

Philipp Freytag

## Eden revisited

### Das Bild des US-amerikanischen Westens in frühen Fotografien von Robert Adams\*

#### Einleitung – Twentieth-Century West

Die herausragende Bedeutung der US-amerikanischen Landschaft für die Identitätsbildung der jungen Nation ist in unzähligen Studien seit Mitte des 20. Jahrhunderts herausgearbeitet worden<sup>1</sup>. Spätestens mit dem Ende des Bürgerkriegs 1865 und der Vollendung des Schienennetzes der Transcontinental Railroad vier Jahre später rückte insbesondere der US-amerikanische Westen in den Mittelpunkt der nationalen Aufmerksamkeit. In einer unüberschaubaren Menge von Landschaftsbildern der Hoch- und Populärkultur von der Malerei über die Literatur bis zu Gebrauchsgrafik, Fotografie und Film wurde dieser außergewöhnliche Naturraum wahlweise als vermeintlich unberührtes irdisches Paradies, als agrarisches Idyll, als schier endlose ökonomische (nicht zuletzt auch touristische) Ressource oder als Schauplatz willkürlicher Zersiedlung und industrieller Ausbeutung inszeniert – in teils affirmativer, teils kritischer Auseinandersetzung mit kulturellen Konzepten wie der Frontier oder dem Manifest Destiny<sup>2</sup>. Besonders im 19. Jahrhundert hat der von ästhetischen, religiösen und nationalen Vorstellungen gleichermaßen durchdrungene romantische Topos der Erhabenheit („sublime“) die Wahrnehmung dieser Landschaft maßgeblich geprägt. In Zeiten von Umweltzerstörung, Rassenkonflikten und Vietnamkrieg findet indes eine bewusste Abkehr von der wahlweise idyllisch oder heroisch inszenierten Landschaft der Nationalparks und eine Hinwendung zur durch und durch alltäglichen, banalen Szenerie der Vorstädte, Industriegebiete, Einkaufszentren und Highways statt.

Wenn sich Robert Adams 1968 dazu entschließt, einen schmucklosen Rasthof am Rande des Interstate Highway 25 in Colorado, unweit der Rocky Mountains, zu fotografieren, der noch dazu den vieldeutigen Namen Eden trägt, verheißt dies also auf den ersten Blick einen weiteren bitter-ironischen Abgesang auf den Mythos der einstmals vermeintlich paradiesisch unberührten, die Auserwähltheit des

amerikanischen Volkes bestätigenden Landschaft des American West. Zumal das Fotobuch *Eden* statt erhabener Wildnis oder pastoraler Idylle tatsächlich denkbar diesseitige, geradezu provozierend banale Ansichten einer scheinbar gänzlich säkularisierten Landschaft enthält<sup>3</sup>. Gleichwohl greift Adams hier keinesfalls das Bild-Vokabular der vielen zeitgenössischen Auseinandersetzungen mit der Konsumkultur in den nach dem Zweiten Weltkrieg allorten aus dem Boden geschossenen Vorortsiedlungen und Malls oder entlang den neu entstandenen Interstate Highways auf. Er verzichtet vielmehr ganz entschieden auf die einige Jahre später mit der Motivwelt der Highways und Diner untrennbar verbundenen fotografischen Insignien wie Kleinbildkamera, Schnappschuss-Ästhetik und Farbe. Es geht ihm bei seiner Auseinandersetzung mit diesem Motiv auch nicht um die durchaus nahe liegende Adaption des Topos vom Road Trip nach Westen, der bereits in den 1930er Jahren allgegenwärtig und in der Folge von Robert Franks *The Americans* (1958/59) dann endgültig zu einem Leitthema der zeitgenössischen Fotografie – in den Worten Marilyn Lauffers gar zu einer Art „Initiationsritus“ für junge Fotografen – geworden war<sup>4</sup>. Wo Frank & Co. auf der Suche nach der Identität des Landes Tausende von Kilometern gefahren sind<sup>5</sup>, bewegt sich Adams – durchaus programmatisch – zu Fuß in einem Radius von wenigen hundert Quadratmetern. Angesichts dieser Mikroperspektive lässt sich *Eden* auch als Gegenentwurf zum gängigen Konzept der Frontier lesen. Denn während dort die verschiedenen Regionen letztlich als unspezifische Schauplätze auf dem großen Weg gen Westen erscheinen, geht es Adams um die Orte selbst und ihre historisch gewachsene Identität<sup>6</sup>. Er nähert sich Eden mit dem Habitus des Dokumentaristen und verspricht sich ausgerechnet an diesem denkbar unscheinbaren – und damit nach seiner Lesart für den Westen der späten 1960er Jahre gerade typischen – Ort Aufschluss über den gesellschaftlichen Status quo.



Abb. 1: Robert Adams, *Eden, Colorado*, 1968, Tafel 1. © Robert Adams, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco.

## Eden

Robert Adams fotografiert Eden während insgesamt dreier Aufenthalte im Herbst 1968<sup>7</sup>. Die dort entstandenen Fotografien markieren den Beginn einer langen, überaus produktiven Auseinandersetzung mit der Colorado Front Range und bilden damit zugleich die Grundlage für einige seiner bedeutendsten Fotobücher – unter anderem *The New West* (1974), *Denver* (1977) und *What We Bought: The New World* (1995) – wie auch für seinen Beitrag zu der viel beachteten Ausstellung *New Topographics. Photographs of a Man-altered Landscape* (1975 kuratiert von William Jenkins am George Eastman House, Rochester, N. Y.)<sup>8</sup>. Hinsichtlich der Motivwahl, der fotografischen Herangehensweise, aber auch der narrativen und buchgestalterischen Umsetzung nimmt Adams mit *Eden* viele Elemente dieser ungleich bekannteren Arbeiten über die Front Range vorweg. Insofern bietet das schmale Buch Gelegenheit, die Charakteristika dieser so bedeutenden Werkgruppe gewissermaßen in nuce nachzuvollziehen. Allerdings muss bei der Analyse berücksichtigt werden, dass *Eden* erst gut 30 Jahre nach Fertigstellung der darin enthaltenen Aufnahmen veröffentlicht wurde<sup>9</sup>.

Am Beginn seiner fotografischen Auseinandersetzung mit der Colorado Front Range steht Adams' Interesse an den landschaftlichen und städtebaulichen Veränderungen der Region und mit ihr des gesamten US-amerikanischen Westens. Den konkreten Anlass zu seinen Erkundungen der Schnellstraßen, Vorstädte und Shopping Malls bietet ein Symposium mit dem Titel *The City* im Frühjahr 1967, dessen Veranstalter ihn gebeten hatten, die Folgen der Suburbanisierung abzubilden<sup>10</sup>. Ort der Veranstaltung war das Colorado College in Colorado Springs, wo Adams zu dieser Zeit als Lehrer für englische Literatur beschäftigt war<sup>11</sup>. Tatsächlich erlebte die Front Range, wie viele andere Regionen im US-amerikanischen Westen, in den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg einige in Ausmaß und Geschwindigkeit beispiellose Umwälzungen. Begünstigt durch ein erhebliches Wirtschafts- und Bevölkerungswachstum, zahlreiche hoch subventionierte Förderprogramme zur Umgestaltung historischer Innenstädte und nicht zuletzt durch den Bau eines flächendeckenden Netzes von Schnellstraßen, der sogenannten Interstate Highways, veränderte sich die Landschaft binnen weniger Jahre grundlegend<sup>12</sup>.



Abb. 2: Robert Adams, *Eden, Colorado*, 1968–69, Tafel 8. © Robert Adams, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco.

Diese physische Neuordnung hatte zugleich tiefgreifende Auswirkungen auf die zeitgenössische Landschaftsfotografie, nicht allein durch die Schaffung einer ganzen Reihe neuer Motive wie Werbe- und Verkehrsschilder, Motels und Zapfsäulen – allesamt schon bald Ikonen der Alltagskultur –, sondern auch durch die Etablierung neuer Sichtachsen und Bildmuster, allen voran der sogenannte „windshield shot“ aus der Perspektive des Fahrers auf die vor ihm liegende Asphalt-Landschaft<sup>13</sup>.

### Close reading

Wie aber nähert sich Adams seinem Gegenstand? Welche Motive wählt er? Von welchen Blickpunkten aus nimmt er sie auf? Welche Ausschnitte legt er fest? Und wie organisiert er die ausgewählten Fotografien im Buch? Kurz: Welches Bild entwirft er von Eden und mit welchen Mitteln? Um es vorwegzunehmen: Adams' Aufnahmen sind – im Einklang mit den beiden grundlegenden Paradigmen der Fotografie – zugleich Abbild und Deutung der Landschaft. Vordergründig entwirft der Fotograf ein mehr oder weniger vollständiges Bild-Inventar des Ortes mit gemeinhin als charakteristisch geltenden Motiven wie dem Highway, der Raststättenarchitektur und den parkenden Autos. Dabei wählt er jedoch bewusst ungewöhnliche, der Dokumentation im Sinne einer ‚objektiven‘ Abbildung

des Motivs abträgliche Blickpunkte und Bildausschnitte und verweigert sich so der tradierten Lesart der Raststätte als Transitraum und Inbegriff der „highway“ beziehungsweise „car culture“ (Abb. 2)<sup>14</sup>.

Charakteristisch für Adams' gesamtes Fotobuchwerk und von entscheidender Bedeutung für das darin entworfene Landschaftsbild ist die außergewöhnlich stark ausgeprägte formale Kohärenz seiner Bücher. Sie gründet sich auf ein bestimmtes, überschaubares Inventar wiederkehrender Motive und Bildkompositionen, eine minutiös durchdachte Abfolge der Bildtafeln und eine bis ins Detail einheitliche buchgestalterische Umsetzung. Im Falle von *Eden* bedeutet dies: ein knapp einseitiger Text, gefolgt von einem geschlossenen Bildteil mit 17 schwarzweißen Bildtafeln, die Adams in strenger, gleichförmiger Ordnung auf 17 aufeinander folgenden Doppelseiten platziert, jeweils recto, gegenüber einer Vakantseite – kein Frontispiz, keine Paginierung, keine Bildtitel<sup>15</sup>. Verstärkt wird der Eindruck von Geschlossenheit noch durch die formale Korrespondenz zwischen dem jeweils annähernd quadratischen Bild- und Buchformat<sup>16</sup>. Auch der Satzspiegel der Textseite greift diese Maße auf. Die Fotografien, aufgenommen mit einer Mittelformatkamera (Hasselblad), bestehen meist aus nur wenigen Bildelementen, die Adams mit Hilfe eines streng geometrischen Bildaufbaus ‚ordnet‘. Eine bestimmende, das Bild strukturierende Horizontlinie wird in der Regel durch wenige, sehr markante Vertikalen ergänzt (Abb. 2).

Den Auftakt zu *Eden* bildet eine Art Establishing Shot (Abb. 1)<sup>17</sup>, der in Kombination mit dem unmittelbar davor abgedruckten Text einen anschaulichen Eindruck von der räumlichen Situation vor Ort vermittelt. Anhand der folgenden sieben Einzelbilder beschreibt Adams dann relativ stringent den Weg vom Highway über die Ausfahrt bis zum Parkplatz der Raststätte (Abb. 2). Die verbleibenden neun Bildtafeln vereinen ausnahmslos Ansichten der Gebäude (darunter drei Interieurs) sowie des unmittelbar angrenzenden Geländes (Abb. 3). Bildtafel 13 (Abb. 4) markiert in mehrerlei Hinsicht den (vermeintlichen) Schlusspunkt der Bildsequenz. Sie folgt unmittelbar auf die drei Innenansichten des Diners und lenkt den Blick über den Parkplatz zurück auf die umgebende Landschaft. Darüber hinaus bildet sie – qua Motiv und

Bildaufbau – gemeinsam mit Bildtafel 8 (Abb. 2) eine Klammer um die insgesamt vier Innen- und Außenansichten des Westland Truck Stop: Während auf dem einen Bild eine Phalanx von PKWs von rechts ins Bild ragt, ist es im anderen der Auflieger eines Sattelzugs, der vom linken Rand aus tief ins Bild schneidet. In beiden Fällen sind die Motive angeschnitten, sodass lediglich die Hecks der Autos zu sehen sind.

Tatsächlich folgt nach Bildtafel 13 jedoch noch eine Art Epilog in Gestalt von vier Nachtaufnahmen: Ansichten der Fassade des Truck Stops sowie der erleuchteten Werbeschilder und Zapfsäulen. Bei längerer Betrachtung dieser Bildfolge und dem Vergleich mit Tafel 9 (Abb. 3) erschließt sich dem Betrachter allmählich der räumliche Zusammenhang und es erweist sich, dass alle vier Aufnahmen von jeweils nur geringfügig verschobenen Standpunkten aus fotografiert wurden<sup>18</sup>. Anstatt die Bilderzählung wieder zurück auf den Highway zu führen, bleibt Adams also auf dem Rastplatz und verliert sich gewissermaßen in der hereinbrechenden Dunkelheit im Chaos der Autos, Strom- und Telefonmasten, der Straßenlaternen, Werbe- und Verkehrsschilder (Abb. 5)<sup>19</sup>. Die so klare Ordnung der ersten Bilder geht zusehends verloren und weicht im letzten Bild schließlich einer scheinbar wahllosen Anhäufung von Schemen.



Abb. 3: Robert Adams, *Eden, Colorado*, 1969, Tafel 9. © Robert Adams, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco.



Abb. 4: Robert Adams, *Eden, Colorado*, 1968, Tafel 13. © Robert Adams, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco.

### Der Fotobuchtext

In seiner kurzen, dem Tafelteil vorangestellten Einleitung nimmt Adams, wie übrigens auch in den Begleittexten der späteren Fotobücher, keinen direkten Bezug auf die Fotografien. Er stellt ihnen vielmehr ein zweites, in diesem Fall sprachliches Bild des Ortes zur Seite<sup>20</sup>. Der erste Absatz enthält neben einem Hinweis zum Ursprung des Ortsnamens eine präzise Schilderung der Topografie, welche die Einordnung der Fotos in den räumlichen Zusammenhang im Wechselspiel mit dem erwähnten Establishing Shot erleichtert. Es folgt eine kurze Charakterisierung der Atmosphäre des Ortes, die Adams zugleich nutzt, um – zumindest indirekt – eine Erzählerstimme zu etablieren, durch deren Wahrnehmung seine Eindrücke gleichermaßen vermittelt und beglaubigt werden: „a place without human gentleness. The air [...] weighted by the sound of traffic“. Der letzte Absatz schließlich dient der Transzendierung des durch und durch banalen Settings, indem Adams den Blick auf die mögliche Bedeutung der Landschaft lenkt – auch dies ein Muster, auf das er in seinen späteren Fotobuch-Veröffentlichungen immer wieder zurückgreift:

*There is, however, another aspect to this spot, one that can be set forth only in riddles. Stuart Davis, when he described his goal as an artist, talked of it: „I am not looking for something newer and greater,“ he said. „Everything new and great*

*already exists – has always existed. We need to make our connection with it*<sup>21</sup>.

Robert Adams stellt gleich im ersten Satz klar, dass sich der Ortsname Eden auf einen Eisenbahnbeamten und nicht auf den Paradiesgarten bezieht: „Eden, Colorado is named after a railroad official and not the Biblical paradise.“ Ungeachtet der Negation wird so die enorme Fallhöhe zwischen dem Garten Eden und dem Rastplatz im US-amerikanischen Westen thematisiert, die Adams im folgenden Satz sogar noch verstärkt, wenn er der soeben aufgerufenen Vorstellung vom Paradies die ganz und gar profane Gebrauchsarchitektur dieses Un-Ortes gegenüberstellt: „railroad tracks, gas tanks, and a prefabricated metal shed [...], a roadhouse (closed), a military salvage lot, a car wrecking yard, and the Westland truck stop“, ergänzt um „billboards advertising whiskey, real estate and ice“<sup>22</sup>. Allein über die Konnotation des Namens und den kurzen Hinweis am Beginn des Textes stellt der Autor das (damals) aktuelle Erscheinungsbild des Ortes also in einen unmittelbaren Zusammenhang mit der romantischen Deutung des US-amerikanischen Westens in der Tradition des 19. Jahrhunderts, als diese Landschaft wiederholt über religiös besetzte Metaphorik als Ort der Erhabenheit stilisiert wurde. Eben diese Ambivalenz zwischen der vermeintlichen landschaftlichen Sublimität des Westens und seiner offenkundigen städtebaulichen Profanierung im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts ist es, die den Fotografen in seinen späteren Büchern wieder und wieder beschäftigen wird.

### Bild und Bedeutung

Welche Rolle aber spielen die Fotografien für Adams' Interpretation der Landschaft? Wie verknüpft er Bild und Text? Und wie nutzt er die Mittel des Bildes, um seinem Motiv eine bestimmte Bedeutung zuzuschreiben? Er erreicht dies – kurz gesagt – auf zwei verschiedenen, einander wechselseitig verstärkenden Wegen: zum einen, indem er ein bestimmtes Bildparadigma etabliert, um es später stellenweise bewusst zu unterlaufen; zum anderen, indem er durch die Sequenzierung der Einzelbilder bestimmte narrative Strukturen implementiert, welche ihrerseits auf die Interpretation der Einzelbilder zurückwirken.



Abb. 5: Robert Adams, *Eden, Colorado*, 1970, Tafel 17. © Robert Adams, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco.

Das oben bereits angedeutete bestimmende Bildmuster in *Eden* besteht, wie auch in Adams' späteren Veröffentlichungen über die Colorado Front Range, aus einem lichten, nur wenige Bildelemente in strenger geometrischer Ordnung enthaltenden Bildraum; dabei führt der Fotograf den Blick des Betrachters bruchlos vom Bildvordergrund über den meist außergewöhnlich tiefen, dabei jedoch leeren Mittelgrund zum Horizont und dem darüber liegenden, oft breiten Himmelsstreifen (Abb. 3). In den Fotografien am Ende des Tafelteils weicht Adams ganz bewusst und in zunehmendem Maße von diesem selbst gesetzten Paradigma ab (Abb. 5) und etabliert so einen ‚Code‘, mit dessen Hilfe er sein Motiv mit – mehr oder weniger – rein bildlichen Mitteln interpretiert. Als Referenz dienen ihm dabei tradierte, eindeutig religiös-moralisch konnotierte Gegensatzpaare wie Licht und Dunkel oder Ordnung und Chaos<sup>23</sup>.

Qua Sequenzierung – d. h. Anordnung der einzelnen Fotografien in der Abfolge der Buchseiten – entwickelt Adams darüber hinaus eine Erzählung, die den Einzelbildern weitere Bedeutungsaspekte hinzufügt. Dabei orientiert er sich, wie übrigens in den meisten seiner Bücher, an den tatsächlichen Gegebenheiten des Ortes. Die Bildfolge empfindet gewissermaßen eine tatsächliche Bewegung des Fotografen/Betrachters durch die Landschaft nach.

Interessanterweise nimmt er dabei dezidiert die Perspektive eines Fußgängers ein – und stellt sich damit buchstäblich quer zu diesem ikonischen Ort der „car/highway culture“<sup>24</sup>. Auf einer zweiten Ebene unterlegt Adams seinen Weg mit Hilfe der oben beschriebenen – dialektisch organisierten – Bildsprache mit einer Art allegorischer Deutung beziehungsweise moralischer Wertung des Dargestellten. Vordergründig beschreibt er also einen Gang durch die suburbanisierte Landschaft und wertet im selben Atemzug den Zustand der Landschaft als moralische Verirrung<sup>25</sup>.

Charakteristisch für Adams' Front Range-Fotografien und entscheidend für deren Wirkung ist zudem das für Landschaftsbilder ungewöhnliche, annähernd quadratische Bildformat – neben den unkonventionellen Anschnitten ein weiterer bewusster Bruch mit den Darstellungskonventionen der hergebrachten Landschaftsfotografie. Wie bereits Lewis Baltz in seiner Rezension von *The New West* ausgeführt hat, bewirkt Adams dadurch eine für das Genre der Landschaft ungewöhnliche Statik:

*Adams is rare among landscape photographers in his reliance on a square format. This, together with his tendency toward a centralized image within the frame, results in unusually static pictures, appropriate to an urbanized geography in which little is animate*<sup>26</sup>.

Bedeutsamer noch als die Statik ist aber wohl die betont anti-theatralische Nüchternheit des quadratischen Bildformats. Eric Sandeen erkennt im bewussten Verzicht auf das seit dem 19. Jahrhundert für Landschaftsbilder quasi obligatorische Querformat eine Absage an den von Albert Boime sogenannten „magisterial gaze“: „Robert Adams often used a virtually square format to discipline his frame away from this expansive awe“<sup>27</sup>.

Ebenso relevant für die Bildwirkung der Adams'schen Landschaftsfotografien sind die Schärfentiefe und die nuancierten Graustufen. Während Fotografen wie Stephen Shore und William Eggleston die Welt der Diner und Reklametafeln nur wenige Jahre später ganz gezielt in den ihnen eigentümlichen grellen Farben mit schnappschussartigen Kleinbildfotografien ins Bild setzten, bedient sich Adams ganz bewusst des Schwarzweiß. Auch die Insignien der Populär-

beziehungsweise Konsumkultur wie Werbeschilder, Schaufenster und Autos interessieren ihn höchstens in zweiter Linie. Tatsächlich unternimmt Robert Adams eine umfassendere Bestandsaufnahme des suburbanisierten American West am Ende der 1960er Jahre. Er stellt Eden nicht als eine letztlich beliebige Durchgangsstation aus der Sicht des Reisenden dar, sondern als einen historisch und geografisch distinkten Ort im US-amerikanischen Westen seiner Zeit. Der Blickwinkel, den er einnimmt, ist der eines Fußgängers, der den Rastplatz im Zusammenhang der umgebenden Landschaft sieht. Er durchstreift den Ort, geht hin und her, blickt aus verschiedenen Richtungen und Distanzen auf dieselben Gebäude und Schilder. Seine Perspektive ist somit nicht die eines durchreisenden Fremden, sondern jene eines Bewohners dieses Landes, eines Bürgers von Colorado, gewissermaßen eines modernen Heimatforschers. Sein Blick ist auf die Geschichte des Ortes gerichtet, nicht auf dessen Oberfläche. Es geht ihm letztlich um eine Untersuchung der Landschaft, genauer: eines einzelnen, klar umrissenen Ortes, der zugleich Symbolcharakter für die US-amerikanische Identität beansprucht. Er stellt den Interstate Highway mit seiner regional denkbar unspezifischen und zugleich so überaus zeitgebundenen Architektur als eine vergängliche, in der schier unendlichen Weite der Landschaft gleichsam verschwindende Episode dar. Indem er die Perspektive des Fußgängers wählt und sich buchstäblich quer zur Fahrbahn stellt, versagt er dem Highway eben jenen, den Blick und die Wahrnehmung prägenden Einfluss, der ihm in den meisten zeitgenössischen Fotografien zugestanden wird.

### The „Old West“

Weiteren Aufschluss in Bezug auf Adams' Bild von Eden bietet ein Blick auf die Chronologie seines Gesamtwerks. Der Fotograf widmet sich dem ebenso unscheinbaren wie alltäglichen Rasthof nämlich zu einer Zeit, da er gerade im Zusammenhang mit zwei anderen Werkgruppen nur jeweils einige hundert Meilen entfernt die Relikte der frühen europäischstämmigen Besiedlung in Colorado dokumentiert<sup>28</sup>. Bei beiden Arbeiten handelt es sich um eine Art Inventare des kulturellen Erbes der Region: Eines verzeichnet die wenigen erhaltenen Kirchenbauten der

frühen euro-amerikanischen Siedler im Westen der Great Plains, das andere die Relikte der hispanischen Besiedlung im Südwesten Colorados<sup>29</sup>. In den Begleittexten der beiden Fotobücher *White Churches of the Plains. Examples from Colorado* (1970) und *The Architecture and Art of Early Hispanic Colorado* (1974) interpretiert Adams die Architektur explizit als Ausdruck des Umgangs der Siedler mit der jeweiligen landschaftlichen beziehungsweise naturräumlichen Umgebung:

*Adobe buildings demonstrate synoptically the pioneers' voluntary reliance on the geography – the shapes of early, flat-roofed structures repeat those of the surrounding mesas, and the colors of the walls were permitted naturally to correspond to each region's soil; [...] Unlike modern homes in the West, which are apt to imitate the architecture of the East, and thus to imply a rebellious nostalgia, adobes are meant to be where they are, in the semiarid Southwest<sup>30</sup>.*

So entwirft Robert Adams alles in allem das Bild eines geradezu idealen „Old West“, eines landschaftlich und gesellschaftlich weitgehend intakten US-amerikanischen Westens, das ihm in seinen späteren Veröffentlichungen – so auch in *Eden* – als Maßstab für die Bewertung der zeitgenössischen Entwicklungen des „New West“ dient<sup>31</sup>. Neben sprachlichen Verweisen in den Begleittexten der Fotobücher nimmt er auch mit bildlichen Mitteln Bezug auf diese vermeintlich ursprüngliche Verfasstheit der Landschaft, und zwar durch die räumliche Tiefe seiner Bilder, die immer wieder die übergeordnete naturräumliche Struktur des US-amerikanischen Westens ins Bewusstsein ruft, und durch die Abbildung der besonderen Lichtverhältnisse der High Plains<sup>32</sup>. Während die Architektur der frühen Siedler für Robert Adams also eine tiefe Verbundenheit der Bewohner mit der Landschaft symbolisiert, drücken die neu errichteten Vorstädte der Front Range wie auch die Trasse des Interstate Highway im Gegenteil einen Zustand fortgeschrittener Entfremdung aus<sup>33</sup>.

### Fazit – „To Make it Home“

1989 stellt Robert Adams sein bisheriges Schaffen anlässlich einer Retrospektive im Philadelphia Museum of Art unter das Motto „To Make it Home“. Dieser Titel lenkt die Aufmerksamkeit vom Heimatforscher auf den Heimat Suchenden, von der Landschaft auf deren Bewohner und ihre Suche nach Bedeutung<sup>34</sup>. Adams' Streifzüge durch den profanisierten Neuen Westen werden so neben der Erkundung der regionalen Identität auch zu einer symbolischen Suche nach dem verlorenen Paradies:

*Over the years I have begun to believe, that we live in several landscapes at once, among them the landscape of hope, and that though we must usually focus on what is characteristic of the immediate and troubled present, it is rash to say that other geographies are unimportant or even finally separate<sup>35</sup>.*

Wenn sich Robert Adams 1968 von der fotografischen Darstellung eines Rasthofs im US-amerikanischen Westen Aufschluss über die Identität des Landes verspricht, knüpft er also unmittelbar an tradierte Lesarten des 19. Jahrhunderts an. Seine Anspielung auf den Garten Eden drückt dabei keineswegs eine kritische Distanz zu den romantischen Konnotationen der Landschaft aus. Vielmehr stellt er den ‚alten Westen‘ in Analogie zu einem gleichsam paradiesischen Urzustand, der als gleichermaßen kulturhistorische wie symbolisch-transzendente Referenz seiner Fotografien der suburbanisierten Front Range fungiert. Im Verständnis des Fotografen sind seine Bilder also immer beides: Zeugnisse des städtebaulichen und, wenn man so will, gesellschaftlichen Verfalls und Symbole der Hoffnung und Erbauung.

## Endnoten

- \* Der Verfasser dankt Robert Adams und den Verantwortlichen der Fraenkel Gallery, namentlich Rebecca Herman, für die großzügige Unterstützung. Ebenso großer Dank gilt den Studierenden um Ralf Michael Fischer, welche die Entstehung des Aufsatzes kritisch begleitet haben.
- Der besondere Stellenwert der Landschaft für die US-amerikanische Identität zählt seit Henry Nash Smiths *Virgin Land. The American West as Symbol and Myth* (1950), einem der Gründungsdokumente der American Studies, zu den Kernthemen des Faches. Seither ist er auch in anderen Disziplinen wie v. a. den Geschichts- und Kulturwissenschaften verhandelt worden. Die Kunstgeschichte befasst sich neben Fragen der Ikonografie (so in Barbara Novaks bis heute einflussreicher Studie *Nature and Culture*, 1980) zuletzt – im Grenzbereich zu den Bildwissenschaften – vor allem mit dem Anteil von Bildern an der Zuschreibung bestimmter Bedeutungen an die Landschaft.
  - Der American West als Thema der bildenden Kunst ist vergleichbar breit erforscht wie das Thema der US-amerikanischen Landschaft im Allgemeinen. Da es im vorliegenden Aufsatz um fotografische Darstellungen des Westens geht, sei stellvertretend auf drei Ausstellungskataloge verwiesen, die einen umfassenden Überblick über die Geschichte der fotografischen Darstellung des Westens bieten: San Francisco, Museum of Modern Art, *Crossing the Frontier. Photographs of the Developing West, 1849 to the Present*, hg. v. Sandra S. Phillips, San Francisco 1996; New York, Whitney Museum of American Art, *Perpetual Mirage. Photographic Narratives of the Desert West*, hg. v. May Castleberry, New York 1996; New York, Museum of Modern Art, *Into the Sunset. Photography's Image of the American West*, hg. v. Eva Respini, New York 2009.
  - Vgl. Robert Adams, *Eden*, New York 1999.
  - „[...] photographic road trips across America were so numerous that they became an accepted rite of passage for the next generation of photographers“; Marilyn Laufer, *In Search of America: Photography from the Road 1936–1976*, Diss. phil. St. Louis, Washington University, Department of Art History and Archaeology, Ann Arbor (Mich.) 1992, S. 232. Zur Geschichte der Highway-Fotografie in den USA vgl. auch: Jutta von Zitzewitz, *Die Stadt, der Highway und die Kamera. Fotografie und Urbanisierung in New York zwischen 1945 und 1965*, Diss. phil. Berlin 2009, Berlin/München 2014; Santa Barbara, University Art Museum, *The Highway as Habitat. A Roy Stryker Documentation, 1943–1955*. Ulrich Keller, Santa Barbara 1985. Stellvertretend sei hier mit Stephen Shores *Uncommon Places* (1973 begonnen und 1982 erstmals in Auswahl bei Aperture [New York] erschienen) nur an eines der zahllosen Foto-Projekte dieser Jahre über die US-amerikanischen Highways erinnert. Natürlich ist der Road Trip zur selben Zeit auch ein wichtiger Topos in der Literatur. Vgl. zu diesem Thema auch Christoph Ribbat, *Toxic Driving. American Photography and the „Oil Epiphany“*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2015 (6 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de), 30.03.2015.
  - Zu Robert Franks Reiserouten vgl. Washington, D. C., National Gallery of Art, *Looking in. Robert Frank's The Americans*, hg. v. Sarah Greenough, Göttingen 2009, S. 364–365.
  - Zum Konzept der Frontier vgl. ausführlich: Ralf Michael Fischer, *Von Nature's Nation zu 'Waste's Nation' und darüber hinaus – Mythenkorrektur und Medienreflexion in The Lost Frontier von Llyn Foulkes*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2015 (30 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de), 30.03.2015.
  - Joshua Chuang hat jüngst auf die Relevanz von *Eden* hingewiesen und einige Informationen über die Entstehung der Aufnahmen wie auch des Fotobuches zusammengetragen; vgl. Joshua Chuang, *The Making of a Photographer* [2011], in: Robert Adams, *The Place We Live. A Retrospective Selection of Photographs 1964–2009*, Band 3, Göttingen/New Haven (Conn.) 2013, S. 21–39, hier S. 35–37.
  - Ausgehend von seinem damaligen Wohnort Longmont, widmet sich Adams der Front Range zwischen 1968 und 1974 höchst intensiv, gefolgt von eher sporadischen Aufnahmen zwischen 1976 und 1982. Wertvolle Informationen zu dieser Werkgruppe bietet ein Aufsatz von Tod Papageorge über das Fotobuch *What We Bought*; vgl. Tod Papageorge, *What We Bought* [2001], in: *The Place We Live. A Retrospective Selection of Photographs 1964–2009*, Band 3, Göttingen/New Haven (Conn.) 2013, S. 47–71; vgl. außerdem Joshua Chuangs kurze Beiträge über die verschiedenen Fotobücher von Robert Adams in *The Place We Live. A Retrospective Selection of Photographs 1964–2009*, Band 3, Göttingen/New Haven (Conn.) 2013, S. 91, 92, 96, 97, 98, 99, 102, 103).
  - Wie alle im Buch enthaltenen Fotografien stammt auch das Vorwort aus dem Jahr 1968; vgl. Robert Adams, *The Place We Live. A Retrospective Selection of Photographs 1964–2009*, Band 3, Göttingen/New Haven (Conn.) 2013, S. 89. In einem Brief an den Verfasser v. 26.02.14 äußert Robert Adams, dass *Eden* bereits 1968 im Wesentlichen druckreif gewesen sei. Bildauswahl, -abfolge und Gestaltung dieses ersten Entwurfs seien weitgehend identisch mit der späteren Druckfassung. Er habe allerdings zunächst einige weitere Fotografien aufnehmen wollen, die später Eingang in das erste Kapitel von *The New West* gefunden haben: vgl. Robert Adams, *The New West. Landscapes along the Colorado Front Range*, New York 2008 [1974], S. 11, 13, 15, 17 u. 19.
  - Vgl. Katie Rudolph, *When the West was New. Exploring Robert Adams's Colorado Springs*, in: *Film and Photography on the Front Range*, hg. v. Tim Blevins u. a., Colorado Springs 2012, S. 289–321, besonders S. 292–302.
  - Robert Adams ist promovierter Literaturwissenschaftler und hat sich erst im Verlauf der 1960er Jahre sukzessive der Fotografie zugewandt. Zur Biografie vgl. Adams 2013, *The Place We Live*, Band 3, S. 130–149 (auch unter: <http://media.artgallery.yale.edu/adams/chronology.php>, 14.04.2014).
  - Christopher Wells beschreibt den Einfluss der neu errichteten Interstate Highways auf die Landschaft wie folgt: „[...] limited-access interstates dramatically changed the landscapes that they crossed, concentrating development and traffic at entrance and exit ramps while erecting otherwise impermeable boundaries between motorists and adjacent landscapes“ (Christopher W. Wells, *Car country. An Environmental History*, Seattle (Wash.)/London 2012, S. 254).
  - Vgl. Zitzewitz 2014, *Die Stadt, der Highway und die Kamera. Fotografie und Urbanisierung in New York zwischen 1945 und 1965*, S. 128.
  - Der Begriff der „highway“ oder auch „car culture“ bezieht sich auf den besonderen Stellenwert des Automobils für die US-amerikanische Gesellschaft und ist als Bestandteil zahlloser Buchtitel längst zum geflügelten Wort geworden. Die späten 1950er und 1960er Jahre markieren zugleich die Apotheose des Automobils in den USA und dessen fundamentale Infragestellung seitens der Umweltbewegung und Stadtplanung (vgl. Santa Barbara, University Art Museum, *The Highway as Habitat. A Roy Stryker Documentation, 1943–1955*, Ulrich Keller, Santa Barbara 1985, Anm. 20, S. 53).
  - Einen guten Eindruck von der Gestaltung der Doppelseiten vermittelt die Website der Yale University Art Gallery: vgl. <http://media.artgallery.yale.edu/adams/book.php?id=Eden&sort=date>, 22.03.15. Dort finden sich auch weitere Motive aus dem Buch.
  - Das Fotobuch *Eden* misst 20,4 x 23 cm; vgl. Adams 2013, *The Place We Live*, Band 3, S. 89.
  - Der Begriff des Establishing Shot bezeichnet in der Filmanalyse eine totale oder halbtotale Einstellung, die idealiter zu Beginn einer Sequenz Überblick über den Handlungsraum gewährt; vgl. Ralf Michael Fischer, *Filmanalyse*, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, Heft 10, 2003, S. 27–40.
  - Eine weitere Aufnahme des Westland Truck Stop – von einem ganz ähnlichen Standpunkt wie Bildtafel 15, allerdings in der Dämmerung aufgenommen – ist im Fotobuch *The New West* abgebildet (vgl. Adams 2008 [1974], *The New West*, S. 19).
  - Im 3. Kapitel des Fotobuchs *The New West* spricht Adams in einem vergleichbaren Zusammenhang von einem „eschatologischen Chaos der Zeichen“: „Read the eschatological chaos of signs“ (Adams 2008 [1974], *The New West*, S. 63. In *From the Missouri West* heißt es im Rückblick auf die Aufnahmen der Front Range: „I had lost my way in the suburbs“ (Robert Adams, *From the Missouri West*, New York 1980, S. 63).
  - Zum Stellenwert der Texte in Adams' Fotobüchern vgl. Joshua Chuang in: Robert Adams, *The Place We Live. A Retrospective Selection of Photographs 1964–2009*, Band 3, Göttingen/New Haven (Conn.) 2013, S. 87.
  - Adams 1999, *Eden*, o. S.
  - Adams 1999, *Eden*, o. S.
  - Einer ganz ähnlichen Symbolik bedient sich Adams auch in *The New West* und den anderen Publikationen seiner Front-Range-Bilder.
  - Der Umstand, dass Adams diesen allein nach den Bedürfnissen der Autofahrer gestalteten Ort als ‚Fußgänger‘ erkundet, ist bemerkenswert. Tatsächlich lässt sich dies anhand der gewählten



- Motive und Kamerastandpunkte im Einzelnen nachweisen. In besonderem Maße gilt es für die abschließenden Nachtaufnahmen, in denen einzelne Motive wiederholt aus nur geringfügig verschobenen Blickwinkeln aufgenommen sind. Eine Ausnahme bildet allein das Eröffnungsbild, eine in vielerlei Hinsicht untypische Adams-Fotografie (vgl. Abb. 1). Die Dynamik des Querformats unterstreicht die flache Diagonale des Highways im Vordergrund. Das in Bewegung unschärfe am linken Bildrand verschwindende Auto verweist eindeutig auf den ‚eigentlichen‘ Charakter des Ortes.
25. Die Parallelführung der beiden Bedeutungsebenen entspricht der tradierten Unterscheidung zwischen Literalsinn und spirituellem Sinn (vgl. Peter Walter, *Schriftsinne*, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Band 9, hg. v. Walter Kasper u. a., Freiburg i. Br. 2000, S. 268-269). Auch der kurze Begleittext des Buches verbindet ja diese beiden Ebenen von Beschreibung und Deutung.
  26. Vgl. Lewis Baltz, *Rezension zu The New West*, in: *Art in America*, Band 63, Heft 2, 1975, S. 41-42, hier S. 42.
  27. Eric J. Sandeen, *Robert Adams and Colorado's Cultural Landscapes*, in: *Buildings & Landscapes*, Band 16, Heft 1, 2009, S. 97-116, hier S. 107. Boime spricht in diesem Zusammenhang von einem „magisterial gaze of nineteenth-century paintings and photographs, representing the vast expanse of mountains and deserts as a reflection of national glory or a source of American pride“ (vgl. Albert Boime, *The Magisterial Gaze*, Washington, D. C./London 1991, S. 21). Die intendierte Wirkung dieses bewussten Verzichts auf visuelle Überwältigung wird durch die oben erwähnte Perspektive des Fußgängers in Adams' Fotografien noch verstärkt. Der Fotograf selbst äußert hierzu im Begleittext zu seinem Fotobuch *Denver*: „I determined [...] to stay clear of the mountains. I distrusted the late Victorians' passion for mountaintop vistas, and decided instead to adopt the perspective of the first settlers, those who saw Colorado from the small rises of the prairie“ (Robert Adams, *Denver. A Photographic Survey of the Metropolitan Area, 1970-1974*, New Haven (Conn.) 2009 [1977], S. 7.
  28. Veröffentlicht hat Adams die betreffenden Aufnahmen einige Jahre später in den beiden Fotobüchern *White Churches of the Plains. Examples from Colorado* (1970) und *The Architecture and Art of Early Hispanic Colorado* (1974). Die Fotografien zu beiden Projekten sind größtenteils Mitte bis Ende der 1960er Jahre entstanden. Vgl. Adams 2013, *The Place We Live*, Band 3, S. 89 u. 93.
  29. Während der Arbeit an *White Churches* und *Early Hispanic Colorado* dokumentiert Adams außerdem die zeitgenössische Siedlungsstruktur der Region in Aufnahmen der Farmen und Kleinstädte – Bilder, die er 1978 anlässlich der Ausstellung *Prairie. Photographs* im Denver Art Museum veröffentlicht; darin enthalten auch einige Aufnahmen, die bereits in *White Churches* erschienen sind.
  30. Robert Adams, *Architecture and Art of Early Hispanic Colorado*, Boulder (Colo.) 1974, S. 33.
  31. Zu dieser besonderen Form von ‚Erzählung‘ der Geschichte des US-amerikanischen Westens vgl. Carolyn Merchant, *Re-inventing Eden. The Fate of Nature in Western Culture*, New York u. a. 2003, S. 12. Eric Sandeen hat bereits auf die bis dato übersehene Bedeutung der beiden frühen Serien für Adams' Gesamtwerk hingewiesen – wie auch auf die große zeitliche Nähe und teilweise Überschneidung zwischen den jeweiligen Aufnahmen für die verschiedenen Buchprojekte; vgl. Sandeen 2009, *Robert Adams and Colorado's Cultural Landscapes*.
  32. Vgl. Sandeen 2009, *Robert Adams and Colorado's Cultural Landscapes*, S. 98.
  33. Sandeen spricht in diesem Zusammenhang treffend von einer Form des „anti-vernacular“. Vgl. Sandeen 2009, *Robert Adams and Colorado's Cultural Landscapes*, S. 106-108.
  34. Zum Aspekt der Verknüpfung von Autobiografie, Geografie und Bedeutung im Werk von Robert Adams vgl. die Rezension des Verfassers zur Station der Adams-Retrospektive 2013 in Bottrop (Philipp Freytag, *Erzählmuster Retrospektive*, in: *Rundbrief Fotografie*, Band 20, Heft 3, 2013, S. 36). In eben diesem Sinne ist wohl auch der Satzsatz des Begleittextes zu verstehen: „We need to make our connection with it“; vgl. Anm. 21.
  35. Robert Adams, *Two Landscapes* [1992], in: *Why People Photograph. Selected Essays and Reviews*, New York 1994, S. 179-182, hier S. 181-182. Der Gedanke der „zwei Landschaften“ greift die Unterscheidung zwischen Literalsinn und spirituellem Sinn auf.

## Bibliografie

- Adams, Robert, *White Churches of the Plains. Examples from Colorado*, Boulder (Colo.) 1970.
- Adams, Robert, *The Architecture and Art of Early Hispanic Colorado*, Boulder (Colo.) 1974.
- Adams, Robert, *The New West. Landscapes along the Colorado Front Range*, New York 2008 [1974].
- Adams, Robert, *Denver. A Photographic Survey of the Metropolitan Area, 1970-1974*, New Haven (Conn.) 2009 [1977].
- Adams, Robert, *Prairie*, Denver 2011 [1978].
- Adams, Robert, *From the Missouri West*, New York 1980.
- Adams, Robert, *Two Landscapes* [1992], in: *Why People Photograph. Selected Essays and Reviews*, New York 1994, S. 179-182.
- Adams, Robert, *What We Bought: The New World. Scenes from the Denver Metropolitan Area 1970-1974*, New Haven (Conn.) 2009 [1995].
- Adams, Robert, *Eden*, New York 1999.
- Adams, Robert, *About the Hat. With William McEwen*, in: Ders., *Along Some Rivers. Photographs and Conversations*, New York 2006, S. 29-35.
- Adams, Robert, *The Place We Live. A Retrospective Selection of Photographs 1964-2009*, Band 3, Göttingen/New Haven (Conn.) 2013.
- Baltz, Lewis, *Rezension zu The New West*, in: *Art in America*, Band 63, Heft 2, 1975, S. 41-42.
- Boime, Albert, *The Magisterial Gaze. Manifest Destiny and American Landscape Painting c. 1830-1865*, Washington, D. C./London 1991.
- Chuang, Joshua, *The Making of a Photographer* [2011], in: Robert Adams, *The Place We Live. A Retrospective Selection of Photographs 1964-2009*, Band 3, Göttingen/New Haven (Conn.) 2013, S. 21-39.
- Fischer, Ralf Michael, *Filmanalyse*, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, Heft 10, 2003, S. 27-40.
- Fischer, Ralf Michael, *Von Nature's Nation zu ‚Waste's Nation‘ und darüber hinaus – Mythenkorrektur und Medienreflexion in The Lost Frontier von Llyn Foulkes*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2015 (30 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de), 30.03.2015.
- Freytag, Philipp, *Erzählmuster Retrospektive*, in: *Rundbrief Fotografie*, Band 20, Heft 3, 2013, S. 36-40.
- Laufer, Marilyn, *In Search of America: Photography from the Road 1936-1976*, Diss. phil. St. Louis, Washington University, Department of Art History and Archaeology, Ann Arbor (Mich.) 1992.
- Merchant, Carolyn, *Re-inventing Eden. The Fate of Nature in Western Culture*, New York u. a. 2003.
- New York, Museum of Modern Art, *Into the Sunset. Photography's Image of the American West*, hg. v. Eva Respini, New York 2009.
- New York, Whitney Museum of American Art, *Perpetual Mirage. Photographic Narratives of the Desert West*, hg. v. May Castleberry, New York 1996.
- Novak, Barbara, *Nature and Culture. American Landscape and Painting, 1825-1875*, Oxford u. a. 2007 [1980].
- Papageorge, Tod, *What We Bought* [2001], in: Robert Adams, *The Place We Live. A Retrospective Selection of Photographs 1964-2009*, Band 3, Göttingen/New Haven (Conn.) 2013, S. 47-71.

Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, *To Make it Home. Photographs of the American West*, New York 1989.

Ribbat, Christoph, *Toxic Driving. American Photography and the „Oil Epiphany“*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2015 (6 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de), 30.03.2015.

Rudolph, Katie, *When the West was New. Exploring Robert Adams's Colorado Springs*, in: *Film and Photography on the Front Range*, hg. v. Tim Blevins u. a., Colorado Springs 2012, S. 289-321.

San Francisco, Museum of Modern Art, *Crossing the Frontier. Photographs of the Developing West, 1849 to the Present*, hg. v. Sandra S. Phillips, San Francisco 1996.

Sandeen, Eric J., *Robert Adams and Colorado's Cultural Landscapes*, in: *Buildings & Landscapes*, Band 16, Heft 1, 2009, S. 97-116.

Santa Barbara, University Art Museum, *The Highway as Habitat. A Roy Stryker Documentation, 1943-1955*, Ulrich Keller, Santa Barbara 1985.

Schmidt-Wulffen, Stephan, *Stephen Shores Uncommon Places*, in: Stephen Shore, *Uncommon Places. Amerika*, München 2004 [1982].

Smith, Henry Nash, *Virgin Land. The American West as Symbol and Myth*, Cambridge (Mass.) 1950.

Walter, Peter, *Schriftsinne*, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Band 9, hg. v. Walter Kasper u. a., Freiburg i. Br. 2000, S. 268-269.

Washington, D. C., National Gallery of Art, *Looking in. Robert Frank's The Americans*, hg. v. Sarah Greenough, Göttingen 2009.

Wells, Christopher W., *Car country. An Environmental History*, Seattle (Wash.)/London 2012.

Zitzewitz, Jutta von, *Die Stadt, der Highway und die Kamera. Fotografie und Urbanisierung in New York zwischen 1945 und 1965*, Diss. phil. Berlin, 2009, Berlin/München 2014.

## Abbildungen

Abb. 1-5: © Robert Adams, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco.

## Abstract

In 1968 Robert Adams (\*1937) dedicated a small, relatively unknown group of work to a remote, entirely mundane place with a highly evocative name: Eden, Colorado, a small spot along the interstate 25, about forty miles south from Colorado Springs, consisting of little more than the Westland Truck Stop. With his photo book of the same name, the photographer elaborates many characteristics of his most famous *The New West* (1974) and his other work about the Colorado Front Range, popularly represented in the seminal exhibition *New Topographics. Photographs of a Man-altered Landscape* (George Eastman House, Rochester, N. Y., 1975). Virtually in nuce, *Eden* reveals Adams's typical use of the square format as well as his mastery of the various artistic potentials of the photographic book.

With his calm and silent images of Eden, Robert Adams positions himself literally crosswise to the countless contemporary views through the windshields and into the diners, celebrating speed, color and popular culture, at the same time denying notions of a frontier just sweeping across the manifold regions of the American West. Instead, he focuses on the identity of this particular place and the natural order of this once sublime landscape, reading its present-day appearance as a metaphor of the highly ambivalent „New West“.

## Author

Philipp Freytag studied art history and German language and literature at Leipzig University (M. A.), focussing on the history of photography as well as the image-language relationship. He is working for the *Evelyn Richter Archiv der Ostdeutschen Sparkassenstiftung im Museum der bildenden Künste Leipzig*, currently finishing his doctoral thesis at the University of Tübingen on Robert Adams's photographic books from the 1970s. His primary research interests are in photo books and exhibitions as media of artistic expression.

## Titel

Philipp Freytag, *Eden revisited – Das Bild des US-amerikanischen Westens in frühen Fotografien von Robert Adams*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2015 (10 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de).