Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1994)

Heft: 42: Collaborations Lawrence Weiner / Rachel Whiteread

Artikel: Robert Frank : from compromise to collaboration = vom Kompromiss zur Mitwirkung

Autor: Leo, Vince / Nansen

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680605

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

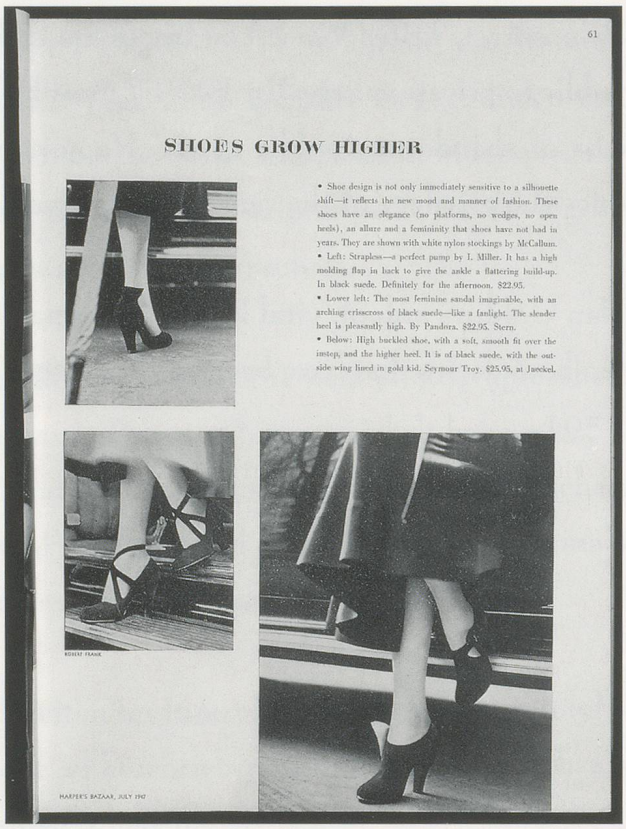
VINCE LEO

ROBERT FRANK: FROM COMPROMISE TO COLLABORATION

▪ *Compromise* ▪

The first Robert Frank photographs published in America were pictures of women's shoes that appeared in a July 1947 *Harper's Bazaar* article titled "As Skirts Go Lower—Shoes Grow Higher." Even though the variable focus and overall darkness of the pictures offer hints of the gritty, off-center realism that was to become Frank's stylistic trademark, the photographs reveal much more about an artist who understood the rewards of biding his time. These photographs are not by Robert Frank the archetypal photographic outsider, they're by Robert Frank the up-and-coming insider, the man who traded his photographic freedom for a paycheck and a foot in the door.

That trade-off and its effects were the crucible of Frank's discontent and the true subject of his "personal" and commercial photographs for the next ten years. Slowly but surely, Robert Frank would hone a style and a vision out of his life in the belly of the beast. He would also find commercial support for that style and vision. By 1955 he would do a photo story for *Fortune* on the Washington-New York train



61

SHOES GROW HIGHER

• Shoe design is not only immediately sensitive to a silhouette shift—it reflects the new mood and manner of fashion. These shoes have an elegance (no platforms, no wedges, no open heels), an allure and a femininity that shoes have not had in years. They are shown with white nylon stockings by McCallum.
• Left: Strapless—a perfect pump by I. Miller. It has a high molding flap in back to give the ankle a flattering build-up. In black suede. Definitely for the afternoon. $22.95.
• Lower left: The most feminine sandal imaginable, with an arching crisscross of black suede—like a fanlight. The slender heel is pleasantly high. By Pandora. $22.95. Stern.
• Below: High buckled shoe, with a soft, smooth fit over the instep, and the higher heel. It is of black suede, with the outside wing lined in gold kid. Seymour Troy. $25.95, at Jaeckel.

ROBERT FRANK

HARPER'S BAZAAR, JULY 1947

ROBERT FRANK, "As Skirts Go Lower—Shoes Grow Higher", Harper's Bazaar, July 1947.

VINCE LEO is an artist and writer living in Minneapolis.

called The Congressional, one photograph of which would serve second duty in THE AMERICANS. Even in 1958, when his photographs had completely eclipsed the editorial work of the day, he would start on a long-term advertising project entitled NEW YORK IS that would encompass his transition to film by publishing filmstrips instead of individual photographs. It was a long way from photographing shoes, but he was still working on someone else's project, still compromising what he saw for what others wanted him to see.

Even though he traveled and worked on independent projects, Frank worked on assignment for sixteen years. Officially speaking, these sixteen years barely exist. Unlike the magazine work of Walker Evans or Diane Arbus, his commercial photographs have never been the subject of a monograph or exhibition.[1)] The result is a morally uncomplicated Robert Frank who never existed. In possession of a pure vision routinely traced to some early snapshots, this Robert Frank is exactly the kind of pasteboard hero the photographer of THE AMERICANS would call into question. Frank's heroism might be more complicated and more hard-won, but that's impossible to know because we've never been given a glimpse of what it was he had to overcome to achieve what he did. Without the visual evidence of those thirteen years of compromise we can never understand how the romanticism of his snapshots developed into the social critique of THE AMERICANS or COCKSUCKER BLUES; we can't estimate the great price in lost illusions that he paid for his vision of the world. Without those photographs from *Life* and *Look* and *Vogue,* we remain blind to the nature of his personal accomplishment—the way he transformed a willingness to compromise into an ability to forge a complex integrity out of whatever the world had to offer. Compromise, transcribed in fractions of a second and measured by years of survival, is one of the keys to Robert Frank's particular greatness, evidence of his ability to persevere in the face of overwhelming odds and proof that a moral and aesthetic self could survive and grow in the most unexpected places.

▪ *Unpredictability* ▪

There's a story about Robert Frank that may or may not be true. Ralph Gibson was working on a film with him and complaining that everything in photography had been done, there wasn't anything new to do with a camera. Frank replied by taking Gibson's Leica, setting the self-timer, and throwing it as high as he could into the air. After Gibson had caught it, Frank asked, "Ever done that before?"

That story illustrates what is truly unsettling about Robert Frank's photographs from the 1950s. It wasn't only the national or racial or economic politics of his pictures that brought him to national attention, it was also his representational politics. At a time when photographic aesthetics dictated controlling every element of the picture plane from exposure to framing to development, Frank immersed himself in the possibilities of losing control on purpose. He pointed his camera and shot from the hip or the floor into jumbled crowds and backlit rooms. No matter how much the success of this strategy depended on practice, skill, and pure athletic ability, it was all in the service of creating a space for the forces of the world to have a more active part in the making of his photographs. The more he relinquished control, the more the world stepped in to take a hand in its own transcription—creating relationships, destroying tonal visibility, giving up hidden details. Even at his most critical, Robert Frank photographed his own trust in the unpredictable nature of the world and made its power for truth-telling and renewal visible. This is how he was able to make pictures about what he might not be able to see or even know but which was present anyway.

Giving up control meant more than overturning the conventions of photographic aesthetics. Control is the essence of planning and planning was the essence of American utopianism in the 1950s. Plan-

ROBERT FRANK, NEW YORK SUBWAY, 1953.

ROBERT FRANK, SAN FRANCISCO, 1955.

ning held up the statistical possibility of keeping the world at bay by denying the power of the unpredictable. Planning would create jobs, save cities, painlessly redistribute wealth, and in the process lay the foundation for the American Century. The cast of characters in Robert Frank's photographs is drawn from this very plan—many of them could have appeared in any one of a number of stories in *Life* or *Look*. But when he breaks with the conventions of photographic control, his subjects break with the visual conventions of the American plan. It's not so much that they don't look happy, contented, or successful—the biggest problem to those who believed in the logic of planning was that Frank's subjects didn't look the way they were supposed to look. They became unpredictable. Willingly, unwillingly, even unknowingly, they entered the unstable field created by Frank's experiments with control and rewrote the way the world worked in America.

▪ *Negotiations I* ▪

Most of the photographs in THE AMERICANS look as if they had been made on overcast days. There are few distinct shadows or highlights. Contrary to Frank's famous dictum, "Black and white is the vision of hope and despair,"[2] many of his pictures are a dark and dreary gray. Like a powerful dirge, his bleak tonal range (especially in the versions of THE AMERICANS published after 1969) is the most elemental form of his visual critique of American optimism. By making use of overcast days, Frank replaced the possibilities and eventful drama encoded in directional light with an ambient gray visibility. He turned luminosity—American realism's last and most elemental symbol of salvation—into something that was part helpless accomplice to lackluster lives and part angry witness for a pitiless prosecution. If we feel despair at Robert Frank's pictures, it is the despair we feel over the changelessness of cloudy days.

This is Robert Frank at his most sublime, able to negotiate the very sun and sky into his photographic statements. But sun and sky don't observe the boundaries of the visual field. Consider El Niño, the mysterious Pacific trade wind. When El Niño descends on North America it brings an inordinate number of overcast days and with them an increasing amount of social depression. Maybe El Niño was on the loose in 1955–1956, prowling North America on Frank's shoulder, coloring his photographic palette and his attitude. It's humbling to consider that those winds, locked inside Frank's photographs, are still blowing across America thirty-nine years later, still affecting the emotional tenor of the country, still shaping the direction of representation.[3]

▪ *Negotiations II* ▪

A friend once said that the reason THE AMERICANS was so important and so good was because Robert Frank had the rare luck to photograph at a time when people actually looked like what they were. It's

ROBERT FRANK, aus dem Film COCKSUCKER BLUES, 1972 / from the film COCKSUCKER BLUES.

ROBERT FRANK, CHARLESTON, South Carolina, 1955.

an interesting idea, but the evidence of Frank's photographs suggests that he entered into a much more active negotiation with the world.

SAN FRANCISCO is a photograph of one of these negotiations. Most people would accept that it's a picture about or of the black couple in the center of the frame, but it's also a picture by them. They brought their entire lives to bear on this single moment of exposure. Their dreams and disappointments have physically inscribed the silver grains of Frank's film. SAN FRANCISCO wouldn't exist without these two anonymous collaborators.

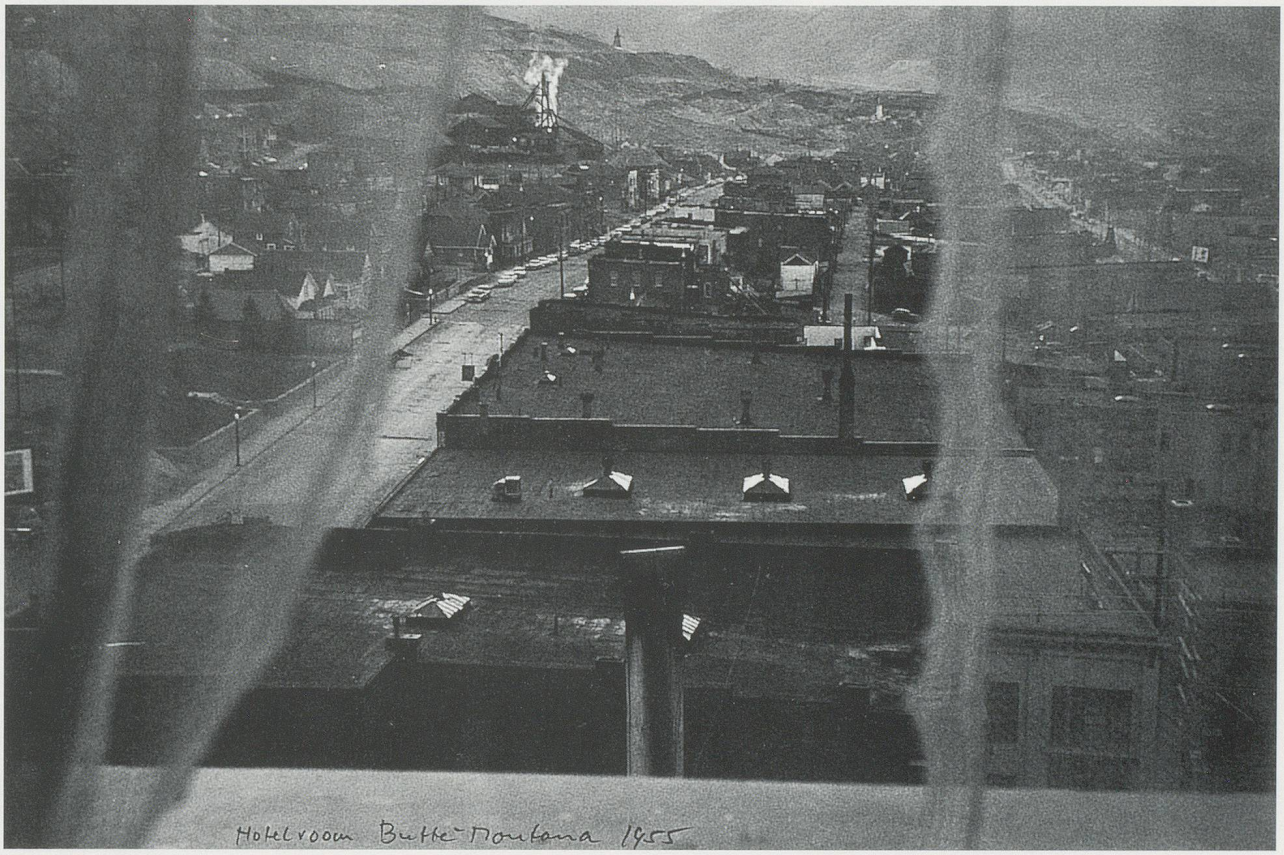
And yet Robert Frank is also active in this photographic moment. He isn't just releasing the shutter, he's set the entire emotional context of the picture in motion by surprising these two people, by approaching them from the rear. He doesn't photograph their immediate disorientation, he waits that brief second until they have some idea of what's happening to them. The woman's expression turns to fear and the man's to anger. Fear and anger are the bitter harvest of racism, the emotions produced by hundreds of years of beatings, rapes, and lynchings. The memory of racism is what these two people bring to this photograph; it is Frank who activates that memory and brings it into the present.

The catch is that the only way for Frank to contact the products of racism was to become the figure of the racist. Robert Frank is the threatening white man, become part of the racist world, present in his own photograph as the feared and hated. SAN FRANCISCO is not a photograph about racism, it's a racist incident. In some way Frank brutalized these two people, but together they created one of the truest and most painful representations of American race relations.

One of the subtexts of THE AMERICANS is its exposé of the everyday nature of American racism. But it would take the wisdom of Solomon to decide whether Frank was right or wrong in SAN FRANCISCO, or who the true author of this photograph might be, or whether the pain suffered by all parties was worth it. These questions are the burden of any active photographic negotiation with the world. The fact that Frank assumed this burden only speaks to the good faith of his negotiations and the depth of his hope in an optimistic outcome.

ROBERT FRANK, CAR ACCIDENT, U.S. 66, between Winslow and Flagstaff, Arizona, 1955.

ROBERT FRANK, VIEW FROM HOTEL WINDOW / BLICK AUS DEM HOTELFENSTER, Butte, Montana, 1956.



▪ *Collaboration* ▪

Visually speaking, Robert Frank's movement from still photography to film is barely discernible. Even though the BUS series and ZERO MOSTEL READS A BOOK are constructed from still photographs, they can also be seen as truncated films, jumbled, not-quite-right flipbooks. On the other hand, PULL MY DAISY looks a lot like Frank's still-camera work. His films may have signaled a profound transition in his work but it wasn't profound as a change in media—it was profound as a change in his relationship to his subject. Gone are the anonymous collaborators and chance encounters of his street work. When Frank began to make movies, he filmed for his friends. Friends would become cast and crew, screenwriter and object of fascination. He would eventually return to still photography, but he would remain wary of the anonymous social relations of his earlier work.

The change in subject had started much earlier. A photograph of Frank's wife and son, MARY NURSING PABLO, had won second prize in *Life* magazine's 1951 Young Photographer's Contest and MARY IN BED had been part of THE FAMILY OF MAN in 1955. Most tellingly, the last photograph of THE AMERICANS is a picture of Mary and Pablo made near Del Rio, Texas. They look like a figure for Robert Frank himself, tired of the road, ready to head home. When he returns to still photography he very seldom leaves home, photographing his new partner June Leaf, his surroundings in Nova Scotia, a short trip to the hospital. Even his few forays into public space to photograph the Democratic convention or to film the Rolling Stones are by invitation. The truth is that Frank never really abandoned still photography; he abandoned "the street"—the public space of still photography—and the kind of photographic violence that characterized it.

In 1959 it must have looked as if the whole country was in the process of abandoning public space. Frank's urban and rural street of 1955–1956 was becoming the walled-in private property of malls and suburban developments. The social contract that he questioned and pushed to the limit would soon disintegrate into any and all forms of public violence. Privacy and image control, once a privilege of the rich, became a guiding force in all visual relations.

When Frank moved from the public to the personal he turned the consequences of this shift away from public space inside out. He filmed the street in his own home, followed unpredictability into the most predictable of settings, confronted those most dear to him. It was a whole new America, an America based on community, shared interests, and ongoing commitments. Fragmentary photographic engagements gave way to long-term representational relationships based on the compromised give-and-take of active participation. This was the new world Robert Frank bequeathed to a whole generation of photographers for whom the old America could no longer exist. You can glimpse this new version of THE AMERICANS in the family photographs of Emmit Gowin, the extended family photographs of Nan Goldin, and the community-based photojournalism of Wendy Watriss. In Robert Frank's new America, personal space had become public space and public space had become representational space—larger, more participatory, realized only through compromise and compromised only by the terms of collaboration.

This article is published on the occasion of Robert Frank's 70th birthday. The major exhibition currently on view at the National Gallery in Washington until the end of this year will tour Japan, Switzerland and Holland before returning to the United States.

1) One of these works, an advertisement in the NEW YORK IS-series, appears in Sarah Greenough's discussion of Robert Frank's sequencing of photographs in "Fragments that Make a Whole: Meaning in Photographic Sequences," in *Robert Frank: Moving Out* (Washington: The National Gallery, 1994), p. 118.
2) Ibid, p. 54.
3) Portions of NEGOTIATION I were published in *Camera Austria* No. 40, Fall, 1992, p. 11, and *Fünf amerikanische Fotografen und Edward Hopper*, ed. George W. Költzsch and Heinz Liesbrock, exhibition catalogue (Essen: Museum Folkwang Essen, 1992), p. 162.

VINCE LEO

ROBERT FRANK: VOM KOMPROMISS ZUR MITWIRKUNG

▪ *Kompromiss* ▪

Die ersten Photos, die Robert Frank in Amerika veröffentlichte, waren Aufnahmen von Frauenschuhen in der *Harper's Bazaar*-Ausgabe vom Juli 1947; sie erschienen im Rahmen eines Artikels mit dem Titel «As Skirts Go Lower—Shoes Grow Higher» (Die Röcke werden kürzer – die Schuhe werden höher). Die wechselnde Schärfe und die allgemeine Dunkelheit der Bilder verweisen zwar bereits auf den ebenso eigenwilligen wie abseitigen Realismus, der zu Franks stilistischem Markenzeichen werden sollte. Viel mehr aber verraten diese Photos über einen Künstler, der es versteht, den richtigen Zeitpunkt abzuwarten. Diese Photographien sind nicht von Robert Frank, dem archetypischen photographischen Aussenseiter, sie sind von Robert Frank, dem vielversprechenden Insider, jenem Mann, der seine photographische Freiheit für einen Scheck und einen Fuss in der Tür verkauft hat.

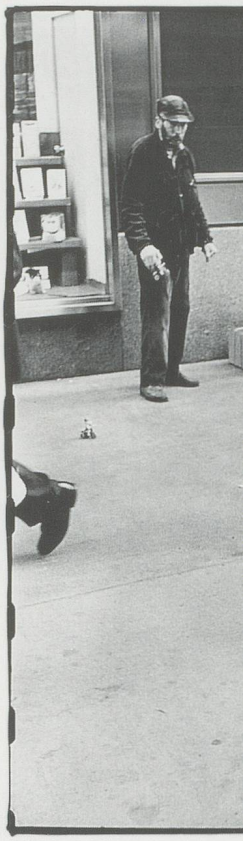
Dieser Handel und seine Folgen waren der Schmelztiegel für Franks Unbehagen und das eigentliche Thema seiner «persönlichen» wie auch seiner kommerziellen Photos in den nächsten zehn Jahren.

VINCE LEO ist Künstler und Autor und lebt in Minneapolis.

Langsam, aber sicher entwickelte Robert Frank aus diesem Leben in der Höhle des Löwen einen Stil, eine Vision. Für beides fand er auch kommerzielle Unterstützung. 1955 schoss er für das Magazin *Fortune* eine Photogeschichte im Zug Washington–New York (man nennt diesen Zug «The Congressional»); eine Aufnahme aus dieser Serie erschien später auch noch einmal in THE AMERICANS. Noch 1958, als seine Photographie bereits weit über die normale redaktionelle Arbeit hinausging, begann er ein langfristiges Werbeprojekt mit dem Titel NEW YORK IS. Anstelle von einzelnen Photos veröffentlichte er Filmstreifen; der Übergang zum Film kündigte sich an. Frank hatte sich bereits weit von jenen Zeiten entfernt, in denen er Schuhe photographierte, aber immer noch arbeitete er für jemand anderen und stellte, was er sah, hinter das zurück, was er sehen sollte.

Wenngleich er reiste und unabhängige Projekte realisierte, führte er doch immerhin sechzehn Jahre lang Auftragsarbeiten aus. In der offiziellen Darstellung fallen diese sechzehn Jahre aber kaum ins Gewicht. Im Gegensatz zu den Zeitschriften-Arbeiten von Walker Evans oder Diane Arbus sind seine kom-

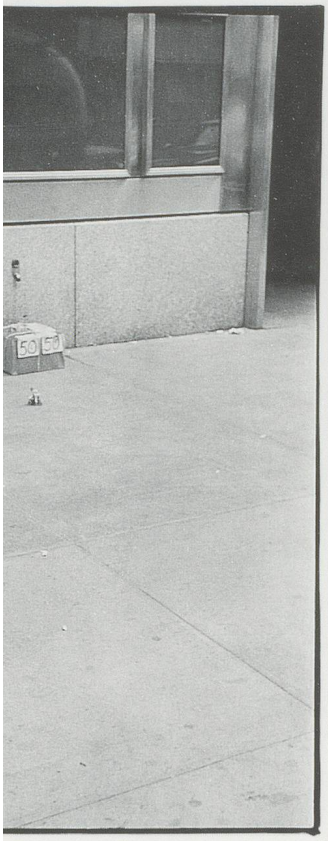
merziellen Photographien nie Gegenstand einer Monographie oder Ausstellung gewesen.[1] Auf diese Weise ist das Bild eines moralisch völlig unkomplizierten Robert Frank entstanden, der aber so nie existiert hat. Im Besitz einer reinen Vision, die schablonenhaft bis zu ein paar frühen Schnappschüssen zurückverfolgt wird, ist dieser Robert Frank genau jene Art von plakativem Helden, den der Photograph von THE AMERICANS in Frage stellen wollte. Franks Heroismus ist komplizierter und schwer erkämpft, aber davon können wir nichts wissen, weil wir niemals einen Eindruck davon bekommen haben, was er überwinden musste, um die bekannten Ergebnisse zu erzielen. Ohne den visuellen Niederschlag dieser dreizehn kompromissreichen Jahre werden wir nie verstehen, wie sich aus dem Romantizismus seiner Schnappschüsse die Gesellschaftskritik von THE AMERICANS oder COCKSUCKER BLUES entwickelte. Und wir werden nie begreifen, welch hohen Preis an verlorener Illusion er für seine Sicht der Welt zu zahlen hatte. Ohne diese Photos aus *Life* und *Look* und *Vogue* bleibt uns seine persönliche Leistung verschlossen, jene Art, wie er seine Kompromissbereitschaft in die Fähigkeit umwandelte, aus allem, was die Welt zu bieten hatte, ein komplexes Ganzes zu formen. Der Kompromiss, im Bruchteil einer Sekunde eingegangen und in langen Jahren immer wieder überprüft, ist einer der Schlüssel zu Robert Franks besonderem Vermögen, ist Zeichen für seine Fähigkeit, unter erdrückenden Bedingungen durchzuhalten, Beweis dafür, dass ein moralisch-ästhetisches Ich selbst an den ungewöhnlichsten Orten überleben und sich entwickeln kann.

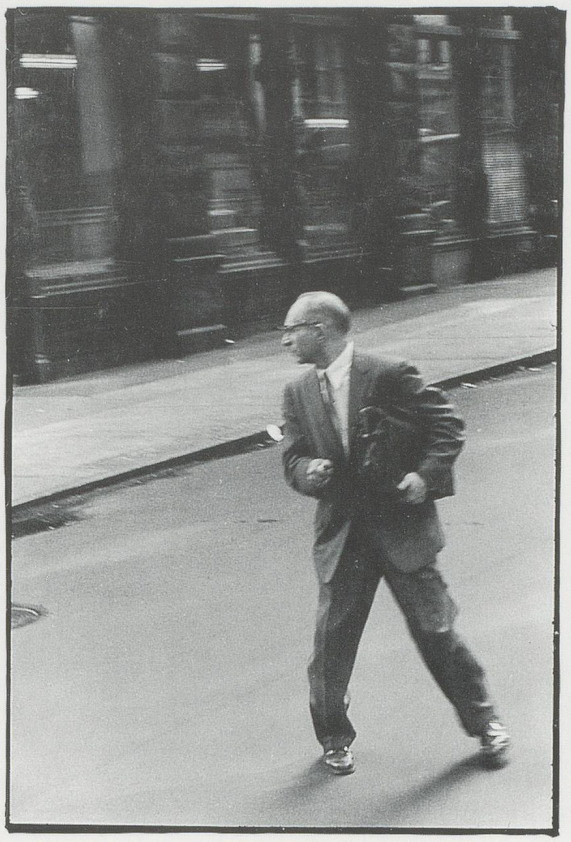


▪ *Unvorhersehbarkeit* ▪

Es gibt eine Geschichte über Robert Frank, die vielleicht wahr ist, vielleicht aber auch nicht. Ralph Gibson arbeitete mit ihm an einem Film und beklagte sich darüber, dass es in der Photographie alles schon einmal gegeben habe und mit der Kamera nichts Neues mehr zu machen sei. Frank nahm daraufhin Gibsons Leica, setzte den automatischen Auslöser in Gang und warf sie, so hoch er konnte, in die Luft. Nachdem Gibson sie aufgefangen hatte, fragte Frank: «Hast du das schon mal gemacht?»

Diese Geschichte zeigt das eigentlich Beunruhigende an Robert Franks Photographien aus den 50er Jahren. Es waren nicht bloss die nationalen, rassistischen oder ökonomischen Aspekte seiner Aufnahmen, die ihm nationale Aufmerksamkeit eintrugen, sondern auch seine Darstellungsmethoden. Zu einer Zeit, als die Ästhetik der Photographie die Kontrolle jedes einzelnen Elements der Bildfläche von der Aufnahme über die Rahmung bis hin zur Entwicklung vorschrieb, vertiefte Frank sich in die verschie-





ROBERT FRANK, BUS PHOTOGRAPHS, New York City, 1958.

denen Möglichkeiten, wie man die Kontrolle bewusst aufgeben konnte. Er brachte seine Kamera in Anschlag und schoss aus der Hüfte oder vom Boden in Menschenmengen und Zimmer im Gegenlicht. Gleichviel ob der Erfolg dieser Strategie auf Erfahrung, Handwerk und reinem athletischen Können beruhte oder nicht, immer ging es darum, einen Raum für die Kräfte der Welt zu schaffen, auf dass diese in der Entstehung seiner Photographien eine aktive Rolle spielen konnten. Je mehr er die Kontrolle aufgab, desto deutlicher führte die Welt in seiner eigenen Formulierung Regie – stellte Bezüge her, zerstörte die tonale Differenziertheit, gab verborgene Details preis. Selbst in seinen kritischsten Momenten photographierte Frank sein Vertrauen in die Unabsehbarkeit der Welt und demonstrierte seine Kraft zur Wahrhaftigkeit und Erneuerung. Auf diese Weise gelangen ihm Bilder über das, was er selbst vielleicht gar nicht sah oder wissen konnte, was aber dennoch gegenwärtig war. Die Kontrolle aufzugeben hiess mehr, als nur die Konventionen photographischer Ästhetik über den Haufen zu werfen. Kontrolle ist das Herzstück der Planung, und Planung wiederum war das Herzstück des amerikanischen Utopismus der 50er Jahre. Planung barg die statistische Möglichkeit, die Welt in Schach zu halten, indem man die Macht des Unvorhersehbaren leugnete. Planung sorgte für Arbeitsplätze, für die Rettung der Städte und die reibungslose Umverteilung des Wohlstands, und sie schuf dabei die Grundlage für das amerikanische Jahrhundert. Die Figuren in Robert Franks Photographien entstammen ebendiesem Plan; viele von ihnen könnten jeder beliebigen Geschichte aus *Life* oder *Look* entnommen sein. Doch wo Frank mit den Konventionen der photographischen Kontrolle bricht, brechen seine Personen mit den visuellen Konventionen des amerikanischen Plans. Nicht dass sie unglücklich, unzu-

frieden oder erfolglos aussähen; das grösste Problem für diejenigen, die an die Logik der Planung glaubten, war die Tatsache, dass Franks Personen nicht so aussahen, wie sie aussehen sollten. Sie wurden unvorhersehbar. Willentlich oder unwillentlich, ja selbst ohne überhaupt davon zu wissen, gerieten sie in jenes instabile Feld, das Frank durch seine Experimente mit der Kontrolle schuf, und zeichneten ein neues Bild der Welt, wie sie sich in Amerika darstellte.

▪ *Austausch I* ▪

Die meisten Photos in THE AMERICANS sehen aus, als wären sie an wolkenverhangenen Tagen aufgenommen. Es gibt kaum klare Schatten oder Lichter. Im Gegensatz zu Franks Maxime «Schwarz und Weiss ist die Vision von Hoffnung und Verzweiflung»[2)] sind viele dieser Bilder in düster-trübes Grau getaucht. Gleich einem machtvollen Klagegesang bildet seine trostlose Grauskala (vor allem bei den nach 1969 veröffentlichten Versionen von THE AMERICANS) die elementare Form seiner visuellen Kritik am amerikanischen Optimismus. Aus strahlendem Glanz – jenem letzten und wichtigsten Heilssymbol des amerikanischen Realismus – wird bei ihm zum einen eine Art hilfloser Komplizenschaft mit dem glanzlosen Leben und zum anderen ein zorniges Zeugnis für gnadenlose Zielstrebigkeit. Die Verzweiflung, die uns bei Robert Franks Bildern beschleicht, ist jene, die wir angesichts der Reglosigkeit trüber Tage verspüren. Hier bringt Robert Frank sein Können auf den Punkt: die Sonne und den Himmel selbst ins Photo zu zitieren. Doch Sonne und Himmel halten sich nicht an die Grenzen des Sichtfelds. Nehmen wir beispielsweise El Niño, den mysteriösen pazifischen Passatwind. Wenn El Niño über Nordamerika weht, bedeutet das zahlreiche wolkenverhangene Tage und damit wachsende Depression in der Gesellschaft. Vielleicht hat El Niño sich 1955/56 ausgetobt, seinen Beutezug durch Nordamerika auf Franks Rücken ausgetragen und dabei auf dessen photographische Palette wie auf dessen Haltung abgefärbt. Es ist desillusionierend zu sehen, dass diese Winde, die Frank in seinen Photos eingefangen hat, 39 Jahre später immer noch über Amerika wehen, die emotionale Stimmung des Landes beeinflussen und die darstellerische Gesinnung prägen.[3)]

▪ *Austausch II* ▪

Ein Freund meinte einmal, THE AMERICANS sei deshalb so gut und wichtig, weil Robert Frank das seltene Glück gehabt habe, zu einer Zeit zu photographieren, als die Leute genauso aussahen, wie sie waren. Das ist ein interessanter Gedanke, doch Franks Photos zeigen selbst, dass er in einen viel aktiveren Austausch mit der Welt getreten ist.

SAN FRANCISCO ist ein Photo mit einem solchen Austausch. Die meisten Leute würden wohl sagen, dies sei ein Bild, das das schwarze Paar am unteren Bildrand zeigt, doch die beiden haben an dem Bild auch selbst mitgewirkt. In diesem kurzen Augenblick der Aufnahme haben sie ihr ganzes Leben zum Tragen gebracht. Ihre Träume und Enttäuschungen sind dem Silberkorn in Franks Film physisch einbeschrieben. Ohne die beiden anonymen Mitwirkenden würde SAN FRANCISCO nicht existieren.

Und doch ist auch Robert Frank in diesem photographischen Moment aktiv. Er drückt nicht einfach nur auf den Auslöser, er hat den gesamten emotionalen Kontext dieses bewegten Bildes geschaffen, indem er sich den beiden Personen von hinten näherte und sie überraschte. Er photographiert nicht den ersten Augenblick der Verunsicherung, sondern wartet jene kurze Zeitspanne ab, bis sie sich eine Vorstellung davon gemacht haben, was mit

ihnen passiert. Der Gesichtsausdruck der Frau geht in Angst über, der des Mannes in Zorn. Angst und Zorn sind die bitteren Früchte des Rassismus und der Gefühle, die in Jahrhunderten von Mord, Vergewaltigung und Lynchjustiz entstanden sind. Die beiden Menschen bringen die Erinnerung an den Rassismus ins Bild; und Frank erweckt diese Erinnerung zum Leben, hebt sie in die Gegenwart.

Der springende Punkt dabei ist, dass Frank den Kontakt zu den Produkten des Rassismus nur dadurch herstellen konnte, dass er selbst die Rolle des Rassisten übernahm. Robert Frank ist der bedrohliche Weisse, Teil der rassistischen Welt und gegenwärtig in seinem eigenen Photo als der Gefürchtete, Verhasste. SAN FRANCISCO ist kein Photo über Rassismus, es ist ein rassistischer Übergriff. In gewisser Weise hat Frank diese beiden Menschen brutal behandelt, aber zusammen haben die drei eine der wahrhaftigsten und zugleich schmerzhaftesten Darstellungen amerikanischer Rassenverhältnisse hervorgebracht.

Zu den Anklängen, die in THE AMERICANS immer wieder eine Rolle spielen, gehört die Alltäglichkeit des amerikanischen Rassismus. Aber wer wollte entscheiden, ob Frank bei SAN FRANCISCO richtig gehandelt hat oder wer der eigentliche Autor dieses Photos ist oder ob es das Leid gelohnt hat, das allen Beteiligten hier zugefügt wurde. Diese Fragen sind der Preis jeder aktiven photographischen Auseinandersetzung mit der Welt. Dass Frank diesen Preis gezahlt hat, spricht für die Absicht seines Unterfangens und für seine tiefe Hoffnung auf ein gutes Ende.

▪ *Mitwirkung* ▪

In visueller Hinsicht lässt sich der Übergang von der Photographie zum Film bei Frank kaum ausmachen. Die BUS-Serie und ZERO MOSTEL READS A BOOK sind zwar aus Einzelphotos zusammengesetzt, aber man könnte sie ebensogut für Filmausschnitte halten, für durcheinandergeratene, etwas verunglückte Daumenkinos. Dagegen hat PULL MY DAISY wieder Ähnlichkeit mit Franks photographischen Aufnahmen. Sicherlich markieren die Filme einen tiefgreifenden Wandel in seinem Werk, aber nicht hinsichtlich des Mediums, sondern hinsichtlich der Beziehung zu seinem Gegenstand. Die anonymen Kollaborateure und Zufallsbegegnungen seiner Strassenarbeit gibt es jetzt nicht mehr. Als Frank mit dem Filmemachen begann, drehte er zunächst für seine Freunde. Aus ihnen rekrutierte er die gesamte Besetzung, sie wurden zum Drehbuchautor oder zum Objekt der Faszination. Gelegentlich kehrte er zwar noch zur Photographie zurück, doch hütete er sich vor den anonymen gesellschaftlichen Beziehungen seiner früheren Arbeit.

Der Themenwechsel hatte schon viel früher stattgefunden. MARY NURSING PABLO, ein Photo von Franks Frau und Sohn, hatte 1951 beim Young Photographer's Contest des *Life*-Magazins den zweiten Preis gewonnen, und MARY IN BED wurde 1955 im Rahmen der Ausstellung THE FAMILY OF MAN gezeigt. Interessanterweise ist das letzte Photo aus THE AMERICANS ein Bild von Mary und Pablo, das in der Nähe von Del Rio, Texas, aufgenommen wurde. Die beiden wirken wie ein Abbild von Robert Frank selbst: der Strasse überdrüssig, gen Heimat gewendet. Als er zur Photographie zurückkehrt, verlässt er nur selten sein Zuhause, sondern photographiert seine neue Partnerin June Leaf, seine Umgebung in Nova Scotia, einen kurzen Krankenhausbesuch. Selbst seine kurzen Ausflüge in den öffentlichen Raum, wenn er den Parteitag der Demokraten photographiert oder die Rolling Stones filmt, finden ausschliesslich auf Einladung statt. Tatsächlich hat Frank sich nie wirklich von der Photographie abgewandt, wohl aber von «der Strasse», dem öffentlichen Raum der Photographie, und jener photographischen Gewalttätigkeit, die ihr zu eigen ist.

1959 muss es ausgesehen haben, als wäre das ganze Land im Begriff, den öffentlichen Raum ganz aufzugeben. Aus Franks Stadt- und Landstrasse von 1955/56 wurde der umfriedete Privatbesitz der Passagen und suburbanen Entwicklungen. Der Gesellschaftsvertrag, den er hinterfragte und an seine

ROBERT FRANK, MARY AND PABLO, New York City, 1951.

Grenzen trieb, sollte sich schon bald in alle möglichen Formen öffentlicher Gewalt auflösen. Privatheit und Image-Kontrolle, einstmals Privilegien der Reichen, wurden zur prägenden Kraft in allen visuellen Beziehungen.

Als Frank vom Öffentlichen zum Persönlichen wechselte, stülpte er die Folgen dieser Abwendung vom öffentlichen Raum von aussen nach innen um. Er filmte die Strasse in seinem eigenen Heim, spürte das Unberechenbare im scheinbar Selbstverständlichen auf und setzte sich mit seinen engsten Mitmenschen auseinander. Es war ein ganz neues Amerika, ein Amerika, das auf Gemeinschaft, gemeinsamen Interessen und festen Bindungen beruhte. Das augenblickhafte Engagement des Photographen wich anhaltenden darstellerischen Beziehungen auf der Grundlage von Geben und Nehmen in aktiver Anteilnahme. Dies war die neue Welt, die Robert Frank einer ganzen Generation von Photographen hinterliess, denen das alte Amerika nicht mehr galt. Dieser neuen Version von THE AMERICANS begegnen wir in den Familienphotos von Emmit Gowin, den erweiterten Familienphotos von Nan Goldin und dem auf der Gemeinschaft aufbauenden Photojournalismus von Wendy Watriss. In Robert Franks neuem Amerika war der persönliche Raum zum öffentlichen geworden, und der öffentliche zum Darstellungs-Raum – weiter, mit grösserer Anteilnahme, hervorgegangen aus dem Kompromiss, und dieser wiederum erzielt im Zusammenwirken.

(Übersetzung: Nansen)

Dieser Artikel erscheint anlässlich von Robert Franks 70. Geburtstag. Gegenwärtig findet bis Ende Jahr in der National Gallery in Washington eine grosse Ausstellung statt, die weitergeht nach Japan, der Schweiz, den Niederlanden und zurück in die USA.

1) Eine dieser Arbeiten, eine Anzeige aus der NEW YORK IS-Serie, ist zu sehen in Sarah Greenoughs Auseinandersetzung mit Robert Franks Photo-Reihen in «Fragments that Make a Whole: Meaning in Photographic Sequences», in *Robert Frank: Moving Out* (Washington, The National Gallery), 1994, S. 118.
2) Ebd., S. 54.
3) Teile aus NEGOTIATIONS I wurden veröffentlicht in *Camera Austria Nr. 40*, Herbst 1992, S. 11, sowie in *Fünf amerikanische Fotografen und Edward Hopper* (Hrsg. George W. Költzsch und Heinz Liesbrock), Ausstellungskatalog, Essen, Museum Folkwang, 1992, S. 162.