgehalten werden, dass sich nahezu ausschließlich alle Publikationen am Mythos des *decisive moment* abarbeiten, sprich an Cartier-Bressons legendärem Vorwort und weniger an der Konstellation von Bild und Text.

Das *Fotobuch*, das hier als Bindeglied der Diskurse über Fotografie und Amerika dient, wird im Rahmen der US-amerikanischen Kunstgeschichte sowie den American Studies wesentlich ausführlicher diskutiert,¹¹⁶ wobei der Begriff selbst, wie ihn zum Beispiel Martin Parr und Gerry Badger entworfen haben, eher unscharf bleibt beziehungsweise eine untergeordnete Rolle spielt.¹¹⁷ Die Diskussion um das Medium Buch rückt in diesem Zusammenhang bereits in die grundsätzliche Frage nach dem Verhältnis von Amerika und Fotografie ein. Als Standardwerk fungiert die auch in dieser Arbeit berücksichtigte Aufsatzsammlung *Reading American Photographs* (1989) von Alan Trachtenberg, die im Hinblick auf die Frage nach der Beziehung von Fotografie und Buch insbesondere für seine Auseinandersetzung mit Walker Evans' *American Photographs* (1938) entscheidend ist. Neben Miles Orvells Einführungsband *American Photography* (2003) sind es vor allem die jüngeren Publikationen von Mick Gidley *Photography and the USA* (2011) sowie der von Bettina Gockel herausgegebene Band *American Photography: Local and Global Contexts* (2012), die das Verhältnis der Vereinigten Staaten zur Fotografie erneut diskutieren und dabei auch das Buch als spezifisches Publikationsformat berücksichtigen. Hervorgehoben muss an dieser Stelle auch François Brunets einführende Monographie *Photography and Literature* (2009), die ebenfalls immer wieder Beispiele der American Photography erörtert. Als deutschsprachiger Beitrag wäre vor allem Christoph Ribbats Habilitationsschrift *Blickkontakt* (2003) zu nennen, dessen Beziehungsgeschichte von amerikanischer Literatur und Fotografie auch das Fotobuch diskutiert.

Die in der Konstellation von Fotobuch und Amerika aufscheinende Frage nach einem Amerika der Bilder hat zuletzt umfangreich François Brunet in den Blick genommen, als Feld, das weit über die Medien Buch und Fotografie

115 Vgl. Andrew Roth (Hg.): *The Book of 101 Books: Seminal Photographic Books of the Twentieth Century*, New York 2001; vgl. Martin Parr/Gerry Badger: *The Photobook: A History, Vol. 1*, London [u.a.] 2004.

116 Vgl. Jason Weems: „Defining American Photography“, in: *Art Journal*, No. 4, 2009, S. 108–112.

117 Vgl. z.B. Jefferson Hunter: *Image and Word: The Interaction of Twentieth-Century Photographs and Texts*, Cambridge, Mass. [u.a.] 1987.

hinausgeht. Brunets *L'Amérique des images* (2013) verweist allerdings auch auf die prominenten Quellen, auf der seine thematische Zuspitzung ihren Ausgang nimmt, sei es Jean Baudrillards *Amérique*, Daniel J. Boorstins *The Image* oder eben Sontags *On Photography*. Brunets Sammelband, der chronologisch die Geschichte der Vereinigten Staaten abschreitet und damit in seinem Umfang entfernt an Robert Hughes' *American Visions* (1997) erinnert,¹¹⁸ knüpft seine These eines Amerikas der Bilder jedoch vor allem an eine Geschichte der Formen und Gebrauchsweisen: „Il s'agit, en d'autres termes, de répondre à la métaphysique de l'Amérique-image par l'histoire des formes et des pratiques de l'image aux États-Unis.“¹¹⁹ In der übergreifenden Verknüpfung einer Bild-These, die das Amerikanische anvisiert, mit ihren sie konstituierenden Gebrauchsweisen stellt Brunets Buch zum jetzigen Zeitpunkt ein Unikum dar. Der separate Katalog an Publikationen, die (US-)amerikanische Identität(en), Nation und fotografische/künstlerische Praktiken thematisieren, kann an dieser Stelle nicht rekapituliert werden. Erwähnenswert erscheinen in diesem Zusammenhang vielmehr die Studien von Blake Stimson *The Pivot of the World* (2006),¹²⁰ sowie Susanne Hamschas *The Fiction of America* (2013),¹²¹ die sich beide einem Modus von Bildlichkeit des Amerikanischen annähern und dabei nicht einmal zwangsläufig auf Fotografie zurückgreifen.

Die Rede über Amerika als (fotografisches) *Bild* wird in dieser Arbeit als ein spezifisch intellektueller Diskurs gekennzeichnet, indem als zentrale Position die „öffentliche Intellektuelle“ Susan Sontag und Teile ihrer Essaysammlung *On Photography* herangezogen werden.¹²² Die Auseinandersetzung mit Sontag trifft auf einen Forschungsstand, der sich vor allem immer wieder an den biographischen Dimensionen ihres Denkens und Schreibens abarbeitet,¹²³ ganz im Sinne von Thomas Jung und Stefan Müller-Doohm, die als

118 Vgl. Robert Hughes: *American Visions: The Epic History of Art in America*, New York 1997.

119 Brunet (2013), a.a.O., S. 7.

120 Blake Stimson: *The Pivot of the World: Photography and Its Nation*, Cambridge, Mass. [u.a.] 2006.

121 Susanne Hamscha: *The Fiction of America: Performance and the Cultural Imaginary in Literature and Film*, Reihe: Nordamerikastudien, Schriftenreihe des JFK-Instituts der Freien Universität Berlin [u.a.], Frankfurt am Main 2013.

122 Jan Engelmann et al. (Hg.): *Leidenschaft der Vernunft: Die öffentliche Intellektuelle Susan Sontag*, Würzburg 2010.

123 Vgl. zuletzt insbesondere: Stephan Isernhagen: *Susan Sontag: Die frühen New Yorker Jahre*, Tübingen 2016; die viel rezipierte und mittlerweile ins Amerikanische übersetzte Biographie zu Sontag hat bereits 2009 Daniel Schreiber vorgelegt: Daniel Schreiber: *Susan Sontag. Geist und Glamour*, Berlin 2009. Die jüngste und umfassendste Biographie zu Sontag von Benjamin Moser lag zum Zeitpunkt meiner Auseinandersetzung mit Sontag noch nicht vor: Benjamin Moser: *Sontag. Her Life and Work*, New York 2019.

Voraussetzung, „[u]m etwas über den Intellektuellen im zeithistorischen Wandel in Erfahrung zu bringen“, formuliert haben, dass es dazu „der hermeneutischen Konzentration auf den je einzelnen Fall [bedarf]“.124

Eine Diskussion von Sontags theoretischen Implikationen, die ihren Essays unterliegen, haben zuletzt Anna-Lisa Dieter und Silvia Tiedtke herausgegeben,¹²⁵ während Elizabeth Bruss dafür bereits 1982 eine Art Blaupause vorgelegt hat.¹²⁶ Mit ihnen lässt sich nach den Entwürfen und Visionen fragen, nach den Motiven, Denkfiguren und Referenzen, die in Sontags Essays aufscheinen. Auch sie kommen nicht um Biographisches herum ebenso wenig wie meine Arbeit, ein Umstand, der – wie oben angedeutet – an das Phänomen des Intellektuellen geknüpft ist. Der von Jung und Müller-Doohm zitierte Satz zur Annäherung an den Intellektuellen entstammt einer Diskussion, die jüngeren Datums ist und die mit Dietz Berings *Die Epoche der Intellektuellen* (2010) über ein Grundlagenwerk verfügt,¹²⁷ das zugunsten von Zygmunt Baumans Essay *Legislators and Interpreters* (1989) übergegangen wird.

Mit Baumans Studie kann abseits einer Begriffsgeschichte des Intellektuellen vielleicht deutlich gemacht werden, inwiefern mit Sontags intellektueller Rede über Amerika und Fotografie ein Diskurs sichtbar(er), ja vermittelt wird, der sich in der Gestalt der American Photography grundsätzlich latent durch Kunst- und Fotografiegeschichte bewegt.

124 Thomas Jung, Stefan Müller-Doohm: „Vorwort: Fliegende Fische. Zeitgenössische Intellektuelle zwischen Distanz und Engagement“, in: dies. (Hg.): *Fliegende Fische. Eine Soziologie des Intellektuellen in 20 Porträts*, Frankfurt am Main 2009, S. 9–17, hier S. 12.

125 Anna-Lisa Dieter/Silvia Tiedtke (Hg.): *Radikales Denken. Zur Aktualität Susan Sontags*, Zürich 2017.

126 Vgl. Elizabeth W. Bruss: *Beautiful Theories: The Spectacle of Discourse in Contemporary Criticism*, Baltimore [u.a.] 1982.

127 Dietz Bering: *Die Epoche der Intellektuellen: Geburt, Begriff, Grabmal*, Berlin 2010. Vgl. auch Dietz Bering: *Die Intellektuellen: Geschichte eines Schimpfwortes*, Stuttgart 1978. Vgl. auch Dietz Bering (Hg.): *Die Intellektuellen im Streit der Meinungen*, Berlin 2011.