

Die künstlerische Beziehung von Susan Sontag und Annie Leibovitz

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von
Tanja Schwarzenbach
aus München
2017

Referent: Prof. Dr. Berndt Ostendorf

Korreferent: Prof. Dr. Michael Hochgeschwender

Tag der mündlichen Prüfung: 22.11.2017

Für meine Eltern

Danksagung

Diese Doktorarbeit wäre nicht möglich gewesen ohne meinen Doktorvater Prof. Dr. Berndt Ostendorf, der mich über viele Jahre mit seinem schier unendlichen Wissen und seiner Geduld begleitete – dafür möchte ihm sehr herzlich danken. Mein großer Dank gilt auch meinem Zweitgutachter Prof. Dr. Michael Hochgeschwender für seine langjährige Unterstützung und Frau Prof. Dr. Ursula Prutsch, mit der ich eine anregende Diskussion führte.

Das Arbeiten an meiner Dissertation hat mir unter anderem die FAZIT-Stiftung in Frankfurt mit einem zweijährigen Doktorandenstipendium ermöglicht. Beide Archivreisen nach Los Angeles zum Susan Sontag Archiv wurden durch ein Kurzrecherchestipendium der Exzellenz-Initiative der LMU und ein LMU-Reisestipendium gefördert. Vielen Dank an alle Beteiligten.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. New York als kulturelles Zentrum	23
2.1. Jewish Intellectual Culture	23
2.2. Susan Sontag und die New York Intellectuals	29
2.3. „Notes on Camp“.....	43
3. Public Intellectual.....	48
3.1. Die It-Intellektuelle	48
3.2. Intellektuelle in der Öffentlichkeit	54
3.3. Exkurs: die politische Susan Sontag	58
4. Fotografie	64
4.1. „Über Fotografie“.....	64
4.2. Walter Benjamin und Roland Barthes.....	79
4.3. Geschichte des Fotojournalismus.....	85
4.3.1. Frauen im Fotojournalismus	88
4.3.2. Annie Leibovitz.....	90
4.3.3. Einfluss des Judentums auf die Fotografien von Leibovitz	96
4.3.4. Vorbilder: Robert Frank und Henri Cartier-Bresson	98
4.4. Leibovitz und das Rolling Stone Magazin	109
4.5. Porträtfotografie	121
4.5.1. Vorbild Richard Avedon	124
4.5.2. Golden Age Hollywood Porträts und Celebrity Fotografie	133
5. Beziehung zwischen Sontag und Leibovitz.....	141
5.1. Icon trifft Icon	141
5.2. Bi- und Homosexualität.....	144
5.3. Beziehung	159
5.4. Gemeinsames Interesse: Tanz	172
6. Künstlerische Zusammenarbeit	180
6.1. Fotoband „Women“.....	180
6.1.1. Inspiration August Sander.....	184
6.1.2. Der schwangere Körper: Demi Moore	187
6.1.3. Second Wave Feminism und „The Third World of Women“.....	189

6.1.4. „A Photograph Is Not An Opinion. Or Is It?“.....	196
6.1.5. Exkurs: „Beauty Freak“	198
6.1.6. Analyse Women-Fotos.....	200
6.1.7. Exkurs: Mutter und Susan Sontag.....	216
6.1.8. Ausblick	220
6.2. Sarajevo und Kriegsfotografie.....	221
6.2.1. „Waiting for Godot“	221
6.2.2. Leibovitz in Sarajevo	231
6.2.3. Geschichte der Kriegsfotografie	233
6.2.4. Das Leiden anderer betrachten.....	239
6.2.5. Kriegsfotografien von Annie Leibovitz	246
6.2.6. Analyse.....	250
6.2.7. Exkurs: 9/11	270
6.3. A Photographer’s Life: Krankheit und Tod	272
6.3.1. Krankheit und Tod im Leben von Susan Sontag	272
6.3.2. Krankheit als Metapher	282
6.3.3. Aids-Epidemie.....	287
6.3.4. Geschichte der Kranken- und Post-Mortem-Fotografie.....	291
6.3.5. Leibovitz und Avedon: der sterbende Vater	297
6.3.6. Analyse.....	306
7. Zusammenfassung	329
Bibliografie.....	334

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Oskar Graubner: *Margaret Bourke-White working atop the Chrysler Building, New York, NY.* Rubin, Susan Goldman. Margaret Bourke-White. S. 40.

Abb. 2: John Loengard: *Annie Leibovitz and Assistant Robert Bean on the Chrysler Building, New York City, 1991.* Verfügbar:
<http://www.afterimagegallery.com/loengardleibovitz.htm>.

Abb. 3: Annie Leibovitz: *Jimmy Carters Wahlkampagne um das Amt des Präsidenten, Plains, Georgia, 1976.* Leibovitz, Photographien 1970-1990. S. 95.

Abb. 4: Henri Cartier-Bresson: *Ile de France, Paris, 1955.* Verfügbar:
<https://www.artsy.net/article/editorial-from-coco-chanel-to-jean-paul-sartre-henri>.

Abb. 5: Annie Leibovitz: *Weihnachten, Soledad Prison, Kalifornien, 1971.* Leibovitz, Photographien 1970-1990. S. 32.

Abb. 6: Henri Cartier-Bresson: *Jardin des Plantes.* 1959. Verfügbar:
<http://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2K1HZ06XDSRWCJ>.

Abb. 7: Robert Frank: *US 285 New Mexico.* 1956. Verfügbar:
<http://www.artcritical.com/appel/BAFrank.htm>.

Abb. 8: Robert Frank: *Santa Fe, New Mexico.* 1955. Verfügbar:
<http://www.squarecylinder.com/2009/07/robert-frank-sfmoma/>.

Abb. 9: Annie Leibovitz: *Highway 101, California, 1973*. Leibovitz, Photographien 1970-1990. S. 18.

Abb. 10: Annie Leibovitz: *Highway 101, California, 1974*. Leibovitz, Photographien 1970-1990. S. 19.

Abb. 11: Annie Leibovitz: *Auf Tournee mit Jackson Brown, Iowa, 1976*. Leibovitz, Photographien 1970 - 1990. S. 21.

Abb. 12: Robert Frank: *Movie Premiere, Hollywood*. 1955-56. Verfügbar: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/265004>.

Abb. 13: Annie Leibovitz: *Richard Nixon. Rolling Stone*. Cover. 12. Sep. 1974. Rolling Stone 1,000 Covers. S. 76.

Abb. 14: Annie Leibovitz: *John Lennon. Rolling Stone*. Cover. 21. Jan. 1971. Rolling Stone 1,000 Covers, S. 39.

Abb. 15: Annie Leibovitz: *Richard Nixon leaving the White House, Washington, D.C. 1974*. Leibovitz, At Work. S. 21.

Abb. 16: Annie Leibovitz: *Mick Jagger and Keith Richards*. Cover. 17. July 1975. Rolling Stone, 1,000 Covers. S. 85.

Abb. 17: Annie Leibovitz: *Patti Smith, New Orleans*. 1978. Leibovitz, At Work. S. 123.

Abb. 18: Annie Leibovitz. *Patti Smith, New York City*. 1996. Leibovitz, At Work. S. 124.

Abb. 19: Richard Avedon: *Patti Smith, Sängerin, New York*. 1998. Avedon, Women in the Mirror, 195.

Abb. 20: Annie Leibovitz: *Scarlett Johansson, Keira Knightley and Tom Ford for the March 2006 issue*. Verfügbar:
http://media.vanityfair.com/photos/54cab77ef547ce3c06e34c40/master/h_590,c_limit/image.jpg.

Abb. 21: Annie Leibovitz: *Jonah Hill, Paul Rudd, Seth Rogen, and Jason Segel, photographed by Annie Leibovitz for the April 2009 issue*. Verfügbar:
http://media.vanityfair.com/photos/54286c6906f2391147582694/master/w_240,0,h_1800,c_limit/image.jpg.

Abb. 22: Annie Leibovitz: *Judi Dench and Hellen Mirren, Los Angeles*. 2006. Leibovitz, At Work. S. 176.

Abb. 23: Annie Leibovitz: *Susan Sontag, Grand Hotel Quisisana, Capri*. 1992. Leibovitz, A Photographer's Life. N. pag.

Abb. 24: Annie Leibovitz: *Susan at the House on Hedges Lane, Wainscott, Long Island*. 1988. Leibovitz, A Photographer's Life. N. pag.

Abb. 25: Annie Leibovitz: *Susan Sontag, Mexiko*. 1989. Leibovitz: A Photographer's Life. N. pag.

Abb. 26: Annie Leibovitz: *[Susan at] Residenza Santo Spirito, Milan*. 1991. Leibovitz, A Photographer's Life. N. pag.

Abb. 27: Annie Leibovitz: *Mikhail Baryshnikov and Rob Besserer Cumberland Island, Georgia*. 1990. Leibovitz, At Work. S. 86.

Abb. 28: Annie Leibovitz: *Gwyneth Paltrow and Blythe Danner, Actresses, Vancouver, British Columbia*. 1999. Leibovitz, Women. S. 186.

Abb. 29: August Sander: *Mutter und Tochter*, 1928. Sander, August. Menschen des 20. Jahrhunderts. S. 286.

Abb. 30: Annie Leibovitz: *Joy Gordon. Bull rider, Alamosa All-Girl Rodeo, Alamosa, Colorado*. Leibovitz, Women. S. 74.

Abb. 31: August Sander: *Putzfrau*, 1928. Verfügbar:
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/sander-cleaning-woman-al00105>.

Abb. 32: Annie Leibovitz: *Demi Moore, pregnant*. Cover. Vanity Fair, August 1991.
Verfügbar: http://cdn.familie.de/bilder/2_225_-1226266225_507_false_dim_507x335_pics_-1383089206_no_crop-247253.jpg.

Abb. 33: Annie Leibovitz: *Elizabeth Taylor and Sugar, Actress, Bel Air, California*. Leibovitz, Women. S. 78.

Abb. 34: Fotograf unbekannt: Doris Day mit Pelz. Verfügbar:
<https://songbook1.wordpress.com/fx/1952-standards/when-i-fall-in-love/>

Abb. 35: Fotograf unbekannt: Greta Garbo mit Pelz. Gespiegelt. Verfügbar:
http://1.bp.blogspot.com/-_0xG7WC2K_I/UXmPF149VyI/AAAAAAAAPWo/nukLeJ5zylo/s1600/Greta+Garbo+126.png.

Abb. 36: Annie Leibovitz: *Barbara Bush, Former First Lady of the United States, Houston, Texas*. Leibovitz, Women. S. 134.

Abb. 37: Annie Leibovitz. *Alexandria Trower, Carnival artist, Houston, Texas*. Leibovitz, Women. S. 206.

Abb. 38: Annie Leibovitz: *Karen Finley, Performance artist, Nyack, New York*. Leibovitz, Women. S. 171.

Abb. 39: Annie Leibovitz: *Linda Green, Las Vegas, Nevada; Linda Green, showgirl, Bally's Casino, Nevada*. Leibovitz, Women. S. 242f.

Abb. 40: Annie Leibovitz: *Lenda Murray, Ms. Olympia 1990-1995, New York City. Cropped*. Leibovitz, Women. S. 222/223.

Abb. 41: Annie Leibovitz: *Arnold Schwarzenegger*. 1976. Leibovitz, Photographien 1970 - 1990. S. 91.

Abb. 42: Lewis Hine: *Power House Mechanic*. 1920-21. Brooklyn Museum Collection. Verfügbar:
<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/112132>.

Abb. 43: Annie Leibovitz: *Martina Navratilova, Tennis player, Dallas, Texas*. 1994. Leibovitz, Women. S. 118.

Abb. 44: Annie Leibovitz: *Ann Richards and Lena Guerrero (left), Former governor of Texas and former Texas state representative, Honey Grove, Texas*. Leibovitz, Women. S. 92.

Abb. 45: Annie Leibovitz: *Marilyn Leibovitz, Photographer's mother, Clifton Point, Rhinebeck, New York*. Leibovitz, Women. S. 4.

Abb. 46: Annie Leibovitz: *Milijana Zirojević and Adamir Glamočak, actors in Susan's production of Waiting for Godot*. Leibovitz, A Photographer's Life. N. pag.

Abb. 47: Annie Leibovitz: *Haris Pašović, Susan Sontag and Zdravko Grebo, Sarajevo, 1993*. Leibovitz, At Work. S. 105.

Abb. 48: Annie Leibovitz: *The underground offices of the daily newspaper Oslobođenje, Sarajevo, 1993*. Leibovitz, A Photographer's Life. N. pag.

Abb. 49: Annie Leibovitz: *The underground offices of the daily newspaper Oslobodjenje, Sarajevo*. 1993. Leibovitz, A Photographer's Life. N. pag.

Abb. 50: Annie Leibovitz: Boxer in Sarajevo. Vanity Fair, 1993. Leibovitz, Sarajevo Photographs.

Abb. 51: Annie Leibovitz: Orchester-Quartett in Sarajevo. Vanity Fair, 1993. Leibovitz, Sarajevo Photographs.

Abb. 52: Annie Leibovitz: Velibor Topić, und seine Freundin in Sarajevo. Vanity Fair, 1993. Leibovitz, Sarajevo Photographs.

Abb. 53: Henri Cartier-Bresson: *Rue Mouffetard, 1954*. Verfügbar:
<https://www.artnet.com/auctions/artists/henri-cartier-bresson/rue-mouffetard-paris-5>.

Abb. 54: Helen Levitt: *New York (girls with bubbles)*. Ca. 1942. Verfügbar:
<https://www.artsy.net/artwork/helen-levitt-new-york-girls-with-bubbles>.

Abb. 55: Annie Leibovitz: *Sarajevo, 1993*. Leibovitz, At Work. S. 103.

Abb. 56: Annie Leibovitz: *Dr. Sanja Besarović, Koševo Hospital, Sarajevo*. 1993. Leibovitz, At Work. S. 103.

Abb. 57: Annie Leibovitz: *Susan Sontag, New York*. 1992. Leibovitz, A Photographer's Life. N. pag.

Abb. 58: Annie Leibovitz: Woman with Aids. Kampagne der SFAF. Verfügbar:
<http://sfaf.org/hiv-info/hot-topics/from-the-experts/groundbreaking-images.html>.

Abb. 59: Richard Avedon: *Jacob Israel Avedon, père de Richard Avedon, Sarasota, Floride*. 6. Oktober 1969. Avedon, Evidence. S. 68/69. (Foto li.); *Jacob Israel Avedon, Sarasota, Floride*. 19. Dezember 1972. Avedon, Portraits. N. pag. (Foto Mi.); *Jacob Israel Avedon*. Avedon, An Autobiography. N. pag. (Foto re.).

Abb. 60: Annie Leibovitz: *My parents and Philip, Longboat Key, Florida*. 1. Februar 2005. Leibovitz, A Photographer's Life. N. pag.

Abb. 61: Annie Leibovitz: *My father*. 3. Februar 2005. Leibovitz, A Photographer's Life. N. pag.

Abb. 62: Annie Leibovitz: *The pond house, Clifton Point, 2000; Mount Vesuvius, Naples, 1992; Venice 1995*. Leibovitz, A Photographer's Life. N. pag.

Abb. 63: Annie Leibovitz: *Mount Sinai Hospital, New York*. Juli 1998. Leibovitz, A Photographer's Life. N. pag.

Abb. 64: Annie Leibovitz: *Mount Sinai Hospital, New York*. Juli 1998. Leibovitz, A Photographer's Life. N. pag.

Abb. 65: Annie Leibovitz: *Mount Sinai Hospital, New York*. Juli 1998. Leibovitz, A Photographer's Life. N. pag.

Abb. 66: Annie Leibovitz: *University of Washington Medical Center, Seattle, Washington*. November 2004. Leibovitz, A Photographer's Life. N. pag.

Abb. 67: Annie Leibovitz. *New York, December 29, 2004*. Leibovitz, A Photographer's Life. N. pag.

Abb. 68: Annie Leibovitz. [Susan Sontag, Montage Post-Mortem-Fotos]. Leibovitz, A Photographer's Life. N. pag.

1. Einleitung

Die amerikanische Intellektuelle Susan Sontag und die US-Fotografin Annie Leibovitz sind bis heute zwei schillernde Figuren im amerikanischen Kulturbetrieb, die in den 1960er und 1970er Jahren eine damals ungewöhnliche Karriere als (jüdische) Frauen machten, deren Schaffen aber nicht unterschiedlicher hätte sein können. Die anfangs eher schüchterne Leibovitz fotografierte Musiker der Gegenkultur und Superstars der Massenkultur während sich die selbstbewusste Sontag gerne im Zirkel der New York Intellectuals bewegte und über die Hochkultur und Moderne schrieb, u.a. auch das fotografietheoretische Werk „On Photography“. Entsprechend überrascht waren einige über die Beziehung der beiden, die 1988 begann (- 2004) und in New Yorker Kreisen ein offenes Geheimnis gewesen sein soll. In der Öffentlichkeit aber hielten sich beide mit einem Outing zurück. Sontags Sohn, David Rieff, bezeichnete die Partnerschaft der beiden als „on-and-off“¹.

Als Sontag und Leibovitz ein Paar wurden, offenbarten sich aber kreative Synergien. Bald schon planten sie ein erstes gemeinsames Buchprojekt, den Bildband „Women“. Leibovitz fotografierte, inspiriert von dem deutschen Fotografen August Sander und seinem Werk „Menschen des 20. Jahrhunderts“, Frauen aller Gesellschaftsschichten. Sontag schrieb zu dem Bildband einen begleitenden Essay aus feministischer Sicht. Außerdem ermutigte sie Annie Leibovitz während des Jugoslawien-Kriegs mit nach Sarajevo zu gehen, wo sich Sontag während der Besetzung der Stadt kulturell und politisch engagierte. So kam es, dass Leibovitz, die vor allem durch ihre Porträts von Musikern und Hollywood-Stars bekannt geworden war, zum ersten Mal Kriegsfotografien machte. Sontag schrieb einige Zeit später „Regarding the Pain Of Others“ – ein Buch über Kriegsfotografie.

Ihre 15 Jahre währende Beziehung wurde aber erst nach dem Tod Sontags öffentlich, als Leibovitz ihren Fotoband „A Photographer’s Life“ publizierte – ein Fotoband, der der Liaison der beiden entsprang – und die Beziehung gleichzeitig

¹ Vgl. Salkin, Allen. „For Annie Leibovitz, a Fuzzy Financial Picture.“ *The New York Times* 2.8.2009: n. pag. Web. 28. März 2010. Verfügbar: www.nytimes.com/2009/08/02/fashion/02annie.html?adxnnl=1&pagewanted=all&adxnnlx=1319370455-uvZj+gidhH3G8TgKZTfjDA.

offenbart. Der Fotoband verknüpft auf vielen Ebenen das Leben und Schaffen der beiden Zeitfiguren und mündet in den Fotos der schwer kranken und schließlich toten Susan Sontag – Bilder, die nach der Publikation zu einer öffentlichen Debatte über moralische Werte führten. Sontag selbst hatte sich zu Lebzeiten intensiv mit dem Thema Krankheit und Tod beschäftigt und auch mit Post-Mortem-Fotografie. Ihre Gedanken finden in „A Photographer’s“ Life zum Teil visuellen Ausdruck – es ist allerdings umstritten, ob Sontag mit einer Publikation der Bilder einverstanden gewesen wäre.

Gegenstand dieser Arbeit ist die eben skizzierte künstlerische Zusammenarbeit² zwischen Sontag und Leibovitz. Ich werde zeigen, dass die beiden Ikonen künstlerisch kollaborierten und dabei voneinander profitierten: Vor allem Sontag übte direkten Einfluss auf Leibovitz aus - sie befreite sie von einem Image der Oberflächlichkeit und verhalf ihr zu mehr Ernsthaftigkeit in ihrer Fotografie. Leibovitz hingegen nahm die Rolle einer Chronistin des privaten und intellektuellen Lebens Sontags ein. Zwar maß Sontag dem geschriebenen Wort mehr Bedeutung bei, doch gestand sie der Fotografie auch zu, eher in Erinnerung zu bleiben als Worte. Mit ihren Aufnahmen befriedigte Leibovitz somit auch den Wunsch Sontags, über ihren Tod hinaus in Erinnerung zu bleiben. Leibovitz war aber auch in anderer Hinsicht wichtig für Sontag: Sie untermauerte Thesen Sontags, die diese in ihren Essays formuliert hatte, indem sie sie fotografisch belegte.

In meiner Doktorarbeit zeichne ich aber auch nach, unter welchen kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Bedingungen sich Sontag und Leibovitz beruflich entfalteten und in den 1960er und 1970er Jahren Karriere machten.

Das künstlerische Werk von Sontag wie auch von Leibovitz ist sehr umfangreich. Sontag hat zahlreiche Essays geschrieben, vier Romane verfasst, mehrere Kurzgeschichten, einige Theaterstücke und vier Filme produziert.³ In dieser Arbeit

² Als „Zusammenarbeit“ soll hier nicht nur eine direkte Kollaboration gelten, die in einem gemeinsamen Projekt mündet, wie es mit dem 1999 erschienenen Bildband „Women“ der Fall ist, sondern im weiteren Sinne auch ein gemeinsames Wirkungsfeld und ein gemeinsamer Erlebnisraum, der sich während der Zeit ihrer Beziehung in konkreten Werken, das heißt schriftlichen oder fotografischen Publikationen, manifestierte. Dabei setze ich voraus, dass dies auf beiden Seiten geschah.

³ Die Titel der vier Romane lauten: „The Benefactor“ (1963), „Death Kit“ (1967), „The Volcano Lover“ (1992) und „In America“ (2000). Außerdem hat sie einen Kurzgeschichtenband, „I, etcetera“ (1977) und die Kurzgeschichte „The Way We Live now“ (1991) veröffentlicht. Zu ihren Theaterstücken zählen „Alice in Bed“ (1993) und „Lady from the Sea“ (1998). Die vier Filme heißen:

gehe ich ausschließlich auf ausgewählte Essays Sontags ein und dabei vor allem auf solche, die für das Thema dieser Arbeit relevant sind. Dazu zählen ihre Essays in „Über Fotografie“, ihre feministischen Aufsätze wie zum Beispiel „The Third World of Women“, aber auch „Das Leiden anderer betrachten“, „Krankheit als Metapher“ und „Aids als Metapher“. Sontags Essays aus den 1960er Jahren zeichnen zwar ihre intellektuelle Entwicklung nach, sind für die künstlerische Zusammenarbeit von Sontag und Leibovitz aber nicht relevant. Aus diesem Essay-Korpus bespreche ich exemplarisch „Notes on Camp“, weil er als ein Aufsatz gilt, der Sontag der größeren Öffentlichkeit bekannt machte und der zudem ihre ästhetische Position verdeutlicht, insbesondere im Spannungsfeld mit dem Kreis der New York Intellectuals. In einem politischen Exkurs gehe ich außerdem auf ihren Aufsatz „Trip to Hanoi“ ein. Andere Werke Sontags, insbesondere ihre Kurzgeschichten und Romane, sind nur dann erwähnt oder zitiert, wenn sie im Zusammenhang mit dem Thema dieser Dissertation bedeutend erscheinen oder das Zitierte autobiografisch und durch Sontag oder ihren Sohn David Rieff in Primärquellen explizit als autobiografisch ausgewiesen ist.

Auch die Besprechung der Fotografien von Leibovitz unterlag Selektionskriterien und beansprucht somit nicht, das Werk Leibovitzs vollständig zu erfassen. Auch hier habe ich eine subjektive Auswahl aussagekräftiger Fotos getroffen, orientiert an den Themen der jeweiligen Kapitel. Der Schwerpunkt liegt hier auf Bildern, die zwischen 1988 und 2005 entstanden sind.

Von der vorliegenden Untersuchung der künstlerischen Zusammenarbeit habe ich den Musikband „American Music“ ausgeschlossen, den Leibovitz im Jahr 2003 veröffentlichte. Eine der Danksagungen am Ende des Buchs gilt Susan Sontag. Wie im Susan Sontag Archiv der UCLA herauszufinden war, schrieb Sontag Listen mit Namen von Musikern, die Leibovitz in ihren Bildband aufnahm. Da Sontag aber, abgesehen von zwei kurzen Essays über die Oper und Richard Wagner⁴, keine Aufsätze zum Thema Musik veröffentlicht hat, nur wenig über ihren privaten Bezug dazu bekannt ist und es zudem keine weiteren Anhaltspunkte für eine

³ „Duet for Cannibals“ (1970), „Brother Carl“ (1974), „Promised Lands“ (1974) und „Unguided Tour AKA Letter from Venice“ (1983).

⁴ Beide Aufsätze sind in der Essaysammlung „Where The Stress Falls“ erschienen: „Wagner’s Fluids“ (1987) und „An Ecstasy of Lament“ (1997).

Zusammenarbeit gibt, ist der Bildband nicht Gegenstand meiner Betrachtungen. Wie der Nachlass Sontags an der UCLA Aufschluss gibt, hat Sontag für Leibovitz nicht nur eine Liste mit Musikern erstellt, sondern beispielsweise auch eine Liste mit weiblichen Heldinnen ergänzt, die Leibovitz für die Zeitschrift *Vogue* fotografieren sollte.⁵ Das Listenschreiben war eine ausgeprägte Angewohnheit Sontags, was sich an ihren Aufzählungen bereits gesehener Filme oder noch zu lesender Literatur in ihren Tagebüchern offenbart.

Ausgeschlossen von einer Untersuchung habe ich außerdem eine angebliche stilistische Veränderung der Cover-Fotos, die Leibovitz Mitte der 1990er Jahre vollzog. Sontag soll sie darin beeinflusst haben. Ein Redakteur der Zeitschrift *Vanity Fair* äußerte gegenüber eines Journalisten des *New York Magazine*, dass die Fotos von Leibovitz zu dieser Zeit dunkel und malerisch wurden und sich somit aus Sicht des Magazins nicht zur Veröffentlichung als Coverfotos eigneten.⁶ Es lässt sich wissenschaftlich allerdings nicht beweisen, dass die malerischen Fotos tatsächlich aus einer unmittelbaren Einflussnahme durch Sontag resultierten, da sich Sontag nicht öffentlich dazu äußerte, wie ihrer Meinung nach ein Coverfoto aussehen sollte, und auch keine anderen Quellen existieren, die die Behauptung des Redakteurs stützen könnten. Eine Analyse der Coverfotos im Sinne einer Beeinflussung durch Sontag wurde in dieser Arbeit deshalb nicht vorgenommen.

Begriffsdefinition

Susan Sontag galt als eine der wichtigsten Intellektuellen der USA. Zu dem Begriff des Intellektuellen⁷ gibt es zahlreiche Diskurse verschiedener Fachrichtungen, die sich dem Phänomen anzunähern versuchen. Dass Sontag in der Literatur und in den Medien auch als „unabhängige Kritikerin“ oder „Moralistin“ bezeichnet wird, gibt

⁵ Vgl. UCLA Special Collections, *Susan Sontag Papers*, Box 353 (digital files). E-Mail von Susan Sontag an Karen Mulligan (Assistentin von Leibovitz) am 5.9.2003.

⁶ Vgl. Goldman, Andrew. „How Could This Happen to Annie Leibovitz?“ *New York Magazine* 16.08.2009: n. pag. Web. 20. Aug. 2009. Verfügbar: <http://nymag.com/fashion/09/fall/58346/>.

⁷ Die Bezeichnung „Les intellectuels“ ist erstmals für das Jahr 1886 belegt. Vgl. Jäger, Georg. „Der Schriftsteller als Intellektueller. Ein Problemaufriss.“ *IASL Diskussionsforum Online* (date unknown): 1-27. Web. 2. Mai 2017. Verfügbar: <http://iasl.uni-muenchen.de/discuss/lisforen/download/schrift.pdf>.

bereits Hinweise auf die gesellschaftlichen Funktionen, die Intellektuellen zugeschrieben - und die ihnen in Diskursen zum Teil auch wieder abgesprochen werden.

Edward Shils, Soziologieprofessor an der University of Chicago, formulierte im Jahr 1958 das Wesen des Intellektuellen:

In every society however there are some persons with an unusual sensitivity to the sacred, an uncommon reflectiveness about the nature of their universe, and the rules which govern their society. There is in every society a minority of persons who (...) are enquiring, and desirous of being in frequent communion with symbols which are more general than the immediate concrete situations of everyday life, and remote in their reference in both time and space. In this minority, there is a need to externalize this quest in oral and written discourse (...) This interior need to penetrate beyond the screen of immediate concrete experience marks the existence of the intellectuals in every society.⁸

Karl Mannheim prägte den Begriff der „frei schwebenden Intelligenz“.⁹ Der Intellektuelle bewege sich ungebunden im sozialen Raum und daher auch außerhalb des normativen Denkens, was es ihm ermögliche, eine eigene, unabhängige Meinung zu bilden und daraus resultierend zu handeln.¹⁰ Die Idee des frei schwebenden Intellektuellen manifestierte sich in der Person des Schriftstellers, dem traditionellerweise ein Leben außerhalb gesellschaftlicher Normen nachgesagt wurde. Dieses in erster Linie europäische Modell des Intellektuellen bestimmte auch das intellektuelle Selbstbild Sontags (siehe auch Kapitel 3.2).

Der Terminus des Intellektuellen geht auf den Schriftsteller Émile Zola zurück, der sich 1889 öffentlichkeitswirksam in die Dreyfus-Affäre einmischt.¹¹ Seine Intervention in gesellschaftliche wie politische Zusammenhänge war ein moralischer Akt, der den Intellektuellen, wie Michel Foucault formuliert, als

⁸ Shils, Edward. „The Intellectuals And The Powers: Some Perspectives for Comparative Analysis.“ *Comparative Studies in Society and History* 1.1 (1958). 5.

⁹ Ursprünglich eingeführt hat den Begriff der „sozial frei schwebenden Intellektuellen“ Alfred Weber. Karl Mannheim präzisierte den Begriff bzw. entwickelte er ihn weiter. Vgl. Eßbach, Wolfgang. „Intellektuellensoziologie zwischen Ideengeschichte, Klassenanalyse und Selbstbefragung.“ *Intellektuelle in der Bundesrepublik Deutschland: Verschiebungen im politischen Feld der 1960er und 1970er Jahre*. Hrsg. Thomas Kroll und Tilman Reitz Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2013. 37.

¹⁰ Vgl. Mannheim, Karl. *Ideologie und Soziologie*. Frankfurt a. Main: Verlag G. Schulte-Bulmke, 1952. 135ff.

¹¹ Vgl. Jäger, „Der Schriftsteller als Intellektueller“ 15.

„Universalbewusstsein“ markiert.¹² Das intervenierende, moralisch geleitete Engagement war von Beginn an eine ebenso zentrale Eigenschaft wie der Dissens des Intellektuellen: „als freies Subjekt stellte er [der Intellektuelle] sich jenen gegenüber, die nichts weiter waren als Kompetenzen im Dienst des Staates oder des Kapitals (Ingenieure, Beamte, Lehrer).“¹³ Edward Shils argumentiert, dass dem Intellektuellen ein natürlicher Dissens inne wohne, weil aufgrund seiner kritischen Reflexion über das System kultureller Werte naturgemäß eine teilweise Ablehnung dieses Systems und auch politischer Institutionen resultiere.¹⁴ Nach Shils ist ein Intellektueller entweder gegen vorherrschende Normen oder er stabilisiert die Ordnung und Kontinuität im öffentlichen Leben.¹⁵ Dabei stellt er sich auf die Seite der Schwachen¹⁶ und sagt den Mächtigen die Wahrheit: „Speaking the truth to power is no Panglossian idealism: it is carefully weighing the alternatives, picking the right one, and then intelligently representing it where it can do the most good and cause the right change.“¹⁷

Die hier aufgeführten Annäherungsversuche an den Begriff des Intellektuellen unterlagen im Laufe der Zeit unterschiedlichen Kritikpunkten. Obwohl dem Intellektuellen aus soziologischer Sicht beispielsweise keine Berufsgruppe zugeordnet ist und sich seine Rolle „Vielmehr ergibt (...) aus den Bestimmungen, die ihm im Intellektuellen-Diskurs zugeschrieben werden“¹⁸, war nach dem Zweiten Weltkrieg gerade die berufliche Orientierung US-Intellektueller an einer Wissenschaftskarriere umstritten. Ihre Institutionalisierung und thematische Spezifikation lief dem Bild des Intellektuellen als Generalist und unabhängiger Geist entgegen. Jacoby Russell stellt in „The Last Intellectuals“ fest, dass in den USA bis zum Ende der 1950er Jahre die meisten Intellektuellen Universitätsposten angenommen hatten.¹⁹ Für die nachfolgende Generation sei dieser Karriereweg

¹² Vgl. Kwaschik, Anne. „Die Geburt des Intellektuellen in der Dreyfus-Affäre. Zur Historisierung eines Modells.“ *Intellektuelle und Antiintellektuelle im 20. Jahrhundert*. Hrsg. Richard Faber und Uwe Puschner. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2013. 13.

¹³ Zitiert in Jäger, „Der Schriftsteller als Intellektueller“ 13.

¹⁴ Shils, „The Intellectuals And The Powers“ 8.

¹⁵ Vgl. Said, Edward W. *Representations Of The Intellectual*. New York: Random House, 1994. 36.

¹⁶ Vgl. ebd., 22.

¹⁷ Ebd., 102.

¹⁸ Jäger, „Der Schriftsteller als Intellektueller“ 1.

¹⁹ Vgl. Jacoby, Russell. *The Last Intellectuals. American Culture in the Age of Academe*. New York: Basic Books, Inc., Publishers, 1987. 14.

selbstverständlich gewesen: „The generation born around and after 1940 emerged in a society where the identity of universities and intellectual life was almost complete. To be an intellectual entailed being a professor.“²⁰

Auf der anderen Seite wurde aber in Frage gestellt, ob ein intellektueller Generalist in einer sich technisch weiter entwickelnden Welt die nötigen Kompetenzen besitzen kann, sich auf einem bestimmten Feld eine fundierte Meinung zu bilden.²¹ Außerdem wurde im Intellektuellen-Diskurs auch immer wieder herausgefordert, ob ein Mensch tatsächlich unabhängig denken und handeln kann, dabei seine eigenen ethischen, sozialen, ökonomischen, politischen wie kulturellen Determinanten transzendorrend. So gibt zum Beispiel Pierre Bourdieu zu bedenken, dass der Universalismus der Intellektuellen zum einen eine Verallgemeinerung eigener, unmittelbarer Interessen wie auch eine Verallgemeinerung von Werten sei, die in ihrer Welt gelten.²²

Theorie und Methode

Ich habe mich dafür entschieden, eine Methode zu verwenden, die den vielfältigen Themenbereichen dieser Arbeit gerecht wird, ohne den Blickwinkel darauf zu verengen. Die Grundlage meiner Arbeit bildet die kritische Hermeneutik nach Hans-Georg Gadamer²³, die das kritische Verstehen und Erarbeiten der Quellen unter Beachtung des eigenen Seins fordert.

Nach Gadamer ist das Verstehen bedingt durch Traditionen, eigene Vorurteile und die Wirkungsgeschichte des zu erforschenden Themas beziehungsweise Textes. Der Verstehende sei davon unbewusst gelenkt und es gelte, ihn auf diese Einflüsse aufmerksam zu machen, damit er entsprechend kritisch mit den Quellen umgehen

²⁰ Ebd., 16.

²¹ Sontag sagte auf einem Read-In während des Vietnamkriegs: „We as American writers and actors have no special knowledge of the war in Vietnam but most of us have made some effort to inform ourselves to distinguish truth from lies...“. In: Sontag, Susan. „Read-In for Peace Statement.“ *Read-In for Peace in Vietnam, Town Hall, New York*. Rec. 20. Februar 1966. Mp3. Web. Verfügbar: www.deezer.com/album/416922. Mehr zu Sontags Vietnam-Engagement siehe Kapitel 3.3.

²² Zitiert in Scheideler, Britta. „Geschichte und Kritik der Intellektuellen. Einleitung in die Diskussion. Kommentar und Kritik.“ *IASL Diskussionsforum Online* (date unknown): n. pag. Web. 2. Mai 2017. Verfügbar: www.iasl.uni-muenchen.de/discuss/lisforen/scheidel.htm#jaeger6.

²³ Gadamer, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. 7. Aufl. Tübingen: Mohr Siebeck, 2010.

könne. Den Prozess des Verstehens verbildlicht Gadamer mit dem Prinzip des hermeneutischen Zirkels²⁴, einer Art von Dialogizität, die beständig den Prozess des Verstehens neu anstößt und das Verständnis verfeinert:

Wer einen Text verstehen will, vollzieht immer ein Entwerfen. Er wirft sich einen Sinn des Ganzen voraus, sobald sich ein erster Sinn im Text zeigt. Ein solcher zeigt sich wiederum nur, weil man den Text schon mit gewissen Erwartungen auf einen bestimmten Sinn hin liest. Im Ausarbeiten eines solchen Vorentwurfs, der freilich beständig von dem her revidiert wird, was sich bei weiterem Eindringen in den Sinn ergibt, besteht das Verstehen dessen, was dasteht.²⁵

Das Ganze kann also nur verstanden werden durch das Verstehen seiner Teile, die wiederum dazu beitragen, das Ganze zu verstehen und so fort. Dadurch findet eine stetige Korrektur des eigenen Verstehens statt und eine zunehmende Horizontverschmelzung, die letztlich auch Gegenwart und Vergangenheit zusammenführt.

Es wird hier aber bereits eine Schwäche der kritischen Hermeneutik deutlich: Gadamer setzt das Idealbild eines Forschers voraus, der bereit und in der Lage ist zu reflektieren und auch dazu, seine Meinung zu modifizieren. Sein schärfster Kritiker, Jürgen Habermas, warf Gadamer jedoch die Ideologeanfälligkeit seines Konzepts vor, insbesondere wegen Gadamers Rehabilitation der Traditionen. Diese könnten zu falschen Schlüssen führen und Ideologien bestärken. Gadamers Kritiker und die Kritikpunkte an seiner Theorie sind zahlreich²⁶, dennoch ist die kritische Hermeneutik insbesondere dann nützlich, wenn das Themengebiet breit ist und sich der Korpus der Quellen über mehrere Jahrzehnte erstreckt, wie in der vorliegenden Arbeit.

Im Sinne Gadamers habe ich mich zunächst auf die Suche nach der Wahrheit gemacht, die es nach Gadamer letztlich nicht endgültig geben kann. Zum einen, weil es je nach Fragestellung nicht nur diese eine Wahrheit gibt. Und zum anderen, weil es im Laufe der Geschichte neue Wahrheiten durch neue Fragestellungen und

²⁴ Da der Begriff des „Zirkels“ ein endloses Sich-im-Kreisdrehen impliziert, plädieren einige Wissenschaftler für eine andere Bezeichnung: „hermeneutische Spirale“.

²⁵ Gadamer, 217.

²⁶ Zu seinen Kritikern siehe z.B. Krämer, Hans. *Kritik der Hermeneutik. Interpretationsphilosophie und Realismus*. München: Verlag C. H. Beck, 2007.

Interpretationen geben wird – und die eigene Interpretation möglicherweise dabei helfen wird, neue Perspektiven von Wahrheit zu eröffnen. Die eine Wahrheit, die ich anfänglich suchte, war die Antwort auf die Frage, inwiefern die Beziehung von Susan Sontag und Annie Leibovitz „symbiotisch“ war. Ich nahm an, dass in der Tat jeweils die eine die andere wechselwirkend beeinflusst hat. Dieses Beispiel zeigt, wie ich ursprünglich mit eigenen Erwartungen und Vorurteilen an die Frage und auch an die Quellen herangetreten bin, wie mich die Quellen wiederum ein Stück des Ganzen verstehen ließen, also was die künstlerische Beziehung der beiden ausmachte (sie war nicht symbiotisch). Und wie dieses Verstehen bedingt war durch das sich verändernde Verstehen der Quellen.

Die von Gadamer geforderte kritische Herangehensweise an die Primär- und Sekundärliteratur über und von Susan Sontag und Annie Leibovitz war zentral für das Verstehen und die Herausarbeitung des zeitgenössischen Wirkens und Zusammenarbeitens von Sontag und Leibovitz. Es galt nicht nur ihre Werke jeweils in den zeitgenössischen politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Kontext einzuordnen und entsprechend zu verstehen. So lassen sich beispielsweise Sontags Essays aus den 1960er Jahren, wie etwa „Against Interpretation“ oder „Notes on Camp“, aber auch die damaligen Reaktionen dazu, nur in einem Gesamtzusammenhang nachvollziehen. Es war auch nur im stetigen Abgleich der vorhandenen Primär- und Sekundärquellen möglich, Sontags Entwicklung als Intellektuelle nachzuvollziehen. Gerade, wenn die Quellenlage dünn war, wie es beispielsweise für die Art der Beziehung zwischen Sontag und Leibovitz der Fall ist, bedurfte es einer Interpretation unter Berücksichtigung aller bisherigen Erkenntnisgewinne durch die verfügbaren Quellen und dem Bewusstsein und der Bereitschaft, eigene Vorstellungen und Vorurteile einzubringen und zu ändern.

Für meine Arbeit habe ich naturgemäß nicht nur Textquellen verwendet, sondern auch Fotografien von Annie Leibovitz, die für meine Dissertation von zentraler Bedeutung sind.

Zum einen dienten die Fotografien als Quellen, die das Textverständnis erweitern können: „Since we can only infer past behavior from written descriptions, we often miss the nuances and winks that accompany most communication. The photographic

record, read carefully, can supply some of the missing texture.“²⁷ Dies gilt beispielsweise für die Fotografien, die Leibovitz von Sontag in Sarajevo gemacht hat und die Sontags Erfahrungsberichte aus dieser Zeit belegen und ergänzen und damit das Verständnis erweitern. In Bezug auf die Quellenlage über die Art der Beziehung zwischen Susan Sontag und Annie Leibovitz sind die Bilder, die Leibovitz in ihrem 2006 erschienenen Fotoband „A Photographer’s Life“ veröffentlicht hat, nicht nur eine Vervollständigung um „fehlende Nuancen“. Sie sind der stärkste Beleg dafür, dass es diese Beziehung tatsächlich gab. Zum anderen sind die Fotos von Leibovitz aber auch deshalb zentral für diese Arbeit, weil sie als Produkt der gemeinsamen Zusammenarbeit Gegenstand der Untersuchung dieser Dissertation sind.

Wie Marsha Peters und Bernhard Mergen bei ihren Überlegungen zu der Gebrauchsweise von Fotografien in den Amerikawissenschaften anmerken, gibt es bisher keine befriedigende, das heißt allumfassende Methode für die Analyse von Fotografien. John Szarkowski arbeitete fünf Elemente in Fotografien heraus, die es bei der Betrachtung und Beurteilung zu beachten gilt: *The Thing Itself, The Detail, The Frame, Time* und *Vantage Point*.²⁸ Obwohl diese Elemente dabei hilfreich sind, ein Bild zu erfassen und einzuordnen, geben sie keinen Aufschluss über die Bedeutung. Dazu bedarf es einer Interpretation des Bilds. Ich habe mich in dieser Arbeit deshalb an der Ikonographie und der Ikonologie, einer von Erwin Panofsky begründeten kunstgeschichtlichen Methode orientiert, der diese folgendermaßen beschreibt:

[Ich] schlage (...) vor, das gute alte Wort >Ikonologie< überall dort wieder aufleben zu lassen, wo Ikonographie aus ihrer Isolierung geholt und mit anderen Methoden – der historischen, der psychologischen, der kritischen, welcher auch immer – vereinigt wird, Methoden, die wir versuchsweise anwenden, um das Rätsel der Sphinx zu lösen. Denn wie das Suffix >graphie< etwas Deskriptives bezeichnet, so benennt das Suffix >logie< - abgeleitet von *logos*, das >Denken< oder >Vernunft< bedeutet – etwas Interpretatorisches.²⁹

Zwar hat sich auch Gadamer in „Wahrheit und Methode“ mit Kunst auseinandergesetzt, allerdings legitimiert er in erster Linie ihre Interpretation als

²⁷ Peters, Marsha, und Bernard Mergen, „’Doing the Rest’: The Uses of Photographs in American Studies.“ *American Quarterly* 29.3 (1977): 285f.

²⁸ Vgl. Peters. 287.

²⁹ Panofsky, Erwin. *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Köln: Dumont, 2002. 42.

Gegenstück zur rein ästhetischen Betrachtung und Bewertung von Kunstwerken. Zur Analyse der verwendeten Fotografien suchte ich deshalb zusätzlich nach einem praktischen Werkzeug, das Panofsky mit seinem Drei-Stufen-Interpretations-Modell liefert: 1. der vor-ikonografischen Bildbeschreibung, die einer Beschreibung der Motive gleichkommt; 2. der ikonografischen Analyse, die das Thema eines Bildes erfasst und Geschichten und Allegorien identifiziert; und 3. der ikonologischen Interpretation als Suche oder Auslegung der intrinsischen Bedeutung.³⁰ Wenngleich sich Panofsky damit auf die Interpretation frühneuzeitlicher und mittelalterlicher Kunstwerke bezieht, bietet das Schema eine hilfreiche Orientierung für die Analyse von Fotografien.

Stets muss die Herangehensweise an das Lesen von Fotos, ebenso wie das Lesen von Texten, quellenkritisch erfolgen. Fotos nehmen dabei im Gegensatz zu gemalten Bildern eine Sonderposition ein: „Der analytische Umgang mit Fotografien wird durch ihre (vordergründig) realitätsnahe Abbildungsleistung »erschwert«.“³¹ Die kritische Reflexion muss daher alle Seiten einbeziehen: das Fotosubjekt, die Fotografin und auch den Forscher selbst. Welche Motive hatten und haben alle Beteiligten? So muss der Wissenschaftler beispielsweise auch immer wieder hinterfragen, ob er am Ende nur das sieht, was er gewusst oder bestätigt haben möchte.³² Diese Überlegungen habe ich in meine Betrachtungsweisen eingeschlossen, insbesondere auch zu den Fotografien von Leibovitz, die eine Beziehung mit Sontag vermitteln. Denn hier galt es beispielsweise zu bedenken, dass die Fotografin, die die Fotos anfertigte und auswählte, die Lebenspartnerin von Sontag war. Die Auswahl der Fotos unterlag somit subjektiven Gatekeeper-Prozessen durch Leibovitz, die der Beziehung ein bestimmtes Gesicht verlieh. Dies kann unterbewusst geschehen sein aus dem subjektiven Blickwinkel einer Lebenspartnerin auf die gemeinsame Zeit oder aber auch bewusst gesteuert sein, um beispielsweise in der Öffentlichkeit die Art der Beziehung, in diesem Fall eine Liebesbeziehung, darzustellen.

³⁰ Vgl. Jäger, Jens. *Fotografie und Geschichte*. Frankfurt: Campus Verlag, 2009. 86 f. Und: Vgl. Büttner, Frank, und Andrea Gottdang. *Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten*. München: Beck, 2009. 21.

³¹ Vgl. ebd., 14.

³² Vgl. ebd., 14.

Meine qualitativen Untersuchungen der Fotografien habe ich außerdem durch quantitative ergänzt. So habe ich zum Beispiel die privaten Fotos gezählt, die Leibovitz in ihrem Fotoband „A Photographer’s Life“ veröffentlicht hat, und diese zu der Anzahl der Fotos gewichtet, auf denen Prominente zu sehen sind. Außerdem habe ich für das Kapitel „Women“ Sontags Listen von Frauen mit den Fotos im Bildband abgeglichen und gezählt, wie viele Frauen Eingang in den Bildband fanden.

Aufbau der Arbeit

Der erste Teil meiner Arbeit beschäftigt sich überwiegend mit den Biografien von Susan Sontag und Annie Leibovitz, eingebettet in den jeweiligen kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Zeitkontext. Ich gehe dabei auf die Entwicklung Sontags zu einer *Public Intellectual* ein und auf den Werdegang von Leibovitz zur Cheffotografin des *Rolling Stone Magazine* und der Zeitschrift *Vanity Fair*. Leibovitzs berufliche Laufbahn veränderte auch ihr Selbstverständnis, von dem einer Fotojournalistin in das einer Porträtfotografin. Zentrales Bindeglied der beiden Biografien ist Sontags fotografiethoretisches Werk „Über Fotografie“, das sie Mitte der 1970er Jahre veröffentlichte und das ich in Kapitel 4.1 ausführlich bespreche.

Im zweiten Teil widme ich mich der Beziehung (Kapitel 5) und künstlerischen Zusammenarbeit (Kapitel 6) von Sontag und Leibovitz. Dabei arbeite ich zunächst Sontags Umgang mit ihrer Bisexualität vor dem zeitgenössischen Hintergrund heraus und begebe mich anschließend auf eine Spurensuche der Beziehung³³. Der analytische Hauptteil meiner Arbeit findet sich in Kapitel 6: die künstlerische Zusammenarbeit.

Hier stehen drei große Themenfelder im Mittelpunkt: der gemeinsame Bildband „Women“; Sarajevo und Kriegsfotografie; und „A Photographer’s Life“: Krankheit und Tod. In jedem Kapitel arbeite ich jeweils heraus, wie es zu der Zusammenarbeit kam, inwiefern eine Einflussnahme stattfand und welchen Bezug Sontag und Leibovitz dazu haben – wobei ich hier insbesondere auch auf themenrelevante Essays Sontags eingehe. Am Ende der Kapitel analysiere ich schließlich ausgewählte Fotografien von Leibovitz, die ich unter anderem Thesen Sontags gegenüberstelle.

³³ Spurensuche deshalb, weil die Quellenlage diesbezüglich dünn ist.

Forschungsstand

Über die künstlerische Beziehung von Sontag und Leibovitz existieren keine gesonderten Publikationen. In einigen Biografien über Sontag erwähnen die Autoren mit wenigen Sätzen die Beziehung zu Leibovitz, wie etwa Jerome Boyd Maunsell in „Susan Sontag“ (2014). Daniel Schreiber geht in „Susan Sontag. Geist und Glamour“ (2008) zudem auf das Outing durch Leibovitz nach Sontags Tod ein, und Phillip Lopate in seinen essayistischen „Notes on Sontag“ (2009) unter anderem kurz auf die Fotos, die Leibovitz posthum von Sontag gemacht hat. Die unautorisierte Biografie „Susan Sontag. The Making of an Icon“ von Carl Rollyson und Lisa Paddock, die zu Lebzeiten Sontags erschienen war, wurde im Jahr 2016 ergänzt und neuauflagelegt. In der Neuauflage wird unter anderem mit Bezug auf das Susan Sontag Archiv an der University of California Los Angeles der Beziehungskonflikt thematisiert, der sich mit der Geburt von Leibovitzs erstem Kind einstellte. Keine dieser biografischen Abhandlungen ist wissenschaftlich erarbeitet, wenngleich sich insbesondere Schreiber bemüht, seine Aussagen im Quellenverzeichnis zu belegen.

Zwei Aufsätze nähern sich jedoch aus dem Bereich der Queer-Studies wissenschaftlich der Beziehung von Sontag und Leibovitz an, basierend auf Leibovitzs Fotoband „A Photographer’s Life“: Caitlin McKinney reflektiert in „Leibovitz and Sontag: picturing an ethics of queer domesticity“ (2014) knapp über das familienähnliche Zusammenleben der beiden und stellt schließlich ethische Überlegungen zur Publikation der Kranken- und Post-Mortem-Fotografien an, die sie als öffentliche Trauer von Leibovitz anerkennt. Karen Jacobs ordnet dieselben Fotos in „Retouching Queer Kinship: Sontag, Leibovitz, and the Ends of Photographic Lens“ (2017) fotografiegeschichtlich ein und analysiert diese und andere Fotos aus dem Bildband im Kontext einer Verifizierung der Beziehung durch Leibovitz. Ein weiterer Aufsatz, „Mortality in Photography: Examining the Death of Susan Sontag“ (2015) von Mary Ann Lim thematisiert die Beziehung, ohne ein besonderes Augenmerk auf deren Gleichgeschlechtlichkeit zu legen, durch eine Analyse des Post-Mortem-Bilds.

Über die künstlerische Zusammenarbeit von Sontag und Leibovitz sind ebenfalls keine Forschungsarbeiten erschienen, die die Werke und das Wirken der beiden

umfassend zusammenführen. Einzig Mary Deshazer stellt in einem Kapitel ihres Buchs „Mammographies: The Cultural Discourses of Breast Cancer Narratives“ (2013) die Kranken- und Post-Mortem-Fotografien des Bildbands einigen Thesen Sontags aus ihren Publikationen „Illness as Metaphor“ und „Regarding the Pain of Others“ gegenüber. Ein erheblicher Teil des Kapitels diskutiert jedoch den Vorwurf David Rieffs, dass die Fotos seiner kranken und toten Mutter karnevalartig seien (siehe dazu Kapitel 6.3.6).

Während Sontags Leben und Wirken durch Sekundärquellen sehr gut abgedeckt sind, sind bei Leibovitz größere Lücken zu beanstanden: So fehlt beispielsweise eine Biografie. Auch ihre Arbeiten wurden bislang wissenschaftlich vernachlässigt. Ihre Entwicklung als Porträtfotografin würde ebenso tiefergehende Untersuchungen verdienen wie jene ihrer Fotografien, die in ihrem Aufwand und auch optisch Filmszenen nahekommen und ein einzigartiges und neues Genre innerhalb der Fotografie bilden.

Quellen und Kritik

a) Primärquellen

Die Primärquellen von und zu Susan Sontag sind zahlreich. Bei Annie Leibovitz ist die Quellenlage allerdings ernüchternd: Zwar existiert eine sehr große Anzahl von Fotografien, die Leibovitz gemacht hat, doch gibt es nur wenige Textquellen.

Susan Sontag hat viele Essaysammlungen, einen Kurzgeschichten-Band, Romane und Filme veröffentlicht, die in den meisten Fällen problemlos in den Bibliotheken verfügbar sind. Drei von Sontags Essays beziehungsweise Erzählungen wies David Rieff posthum als autobiografisch aus: „Pilgrimage“, „Unguided Tour“ und „Projekt einer Reise nach China“. David Rieff hat außerdem zwei Bücher mit Tagebucheinträgen Sontags publiziert, „Reborn: Early Diaries 1947-1963“ und „As Consciousness is Harnessed to Flesh: Diaries 1964-1980“. Die Einträge sind allerdings nicht vollständig wiedergegeben und unterlagen der Selektion durch Rieff. Die von Rieff angekündigte dritte Sammlung der Tagebucheinträge ist bisher außerdem nicht erschienen. Hilfreich ist daher der Nachlass Sontags, den sie noch zu

Lebzeiten an die University of California Los Angeles (UCLA) verkauft hat und der dort in der Special Collections Susan Sontag aufbewahrt ist. Dort befinden sich unter anderem Sontags Tagebücher, Notizen, Skripte, Korrespondenz, Zeitungsartikel, Recherchematerial und Fotos. Ich habe das Archiv zwei Mal besucht: Im Jahr 2010, um das Print-Archiv von Susan Sontag zu sichten, wobei mein besonderes Augenmerk hierbei den Jahren 1988 bis 2004 galt, und nochmals im Jahr 2016, da seit 2012 auch das Digitalarchiv Sontags mit sämtlichen Daten und Dokumenten, die Sontag auf ihrem Computer und ihrem Laptop speicherte, zugänglich ist. Während sich im Print-Archiv nur wenige Informationen über die Beziehung zu Leibovitz finden ließen, bin ich dort jedoch auf einige andere relevante Dokumente gestoßen, wie beispielsweise zwei Listen mit Frauennamen, von denen einige in dem Bildband „Women“ Eingang fanden. Das Digitalarchiv war ebenfalls aufschlussreich. Es enthält unter anderem Dokumente zu Sontags Wirken in Sarajevo und Aufzeichnungen zu „Regarding the Pain of Others“. Insbesondere aber befindet sich auf dem Computer der Ordner „Annie“ mit 22 Dokumenten. Darunter sind auch einige Vorträge gespeichert, die Sontag offenbar für Leibovitz geschrieben hat. Daraus kann man zwar ableiten, dass Sontag Leibovitz unterstützt hat, aus dem Inhalt lassen sich jedoch wenig Schlüsse ziehen, da der Entstehungsprozess und damit auch die Urheberschaft in den Details unklar sind.

Zusätzlich zu den Digitaldateien ist auch ein Großteil der E-Mail-Kommunikation von Sontag archiviert und zugänglich. Da es sich dabei um mehr als 17.000 E-Mails handelt, ist es problematisch, sinnvolle Inhalte herauszufiltern, wenngleich es möglich ist, nach Stichworten zu suchen. Die Trefferquote ist aber je nach Stichwort sehr hoch. Denn unter den E-Mails befinden sich zum Beispiel auch viele Newsletter, die Sontag oder ihr Sohn sich gegenseitig weitergeleitet haben. Zudem hat David Rieff ausgerechnet den E-Mail-Verkehr zwischen Sontag und Leibovitz sperren lassen. Einsehbar sind einige wenige E-Mails aus der Zeit, als Leibovitz im Jahr 2001 ihr erstes Kind bekam. Der Einblick ist trotzdem sehr wertvoll und verdeutlicht die Schwierigkeiten, die Sontag in dieser Zeit mit Leibovitz hatte. Auch andere E-Mails geben einen Einblick in Sontags privates Leben und Aufschluss darüber, mit welchen anderen Kulturschaffenden und Intellektuellen sie befreundet war.

Die Aufzeichnungen in ihren Tagebüchern und ihre E-Mails ergänzen sich insofern, als dass sie jeweils unter unterschiedlichen Bedingungen geschrieben wurden. Die Tagebücher verfasste Sontag in dem Bewusstsein, dass sie eines Tages von anderen gelesen werden, wie sie selbst in ihren Tagebüchern indirekt anmerkt. Es liegt zudem in der Natur von Tagebüchern als ein Ort der Problemaufarbeitung zu dienen. Negative Erlebnisse werden dort unter Umständen eher niedergeschrieben als positive. Der Eindruck, den der Leser vom Wesen und dem Leben Sontags gewinnt, ist also unter Umständen bewusst und auch unbewusst verfärbt. Bei den E-Mails aber kann man davon ausgehen, dass sie vergleichsweise flüchtig und im täglichen Leben entstanden sind und nicht unbedingt mit der Absicht, einmal als Zeitdokument zu dienen. Zusammen zeichnen die Tagebucheinträge und die E-Mails ein etwas ausgewogeneres Bild von Sontag.

David Rieff, mit dem ich in losem E-Mail-Kontakt stand und der mir bei Detailfragen behilflich war, wie etwa mit Auskünften über den Tag der Heirat von Sontag und Philip Rieff, hat im Jahr 2008 Memoiren über seine Mutter veröffentlicht. Darin beschreibt er sehr detailliert, wie seine Mutter von ihrer dritten Krebserkrankung erfahren hat, ihre Reaktionen darauf und schließlich ihr Sterben. Das Buch ist sehr emotional und als Trauerarbeit Rieffs zu verstehen. Dennoch zeichnet er logisch und nachvollziehbar Sontags Gefühlswelt nach und liefert dabei Einblick in das Selbstverständnis seiner Mutter, eine Ausnahme zu sein, und auch in ihre Todesverweigerung. Obwohl die Memoiren subjektiv sind, bilden sie ein wertvolles Korrektiv zu Äußerungen Dritter über Sontag.

Während meiner ersten Archivreise hatte ich außerdem die Möglichkeit, in Berkeley einen Freund Sontags, Tom Luddy, zu treffen, der mir in einem persönlichen Gespräch unter anderem Auskunft über den Umgang Sontags mit Leibovitz gab.

Zwei Autoren haben sich als Zeitzeugen essayistisch dem Leben und Werk von Susan Sontag genähert: Philip Lopate, den ich bereits erwähnt habe, und auch Sigrid Nunez, die zeitweise mit David Rieff liiert war und mit ihm zusammen im Apartment von Susan Sontag gelebt hat. Ihr Buch „Sempre Susan“ ist ein sehr persönlicher Zugang zu den Erlebnissen mit Sontag während dieser Zeit. Derartige Quellen sind aufgrund der Subjektivität der Verfasser natürlich mit Zurückhaltung zu

beurteilen, doch vermittelt Nunez das Gefühl, ein zwar subjektives, aber trotzdem ehrliches Bild von Sontag zu zeichnen.

Zusätzlich zu den genannten Primärquellen gibt es noch zahlreiche Interviews Sontags über einen Zeitraum von vier Jahrzehnten, wobei es hier, wie ich bereits im Methodenkapitel dargelegt habe, sehr darauf ankam, ihre Aussagen zeitlich korrekt einzuordnen und in einen zeitgenössischen Kontext zu stellen, da diese oft widersprüchlich waren.

Anders als zu Susan Sontag existieren zu Annie Leibovitz generell wenige Quellen, die über Zeitungs- oder Zeitschriftenartikel hinausgehen. Die Informationen zu ihrem Leben als Kind und Jugendliche sind eher spärlich, wohingegen sich ihr späteres berufliches Leben insbesondere beim *Rolling Stone Magazin* relativ gut rekonstruieren lässt. Den größten Korpus der Primärquellen bilden ihre Fotografien, die sie in mehreren Bildbänden veröffentlicht hat, wie in „Photographien 1970-1990“ (1991), „Dancers“ (1992), „Women“ (1999), „American Music“ (2003), und „A Photographer’s Life“ (2006). Zusätzlich dazu hat Leibovitz eine sehr große Anzahl an Fotografien in Zeitschriften veröffentlicht. Es ist schwierig, über letztere einen Überblick zu bekommen, weil die Veröffentlichungen bis 1970 zurückreichen, dem Jahr, in dem Leibovitz für das *Rolling Stone Magazin* zu fotografieren begann. Ihr Werk umspannt also mittlerweile beinahe fünf Jahrzehnte. Ich habe mich für die vorliegende Dissertation vor allem auf die in den Bildbänden erschienen Fotos konzentriert und diese nur bei Bedarf um Fotografien in Zeitschriften ergänzt. Dies traf zum Beispiel auf Sarajevo-Fotos zu, die Leibovitz im Jahr 1993 in der Zeitschrift *Vanity Fair* veröffentlicht hatte. Es gibt bisher kein Leibovitz-Archiv, aber es befinden sich im Susan Sontag Print-Archiv auch einige Fotos, die mit größter Wahrscheinlichkeit Leibovitz in Sarajevo angefertigt hat. Die Fotos liegen in der Box 340, Folder 2, der lediglich mit „Photographs, no date [1993]. Susan Sontag and others in Sarajevo“ beschriftet ist. Es handelt sich dabei um circa 40 Schwarz-Weiß-Fotografien, die technisch identisch sind (Format, Rahmen, Druck, Fotopapier). Zwar ist die Urheberschaft darauf nicht vermerkt, es befinden sich aber einige Sarajevo-Fotografien darunter, die Leibovitz in „A Photographer’s Life“ veröffentlicht hat. Auch entsprechen die Schauorte mitunter einem Tagebucheintrag Sontags, in dem sie notiert hat, welche Orte sie in Sarajevo

Leibovitz zeigen möchte.³⁴ Zudem liegt dem gleichen Folder ein Notizzettel bei mit dem Adresskopf von Leibovitz, auf dem notiert ist: „SARAJEVO, 8x10, Black/Whites, re Godot“. Da es sich bei den genannten Fotografien auch aufgrund der stilistischen Mittel und der Bildsprache mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit um Bilder handelt, die Leibovitz während ihres Aufenthalts in Sarajevo im Jahr 1993 angefertigt hat, behandle ich die Fotos als Primärquellen und verwende sie für die Ausarbeitung der künstlerischen Zusammenarbeit beim Thema Krieg und Kriegsfotografie.

Primäre Textquellen bilden Leibovitzs Einführungen zu ihren Fotobänden sowie ihre Buch-Veröffentlichung „At Work“, die autobiografisch ist. Leibovitz gibt darin einen Überblick über ihr Leben und ihre Arbeit. Hervorzuheben ist zudem der im Jahr 2006 erschienene Bildband „A Photographer’s Life“, der eine Art visuelles Tagebuch darstellt und neben den Fotografien von Prominenten auch viele private Aufnahmen von Leibovitzs Familie und von Sontag enthält. Der Bildband ist eine grundlegende Quelle unter anderem für meine Nachforschungen zur Beziehung Sontags und Leibovitzs. Wie auch bei den geschriebenen Tagebüchern von Sontag ist bei der Bewertung dieser Bilder jedoch zu beachten, dass sie unter Umständen einen verzerrten Eindruck vermitteln. Zum einen, weil auf privaten Fotos tendenziell eher schöne Momente festgehalten werden. Und zum anderen, weil Leibovitz die Fotos mit dem Bewusstsein auswählte, sie der Öffentlichkeit zu präsentieren.

Wertvoll für meine Recherchen waren auch Filme und Audioquellen, allen voran die Filmdokumentation „Annie Leibovitz – Life through a Lens“, die ihre Schwester Barbara Leibovitz produziert hat. Die Dokumentation vollzieht die familiären Hintergründe von Leibovitz nach und ihre berufliche Entwicklung mit Kommentaren von Annie Leibovitz und von Zeitgenossen. Einige gefilmte Interviews im Internet, wie etwa ein TV-Interview mit Charlie Rose, ergänzen diese filmische Biografie mit wertvollen Hintergrundinformationen zu ausgewählten Fotos von Leibovitz. Im Rahmen meiner ersten Archivreise an die Westküste der USA habe ich außerdem die Bibliothek der UC Berkeley Library nutzen können. Es war hier möglich, Audio-Interviews mit Leibovitz abzurufen wie zum Beispiel ein Interview in der Reihe *San Francisco City Arts & Lectures* von 1991.

³⁴ Siehe dazu Kapitel 6.2.2.

Erwähnt sei auch Jann Wenders Einleitung zu „Rolling Stone. 1,000 Covers“, in der er als Gründer und Chefredakteur des *Rolling Stone* von Leibovitzs Anfangsjahren bei dem Magazin berichtet.

Ich habe mehrmals versucht, Kontakt zu Annie Leibovitz aufzunehmen, doch sie hatte kein Interesse an einem Gespräch und ließ durch Assistenten auf ihr hohes Arbeitspensum verweisen. Ich hatte jedoch Gelegenheit, die Fotografin zwei Mal live, in Berlin und in München, anlässlich einer Ausstellung beziehungsweise eines Vortrags zu erleben.

b) Sekundärquellen

Wie bereits dargelegt, existieren viele Publikationen zu Susan Sontag. Hervorzuheben ist hier zusätzlich zu den im Kapitel „Forschungsstand“ genannten Biografien die Dokumentation „Regarding Susan Sontag“ von Nancy Kate aus dem Jahr 2014, die biografische Daten, Archivmaterial und Zeitzeugen-Interviews zusammenführt.

Auch über Sontags essayistisches Werk sind zahlreiche Quellen vorhanden, von denen ich unter anderem folgende hilfreich fand: „Susan Sontag. Mind as Passion“ von Liam Kennedy, der Sontags Entwicklung als Intellektuelle und ihre ästhetischen Positionen sehr gut darlegt; Stephan Isernhagens veröffentlichte Dissertation „Susan Sontag. Die frühen New Yorker Jahre“, in der er detailliert das kulturelle, gesellschaftliche und politische Umfeld im New York der 1960er Jahre schildert, insbesondere auch das der New York Intellectuals, und Sontag darin positioniert; James Penners wissenschaftliche Analyse „Gendering Susan Sontag’s Criticism in the 1960s“, in der er auf geschlechterspezifische Vorurteile der New York Intellectuals und Sontags Umgang damit eingeht; und auch Kapitel vier des Buchs „Beautiful Theories. The Spectacle of Discourse in Contemporary Criticism“, in dem Elizabeth Bruss eine sehr textnahe und vergleichende Untersuchung insbesondere von Sontags Essays „On Photography“ und „Illness as Metaphor“ vornimmt. Interessante Denkanstöße gaben auch die Aufsätze von Tanja Zimmermann über Susan Sontag in Sarajevo und über die dortige Kriegsfotografie.

Susan Sontag war eine Person, die polarisierte. Reflexionen und Diskussionen insbesondere über ihren Charakter sind zum Teil sehr divergierend und in den Ausführungen emotional geladen. In einem Extrem gehen Zeitgenossen Sontags wie etwa die Journalistin Joan Acocella in der *Roundtable*-Diskussion „Susan Sontag: Public Intellectual, Polymath, Provocatrice“ (2008) sehr kritisch bis zynisch auf sie los. So behauptet der Schriftsteller Edward Field beispielsweise auch, dass sich Sontag nach ihrem Tod nur deswegen nicht einäschern lassen wollte, um sich einen *shrine* auf einem Friedhof zu sichern. Drei Jahre später schrieb Sontags Sohn David Rieff in „Swimming in a Sea of Death“ jedoch, dass seine Mutter einen „Horror“ vor einer Feuerbestattung gehabt habe.³⁵ Auf der anderen Seite stehen Bewunderer Sontags, deren Publikationen zum Teil unkritisch und fast verherrlichend wirken, wie etwa Richard Fabers „Avancierte Ästhetin und politische Moralistin“. Es ist zwar positiv, verschiedene Meinungen zu erfahren, doch lag die Schwierigkeit gleichzeitig darin, hierbei Abstand zu wahren, um der Person Sontag in anderen Quellen wieder unbefangen begegnen zu können und sich ein möglichst wenig subjektives, im Idealfall wahres Bild machen zu können. Natürlich aber ist bereits eine grundsätzliche Wahrheit in den emotionalen Reaktionen selbst zu finden, da diese an sich schon über die Person Sontag Aufschluss geben.

Sekundärquellen zu Annie Leibovitz existieren nur wenige. Es sind vor allem Zeitungsartikel und Porträts in Publikumszeitschriften, die – meist oberflächlich – von dem Leben und der Arbeit der Fotografin berichten und deren Informationen häufig redundant sind. Erwähnenswert ist aber unter anderem der Artikel „How Could This Happen to Annie Leibovitz?“ aus dem Jahr 2009, der im *New York Magazine* erschien. Goldman arbeitet hier detailliert die berufliche Entwicklung und die Lebensumstände von Leibovitz heraus und geht dabei auch auf ihre Beziehung zu Susan Sontag ein.

Daniel Morris bespricht in Kapitel 8 seines Buchs „After Weegee. Essays on Contemporary Jewish American Photographers“ drei Bildbände von Leibovitz und skizziert, wie der Titel des Buchs erwarten lässt, auch in Kürze, inwiefern Leibovitzs jüdischer Hintergrund in ihre Arbeit als Fotografin hineinspielen könnte.³⁶ Zudem

³⁵ Vgl. Rieff, David. *Swimming in a Sea of Death: A Son's Memoir*. New York: Simon & Schuster, 2008. 173.

³⁶ Auf diese Thematik gehe ich in Kapitel 4.3.3 ein.

befassen sich auch die bereits erwähnten vier Aufsätze (siehe Forschungsstand) wissenschaftlich mit dem Bildband „A Photographer’s Life“, insbesondere mit den Kranken- und Post-Mortem-Fotografien von Sontag. Allerdings fallen besonders jene aus dem Bereich der Queer Studies dadurch auf, dass sich die Autorinnen bei der Diskussion über die Post-Mortem-Bilder schon allein deswegen auf die Seite von Leibovitz zu stellen scheinen, weil diese homosexuell ist. McKinney wirft Rieff sogar vor, die Fotos, die Leibovitz von seiner Mutter gemacht hat, nur deswegen zu verurteilen, weil Rieff implizit homophob sei³⁷, was ich insbesondere in Anbetracht der Bisexualität Sontags für einen falschen Vorwurf halte.

Aufgrund der Quellenlage stießen meine Nachforschungen an ihre Grenzen und nicht alle Forschungsfragen konnten beantwortet werden. So hatte ich ursprünglich vor, auch die gemeinsamen Interessen³⁸ von Sontag und Leibovitz vor ihrer Beziehung zu recherchieren und zu untersuchen, ob diese ihre spätere künstlerische Zusammenarbeit beeinflussten. Es erwies sich jedoch als schwierig, ausreichende Informationen über die Interessen zu sammeln. Beispielsweise ist zwar die Musikverbundenheit von Leibovitz offenkundig, lässt sich bei Sontag aber nicht eindeutig als besondere Vorliebe herauslesen, obwohl Quellen durchaus davon zeugen, dass sie etwa während des Schreibens von Essays Musik hörte und auch Popmusik und Rock’n’Roll mochte. Sie verfasste jedoch so gut wie keine Musikaufsätze, die über eine bestimmte Musikvorliebe, außer jener für die Oper, Aufschluss geben würden. Ähnlich verhält es sich mit Sontags großer Kinoleidenschaft. Sie war Cineastin und ging leidenschaftlich gerne ins Kino. Zudem war sie eine der ersten Intellektuellen, die zahlreiche Essays über das New Wave Cinema der 1960er Jahre und auch über Science-Fiction-Filme geschrieben und damit der Idee und Praxis den Weg geebnet hat, Filmwissenschaften in die Englischen Abteilungen der Universitäten aufzunehmen.³⁹ Obwohl anzunehmen ist, dass sich Leibovitz, wie die meisten anderen Menschen, auch gerne Filme ansah, geben die Quellen keinen Aufschluss darüber, für welches Genre sie sich zum

³⁷ Vgl. McKinney, Caitlin. „Leibovitz and Sontag: picturing an ethics of queer domesticity.“ *Shiftjournal.org* Issue 3 (2010): 1-25. Web. 20. März 2014. www.shiftjournal.org/archives/articles/2010/mckinney.pdf. 16.

³⁸ Interessen, die beiderseits über das normale Maß einer Freizeitbeschäftigung hinausgingen, das heißt als private Leidenschaft bezeichnet werden können.

³⁹ Vgl. Weinberger, Eliot. *Orangen! Erdnüsse!* Berlin: Berenberg Verlag, 2011. 54ff.

Beispiel interessierte und ob dieses Interesse über das bloße Ansehen der Filme hinausging. Auch die Fotografien, die Leibovitz machte, helfen bei den Nachforschungen nicht: Sie lichtete zwar Schauspieler ab, bildinhaltlich auch angelehnt an Filme, doch sind die Fotografien Auftragsarbeiten, das heißt beruflicher Natur. Nur der Tanz war am Ende ein wissenschaftlich nachvollziehbares gemeinsames Interesse, das ich in Kapitel 5.4 bespreche.

Abschließend möchte ich noch erwähnen, dass ich die alte Rechtschreibung aufgrund der Vielzahl der Zitate so belassen habe, wie sie ursprünglich gedruckt im Buch erschienen ist, ohne sie mit einem *sic* zu kennzeichnen.

2. New York als kulturelles Zentrum

2.1. Jewish Intellectual Culture

In der Fachliteratur herrscht Uneinigkeit darüber, ob Susan Sontag der zweiten oder dritten Generation der New Yorker Intellektuellen, der „most prominent formation of intellectual talent in mid-twentieth-century America“⁴⁰, angehörte. Alexander Bloom reiht Sontag in die dritte Generation ein.⁴¹ Daniel Bell, selbst New Yorker Intellektueller, ordnet sie der zweiten zu – eine dritte gibt es nach seiner Aufstellung nicht.⁴² Und Neil Jumonville wundert sich darüber, dass Sontag überhaupt zu den New York Intellectuals gezählt wurde: „That many observers, apparently including some of the New York intellectuals themselves, considered Sontag part of the group was curious.“⁴³ Klar ist, dass sich Sontag den New York Intellectuals im Jahr 1962 anschloss, als sie für die *Partisan Review* zu schreiben begann.

Den Begriff „New York Intellectuals“ prägte Irving Howe in seinem gleichnamigen Aufsatz von 1969. In einer Fußnote erklärte er: „...my use of the phrase ‘New York intellectuals’ is simply a designation of convenience, a shorthand for what might awkwardly be spelled out as ‘the intellectuals of New York who began to appear in the thirties, most of whom were Jewish.’“⁴⁴

Die New Yorker Intellektuellen der 1930er Jahre waren überwiegend Kinder jüdischer Immigranten aus Europa, die in New York als Arbeiter oder „petty bourgeois“⁴⁵ lebten. Einkommen und Ansehen waren gering – ihre Kinder sollten oder mussten es besser haben. Alfred Kazin, Schriftsteller und Literaturkritiker, erinnert sich an seine jüdische Kindheit: „It was not for myself that I was expected to

⁴⁰ Kennedy, Liam. *Susan Sontag. Mind as Passion*. Manchester: Manchester University Press, 1995.7f.

⁴¹ Vgl. Bloom, Alexander. *Prodigal Sons. The New York Intellectuals and Their World*. Oxford: Oxford University Press, 1986. 6.

⁴² Bell, Daniel. *The Winding Passage. Sociological Essays and Journeys*. New Brunswick: Transaction Publishers, 1991. 128.

⁴³ Jumonville, Neil. *Critical Crossings. The New York Intellectuals in Postwar America*. Berkeley und Los Angeles: University of California Press, 1991. 178.

⁴⁴ Howe, Irving. „The New York Intellectuals“. *Selected Writings 1950-1990*. Orlando: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1990. 240.

⁴⁵ Ebd., 240.

shine, but for them – to redeem the constant anxiety of their existence.“⁴⁶ Eine universitäre Ausbildung und auch Anstellung gestaltete sich wegen antisemitischer Sentiments in den USA allerdings als schwierig. Die Columbia Universität, die schon damals ein herausragendes College hatte, fühlte sich der protestantischen Elite New Yorks verpflichtet und versperrte sich größtenteils jüdischen Immigranten-Kindern. Auch im akademischen Berufsleben bekamen Juden vor allem im English-Department der Columbia Universität den Antisemitismus zu spüren.⁴⁷ In Folge dessen wurde das City College of New York zur Hochburg junger jüdischer Denker wie Irving Kristol, Daniel Bell und Irving Howe, die dort studierten. Gleichzeitig war es eine Trainingsstätte radikaler und sozialistischer Ideen. Denn, wie Howe zusammenfasst: „The values controlling Jewish immigrant life by the twenties and thirties were mostly secular, radical and universalist.“⁴⁸ Insbesondere für die ältere Generation der Juden aus Osteuropa war der Sozialismus ein säkularer Ausläufer des Judentums.⁴⁹ So prägten sowohl die politischen Entwicklungen der Sowjetunion als auch die europäische Hochkultur politische und kulturelle Ansichten nicht nur der jüdischen Immigranten, sondern auch ihrer Kinder, wie der Werdegang der New York Intellectuals verdeutlicht.

Allerdings wollten die New York Intellectuals in den 1930er Jahren aus dem jüdischen Ghetto ausbrechen, sich von ihrer Vergangenheit und auch dem Judentum distanzieren:

...in the thirties when the New York intellectuals began to form themselves into a loose cultural-political tendency, Jewishness as idea and sentiment played no significant role in their expectations (...) it was precisely the idea of discarding the past, breaking away from families, traditions, and memories which exited intellectuals.⁵⁰

Das mag, wie Howe zu bedenken gibt, unter anderem mit der Idee des Neubeginns oder auch der Idee der eigenen Selbsterschaffung zusammenhängen.⁵¹ Letztlich blieb

⁴⁶ Kazin, Alfred. *A Walker in the City*. New York: MJF Books, 1951. 21f

⁴⁷ Cooney, Terry A. *The Rise of the New York Intellectuals. Partisan Review and Its Circle, 1934-1945*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1986. 233.

⁴⁸ Howe, Irving. *World of Our Fathers*. New York: Galahad Books, 1994. 600.

⁴⁹ Vgl. Ostendorf, Berndt. „Our Country and Our Culture? Immediate Experience vs. Un-American Ideologies from Warshow to Hitchens.“ *What is American? New Identities in US Culture*. Hrsg. Walter Höbling und Klaus Rieser. Münster: LIT Verlag, 2004. 344.

⁵⁰ Howe, „The New York Intellectuals“ 241.

⁵¹ Howe, *World Of Our Fathers* 600.

das Bestreben aber ein temporäres. Ihre jüdische Herkunft war fest in ihnen verwurzelt, so beherrschten einige der New York Intellectuals beispielsweise Jiddisch.⁵² Der Holocaust führte zudem zu einer Rückbesinnung auf ihre Wurzeln:

At least some of us could not help feeling in our earlier claims to have shaken off all ethnic distinctiveness there had been something else, something shaming. (...) To recognize that we were living after one of the greatest catastrophes of human history (...) brought a low-charged but nagging guilt, a quiet remorse. (...) We could no longer escape the conviction that, blessing our curse, Jewishness was an integral part of our life.⁵³

Obwohl sie ihrer Herkunft zunächst den Rücken zu kehren versuchten, änderte dies nichts an ihrer Außenseiterrolle in der New Yorker Gesellschaft. Als sie Mitte der 1930er Jahre unter anderem für das linke Magazin *Partisan Review* zu schreiben begannen⁵⁴, wurde diese sogar zu ihrem Markenzeichen.: „...the New York writers constituted not so much an intellectual elite as an intelligentsia in the European sense, that is ‘an intellectual order from the lower ranks . . . created by those who were rejected by other classes.’“⁵⁵

Die *Partisan Review*, 1934 von William Phillips und Philip Rahv gegründet, stand damals noch „under the auspices of the New York John Reed Club, a Communist organization for proletarian writers“⁵⁶ und hatte auch Jahre später nur eine Auflage von einigen hundert Exemplaren.⁵⁷ Die Autoren stammten fast alle aus dem Literaturbereich, der journalistischen Literaturkritik oder den Literaturwissenschaften. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg kamen auch solche aus anderen Disziplinen dazu, wie etwa Daniel Bell aus der Soziologie. Sie widmeten sich vor allem avantgardistischer Literatur und Kunst mit sozialer Relevanz.⁵⁸ Jüdische Themen wurden nur dann aufgegriffen, wenn sie von universaler Bedeutung waren.⁵⁹

⁵² Daniel Bell träumte angeblich sogar in Jiddisch. Vgl. Dorman, Joseph. *Arguing the World. The New York Intellectuals In Their Own Words*. New York: The Free Press, 2000. 23.

⁵³ Zitiert in Howe, *World Of Our Fathers*: 607.

⁵⁴ Die New York Intellectuals publizierten auch in dem Magazin *Commentary*.

⁵⁵ Renato Poggioli zitiert in Howe, *World Of Our Fathers*: 601.

⁵⁶ Jumonville, 49.

⁵⁷ Vgl. Dorman, 3.

⁵⁸ Isernhagen, Stephan. *Susan Sontag. Die frühen New Yorker Jahre*. Diss. U Bielefeld, 2013. Tübingen: Mohr Siebeck, 2016. 62 ff.

⁵⁹ Vgl. Dorman, 10. Wie Dorman außerdem schreibt, sah sich die Zeitschrift *Commentary* als jüdische Version der *Partisan Review*.

Zu Beginn noch dem kommunistischen Gedankengut verschrieben, wie es in der sozialistischen Tradition europäischer Juden verwurzelt war, distanzierte sich das Magazin schon 1936 mit Beginn der Moskauer Schauprozesse von der Politik Joseph Stalins. Nach dem Hitler-Stalin-Pakt im Jahr 1939 brach die Legitimation ihrer Verbundenheit zum Kommunismus völlig ein.⁶⁰ Die *Partisan Review* orientierte sich von da an zwar noch am Sozialismus, war nun aber eine antistalinistische Publikation der literarischen Linken.⁶¹

Das Magazin zog nach und nach einen intellektuell herausragenden Kreis von Autoren und Lesern an und wurde, wie Richard Hofstadter anmerkte „a kind of house organ of the American intellectual community“⁶². Die Autoren waren Teil der „free-lance world of letters centered in New York“⁶³. Diskussionen politischer und kultureller Natur fanden in Greenwich Village statt, wo sich die Bohème New Yorks aufhielt und auch das Redaktionsbüro der *Partisan Review* war. Jacoby schreibt dem Greenwich Village in New York, ähnlich wie es St. Germain-des-Prés in Paris mit seinen Cafés war, in dem sich Literaten und Intellektuelle trafen, eine zentrale Rolle zu: „Through the 1950s the Village functioned as an escape and refuge from conventional careers; even as a myth it offered the glimpse of an independent life (...) Without Greenwich Village young intellectuals could not challenge or imagine alternatives to university degrees.“⁶⁴ Nicht an den Universitäten, sondern auf den Straßen und in den Cafés wurden intellektuelle Gedanken gesponnen – oder, wie es der spätere Architekturkritiker Lewis Mumford ausdrückte, der keinen akademischen Titel erwarb: „Mannahatta, my university.“⁶⁵

Obwohl sich später herauskristallisierten würde, dass der Kreis der New York Intellectuals auch große Meinungsunterschiede hatte, war den meisten doch anfänglich gemein, dass sie vom Kapitalismus und der Massenkultur der USA befremdet waren und das Land, in dem sie aufgewachsen waren, nicht als ihre

⁶⁰ Ostendorf, Berndt, und Paul Levine. „Intellektuelle und die Krisen der amerikanischen Kultur.“ *Die Vereinigten Staaten von Amerika. Band 2: Gesellschaft, Außenpolitik, Kultur, Religion, Erziehung*. Hrsg. W.P. Adams et. al. 2. Aufl. Frankfurt: Campus Verlag, 1992. 461.

⁶¹ Isernhagen, 50.

⁶² Hofstadter, Richard. *Anti-Intellectualism in American Life*. New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1963. 394.

⁶³ Perry, Lewis. *Intellectual Life in America: A History*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989. 436.

⁶⁴ Jacoby, 20.

⁶⁵ Zitiert in Perry, *Intellectual Life in America*: 436.

Heimat sahen. Norman Podhoretz, später Chefredakteur des *Commentary*, wurde von einem Redakteur des *New Yorker* gefragt, „whether there was a special typewriter at *Partisan Review* with the word ‚alienation‘ on a single key“⁶⁶.

Gleichzeitig aber wohnte den New York Intellectuals die Vorstellung einer kosmopolitischen Gemeinschaft von Intellektuellen, Schriftstellern und Künstlern inne.⁶⁷ Sie halfen dabei, die amerikanische Kultur zu internationalisieren: „The New York critics helped complete this process of internationalizing American culture (also, by the way, Americanizing international culture). (...) *Partisan Review* was the first journal in which it was not merely respectable but a matter of pride to print one of Eliot’s *Four Quartets* side by side with Marxist criticism.“⁶⁸

Die New York Intellectuals waren relativ spät auf dem politischen und kulturellen Parkett erschienen und das, was sie zusammengeführt hatte, kam schon bald zu einem natürlichen Abschluss. Am Ende des Zweiten Weltkriegs hatten die New York Intellectuals eine intellektuelle Krise erreicht: „Everything that had kept them going – the idea of socialism, the advocacy of literary modernism, the assault on mass culture, a special brand of literary criticism – was judged to be irrelevant to the postwar years.“⁶⁹

Die Verfehlungen des sowjetischen Kommunismus und der Holocaust in Europa führten zu einer Abkehr vom europäischen Gesellschafts- und Kulturideal und zu einer Rückbesinnung auf die liberalen Werte der Vereinigten Staaten.⁷⁰ Nicht mehr Amerika sah auf Europa, sondern umgekehrt, wie Leslie Fiedler, amerikanischer Literaturwissenschaftler und Autor der *Partisan Review*, anlässlich des Symposiums „Our Country and Our Culture“ zusammenfasst:

The end of the American artist’s pilgrimage to Europe is the discovery of America. That this discovery is unintended hardly matters; ever since Columbus it has been traditional to discover America by mistake. (...) The new American abroad finds a Europe racked by self-pity and nostalgia (...), and as alienated from its own traditions as Sauk City; he finds a Europe reading in its ruins *Moby Dick*, a Europe haunted by the idea of America.⁷¹

⁶⁶ Zitiert in Jumonville: 122.

⁶⁷ Isernhagen, 50.

⁶⁸ Howe, „The New York Intellectuals“ 247.

⁶⁹ Ebd., 250f.

⁷⁰ Vgl. Milich, Klaus J. *Die frühe Postmoderne. Geschichte eines europäisch-amerikanischen Kulturkonflikts*. Frankfurt/Main: Campus Verlag, 1998. 117ff.

⁷¹ Fiedler, Leslie. „Our Country and Our Culture.“ *Partisan Review* 19.3 (1952). 294.

Die New York Intellectuals mussten sich neu orientieren – sie durchliefen eine Deradikalisierung ihrer politisch-sozialen sowie kulturellen Ansichten. Die ihnen eigene Rolle als Opposition verlor für viele von ihnen mit dem fortschreitendem Wohlstand der Nachkriegszeit und dem weniger offensichtlichen Klassenunterschied an Attraktivität. Mit ihrem Gesinnungswandel und vielfältigeren Publikationsmöglichkeiten ging gleichzeitig eine wachsende Popularität der New York Intellectuals einher. So erfuhrten sie die Vorteile des amerikanischen Kapitalismus bald am eigenen Leib und bekamen lukrative Angebote von anderen Zeitschriften, vor allem aber auch von Universitäten.⁷² Doch damit geriet ihr Selbstverständnis ins Wanken. *To make it* mag ein tiefer Wunsch der New York Intellectuals gewesen sein, der in ihrer jüdischen Kindheit und den Erwartungen der Eltern verankert war.⁷³ Doch widersprach dieser Wunsch auch dem Bild des Intellektuellen, der wenig Geld, dafür aber viel Intellekt besaß und der durch sein Außenseitertum in der amerikanischen Gesellschaft unbefangen und kritisch über eben diese reflektieren konnte. War das noch möglich, wenn ein Intellektueller ganz und gar Teil dieser Gesellschaft wurde? Fragen wie diese beschäftigten 1952 das Symposium „Our Country and Our Culture“, im Zuge dessen wichtige Personen unter den New York Intellectuals einen Beitrag zur neuen Rolle der Intellektuellen, aber auch zum neuen Bild Amerikas schrieben. Die Meinungen zu dem Thema gingen auseinander. So lobte Lionel Trilling⁷⁴, dass zum ersten Mal in der Geschichte des modernen amerikanischen Intellektuellen „America is not to be conceived of as a *priori* the vulgarest and stupidest nation of the world“ und „Intellect has associated itself with power as perhaps never before in history, and is now conceded to be itself a kind of power“⁷⁵. Doch gab es nicht nur *Affirmers* der neuen Entwicklungen, sondern auch *Dissenters* wie Norman Mailer und Philip Rahv.

⁷² Dass sich die Universitäten für die New York Intellectuals interessierten, hatte mit der größeren Wertschätzung Intellektueller zu tun. Es lag aber auch daran, dass sich die Universitäten nach dem Holocaust jüdischen Bewerbern öffneten und zudem der Bedarf an Professoren aufgrund der Flut von Kriegsveteranen größer wurde. Vgl. auch Bloom, *Prodigal Sons*.

⁷³ Tatsächlich waren im Jahr 1937 ein Viertel aller Bewohner von New York Juden. Sie machten zwei Drittel aller Anwälte und Richter in New York und über die Hälfte aller Ärzte aus. Vgl. Cayton, Mary Kupiec and Peter W. Williams, Hrsg. *Encyclopedia of American Cultural & Intellectual History*. 3 Vols. New York: Charles Scribner's Sons, 2001. Volume II. 379.

⁷⁴ Trilling war für Sontag ein Vorbild. In einem Interview erklärte sie, dass sein Essay „The Fate of Pleasure“ (*Partisan Review*, 1963) großen Einfluss auf sie hatte. Vgl. Copeland, Roger. „The Habit of Consciousness.“ Poague, *Conversations* 190.

⁷⁵ Trilling, Lionel. „Our Country and Our Culture.“ *Partisan Review* 19.3 (1952). 319f.

Letzterer beschwerte sich über „the embourgeoisement of the American intelligentsia“⁷⁶. Auch aus diesen Meinungsverschiedenheiten heraus gründeten unter anderen Irving Howe und Meyer Schapiro 1954 die Zeitschrift *Dissent*, die sich in ihren Anfängen gegen den politischen und intellektuellen Konformismus der Vereinigten Staaten aussprach.⁷⁷

Am Beispiel des Symposiums im Jahr 1952 wird deutlich, dass der Meinungsaustausch und die Diskussion unter den New York Intellectuals rege und auch charakteristisch für die Gruppe waren – oder wie es Joseph Dorman ausdrückt: „They were always attacking one another; indeed, they made their careers out of it.“⁷⁸ Die New York Intellectuals waren eine Clique, zu der nicht viele Zutritt bekamen. Insbesondere Frauen hatten es schwer, sich zu behaupten: „... women remained, in most ways, socially inferior. In this world many bright women took second place intellectually to their husbands and, as Diana Trilling pointed out, often needed a stiff drink or two just to make it through some of the group's parties.“⁷⁹

2.2. Susan Sontag und die New York Intellectuals

Susan Sontag entdeckte die *Partisan Review* zum ersten Mal im Jahr 1948, als sie 15 Jahre alt war und bereits zwei Jahre am Rande des San Fernando Valley, Los Angeles, lebte:

...when I was a fifteen-year-old kid at North Hollywood High School, I discovered a newsstand on the corner of Hollywood and Highland that carried literary magazines: I'd never seen a literary magazine before; certainly I'd never seen anybody read one. I picked up *Partisan Review* and I started to read “Art and Fortune” by Lionel Trilling; and I just began to tremble with excitement, and from then on, my dream was to grow up, move to New York and write for *Partisan Review*.⁸⁰

⁷⁶ Rahv, Philip. „Our Country and Our Culture.“ *Partisan Review* 19.3 (1952). 306.

⁷⁷ Kurz nach dem Zweiten Weltkrieg zählten nicht nur die *Partisan Review* und *Dissent* zu den einflussreichsten Intellektuellen-Magazinen, sondern auch die konservative Zeitschrift *Commentary*, für die später überwiegend *Affirmers* schrieben. Ebenfalls einflussreich, aber nur von kurzer Erscheinungsdauer war das Magazin *Politics*, das bereits fünf Jahre nach seiner erstmaligen Publikation im Jahr 1944 wieder eingestellt wurde.

⁷⁸ Dorman, 8.

⁷⁹ Dorman, 202.

⁸⁰ Copeland, 191.

1959 zog Susan Sontag tatsächlich nach New York und machte dort als Kritikerin und Intellektuelle Karriere. Doch sie tat das unter gänzlich anderen Umständen als die New York Intellectuals. Nicht nur kam sie zu einer Zeit nach New York, als sich die Metropole längst als Zentrum der amerikanischen Kultur etabliert hatte, sie stammte auch aus anderen Familienverhältnissen. Ihre Eltern Mildred und Jack Rosenblatt⁸¹ waren wohlhabend und besaßen ein Pelzhandelsunternehmen in China. Obwohl sie sich selten in New York, der Stadt, in der Susan Sontag geboren war, aufhielten, kauften sie ein Haus in Great Neck, einer teuren Wohngegend auf Long Island. Susan Sontag und ihre Schwester wuchsen dort bei den Großeltern und einem Kindermädchen namens Rose McNulty auf, da die Eltern die meiste Zeit in China verbrachten. 1938 starb Sontags Vater an Tuberkulose, aber die Mutter erzählte ihren Kindern erst einige Monate später davon. Mit dem Tod von Jack Rosenblatt begann für die Familie ein sozialer Abstieg. Doch sieben Jahre später, 1945, heiratete Mildred einen Piloten des Army Air Corps, Nathan Sontag, und ging mit ihm in der amerikanischen Mittelklasse auf, von deren Ritualen Susan Sontag bald genervt war: „...the weekly comedy shows festooned with canned laughter, the treacly Hit Parade, the hysterical narratings of baseball games and prize fights – radio, whose racket filled the living room on weekday evenings and much of Saturday and Sunday, was an endless torment.“⁸² Sontag hatte zu ihrer Mutter außerdem ein problematisches Verhältnis. In Sontags Tagebüchern bezeichnet sie ihre Mutter Mildred als streckenweise alkoholabhängig, aggressiv, furchteinflößend, aber auch als narzisstisch, dumm und emotional schwach. „She showed me her misery + weakness. I pitied her – and it gave me a reason to love her (...) to transcend and suppress my hatred of and resentment toward her. But it also made me – underneath – despise her, and despise myself. It created an unbridgeable distance between us.“⁸³ Sontag habe gewusst, wie sie ihrer Mutter gegenüber ihre eigenen Bedürfnisse unterdrücken und ihre wahre Persönlichkeit verbergen konnte.⁸⁴ Nur so hatte sie das Gefühl, ihr zu gefallen und Zuneigung zu erfahren: „Always (?) this feeling of

⁸¹ Susan Sontags Geburtsname ist Susan Lee Rosenblatt. Sie nahm erst 1945, als ihre Mutter nach dem Tod von Jack Rosenblatt noch einmal heiratete, den Nachnamen ihres Stiefvaters an.

⁸² Sontag, Susan. „Pilgrimage“. *The New Yorker* 21. Dezember 1987. 38.

⁸³ Rieff, David, Hrsg. *Diaries 1964-1980. As Consciousness is Harnessed to Flesh. Susan Sontag*. London: Hamish Hamilton, 2012. 213.

⁸⁴ Vgl. ebd., 213.

being 'too much' for them – a creature from another planet – so I would try to scale myself down to size, so that I could be apprehendable by (lovable by) them. With the unwavering resolution to sacrifice nothing I 'really' was in the process.^{“85} Sontag zog sich innerlich zurück und lebte ihre Interessen aus, ohne sie mit ihrer Familie zu teilen. Ihre Intellektualität bezeichnet sie in einem Tagebucheintrag als „instrument for the detachment from my own feelings which I practice in the service of my mother“^{“86}. Die schwierige Beziehung zu ihrer Mutter führte aber auch dazu, dass sich Sontag überlegen fühlte.

Obwohl sie später eine Vorliebe für Kinofilme und auch Pop- und Rockmusik entwickelte, interessierte sich Sontag in ihrer frühen Jugend nach eigenen Erzählungen vor allem für die europäische Literatur, wie etwa der „Der Zauberberg“ von Thomas Mann, den sie, wie sie 1987 in einem Beitrag für den *New Yorker* ausführlich schildert, in ihrer Jugend in Pacific Palisades besuchte. So stammt Susan Sontag zwar nicht aus einer traditionell europäisch orientierten Familie, wie es bei vielen der New York Intellectuals der Fall war. Ihr Interesse an der europäischen Hochkultur entstand vielmehr den familiären Interessen an den Vergnügungen der amerikanischen Mittelklasse, und damit auch an der Massenkultur, zum Trotz. Ironischerweise machte sie das zu einem Außenseiter, einem „resident alien“^{“87} in ihrem näheren sozialen Umfeld^{“88}, ähnlich wie es die New York Intellectuals aus vielschichtigen Gründen in der New Yorker Gesellschaft waren.

Bemerkenswert ist, dass Sontag zwar ihr Dasein in der Mittelklasse beklagte, sich aber eigentlich in einem Zentrum der jüdisch-deutschen Intelligentsia befand – die für sie als Kind trotzdem weitestgehend außer Reichweite war. Nicht nur war Thomas Mann nach Pacific Palisades emigriert, sondern unter anderen auch Theodor Adorno, der Thomas Mann mit seinem musiktheoretischen Wissen bei „Doktor Faustus“ half. Auch Max Horkheimer war in den 1940er Jahren an die Westküste gezogen, ebenso Ludwig Marcuse, Lion Feuchtwanger und Berthold Brecht.

⁸⁵ Rieff, *As Consciousness is Harnessed to Flesh* 214f.

⁸⁶ Rieff, David, Hrsg. *Reborn. Susan Sontag. Early Diaries 1947-1964*. London: Hamish Hamilton, 2009. 300.

⁸⁷ Sontag, „Pilgrimage“ 38.

⁸⁸ Gemeint sind hier Familie und Bekanntenkreis.

Susan Sontag hatte in ihrer Kindheit den in den USA herrschenden Antisemitismus zu spüren bekommen.⁸⁹ Sie war offenbar froh, mit der Wiederheirat ihrer Mutter ihren jüdischen Nachnamen „Rosenblatt“ ablegen zu können, denn, wie sie einmal in einem Gespräch mit der Redakteurin Joan Acocella sagte, „I didn't enjoy being called a dirty kike, and I had been“⁹⁰. Sontags Großeltern waren jüdisch – sowohl mütterlicher- als auch väterlicherseits. In einem ihrer Tagebücher erinnerte sich Sontag an ihre Kindheit und die Suche nach einem koscheren Restaurant für ihre Großmutter⁹¹; an eine Blutspende für Israel⁹²; und an den Besuch einer Synagoge in Tucson⁹³. Doch wurde die jüdische Religion in Sontags Elternhaus nicht weiter praktiziert. Vielmehr geriet Sontag mit dem Katholizismus in Berührung, da das Kindermädchen Rosie irisch-amerikanisch war und sie gelegentlich zu katholischen Sonntagsmessen mitnahm. Ein stichwortartiger Tagebucheintrag zum Thema Judentum und Israel im Herbst 1959 verdeutlicht aber, dass sie über ihre jüdische Herkunft reflektierte: „Impress of Judaism on my character, my tastes, my intellectual persuasions, the very posture of my personality.“⁹⁴ Wie sie in ihrer Dankesrede für den Friedenspreis des Deutschen Buchhandels im Jahr 2003 erzählt, wusste sie schon als Zehnjährige von den Gefangenenglagern im Norden Arizonas, in dem während des Zweiten Weltkriegs Nazi-Soldaten inhaftiert waren, und von der Judenverfolgung in Deutschland und Europa. Mehrmals habe sie damals geträumt, dass Nazi-Soldaten aus dem Gefängnis ausbrachen, zu dem Bungalow kamen, in dem Sontag mit ihrer Mutter und Schwester lebte, und Sontag umbringen wollten.⁹⁵ Mit zwölf Jahren, 1945, sah das Mädchen zum ersten Mal Fotos aus Konzentrationslagern: „For me, it was photographs of Bergen-Belsen and Dachau which I came across by chance in a bookstore in Santa Monica in July 1945. Nothing

⁸⁹ Zwischen 1933 und 1939 war es in den USA zu einem starken Anstieg antisemitischer Strömungen gekommen, siehe: Dinnerstein, Leonard. *Antisemitism in America*. Oxford: Oxford University Press, 1994. 105ff.

⁹⁰ Zitiert in Acocella, Joan. „The Hunger Artist.“ *The New Yorker* 6. März 2000. 72.

⁹¹ Rieff, *Reborn* 133.

⁹² Ebd., 147.

⁹³ Ebd., 149.

⁹⁴ Ebd., 214. (Zu Beginn des Eintrags auf Seite 213 ist vermerkt, dass das Datum des Eintrags geschätzt ist: „Undated, but almost certainly fall 1959“.)

⁹⁵ Sontag, Susan. Acceptance Speech. *Friedenspreis des Deutschen Buchhandels* 12.10.2003: 1-21. Web. 1. Sept. 2010. Verfügbar: www.friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de/sixcms/media.php/1290/2003%20Friedenspreis%20Reden.pdf. 12.

I have seen – in photographs or in real life – ever cut me as sharply, deeply, instantaneously.“⁹⁶

Anders als die New York Intellectuals konnte Sontag aber unbefangener und positiver mit dem Judentum umgehen. Sie profitierte vom kulturellen Erbe, hatte aber nicht an der Last des Immigranten-Erlebnisses zu tragen wie jene New York Intellectuals, die erst in zweiter Generation in den USA lebten. Obwohl sich Sontag, wie ihre Tagebucheinträge zeigen, hin und wieder mit ihrer jüdischen Herkunft auseinandersetzte, spielte sie auf einer persönlich-emotionalen Ebene keine große Rolle, wie auch David Rieff in „Swimming in a Sea of Death“ schreibt, nämlich dass Sontags „Jewish origins were of scant interest to her“⁹⁷. Auf einer universelleren Ebene aber verpflichtete ihre Herkunft Sontag Position zu beziehen: In der Dokumentation „Regarding Susan Sontag“ sagt Sontag: „I feel responsible to side with the oppressed because I am Jewish“⁹⁸. Als sie sich aber 1973 noch während des Jom-Kippur-Kriegs in „Promised Lands“⁹⁹ als Drehbuchautorin und Regisseurin filmisch mit dem palästinensisch-israelischen Konflikt auseinandersetzt, bezieht sie nicht politisch Stellung. Es ist jedoch keine Dokumentation, als solche der Film häufig bezeichnet wird, sondern vielmehr eine filmische Kollage. Sontag selbst sagte in einem Interview über „Promised Land“: „That film isn't really political. If I wanted to say what I thought about the Middle East problem, as it's called, I would write an essay. It's a nonfictional film, but it's constructed like a fiction film.“¹⁰⁰ Die israelische Filmwissenschaftlerin Ella Shohat bezweifelt nach Sichtung dieses Films, dass Sontag besondere Kenntnisse der israelischen Gesellschaft hatte: „I don't think she knows Israeli society well in terms of ethnic belonging, class, language, dialects, accents. And there is no reason for her to. It was really a film about Israel [seen by] an American Jew who was not involved necessarily in Judaism or Zionism.“¹⁰¹

⁹⁶ Sontag, Susan. *On Photography*. London: Penguin Books, 1979. 19f.

⁹⁷ Rieff, *Swimming in a Sea of Death* 97.

⁹⁸ *Regarding Susan Sontag*. Dir. Nancy Kate. With Susan Sontag. Film Dokumentation. Art Film Festival Berlin, Zeughauskino, 15.9.2014. 101 Min.

⁹⁹ Der Film erschien ein Jahr später; Produzentin war Nicole Stéphane.

¹⁰⁰ Perron, Wendy. *Through the Eyes of a Dancer. Selected Writings*. Middletown: Wesleyan University Press, 2013. 54.

¹⁰¹ Vgl. Rose, Steve. „Susan Sontag and the Yom Kippur war.“ *The Guardian* 22.04.2012: n. pag. Web. 10. Nov. 2013. Verfügbar: www.theguardian.com/film/2012/apr/22/susan-sontag-promised-lands-documentary.

Sontag mag zu diesem Zeitpunkt keine besonderen Kenntnisse vom israelischen Leben gehabt haben. Fast 30 Jahre später aber fühlte sie sich versiert genug, um schließlich doch politisch Stellung zu beziehen – gegen Israel. Im Jahr 2001 erhielt Sontag den Jerusalem Preis für Literatur. In ihrer Acceptance Speech kritisierte sie das Vorgehen Israels gegen Palästinenser und ergriff damit die Seite der Schwächeren:

I mean, of course, the use of disproportionate firepower against civilians, the demolition of their homes, the deprivation of their livelihood and their access to employment, schooling, medical services, free access to neighboring towns and communities (...) I also believe that there can be no peace here until the planting of Israeli communities in the territories is halted, followed by the eventual dismantling of these communities, these settlements.¹⁰²

Sontag wurde zudem im Laufe ihres Erwachsenwerdens durch den Einfluss jüdischer Intellektueller geprägt – angefangen bei den Aufsätzen der New York Intellectuals in der *Partisan Review* bis hin zu Professoren wie Leo Strauss an der University of Chicago, deren College Sontag später besuchte. Sontag zählt Strauss zu den Intellektuellen, die sie am meisten beeinflussten.¹⁰³ In einem Tagebucheintrag im Jahr 1966 führt sie ihre intellektuelle Formation unter anderem aber auch auf die „German Jewish refugee intellectuals ([Leo] Strauss, [Hannah] Arendt, [Gershom] Scholem, [Herbert] Marcuse, [Aron] Gurwitsch, [Jacob] Taubes, etc...)“¹⁰⁴ zurück.

Die Tatsache, dass sie selbst jüdische Wurzeln hatte, mag auch eine Art Zugehörigkeitsgefühl für Sontag bedeutet haben. Phillip Lopate jedenfalls, der Susan Sontag in ihrem Leben mehrmals persönlich begegnet war und sich in einer Essaysammlung mit ihrem Leben und Werk befasst, kommt zu folgendem Schluss: „I think she took some pride in being Jewish, and happily assumed her place, after migrating to the East Coast, in the circle of New York Jewish Intellectuals.“¹⁰⁵

¹⁰² Vgl. „Jerusalem Prize for Israel critic Sontag.“ *BBC News* 10.5.2001: n. pag. Web. 3. April 2014. Verfügbar: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/1323032.stm>.

¹⁰³ Hirsch, Edward. „Susan Sontag. The Art of Fiction No. 143“. Interview. *The Paris Review*. No. 137 (Winter 1995): n. pag. Web. 24. März 2016. Verfügbar: www.theparisreview.org/interviews/1505/the-art-of-fiction-no-143-susan-sontag.

¹⁰⁴ Rieff, As Consciousness is Harnessed to Flesh 166.

¹⁰⁵ Lopate, Phillip. *Notes On Sontag*. Princeton: Princeton University Press, 2009. 57.

Als Susan Sontag Ende der 1950er Jahre, nach einem mehrmonatigen Aufenthalt in Oxford und Paris¹⁰⁶, in New York eintraf, waren einige New York Intellectuals mittlerweile an Universitäten tätig. Der Intellektuelle in den 1950er Jahren, schrieb Merle King in *The New Republic* „is better fed, better housed and more elegantly pampered than ever before“¹⁰⁷. Susan Sontag aber kam, wie sie sich in einem Interview aus dem Jahr 1992 erinnert, mit ihrem siebenjährigen Sohn, zwei Koffern und nur siebzig Dollar in der Tasche nach New York.¹⁰⁸ Sie arbeitete zunächst für einige Monate als Redakteurin beim *Commentary*, außerdem als freiberufliche Autorin und schließlich als Dozentin unter anderem an der Columbia University. Jacob Taubes, der dort als Religionsprofessor arbeitete und der Sontag noch aus ihrer Zeit in Harvard kannte, ermöglichte ihr, an der Columbia University Religionsphilosophie zu unterrichten. Sontags Biografen zufolge unterrichtete sie aber ungern und ging der Lehrtätigkeit nur nach, um ihren Lebensunterhalt zu sichern. Im Gegensatz zu den New York Intellectuals, für die eine Universitätsanstellung später der Gipfel gesellschaftlicher Anerkennung bedeutete, strebte Sontag keine Universitätlaufbahn an und wurde zum *freelance intellectual*. 1962, als der Einfluss der *Partisan Review* langsam schwand¹⁰⁹, lernte Sontag auf einer Party des Verlags Farrar, Straus und Giroux den Chefredakteur der *Partisan Review*, William Phillips, kennen. Die Begegnung mündete in ihrem ersten Artikel für die Zeitschrift, einer Buchkritik von Isaac Bashevis Singers „The Slave“.¹¹⁰ Sie schrieb anschließend eine Weile die Theaterkritiken für das Magazin und veröffentlichte bald Essays darin, die sie weltbekannt machten.

Susan Sontag hatte die Mittelklassekultur, die ihre Eltern genossen, verachtet, und auch einige der New York Intellectuals, darunter Clement Greenberg und Dwight Macdonald, hatten schon Ende der 1930er Jahre die amerikanische Massenkultur

¹⁰⁶ Sontag hatte in Harvard eine Doktorarbeit unter Paul Tillich begonnen und ein Stipendium der American Association of University Women bekommen, um in Oxford an ihrer Dissertation zu arbeiten, die sie allerdings nie fertig stellte.

¹⁰⁷ Zitiert in Jacoby: 73.

¹⁰⁸ Vgl. Garis, Leslie. „Susan Sontag Finds Romance.“ *New York Times Magazine* 02.08.1992: n. pag. Web. 11. Jan. 2010. Verfügbar: www.nytimes.com/1992/08/02/magazine/susan-sontag-finds-romance.html?pagewanted=1.

¹⁰⁹ Vgl. Rollyson, Carl, und Lisa Paddock. *Susan Sontag. The Making of an Icon*. New York: W.W. Norton & Company, 2000. 66.

¹¹⁰ Vgl. Phillips, William. *A Partisan View. Five Decades of the Literary Life*. New York: Stein and Day, 1983. 255f.

attackiert, den „Kitsch“, zu den Greenberg „popular, commercial art and literature with their chromeotypes, magazine covers, illustrations, ads, slick and pulp fiction, comics, Tin Oan Alley music, tap dancing, Hollywood movies, etc., etc.“¹¹¹ zählte. Doch wie Jumonville zu bedenken gibt, war die Kritik auch von der Angst gelenkt, den Status als Gatekeeper der Hochkultur zu verlieren.¹¹² Die New York Intellectuals hatten von Beginn an die Unterscheidung zwischen *highbrow*, *middlebrow* und *lowbrow culture* forciert und die älteren unter ihnen hielten auch noch in den 1960er Jahren daran fest, dass die Literatur der Moderne den höchsten kulturellen Stellenwert besitze.¹¹³ Doch war die Moderne in den 1960er Jahren längst institutionalisiert.

Die ältere Generation der New York Intellectuals symbolisierte als *Old Left*¹¹⁴ bald eine Männerrunde, die in den Augen der nun radikaleren *New Left* verstaubten Ansichten nachhing. Insbesondere jene New York Intellectuals, die später neokonservative Ansichten vertraten wie etwa Irving Kristol und Norman Podhoretz, verachteten den Radikalismus der 1960er Jahre: „Sixties radicalism offered a searing critique of American power and culture, spurring the neoconservatives to defend several key institutions: the university, the state, and least tangibly, the West, of which the State of Israel was a crucial part.“¹¹⁵

Susan Sontag war aus dem Dunstkreis der *Old Left* gekommen – nicht zuletzt wegen ihrer Heirat mit Philip Rieff, damals Soziologiedozent an der University of Chicago. 1952, frisch verheiratet, wurde Rieff zur renommierten Brandeis University berufen, an der er bezeichnenderweise eine Dissertation über Sigmund Freud zu schreiben begann und spätere weitere Abhandlungen über den Begründer der

¹¹¹ Greenberg, Clement. „Avant-Garde and Kitsch.“ *Partisan Review* 6.5 (1939). 39.

¹¹² Vgl. Jumonville, 184f.

¹¹³ Im Gegensatz zur Postmoderne. Der Begriff der Postmoderne bekam in den USA erst nach dem Zweiten Weltkrieg eine paradigmatische Bedeutung und wurde unter anderem von Irving Howe durch seinen Essay „Mass-Society and Post-Modern-Fiction“ (erschienen in der *Partisan Review* 1959) etabliert. Howe missbilligte postmoderne Literatur nicht grundsätzlich, doch hatte er große Vorbehalte gegenüber radikaleren Strömungen wie etwa den Beats, deren Rebellion seiner Meinung nach aus Gleichgültigkeit und Verweigerung bestand. Vgl. Milich, 153ff.

¹¹⁴ Der Begriff der „Old Left“ soll hier diejenigen der New York Intellectuals zusammenfassen, die sich nicht mit den Werten der „New Left“ identifizieren wollten oder konnten. Es gilt jedoch zu beachten, dass viele New York Intellectuals in den 1970er Jahren nicht mehr zur stalinistischen „Old Left“ zu zählen sind, sondern Anhänger der antikommunistischen Linken oder des Cold War Liberalism waren, wie z.B. Lionel Trilling.

¹¹⁵ Kimmage, Michael. „Jews and the New York Intellectuals.“ *Sh'ma: A Journal of Jewish Ideas*. 39.649 (2008). 9.

Psychoanalyse veröffentlichen würde, in denen er, wie viele ältere New York Intellectuals, die traditionelle Lesart von Freud vertrat. Seine Doktorarbeit, „Freud: The Mind of the Moralist“¹¹⁶, soll mit maßgeblicher Hilfe seiner Ehefrau Susan Sontag entstanden sein, wie verschiedene Quellen Auskunft geben. Sontag soll in einem Interview mit *BBC Radio Three* im Jahr 2002 gesagt haben, dass Rieff zu der Zeit eine Schreibblockade hatte und Sontag das ganze Buch für ihn verfasst hat. Von diesem Umstand sollen enge Freunde des Paares gewusst haben.¹¹⁷ Rieff würdigt in der ersten Ausgabe seines Buchs die Unterstützung durch Sontag mit den Worten „My wife, Susan Rieff, devoted herself unstintingly to this book.“^{118, 119}

Die Interpretation von Freuds Schriften war ein zentraler Unterschied zwischen der *Old* und *New Left*. Im Gegensatz zur *Old Left*¹²⁰ schloss sich die *New Left* in den 1960er Jahren den radikalen Interpretationen von Norman O. Brown an: In „Life Against Death“, einer Publikation, in der Brown Freud analysiert, schlägt er die Konstruktion eines dionysischen, das heißt für ihn weiblichen Egos vor. Die *Old Left* hingegen hielt sich weiterhin an Freuds Betonung des Apollinischen und damit Maskulinen.¹²¹ Susan Sontag wandte sich aber bald schon von der traditionellen Lesart Freuds ab und wurde beeinflusst von Brown, über dessen Buch sie auch eine positive Rezension schrieb.¹²² James Penner argumentiert in „Gendering Susan Sontag’s Criticism“, dass sich die dionysische Sichtweise auch in einigen von Sontags Essays niederschlägt¹²³, so auch in ihrem Aufsatz „Against Interpretation“,

¹¹⁶ Rieff, Philip. *Freud. The Mind of the Moralist*. 3. Aufl. Chicago: Chicago University Press, 1979. Die dritte Ausgabe beinhaltet auch das Vorwort zur ersten und zweiten Ausgabe.

¹¹⁷ So beschreibt es Lisa Appignanesi in einem Leserbrief. Sie hatte Sontag damals für Radio Three interviewt. Appignanesi ist Autorin, arbeitet u.a. für BBC Radio Three und engagierte sich als Vorstand des englischen PEN-Zentrums. Leserbrief siehe: Appignanesi, Lisa. Letter. *London Review of Books*. 12.2.2009: n. pag. Web. 22. April 2016. Verfügbar: www.lrb.co.uk/v31/n03/mark-greif/still-superior.

¹¹⁸ Lopate, 71. Jahrzehnte später, nachdem Rieff und Sontag geschieden und auch intellektuell auseinander gedriftet waren, widmete Rieff seiner verstorbenen Exfrau 2006 sein letztes Buch *My Life Among the Deathworks*. Vgl. Lopate, 79.

¹¹⁹ Rieff bezeichnet Sontag zwar als Susan Rieff, doch hatte Sontag bei ihrer Heirat nicht den Nachnamen ihres Mannes angenommen.

¹²⁰ An dieser Stelle sei noch einmal angemerkt, dass die älteren New York Intellectuals als Vertreter der Old Left keineswegs immer einer Meinung waren.

¹²¹ Vgl. Penner, James. „Gendering Susan Sontag’s Criticism in the 1960s: The New York Intellectuals, the Counter Culture, and the *Kulturmampf* over the ‘New Sensibility’“. *Women’s Studies* 37.8 (2008). 927ff.

¹²² Siehe dazu ihr Essay „Psychoanalysis and Norman O’Brown’s *Life Against Death*“. In: Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Picador, 2001. 256ff.

¹²³ Siehe dazu auch Kapitel 6.1 dieser Dissertation und Sontags darin erläuterten Bezug zum Feminismus.

in dem sie beispielsweise schreibt: „We must learn to *see* more, to *hear* more, to *feel* more.“¹²⁴ Damit kritisierte sie auch die New York Intellectuals, die für eine historisch-hermeneutische, rationale Betrachtungsweise und Kritik von Kultur, insbesondere Literatur, standen.¹²⁵

Sontag war jung und unverbraucht genug, um einen Bezug zum Leben und Schaffen der neuen Avantgarde¹²⁶ aufzubauen. Im Gegensatz zu den älteren New York Intellectuals mochte sie zudem auch die Pop-Kultur: „...in recent years, younger writers have seemed to feel that the whole approach of these men [the New York Intellectuals] was heavy and humourless. Susan Sontag had proposed a cheerfully eclectic view which undercuts just about everything written from the Greenberg-Macdonald position.“¹²⁷ In ihren Essays schrieb sie über die europäische Hochkultur wie auch über Phänomene der amerikanischen Avantgarde und Massenkultur. Es war der spielerische Umgang mit diesen Welten, der sie auszeichnete. In ihrem Aufsatz „One culture and the new sensibility“ schreibt sie: „One important consequence of the new sensibility (...) has already been alluded to – namely, that the distinction between ‘high’ and ‘low’ culture seems less and less meaningful. (...) the purpose of art is always, ultimately, to give pleasure.“¹²⁸ Sontag wird oft nachgesagt, eine Brücke zwischen Hoch- und Massenkultur geschlagen zu haben, doch betonte Sontag rückblickend in einem Interview, dass es ihr nie darum gegangen sein, eine kulturelle Hierarchie abzuschaffen, sondern darum zu verstehen, warum es nicht paradox war, beides zu mögen.¹²⁹ In „One culture and the new sensibility“ gibt sie zu bedenken, dass es manchmal Zeit bedarf, um sich an neue Formen der Kunst zu gewöhnen und an ihnen Gefallen zu finden. Das traf offenbar

¹²⁴ Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Picador, 2001. 14.

¹²⁵ Penner, 930.

¹²⁶ Ich verwende hier und im Folgenden den Begriff Avantgarde im Sinne eines künstlerischen Auflehrens gegen das Konventionelle und gegen bürgerliche Werte und unterscheide deshalb sprachlich nicht zwischen der Avantgarde und der Neo-Avantgarde, wenngleich sich diese in unterschiedlichen Ausdrucksformen äußert. Zur Diskussion und Differenzierung der beiden Begriffe siehe zum Beispiel Buchloh, Benjamin H. D. *The Neo-Avantgarde And Culture Industry. Essays On European And American Art From 1955 To 1975*. Cambridge: The MIT Press, 2000.

¹²⁷ Howe, „The New York Intellectuals“ 250.

¹²⁸ Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Picador, 2001. 302f.

¹²⁹ Vgl. Chan, Evans. „Against Postmodernism, etcetera – A Conversation with Susan Sontag.“ *PMC* (2001): n. pag. Web. 19. Aug. 2011. Verfügbar: <http://pmc.iath.virginia.edu/issue.901/12.1chan.html>.

auch auf einige New York Intellectuals zu, von denen sich insbesondere die jüngeren nach und nach dem kulturell Neuartigen und Schicken öffneten.¹³⁰

Sontag sah die USA und New York City im Speziellen aber nicht als ein Europa überlegenes kulturelles Zentrum. Obwohl es in ihrer Jugend ihr Traum war, nach New York zu ziehen, war dies wohl eher an den Gedanken geknüpft, dort Zugang zur intellektuellen Elite zu finden, die damals die europäische Hochkultur zum Maßstab nahm. Durch mehrere Aufenthalte in Paris geprägt, war sie frankophil. Zeit ihres Lebens blickte sie mit einer gewissen Verachtung auf Amerika. „The culture of my mind is European. (...) I still think of America as a colony of Europe“¹³¹, sagte sie 1980 in einem Interview.

Als Susan Sontag Anfang der 1960er Jahre in den Kreis der New York Intellectuals trat, stieß das nicht bei allen auf Wohlwollen. Nicht nur weil sie schon nach kurzer Zeit die Werte der New York Intellectuals auf die Waage legte und radikale ästhetische Theorien formulierte, die die Autorität der *Old Left* herausforderten¹³², sondern auch, weil sie eine Frau war. Frauen waren bei der *Partisan Review* nur rar vertreten: Zu den Hausautorinnen zählten gerade mal eine Handvoll, darunter Mary McCarthy, Diana Trilling und Elizabeth Hardwick. Alle drei waren Ehefrauen von New York Intellectuals. Nur Susan Sontag kam als Außenstehende in den Zirkel. Von einer Frau erwarteten die New York Intellectuals eine „masculine toughness, usually in the form of a scathing review, to gain admittance to the boy's club“¹³³.

Doch betrat Susan Sontag nicht zum ersten Mal Männerterrain. Das akademische Umfeld, in dem sie zeitweise nicht nur bedingt durch ihr Studium lebte, sondern auch durch ihre Heirat mit Philip Rieff, war konservativ, auch hinsichtlich der Selbstverwirklichung von Frauen. Wie bereits erwähnt, lehrte Rieff von 1952 an an der Brandeis University während Sontag in einem Masterprogramm Philosophie an der University of Harvard studierte. Ihre Freunde waren hauptsächlich ältere Akademiker.¹³⁴ Bei Dinner Partys, zu denen Professoren mit ihren Ehefrauen kamen,

¹³⁰ Vgl. Bloom, Alexander. *Prodigal Sons. The New York Intellectuals and Their World*. Oxford: Oxford University Press, 1986. 325.

¹³¹ Beyer, Monika. „A Life Style Is Not Yet A Life.“ Poague, *Conversations* 173.

¹³² Vgl. Penner, 924.

¹³³ Ebd., 923.

¹³⁴ Vgl. Schreiber, 46.

fanden anschließende Konversationen nach Geschlechtern getrennt statt.¹³⁵ Auch Rieff hatte in den 1950er Jahren eine traditionelle Auffassung von Familie und der Rollenaufteilung von Frau und Mann – einer Vorstellung, von der sich die junge Sontag immer mehr distanzierte. In einem Interview aus dem Jahr 1972 erinnert sich Sontag, etwa zu dieser Zeit „The Second Sex“ gelesen zu haben: „There was a particular moment more than twenty years ago when I became very militant and very conscious. It was when I read *The Second Sex* by Simone de Beauvoir in 1951.“¹³⁶ Die anfängliche „Idylle des intellektuellen Rauschs“¹³⁷ zwischen Sontag und Rieff wich bald unterschiedlichen Lebensvorstellungen. Rieff erinnerte sich im Jahr 2005: „I think what I wanted was a large family and what she wanted was a large library.“^{138, 139} Ihr Sohn David Rieff beschrieb die Differenzen der beiden später mit den Worten: „My mother was a leftist. My father was to the right of Attila the Hun.“¹⁴⁰

Als Susan Sontag für die *Partisan Review* zu schreiben begann, hatte sie bereits einen Sohn von Rieff, war geschieden, lebte ohne Unterhaltszahlungen, auf die sie freiwillig verzichtet hatte, und hatte Liebesbeziehungen zu Frauen, als Homosexualität in New York noch unter Strafe stand. Sie war aus dem konservativen Umfeld der Universität ausgebrochen und hatte sich emanzipiert. Zudem wollte Sontag schon früh etwas Besonderes sein, wie sie sich in einem Tagebucheintrag aus dem Jahr 1967 erinnert: „My image of myself since age 3 or 4 – the genius-schmuck.“¹⁴¹ Sie träumte auch davon, einmal den Nobelpreis verliehen zu bekommen. Als Erwachsene aber rückte sie ihr Selbstbild zurecht:

But I'm not a genius, I've always known that. My mind isn't good enough, isn't *really* first rate. And my character, my sensibility is ultimately too conventional. (I was too much infected by the Rosie-Mother-Judith-Nat [SS's

¹³⁵ Schreiber, 48.

¹³⁶ Schultz, Victoria. „Susan Sontag on Film.“ Poague, *Conversations* 31.

¹³⁷ Schreiber, 48.

¹³⁸ Hansen, Suzy. „Rieff Encounter“. *Observer.com* 1.5.2005: n. pag. Web. 15. Jan. 2010. Verfügbar: www.observer.com/node/50746.

¹³⁹ Rieff und Sontag bekamen einen Sohn, David Rieff. Ein zweites Kind soll Sontag abgetrieben haben.

¹⁴⁰ Woo, Elaine. „Philip Rieff, 83; Noted Sociologist Wrote Books About Cultural Decline.“ *Los Angeles Times* 5.7.2006: n. pag. Web. 7. Jan. 2017. Verfügbar: <http://articles.latimes.com/2006/jul/05/local/me-rieff5>.

¹⁴¹ Sontag, Susan. „On Self“ (Tagebuchauszüge 1958-1967). *The New York Times Sunday Magazine* 10.09.2006: n. pag. Web. 10. Sept. 2008. Verfügbar: www.nytimes.com/2006/09/10/magazine/10sontag.html?_r=1&scp=10&sq=On+self+susan+sontag&s=nyt&oref=slogin *On Self*. Eintrag v. 6. April 1967.

stepfather] drivel; just to *hear* all that for fifteen years ruined me). I'm not mad enough, not obsessed enough.¹⁴²

Doch trat sie den New York Intellectuals selbstbewusst gegenüber. Sie fand unter ihnen Befürworter, aber auch erbitterte Kritiker wie Irving Howe. Sontag konnte sich behaupten, sie wurde bald als neue Mary McCarthy und neue *Dark Lady of Letters* bezeichnet – einen Vergleich, den beide Frauen nicht mochten. Einerseits war Sontag mit dem Kanon moderner Literatur vertraut, mit dem sich die New York Intellectuals identifizierten. Und andererseits profitierte sie davon, sich im Gegensatz zu vielen New York Intellectuals darüber hinaus mit weiteren Kunstformen wie dem Film vertraut zu machen.¹⁴³

Sontag war gewissermaßen in den Schreibstil der New York Intellectuals hineingewachsen, die den Essay als Publikationsform in renommierten Magazinen salonfähig machten und zum Stilmittel erster Wahl – auch das angelehnt an europäische Vorbilder: „The tradition of discourse with which the New York group associates itself is the free-ranging eclectic essay, more profound than journalism but less circumscribed than scholarship. Voltaire and the 18th-century *philosophes* were masters of the form.“¹⁴⁴ In ihren Essays führten die New York Intellectuals den Meinungsaustausch, den sie im täglichen Umgang miteinander pflegten, schriftlich fort. Persönliche Angriffe auf Kollegen im eigenen Kreis waren keine Seltenheit. Der polemische Stil kam bei Lesern außerhalb der Gruppe nicht immer gut an. Doch wurde er zu einem stilistischen Merkmal der Kulturkritik der New York Intellectuals, ebenso wie das Bezugnehmen und Verweisen auf die unterschiedlichsten Kulturaspekte. Ihr Stil, schreibt Irving Howe, „celebrated the idea of the intellectual as antispecialist, or as a writer whose speciality was the lack of speciality: the writer as dilettante-connoisseur, *Luftmensch* of the mind, roamer among theories“¹⁴⁵. Anders als die *New Critics* schafften es die New York Intellectuals allerdings nicht, ein bedeutsames theoretisches Erbe in der Geschichte der Kulturkritik zu hinterlassen – wenngleich sie die Kulturkritik insofern revolutionierten, als dass sie unmittelbar

¹⁴² Rieff, *As Consciousness is Harnessed to Flesh* 169f.

¹⁴³ Vgl. Isernhagen, 142.

¹⁴⁴ Navasky, Victor S. „Notes on Cult; or, How to Join the Intellectual Establishment.“ *The New York Times Magazine* 27. März 1966. 245ff.

¹⁴⁵ Howe, *World Of Our Fathers* 607.

auf aktuelle Entwicklungen eingingen und intervenierten.¹⁴⁶ Im Gegensatz zu den *New Critics*¹⁴⁷, die dem Formalismus verpflichtet waren, bezogen die New York Intellectuals unter anderem auch historische, biografische und moralische Hintergründe eines literarischen Werks in ihre Überlegungen ein.¹⁴⁸

Sontag perfektionierte den Stil der New York Intellectuals und schlug die älteren unter ihnen mit ihren eigenen Waffen. Sie griff sie in ihren Essays, wenn auch nicht namentlich, an, hatte ein immenses Allgemeinwissen und fundierte Kenntnisse der europäischen Kultur im Speziellen, nahm wie die New York Intellectuals auf die verschiedensten Autoren, Literaten und Kulturphänomene Bezug, sie war polemisch und aphoristisch – und erschuf doch einen eigenen, moderneren Essaystil. Die Art und Weise, wie sie in ihren Aufsätzen die Argumente darlegt, honorierte William Phillips einmal, würde alles bisher da gewesene übertreffen.¹⁴⁹ Andere unter den New York Intellectuals wie Philip Rahv, Edmund Wilson, Mary McCarthy und Irving Howe hielten nicht viel von Sontag, insbesondere, weil sie ihre kulturrevolutionären Ansichten nicht teilten. Rahv kritisierte beispielsweise ihre radikale Trennung von Kunst und Moral.¹⁵⁰ Howe, inzwischen konservativer geworden und der radikalen Linken abgeschworen, warf Sontag vor, für einen kurzen Moment der Aufregung, traditionelle Grundsätze wegzuwerfen.¹⁵¹ Vorwürfe wie diese waren nur der Anfang eines Konflikts, den die *Old Left* mit der *New Left*, die auch Susan Sontag bald verkörperte, von der sie sich später allerdings wieder distanzierte, austrug.^{152, 153}

Einige der New York Intellectuals wurden außerdem missmutig, als Sontag populärer wurde als es je einer von ihnen gewesen war. Nicht zuletzt hatte sie ihren späteren Ruhm dem Fundament zu verdanken, das die New York Intellectuals gelegt hatten. Zwar waren sie alle karrierebewusst und wollten gesellschaftlich angesehene Positionen erreichen, doch Sontag wollte berühmt werden. Kurz vor der

¹⁴⁶ Vgl. Kennedy, 9.

¹⁴⁷ Von zentraler Bedeutung in der New Criticism war das *close reading*.

¹⁴⁸ Vgl. Isernhagen, 64.

¹⁴⁹ Vgl. Rollyson, *Susan Sontag* (2000) 87.

¹⁵⁰ Vgl. Isernhagen, 260.

¹⁵¹ Vgl. Rollyson, *Susan Sontag* (2000) 101.

¹⁵² Vgl. Penner, 925.

¹⁵³ In einigen Interviews aus den 1970er Jahren räumt Sontag ein, dass sie der Anti-Intellektualismus der Sechziger-Jahre-Bewegung abgeschreckt habe.

Veröffentlichung ihres Essays „Notes on Camp“, der ihr den Durchbruch als *Public Intellectual* verschaffte, soll sie gesagt haben: „I've just written a piece that is going to put me over.“¹⁵⁴

2.3. „Notes on Camp“

Ihren Aufsatz „Notes on Camp“ veröffentlichte Susan Sontag in der *Partisan Review* im Jahr 1964. Er war tatsächlich, wie Sontag gehofft hatte, ein Meilenstein in ihrer Karriere. Ursprünglich hatte sie ein anderes Thema im Sinn, Morbidität, doch sei aus „Notes on Death“ schließlich „Notes on Camp“ geworden.¹⁵⁵ „Camp“ war schon damals kein neues Phänomen, aber eines, das selten beim Namen genannt und über das noch nicht geschrieben wurde, wie Sontag in ihrem Essay anmerkt. Sie wollte einer Befindlichkeit auf den Grund gehen. Als „Camp“ beschreibt sie in ihrem Aufsatz die Wahrnehmung kultureller Produkte, die zwar aus einer ernsthaften Motivation heraus geschaffen wurden, durch die Übertreibung in ihrer Darstellung beim Betrachter aber eine gewisse ironische Haltung zu dem Gegenstand, dem Ereignis, oder der Person auslösen. Natürlich schildert Sontag das Phänomen in ihrem Essay wesentlich facettenreicher, vor allem aber geht sie darüber hinaus:

Indeed, most of Sontag's essays treat, not artistic sensations themselves, but the *problem* of those sensations (...) A careful reading of these essays will reveal that it is not, say, Godard's film that is the subject but what that film reveals about the possibilities of narrative; not the fetish objects of 'camp' but the attitudes and stance that the love of camp implies.¹⁵⁶

Sontag teilte ihren Essay in 58 Paragraphen ein – der Gliederung deutscher philosophischer Texte ähnelnd. Form und Stil scheinen ihr mindestens genauso wichtig gewesen zu sein wie der Inhalt. Sontag selbst schreibt in „Notes on Camp“: „Camp is the consistently aesthetic experience of the world. It incarnates a victory of 'style' over 'content,' 'aesthetics' over 'morality,' of irony over tragedy.“¹⁵⁷ Diesen

¹⁵⁴ Lopate, 37.

¹⁵⁵ Vgl. Bernstein, Maxine and Robert Boyers. „Women, the Arts, & the Politics of Culture: An Interview with Susan Sontag.“ Poague. *Conversations* 69.

¹⁵⁶ Bruss, W. Elizabeth. *Beautiful Theories. The Spectacle of Discourse in Contemporary Criticism*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1982. 224.

¹⁵⁷ Sontag, *Against Interpretation and Other Essays* 287.

gedanklichen Ansatz baute sie wenig später in ihrem Aufsatz „Against Interpretation“, einem Essay, der kurz nach der Publikation von „Notes on Camp“ zum ersten Mal in der *Evergreen Review* erschienen war, aus: Man solle sich auf die Ästhetik und das sinnliche Erlebnis einlassen, das ein Kunstwerk oder kulturelles Ereignis in einem auslösen könne und sich nicht auf seinen Inhalt oder die Bedeutung versteifen. Auf beide Essays wird im Internet und der Sekundärliteratur über Susan Sontag häufig Bezug genommen, deren Aussage aber fälschlicherweise gerne auf die Formel „form over content“ reduziert. Doch wie Louis Rubin, ein Kritiker Sontags, korrekt anmerkt: „Of course Miss Sontag is talking about emphasis, about degree: she isn't opposed to thought, but to its abuse.“¹⁵⁸

„Notes on Camp“, „Against Interpretation“ und andere Essays ihrer frühen Schaffensphase lesen sich dennoch eher wie ein Manifest als eine durchdachte Analyse und stellen in sich das Umsetzen ihrer Ideen dar. So kann man durchaus zu dem Schluss kommen, dass „Notes on Camp“ in einigen Aspekten selbst *campy* ist, weil der Aufsatz in seiner Form und der Art des Schreibens die Textur, das Sinnliche und den Stil betont. Marcie Frank spricht in seinem Beitrag in „Camp Grounds“ von „her performance of camp“¹⁵⁹. Terry Castle geht in „Some Notes on ,Notes on Camp“ sogar soweit, Susan Sontag selbst als *campy* zu bezeichnen: „Though not an actress or performer in the ordinary sense, Sontag herself could no doubt be added to this list of 'camp' lady-thespians. In person, she was eccentric, theatrical, and mesmerizing as any of them.“¹⁶⁰ Manche Kritiker höhnten, dass in Sontags Essay der Inhalt auf der Strecke bleibe. Immerhin aber war „Notes on Camp“ noch bis in die 1990er Jahre Grundlage für Debatten um das Camp-Phänomen. Doch muss durchaus eingeräumt werden, dass der Aufsatz seine Schwächen hatte: „They (the essays) also risk inaccuracy and expose themselves to challenges and counterarguments.“¹⁶¹ Statt einer starken Argumentationslinie reißt Sontag ihre Argumente oft nur an. Doch kann man hier einwenden, dass der Essay auf diese Weise Raum für eigene Gedanken und Assoziationen lässt – was Sontags Ansatz, dem der sinnlichen

¹⁵⁸ Rubin, „Susan Sontag and the Camp Followers“ 506.

¹⁵⁹ Vgl. Bergman, David, Hrsg. *Camp Grounds. Style and Homosexuality*. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 1993. 177.

¹⁶⁰ Zitiert in Ching, Barbara, Jennifer A. Wagner-Lawlor, Hrsg. *The Scandal of Susan Sontag*. New York: Columbia University Press, 2009: 22.

¹⁶¹ Bruss, 222.

Erfahrung, nahe käme. Cary Nelson ist allerdings der Meinung, dass der formale Anspruch Sontags bei „Notes on Camp“ übertrieben sei: „At once trivial and disingenuously humorless, it is itself a camp form that destabilizes its content with an exaggerated frame.“¹⁶² Elizabeth Bruss schreibt in „Beautiful Theories“, dass sich Sontag auch später noch der Kollage und Montage, der Fragmente und Nebeneinanderstellungen bediente und genau das das Künstlerische in ihrer Arbeit ausmacht.¹⁶³ Sontags Essays aus den 1950er und 1960er Jahren sind keine klassischen Abhandlungen kultureller Fragen und sollten auch nicht in diesem Licht gesehen werden, ihre Essays sind in sich ein kulturelles Produkt, eine literarische Performance – wie Susan Sontag später einmal selbst über ihren Camp-Aufsatz sagte.¹⁶⁴

Auch die Verwendung der ersten Person in ihren Aufsätzen kann als Zeichen des eigenen Anspruchs gedeutet werden, nicht nur über Kunst zu schreiben, sondern ein Kunstprodukt zu schaffen. Wie sie in „Über Fotografie“ notiert: „to count as an art one must stress the individual *auteur* and the ‘subjectivity of seeing’“¹⁶⁵. Das „I“ ist ein dramaturgisches Element, aus dem im Verlauf ihrer frühen Essays ein „man“ wird. Dadurch macht sie den Aufsatz nicht zu einer autobiographischen Abhandlung, was den Essay seines theoretischen Anspruchs berauben würde, wie Bruss argumentiert, sondern schafft im Laufe des Schreibens ein kollektives Erlebnis.¹⁶⁶ Das Vermeiden autobiografischer Bezüge schien anderen Kritikern hingegen verkrampt und gab Spekulationen über eventuelle Gründe freien Lauf. Besonders auffällig ist das Fehlen privater Bezüge in ihrer Veröffentlichung „Illness as Metaphor“, in der sie weder erwähnt, dass sie selbst Krebs hatte, noch dass ihr Vater an Tuberkulose starb – beide Krankheiten stellen den Kern des Buchs dar. Doch schreibt Terry Castle, dass Sontags Essay „Notes on Camp“ ganz im Gegenteil voll von persönlichen Anspielungen sei. Sie mutmaßt, dass Sontag, die mit fortschreitendem Alter nur ungern Privates preis gab, „Notes on Camp“ wegen der

¹⁶² Nelson, Cary. „Soliciting Self-Knowledge: The Rhetoric of Susan Sontag’s Criticism“. *Critical Inquiry* 6.4 (Summer, 1980). 724.

¹⁶³ Bruss, 225.

¹⁶⁴ Bruss nennt dafür ein weiteres Beispiel: Sontags Essay über Godards Film „Vivre Sa Vie“ – ein Film, der in 12 Episoden unterteilt ist. Sontag gliederte den Aufsatz ihrerseits in 17 Episoden und einen Appendix.

¹⁶⁵ Sontag, *On Photography* 136.

¹⁶⁶ Vgl. Bruss 231.

privaten Offenbarungen nicht leiden möchte – ihre Abneigung gegenüber des Aufsatzes tat sie einige Zeit nach der Veröffentlichung mehrmals kund.

Castle zufolge deute etwa der Drang, Filme und Literatur aufzulisten, die Sontag gesehen beziehungsweise gelesen hat, darauf hin, dass sie sich und ihre Interessen durchaus exponieren wollte. An dieser Stelle muss allerdings eingewendet werden, dass wohl jeder Autor allein durch die Auswahl der Themen, die er bearbeitet, Vorlieben preisgibt – und das nicht unbedingt bewusst. Doch Castle ist sich sicher: „The cool, analytic, supposedly educative pose was simply a rhetorical gambit; the private content, in retrospect, too obvious, jejeune, and exposed.“¹⁶⁷ So offbare Camp beispielsweise eine „Sontagian family romance“¹⁶⁸, die nach Sigmund Freud auf der Kindheitsfantasie basiere, selbst von königlicher Abstammung zu sein, während die Eltern vulgäre Hochstapler sind. Die Liebe zu Camp, so Castle, entstehe erst im Erwachsenenalter und damit einhergehenden Schuldgefühlen, als Kind Eltern und Umgebung verachtet zu haben. Da man die Vergangenheit aber transzendiert habe und nicht mehr Teil davon sei, könne man sie schließlich neu evaluieren und Personen, Gegenstände oder Ereignisse mit einer gewissen Zärtlichkeit wahrnehmen.

Doch wird in der Sekundärliteratur über Sontag immer wieder erwähnt, dass sie das Phänomen Camp nicht befürwortete, sondern sich auf gewisse Weise davon distanzierte. David Bergman schreibt in „Camp Grounds“, dass Sontag nicht an Camp an sich interessiert war, „but only in how she might expropriate camp for her own cultural purpose, to create, as she says in ‘Against Interpretation,’ ‘an erotics of art.’“¹⁶⁹ Und Liam Kennedy gibt die besondere Funktion von Camp für Intellektuelle zu bedenken: „Camp can function as an ironic intellectual defense system; it offers the taking of pleasures in ‘the arts of masses’ but also detachment from them by the imposition of a screen of taste.“¹⁷⁰

Es erscheint jedoch unwahrscheinlich, dass sich Sontag das Phänomen Camp nur deshalb zu nutzen machte, wie ihr Bergman unterstellt, um eine eigene theoretisch-ästhetische Strategie zu forcieren. Vielmehr muss sie sich den Themen wenigstens in einigen Aspekten verbunden gefühlt haben, wie etwa der Assoziation von Camp mit

¹⁶⁷ Ching, 21ff.

¹⁶⁸ Ebd., 26.

¹⁶⁹ Bergman, 8.

¹⁷⁰ Kennedy, 33.

Homosexualität. So schreibt sie in „Notes on Camp“ beispielsweise: „Jews and homosexuals are the outstanding creative minorities in contemporary urban culture“¹⁷¹. Nicht nur wurde, wie ich bereits erörtert habe, Sontag in ihrer Kindheit als Jüdin gehänselt. Sie wurde während ihrer Scheidung auch hinsichtlich ihrer sexuellen Neigung in den Medien durch den Schmutz gezogen. Terry Castle hält Sontags Essay für ein „Coming-Out“, weil er mit „gay coding“ und Insider-Witzen gespickt sei.¹⁷²

Sontags Überlegungen zu homosexuellen Randgruppen hatten allerdings keine direkte Tragweite. Ihre Behauptung, Homosexuelle würden versuchen, ausschließlich durch den „aesthetic sense“ in die Gesellschaft integriert zu werden, also auf einem unpolitischen Weg, war nur vor dem Stonewall-Aufstand in New York möglich. In den 1970er Jahren stellte sie das Geschriebene richtig: „Sontag is not the only one, who, in 1975, sought to recuperate the political valences of the things that she had described in purely aesthetic terms in 1964.“¹⁷³

Doch hatte Sontags Essay insofern Auswirkungen auf die Gender- und Feminism-Debatten, als dass er das Phänomen ausgrub und darstellte. In einem Interview Mitte der Siebziger Jahre erklärte Sontag, welchen Einfluss Camp auf den Feminismus beziehungsweise weibliche Stereotype hatte und argumentierte im Grunde sehr ähnlich, wie es Universitätsprofessorin und Feministin Judith Butler Anfang der 1990er Jahre machte:

I think that the camp taste for the theatrically feminine did help undermine the credibility of certain stereotyped femininities – by exaggerating them, by putting them between quotation marks. Making something corny of femaleness is one way of creating distance from the stereotype. Camp’s extremely sentimental relation to beauty is no help to women, but its irony is: ironizing about the sexes is one small step toward depolarizing them. In this sense the diffusion of camp taste in the early ’60s should probably be credited with a considerable if inadvertent role in the upsurge of feminist consciousness in the late 1960s.¹⁷⁴

¹⁷¹ Sontag, *Against Interpretation and Other Essays* 290.

¹⁷² Ching, 29.

¹⁷³ Bergman, 180.

¹⁷⁴ Vgl. Bernstein, 69f.

3. Public Intellectual

3.1. Die It-Intellektuelle

Die Frauenbewegung der 1960er Jahre stand kurz bevor, als Susan Sontag ihren Durchbruch feierte. Zwar hatte sich die französische Schriftstellerin und Philosophin Simone de Beauvoir in „Das andere Geschlecht“ bereits 1949 mit der Konstruktion des weiblichen Geschlechts auseinandergesetzt; und hatte die US-Autorin Betty Friedan in „Der Weiblichkeitswahn“ schon 1963 das „Hausfrauen-Syndrom“ entlarvt und die Berufstätigkeit von Frauen gefordert. Doch der Feminismus schwelte noch unter dem Mantel der Befreiung, als Susan Sontag die Vorreiterrolle der selbstbewussten, unabhängigen Frau mit großer Selbstverständlichkeit einnahm – so selbstverständlich, dass ihr Feministinnen später vorwarfen, sich nicht genug für die Gleichberechtigung von Frauen eingesetzt und sich nicht mit der Bewegung verbündet zu haben (mehr dazu siehe Kapitel 6.1.3).

Sontag stieß offenbar genau im richtigen Moment zu den New York Intellectuals dazu: 21 Jahre jünger als Mary McCarthy, trat sie, jedenfalls in den Augen der New York Intellectuals, deren Nachfolge als junge Intellektuelle an; zudem blühte zu der Zeit die neue Avantgarde in New York, die sie als Kritikerin aufarbeitete – sie ging unter anderem zu Happenings und besuchte das Off-Off-Broadway. Gleichzeitig suchte sie die Nähe zu Künstlern der Avantgarde wie Jasper Johns, John Cage, Merce Cunningham und Marcel Duchamp und war zum Teil mit ihnen befreundet.¹⁷⁵ Vermutlich empfand sie die Aufmerksamkeit um ihre Person zunächst als aufregend, genauso wie das neue Leben in New York – eine Zeit, in der sie ihre Jugend nachholte oder wie Joan Acocella es ausdrückt: „Vaulting from her bookish youth into this bookish marriage, she had skipped adolescence, and adolescence now knocked on the door.“¹⁷⁶ Sie fing nicht nur den Zeitgeist ein, sie personifizierte ihn auch.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Copeland, 186.

¹⁷⁶ Acocella, „The Hunger Artist“ 73.

¹⁷⁷ Vgl. Tanenhaus, Sam. „Hey, Big Thinker.“ *The New York Times* 25.4.2014; n. pag. Web. 5. Mai 2014. Verfügbar: www.nytimes.com/2014/04/27/fashion/Thomas-Piketty-the-Economist-Behind-Capital-in-the-Twenty-First-Century-sensation.html?smid=pl-share&_r=0.

Die New York Intellectuals waren zu dem Zeitpunkt, wie Romanautor George P. Elliot schreibt, auch „the Diors and Schiaparellis of intellectual fashion design. What they think today, you're apt to find yourself, in a Sears, Roebuckish sort of way, thinking tomorrow.“¹⁷⁸ Mit der größeren Vielfalt der Medien und deren breiter Nutzung, begannen auch die New York Intellectuals nicht mehr nur in Intellektuellen-Magazinen zu veröffentlichen, sondern auch in Hochglanzmagazinen wie der *Vanity Fair* oder *Vogue*, die als *middle brow* Publikationen galten. Die New York Intellectuals erkannten, wie Howe beobachtete, „that publishing a story in *The New Yorker* or *Esquire* was not a sure ticket to Satan.“¹⁷⁹ Im Gegenteil: Die Magazine sicherten weitere Einnahmequellen und verhalfen der New Yorker Gruppe zu einer größeren Leserschaft. Ihre Ideen wurden verbreitet und ihre Namen weit über den engen Zirkel der *Partisan Review* bekannt. Natürlich galt das auch für Susan Sontag. Doch sei ihr zudem, schreibt Joan Acocella, ihre Schönheit zugutegekommen: „She was a natural star, extroverted, glamorous, photogenic.“¹⁸⁰

Als 1966 Susan Sontags Essay-Sammlung „Against Interpretation“ erschien, mit Aufsätzen unter anderen über Simone Weil und Jean-Luc Godard, war Sontag bereits ein Star, die „It“-Intellektuelle der USA, wie sie manchmal bezeichnet wurde. Die Zeitschriften *Time* und *Vogue* porträtierten sie, der Nachrichtensender NBC wollte sie interviewen.¹⁸¹ Obwohl Sontag das Fernsehen kritisierte und stolz kundtat, keinen Fernseher zu besitzen, trat sie bereitwillig im Fernsehen auf. Im Laufe der Jahre spielten zahlreiche TV-Shows und Filme auf Susan Sontag an: Die TV-Show „Saturday Night Live“ ließ Sontag mit einer schwarzen Perücke und grauer Strähne imitieren. In dem Kinofilm „Gremlins 2“ und dem Baseballstreifen „Bull Durham“ fand Sontag Erwähnung. Ebenso in einer Folge der TV-Serie „Simpsons“. Sontag mimte die Intellektuelle in einem kurzen Auftritt in Woody Allens „Selig“. Der Künstler Joseph Cornell schuf die Collage „The Ellipsian“ mit einem Porträtfoto Sontags. Und Andy Warhol, einer ihrer Verehrer, verewigte sie in seinen Screen-Tests, um nur einige Beispiele zu nennen.

¹⁷⁸ Navasky, 245ff.

¹⁷⁹ Howe zitiert in Bloom, *Prodigal Sons*: 310.

¹⁸⁰ Acocella, „The Hunger Artist“ 70.

¹⁸¹ Vgl. ebd., 70.

Trotz innerer Selbstzweifel, die ihre Tagebücher offenbaren, hatte sie die Gabe, sich zu inszenieren. Ihr Habitus, ihre Art zu reden, Gespräche zu führen, sich zu kleiden, trugen zu ihrem Image der Intellektuellen bei, die nicht nur Probleme ans Tageslicht brachte „by importation or by discovery – but she must also invest them with glamour or distress and gather an appropriate audience for them“¹⁸².

Frauenmagazine wie die *Vogue* stilisierten Sontag zur Trendsetterin, die den weniger intellektuellen Leserinnen den Weg wies: „she functioned as a sort of freelance advance scout for *Vogue* and other fashion magazines, telling readers that they needed to rush out to the latest seven-hour masterwork. Space limitations in the slicks clipped the subtle argumentation of her best essays, and these pieces came across largely as consumer tips.“¹⁸³ Doch wie Phillip Lopate weiter anmerkt, waren die Themen, die Sontag in den USA verbreitete, in Europa keineswegs neu:

I remember going into a large bookstore the first time I visited Paris, in 1964, and seeing titles by Walter Benjamin, (...), Antonin Artaud, Michel Leiris, and Simone Weil, all laid out on the most prominent tables. It was as though I were staring at Sontag’s agenda of topics. And she made no bones about the fact that she was acting as a trend-spotter, bringing the doltish Americans up to speed with what everyone else already knew.¹⁸⁴

Sontag, die Kulturkritikerin, wurde selbst zum Kult- und Kultursubjekt, was ihr nicht behagte. Zwar hatte sich in gewisser Weise ihr früher Wunsch erfüllt, bekannt zu werden. Doch hatte sie in ihrer Jugend nicht wissen können, welche Formen der Personenkult in einer Zeit der Massenmedien in den 1960er Jahren annehmen würde. Wie Sontag in einem Vorwort zur Taschenbuchausgabe von „*Against Interpretation*“ schreibt, war sie nicht begeistert von der Rolle, die ihr manch ein Magazin aufzwang:

I didn’t understand the gross impact which writing about new or little-known activities in the arts can have in the ear of instant “communication.” I didn’t know – I had yet to learn, painfully – the speed at which a bulky essay in *Partisan Review* becomes a hot tip in *Time*. For all my exhortatory tone, I was not trying to lead anyone into the Promised Land except myself.¹⁸⁵

¹⁸² Bruss, 224.

¹⁸³ Lopate, 134.

¹⁸⁴ Ebd., 133.

¹⁸⁵ Sontag, *Against Interpretation* x.

Sontag drohte in das amerikanische Star-System absorbiert zu werden, in dem das Interesse an der Person größer war als an der Leistung. „Sobald heute ein Held verherrlicht wird,“ schreibt Daniel Boorstin in „Das Image“, „schrumpft er zu einer Berühmtheit zusammen.“¹⁸⁶ Doch argumentiert Leo Braudy, dass durch das Berühmtsein beide Seiten befriedigt werden: „Not everyone can be famous. But much of our daily experience tells us that we should if we possibly can, because it is the best, perhaps the only, way *to be* (...) only some will be filled by fame (...) In compensation we have the fame of others.“¹⁸⁷ In den 1960er und 1970er Jahren sei die vorherrschende Ideologie gewesen, dass Berühmtsein nicht nur mehr die Krönung des Erreichten darstelle, sondern das einzige sei, wonach es wert sei zu streben. Berühmtsein stand für persönliche Freiheit, die Befreiung aus der machtlosen Anonymität.¹⁸⁸ Das Bedürfnis der Amerikaner nach einem Helden wurde durch das Angebot von Fernsehen und Zeitschriften genährt und zufrieden gestellt. Ende der 1950er Jahre hatten 90 Prozent aller amerikanischen Haushalte ein Fernsehgerät. TV-Stationen richteten ihre Unterhaltungssendungen an der Nachfrage der Zuschauer aus und räumten Star-Formaten immer mehr Platz ein.¹⁸⁹ Der vermeintliche Einblick in das Privat- und Innenleben der Stars war und ist jedoch nicht mehr als eine Illusion. Wie Ulrich Raulff im Zusammenhang mit Fotografie und Tourismus schreibt, ist „„Das ehemalige Außen einer fremden Welt (...) zu einer endlosen Innenwelt geworden‘, zu einer ‚Foto Morgana‘.“¹⁹⁰ Doch ist es nicht die Welt, die verfügbar werde, wie Berndt Ostendorf in „The Mechanical Muse“ zu bedenken gibt, sondern ein System von Bildern.¹⁹¹

Bereits zu Beginn der 1950er Jahre war es üblich, einen Public Relations-Apparat auf die künftigen Stars anzusetzen und ihren Bekanntheitsgrad dadurch zu maximieren. Susan Sontag hatte einen etablierten Verlag hinter sich, Farrar, Straus & Giroux, der 1946 gegründet wurde und im Laufe der Jahrzehnte unter anderen

¹⁸⁶ Boorstin, Daniel J. *Das Image. Der Amerikanische Traum*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1987. 115.

¹⁸⁷ Braudy, Leo. *The Frenzy of Renown. Fame and Its History*. New York: Oxford University Press, 1986. 6.

¹⁸⁸ Vgl. ebd., 7.

¹⁸⁹ Erst in den 1970er Jahren schufen Magazine und Zeitungen eigene People-Rubriken. Vgl. Gamson, *Claims to Fame* 41ff.

¹⁹⁰ Zitiert in Ostendorf, Berndt. „The Mechanical Muse. Spuren der Photographie in der amerikanischen Kulturgeschichte.“ *Englisch-Amerikanische Studien. (EAST)* 9, H.3/4 (1987): 390.

¹⁹¹ Vgl. Ostendorf, „The Mechanical Muse“ 390.

zahlreiche Literaturnobel- und Pulitzerpreisträger zu seinen Autoren zählte.¹⁹² Susan Sontag stellte es gerne so hin, als sei sie von dem Verlag entdeckt worden. Doch wie Carl Rollyson und Lisa Paddock in ihrer unautorisierten Biografie über Sontag schreiben, hat der Verlag eine andere Version der Geschichte bestätigt, in der Sontag auf Anraten Jason Epsteins von Random House den Verleger Robert Giroux aufgesucht und ihm ihren ersten Roman „Dream of Hippolyte“ vorgelegt habe.¹⁹³ Giroux habe nur den ersten Teil des Romans gelesen und sei begeistert gewesen. Sontag unterzeichnete ihren Vertrag am 24. Mai 1961. Roger Straus sah in Sontag aber mehr als nur eine Autorin, nämlich eine „Woman of Letters“. Der Verlag förderte Sontag, wo er konnte: Er sorgte dafür, dass ihre Romane nie *out of print* waren, ihre Essays, Aufsatzsammlungen und Romane übersetzt und in Übersee vermarktet wurden. Er kümmerte sich um Pressemitteilungen, Protektions-Schreiben, persönliche Auftritte und organisierte Partys, auf denen sich die Verlags-Autoren untereinander kennen lernen und ihr Netzwerk erweitern konnten. Eine moderne Vermarktung also, die für damalige Verhältnisse durchaus als sehr fortschrittlich angesehen werden darf. Farrar, Straus & Giroux sahen Sontag als Langzeitinvestition. Sontag hatte sicherlich nichts dagegen, einen Verlag zu haben, der sie unterstützte, doch gab sie Roger Straus 1966 schriftlich zu verstehen, dass sie sich von jeglicher Form von „pop-celebrity fame“ distanzieren wolle.¹⁹⁴ Sontag wollte kein amerikanischer Star werden, sondern als ernsthafte Intellektuelle wahrgenommen werden nach dem Vorbild europäischer Intellektueller. Bei Farrar, Straus & Giroux war sie damit gut aufgehoben.

Sie verstand es, sich in dieser Hinsicht selbst zu vermarkten. Ähnlich wie PR-Agenturen es bei ihren Klienten anwendeten, unterstrich sie ihren Anspruch auf Besonderheit durch sich wiederholende Kindheitserzählungen, die dafür eine Erklärung liefern sollten. „The celebrity's background thus took its place as a demonstration that, put simply, a star is born. Ruby Keeler was ‘born with dancing

¹⁹² 1993 kaufte der deutsche Georg von Holtzbrinck-Verlag einen Mehrheitsanteil an Farrar, Straus & Giroux.

¹⁹³ Obwohl Rollysons und Paddocks Biografie mit wissenschaftlicher Vorsicht zu genießen ist, verweisen sie an vielen Stellen auf Quellen. In diesem Fall wird der Ablauf der Ereignisse durch einen Brief Giroux' an Sontag gestützt, der am 1. Juli 1981 verfasst wurde und sich nach Angaben der Autoren im Archiv des Verlags befindet.

¹⁹⁴ Vgl. Rollyson, *Susan Sontag* (2000) 90, Brief an Roger Straus vom 11.8.1966.

feet'. Greta Garbo had a 'certain force within her.' (...) This presentation of childhood did not build a personal history so much as locate in the famous a nebulous *essence* that explains their fame.¹⁹⁵ Welche Erzählungen waren es, die Susan Sontag heranzog, um den Anspruch auf ihre Rolle als Intellektuelle zu untermauern? Vor allem betonte sie immer wieder ihr frühes Interesse an intellektuellen Themen. So sagt sie beispielsweise in einem Interview aus dem Jahr 1987: „I can remember thinking many of the things I think about now in the years before I was ten“¹⁹⁶. In einem Aufsatz über ihre Studienzeit an der University of Chicago erzählt sie, dass sie mit drei Jahren lesen gelernt habe, zum Zeitpunkt ihres Grundschuleintritts lesen und schreiben konnte und deshalb sofort vom *first grade* in den *third grade* gestuft wurde.¹⁹⁷ Und in ihrer autobiografischen Erzählung „Pilgrimage“ zeichnet sie das Bild eines wissbegierigen Kindes und Teenagers – „I longed to learn everything“¹⁹⁸.

Kindheitserinnerungen im Erwachsenenalter sind oft nicht frei von Verklärungen und Interpretationen. Vereinzelt könnte man deshalb wohl so weit gehen, sie als *semi-fiction* zu bezeichnen – einen Umstand, den PR-Agenten auf andere Bereiche ihrer Klienten ausweiteten. Um sich im besten Licht zu präsentieren, war und ist es unter Prominenten durchaus üblich, Halbwahrheiten oder auch Unwahrheiten zu verbreiten. Wenn ein Star beispielsweise nicht liest, aber in einem Interview nach seinen Lieblingsbüchern gefragt wird, sollte er ein paar Bücher der *New York Times* Bestsellerliste aufzählen können.¹⁹⁹ Auch Susan Sontag werfen mehrere Autoren vor, sich in Interviews widersprochen zu haben.

Boorstin behauptet, dass es ohnehin keine Helden im klassischen Sinne mehr gebe und die neue Form des Ruhms die Berühmtheit sei.²⁰⁰ John Cawelti hingegen widerspricht dieser These zumindest in Bezug auf Schriftsteller und unterscheidet zwischen dem *literary fame* und der *literary celebrity*: „Celebrity is, one might say, a kind of immediate fame. It is largely in the present and its mark is being known as a

¹⁹⁵ Gamson, 32.

¹⁹⁶ Costa, Marithelma und Adelaida López. „Susan Sontag: The Passion for Words.“ Poague, *Conversations* 228.

¹⁹⁷ Vgl. McQuade, Molly. „A Gluttonous Reader: Susan Sontag.“ Poague, *Conversations* 272.

¹⁹⁸ Sontag, „Pilgrimage“ 38.

¹⁹⁹ Vgl. Gamson, 77.

²⁰⁰ Boorstin, 91ff.

person. (...) Fame is, if not eternal, at least beyond any individual lifetime.“²⁰¹ Obwohl Sontag später, etwa mit ihrem preisgekrönten Roman „In Amerika“, der *literary fame* zuteil kam, war es in den 1960er Jahren noch unklar, wohin ihr Weg führen würde: „a popular conception of her has been rigged before a natural one could develop“²⁰², schrieb William Phillips 1969 in der *Partisan Review*. Doch ließ Sontag es nicht zu, dass ein Medienapparat ihr öffentliches Selbst konstruierte und „the ‚real‘ with surface image“²⁰³ ersetzte. Sie war sich über die Kehrseiten des Stardaseins bewusst und schlussfolgerte: „As long as I have solitude and a place to work...as long as I‘m published and have enough money for books and movies and the opera, I‘m perfectly content. ...I don‘t see why anyone would look for...publicity. I know quite a few movie stars and most of them are confused and unhappy.“²⁰⁴

Sontag gelang es, zwar öffentlich präsent zu sein, aber gleichzeitig auch als intellektuelle Universalistin ernst genommen zu werden – umso mehr, als sich die 1960er Jahre dem Ende neigten und Sontag neue Themenfelder wahrzunehmen begann wie etwa die Fotografie oder Krankheit als Metapher. Im Jahr 1970 zählte sie bereits zu den zehn führenden Intellektuellen der USA, unter anderen zusammen mit Daniel Bell, Noam Chomsky, Irving Howe und Mary McCarthy.²⁰⁵

3.2. Intellektuelle in der Öffentlichkeit

Die New York Intellectuals und mit ihnen Susan Sontag gelten als *Public Intellectuals*. Der US-amerikanische Literaturprofessor Edward Said definierte im Jahr 1994 den *Public Intellectual* als

...individual endowed with a faculty for representing, embodying, articulating a message, a view, an attitude, philosophy or opinion to, as well as for, a public. And this role has an edge to it, and cannot be played without a sense of being someone whose place it is publicly to raise embarrassing questions, to

²⁰¹ Cawelti, John G. *Mystery, Violence, and Popular Culture*. Madison: University of Wisconsin Press, 2004. 49.

²⁰² Phillips, William. „Radical Styles.“ *Partisan Review* 36.3 (1969). 388.

²⁰³ Moran, Joe. *Star Authors. Literary Celebrity in America*. London: Pluto Press, 2000. 3

²⁰⁴ Zitiert in Rollyson, Susan Sontag (2000): 91.

²⁰⁵ Vgl. Jacoby, 10.

confront orthodoxy and dogma (rather than to produce them), to be someone who cannot easily be co-opted by governments or corporations.^{206, 207}

Für Said ist der Begriff des *Public Intellectual* allerdings redundant. Für ihn ist jede Form der Kommunikation eine Art der Veröffentlichung – einen *Private Intellectual* gib es seiner Meinung nach nicht. Russell Jacoby hingegen unterscheidet in „The Last Intellectuals“ zwischen den beiden Typen der Intellektuellen. Ein *Public Intellectual* bezieht nach seiner Definition die Öffentlichkeit mit ein, jedoch nicht, indem er nur in Fachmagazinen publiziert, sondern breit angelegt und in einer „public prose“. Er differenziert daher im Gegensatz zu Said nicht nur zwischen dem *Private* und dem *Public Intellectual*, sondern auch zwischen den *Public Intellectuals* und den Wissenschaftlern an Universitäten, die seiner Meinung nach keine Wirkung auf die breite Öffentlichkeit haben.²⁰⁸

Sontag entschied sich bereits 1964 gegen eine Wissenschaftskarriere, als sie ihre Dozentenstelle an der Columbia University kündigte. Ihren Entschluss begründete sie Anfang der 1980er Jahre damit, dass es ihre „Energie und innere Freiheit“ beschneide, an einer Universität zu unterrichten – beides besitze sie ansonsten beim Schreiben.²⁰⁹ In einem Interview mit einer Aussage Roland Barthes konfrontiert, nämlich, dass André Gide einer der letzten Menschen gewesen sei, der die traditionelle Rolle eines Intellektuellen einnahm während er gleichzeitig ein großartiger Schriftsteller blieb, antwortete Sontag 1980: „I absolutely agree with Barthes and I am trying to play this dying role that he talks about. I do not want to be a professor and I do not want to be a journalist, I want to be a writer who is also an intellectual: My ideas are very traditional in this respect.“²¹⁰ Voltaire bezeichnete sie als einen der ersten europäischen Intellektuellen im modernen Sinne, weil er auch Theaterstücke schrieb, Gedichte, Romane und Essays.²¹¹

Schon in Tagebucheinträgen aus dem Jahr 1951 wies sie sich als Intellektuelle aus: „My role: the intellectual as adversary (...) To be an intellectual is to be attached

²⁰⁶ Said, Edward W. *Representations Of The Intellectual*. New York: Random House, 1994. 11.

²⁰⁷ Diese Definition ist ergänzend zu der in der Einleitung dargelegten Begriffsbestimmung des Intellektuellen zu sehen.

²⁰⁸ Vgl. Jacoby, 5ff.

²⁰⁹ Isernhagen, 200.

²¹⁰ Beyer, 167.

²¹¹ Servan-Schreiber, Jean-Louis. „An Emigrant of Thought.“ Poague, *Conversations* 146.

to the inherent value of plurality, and to the right of critical space (space for critical opposition within society).“²¹² Auch der Schriftsteller erfüllt ihrer Meinung nach die Funktion des *dissenting critic*. In einer Rede im Jahr 1966 sagte sie diesbezüglich:

The role of the writer as critic or dissenter provides the key to everything serious that has happened in our culture in the last 100 years. The writer is the model of the awake consciousness. There are moments when the writer *must* step forward and speak out ... It is the natural extension of being who he is, seriously. And what his being political means, beyond his ordinary duties as a citizen, is his being a critic, frankly and unashamedly.²¹³

Sontag verkörperte eine frei schwebende Intellektuelle, die unabhängig, kritisch und sensibel dachte und agierte und pluralistische Anschauungen vertrat. Sie orientierte sich dabei an europäischen Intellektuellen, wie sie auch Friedrich Nietzsche und Roland Barthes beschrieben. Gleichzeitig war sie von den *New York Intellectuals* beeinflusst, die den Begriff des Intellektuellen um den Interventionismus erweiterten – „seeking an immediate relation to public issues“²¹⁴, wie Jacoby zu bedenken gibt.

Paul Berman hält insbesondere Sontags „*engagement*“ für eine Spezialität französischer Intellektueller, die in die Welt hinausziehen und Dinge sehen und erleben wollen, um sie kommentieren zu können.²¹⁵ Das Erleben und Leben moderner Kunst in Europa ausgenommen, begann Sontag erst mit dem Vietnam-Krieg, sich ein Bild von der Welt zu machen und aktiv die Öffentlichkeit zu suchen, um ihre Meinung darzulegen. In einem Interview gab sie zu verstehen, dass sie Menschen beeinflussen möchte.²¹⁶ Der Vietnamkrieg verpflichtete nach Meinung Sontags geradewegs dazu, sich einzumischen: „Right now, it seems to me one task of the American writer is to be yelling at the top of his voice at the folly and ugly self-righteousness, at the immortality of and terrible danger entailed by our government's policy and behavior in Vietnam ... Writers should be in the vanguard of the dissenting minority.“²¹⁷ Sontag engagierte sich politisch nicht nur gegen den

²¹² Rieff, *As Consciousness is Harnessed to Flesh* 379ff.

²¹³ Zitiert in Kennedy: 61.

²¹⁴ Jacoby, 9.

²¹⁵ Vgl. Berman, Paul. „On Susan Sontag.“ *Dissent* 52.2 (2005). 112. Berman spielt dabei auf Sontags Engagement in Sarajevo an. Siehe dazu Kapitel 6.2.1.

²¹⁶ Raddatz, Fritz J. „Does a Photograph of the Krupp Works Say Anything about the Krupp Works?“ Poague, *Conversations* 96.

²¹⁷ Kennedy, 62.

Vietnamkrieg (Kapitel 3.3), sondern im Laufe der Jahre unter anderem auch für eine Intervention in Sarajevo (Kapitel 6.2.1) und gegen die Bush-Administration.

Zur Jahrtausendwende allerdings gab Sontag zu verstehen, dass sie die Bezeichnung „Intellektuelle“ nicht mag: „The Poet Richard Howard told (...) that she considered the notion that she was an intellectual ,rather to her horror.‘ He added, ‚She didn’t want to be called an intellectual (...) When addressed that way, she would respond. But she didn’t like it.“²¹⁸ Sie bevorzugte es, Schriftstellerin oder Romanautorin genannt zu werden. Es sind zweierlei Gründe dafür denkbar: Zum einen hatte sich insbesondere seit den 1960er Jahren das Image des Intellektuellen gewandelt, mit dem sich Sontag nicht mehr identifizieren konnte: Einige der New York Intellectuals wie Irving Kristol und Norman Podhoretz waren Neokonservative geworden, die meisten zeitgenössischen Intellektuellen waren außerdem in unterschiedlichen Formen institutionalisiert wie etwa in den Universitäten. Sie hatten nicht den Ruf Generalisten zu sein, sondern sie galten ganz im Gegenteil als Spezialisten. Zum anderen aber ging es Sontag möglicherweise auch um die Wertschätzung ihrer Romane, denen sie selbst einen größeren Stellenwert einräumte als ihren Essays. Ihr Roman „In Amerika“, der 1999 in den USA erschienen war und für den sie den U.S. National Book Award for Fiction verliehen bekam, festigte ihr Selbstbild und war eine weitere Legitimation für ihre Forderung, als Schriftstellerin wahrgenommen und vor allem ernst genommen zu werden.

Dennoch war es gerade Sontag, die dem Begriff des *Public Intellectual* ihr Leben lang gerecht wurde. Sie sprach mit großer Bestimmtheit zur Öffentlichkeit und glaubte daran, dieser damit einen Dienst zu erweisen.²¹⁹ Wenngleich sie dem Massenkonsum und der nihilistischen Massenkultur nichts abgewinnen konnte²²⁰, blieb sie doch bis zu ihrem Tod nahe am Zeitgeist und mit jungen Menschen verbunden. Das sicherte ihr den Draht zu einem öffentlichen Publikum und die Akzeptanz. Edward Field beklagte nach Sontags Tod im Jahr 2004: „her disappearance from the arena of discourse has made it clear what a gap her death has

²¹⁸ Foer, Franklin. „Susan Superstar.“ *New York Magazine* 14.1.2005: n. pag. Web. 15. Juli 2010. Verfügbar: <http://nymag.com/nymetro/news/people/features/10898/>.

²¹⁹ Schreiber, 150.

²²⁰ Vgl. Jonsson, Stefan. „One Must Defend Seriousness: A Talk with Susan Sontag.“ Poague, *Conversations* 240.

left, what an extraordinary figure she was in American life, not only as a literary celebrity but the rare public intellectual.“²²¹

3.3. Exkurs: die politische Susan Sontag

Es würde den Umfang dieser Doktorarbeit sprengen und vom Kern des Themas wegführen, in aller Ausführlichkeit über Sontags politische Entwicklung zu reflektieren. Dennoch möchte ich mit einigen Worten auf ihr politisches Bewusstsein eingehen, das sie in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre zu offenbaren begann, mit der fortschreitenden US-Intervention in Vietnam.

Zum ersten Mal wurde ein Krieg in einem sehr umfangreichen Ausmaß visuell dokumentiert und ließ die Amerikaner auch in der Heimat daran teilhaben²²²: „Vietnam is the first television war. A continuous happening. You are there. Americans can't say, as the Germans could – but we didn't know. It's as if CBS (had been) at Dachau. With panel debates in 1943 Germany, one out of four saying Dachau is wrong.“²²³ Susan Sontag hatte sich erst Anfang der 1960er Jahre als Intellektuelle in New York einen Namen gemacht und dabei ausschließlich als Kulturredakteurin. Doch der Vietnam Krieg und die damit verbundenen Proteste in den USA erforderten von Amerikas Intellektuellen politisch Stellung zu beziehen, auch von Sontag. Für die meisten Intellektuellen war der Antikommunismus der US-Politik bis in die Mitte der 1960er Jahre selbstverständlich. Einige aber kritisierten ab 1963 nicht mehr nur die militärischen Aktionen in Vietnam, sondern auch die Weltanschauung, auf der die US-Außenpolitik des Kalten Kriegs basierte.²²⁴

Sontag engagierte sich vergleichsweise spät für die Friedensbewegung. 1964, in dem Jahr, als die Tonkin-Resolution unter US-Präsident Lyndon B. Johnson erlassen wurde, beteiligte sie sich nach eigenen Angaben zwar schon an Read-Ins; ihr politisches Engagement wurde aber erst ab 1966 größer und öffentlichkeitswirksam.

²²¹ Field, Edward. *The Man Who Would Marry Susan Sontag*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2005. 277.

²²² Vermutlich spielte diese Erfahrung später in Sontags Überlegungen zu „On Photography“ über den neuen visuellen Code hinein. Doch schrieb sie erst 1993, nach ihren eigenen Erlebnissen im besetzten Sarajevo, mit „Regarding the Pain of Others“ über Kriegsfotografie.

²²³ Rieff, *As Consciousness is Harnessed to Flesh* 184.

²²⁴ Vgl. Isernhagen, 295.

Noch 1968 teilte Sontag ihren Lesern in ihrem Essay „Trip to Hanoi“ mit, dass sie in Bezug auf den Vietnamkrieg kein „political activist“ sei.²²⁵ Ganz korrekt ist die Aussage aber nicht. Ihr Einfluss in der Anti-Vietnam-Bewegung war zwar nicht vergleichbar mit dem anderer Zeitgenossen, wie etwa Noam Chomsky. Und es stimmt, dass sie sich der Antikriegsbewegung nicht ganz und gar hingab – und auch sonst keinerlei Programmen, die politische oder soziale Änderungen verfolgten.²²⁶ Doch sie war durchaus aktiv, wenn auch nur bei ausgesuchten Aktionen: So nahm sie beispielsweise an Demonstrationen teil und hielt Protestreden an Colleges; 1966 organisierte sie ein Read-In mit, an dem 30 Autoren teilnahmen und in der New Yorker Town Hall für den Frieden lasen. Ein Jahr später ließ sie sich auf einer New Yorker Demonstration gegen die Einberufungspflicht beim Militär von der Polizei verhaften. Unter den Festgenommenen befand sich auch Beatpoet Allen Ginsberg.²²⁷ Vor allem aber wurde ihr Aufsatz „What's Happening in America“, der 1966 in der *Partisan Review* erschien, zu einem der meistzitierten Texte Sontags.²²⁸ Eigentlich war der Essay eine Antwort auf einen Fragenkatalog zu politischen und sozialen Verhältnissen in den USA, den die *Partisan Review* an zahlreiche Intellektuelle – darunter nur zwei Frauen – geschickt hatte. Sontags Antwort wurde in der Winterausgabe des Magazins zusammen mit Beiträgen unter anderen von Diana Trilling, Harold Rosenberg und Tom Hayden veröffentlicht. Sontag findet in ihrem polemischen Essay deutliche Worte für den in ihren Augen desolaten moralischen Zustand Amerikas, das falsche Vertrauen der Bürger in Gewalt und ihre Verneinung der Realität. Sie kritisiert auch das politische System der USA, das dem Präsidenten „virtually unlimited discretion in pursuing an immoral and imprudent foreign policy“ erlaubt, „so that the strenuous opposition (...) counts for exactly nothing.“²²⁹ Sontags berühmte Bemerkung „The white race is the cancer of human history“ bedauerte sie später allerdings. Roger Kimball, Kritiker und Mitherausgeber

²²⁵ Sontag, *Styles of Radical Will* 205. Daniel Schreiber kritisiert in seiner Biografie über Sontag, dass diese sich in einem Interview im Jahr 2000 fälschlicherweise damit schmückt, sich schon vor dem Start der eigentlichen Friedensbewegung für die Sache engagiert zu haben – diese Behauptung ist seiner Meinung nach eine Folge von Sontags „Hang zur Selbst-Mythologisierung“ (Vgl. Schreiber, 123).

²²⁶ Vgl. Kennedy, 62.

²²⁷ Vgl. Schreiber, 124f.

²²⁸ Ebd., 126.

²²⁹ Sontag, *Styles of Radical Will*, 197.

des konservativen Magazins *The New Criterion*, merkte in seinem Buch „The Long March“ zynisch an, dass sie das nicht etwa bedauerte, weil sie damit den Amerikanern gegenüber unfair gewesen sei, sondern dem „cancer“. Liam Kennedy hält Sontags Bemerkung für den Tiefpunkt eines Aufsatzes, in dem sie „mostly stale views on American violence and „national psychosis““²³⁰ ausführt. Während Sontag in ihrem Essay kein gutes Haar an Amerika lässt, verteidigt sie darin jedoch die Jugendlichen der New Left, deren Verhalten vermutlich nicht Amerika, aber doch die jeweils eigene Seele retten werde.²³¹

Das Lebensgefühl der Jugendlichen in den frühen 1960er Jahren mag auch nach Sontags persönlichem Geschmack gewesen sein. Wie ich bereits zu Beginn dieser Dissertation erwähnt habe, begann Sontag, die schon in sehr jungen Jahren die Rolle der Ehefrau und Mutter hatte einnehmen müssen, erst spät, sich auszuleben. Sie ging auf Partys, experimentierte mit Drogen – und auch mit ihrer Sexualität. Die Radikalität der 1960er Jahre stand einer Intellektuellen wie Sontag, die sich gerne inszenierte, gut zu Gesicht, zwang sie aber wegen der politischen Umstände auch entsprechend Position zu beziehen.

Kulturell war Sontag längst auf der Seite der New Left. Ihre politische Entwicklung verlief zurückhaltender, war aber geprägt von Herbert Marcuse, dem sie freundschaftlich verbunden war.²³² Während ihrer Ehe mit Philip Rieff hatte der deutsch-amerikanische Philosoph und jüdische Emigrant im Jahr 1954 ein Jahr lang mit dem Paar in einer Wohnung gelebt und zunächst in Harvard, dann an der Brandeis Universität unterrichtet. Er arbeitete zu dieser Zeit an „Eros and Civilization“, das er 1955 veröffentlichte. In einem Tagebucheintrag von 1966 zählt sie ihn zu den Menschen, die ihre intellektuelle Entwicklung beeinflusst haben.²³³ Marcuses Kritik der kapitalistischen Gesellschaft in „Eros and Civilization“ und

²³⁰ Kennedy 62.

²³¹ Vgl. Sontag, *Styles of Radical Will* 203. Anmerkung: Daniel Morris hält Sontag in „After Weegee“ vor, Woodstock in „Über Fotografie“ als „youth antics“ bezeichnet zu haben und dem Ereignis damit die politische und soziale Bedeutung abgesprochen zu haben (Vgl. Morris, 204). Dem ist jedoch entgegenzuhalten, dass Sontag auch in „What's Happening in America“ den Begriff „antics of this youth“ verwendet, allerdings als einen allgemein gebräuchlichen Ausdruck für eine Bewegung, in der jeder etwas anderes sieht. Sontag stellt sich dabei, wie erwähnt, auf die Seite der Jugend.

²³² Über „Eros and Civilization“ schrieb Sontag in ihrem 1961 erschienenen Essay „Psychoanalysis and Norman O. Brown's *Life Against Death*“. Sie diskutiert darin auch ausführlich die kritische Haltung von Brown und Marcuse zu Sigmund Freuds Ideen.

²³³ Rieff, *As Consciousness is Harnessed to Flesh* 166.

„One-Dimensional Man“ fanden ihren Nachhall in den Studentenbewegungen der 1960er Jahre und brachten ihm den von ihm wenig gemochten Titel „Vater der New Left“ ein. In „Repressive Tolerance“, einem im Jahr 1965 erschienenen Aufsatz und in dem dazugehörigen Postscript aus dem Jahr 1968 stellt sich Marcuse auf die Seite der radikalen Linken:

Aber ich glaube, daß es für unterdrückte und überwältigte Minderheiten ein „Naturrecht“ auf Widerstand gibt, außergesetzliche Mittel anzuwenden, sobald die gesetzlichen sich als unzulänglich herausgestellt haben. (...) Wenn sie Gewalt anwenden, beginnen sie keine neue Kette von Gewalttaten, sondern zerbrechen die etablierte. Da man sie schlagen wird, kennen sie das Risiko, und wenn sie gewillt sind, es auf sich zu nehmen, hat kein Dritter, und am allerwenigsten der Erzieher und Intellektuelle, das Recht, ihnen Enthaltung zu predigen.²³⁴

Auch Sontag unterstützte den Widerstand der Jungen:

Yes, I do find much promise in the activities of young people. About the only promise one can find anywhere in this country today is in the way some young people are carrying on, making a fuss. I include both their renewed interest in politics (as protest and as community action, rather than as theory) and the way they dance, dress, wear their hair, riot, make love.²³⁵

Sie widerspricht dabei der Einstellung Philip Rahvs, Irving Howes und anderen, dass der neue Stil der Jugend apolitisch und ihr revolutionärer Geist infantil sei.²³⁶ Zwar bestätigt sie in dem Essay „Some Thoughts on the Right Way (for us) to Love the Cuban Revolution“, dass die New Left im Gegensatz zur Old Left eine kulturelle Revolution anstrebe.²³⁷ Doch sei diese der einzige Weg wahrer Revolte, die die Politik nicht für ihre Sache vereinnahmen könne. Für die New Left liege die Möglichkeit zur Veränderung nicht im Sturz des politischen Systems, sondern in einer Veränderung der Moral.²³⁸

Wie einige andere US-Intellektuelle auch, etwa Mary McCarthy, folgte Sontag im Jahr 1968 einer Einladung der kommunistischen Regierung Nordvietnams für einen

²³⁴ Marcuse, Herbert. „Repressive Toleranz.“ *Kritik der reinen Toleranz*. Robert Paul Wolff, Barrington Moore und Herbert Marcuse. 7. Aufl. Frankfurt: Edition Suhrkamp, 1970. 127f.

²³⁵ Sontag, *Styles of Radical Will* 199.

²³⁶ Vgl. Sontag, *Styles of Radical Will* 200.

²³⁷ Vgl. Sontag, Susan. „Some Thoughts on the Right Way (for us) to Love the Cuban Revolution“. *La Habana Elegante* (date unknown; Aufsatz ursprünglich erschienen in *Ramparts*, 1969): n. pag. Web. 3. Juni 2009. Verfügbar: www.habanaelegante.com/Archivo_Revolucion/Revolucion_Sontag.html.

²³⁸ Vgl. Kimball, Roger. „Susan Sontag: a Prediction“. *New Criterion* 28.12.2004: n. pag. Web. 20. Aug. 2011. Verfügbar: www.newcriterion.com/posts.cfm/susan-sontagprediction-3741.

Besuch in Hanoi²³⁹, um ihre Solidarität mit den Nordvietnamesen zum Ausdruck zu bringen.²⁴⁰ Sie schrieb daraufhin einen Essay mit persönlichen Reflexionen, um sich von den anderen Reiseberichten, die zur der Zeit über Vietnam publiziert wurden, abzuheben.²⁴¹ Der erste Teil des Aufsatzes ist wie ein Tagebuch verfasst, im zweiten Teil beurteilt sie rückblickend die Ereignisse in Vietnam. So dachte sie in ihrem Aufsatz beispielsweise darüber nach, wie befreimdet sie zu ihrer Überraschung von den Vietnamesen war²⁴² und fand den Grund dafür unter anderem in dem „very complex self that an American brings to Hanoi“²⁴³. Im weiteren Verlauf des Essays aber idealisiert sie die Vietnamesen.²⁴⁴ Nichtsdestotrotz relativiert sie ihre romantisierenden Beobachtungen der kommunistischen Gesellschaft aber immer wieder und erkärt diese Gesellschaft schließlich als erträglich nur für andere: „Of course, I *could* live in Vietnam, or an ethical society like this one – but not without the loss of a big part of myself. Though I believe incorporation into such a society will greatly improve the lives of most people in the world (and therefore support the advent of such societies), I imagine it will in many ways impoverish mine.“²⁴⁵ Sontags Essay und auch jener, den Mary McCarthy über Vietnam verfasst hatte, erfuhren Kritik. Angesichts Sontags Differenzierung zwischen ihrem eigenen Dasein als Intellektuelle und dem anderer Gesellschaftsschichten, kritisierte Leo Marx, ob die europäische und amerikanische Intelligenz demzufolge zu viel zu verlieren habe, um sich einer authentischen Revolution voll und ganz hinzugeben.²⁴⁶ Andere warfen Sontag vor, selbst dann nicht wirklich politisch zu sein, wenn sie, wie in dem Essay, die Politik zu ihrer Sache zu machen schien. Die liberale Linke hatte sich offenbar

²³⁹ Die Reise dorthin dauerte zehn Tage und der Aufenthalt war nicht ungefährlich, da das Gebiet immer wieder bombardiert wurde.

²⁴⁰ Vgl. Shaw, Peter. „Sentimental Journeys.“ *Commentary Magazine* 1.7.1969: n. pag. Web. 14. April 2017. Verfügbar: www.commentarymagazine.com/articles/hanoi-by-mary-mccarthy-trip-to-hanoi-by-susan-sontag/.

²⁴¹ Vgl. Iserhagen, 316.

²⁴² Vgl. Sontag, *Styles of Radical Will* 225.

²⁴³ Sontag, *Styles of Radical Will* 229. Sontag nimmt damit auf das amerikanische Selbstverständnis Bezug, aus der großartigsten Nation der Welt zu kommen. Sie gesteht sich aber auch ein, die kulturellen Vorzüge ihrer Heimat zu genießen und nicht darauf verzichten zu wollen.

²⁴⁴ Vgl. Fuchs-Abrams, Sabrina. „Women On War: Mary McCarthy, Susan Sontag, and Diana Trilling Debate the Vietnam War.“ *Women's Studies* 37.8 (2008). 1003.

²⁴⁵ Sontag, *Styles of Radical Will* 224.

²⁴⁶ Vgl. Marx, Leo. „Susan Sontag's ‚New Left‘ Pastoral: Notes on Revolutionary Pastoralism in America.“ *The Pilot and the Passenger. Essays on Literature, Technology, and Culture in the United States*. By Marx. New York: Oxford University Press, 1988. 310.

ein Pamphlet erhofft, denn sie zeigte sich entrüstet: „How dare Susan Sontag use the Vietnamese as foils for her own personal psychological development? How dare she claim to be a radical and still spend time agonising over agonising at the typewriter? Aren't we being gassed, clubbed, taxed, drafted, jailed while she is trying to decide what to say?“²⁴⁷ Einige der New York Intellectuals hingegen äußerten sich positiv, darunter auch Philip Rahv, einer von Sontags größten Kritikern. Er war der Meinung, Sontag habe endlich etwas geschrieben, was wirklich lesenswert sei.²⁴⁸

Es erscheint natürlich, dass Sontag, die einen politischen Entwicklungsprozess durchlebte, ihre Meinung an neue Erkenntnisse anpasste. So änderte sich auch ihr Blick auf die New Left. 1969 kommt sie in ihrem Kuba-Essay zu dem Schluss, dass die nächste Phase der Radikalität politischer und disziplinierter sein müsse als der gegenwärtige kulturelle Krieg. Fast eine Dekade später, 1978, sah sie die Ereignisse der 1960er Jahre wesentlich negativer: „All throughout the Sixties, I was horrified by the antiintellectualism of the movement and of the hippies (...“²⁴⁹. Doch es war nicht nur Sontag, die die radikalen 1960er Jahre rückblickend in einem anderen Licht sah. Auch andere Intellektuelle bewerteten die Dekade später neu. Ivan Nagel verteidigte Sontags Widersprüchlichkeit mit den Worten: „Nicht im schnellen, brillanten Beurteilen der Taten und Werke also, die ihr gegeben ist, sondern im ständig neuen Ansetzen des Sehen- und Verstehenwollens ist sie, fast wider Willen: ein Vorbild heute für Denkende, Intellektuelle.“²⁵⁰ Sontag selbst analysierte sich in einem Interview etwas tiefgehender: „I hate opinions. I've begun to think that one of the reasons I write essays (...) is to unload my opinions. If I can just write it down then I don't have to hold that opinion anymore.“^{251, 252}

²⁴⁷ Zitiert in Kennedy: 63.

²⁴⁸ Vgl. Isernhagen, 325.

²⁴⁹ Cott, „The Rolling Stone Interview“ 114.

²⁵⁰ Nagel, Ivan. Laudatio. „Krieg und Frieden 2003“. *Friedenspreis des Deutschen Buchhandels* 12.10.2003: 1-21. Web. 1. Sept. 2010. Verfügbar: www.friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de/sixcms/media.php/1290/2003%20Friedenspreis%20Reden.pdf. 5

²⁵¹ Bockris, Victor. *NYC Babylon: Beat Punks*. London: Omnibus Press, 1998. 202.

²⁵² Nachdem Sontag in den 1960er-Jahren die positiven Seiten des Kommunismus gerühmt hatte, erklärte sie 1982, der Kommunismus sei „Facism With a Human Face“. Vgl. „Susan Sontag Provokes Debate on Communism.“ *The New York Times* 27.2.1982: n. pag. Web. 12. März 2016. Verfügbar: www.nytimes.com/books/00/03/12/specials/sontag-communism.html. David Rieff erklärte Sontags Meinungsänderung zum Thema Kommunismus auch mit ihrer Beziehung zu dem russischen Emigranten Joseph Brodsky. Vgl. Rieff, *As Consciousness is Harnessed to Flesh* xi.

4. Fotografie

4.1. „Über Fotografie“

Susan Sontag hatte schon in den 1960er Jahren bewiesen, dass sie ein gutes Gespür für den entscheidenden Augenblick hatte. Ihre Themen waren nicht grundsätzlich neu und in Europa oft bereits essayistisch bearbeitet. Aber Sontag wusste Ideen zu importieren und auf ihre eigene Art zu vermitteln. So veröffentlichte sie auch ihren ersten Aufsatz über Fotografie am 18. Oktober 1973 in der *New York Review of Books*, als sich die Fotografie gerade im Aufbruch befand und begann, ein respektiertes Medium in den USA zu werden. Für Sontag mag die Fotografie in den 1970er Jahren ein umso dringlicheres Thema geworden sein, als dass die Fotografie eine neue Rolle in der modernen Kunst einnahm – in der *Conceptual Art* und den *Performances*, wie auch in der Avantgarde im Allgemeinen. Auf ihre Motivationsgründe für ihre Fotografie-Essays angesprochen, antwortete sie in einem Interview: „Because I've had the experience of being obsessed by photographs. And because virtually all the important aesthetic, moral, and political problems – the question of ‘modernity’ itself and of ‘modernist’ taste – are played out in photography's relatively brief history.“^{253, 254}

Die Obsession mit Fotografie teilte Sontag mit den Amerikanern. Sontag nannte es den „scheinbar unersättlichen Hunger auf Fotografie, der in den siebziger Jahren zu konstatieren ist.“²⁵⁵ So sahen sich beispielsweise im Jahr 1972 die Diane Arbus Retrospektive, die zuerst im New Yorker *Museum of Modern Art* Station machte und anschließend durch die USA und Kanada wanderte, insgesamt 7,25 Millionen Menschen an.²⁵⁶ Gemessen an der Besucherzahl war die Retrospektive die erfolgreichste des Museums seit der Ausstellung „Family of Man“, damals unter der Leitung von Edward Steichen. Das MOMA hatte bereits vor dem Zweiten Weltkrieg

²⁵³ Movius, Geoffrey. „An Interview with Susan Sontag.“ Poague, *Conversations* 50.

²⁵⁴ In einem anderen Interview sagte Sontag, alle ihre Essays bis zu diesem Zeitpunkt (1981) „are attempts to as what it means to be modern, to delineate the modern sensibility from as many different angles as possible.“ In: Copeland, 185.

²⁵⁵ Sontag, *Über Fotografie* 126.

²⁵⁶ „Diane Arbus“. *Masters of Photography.com*. (date unknown): n. pag. Web. 7. Sept. 2010. Verfügbar: www.masters-of-photography.com/A/arbus/arbus_articles1.html.

eine Fotografieabteilung eingerichtet, doch erst unter Steichens Direktion erhielt „der sich anbahnende Wertewechsel der Fotografie seine entscheidende Schubkraft.²⁵⁷

1962 wählte Steichen John Szarkowski zu seinem Nachfolger. Szarkowski war es auch, der die Diane Arbus Retrospektive kuratiert hatte und 1973, im selben Jahr also als Sontags erster Fotografie-Aufsatz erschien, den Band „*Looking at Photographs: 100 Pictures from the Collection of the Museum of Modern Art*“ mit Überlegungen zur Fotografie veröffentlichte, die allerdings vor allem geschichtlicher Art und mit Bildbesprechungen verknüpft waren. Über den Stellenwert der Fotografie schreibt Szarkowski darin:

...the medium has received little serious study. The commonplaceness of photography, and the radical differences between it and the traditional arts, has made it a refractory problem for theorists, and one that has not submitted with grace to the traditional intellectual apparatus of art historical study. For an art museum, even today, to make a serious commitment to the art of photography requires some imagination, and the willingness to accept some intellectual risk.²⁵⁸

Diesen Willen hatte Szarkowski – in einem Nachruf bezeichnete ihn die *New York Times* als einen „curator who almost single-handedly elevated photography’s status in the last half-century to that of a fine art“²⁵⁹. Die Fotografieabteilung des MOMA förderte Fotografietaleute wie Lee Friedlander, Garry Winogrand oder William Eggleston durch ihre Ausstellungen und begleitenden Kataloge und prägte damit den fotografischen Geschmack und eine fotografische Tradition. Im Laufe der Jahre wurden Museen und Galerien zu einer der wichtigsten Publikationsplattformen für Fotografie – und damit auch für die Fotografie als Kunst.

Die Veröffentlichung von Sontags Fotografie-Essays erstreckte sich über einen Zeitraum von vier Jahren, von 1973 bis 1977, und umfasste sieben Aufsätze, die allesamt in der *New York Review of Books* erschienen. Angeblich hatte Barbara Epstein, Mitbegründerin der *New York Review of Books* und ehemalige Autorin der *Partisan Review*, Sontag dazu ermuntert, nachdem Epstein die Diane Arbus

²⁵⁷ Honnef, Klaus, et al. *Kunst des 20. Jahrhunderts. Band II*. Köln: Taschen GmbH, 2005. 669.

²⁵⁸ Szarkowski, John. *Looking at Photographs. 100 Pictures from the Collection of The Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art, 1973. 9.

²⁵⁹ Gefter, Philip. „John Szarkowski, Curator of Photography, Dies at 81.“ *New York Times* 09.07.2007: n. pag. Web. 7. Sept. 2010. Verfügbar: www.nytimes.com/2007/07/09/arts/09szarkowski.html.

Retrospektive im MOMA gesehen hatte: „‘It’s not just a body of work, it’s an amazing cultural event.’ (...) ‘Why don’t you write about it?’“²⁶⁰ Sontag hatte Arbus bereits Mitte der 1960er Jahre kennen gelernt, als Arbus für das *Esquire* Magazin ein Foto von Sontag und ihrem Sohn gemacht hatte. Doch war sich Sontag bis zu der Ausstellung nicht über das immense fotografische Werk von Arbus bewusst.

Sontag begann, wie von Barbara Epstein vorgeschlagen, einen Essay zu schreiben und entdeckte dabei das Phänomen der Fotografie in seiner Fülle theoretischer Aspekte – eine Entdeckung, aus der eben nicht nur einer, sondern sieben Aufsätze erwuchsen. Allerdings gingen ihr die Aufsätze sowie das essayistische Schreiben im Allgemeinen nicht leicht von der Hand: „There are people who say that they enjoy writing very much, but I can’t say that I enjoy it. I find it a great struggle. (...) As soon as I write something that I believe to be true, it doesn’t seem true anymore. I start seeing some other way of doing it, or another point of view.“²⁶¹ Für jeden ihrer Essays benötigte Sontag etwa sechs Monate. In einem Gespräch mit Joan Acocella gab sie an, dass generell der Endfassung ihrer Aufsätze zehn bis 15 Entwürfe vorangingen.²⁶² Acht Jahre zuvor hatte sie einem Journalisten der *New York Times* erzählt, für einen 30-seitigen Essay 30 bis 40 Entwürfe zu schreiben.²⁶³ Richard Howard²⁶⁴, Dichter und langjähriger Freund von Sontag, erinnert sich an Sontags intensiven Schreibprozess, während dessen sie oft an Gewicht verlor: „I remember her writing those essays through the night, and listening to ‘Elektra’, very loud, with those women screaming. When she was completely wrung out, she’d take a nap on the floor by the typewriter. Two hours – then she was up and at it again.“²⁶⁵

Den Großteil der Zeit, in der Sontags Fotografie-Essays entstanden, lebte sie in Paris – von 1972 bis 1975. Howard deutete das als Flucht vor ihrem Ruhm und der öffentlichen Meinung in den USA. Sontag hatte bis zu ihrem Umzug nach Paris bereits zwei Essaysammlungen veröffentlicht, „Against Interpretation“ und „Styles of Radical Will“, zwei Romane verfasst, „The Benefactor“ und „Death Kit“, sowie

²⁶⁰ Zitiert in Rollyson, *Susan Sontag* (2000): 177. Als Quelle nennt Rollyson einen Vortrag Sontags „Susan Sontag on Photography“ im Detroit Institute of Arts, Oct. 13, 1989.

²⁶¹ Costa, 225.

²⁶² Vgl. Acocella, „The Hunger Artist“ 76.

²⁶³ Garis, n. pag.

²⁶⁴ Richard Howard übersetzte auch einige Werke Roland Barthes ins Englische und machte Sontag mit dem französischen Intellektuellen bekannt.

²⁶⁵ Zitiert in Acocella, „The Hunger Artist“: 75.

zwei Filme gedreht: „Duet for Cannibals“ und „Brother Carl“²⁶⁶. Vielleicht hatte sie tatsächlich gehofft, in Paris etwas Ruhe zu finden. Doch liegt die Vermutung nahe, dass sie vor allem wegen der französischen Schauspielerin Nicole Stéphane, geborene de Rothschild, nach Paris zog, die sie 1971 kennen gelernt hatte. Die beiden hatten eine Liebesbeziehung und Sontag widmete ihr 1977 den Essayband „Über Fotografie“.

„Über Fotografie“ enthielt sechs der Fotografie-Essays in leicht geänderter Fassung. Nicht enthalten war die Abhandlung „Fascinating Fascism“ über die deutsche Fotografin und Regisseurin Leni Riefenstahl. Anlass für den Aufsatz war ein neuer Bildband Riefenstahls – wie im Übrigen auch die anderen Essays über Fotografie aktuelle Bildband-Erscheinungen oder Fotografie-Ausstellungen zum Anlass hatten. „Fascinating Fascism“ war am 6. Februar 1975 in der *New York Review of Books* erschienen und bescherte dem Literaturmagazin die bis dahin meist verkaufteste Ausgabe in der Geschichte des Blattes.²⁶⁷ Sontag revidierte darin ihre Haltung, die sie in einem anderen Essay, „On Style“, zehn Jahre zuvor über Riefenstahls Arbeit zum Ausdruck gebracht hatte. Damals hatte sie zwar zu verstehen gegeben, dass Riefenstahls Filme „The Triumph of the Will“ und „The Olympiad“ als Nazipropaganda anzusehen seien, erklärte sie gleichzeitig aber zu Meisterwerken der ästhetischen Form, die die Kategorien der Propaganda transzendierten. In „Fascinating Fascism“ hingegen schreibt sie, als hätte es nie einen Zweifel daran gegeben: „*Triumph of the Will* – a film whose very conception negates the possibility of the filmmaker’s having an aesthetic conception independent of propaganda.“²⁶⁸ Sontag begründete diesen Gesinnungswechsel mit einem neuen Bewusstsein für die Geschichte: „I’ve become more aware of what a historical perspective brings (...) A decade-long residence in the 60s, with its inexorable conversion of moral and political radicalism into ‚style,‘ has convinced me of the perils of overgeneralizing the esthetic view of the world.“²⁶⁹

²⁶⁶ Im Herbst 1973 drehte Sontag außerdem „Promised Lands“.

²⁶⁷ Vgl. Schreiber, 165.

²⁶⁸ Sontag, Susan. *Under the Sign of Saturn*. New York: Picador, 2002. 79.

²⁶⁹ Kakutani, Michiko. „For Susan Sontag, the Illusions of the 60s Have Been Dissipated.“ *New York Times* 11.11.1980: n. pag. Web. 1. Sep. 2010. Verfügbar: www.nytimes.com/books/00/03/12/specials/sontag-illusions.html.

Sontags neuerlicher Aufsatz zog zahlreiche Leserbriefe nach sich, unter anderen von einem Lehrbeauftragten des Schiller College in Heidelberg, der Sontag in einem 2,5-Seiten langen Leserbrief faktische und historische Fehler vorwarf.²⁷⁰ Sontag antwortete ihrerseits mit einer scharfen, beinahe vier Seiten langen Stellungnahme, in der sie einige Fehler eingestand, diese aber nicht auf sich, sondern die Quellen zurückführte. Beide Briefe wurden erst im September 1975 in der *New York Review of Books* veröffentlicht, was nach heutigen Maßstäben allein der Länge wegen unvorstellbar wäre. Warum Sontags Essay nicht in „Über Fotografie“ aufgenommen wurde, war aus den vorhandenen Quellen nicht nachzuvollziehen. Es ist aber anzunehmen, dass er thematisch nicht in die Reihe der anderen Essays passte, da er sich, wie erläutert, auch intensiv mit Filmen auseinandersetzte. „Fascinating Fascism“ erschien dann aber 1980 in der Essaysammlung „Under the Sign of Saturn“.

Während Sontag ihre Aufsätze für „Über Fotografie“ überarbeitete, erfuhr sie bei einer ärztlichen Routineuntersuchung, dass sie Brustkrebs im fortgeschrittenen Stadium habe – worauf ich in Kapitel 6.3.1 näher eingehen werde. Obwohl ihr die Ärzte nur noch ein halbes Jahr Lebenszeit prognostizierten, gab Sontag nicht auf und unterzog sich einer aggressiven Krebstherapie. Da die Behandlung 150.000 Dollar kostete, Sontag nicht krankenversichert war und nicht genug Geld besaß, um die Kosten decken zu können, organisierten unter anderen Barbara Epstein, Roger Straus und William Phillips einen Spendenaufruf. Durch die Spenden konnte ein Großteil der Rechnungen beglichen werden.²⁷¹

„Über Fotografie“ erschien schließlich im Herbst 1977. Die *New York Times Book Review* listete den Band unter den besten 20 Büchern des Jahres. Außerdem wurde die Essaysammlung mit dem *National Books Circle Award* und dem *Award of the American Academy of Arts and Letters* ausgezeichnet. Warum war das Buch so erfolgreich?

Theoretische Ansätze zur Fotografie hatten in den USA bis dahin vor allem Fotografen und Kuratoren in der Tradition der *New Criticism* geliefert. Es waren Erklärungsversuche und Rechtfertigungen für das Medium, die aus dem eigenen, oft

²⁷⁰ Hinton, David. Letter. *The New York Review of Books* 18.9.1975: n. pag. Web. 7. Sept. 2010. Verfügbar: www.nybooks.com/articles/archives/1975/sep/18/an-exchange-on-leni-riefenstahl/.

²⁷¹ Vgl. Schreiber, 171.

eng gefassten Blickwinkel stammten und sich vor allem auf zeitgenössische Werke bezogen. Auch kunsthistorische Betrachtungen der Fotografie mündeten in einem fachlichen Tunnelblick auf ein Medium, das vielseitiger war, als es bis dahin einzelne Akteure zu fassen vermochten. In Europa hingegen war der Fotografie-Diskurs breiter angelegt, vor allem dank der frühen Veröffentlichungen des deutschen Philosophen Walter Benjamin mit seinen Aufsätzen „Kleine Geschichte der Fotografie“ (1931) und „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (1935), sowie des französischen Philosophen Roland Barthes, unter anderem mit seinen Essays „Die Fotografie als Botschaft“ (1961) und „Rhetorik des Bildes“ (1964). Beide zogen in ihre Betrachtungen als Kulturkritiker ästhetische, historische, politische und kulturelle Aspekte mit ein – ihre Aufsätze waren in den USA allerdings nicht sehr bekannt. Susan Sontag aber hatte Barthes und Benjamin gelesen und bewunderte beide. „Über Fotografie“ ist daher auch in der Tradition der beiden Intellektuellen zu verstehen – vor allem bezüglich der interdisziplinären und reflexiven Behandlung des Themas. Obwohl Sontag viele der Ideen von Barthes und Benjamin aufgriff, unterschieden sich ihre Ansichten zum Teil deutlich, worauf ich in Kapitel 4.2 näher eingehen werde.

Sontag war eine Außenstehende, die selbst nicht fotografierte.²⁷² Sie besaß keine Kamera und betonte in einem Interview im Jahr 1975, dass das Fotografieren dem Schreiben im Weg stehe – womit sie indirekt die bisherigen US-Publikationen zum Thema Fotografie in Frage stellte, die oft auch von den Fotografen selbst verfasst waren: „I do think that the photograph's orientation to the world is in competition with the writer's way of seeing. (...) Writers ask more questions. It's hard for the writer to work on the assumption that just anything can be interesting. Many people experience their lives as if they had cameras. But while they can see it, they can't say it.“²⁷³ Man kann davon ausgehen, dass die Fotografen und Kuratoren in ihren Rechtfertigungsversuchen der eigenen Arbeit zumindest einen gewissen Eigennutzen sahen. Anders als sie, vermied es Sontag nicht, die Paradoxe der Fotografie zu diskutieren und einen moralischen Ton anzuschlagen: „Much insider photographic writing avoided the issues that Sontag raised in her essays – the paradoxes of

²⁷² Wie Sontag in einem Interview von 1978 sagte, sammelte sie aber Fotografien.

²⁷³ Movius, Geoffrey. „An Interview with Susan Sontag.“ Poague, *Conversations* 54.

photographic practice and meaning, the responsibility and ethics of photographers and the mixed blessings that this technology had conferred upon society.“²⁷⁴ Sontags Essays waren thematisch breit gefasst und boten zahlreiche Denkanstöße und provokante Thesen, die argumentativ oft nur vage untermauert werden. Sie stellt außerdem die Rolle der Fotografie in Frage und liefert gleichzeitig überraschende Einblicke in das Wesen des Mediums. Obwohl ihr Kritiker vorwarfen, „On Photography“ hätte genauso gut „Against Photography“ oder „Off Photography“ heißen können, war Sontag kein Feind der Fotografie. Sie mochte Fotografien, aber auch den kritischen Diskurs. Natürlich fühlten sich insbesondere Fotografen angegriffen, durch die These etwa, dass es in der Fotografie keinen erkennbaren *auteur* gebe, Fotografien also so beliebig seien, dass sie im Grunde genommen von Jedermann hätten geschossen werden können. In Folge dessen kündigte angeblich der Fotograf Peter Hujar seine Freundschaft zu Sontag auf²⁷⁵, obwohl diese nur wenige Jahre zuvor einen Essay zu einem seiner Fotobände verfasst hatte. Kurzum: Das Buch war kontrovers und erhielt ein so großes Presseecho wie bis zu diesem Zeitpunkt kein Fotografiebuch zuvor.²⁷⁶

Rezessenten und Kritiker griffen sich meist ein paar wenige Thesen – die offensichtlichsten und provokantesten – heraus, was dazu geführt haben mag, dass das Buch nicht in all seinen Facetten wahrgenommen wurde – ohnehin ein fast aussichtloses Unterfangen, wie der Philosophieprofessor William H. Gass, der die Buchrezension für die *New York Times* verfasste, schrieb: „No simple summary of the views contained in Susan Sontag’s brief but brilliant work on photography is possible, first because there are too many, and second because the book is a thoughtful meditation, not a treatise, and its ideas are grouped more nearly like a gang of keys upon a ring than a run of onions on a string.“²⁷⁷ „Über Fotografie“ ist keine akademische, analytische Abhandlung, sondern vielmehr der Ausdruck einer *sensibility*. Colin Westerbeck geht in seiner sehr kritischen Besprechung soweit zu

²⁷⁴ Starenko, Michael. „On Photography.“ *Afterimage* 01.03.1998: n. pag. Web. 1. Sep. 2010. Verfügbar: [www.thefreelibrary.com/On+Photography.\(Sontag%27s+on+Photography+at+20\)-a020582789](http://www.thefreelibrary.com/On+Photography.(Sontag%27s+on+Photography+at+20)-a020582789).

²⁷⁵ Vgl. Schreiber, 175.

²⁷⁶ Vgl. Starenko, Michael. „Sontag’s On Photography at 20.“ *Afterimage* (March/April) 1998: n. pag. Web. 3. Feb. 2016. Verfügbar: <http://timothyquigley.net/vcs/sontag-starenko.pdf>.

²⁷⁷ Gass, William H. „On Photography“. *New York Times* 18.12.1977: n. pag. Web. 1. Sep. 2010. Verfügbar: www.nytimes.com/1977/12/18/books/booksspecial/sontag-photo.html.

behaupten, dass das Buch keine echte These beinhalte und positive Reaktionen auf die Veröffentlichung daher rührten, dass aufgrund Sontags vager Schreibart nicht verstanden wurde „how damaging to new interest in photography the book is intended to be“²⁷⁸.

Im Folgenden seien nun die subjektiv wichtigsten und interessantesten Thesen diskutiert. Auf weitere Aspekte von „Über Fotografie“ werde ich, wo angebracht, bei der Besprechung der künstlerischen Zusammenarbeit zwischen Susan Sontag und Annie Leibovitz eingehen.

Gleich zu Beginn ihrer Essaysammlung stellt Sontag einen zentralen Gedanken ihrer Überlegungen zur Fotografie vor: Welche Art von Wechselwirkung haben Fotografie und Realität? Sontag kommt zu dem Schluss, dass die Fotografie eine Projektion als Realität verkauft, ein Abbild als Urbild. Doch seien Fotos zum einen nichts anderes als Bruchstücke der Welt oder „atomisierte Realität“ und zum anderen kein Spiegelbild, sondern eine Interpretation der Wirklichkeit. Sontag kritisiert nicht nur die Fotografie, sondern auch die Gesellschaft. So bemängelt sie den unkritischen Massenkonsum dieser Bilder und bezeichnet ihre Betrachter als Bildersüchtige.²⁷⁹ Auch die Tätigkeit des Fotografierens führt sie auf zwei wenig schmeichelhafte Eigenschaften zurück: Der Fotoamateur sei aggressiv, indem er die vermeintliche Realität an sich reißen und durch das Foto besitzen wolle. Und er sei bequem, weil er das eigene Erleben und Verstehen durch das Fotografieren ersetze, was zu einer „geistigen Verseuchung“ führe.

Die Flut an Bildern habe den Betrachtern einen neuen visuellen Code gelehrt, der die Auffassung verändert habe, was angesehen oder beobachtet werden darf. Das hat auch zur Folge, dass das Entsetzliche alltäglich wird – Gefühle beim Betrachten der Bilder also abstumpfen. Später widerspricht sie ihrer These indirekt, als sie behauptet, Bilder würden mehr Emotionen auslösen als die Realität, die oft eine Ernüchterung sei. Derartige Widersprüche in Sontags Aufsätzen sind nicht ungewöhnlich. Elizabeth Bruss verteidigt sie als eine natürliche Weiterentwicklung des Bewusstseins Sontags:

...to work at risk, and to dare and almost invite inconsistency, is part of the economy of Sontag's enterprise. (...) Each essay therefore projects another

²⁷⁸ Westerbeck, Colin. „On Sontag.“ *Artforum* April 1978. 58.

²⁷⁹ Vgl. Sontag, *Über Fotografie* 29.

and is likely, when viewed in isolation, to be marked by what Richard Gilman calls ‘all the debilities and irresolution and compensatory aggression and contradiction that are inevitable in a consciousness in transition.’²⁸⁰

Die unendlich scheinende Anzahl der Bilder, so Sontag, führe auch dazu, dass das Fotografieren „eine chronisch voyeuristische Beziehung zur Welt geschaffen [hat], die die Bedeutung aller Ereignisse einebnnet.“²⁸¹ Sontag vergleicht den Fotografen mit einem Voyeur, der in das Geschehen nicht eingreife, sondern still dem Lauf der Dinge zustimme. Sie verweist in diesem Zusammenhang auf eine Szene aus Alfred Hitchcocks Film „Das Fenster zum Hof“, in der der Protagonist, an den Rollstuhl gefesselt, Fotos mache. Er könne nicht in das Geschehen eingreifen, der Gebrauch der Kamera stelle aber eine Form der Teilnahme für ihn dar. Dieser Vergleich ist exemplarisch für Sontags Essaystil, der an vielen Stellen assoziativ ist, nicht aber rational argumentativ. Denn der Grund für das vermeintliche Nichteingreifen des Fotografen ist nicht in seiner voyeuristischen Natur, sondern in seiner körperlichen Behinderung zu finden. Die Thesen, die dem Beispiel der Filmszene vorangehen – „Das Fotografieren ist seinem Wesen nach ein Akt der Nicht-Einmischung“, „Wer sich einmischt, kann nicht berichten; und wer berichtet, kann nicht eingreifen.“²⁸² – werden durch das Beispiel, anders als man es erwarten würde, nicht gestützt. Colin Westerbeck spricht Sontag in „Über Fotografie“ jedweden Argumentationsfaden ab: „Despite the impressive sense that passages like these make, however, the illusion they create that the book has a sustained argument is just that: an illusion“.²⁸³ Auch Elizabeth Bruss, eine Befürworterin Sontags, schreibt, dass „Über Fotografie“ Gefahr laufe, „of indulging the very tastes (for overgeneralization and figurative distortion, or for surrealist fragmentation) against which the writing warns. (...) *On Photography* disturbs and irritates (...) readers, and makes them eager to point out its inconsistencies and to report signs of ambivalence.“²⁸⁴ So verweist auch Bernd Stiegler in seiner „Theoriegeschichte der Photographie“ auf einen Fehler in

²⁸⁰ Bruss, 242.

²⁸¹ Sontag, *Über Fotografie* 17.

²⁸² Ebd., 17f.

²⁸³ Westerbeck, 58. Es ist wichtig anzumerken, dass Westerbecks Kritik an „On Photography“ trotz nachvollziehbarer Argumente seinerseits so wirkt, als habe er sich durch Sontags Essays persönlich angegriffen gefühlt. Zwar gesteht er Sontag auch Brillanz zu, doch ist die Buchbesprechung ungewöhnlich scharfzüngig und stellenweise sarkastisch geschrieben.

²⁸⁴ Bruss, 242.

Sontags Hitchcock-Beispiel: „Nun ist zwar der Protagonist von Hitchcocks Film fraglos ein Photograph, aber im Film macht er kein einziges Foto, sondern benutzt die Kamera mit Teleobjektiv ausschließlich als Fernrohr und am Ende des Films das Blitzlicht als Waffe“²⁸⁵ Zudem überzeuge der Fotograf mittels zweier Fotos, deren Herkunft unklar sei, seine Geliebte und seine Krankenpflegerin davon, dass ein Mord geschehen sei, der aufgeklärt werden müsse. Der Protagonist greife also durchaus in das Geschehen ein.

Anders als ein Film, können laut Sontag Fotografien nichts erklären, da ein Foto nur eine Momentaufnahme und aus dem Zusammenhang gerissen ist. Fotos würden bestenfalls bestätigen und einen Augenblick überprüfbar machen, sie würden aber wenig zum Verstehen beitragen: „Die Fotografie impliziert, dass wir über die Welt Bescheid wissen, wenn wir sie so hinnehmen, wie die Kamera sie aufzeichnet. Dies aber ist das Gegenteil von Verstehen, das damit beginnt, dass die Welt nicht so hingenommen wird, wie sie sich dem Betrachter darbietet. (...) Genau genommen, lässt sich aus einem Foto nie etwas verstehen.“²⁸⁶ Sontag bedient sich hier einmal mehr der extremen Position und normativen Sprache, die die Wichtigkeit des Problems dramatisiert.²⁸⁷ In seiner Rezension in der *Time* zweifelt Robert Hughes Sontags These an: „Here, one may feel, Sontag exaggerates too sweepingly. (...) Goya’s Third of May is an instant that epitomizes a massacre, not a narrative of the whole event. It shares that with photography, but who could say it does not enlarge our understanding of what it meant to be in a ravaged Spain?“²⁸⁸ Sontags These aber geht Hand in Hand mit ihren Überlegungen zu der in Fotografien verzerrten Realität. So skizziert sie auch den zeitgenössischen Geschmack, der es keineswegs verlangt, die Realität genau abzubilden – im Gegenteil:

Robert Frank sagt durchaus die Wahrheit, wenn er feststellt, wer ein authentisches, zeitgenössisches Dokument schaffen wolle, müsse eine visuelle Wirkung anstreben, die so geartet ist, daß sie jede Erklärung aufhebt'. Wenn eine Fotografie Botschaft ist, dann ist diese Botschaft gleichermaßen transparent und zutiefst geheimnisvoll. ,Eine Fotografie ist ein Geheimnis

²⁸⁵ Stiegler, Bernd. *Theoriegeschichte der Photographie*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2006. 317f.

²⁸⁶ Sontag, *Über Fotografie* 28.

²⁸⁷ Vgl. Bruss, 267.

²⁸⁸ Hughes, Robert. „Books: A Tourist in Other People’s Reality“. *Time* 26.12.1977: n. pag. Web. 1. Sep. 2010. Verfügbar: www.time.com/time/magazine/article/0,9171,919232,00.html

über ein Geheimnis', sagt Diane Arbus. „Je mehr sie einem sagt, desto weniger weiß man.“²⁸⁹

Sontags Ausführungen zur Wechselwirkung von Fotografie und Realität führen unweigerlich zur Ergründung des Zusammenhangs zwischen Fotografie und Surrealismus: „Surrealismus liegt bereits in der Natur des fotografischen Unterfangens, in der Erzeugung eines Duplikats der Welt, einer Wirklichkeit zweiten Grades.“²⁹⁰ Für Sontag ist das Surreale in der Fotografie die von Fotografen aufgezwungene gesellschaftliche oder zeitliche Distanz. Auf surrealistische Weise eigne man sich durch Fotos Geschichte an. Doch während Sontag in ihrer Essaysammlung „Against Interpretation“ noch einen positiven Ton über den Surrealismus als „a mode of sensibility which cuts across all the arts in the 20th century“²⁹¹ anschlägt und ihm einen charmanten Witz innerhalb der Avantgarde bestätigt, nimmt sie in „Über Fotografie“ eine resignierte Haltung ein: „Die Strategie des Surrealismus, die einen neuen, erregenden Ausgangspunkt für die radikale Kritik der modernen Kultur versprach, hat einer leichtherzigen Ironie Platz gemacht“²⁹². Zwar bezeichnet sie hier die Fotografie noch als Kunstprodukt, doch sei sie die kennzeichnendste „Kunstform der rastlosen Überfluss- und Wegwerfgesellschaft geworden – zum unentbehrlichen Werkzeug der neuen Massenkultur“²⁹³. Liam Kennedy sieht in Sontags Fotografie-Essay über den Surrealismus eine Prüfung ihrer eigenen ästhetischen Ansichten zur radikalen Avantgarde, für die sie stets ein Faible hatte. Ende der 1970er Jahre aber hatte die Avantgarde ihre einzigartige Stellung verloren. Sontag sagt dazu in einem Interview:

There is really quite a close fit between avant-garde art and the values of the consumer society which needs products, constant turn-over, diversity, outrage and so on. The bohemian or radical artist's challenge of conventional bourgeois sensibility doesn't work any more. The consumer society is so sophisticated and so complex that it has broken down the lines between high and mass taste, between the conventional sensibility and the subversive sensibility.²⁹⁴

²⁸⁹ Sontag, *Über Fotografie* 109.

²⁹⁰ Ebd., 54.

²⁹¹ Sontag, *Against Interpretation* 269.

²⁹² Sontag, *Über Fotografie* 77.

²⁹³ Ebd., 71.

²⁹⁴ Zitiert in Kennedy: 94.

Der gesellschaftliche und kulturelle Demokratisierungsprozess hatte die Ideen der Avantgarde für jedermann zugänglich gemacht und ihr den Fahrtwind genommen. Auch Sontags Haltung als Kritikerin änderte sich. In den 1960er Jahren hatte sie noch die neue formale Ästhetik gepriesen und damit auch den Grundsatz, dass Kunst und Moral keine gemeinsame Basis haben. Doch Elizabeth Bruss zufolge rutschten Sontags Interessen im Laufe eines Jahrzehnts vom einen ins andere Extrem, „from the pristinely aesthetic to the ardently moral“²⁹⁵. Sontag aber relativiert diese These in einem Interview aus dem Jahr 1975: „Though I continue to be as besotted an aesthete and as obsessed a moralist as I ever was, I've come to appreciate the limitations – and the indiscretion – of generalizing either the aesthete's or the moralist's view of the world“²⁹⁶. Was bedeutete das für den Formalismus, den sie in „Against Interpretation“ noch gehuldigt hatte, wie ging sie damit in „Über Fotografie“ um? Colin Westerbeck wirft Sontag vor, in „Über Fotografie“ Beurteilungskriterien heranzuziehen, die aus dem Formalismus herrühren, den sie schon in „Against Interpretation“ präferierte: „By insisting that we should be able to 'infer' one example of an artist's work from another, Sontag is employing a gambit of modern criticism (...) Sontag derives her approach from the modern tradition of formalism, as her famous polemic 'Against Interpretation' makes clear“²⁹⁷.

Sontag selbst sagte rückblickend, dass sie in den 1970er und 1980er Jahren ein Bedürfnis nach Intensität entwickelt hatte, das dem Coolen und der Kontrolle des Formalismus entgegen gesetzt war.²⁹⁸ Das heißt nicht, dass sie alle Prinzipien über Bord warf. Aber sie wahrt in „Über Fotografie“ eine kritische Distanz, beispielsweise als sie schreibt, dass sich die Faszination durch das, was fotografiert worden ist, nicht durch die an formalen Kriterien orientierte Betrachtungsweise erklären lasse.²⁹⁹

Gegen Ende des Buchs widmet sich Sontag der Fotografie als Kunst. Während die Fotografie demokratisch sei und alles und jeder durch sie die gleiche Bedeutung verliehen bekomme, sei es das Wesen der Kunst, nicht nur ein Original für sich zu beanspruchen, sondern auch thematisch hierarchisch zu sein. Sontag schlussfolgert

²⁹⁵ Bruss, 241.

²⁹⁶ Bernstein, 61.

²⁹⁷ Westerbeck, 56f.

²⁹⁸ Acocella, „The Hunger Artist“ 75.

²⁹⁹ Vgl. Sontag, *Über Fotografie* 131.

deshalb, zum Entsetzen von Fotografen, Kuratoren und Galeristen, dass Fotografie keine Kunstform ist, obwohl sie auf den voran gegangenen Seiten noch als solche bezeichnet hatte: „Wenngleich die Fotografie Werke hervorbringt, die als Kunst bezeichnet werden können – sie erfordert Subjektivität, sie kann lügen, sie vermittelt ästhetisches Vergnügen –, ist die Fotografie keineswegs eine Kunstform. Wie die Sprache ist sie ein Medium, durch das (unter anderem) Kunstwerke vermittelt werden.“³⁰⁰ Zum wiederholten Male widerspricht sich Sontag also innerhalb des Buchs. Trotz der Überlegung von Elizabeth Bruss, dass sich Sontag nun mal weiterentwickelt habe, drängt sich an dieser Stelle der Gedanke auf, dass diese Widersprüche auch das surrealistische Prinzip nicht nur der „radical juxtaposition“, sondern im Grunde genommen auch einen „delicious joke in itself“ darstellen – Bezeichnungen, die Sontag in „Against Interpretation“ wählte, um den Surrealismus zu beschreiben³⁰¹. Es ist unwahrscheinlich, dass Sontag diese Assoziationen bezeichnete – was die Widersprüche in den Augen hämischer Kritiker wohl nicht weniger komisch erscheinen ließe. Während sich in „Notes on Camp“ auf ähnliche Weise eine Performance manifestierte, die Form den Inhalt und umgekehrt widerspiegelte, kann man das von „Über Fotografie“ aber nicht pauschal sagen. Form und Inhalt gehen nur an wenigen Stellen eine Symbiose ein. Bruss bescheinigt aber zumindest dem Anhang des Buchs, der aus einer Zitatensammlung über Fotografie besteht und Walter Benjamin gewidmet ist, die „application of photography's own methods of framing and montage“³⁰². Vor allem verbildlicht die Sammlung von Zitaten aber Sontags eigene Leidenschaft des Sammelns von Fakten und Zitaten.

Deutlicher als es bei „Camp“ der Fall war, lässt sich bei „Über Fotografie“ aber Sontags Haltung zu kulturellen und politischen Entwicklungen erkennen, insbesondere ihre negative Wahrnehmung liberaler Werte in den Vereinigten Staaten:

Überdies schafft die Produktion von Bildern eine beherrschende Ideologie. An die Stelle des gesellschaftlichen Wandels tritt ein Wandel der Bilder. Die Freiheit, eine Vielzahl von Bildern und Gütern zu konsumieren, wird gleichgesetzt mit der Freiheit schlechthin. Die Einengung der politischen

³⁰⁰ Vgl. Sontag, *Über Fotografie* 144.

³⁰¹ Sontag, *Against Interpretation* 269f.

³⁰² Bruss, 257.

Entscheidungsfreiheit auf die Freiheit des wirtschaftlichen Konsums erfordert ein unbegrenztes Produzieren und Konsumieren von Bildern.³⁰³

Sontags Sorge um den Liberalismus spiegelte den Standpunkt vieler Intellektueller in den 1970er Jahren wider, auch jenen einiger New York Intellectuals wie Daniel Bell oder Harald Rosenberg. Sie fürchteten nicht nur um die liberalen Werte in Politik und Kultur, sondern sahen auch den kritischen intellektuellen Diskurs in der Krise.³⁰⁴ Wie Liam Kennedy argumentiert, manifestierte sich dieser *intellectual unease* in Sontags Fotografie-Essays in der Form, dass sie besonders viel Wert auf eine kritische Betrachtungsweise legte: „Where, in the early and mid-1960s, she could take these intellectual values for granted, and indeed draw on them to test the limits of a public liberal culture and of high modernist aesthetics, here, in the mid-1970s, she finds it necessary to defensively assert them.“³⁰⁵ Die negativen Veränderungen liberaler und intellektueller Ideale, so Kennedys Theorie, stimmten Sontag melancholisch, was sich sowohl in der Art ihrer Kritik als auch in ihrer Themenauswahl bemerkbar machte. So trägt beispielsweise ein Kapitel in „Über Fotografie“ den Titel „Objekte der Melancholie“³⁰⁶. Ob ihre Melancholie allerdings in einer Veränderung der politischen wie kulturellen Landschaft der USA begründet lag, ist zweifelhaft. Jedenfalls blickte sie auch auf die vorangegangene Dekade mit gemischten Gefühlen, der radikale *Left Liberalism* Ende der 1960er Jahre hatte ihr nicht behagt.³⁰⁷ Sontags Sohn David Rieff erwähnt in seinen Erinnerungen „Swimming in a Sea of Death“ zudem, dass seine Mutter „surprisingly untroubled by nostalgia“³⁰⁸ war. Vielmehr ist Sontags Melancholie auf ihre allgemeinen Depressionen zurückzuführen, mit denen sie nahezu immer zu kämpfen hatte, wie Rieff schreibt.³⁰⁹ Sontag versuchte jedoch, sich der inneren Verzweiflung zu widersetzen, und notierte dazu in ihrem Tagebuch: „‘I don’t (won’t) give myself permission to voice the despair I feel. (...) My refusal of despair is blocking my energies.“³¹⁰ Trotzdem, oder gerade deswegen, war Sontag sehr aktiv und ging nach

³⁰³ Sontag, *Über Fotografie* 171.

³⁰⁴ Vgl. Kennedy 96f.

³⁰⁵ Ebd., 97.

³⁰⁶ Sontag beschäftigt sich darin mit der Melancholie, die der Fotografie anhaftet.

³⁰⁷ Vgl. Cott, Jonathan. „The Rolling Stone Interview.“ Poague, *Conversations* 114ff.

³⁰⁸ Rieff, *Swimming in a Sea of Death* 142.

³⁰⁹ Ebd., 139.

³¹⁰ Zitiert in ebd.: 140.

eigenen Angaben sieben Abende in der Woche mit Freunden aus, zum Essen, in Konzerte oder Theaterstücke.³¹¹ Lopate weist diesbezüglich auf eine Passage in Sontags Roman „The Volcano Lover“ hin, in der sie die Hyperaktivität einer der Romancharaktere durch die ihm zugrunde liegende Melancholie erklärt: „'His is the hyperactivity of the heroic depressive. He ferried himself past one vortex of melancholy after another by means of an astonishing spread of enthusiasms.'“³¹²

Sontag war nicht nur selbst melancholisch, sie schrieb in ihren Essays auch gerne über männliche Melancholiker wie etwa Walter Benjamin. Lopate argumentiert diesbezüglich: „Beyond her own experiences with melancholy, I also think she romanticized male depression as an aristocratic retreat. The roots of that tenderness toward male melancholics may have links to the early death of her father, Jack Rosenblatt...“³¹³ In der Tat ist es auffällig, dass sich Sontag vor allem mit männlichen Akteuren der europäischen Kultur auseinander setzte. Doch kann dies und die Tatsache, dass einige davon ein melancholisches Wesen hatten, auch andere Gründe haben: Als Sontag in ihrer Jugend die Werke europäischer Philosophen zu lesen begann, waren vor allem Werke männlicher Denker veröffentlicht, Menschen, die sie prägten. Dass sie später über manche von ihnen schrieb oder ihre Lektüre in diese Richtung fortsetzte, erscheint nachvollziehbar. Überlegenswert ist dabei auch, ob es vielleicht in der Natur der meisten Philosophen lag, eher ernst und melancholisch zu sein als frivol und lebensfreudig. Auffällig ist aber, dass Sontag, insbesondere in ihren Aufsätzen über Roland Barthes und Walter Benjamin viele Eigenschaften der beiden aufzählt, die ihren eigenen ähneln, worauf ich im nächsten Kapitel näher eingehen werde.

„Über Fotografie“ ist ein theoretisches Werk, das viele von Sontags Zeitgenossen beschäftigte und auch heute noch Relevanz hat. Sontag hob die Fotografietheorie und -kritik mit ihrer Essaysammlung auf ein neues Level der *seriousness* und legte damit den Grundstein für die heutige Fotografietheorie: „To be sure, since the early 1970s the state of critical and theoretical writing has come a long way (...) Much of this

³¹¹ Vgl. Garis, n. pag.

³¹² Lopate, 113.

³¹³ Vgl. ebd., 114.

criticism was prompted by Sontag, along with Walter Benjamin, Michel Foucault and Roland Barthes“.³¹⁴

4.2. Walter Benjamin und Roland Barthes

Walter Benjamin und Roland Barthes zählen mit Susan Sontag zu den meist zitierten Fotografiethetoretikern des 20. Jahrhunderts.³¹⁵ Wie bereits erwähnt, entstanden Sontags Fotografie-Essays unter dem Einfluss von Benjamins und Barthes Werken.³¹⁶ Darüber hinaus verfasste sie Ende der 1970er und Anfang der 1980er Jahre insgesamt drei Aufsätze über die beiden Intellektuellen: zwei über Barthes, einen über Walter Benjamin – der Titel des letzteren ist gleichzeitig der Titel der Essaysammlung, in der er gedruckt ist: „Under the Sign of Saturn“ (1978).³¹⁷ Es ist auch ein Verdienst Sontags, dass die Werke beider Relevanz beziehungsweise Rezeption im angloamerikanischen Raum erfuhren.³¹⁸

Sontags Essays über Barthes und Benjamin befassen sich jedoch, wenn überhaupt, nur am Rande mit ihren Durchbrüchen in der Fotografiethorie, auf die einschlägigen Fotografiewerke geht sie nur mit wenigen Sätzen ein. Die Aufsätze sind vielmehr subjektive Porträts, die überwiegend aus einer Spurensuche nach Gemeinsamkeiten von Barthes und Benjamin mit Sontag bestehen.

Um mit ihrem Essay über Benjamin zu beginnen: Zwar huldigt Sontag in „Under the Sign of Saturn“ zu Beginn indirekt Benjamins Fotografiethorie mit einer detaillierten Beschreibung von Porträtfotos, auf denen er zu sehen ist. Doch legt sie ihr Augenmerk sogleich auf das Leben Benjamins, indem sie sich offen gegenüber der Möglichkeit der Interpretation zeigt: „One cannot use the life to interpret the

³¹⁴ Vgl. Starenko, „On Photography“ n. pag.

³¹⁵ Vgl. Stiegler, *Theoriegeschichte der Photographie* 341.

³¹⁶ G.F. Mitrano argumentiert in „The photographic imagination: Sontag and Benjamin (1)“, dass auch Sontags Roman „The Volcano Lover“ stark von den Werken Benjamins beeinflusst ist. Vgl. Mitrano, G.F. „The photographic imagination: Sontag and Benjamin (1)“. *Post Script* 01.01.2007: n. pag. Web. 1. Sep. 2010. Verfügbar: www.thefreelibrary.com/The+photographic+imagination%3a+Sontag+and+Benjamin%281%29.-a0172833472.

³¹⁷ Der Titel ist ein Zitat von Walter Benjamin und spielt auf sein melancholisches Temperament an.

³¹⁸ Vgl. O’Meara, Lucy. „Sontag’s Barthes: a portrait of the aesthete.“ *Post Script* 1.1.2007: n. pag. Web. 2. Sept. 2010. Verfügbar: www.thefreelibrary.com/Sontag%27s+Barthes%3a+a+portrait+of+the+aesthete.%28Susan+Sontag+and+Roland...-a0172833471.

work. But one can use the work to interpret the life“^{319, 320}. Um Benjamins Werk zu verstehen, setzt sie eine Theorie der Melancholie voraus, ähnlich wie Benjamin in seiner Veröffentlichung „Ursprung des deutschen Trauerspiels“ (1928) von der Trauer als Interpretationsmethode spricht.³²¹ So zieht sich der melancholische Charakter Benjamins, das „Saturnine temperament“, wie sie es nennt, thematisch als roter Faden durch den Aufsatz. Vom Wesenszug der Melancholie ausgehend begründet sie weitere Charaktereigenschaften und Lebenseinstellungen Benjamins und projiziert in ihren Schlussfolgerungen mitunter eigene Erfahrungen auf jene des deutschen Philosophen. Wie Sontag war auch Benjamin verheiratet, wieder geschieden und hatte aus dieser Ehe einen Sohn. Sontag schreibt dazu: „The need to be solitary – along with bitterness over one’s loneliness – is characteristic of the melancholic. To get work done, one must be solitary – or, at least, not bound to any permanent relationship. Benjamin’s negative feelings about marriage are clear in the essay on Goethe’s *Elective Affinities*.“³²² Ähnlich beschreibt Sontag ihr eigenes Leben in einem Interview: „I did have the idea that I’d like to have several lives, and it’s very hard to have several lives and then have a husband (...) That’s why I say that somewhere along the line, one has to choose between the Life and the Project“³²³.

Wie Sontag selbst einwendet, ist das Porträt über Benjamin eine Konstruktion, die dem komplexen Charakter Benjamins nicht gerecht sein kann: „It is an invention, a construction (...) To single out the melancholy element in the temperament is obviously limiting, but that’s what I identify with.“^{324, 325}

Ähnlich persönlich geht sie auch die Aufsätze über Barthes an. Sontag verehrte Barthes, der im Gegensatz zu Benjamin noch lebte, als Sontag zur Intellektuellen heranreifte. In einem Tagebucheintrag listet sie ihn unter den Personen auf, die zu

³¹⁹ Sontag, *Under the Sign of Saturn* 111.

³²⁰ Fast drei Jahrzehnte später sagte Sontag zu dem Verhältnis zwischen Autor und Werk in einem Interview: „essentially the work isn’t about you; it’s impersonal“. Vgl. Blume, Harvey. „The Foreigner.“ *The Atlantic* 13.4.2000: n. pag. Web. 1. Sept.

2010. Verfügbar: www.theatlantic.com/past/docs/unbound/interviews/ba2000-04-13.htm.

³²¹ Mitrano, n. pag.

³²² Sontag, *Under the Sign of Saturn* 127f.

³²³ Cott, „The Rolling Stone Interview.“ 129.

³²⁴ Copeland, 184.

³²⁵ Sontag hatte nicht nur über Benjamin geschrieben, sie hatte auch ein Bild von ihm zusammen mit vier weiteren Schriftstellern über ihrem Schreibtisch hängen. Vgl. Kakutani, n. pag.

ihrer intellektuellen Formation beitragen.³²⁶ 1980 schrieb sie in der *New York Review of Books* einen Nachruf auf ihn, „Remembering Barthes“. Darin erwähnt sie, dass er sie in Paris immer mit „Ah Susan, toujours fidèle“ begrüßt hatte. Was wie eine vertrauliche Begrüßung klingt, war aber in Wahrheit ironische Indifferenz gegenüber Sontag.³²⁷ In ihren beiden Aufsätzen über Barthes – der zweite erschien zwei Jahre später im *The New Yorker* mit dem Titel „Writing Itself: On Roland Barthes“ – beschreibt sie Barthes als „the critic as artist“ und als Literat – seine semiologischen Werke lässt sie außer Acht. Damit kontrastiert sie die in den USA verbreitete Haltung, Barthes als quasi-wissenschaftlichen Strukturalisten zu beanspruchen.³²⁸ War bei Benjamin noch das „Saturnine temperament“ der rote Faden, ist es bei diesem Essay die „aesthete attitude“. Daraus leitet sie sein ultimatives Ziel ab: Vergnügen zu haben und zu bereiten. Doch kritisiert O’Meara in ihrer ausführlichen Besprechung des Aufsatzes, dass Sontag Barthes einen „sense of tragedy“ verweigert³²⁹ und „ihren Barthes“, also eine sehr subjektive Sicht seiner Person präsentiert – ähnlich wie Sontag es bei Benjamin macht. Auch Sontags Aufsatz über Barthes wirkt wie eine Suche nach Gemeinsamkeiten. So beschreibt sie unter anderem die Polemik seiner Essays; seine Vorliebe, über Themen zu schreiben, die ihn begeistern – eine Eigenschaft, die nach Sontags Auffassung zum Wesen des Ästheten zählt; seine dramaturgisch aufgebauten Ideen, die immer im Wettbewerb miteinander stehen; seine Lebensbejahung und Verneinung des Todes. O’Meara argumentiert, dass sich darin die Auffassung Oscar Wildes, auf den Sontag in ihrem Aufsatz immer wieder Bezug nimmt, über den Kritiker und die Kritik manifestiert: „Wilde states in ‚The Critic as Artist‘ that ‚It]hat (sic) is what the highest Criticism really is, the record of one’s own soul. It is more fascinating than history, as it is concerned simply with oneself‘“.³³⁰ Da sich Sontag in „Writing Itself“ auf den literarischen Barthes konzentriert, dem sie zwar zugesteht kein „modernist in his tastes“ gewesen zu sein, aber ein „modernist in practice“, lassen sich hier auch Schlüsse auf ihre eigenen Praktiken als Kritikerin ziehen: Sontag spiegelt Barthes

³²⁶ Sontag, „On Self“ n. pag., Eintrag v. 24. November 1965.

³²⁷ Schreiber, 153. Schreiber verweist auf ein Gespräch mit Richard Howard, der Sontag mit Roland Barthes bekannt gemacht hat.

³²⁸ Vgl. O’Meara, n. pag.

³²⁹ Sontag vergleicht in ihrem Essay in diesem Zusammenhang Barthes und Benjamin.

³³⁰ O’Meara, n. pag.

Methode wider. Ihr Aufsatz kann als Selbstporträt in ihrer Rolle als Formalistin gesehen werden.³³¹

Warum aber war es Sontag ein Anliegen, Gemeinsamkeiten mit Benjamin und Barthes herauszuarbeiten? Es ist zu vermuten, dass dies nicht nur daran lag, dass sie mit den Menschen sympathisierte, deren Wesensmerkmale zum Teil den ihren ähnelten. Sondern es ist durchaus denkbar, dass die Gemeinsamkeiten, die Sontag bei anderen entdeckte, eine unterbewusste Bestätigung ihrer Daseinsberechtigung als (europäisch orientierte) Intellektuelle waren, die sie durch das Herausarbeiten dieser Übereinstimmungen in ihren Essays auch der Öffentlichkeit zutrug.

Wie eingangs erwähnt, entstand „Über Fotografie“ unter dem Einfluss von Benjamins und Barthes Publikationen. Es war aber nicht Barthes letztes und bekanntestes Buch „Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie“, dessen Theorie des „punctums“ und des „studiums“ von Fotografiewissenschaftlern begeistert aufgenommen wurde, das Sontag beeinflusst hatte: Denn das Buch erschien erst kurz vor Barthes Tod, 1980, drei Jahre nach der Publikation von „Über Fotografie“. Es trifft sogar das Gegenteil zu: Barthes bezieht sich in „Die helle Kammer“ unter anderem auf Ideen Sontags.³³² Stattdessen greift Sontag Gedanken auf, die Barthes in den 1960er Jahren und Benjamin bereits in den 1930er Jahren über Fotografie formuliert hatten und beleuchtet sie neu.

So beschäftigt sich Sontag beispielsweise mit einigen zentralen Themen Barthes. Etwa mit dem Phänomen des Bildercodes: Barthes unterscheidet zwischen der denotierten und konnotierten Botschaft eines Bildes, Sontag jedoch nicht. Sie spricht der Fotografie von Beginn an ab, ein perfektes Analogon des Wirklichen zu sein. Auch andere Überlegungen Barthes, wie das Zusammenspiel von Text und Bild, das Bewusstsein, das die Fotografie für das Vergangene weckt und Schockfotografien greift Sontag auf, doch geht sie dabei interdisziplinärer vor. Wie im vorangegangenen Kapitel erläutert, entfaltet sie ihre Ideen manchmal fast schon fluoreszierend und untersucht die Wechselwirkungen der Fotografie in die unterschiedlichsten Richtungen. Barthes hingegen zerlegt akribisch und getrieben von akademischer Logik das Wesen und die Wirkung der Fotografie. Doch hatte

³³¹ Vgl. Brigitte Peucker zitiert in O’Meara: n. pag.

³³² Barthes erwähnt Sontag namentlich in „Die helle Kammer“ und listet „Über Fotografie“ in seiner Bibliografie.

Barthes keineswegs von Beginn an diese Art der Analyse in seinen Essays gepflegt. Er war zunächst, wie Sontag, dem Formalismus verbunden: „As he divested himself of theories, he gave less weight to the modernist standard of the intricate. He does not want, he says, to place any obstacles between himself and the reader.“³³³ Auch Sontags löste sich im Verlauf der Jahre von ihren eigenen formalistischen Ansprüchen. Der Aufsatz über Walter Benjamin beispielsweise hat akademische Züge – die Argumente aufeinander aufbauend und mit Zitaten belegt.

Sontag bezeichnet Benjamin in „Über Fotografie“ als den „originellsten und wichtigsten Kritiker der Fotografie“³³⁴ und obwohl sie ihm in seinem Bestreben ähnelt, über die Wechselbeziehung der Fotografie zu reflektieren, ist ihre Haltung in vielerlei Hinsicht eine andere. Natürlich ist das auch dem Umstand gezollt, dass zwischen ihrer und Benjamins Überlegungen etwa vier Jahrzehnte liegen und die Ausgangssituation eine völlig andere war: Benjamin schrieb „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, als sich der Faschismus in Europa ausbreitete. Diesen Umbruch vor Augen, sah Benjamin in der Fotografie ein revolutionäres Potential und betrachtete es als die Pflicht des Fotografen, nicht nur ein Foto zu machen, sondern auch die erklärende Beschriftung dazu zu liefern, die die (politische) Bedeutung verdeutlichen sollte – eine Position, die Barthes im Übrigen nicht vertrat.³³⁵ Bezugnehmend auf Benjamin, äußert sich auch Sontag gegenüber der Beschriftung von Fotografien pessimistisch:

So war Benjamin der Ansicht, der richtige Titel unter dem Bild könne es vor den Verheerungen des Modischen retten und ihm einen revolutionären Gebrauchswert verleihen. (...) Aber selbst eine völlig korrekte Bildunterschrift ist nicht mehr als eine unter vielen möglichen Interpretationen der Fotografie, der sie beigegeben ist (...) Sie kann nicht verhindern, daß der Gedanke oder der moralische Appell, den die Fotografie (...) zum Ausdruck bringen soll, durch die Vielfalt der Bedeutungen, die jeder Aufnahme innewohnen, untergraben oder durch die Gier (...) und die Tendenz des Fotos zur Ästhetisierung seines Gegenstands modifiziert wird.³³⁶

³³³ Sontag, *Where the Stress Falls* 86.

³³⁴ Sontag, *Über Fotografie* 78.

³³⁵ Vgl. Yacavone, Kathrin. *Towards Redemption: Walter Benjamin and Roland Barthes on Photography*. Diss. University of Edinburgh, 2008: n. pag. Web. 1. Sept. 2010. Verfügbar: www.era.lib.ed.ac.uk/bitstream/1842/3715/1/Thesis.K.Yacavone.pdf.

³³⁶ Sontag, *Über Fotografie* 105ff.

Benjamin sah aber auch die andere Seite des faschistischen Kampfes und die Gefahr der Ausbeutung der Fotografie für politische Zwecke – für die Ästhetisierung des Faschismus. Sontag schließt sich derartigen Überlegungen insofern an, als dass sie in „Über Fotografie“ über die ideologische Nutzung der Fotografie in China nachdenkt.

Doch während Benjamin die Fotografie gleichzeitig für ein adäquates Medium hält, die Vergangenheit abzubilden und gewissermaßen ein Zeitzeugnis zu sein, argumentiert Sontag, dass die Fotografien zu einem Vergessen der Vergangenheit führen:

Doch was für Benjamin ein peinlich genaues Auswahlverfahren ist, das der stummen Vergangenheit in ihrer ganzen unauflöslichen Komplexität gestattet, mit eigener Stimme zu sprechen, erweist sich – wenn es verallgemeinert wird wie in der Fotografie – als eine fortschreitende Denaturierung der Vergangenheit (...), als die Herstellung einer neuen, parallel verlaufenden Realität (...), durch die die Gegenwart in Vergangenheit und Vergangenheit in Vergessenheit verwandelt wird.³³⁷

Man muss bedenken, dass Sontag im Zuge der Massenmedien einer größeren Flut von Bildern ausgesetzt war und in einer Zeit lebte, in der sich nicht nur der technische, sondern auch der kulturelle und gesellschaftliche Wandel rasch vollzog. Das Neue war schnell alt und vergessen. Auch deshalb warnte sie vor einem Abstumpfen durch eine Bilderflut – wohingegen Benjamin die Meinung vertrat, Bilder würden Vergnügen bringen. Sontag hielt mit „Über Fotografie“ nicht nur im Bilderzirkus inne, um in allen Facetten darüber nachzudenken. Sie würdigte auch den Wert der Geschichte, der all zu rasch vergessen wird. Vermutlich konnte Sontag dem Foto auch deshalb eine Aura zugestehen, die es erst im Laufe der Zeit erwarb, wenn es vergilbt und abgegriffen war. Benjamin hingegen, den Fortschritt im Blick, spricht dem Foto diese Aura und auch seine Einzigartigkeit ab.

³³⁷ Sontag, *Über Fotografie* 78f.

4.3. Geschichte des Fotojournalismus

Bereits am Anfang des 20. Jahrhunderts begannen Zeitungen Themen von nationalem Interesse zu bebildern. Dies betraf auch die Kriegsberichterstattung. Mit Einführung der handlichen Leica-Kamera, einer Erfindung aus Deutschland, entwickelte sich in Europa und den USA ein Fotojournalismus³³⁸, der mit den statischen Bildern, insbesondere früherer Kriege, nicht mehr viel zu tun hatte. Vor dem Zweiten Weltkrieg konnten Fotografen wegen der langen Belichtungszeiten und der schweren Fotoausrüstung vor allem Unbewegtes fotografieren, Momente nach dem eigentlichen Ereignis: gefallene Soldaten, Schlachtfelder, zerstörte Häuser. Doch mit der neuen Kamera wurden die Fotos im Gegensatz dazu lebhaft und intuitiv. Der Fotograf konnte dank der kleinen Kamera und des 35mm-Filmformats schnell reagieren und innerhalb weniger Sekunden sein Bild machen. Das führte auch dazu, dass Fotografen ihren eigenen Stil entwickelten.

Deutschland war den USA technisch und auch konzeptionell voraus. Die Leica Kamera I wurde 1925 in Leipzig vorgestellt und parallel dazu entwickelten sich in Deutschland auch fotojournalistische Magazine. Hitlers Machtübernahme bereitete dem jedoch ein jähes Ende. Mit dem Flüchtlingsstrom aus Europa emigrierten schließlich talentierte Redakteure, Grafiker und Fotografen in die Vereinigten Staaten, wie etwa Kurt Korff³³⁹, langjähriger Chefredakteur der Berliner Illustrierten Zeitung (BIZ).

Die deutsche Kleinbildkamera setzten in den USA zunächst vor allem Fotografen der sogenannten Social Photography ein, die im Auftrag der Farm Security Administration (FSA) während der Großen Depression in den 1930er Jahren in den USA fotografierten. Dokumentarfotografie und Fotojournalismus ließen sich fortan nur schwerlich unterscheiden. Denn als die FSA nach dem Zweiten Weltkrieg aufhörte, fotografische Projekte zu fördern, übernahmen unter anderem Magazine die

³³⁸ Der Begriff des Fotojournalismus wurde erst nach dem Zweiten Weltkrieg geläufig. Angeblich hatte der Historiker und Dean der University of Missouri School of Journalism, Frank Luther Mott, den Ausdruck bereits in den 1920er Jahren eingeführt. Es ist in der Wissenschaft nicht eindeutig geklärt, ob es wirklich Mott war. Vgl. Collins, Ross. „A Brief History of Photography and Photojournalism. Modern Photojournalism: 1920-1990.“ *North Dakota State University* (undated): n. pag. Web. 2. Dez. 2010. Verfügbar: www.ndsu.edu/pubweb/~rcollins/242photojournalism/historyofphotography.html.

³³⁹ Kurt Korff gestaltete den Dummy der amerikanischen Zeitschrift *Life* maßgeblich mit.

Funktion „of revealing circumstances and events through socially oriented camera documentation.“^{340, 341} Der Fotojournalismus gewann in den USA aber erst in Zusammenspiel mit neuen Magazinen an Fahrtwind. Es waren vor allem *Life* (1936) und ein Jahr später *Look* (1937), die ab Ende der 1930er Jahre den Markt der Publikumsmagazine dominierten. Beide Journale waren in den USA Pioniere in der grafischen Aufbereitung, was durchaus auch dem Einfluss der europäischen Exilanten zu verdanken war, die den Magazinen mit ihrer Expertise eine eigene Note verliehen. Während des Zweiten Weltkriegs wurden die eindrucksvollsten Fotografien mitunter in den Wochenzeitschriften veröffentlicht.³⁴² Ihre Leser bekamen erstmals den Eindruck vermittelt, nah an den Geschehnissen zu sein. *Life* und *Look* engagierten herausragende Fotografen wie Margaret Bourke-White, William Eugene Smith und Robert Capa und gaben den Fotos nicht mehr nur den Stellenwert, gedruckten Text bildlich zu ergänzen, sondern auch für sich allein zu stehen: Der Fotoessay wurde stilprägend für beide Magazine, zunächst aber für *Life*: „The weekly demonstrated that through selection, arrangement, and captioning, photographs could, in the word of its most influential picture editor Wilson Hicks, ‘lend themselves to something of the same manipulation as words.’“³⁴³ Obwohl die Idee des Fotoessays eigentlich aus Europa importiert war, hatte man es in den USA geschafft, sie zu perfektionieren, was dazu führte, dass man sie nun wiederum im Ausland nachahmte: Bald kamen in Europa beispielsweise Magazine wie *Paris Match*, *Heute* und *Der Spiegel* auf den Markt. Aber auch die Zeitungen begannen Wert zu legen auf fotografische Exzellenz. Ab 1942 wurde in den USA jährlich der Pulitzer Preis für das beste Nachrichtenfoto in einer Zeitung verliehen.³⁴⁴

Nach dem Zweiten Weltkrieg stieg „das Bedürfnis nach authentischen Bildern aus der ganzen Welt“³⁴⁵. Fotoagenturen wie Magnum (siehe Kapitel 6.2.3), gegründet von Robert Capa, dem französischen Fotografen Henri Cartier-Bresson und David

³⁴⁰ Rosenblum, Naomi. *A History of Women Photographers*. New York: Abbeville Press, 1994. 181.

³⁴¹ Rosenblum spricht trotzdem von zwei Genres. Im Folgenden werde ich den Begriff „Fotojournalismus“ allerdings verwenden ohne damit sozialdokumentarische Fotografien auszuschließen.

³⁴² Vgl. Collins, n. pag.

³⁴³ Rosenblum, Naomi. *A World History of Photography*. New York: Abbeville Press, 1984. 476.

³⁴⁴ Vgl. Rothstein, Arthur. *Photojournalism*. 4. Aufl. New York: American Photographic Book Publishing Co., Inc., 1979. 60.

³⁴⁵ Honnef, 664.

Seymour, versuchten den Wunsch nach Bildern zu befriedigen. Die Welt wurde allen zugänglich: „Through photographs, readers of picture weeklies became more conscious of the immensity of human resources and of the varied forms of social conduct in remote places of the globe, even though these cultures ordinarily were seen from the point of view of Western Capitalist society.“³⁴⁶ Nach den Spaltungen des Kriegs war das Bedürfnis nach einer gemeinsamen Welt entstanden.³⁴⁷ Ausdruck dessen war auch die Ausstellung „Family of Man“ im Jahr 1955 im Museum of Modern Art New York, die Edward Steichen organisiert hatte.³⁴⁸

Von den 1950er bis Anfang der 1970er Jahre, insbesondere schließlich auch während des Vietnamkriegs (siehe Kapitel 6.2.3), erfuhr der Fotojournalismus eine breite Akzeptanz in der amerikanischen Öffentlichkeit.

Durch die neue Gewichtung der Fotografien in den Medien veränderte sich auch die Rolle des Fotojournalisten. Diesen definiert der Deutsche Journalisten-Verband heute als jemanden, der die Aufgabe hat, „Informationen über Vorgänge, Ereignisse und Sachverhalte mit visuellen Mitteln“ zu transportieren und zwar in der Darstellungsform des „Einzelbild als Nachricht, dem Feature-Foto, dem Reportage-Foto bis zur Fotoserie als Reportage“³⁴⁹. Frank Webster schreibt dem Fotojournalismus auch die Aufgabe zu, die Öffentlichkeit über Geschehnisse außerhalb ihres eigenen Erlebnishorizonts zu informieren.³⁵⁰

Doch die Gewichtung dessen, worüber es wert erschien zu informieren, verschob sich. Denn nicht nur hatte die Fotografie eine neue Grammatik des Sehens geschaffen, wie Sontag es bezeichnete, sondern auch eine „neue Grammatik der Sensation“³⁵¹.

³⁴⁶ Rosenblum, Naomi. *A World History of Photography*. 4. Aufl. New York: Abbeville Press, 2007. 480.

³⁴⁷ Vgl. ebd., 483.

³⁴⁸ Roland Barthes kritisierte, dass die Ausstellung ein Gefühl der Gemeinschaft heraufbeschwören wolle, dabei aber die sozialen Ungerechtigkeiten als unveränderlich darstelle. Vgl. „Die große Familie des Menschen.“ Barthes, *Auge in Auge* 33f.

³⁴⁹ Vgl. Mast, Claudia, Hrsg. *ABC des Journalismus. Ein Leitfaden für die Redaktionsarbeit*. Konstanz: UVK Medien Verlagsgesellschaft mbH, 2000. 283.

³⁵⁰ Vgl. Webster, Frank. *The New Photography. Responsibility in Visual Communication*. London: John Calder (Publishers) Ltd., 1980. 230f.

³⁵¹ Ostendorf, „The Mechanical Muse“ 393.

4.3.1. Frauen im Fotojournalismus

Der ideale Nachrichtenfotograf, schreibt Arthur Rothstein etwas naiv in seinem Buch „Photojournalism“, dessen erste Ausgabe bereits 1956 erschien, „is big enough so that he can shoot over the heads of a crowd, and small enough so that he is never noticed while working.“³⁵² Ironischerweise trifft diese Beschreibung tatsächlich auf Annie Leibovitz zu, gemeint aber waren männliche Fotografen. Das Rollenverständnis der 1950er Jahre sah es vor, dass sich Männer und nicht Frauen auf abenteuerliche Reisen begaben und gegebenenfalls in Kriegsgebieten fotografierten. Die französische Existentialistin Simone de Beauvoir beschrieb in „The Second Sex“, das 1953 in der englischen Übersetzung erschien, die zeitgenössische Rolle des Mannes beziehungsweise des Ehemannes als „productive worker“, der Transzendenz verkörpert, und die der Frau als Personifizierung der Kontinuität und des Häuslichen.³⁵³

Als während des Zweiten Weltkriegs aber viele Männer einberufen wurden, eröffneten sich den Frauen daheim neue Berufsperspektiven. So schulten die *armed services* Frauen unter anderem in der Fotografie. Die Zahlen weiblicher Fotografen schnellten während des Kriegs in die Höhe. Arbeiteten 1937 noch 8000 Frauen in dem Bereich, waren es Mitte der 1940er Jahre schon 10.000. Dass sich aber speziell der Fotojournalismus in den frühen Kriegsjahren Frauen öffnete, lag auch an den emigrierten Fotoreporterinnen aus Europa, die dort bereits für europäische Magazine gearbeitet hatten und nun in den USA ihre Expertise einbringen konnten, vor allem bei der Zeitschrift *Life*. Dazu zählte auch die deutsche Emigrantin Hansel Mieth, die im Jahr 1941 zu den herausragendsten Fotografinnen Amerikas zählte.³⁵⁴

Insgesamt arbeitete aber nur ein Bruchteil der Frauen im Fotojournalismus. So war die Zahl der Frauen, die ihre Arbeiten tatsächlich in einem Magazin veröffentlichten, ernüchternd: Als *Life* Fotografien der ersten zehn Jahre seines Bestehens veröffentlichte, befanden sich unter den 69 Fotografen nur vier Frauen, darunter Margaret Bourke-White und Berenice Abbott; erst im Jahr 1951 stellte *Look* zum ersten Mal eine Frau fest als Fotografin an; und *Magnum Photos* hatte noch

³⁵² Rothstein, 60.

³⁵³ Vgl. Beauvoir, de Simone. *The Second Sex*. New York: Alfred A. Knopf, 1957. 429.

³⁵⁴ Vgl. Rosenblum, *A History of Women Photographers* 187.

1986 nur fünf Frauen unter 49 Fotografen vorzuweisen.³⁵⁵ Insbesondere bei Zeitungen, bei denen die fotografische Abdeckung von Nachrichten im Vordergrund stand, hatten Frauen mit Vorurteilen zu kämpfen: Die Fotoausrüstung sei zu schwer und die Ereignisse, zu denen sie geschickt werden müssten, zu *tough* für eine Frau – gaben Männer zu bedenken. Die Frauen aber erkannten die Vorteile der geschlechtsspezifischen Vorurteile: So würden sich Menschen durch Fotografinnen nicht so bedroht fühlen und ein größeres Einfühlungsvermögen voraussetzen, beispielsweise bei Familiendramen, argumentierten sie.³⁵⁶

Den Frauen gab, wie die Schweizer Fotografin Sabine Weiss zusammenfasste, der Beruf der Fotoreporterin ein Alibi, alles zu sehen, überall hinzukommen und mit jedem zu sprechen.³⁵⁷

Die wenigen Frauen, die sich schon früh im Fotojournalismus hatten etablieren können, waren den nachfolgenden Generationen ein Vorbild und verstärkten ihr Selbstverständnis als Fotografinnen. Eine Pionierin des Fotojournalismus war die Amerikanerin Margaret Bourke-White (1904-1971). Sie hatte sich zunächst auf Industriefotografie spezialisiert und wurde später mit Kriegs- und Reportagebildern bekannt, wie jenen der Befreiung des Konzentrationslagers Buchenwald oder von Mohandas Karamchand Ghandi, Führer der indischen Unabhängigkeitsbewegung. Bourke-White war die erste weibliche Kriegsberichterstatterin der USA und die erste weibliche Fotografin des *Fortune* und des *Life* Magazins. Jahrzehnte nachdem sie vom 61. Stockwerk des Chrysler Buildings in Manhattan ikonische Aufnahmen auf einem der Wasserspeier gemacht hatte, begab sich 1991 auch Leibovitz auf das Gebäude, um den Balletttänzer David Parsons abzulichten (Abb. 1 und Abb. 2).

Auch die US-Fotografin Dorothea Lange (1895-1965) hatte sich schon früh im Fotojournalismus behaupten können. Im Jahr 1919 hatte sie bereits ihr eigenes Porträtstudio eröffnet und sich mit Auftragsarbeiten der Farm Security Administration einen Namen in der *Social Documentary Photography* gemacht. Lange war zudem die erste Fotografin, die 1941 ein Guggenheim Stipendium erhielt.

Etwas später wurde zudem Diane Arbus (1923-1971) vor allem mit ihren Fotoreportagen in US-Magazinen bekannt.

³⁵⁵ Vgl. Rosenblum, *A History of Women Photographers* 187.

³⁵⁶ Vgl. ebd., 202.

³⁵⁷ Vgl. ebd., 185.

Als Annie Leibovitz Ende der 1960er Jahre auf die Bühne des Fotojournalismus trat, hatten einige dieser Frauen sicherlich schon Vorarbeit geleistet und den Weg für eine Karriere in der Branche weniger unwirtlich gemacht. Auf Bourke-White würde sie, wie oben erwähnt, später Bezug nehmen. Ihre Vorbilder aber waren, wie bei Susan Sontag auch, überwiegend Männer: Henri Cartier-Bresson, Robert Frank und Richard Avedon.



Abb. 1: Oskar Graubner:
Margaret Bourke-White auf dem
Chrysler Building.



Abb. 2: John Loengard: Annie
Leibovitz auf dem Chrysler Building,
1991.

4.3.2. **Annie Leibovitz**

Anna-Lou Leibovitz wurde am 2. Oktober 1949 in Waterbury, Connecticut, als das dritte von sechs Kindern geboren. Ihre Eltern, Marilyn Edith Heit und Samuel Leibovitz, heirateten, obwohl die Eltern von Marilyn Leibovitz³⁵⁸ gegen die Hochzeit waren. Samuel Leibovitz stammte aus der Arbeiterklasse und hatte vor dem Zweiten Weltkrieg in einer Gummifabrik gearbeitet, um seine Familie zu unterstützen. Da er der älteste Sohn der Familie war, hatte er seinem jüngeren Bruder finanziell durch die *Medical School* geholfen und für das Haus seiner Eltern gezahlt. Marilyn hingegen wuchs in einer kultivierten Mittelklasse-Familie auf. Mit 19 Jahren hatte sie ihren Abschluss am Brooklyn College gemacht und Samuel geheiratet, als dieser 28 Jahre alt war. Zum Kriegsende machte sich Samuel Leibovitz schließlich mit der

³⁵⁸ Der Mädchenname ist nicht bekannt.

Produktion von Pyjamas und Morgenröcken selbstständig, sein Unternehmen war aber innerhalb weniger Jahre bankrott. Er heuerte deshalb wieder beim Militär an, wo er während des Zweiten Weltkriegs als Soldat gedient hatte, und besuchte Abendkurse am College, um einen Abschluss nachzuholen. Viele Jahre später, im Jahr 1964, wurde ihm schließlich ein Diplom an der University of Maryland verliehen – ein Jahr bevor eine seiner Töchter, Susan, graduierte. Trotzdem arbeitete Samuel Leibovitz zeitlebens weiter für die US Air Force – ein Umstand, der manchen nicht nur ungewöhnlich erschien („He's a Jew in the Air Force?“³⁵⁹), sondern der auch Annie Leibovitz beeinflusste. Denn je nachdem, wo der Vater eingesetzt wurde, zog die Familie mit um. Die Kinder begannen, das Leben aus dem Rahmen eines Autofensters zu betrachten, wie sich Annie Leibovitz erinnert, die später ähnlich rast- und ruhelos als Fotografin durch die Welt reisen und sagen würde „As long as I can keep moving, I am happy“³⁶⁰:

Years before it ever occurred to me that one could have a life as a photographer, I had become accustomed to looking at the world through a frame. The frame was the window of our family's car as we travelled from one military base to another. My father was a career Air Force officer, and whenever he was transferred, which was often, our family of six kids would pile in the back of the station wagon and my mom and dad would just drive, non-stop. We didn't have any money, so motels were pretty much out of the question. I remember driving from Fairbanks, Alaska, to Fort Worth, Texas. Our luggage was piled on top of the station wagon, and a set of moose antlers was in front of the luggage. We stopped only once, in Anaheim, to see Disneyland.³⁶¹

Wenig überraschend erscheint da, dass eine Lieblingsfotografie von Annie Leibovitz jenes Bild von Robert Frank ist, das er von seiner Frau und seinen Kindern früh am Morgen aufnahm: Die Familie sitzt im Auto, das am Straßenrand parkt, und in dem sie vermutlich übernachtet haben.

Eigene Wege ging Leibovitz erst, als sie 1967 am San Francisco Art Institute zu studieren begann. Doch hatte ihr Vater indirekt auch Einfluss auf den Weg, den sie dort unerwartet einschlug. Anfänglich nämlich hatte sie sich für Malerei

³⁵⁹ Leibovitz, Annie. *A Photographer's Life: 1990-2005*. New York: Random House Inc., 2006. Introduction. N. pag.

³⁶⁰ *Annie Leibovitz – Life through a Lense*. Dir. Barbara Leibovitz. With Annie Leibovitz. Kinowelt Home Entertainment/DVD. 79 Min.

³⁶¹ Leibovitz, Annie. *Leibovitz At Work*. London: Random House, 2008. 11f. Als Fotografin setzte Leibovitz später einige Werbekampagnen von Disney mit amerikanischen Stars fotografisch um.

eingeschrieben und wollte später einmal Kunst unterrichten. Doch als ihr Vater während des Vietnamkriegs in der Clark Air Base, der größten US-Basis außerhalb der USA, auf den Philippinen stationiert war, besuchte sie ihre Familie dort während des Sommers und reiste zusammen mit ihrer Mutter und einigen Geschwistern von den Inseln aus nach Japan. Dort kaufte sie sich ihre erste richtige Kamera, eine Minolta SR-T 101 – „The first thing I did with it was take it on a climb up Mt. Fuji.“³⁶² Dort, erinnert sich Leibovitz in „At Work“ habe sie verinnerlicht, dass sie mit ihrer Kamera haushalten müsse, denn beinahe hätte sie keinen Film mehr übrig gehabt, um, endlich am Gipfel angekommen, den Sonnenaufgang zu fotografieren: „I took this, my first experience with a camera on the road, or path, as a determination and moderation (...) but it certainly was a lesson in respecting your camera (...) There weren't going to be any pictures without it.“³⁶³ Als sie zurück zur US-Basis kam, schoss sie dort noch einige Bilder, ließ die Fotos im *base hobby shop* entwickeln – und belegte nach ihrer Rückkehr in San Francisco am Art Institute Abendkurse in Fotografie. Ein Jahr später wendete sie sich schließlich von der Malerei ab und widmete sich ganz ihrer neuen Leidenschaft. Fotografie, sagt Leibovitz, habe ihr auch deswegen mehr gelegen, weil die Malerei einsam gewesen sei, das Fotografieren sie hingegen nach draußen und mit anderen Menschen zusammen geführt habe. Zudem sei sie jung und ungeduldig gewesen – die Fotografie schien ihr ein schnelleres Medium zu sein als die Malerei. Ihre Ungeduld war aber offenbar nicht nur dem Jungsein geschuldet. Einer Journalistin des *Guardian* erzählte Leibovitz im Jahr 2006, dass ihre Lautstärke beim Sprechen und ihre Ungeduld als Erwachsene zum Teil auf ihre große und laute Familie zurückzuführen seien.³⁶⁴

Leibovitzs Mutter hatte Tanz studiert und spielte Klavier. Sie arbeitete als Lehrerin für *Modern Dance* und drückte sich selbst, wie Leibovitz in „A Photographer's Life“ erklärt, durch Tanz und Schwimmen aus. In dem Bildband zeigt sie auch Fotos ihrer Mutter am Strand von Long Island: „She appears often in a bathing suit and in the presence of water – a stocky figure wading into the surf,

³⁶² Leibovitz, *At Work* 12.

³⁶³ Ebd., 12.

³⁶⁴ Vgl. Brookes, Emma. „My time with Susan.“ *The Guardian* 7.10.2006: n. pag. Web. 17. Mai 2010. Verfügbar: www.guardian.co.uk/artanddesign/2006/oct/07/photography.art

grandchild in tow, or on all fours on the sand, another grandchild on back, or doing a handstand underwater.“³⁶⁵ Mit der körperlichen Präsenz ihrer Mutter groß geworden³⁶⁶, entwickelte Leibovitz eine Vorliebe für den Körper in der Fotografie, wie einige Fotoprojekte zeigen, etwa „Olympic Portraits“ mit amerikanischen Olympiasportlern³⁶⁷, die Aufnahmen des muskulösen Arnold Schwarzenegger oder „Dancers“, einem Fotoprojekt, bei dem sie die Balletttänzer Mikhail Baryshnikov und Mark Morris von 1990 bis 1991 über mehrere Wochen hinweg begleitet hatte (mehr zum Tanz siehe Kapitel 5.4).

Die Familienfotos, die Leibovitz in „A Photographer’s Life“ veröffentlicht hat, vermitteln einen engen Zusammenhalt der Familie. Zwar lassen Familienfotos nicht generell auf ein gutes oder schlechtes Verhältnis der Familienmitglieder untereinander schließen. So wurden beispielsweise auch in Leibovitzs Familie regelmäßig Familienfotos bei tendenziell schönen Gelegenheiten aufgenommen – „at gatherings around a dining table or a pool or beside the ocean“³⁶⁸, wie Leibovitz erzählt. Und auf den Fotos zu lächeln, ob dies nun der eigenen und allgemeinen Stimmung entsprach oder nicht, war in der Familie der Fotografin Pflicht. Das Familienleben ist auf Fotos also unter Umständen schongefärbt. Und die „atomarisierte Realität“, wie Sontag die fotografischen Ausschnitte aus dem Leben nennt, würden es ohnehin nicht ermöglichen, das Ganze zu verstehen. Für Susan Sontag sind Familienfotos, wie Daniel Morris in „After Weegee“ zusammenfasst, überhaupt eine „big lie about family“³⁶⁹. So schreibt sie: „Als jene klaustrophobische Einheit, die Kernfamilie, aus einem sehr viel umfassenderen Familienkollektiv herausgelöst wurde, beeilte sich die Fotografie, die gefährdete Kontinuität und den

³⁶⁵ Scott, Janny. „From Annie Leibovitz: Life, and Death, Examined.“ *The New York Times* 6.10.2006: n. pag. Web. 5. Juni 2008. Verfügbar: www.nytimes.com/2006/10/06/arts/design/06leib.html?sq=Janny%20Scott%20annie%20leibovitz&st=cse&adxnnl=1&scp=1&adxnnlx=1308923253-lMqN/TFPdbJ8dhzgVERTVQ.

³⁶⁶ „Annie Leibovitz“. *UXL Newsmakers. FindArticles.com.* (2005): n. pag. Web. 24. Juni 2011. Verfügbar:

http://findarticles.com/p/articles/mi_gx5221/is_2005/ai_n19138148/?tag=mantle_skin;content.

³⁶⁷ Leibovitz war offizielle Fotografin der olympischen Sommerspiele 1996 in Atlanta; in einem Interview von 2008 sagte sie, dass sie mit den Bildern der olympischen Sportler nicht zufrieden sei: „It was pretty and entertaining, but I didn’t feel like it was telling you a story or taking you to a different place.“ In: Weich, Dave. „Author Interviews: Annie Leibovitz at Work“. *Powells.com* (2008): n. pag. Web. 28. Jan 2009. Verfügbar: www.powells.com/authors/annieleibovitz.html.

³⁶⁸ Leibovitz, *A Photographer’s Life* n. pag.

³⁶⁹ Morris, Daniel. *After Weegee. Essays on Contemporary Jewish American Photographers.* Syracus: Syracus University Press, 2011. 204.

schwindenden Einflussbereich des Familienlebens festzuhalten und symbolisch neu zu formulieren.³⁷⁰ Angesichts der Karriere von Leibovitz, die mit ständigem Reisen verbunden war, mag Sontags Beobachtung auch auf Leibovitz zutreffen. Trotz all dieser Einschränkungen aber lassen einige von Leibovitzs Fotografien ihrer Familie dennoch Rückschlüsse zu, was vor allem daran liegt, dass es sich dabei nicht nur um gestellte Familienbilder handelt, sondern auch um Schnapschüsse und Reportagefotografien. Leibovitz selbst sagte über diese Bilder, dass man an ihnen nicht nur ablesen könne, wer gerade glücklich war, sondern dass die Fotos überhaupt die Familiengeschichte offenbaren würden.³⁷¹ Einem fremden Betrachter erleichtern die Bildbeschriftungen die Fotos in die Familiengeschichte einzuordnen. Doch auch ohne diese Informationen erlauben die Bilder Schlussfolgerungen. So wird auf einigen der Fotos deutlich, dass die Frauen der Familie wenig Berührungsängste untereinander haben: Beispielsweise als auf einem der Bilder Annie Leibovitzs Schwestern Susan und Barbara und die Frau ihres Bruder zusammen eng gedrängt auf einer Liege sitzen, um auf ein Baby zu blicken. Auf einem anderen Bild wiederum sind Annie Leibovitzs Mutter und ihre beiden Schwestern Jennifer und Barbara zu sehen, wie sie sich einen Tag nach dem Tod des Vaters im Bett an ihre Mutter schmiegen. Auch das Verhältnis von Annie Leibovitz zu ihrer Mutter war offenbar ein liebevolles: In einem Interview nach ihrer Mutter und ihrer Tochter befragt, gab die Fotografin zur Antwort: „Ich liebe sie, sie lieben mich, besser kann es nicht werden.“³⁷²

Leibovitz gefiel das Zusammensein mit ihrer Familie. Sie kaufte sich 1996 ein Anwesen in Rhinebeck, Upstate New York, unter anderem als „gathering place for my family“³⁷³. Das erste Familieneignis in Rhinebeck war die Hochzeit einer Cousine. Wie Andrew Goldman in seinem Artikel im *New York Magazine* schreibt, war Leibovitz auch sonst generös ihrer Familie gegenüber. So erzählte ihm Leibovitzs jüngere Schwester Paula: „If I was in a bookstore with my sister, I would

³⁷⁰ Sontag, *Über Fotografie* 14.

³⁷¹ Vgl. Leibovitz, Annie. *Annie Leibovitz: Photographien 1970-1990*. München: Schirmer/ Mosel, 1991. 8.

³⁷² Kilb, Andreas. „Können Sie die Seele fotografieren, Mrs. Leibovitz?“ *FAZ* 14.3.2009: n. pag. Web. 24. Juni 2009. Verfügbar: www.faz.net/s/Rub4521147CD87A4D9390DA8578416FA2EC/Doc~E5180BE2DE79F402EBD8EB383089B151F~ATpl~Ecommon~Sspezial.html.

³⁷³ Leibovitz, *A Photographer's Life* n. pag.

be afraid to even look at a book. (...) If I even looked at it, she'd turn around and buy it for me.“³⁷⁴ Als ihre Mutter 2007 mit Krebs im Endstadium diagnostiziert wurde, mietete ihr Leibovitz ein Haus am Meer, damit sie dort am Ende ihres Lebens das Meeresrauschen ihrer Kindheit hören konnte. Auch den Tod des Vaters hatte Leibovitz begleitet, wie die Fotos in „A Photographer's Life“ offenbaren. Er starb mit 91 Jahren an Lungenkrebs, zuhause in seinem Bett und lag dort aufgebahrt bis seine Kinder und ein Rabbi kamen (siehe Kapitel 6.3.5).

Leibovitzs Eltern hatten einen jüdischen Hintergrund. Das Elternhaus des Vaters hatte seine Wurzeln in Rumänien, die Familie der Mutter war aus Estland. Inwieweit jüdische Rituale in der Familie von Annie Leibovitz gepflegt wurden, ist nicht bekannt. Wie aber aus dem Herbeiholen des Rabbis geschlossen werden kann, waren die Eltern oder wenigstens der Vater gläubig. Das bestätigt auch ein Foto in „A Photographer's Life“ mit dem Titel „My parents renewing their marriage vows, Washington, D.C., 1992“, das den Vater mit einer Kippa, einer jüdischen Kopfbedeckung, zeigt. Wie sich Phil Leibovitz, Bruder der Fotografin, gegenüber *The Jewish Press* erinnert, wuchsen er und Annie Leibovitz mitunter in einer Straße von Silver Spring auf, in der etwa die Hälfte der Familien orthodoxe Juden waren. *The National Council of Young Israel*, eine orthodox-jüdische Organisation mit Synagoge, befand sich in der gleichen Straße. Phil Leibovitz bezeichnet seine Schwester in dem gleichen Artikel als zionistisch. „She is not overly religious, but she sees the importance of raising her kids Jewish. Our parents taught us that.“³⁷⁵ Aus dieser Aussage lässt sich schlussfolgern, dass auch Annie Leibovitzs Eltern ihre Kinder jüdisch erzogen haben. Die Fotografin selbst äußerte sich bislang so gut wie nicht dazu, inwiefern die jüdische Religion und Tradition in ihrer Kindheit und Jugend eine Rolle spielten. In „At Work“ aber weist sie darauf hin, dass sie 1969 während des Vietnamkriegs für einige Monate nach Israel ging, um dort in einem Kibbuz zu arbeiten und Hebräisch zu studieren.³⁷⁶ Dort nahm sie auch einige Bilder auf – eines davon veröffentlichte später der *Rolling Stone*.

³⁷⁴ Goldman, n. pag.

³⁷⁵ Wecker, Menachem. „Are There Jewish Aspects To Annie Leibovitz's Photographs?“ *The Jewish Press* 4.2.2009: n. pag. Web. 22. Juni 2010. Verfügbar: www.jewishpress.com/printArticle.cfm?contentid=38054.

³⁷⁶ Leibovitz, *At Work* 14.

4.3.3. Einfluss des Judentums auf die Fotografien von Leibovitz

Der *Independent* schreibt, dass Leibovitz auf die Frage, ob es wichtig für sie sei, jüdisch zu sein, geantwortet habe: „I'm not a practicing Jew, but I feel very Jewish“³⁷⁷ Inwieweit spiegelt sich dieses Gefühl in Leibovitzs Arbeit als Fotografin wider? Sara Blair erörtert die Frage nach dem Jüdischen in der Fotografie in ihrem Beitrag „Jewish America Through the Lens“ auf einer allgemeineren Ebene: Frühe jüdische Fotografen in den USA hätten aus ihrem Immigrantenerlebnis heraus fotografiert. Insbesondere Kunsthistoriker Max Kozloff habe argumentiert, dass Fotografen wie Weegee und Diane Arbus von dem neuen Land befremdet gewesen seien und aus der Perspektive eines Außenseiters Amerika dokumentiert hätten. Arbus Fotografien von Freaks hingegen seien eine Antwort auf das assimilierte bürgerliche jüdische Leben Mitte des 20. Jahrhundert gewesen, so Blair:

No one seems to have understood it as a response to the psychic pressures of assimilated Jewish life. Yet Arbus's embrace of freaks as – in her curious phrase – “aristocrats”, individuals who have “already passed their test in life” by virtue of the embodiment of “trauma”, smacks of “dissent” not merely from mid-century representational styles but from the codes of high bourgeois Jewishness at mid-century.³⁷⁸

Erklärungsversuche wie diese greifen jedoch nicht mehr bei zeitgenössischen Fotografen wie Annie Leibovitz. Denn Jüdischsein hat heute eine andere Konnotation:

The problem isn't that these photographers are more or less Jewish than their predecessors. Rather, the set of conditions, experiences, and identities to which “Jewish” refers is no longer the same. (...) The category of “outsider” so intrinsic to photographic practise on both sides of the Jew/Gentile divide, surely tales on new resonances and references for Jewish-Americans, and Americans at large (...) any unitary understanding of Jewish-inflected outsidership must be insufficient to the charged, complex circuits of self-

³⁷⁷ Lambert, Angela. „Talking pictures with Annie Leibovitz: From Jagger to Trump, she summed up the Seventies and Eighties. Her latest subject is Sarajevo. As a new show opens in London, the photographer talks to Angela Lambert.“ *The Independent* 3.3.1994: n. pag. Web. 31. Jan. 2011. Verfügbar: www.independent.co.uk/life-style/talking-pictures-with-annie-leibovitz-from-jagger-to-trump-she-summed-up-the-seventies-and-eighties-her-latest-subject-is-sarajevo-as-a-new-show-opens-in-london-the-photographer-talks-to-angela-lambert-1426695.html.

³⁷⁸ Blair, Sara. „Jewish America Through the Lens.“ *Michigan Quarterly Review* XLII.1 (Winter 2003): n. pag. Web. 8. Juni 2010. Verfügbar: <http://quod.lib.umich.edu/m/mqr/act2080.0042.115?rgn=main;view=fulltext>.

understanding, the funhouse effect via which “American” and “Jew” reflect, interpenetrate and mediate one another.³⁷⁹

So treffen Attribute wie „Outsider“ oder „Alienation“ auch nicht auf Annie Leibovitz zu. Sie ist, wie ich im nächsten Kapitel erläutern werde, als junge Frau schüchtern und damit anfänglich als Fotografin eher Außenstehende gewesen. Doch war dies vermutlich dem Altersgefälle und dem Erfahrungsdefizit zu ihren Kollegen und Fotosujets geschuldet und nicht einem Gefühl der ethnischen Andersartigkeit. Ihre Zurückhaltung half ihr ganz im Gegenteil dabei, von ihren Fotosujets angenommen zu werden und bald schon selbst als *Celebrity* Fotografin zu einem festen Bestandteil der amerikanischen Kultur zu werden. Dass sie das durch ihre ikonographische Fotografie wurde, in der sie das Berühmtsein und das Image ihrer Fotosujets manchmal auf die Spitze treibt und mit einer Note der Ironie darstellt, führt Daniel Morris hingegen auf Leibovitzs „contemporary Jewish sensibility“ zurück „that imagines the self as something made, not given“³⁸⁰. Diese theatraleische und performative Inszenierung wird Sara Blair zufolge seit langem mit Juden und Jüdischsein assoziiert: Aus dem Jiddischen Theater in der Neuen Welt entwickelte sich das Amerikanische Avantgarde-Theater, Hollywood und der Broadway.³⁸¹ Doch ist zu bedenken, dass das, was Morris als „contemporary Jewish sensibility“ bezeichnet, auch als typisch amerikanisch angesehen werden kann. Gleches gilt für die Inszenierung – es ist schwer auszumachen, inwieweit sich hier das Amerikanische und das Jüdische gegenseitig beeinflussten oder zu einer Einheit verschmolzen.

Dennoch trat Leibovitz in die Fußstapfen ihrer jüdischen Vorgänger, weil sie wie viele von ihnen zunächst fotojournalistisch arbeitete und damit, wenn man so will, auch als *witnesser* auftrat – eine Rolle, die auch jüdischen Einwanderern zugeschrieben wurde. Zu den bekanntesten jüdischen Fotografen des frühen 20. Jahrhunderts zählen Alfred Stieglitz, Paul Strand, Man Ray, Robert Capa, Weegee, Lisette Model, Margaret Bourke-White, Helen Levitt, Robert Frank, Lee Frelander,

³⁷⁹ Blair, n. pag.

³⁸⁰ Morris, *After Weegee* 196.

³⁸¹ Vgl. Blair, n. pag.

Garry Winogrand und Richard Avedon.³⁸² Sie prägten den Fotografiestil der Ostküste und auch die Optik von Zeitschriften und Zeitungen – ihre ausgezeichneten Bilder wurden der breiten Öffentlichkeit zugänglich. Es war eine natürliche Entwicklung, dass sie durch ihre Expertise zu Vorbildern für nachfolgende Generationen wurden und den Nachwuchs auf die eine oder andere Weise beeinflussten. Doch wie Sara Blair in ihrem Aufsatz feststellt, transzendenten die neuen Generationen das Jüdische dieser Fotografen. Von dem besonderen Blick auf soziale Missstände, auf Details im Leben von Einwanderern, blieb so vielleicht das Bewusstsein, den Blick zu schärfen – die Kamera aber richteten die jungen Fotografen mitunter auf andere Dinge.

4.3.4. **Vorbilder: Robert Frank und Henri Cartier-Bresson**

Wie bereits erwähnt, zählen zu ihren Idolen Henri Cartier-Bresson und Robert Frank. Später kam auch Avedon als Vorbild hinzu. In diesem Kapitel möchte ich zunächst auf die ersten beiden Fotografen eingehen. Richard Avedons Einfluss werde ich in Kapitel 4.5.1 erläutern.

Henri Cartier-Bresson, französischer Fotograf und Mitbegründer von Magnum Photos, hatte sich während des Zweiten Weltkriegs der Film- und Fotoeinheit der französischen Armee angeschlossen und unter anderem die Besetzung und Befreiung Frankreichs fotografiert. Der Preis dafür war jedoch hoch: 35 Monate lang war er Kriegsgefangener der Nazis. Cartier-Bresson fotografierte sein Leben lang – bis auf wenige Versuche mit Farbe – ausschließlich in Schwarz-Weiß, mit einer Leica-Kamera im 35mm-Format. Er legte großen Wert auf die Bildkomposition und bestand darauf, dass diese beim Fotografieren und nicht erst beim *Cropping*, dem er sich grundsätzlich verwehrte, gesichert werden müsse. Cartier-Bresson hatte den Blick für das Besondere im Alltäglichen und prägte den Begriff des *decisive moment* in der Fotografie, den er folgendermaßen beschrieb: „Eine Photographie ist für mich, im Bruchteil einer Sekunde gleichzeitig die Bedeutung eines Ereignisses zu

³⁸² Auch die New Yorker Photo League hatte zahlreiche jüdische Mitglieder. Juden sind auch einige technische Erfindungen in der Fotografie zu verdanken, zum Beispiel Kodachrome und Polaroid.

erkennen, als auch den genauen Aufbau sichtbarer Formen, den es ausdrückt.“³⁸³ 1947 widmete das *Museum of Modern Art* Cartier-Bresson eine große Retrospektive in New York. Seine Arbeit wurde zum Vorbild nachfolgender Fotografen-Generationen. Auch das San Francisco Art Institute brachte seinen Studenten, wie Annie Leibovitz in „At Work“ beschreibt, das Fotografieren im Sinne Cartier-Bressons nahe: „We were taught that the most important thing a young photographer can do is learn how to see. (...) We learned to compose, to frame, to fill the negative (...) We were never to crop our pictures.“³⁸⁴ Cartier-Bresson und Robert Frank beeindruckten die Studenten. Sie adaptierten auch ihren Schwarz-Weiß-Stil, der bis in die 1970er Jahre im Gegensatz zur Farbfotografie als die geeignete künstlerische Ausdrucksform galt. Leibovitz erinnert sich an ihre Idole: „Henri Cartier-Bresson und Robert Frank were our heroes. *The World of Henri Cartier Bresson* had just been published, and I remember looking at that book and realizing what it meant to be a photographer. The camera gave you a license to go out alone into the world with a purpose.“³⁸⁵ Cartier Bresson bestärkte die Studenten in ihrem Selbstbild als Fotograf, dessen Abenteuergeist es auch erforderte, innere wie äußere *frontiers* zu überwinden.

Leibovitz war davon inspiriert, doch lässt sich an ihrem Werk auch ein stilistischer Einfluss feststellen? Wie ich im nächsten Kapitel schildere, arbeitete Leibovitz vor allem in ihren Anfangsjahren beim *Rolling Stone Magazine* fotojournalistisch, später zunehmend konzeptionell – und dabei vor allem im Musikmilieu, als sie etwa die Rolling Stones auf ihrer Tournee begleitete. Sie fotografierte aber auch andere Anlässe, wie zum Beispiel Richard Nixons Rücktritt, den letzten bemannten Flug zum Mond in der Apollo 17 und später auch das Gerichtsverfahren um O.J. Simpson (1995). Die Fotografien von Cartier-Bresson und Leibovitz zu vergleichen, ist schon wegen der sehr unterschiedlichen Fotosujets schwierig. Zwar nahm Cartier-Bresson auch Auftragsarbeiten an, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen, doch war er nicht wie Annie Leibovitz von jungen Jahren an durchgehend angestellt. Während Leibovitz in den Anfängen beim *Rolling Stone* fast schon als Pressefotografin arbeitete und damit nicht nur dem Zeitdruck

³⁸³ Cartier-Bresson, Henri. *Auf der Suche nach dem rechten Augenblick. Aufsätze und Erinnerungen*. Berlin und München: Edition Christian Pixis, 1998. 28.

³⁸⁴ Leibovitz, *At Work* 13.

³⁸⁵ Ebd., 13.

unterlag, sondern auch in ein enges thematisches Korsett eingebunden war, hatte Cartier-Bresson oft den Luxus der Zeit, als Straßenfotograf Momente einzufangen. Cartier-Bresson gelang es dabei, in verschiedensten Situationen Witz, Poesie oder Surrealismus zu sehen und einzufangen. Auf Leibovitzs fotojournalistische Arbeiten treffen diese Beschreibungen nur selten zu. Ihre Arbeit ist ästhetisch, dabei aber vor allem faktisch:

Als ich anfing, meine Arbeiten zu veröffentlichen, hatte ich Margaret Bourke-White und diesen ganzen journalistischen Ansatz im Kopf. Ich dachte, ich müßte das Leben so einfangen, wie es sich mir präsentierte – ich dachte, ich dürfte nichts ändern oder verfälschen, ich dürfte mir nur ansehen, was passiert, und es, so gut ich konnte, wiedergeben.³⁸⁶



Abb. 3: Annie Leibovitz: Jimmy Carter Kampagne, 1976.



Abb. 4: Henri Cartier-Bresson:
Île de France, Paris, 1955.

³⁸⁶ Leibovitz, *Annie Leibovitz: Photographien* 8.

Es gelang Leibovitz, wie in Abb. 3 zu sehen ist, „das Leben, wie es sich präsentiert“ einzufangen – einen Moment während Jimmy Carters Präsidentschaftskampagne im Jahr 1976. Als Betrachter hat man jedoch nicht das Gefühl, dass es sich dabei um *den einen*, den *decisive* Moment handelt. Denn trotz der besonderen Atmosphäre durch das hereinfallende Licht hat das Bild einen dokumentarischen Charakter. Leibovitz fotojournalistische Bilder wirken oftmals wie ein Filmstill einer Dokumentation, während manche Fotografien von Cartier-Bresson eher an einen Filmausschnitt eines Spielfilms erinnern. Sie sind so humoristisch wie zum Beispiel sein Foto auf der Pariser Ile de France, 1955, (Abb. 4), poetisch oder surrealisch, dass es gelegentlich schwer fällt, sich vor Augen zu halten, dass das Bild nicht gestellt, sondern dem Zufall, dem Blick und der Schnelligkeit des französischen Fotografen zu verdanken ist. Auch bei den beiden im Motiv sehr ähnlichen Bildern von Leibovitz und Cartier-Bresson, auf denen sich Liebende in den Armen liegen (Abb. 5 und 6), fällt auf, dass die Stimmung und auch der Zweck der Fotografie gänzlich anders sind: Leibovitz fuhr an Weihnachten 1971 im Auftrag des *Rolling Stone* zum Soledad Gefängnis in Kalifornien, um dort Fotos zu machen, die die Ereignisse realistisch wiedergeben (allerdings wurde dieses Foto dann nicht veröffentlicht). Cartier-Bresson hingegen scheint sein Foto zufällig während eines Spaziergangs in Paris gemacht zu haben.



Abb. 5: Annie Leibovitz: Soledad Prison, Kalifornien, 1971.

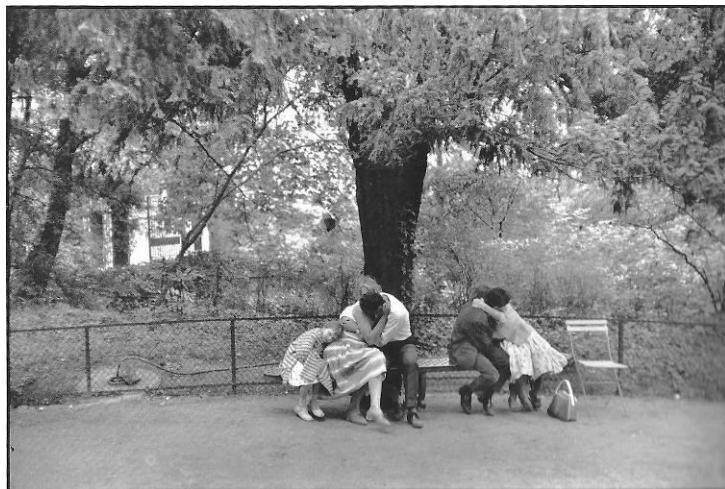


Abb. 6: Henri Cartier-Bresson: Jardin des Plantes, 1959.

Es ist jedoch auffällig, dass sich die Fotos der Liebenden in der Bildkomposition ähneln. Beiden liegt ein Blick für die Geometrie im Bild zugrunde: so haben beide Bilder eine offensichtliche Achse, die vertikal durchs Bild führt – bei Leibovitz als leerer Raum und bei Cartier-Bresson als Baum. Cartier-Bresson war bekannt dafür, in den Momenten, die er fotografisch festhielt, eine Struktur zu erkennen. Sicherlich haben seine Bilder den Blick junger Fotografen wie Leibovitz geschärft und in ihrer Arbeit beeinflusst. Doch findet man bei Leibovitz frühen Fotografien nur selten einen starken Bildaufbau. Man kann wohl am ehesten sagen, dass Leibovitz versuchte, sich den hohen Idealen des Cartier-Bresson anzunähern und dabei ihren eigenen Weg fand. Eine Begebenheit veranschaulicht das sehr schön: Als Cartier-Bresson 1937 die Krönung von König George VI von Großbritannien für die französische Wochenpublikation *Regards* fotografieren sollte, machte er nur Aufnahmen von den Menschen, die ihm zujubelten, nicht aber von dem König selbst. Leibovitz hingegen reagierte in einer ähnlichen Situation anders: Als sie den letzten bemannten Flug der Apollo 17 dokumentieren sollte, hatte sie aus verschiedenen Gründen vor³⁸⁷, nur die Zuschauer zu fotografieren, die den Start beobachteten. Überwältigt von dem Lärm beim *Take-Off*, drehte sie sich in letzter Sekunde aber doch noch um und fotografierte das Raumschiff: „But when it actually occurred it

³⁸⁷ Zum einen aus technischen Gründen – sie war nicht so gut ausgestattet wie andere Fotografen. Zum anderen, weil sie annahm, dass nahezu alle Fotografen Bilder vom Start der Apollo 17 schießen würden. Speziell Cartier-Bresson erwähnt sie in diesem Zusammenhang nicht.

was such a dramatic event that I couldn't help but turn around and take the picture.“³⁸⁸

Später entfernte sich Leibovitz noch weiter von den Grundsätzen ihres Vorbilds, als das Genre wechselte, vom Fotojournalismus zur gestellten Porträtfotografie. Cartier-Bresson kommentierte diese Art der Fotografie kurz und knapp: „Die gestellte oder inszenierte Fotografie ist nicht meine Sache.“³⁸⁹ Leibovitz muss sich der Herabwürdigung in den Augen ihres Idols bewusst gewesen sein, denn sie scherzte einmal: „'My portraits started to feel like *after* the decisive moment,' she says, laughing. 'I made myself feel a little better by saying it's the studied moment.'“³⁹⁰ Dass sie Cartier-Bresson dennoch im Kopf behielt, zeigen zum Beispiel ihre Straßenfotografien aus Sarajevo im Jahr 1993, als sie sich kurzfristig wieder auf den Fotojournalismus besinnte (siehe Kapitel 6.2.6).

Wie Annie Leibovitz in *At Work* beschreibt, war auch der Fotograf Robert Frank nicht nur ihr persönliches Idol, sondern das ihrer Fotografie-Klasse im San Francisco Art Institute. Im Gegensatz zu Henri Cartier-Bresson stammte Frank aus einer jüdischen Familie – sein Vater war ein deutscher Jude aus Frankfurt am Main, der mit seiner schweizerischen Frau in deren Heimat lebte, wo Robert Frank auch aufwuchs. Nach einer Fotografielehre und unter dem Einfluss der „Neuen Fotografie“, deren Ziel es war, Dinge so wiederzugeben, wie sie waren, sachlich und wahrhaftig gegenüber der Form, unmanipuliert und in bestmöglicher Bildschärfe³⁹¹, reiste Robert Frank im Jahr 1947 mit Anfang 20 in die USA. Dort arbeitete er zunächst, angeheuert von dem russischen Fotografen und Art Director Alexey Brodovitch³⁹², als Modefotograf für *Harper's Bazaar* – und entwickelte sich bald fort von der „Neuen Fotografie“, die in den 1950er Jahren als überholt galt. Dem Grundsätzlichen, dem Nichtarrangierten, blieb er zwar treu, sah es aber mit einem menschlichen, oft lyrischen Ton.³⁹³ Als Frank 1953 endgültig in die USA emigrierte, verabschiedete er sich aber auch von der Sentimentalität seiner früheren Arbeiten.

³⁸⁸ Leibovitz, *At Work* 23.

³⁸⁹ Cartier-Bresson, *Auf der Suche nach dem rechten Augenblick* 32.

³⁹⁰ McGuigan, Cathleen. „Through Her Lens“. *Newsweek* 15.10.2007: n. pag. Web. 5. Juni 2008. Verfügbar: www.newsweek.com/id/44812.

³⁹¹ Vgl. Robert Frank, *Moving Out*, Washington: National Gallery of Art, 1994. 43.

³⁹² Brodovitch entdeckte Mitte der 1940er Jahre auch Richard Avedon für *Harper's Bazaar*. Brodovitch veröffentlichte unter anderem einen Fotografieband mit dem Titel „Ballett“.

³⁹³ Vgl. Frank, 49.

Gefördert durch ein Guggenheim Stipendium reiste er von 1955 bis 1956 durch die USA, mit der Absicht, Amerika zu dokumentieren. Er ging in der Auswahl seiner Ziele und Fotoobjekte zwar auch methodisch vor, gab sich bei seiner Arbeit aber vielmehr dem Geist der Beatgeneration hin, in einem freien und losen Stil zu fotografieren, „ganz im Sinne von Ginsberg, wonach der erste Gedanke, (der) beste Gedanke‘ sei“.³⁹⁴ Insgesamt fertigte er mehr als 20.000 Fotografien an. Das daraus resultierende Buch „The Americans“ mit einem Vorwort von Jack Kerouac³⁹⁵, das zuerst in Frankreich und 1958 in den USA veröffentlicht wurde, bescherte Frank zunächst die Kritik, er sei anti-amerikanisch. In den 1960er Jahren wurde „The Americans“ dann aber gerade wegen seines schonungslosen Blicks auf Amerika von einer Generation von Fotografen, Filmemachern und Autoren gefeiert. Als Leibovitz am San Francisco Art Institute von Robert Frank erfuhr, hatte dieser schon den Ruf eines amerikanischen Helden, eines modernen Alexis de Tocqueville, eines Außenseiter, der die amerikanische Gesellschaft kritisch vor die Linse genommen hatte.

Robert Frank muss für die Generation von Fotografen, zu der Annie Leibovitz zählte, in zweierlei Hinsicht das passende Vorbild gewesen sein. Zum einen hatten die Ideen der Beatgeneration, mit der Robert Frank verbunden war, in der Hippie-Bewegung San Franciscos ihren Fortgang gefunden – eine Zeit, in der Annie Leibovitz und ihre Altersgenossen aufwuchsen. Robert Franks freier Geist war eine geeignete Projektionsfläche für die Ambitionen der Fotografieschüler. Zum anderen war seine Arbeit aber auch Projektionsfläche für „the romance of the process“, wie Annie Leibovitz die romantische Vorstellung nennt, die sie als Studentin von dem Schaffen des Fotografen hatte, das ihn durch die Weiten Amerikas führte: „Robert Frank was probably the most influential figure among the photography students. A new edition of „The Americans“ had also just been published, and I fell in love with the idea of working like Robert Frank. Driving around in a car and taking pictures. Looking for stories.“³⁹⁶

³⁹⁴ Frank, 111. Frank freundete sich später mit Jack Kerouac und Allen Ginsberg an. Kerouac schrieb auch das Vorwort für „The Americans“.

³⁹⁵ In der amerikanischen Ausgabe.

³⁹⁶ Leibovitz, *At Work* 13. „The Americans“ war bis dahin der einzige Fotoband Robert Franks, der veröffentlicht war. Erst im Jahr 1972 erschien sein zweiter, „The Lines of my Hand“.

Wie in Abb. 7 zu sehen ist, zeigt der Fotograf auf einigen seiner Bilder von „The Americans“ das unendlich groß wirkende Land und die Einsamkeit. Auf Abb. 8 sind die Zapfsäulen einer Tankstelle zu sehen, die fast schon wie verlassene Zeugnisse einer Zivilisation wirken. Der Mythos der amerikanischen Freiheit und der Unabhängigkeit durch ein Automobil wird in diesen Bildern geradezu heraufbeschworen. Dass sich ganze Generationen von Fotografen von dem Road-Trip und der Lonely-Woolf-Atmosphäre anstecken ließen, ist insbesondere im Zusammenspiel mit Franks anderen Fotos von „The Americans“ nicht verwunderlich: Diese sind oft lebhaft und befremdlich zugleich.

In einem ihrer frühen Fotobände hat auch Leibovitz Aufnahmen einer Autofahrt veröffentlicht, fotografiert auf dem Highway 101 in Kalifornien. Auch sie versucht darin die Weite und Leere der Landschaft festzuhalten (Abb. 9 und Abb. 10). Auf einem anderen Bild (Abb. 11) fotografierte sie einen Tourneebus an einer Tankstelle. Zwar hat das Tankstellen-Bild mit jenem von Frank nicht viel mehr als das Motiv gemein. Doch erinnern die Hell-Dunkel-Kontraste, die das künstliche Licht auf die Tankstelle und den Bus wirft, daran, wie sich Frank manchmal Lichteffekte zu Nutze macht.



Abb. 7: Robert Frank: US 285
New Mexico. 1956.



Abb. 8: Robert Frank: Santa Fe, New Mexico, 1955.



Abb. 9: Annie Leibovitz: Highway 101, California, 1973.



Abb. 10: Annie Leibovitz: Highway 101, California, 1974.



Abb. 11: Annie Leibovitz: Auf Tournee mit Jackson Brown, Iowa, 1976.

Obwohl Robert Frank in seiner Jugend auch im Fotojournalismus gearbeitet hatte, war er trotz oder gerade wegen seines beeindruckenden Werks „The Americans“ für das Handwerk des Fotojournalismus eigentlich kein geeignetes Beispiel. Die dokumentarischen Fotografien stellten einen Kontrast zu der gängigen Praxis des Fotojournalismus dar: Die Bilder hatten einen ungewöhnlichen Fokus, wirkten hin und wieder verwaschen und nur unzureichend ausgeleuchtet, und waren manchmal auf radikale Weise beschnitten. Zudem nahm Frank zwar Auftragsarbeiten an, angenehm war es ihm aber nicht, für andere zu arbeiten.³⁹⁷ Doch wie bei vielen Künstlern, musste auch er den Spagat zwischen seinen Vorlieben und dem Bezahlten der Rechnungen schaffen. Wie es auch Annie Leibovitz später, beispielsweise für *American Express*, tat, machte Frank kurzzeitig Fotos für eine Werbekampagne. 1963 arbeitete er mit Louis Silverstein, Art Director der Werbeabteilung der *New York Times*, an einer Serie von Anzeigen, die den Titel „New York is...“ trugen.³⁹⁸

Die Bereiche also, in denen Leibovitz ihr Leben lang mehr oder weniger intensiv arbeiten würde – Fotojournalismus, Mode- oder Werbefotografie, streifte Frank gewissermaßen im Vorbeigehen. So widmete er sich auch eine ganze Dekade lang, die 1960er Jahre, dem Filmemachen, eine Ambition, die Leibovitz bis dato nie ihre eigene nannte, obwohl sie dem Genre später fotothematisch sehr nahe kommt.³⁹⁹ Doch ausgerechnet Franks Ausflug in die Welt der bewegten Bilder, ließ in den

³⁹⁷ Vgl. Frank, 24.

³⁹⁸ Vgl. ebd., 117.

³⁹⁹ Nicht nur lichtet Leibovitz Hollywood-Schauspieler ab, sie fotografierte zum Beispiel auch ein „Film Noir“-Special für die Zeitschrift *Vanity Fair*.

1970er Jahren die Lebenswege von ihm und Leibovitz kreuzen. Frank hatte im Mai 1972 das Plattencover für das Album „Exile on Main Street“ der Rolling Stones fotografiert. Nur einen Monat später beauftragte ihn die Band, einen Dokumentarfilm über ihre Tournee durch die USA zu drehen. Der daraus resultierende Film „Cocksucker Blues“ wurde wegen der Sex- und Drogenszenen allerdings nie veröffentlicht. Zur selben Zeit aber als Frank den Film drehte, machte Annie Leibovitz einige Konzertfotos von der Band – und die Bekanntschaft mit ihrem Idol:

Here was the great master. I couldn't believe that I was able to watch him work for a few days, that I was actually in the room where Robert Frank was loading his camera. He picked up my camera once. I was terrified. He held it. It was like being with God. He said to me, "You can't get every picture." That was comforting advice. You do miss things. (...) Robert Frank didn't seem to be missing anything, though.⁴⁰⁰

Anders als Leibovitz, die ab Beginn ihrer Karriere beim *Rolling Stone Magazine* mit Prominenten zu tun hatte und es auch darauf anlegte, sie zu fotografieren, wie an der Erzählung über John Lennon (siehe nächstes Kapitel 4.3.3) erkennbar ist, scheute Robert Frank den Prominentenkult. Nicht nur jenen um seine eigene Person, sondern auch den um *Celebrities*. Eines seiner Fotos aus „The Americans“ veranschaulicht das sehr gut (Abb. 12): Im Vordergrund ist ein blondes Hollywood Starlet bei einer Filmpremiere zu sehen, im Hintergrund drängen sich die Zuschauer. Frank stellte allerdings nicht die prominente Dame scharf, sondern die Zuschauermenge.



Abb. 12: Robert Frank: Movie Premiere, Hollywood, 1956.

⁴⁰⁰ Leibovitz, *At Work* 33.

4.4. Leibovitz und das Rolling Stone Magazin

Sontag schrieb nie einen Essay über Musik und erwähnte allenfalls klassische Kompositionen in ihren Aufsätzen. Doch erklärte sie in einem Interview, dass Rock'n'Roll ihr Leben veränderte:

Rock & roll really changed my life. (...) It was Bill Haley and the Comets. I really had a revelation, and I can't tell you how utterly cut off I was from popular music because, being a child in the Forties, the only thing I ever heard were crooners, and I loathed them. And then I heard Johnnie Ray singing „Cry.“ I heard it on the jukebox and something happened to my skin. You know, I think Rock & Roll is the reason I got divorced. I think it was Bill Haley and the Comets and Chuck Berry [laughing] that made me decide that I had to get a divorce and leave the academic world. At that time, the late Fifties, I lived in a totally intellectual world. I didn't know one single person I could share this with. I didn't talk about it.⁴⁰¹

Einige Jahre später, 1967, als sich Susan Sontag gerade an der Ostküste und bei der *Partisan Review* etabliert hatte, kratzte an der Westküste der 21 Jahre alte und jüdischstämmige Jann Wenner 7500 Dollar zusammen, um eine Rock'n'Roll Zeitschrift zu gründen: das *Rolling Stone Magazine*, das nur wenige Monate nach dem Summer of Love zum ersten Mal erschien. San Francisco's Musikszene hatte sich abseits des Musikgeschäfts von Los Angeles und New York entwickeln können – ohne Standards und mit Raum für Kreativität: „In the mid-Sixties San Francisco was the only city to develop a consciousness about the importance of rock (...) part of that collective outlook held that music was the essential component of a ‘new culture.’“⁴⁰² Jann Wenner hatte sein Studium in Berkeley abgebrochen, um seine Idee zu verwirklichen, in einem neuen Magazin über die Musik und ihre Szene zu berichten: „...the idea of talking to pop musicians as if they actually had something to say was a definite novelty. Rock & roll, after all, had not been born of intellectual ferment.“⁴⁰³ Dennoch wurde er auch zum politischen und gesellschaftlichen Sprachrohr. Wenner engagierte Journalisten wie Hunter S. Thompson und Joe Eszterhas, die mit dem *New Journalism* den journalistischen Stil des *Rolling Stone*

⁴⁰¹ Cott, „The Rolling Stone Interview“ 115.

⁴⁰² Landau, Jon. „Rock 1970. It's too Late to Stop Now.“ *The Rolling Stone Reader*. New York: Warner Paperback Library, 1974. 15.

⁴⁰³ Loder, Kurt. Introduction. *The Rolling Stone Interviews. The 1980s*. Hrsg. Sid Holt. New York: St. Martin's Press, 1989. vii.

Magazins prägten.⁴⁰⁴ Der *New Journalism* verpflichtete sich nicht der Objektivität, wie es bei den renommierten Zeitungen üblich war, sondern der subjektiven Schreibart. Sich journalistisch keinen Konventionen zu unterwerfen, wurde dem Zeitgeist der 1960er Jahre gerecht. Die Redaktion interviewte „Bob Dylan, John Lennon, Mick Jagger, Janis Joplin, Pete Townshend and Eric Clapton with the sense of purpose a *Time* reporter would bring to an interview with Henry Kissinger.“⁴⁰⁵ Der *Rolling Stone* war in den 1960er Jahren die Stimme der Gegenkultur. Er berichtete nicht nur darüber, seine Mitarbeiter waren auch Teil dieser Kultur und lebten sie. So nahmen sie beispielsweise Drogen – in San Francisco noch Marijuana und nach dem Umzug der Redaktion nach New York im Jahr 1977 schließlich Kokain:

Musicians snorted coke. Reportedly, White House Chief of Staff Hamilton Jordan snorted coke. Jann Wenner snorted coke. And now so did his employees: editors, writers, production artists, secretaries and even business staffers, visiting the Capri Lounge just after cashing their checks (...) The Lounge's walls were covered with Polaroid photos of its clients happily snorting away their wages.⁴⁰⁶

Jann Wenner beschwerte sich viele Jahre später darüber, dass das Interesse am Drogenkonsum, Sex und Rock'n'Roll des *Rolling Stone* der 1960er und 1970er Jahre groß gewesen sein, nicht aber an der harten Arbeit, die sein Team unter Stress geleistet habe. Regelmäßig wurden damals Nächte durchgearbeitet, um den Redaktionsschluss einhalten zu können, was aber auch dem Umstand gezielt war, dass die Redakteure gerne in letzter Minute ihre Artikel fertig stellten oder manch einer, wie der Journalist Hunter Thompson, ihre Artikel überhaupt nicht ablieferten. Thompson sollte nach der Watergate Affäre und dem Rücktritt Richard Nixons einen abschließenden Artikel schreiben, vertröstete die Redaktion aber so lange, bis diese aus der Not heraus eine Bildstrecke ohne Text veröffentlichte mit der Überschrift

⁴⁰⁴ Hunter S. Thompson begründete den Begriff des Gonzo-Journalism, den er selbst praktizierte. Diese exzentrische Schreibart kann aber eher der Literatur als dem Journalismus im strengen Sinne zugeordnet werden.

⁴⁰⁵ Draper, Robert. *Rolling Stone Magazine. The Uncensored History*. New York: Doubleday, 1990. 7f.

⁴⁰⁶ Ebd., 261.

„The Quitter“ (Abb. 13). Die Fotos für die Bildstrecke hatte Annie Leibovitz gemacht.⁴⁰⁷

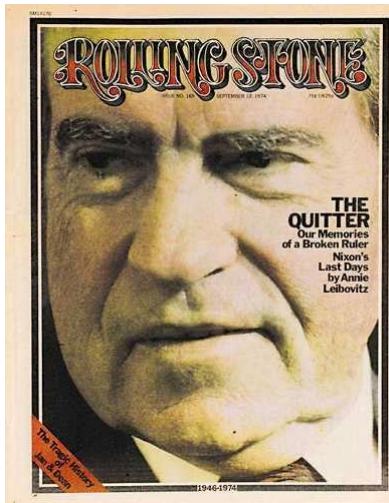


Abb. 13: Annie Leibovitz: Cover
„The Quitter“, 1974.

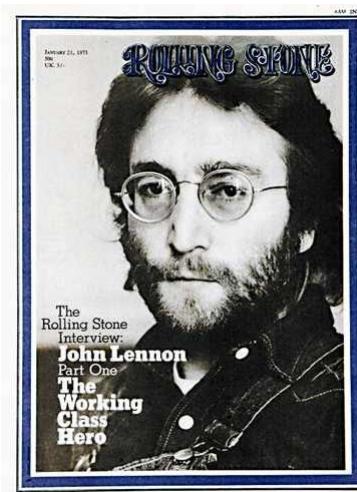


Abb. 14: Annie Leibovitz: Cover
„John Lennon“, 1971.

Annie Leibovitz war gerade erst von ihrem Aufenthalt in Israel zurückgekehrt, als sie im Frühling 1970 Anti-Vietnam-Proteste in San Francisco und Berkeley fotografierte. An der Westküste befand sich Leibovitz geradezu im Epizentrum der Protestbewegung. Der Vietnamkrieg hatte zwar in den gesamten USA zu Demonstrationen geführt, jene an der Westküste hatten durch die Hippie-Bewegung und die politischen Proteste an der Berkeley University aber große Aufmerksamkeit erhalten. Die Proteste erreichten mit Rock'n' Roll Festivals wie Woodstock, das den Slogan „Three Days of Peace and Music“ trug und an dem etwa 500.000 Menschen teilnahmen, ein historisches Ausmaß. Durch den Krieg geriet Leibovitz aber in ein persönliches Dilemma: Ihr Vater war während des Kriegs auf den Philippinen stationiert. Die Clark Air Base war der Hauptstützpunkt für US-Soldaten von und nach Vietnam. Leibovitz selbst war aber gegen die US-Intervention:

The Vietnam War was at its height, and it was a confusing time to be a young American. It seemed particularly confusing to me, personally. I was a member of the generation that was most vocally opposed to the war, and yet I felt that I should be loyal to my father, who was going in and out of Vietnam on missions.⁴⁰⁸

⁴⁰⁷ Vgl. Draper, 225.

⁴⁰⁸ Leibovitz, *At Work* 14.

Auch deswegen war Leibovitz 1969 nach Israel in das Kibbutz Amir gegangen, bald aber zu dem Schluss gekommen, dass es nichts bringe, sich dort vor der Realität zu verstecken. 1970 kehrte sie wieder zurück ans San Francisco Art Institute.

In ihrem Prolog zu „At Work“⁴⁰⁹ spricht Leibovitz von ihrem „boyfriend“, der sie dazu überredete, die Bilder der Vietnam-Proteste und einige, die sie in Israel gemacht hatte, dem Art Director des *Rolling Stone Magazine* zu zeigen. Jann Wenner hingegen erinnert sich in seiner Einführung zu „Rolling Stone. The Photographs“, dass Leibovitz 1969 als 19-Jährige zum ersten Mal bei ihnen erschien. Bob Kingsbury, der erste Art Director des Magazins, sah damals das Portfolio von Leibovitz: „She had just returned from a year in Israel (...) and I liked one of the pictures from her trip. I thought she showed a lot of potential. Her work looked very good, very competent, and she was just a kid. We hired her.“⁴¹⁰ Eines der Israel-Fotos erschien halbseitig in einer speziellen Rubrik des *Rolling Stone*, in der *free-form photography* publiziert wurde, der thematisch keine Grenzen gesetzt waren. Ein anderer ihrer Fotos einer Demonstration vor dem Rathaus San Franciscos, auf dem angeblich auch ein jointrauchender Allen Ginsberg zu sehen war⁴¹¹, wurde das Titelbild einer Spezialausgabe des Magazins, die sich den Campusaufständen und Anti-Kriegs-Demonstrationen widmete.⁴¹² Leibovitz wusste nach eigenen Aussagen nur wenig über Rock’n’ Roll. Allerdings bezeichnete sie sich als Fan und hatte während ihres Studiums für einen DJ der Radiostation KSAN gearbeitet.⁴¹³ Sie stand der Musik also nicht fern. Trotzdem interessierte sie vor allem das Fotografieren: „I was grateful to be able to take pictures and see them published. It didn’t matter what the subject was. What mattered was photography.“⁴¹⁴

Rockfotografie war zu dieser Zeit ein junges Feld, das es zu Beginn der 1960er Jahre in San Francisco, New York und Los Angeles noch nicht gegeben hatte. Fotos

⁴⁰⁹ Leibovitz, *At Work* 14.

⁴¹⁰ Bob Kingsbury zitiert in Wenner, Jann S. Introduction. *Rolling Stone. The Photographs*. Hrsg. Laurie Kratochvil. New York: Simon and Schuster, 1989: n. pag.

⁴¹¹ Mehrere US-Zeitungen erwähnen Allen Ginsberg in Zusammenhang mit diesem Cover, aber Leibovitz geht in ihrer autobiographischen Erzählung „At Work“ nicht näher auf den Gegenstand des Fotos ein.

⁴¹² Leibovitz, *At Work* 14.

⁴¹³ Ebd., 23.

⁴¹⁴ Ebd., 11.

von Musikern waren meist Standbilder zu PR-Zwecken oder relativ statische Aufnahmen des Musikers auf der Bühne, dabei oft das Mikrofon vor dem Gesicht.⁴¹⁵ Doch Rock'n'Roll -Musik beanspruchte eine authentischere Fotografie für sich mit einer politischen und sozialen Bedeutung: „The thing about rock & roll is people expect it to be real, sincere, and heartfelt, or something – it's not supposed to be manufactured.“⁴¹⁶ So entstanden Fotos, die die Musiker als Künstler zeigten, ohne ein bestimmtes Starimage transportieren zu wollen. Während heute die Musikbranche dafür kritisiert wird, das Geschehen rund um die Musiker zu kontrollieren und Fotos ausschließlich zu PR-Zwecken anfertigen zu lassen, hatten die Fotografen damals noch Zugang zu den Rockmusikern und durften sie auf ihren Touren begleiten. Es war eine Arbeit zwischen zwei Künstlern, dem Fotografen und dem Musiker – ohne Stylisten und in natürlichen Posen oder Lebenssituationen. Für Leibovitz hieß das auch, die Musiker möglichst nicht auf der Bühne zu fotografieren: „It seemed to me that a concert was the least interesting place to photograph a musician. I was interested in how things got done. I liked rehearsals, backrooms, hotel rooms – almost any place but the stage.“⁴¹⁷ Durch das Streben nach Authentizität und Bedeutung nahmen die Fotos einen anderen Stellenwert ein als es heute der Fall ist: Sie zeigten Musiker mit einer Botschaft, die sie sowohl durch ihre Musik als auch durch ihren Lebensstil zum Ausdruck brachten.

Annie Leibovitz betrat das Feld der Musikfotografie gerade noch rechtzeitig, um die Unbeschwertheit im Umgang mit den Musikern vor dem Umbruch in der Musikbranche zu erleben: 1970 wurde sie die zweite fest angestellte Fotografin, die der *Rolling Stone* bis dahin je engagiert hatte.⁴¹⁸ Der schnelle Aufstieg von Leibovitz ist insbesondere deshalb bemerkenswert, weil jedenfalls die Frauen in der Redaktion des *Rolling Stone* bis zur Mitte der 1970er Jahre zwar die Arbeit mit den männlichen Mitarbeitern teilten, nicht aber den Ruhm – das begann sich erst 1974 zu ändern.⁴¹⁹

⁴¹⁵ Vgl. Wenner, Jann S. „1967“. *Rolling Stone. 1,000 Covers. A History Of The Most Influential Magazine in Pop Culture*. New York: Abrams, 2006. 7f.

⁴¹⁶ Mick Jagger zitiert in Hiatt, Brian. „Mick Jagger: On the Challenge of Live Performance and the Problem With Film Directors.“ *Rolling Stone* 17.4.2008: n. pag. Web. 24. Sept. 2013. Verfügbar: www.rollingstone.com/music/news/mick-jagger-on-the-challenge-of-live-performance-and-the-problem-with-film-directors-20080417.

⁴¹⁷ Leibovitz, Annie. *American Music*. New York: Random House, 2003. 209.

⁴¹⁸ Leibovitz war aber nicht generell die erste weibliche Fotografin bei dem Magazin. So schoss beispielsweise Linda Eastman das erste Coverfoto, das von einer Frau angefertigt wurde.

⁴¹⁹ Draper, n.pag/Bildunterschrift zu Fotostrecke im Buch.

Nach sechs Monaten hatte Leibovitz schon ihre ersten *Rolling Stone* Cover mit Fotos von Grace Slick und später Rod Stewart veröffentlicht. Damals entstanden die Fotos für das Cover eher zufällig – das beste der journalistischen Fotos wurde für das Deckblatt ausgewählt. Erst später schlug Wenner einen anderen Kurs ein und gab die Coverbilder separat in Auftrag.

Als Leibovitz im Dezember 1970 erfuhr, dass Jann Wenner John Lennon in New York City interviewen will, ging sie angeblich in sein Büro und überzeugte ihn davon, sie mitzunehmen statt einen Fotografen in New York City zu engagieren: Sie könne mit einem günstigen Jugend-Ticket fliegen und in New York bei Freunden übernachten. Sie verlangte 100 Dollar für den Auftrag – Wenner nahm sie mit.⁴²⁰ Sowohl das Interview als auch die Fotografie von John Lennon (Abb. 14) wurden für beide zu einem Meilenstein in ihrer Karriere. Wenner erinnert sich, dass das Foto, das schließlich zum Titelbild erkoren wurde, eher zufällig entstanden war: Leibovitz hatte unzählige Rollen Film geschossen, als sie gerade durch ihre Linse sah und sich John Lennon zufällig umdrehte. „John turned and looked directly at her – not as a famous person looking at a photographer but as one human being acknowledging another. It was the honesty of this encounter, Annie has said, that set the precedent for the rest of her career.“⁴²¹

Annie Leibovitz trat offenbar nicht so selbstbewusst auf, wie man aus Erzählungen wie diesen schlussfolgern könnte. Robert Draper zitiert Grover Lewis, Reporter des *Rolling Stone*, mit den Worten „She [Leibovitz] was so big, and her face looked so old for her age, that it was easy to forget that she was actually a very scared kid“ (...) „And by scared, I mean she needed encouragement just to get out of the car and set up the equipment.“⁴²² Hält man sich vor Augen, dass die junge Leibovitz gerade erst ihren Abschluss am San Francisco Art Institute gemacht hatte, beziehungsweise schon für den *Rolling Stone* zu arbeiten begann, als sie noch studierte, verwundert es nicht, dass sie bezüglich ihrer Arbeit noch unsicher war. Zumal sie auf ein selbstbewusstes und äußerst unkonventionelles Team stieß, das den Lebensgeist der 1960er Jahre schon längst verinnerlicht hatte. Eben war sie noch im

⁴²⁰ Vgl. Draper, 182.

⁴²¹ Wenner, Introduction. *Rolling Stone. The Photographs* n. pag. Annie Leibovitz erinnert sich in „Rolling Stone 1,000 Covers“, dass sie überrascht war, dass Wenner das Foto so mochte und als Cover auswählte.

⁴²² Zitiert in Draper: 182.

Institutzimmer gesessen, im nächsten Moment fotografierte sie die Ikonen ihrer Zeit. Ihre Unsicherheit aber kam ihr bei ihrer Arbeit als Fotografin zugute wie der *Rolling Stone* Journalist Ben Fong-Torres erzählt:

,She'd be nervous before the assignment, during the shoot and even looking at the prints. She was just constantly a case of nerves about her work, but that endeared her to her subjects. The artists would respond to her warmly and that would make a good picture – or they'd get nervous and freaked out and *that* made a good picture. She was innocent in a way that allowed her to get into people and discover their core. And that meant she got the better picture.⁴²³

Als Leibovitz 1970 fest für den *Rolling Stone* zu arbeiten begann, hatte sie nicht nur die Flower-Power-Bewegung der Sechziger Jahre verpasst, sondern auch musikalisch den wichtigsten Moment, wie sie in „At Work“ schreibt: Um etwa Jimi Hendrix und Janis Joplin zu fotografieren, war es zu spät. Beide starben im Herbst 1970. Ungefähr zur gleichen Zeit befand sich die Musikbranche in einem Umbruch: Zum einen fand das Konzept des Solokünstlers ein Revival – mit Sängern wie Eric Clapton, Elton John, Neil Young oder Rod Stewart. Zum anderen verbesserten sich Ende der 1960er Jahre auch die technischen Möglichkeiten zur Aufnahme der Musik. In Folge dessen waren zunehmend mehr Menschen in den Musikproduktionsprozess involviert.

Wie bereits erwähnt, galten am San Francisco Art Institute die Fotografen Henri Cartier-Bresson und Robert Frank als Vorbilder, die mit 35mm-Kameras bewundernswerte Schwarz-Weiß-Fotos schossen. Die Studenten wollten es ihnen gleich machen. Leibovitz tauschte noch während des Studiums ihre Minolta-Kamera gegen eine Nikon ein, die wegen der scharfen 35mm Linse in den späten 1960er und frühen 1970er Jahren die bevorzugte Kamera professioneller Fotografen war.⁴²⁴ So verstand sich Leibovitz in den ersten Jahren beim *Rolling Stone* als Fotojournalistin: „During the early years at the magazine, when I thought of myself more as a photojournalist than a portraitist, I usually carried three cameras on assignments. I didn't want to lose time changing lenses. I would take a 35mm lens, a 55, and a 105.“⁴²⁵ Offenbar leistete Leibovitz ausgesprochen gute Arbeit. Jann Wenner bezeichnet sie rückblickend als eine „damn good [photo]reporter“, die oft mit einem

⁴²³ Draper, 182.

⁴²⁴ Leibovitz, *At Work* 16.

⁴²⁵ Ebd., 16.

tieferen Verständnis für die Story zurückgekommen sei als die Text-Reporter.⁴²⁶ Im Laufe der Jahre prägte Leibovitz mit ihrem fotografischen Stil das Aussehen des Magazins. So lieferte sie im Laufe ihrer Karriere beim *Rolling Stone* 142 Coverfotos.⁴²⁷ In den ersten Jahren fotografierte sie in Schwarz-Weiß bei natürlichem Licht, wie es ihrem fotojournalistischen Anspruch entsprach. Der *Rolling Stone* druckte damals noch auf Zeitungspapier. Doch mit dem technischen Fortschritt stiegen auch die Ansprüche an das Magazin, das seinen Druck stetig verbesserte, und an die Fotografen. Bis 1973, als der *Rolling Stone* vierfarbige Cover einführte, hatte Leibovitz noch nicht mit Farbfilmen gearbeitet. Anfänglich hatte sie Probleme damit:

When I shot in black and white, the printer who processed my film, Chong Lee, saved me. He would inspect the film under a red light in the darkroom and push it until he saw something. But he couldn't help me with color. The exposure is critical with color transparencies. One of the first cover pictures I took in color was a backlit photograph of Marvin Gaye (...) It looked gorgeous when we were there. But the picture was a disaster when it was published. The ink sank into the newsprint and everything clogged up. All you could make out was the sunset. Marvin Gaye was in silhouette. There was no detail in his face.⁴²⁸

Leibovitz begann mit Licht zu experimentieren und fügte dem natürlichen Licht *Strobes*, also künstliches Licht hinzu. Dadurch wurden die Fotos in Form und Farbe sehr grafisch. Auch der Kontrast und die Farbsättigung waren stark, was beim Druck des *Rolling Stone* nicht so sehr auffiel, durchaus aber im Buchdruck.⁴²⁹ 1973 hatte Michael Salisbury die Position als Art Director übernommen und schlug vor, das Cover wie ein Poster zu behandeln und es nicht nur grafischer, sondern auch insgesamt gewagter zu gestalten.⁴³⁰ Jann Wenner selbst wollte das Coverfoto einige Zeit vor einem weißen Hintergrund im Stil Richard Avedons aufgenommen haben. Leibovitz, als Fotojournalistin zu arbeiten gewohnt, musste sich zunehmend auf die

⁴²⁶ Vgl. Wenner, Introduction. *Rolling Stone. The Photographs* n. pag.

⁴²⁷ Vgl. „Annie Leibovitz“. *Vanity Fair* (date unknown): n. pag. Web. 28. Jan. 2009. Verfügbar: www.vanityfair.com/contributors/annie-leibovitz.

⁴²⁸ Leibovitz, *At Work* 49ff.

⁴²⁹ 1983 veröffentlichte Leibovitz ihren ersten Bildband „Annie Leibovitz: Photographs“, der in Japan gedruckt wurde. Nach eigenen Angaben erschrak sie beim Anblick der grellen Farben.

⁴³⁰ So schreibt es Jann Wenner in seiner Einleitung zu „*Rolling Stone. The Photographs*“. In „*Rolling Stone 1,000 Covers*“ hingegen macht Wenner Tony Lane für die Idee des Poster-Konzepts verantwortlich. Lane war 1974 als Art Director zu dem Magazin gestoßen.

speziellen Anforderungen des Titelbilds einstellen, dem mit steigender Auflage des Magazins Mitte der 1970er Jahre ein höherer Stellenwert zukam. Denn das Cover eines Magazins war ein Kaufkriterium für potentielle Leser. Es sollte einfach und direkt sein, Details vermeiden und Elemente beinhalten, die leicht wiedererkennbar waren.⁴³¹ Leibovitz war einerseits gezwungen, sich den neuen Spielregeln anzupassen, auf der anderen Seite eröffneten neue technische Möglichkeiten und ein steigendes Budget auch neue Perspektiven. Sie begann, konzeptionell zu arbeiten und zeigte sich darin sehr kreativ, worauf ich in Kapitel 4.5 näher eingehe. Jann Wenner betont, dass Leibovitz trotz der Vorausplanungen nie ihren journalistischen Blick auf die Menschlichkeit der aufgenommenen Person verlor.⁴³²

Das Titelbild hatte seit der Gründung des Magazins eine andere Gewichtung als die Fotos auf den Innenseiten. In den frühen Jahren des *Rolling Stone* legte man im Heft mehr Wert auf den Text als auf die Fotografien. Bilder wurden angeschnitten, zu Collagen verbunden oder ihnen schlichtweg wenig Platz auf den Seiten zugestanden. Obwohl Leibovitz auch große Bildstrecken im *Rolling Stone* veröffentlicht hatte, wie beispielsweise jene zu Richard Nixons Rücktritt im Jahr 1974, empfand sie es beinahe als persönlichen Triumph, als das Magazin im Jahr 1976 eine ganze Ausgabe den Fotoporträts Richard Avedons widmete von Menschen, die er zur Machtzentrale der USA zählte.^{433, 434} Es war gleichzeitig auch eine gelungene Demonstration der Macht des Bilds.⁴³⁵

Leibovitz war beim Fotografieren auf sich gestellt und arbeitete ohne Kollegen – ein Umstand, der es ihr später schwer machte, sich bei Shootings für *Vanity Fair* oder *Vogue* mit einem ganzen Team auseinanderzusetzen. Doch wie hatte ihr schon der Journalist Hunter Thompson erklärt: „Good reporters don't travel in packs“⁴³⁶. Es war möglicherweise eine ähnliche Einstellung, nämlich nicht der Masse zu folgen und statt dessen den eigenen Blick zu schärfen, der sie Fotos machen ließ wie jenes

⁴³¹ Vgl. Rothstein, *Photojournalism* 164.

⁴³² Wenner, Introduction. *Rolling Stone. The Photographs* n. pag.

⁴³³ Vgl. Leibovitz, *At Work* 16.

⁴³⁴ Der *Rolling Stone* hatte Avedon damit beauftragt, die Präsidentschaftswahlen Jimmy Carter vs. Gerald Ford zu fotografieren, doch Avedon hatte ambitioniertere Pläne. Der *Rolling Stone* veröffentlichte schließlich ein Portfolio Avedons mit 73 Fotos, das den Titel „The Family“ trug. Zu sehen waren darin u.a. Henry Kissinger, Rose Kennedy, Ralph Nadar und Ronald Reagan.

⁴³⁵ Vgl. Leibovitz, *At Work* 16.

⁴³⁶ Ebd., 22.

nach Richards Nixons Rücktritt. Die meisten Fotografen verewigten diesen Moment, als Nixon aus dem Weißen Haus trat und auf dem roten Teppich zu einem Helikopter ging. Leibovitz aber blieb, als Nixon schon im Helikopter verschwunden war – und mit ihm auch der Fotografen-Pulk. Sie fotografierte einen Moment, der das Ende von Nixons Regierungszeit wohl eindringlicher verdeutlichte als es jede Aufnahme von Nixons Person leisten konnte (Abb. 15). Eigentlich hätte auch Hunter Thompson bei diesem Ereignis anwesend sein und darüber berichten sollen, doch wie bereits erwähnt, lieferte er den Artikel nicht rechtzeitig ab. Er sah Nixons Abgang stattdessen im Swimmingpool des Hilton Hotels in Washington an – auf einem batteriebetriebenen Fernsehgerät.⁴³⁷



Abb. 15: Annie Leibovitz: Richard Nixon verlässt das Weiße Haus, 1974.

Episoden wie diese lassen das Selbstverständnis und die Einstellung erahnen, die einige Journalisten des *Rolling Stone* zu dieser Zeit hatten, obwohl Thompson ein besonders außergewöhnliches Exemplar von Journalist gewesen sein mag. Von Thompsons Coolness und seinem lockeren Umgang mit Drogen blieb auch Leibovitz nicht unberührt: „...on some level I was in love with him (...) Hunter seemed totally nuts to me (...) Hunter gave me some mescaline. I took mescaline maybe twice in my

⁴³⁷ Vgl. Leibovitz, *At Work* 28.

life, but when you were in Hunter's world you did what he did“⁴³⁸. Es blieb nicht das einzige Mal, dass Leibovitz sich anderen Menschen oder ihrer Umgebung anpasste.

1972 fotografierte sie die Rolling Stones einige Tage lang auf ihrer Konzerttournee⁴³⁹ in Kalifornien. Die Fotos, die sie dabei von den Auftritten machte, bezeichnet Jann Wenner als „high-water mark of rock journalism“⁴⁴⁰. Auch die Band muss mit den Fotos zufrieden gewesen sein, denn drei Jahre später rief Mick Jagger bei Leibovitz an und fragte sie, ob sie ihre Tour-Fotografin werden wolle. Leibovitz erinnert sich: „Mick wanted me to be their Cartier-Bresson. I'm not sure what he meant by that. I think he wanted me to come along because I was young and might liven things up.“⁴⁴¹

Leibovitz war 1973 zur Cheffotografin des *Rolling Stone Magazine* aufgestiegen.⁴⁴² Sie besprach ihr Anliegen, mit den Stones auf Tour gehen zu wollen, mit Jann Wenner, der ihr nicht garantieren wollte, dass ihr Job beim Magazin danach noch frei sein würde. Doch Leibovitz entschied sich, die Stones zu begleiten. Die Tour hieß „Rolling Stones Tour of the Americas '75“ und führte von Juni bis August 1975 durch die USA und Kanada. Leibovitz nahm ihren Tennisschläger mit, in der naiven Vorstellung, sie würde zwischenzeitlich Tennisstunden nehmen können. Doch schon nach dem ersten Tag mit der Band war sie tagsüber nicht mehr wach, weil sie in der Nacht fotografierte:

At the time, I thought that the way to get the best work was to become a chameleon. To become so much a part of what was going on that no one would notice you were there. Of course it was unbelievably stupid of me to pick that situation to become part of. I did everything you're supposed to do when you go on tour with the Rolling Stones. It was the first time in my life that something took me over.⁴⁴³

Leibovitz lebte den Rhythmus der Stones und wurde während dieser Zeit drogenabhängig. Sie sagt aber auch, dass es das erste Mal in all den Jahren war, dass sie Zeugin eines organischen Entstehungsprozesses von Musik wurde. Aus den

⁴³⁸ Leibovitz, *At Work* 22ff.

⁴³⁹ Die Konzerttour fand anlässlich des neuen Albums der Rolling Stones statt, „Exile on Main Street“.

⁴⁴⁰ Wenner, Introduction. *Rolling Stone. The Photographs* n. pag.

⁴⁴¹ Leibovitz, *At Work* 33.

⁴⁴² Leibovitz wurde zum ersten Mal in der Ausgabe vom 10. Mai 1973 als „chief photographer“ im Impressum genannt.

⁴⁴³ Leibovitz, *At Work* 34.

musikalischen Fragmenten, die die Band in ihren Hotelzimmern spielte, wurden bald Lieder für das nächste Album.⁴⁴⁴ Es ist anzunehmen, dass diese Erfahrung Leibovitzs Verbundenheit zur Musik stärkte.⁴⁴⁵ Einige Tour-Fotos veröffentlichte damals auch das *Rolling Stone Magazine*. Doch Leibovitz sah sie sich nach eigenen Angaben erst Jahre später an, als sie einen Bildband zusammenstellte. In „At Work“ fasst sie zusammen, was die Arbeit mit den Rolling Stones für sie bedeutet hatte:

I've been on many tour buses and at many concerts, but the best photographs I've made of musicians at work were done during that Rolling Stones tour. I probably spent more time on it than on any other subject. For me, the story about the pictures is about almost losing myself, and coming back, and what it means to be deeply involved in a subject. The thing that saved me was that I had my camera by my side. It was there to remind me who I was and what I did. It separated me from them.⁴⁴⁶

Leibovitz arbeitete auch nach der Tour und bis 1983 als Cheffotografin für das *Rolling Stone Magazine*. Doch wurde sie zunehmend unzuverlässig. Sie kam zu spät oder gar nicht zu Foto-Shootings, meldete immer mal wieder Teile ihrer Fotoausrüstung als verloren. Angeblich hatte sie das Fotoequipment gegen Drogen eingetauscht.⁴⁴⁷ Zwei Mal nahm sie eine Überdosis und starb beinahe daran.⁴⁴⁸ Obwohl sie erst während der Zeit mit den *Rolling Stones* drogenabhängig geworden war, spricht auch Leibovitz von einer „drug-culture“ des Magazins. 1983, als sie zu der Zeitschrift *Vanity Fair* wechselte, machte sie schließlich einen Drogenentzug.

Der *Rolling Stone* war Anfang der 1970er Jahre aus der Untergrundszene heraus- und in den Superstar-Kult eingetreten.⁴⁴⁹ Er erschien nicht mehr auf Zeitungspapier, sondern als Hochglanz-Magazin und verlegte seinen Redaktionsstandort 1977 von San Francisco nach New York.⁴⁵⁰ Die Rockstars der 1960er Jahre hatten Ende der 1970er Jahre schon zahlreiche Interviews gegeben und wenig Neues zu sagen. Auch das *Rolling Stone Magazine* musste sein Repertoire erweitern und sich den

⁴⁴⁴ Vgl. Leibovitz, *At Work* 34f.

⁴⁴⁵ 2003 veröffentlichte Leibovitz den Bildband „American Music“.

⁴⁴⁶ Leibovitz, *At Work* 42.

⁴⁴⁷ Vgl. Draper, 262.

⁴⁴⁸ Vgl. ebd., 262.

⁴⁴⁹ Pareles, Jon. „Rolling Stone, Venerable at 30. Still, No Moss.“ *New York Times* 19.10.1997: n. pag. Web. 4. Okt. 2010. Verfügbar: www.nytimes.com/1997/10/19/arts/pop-view-rolling-stone-venerable-at-30-still-no-moss.html?scp=1&sq=rolling-stone-venerable-at-30-still-no-moss&st=cse.

⁴⁵⁰ Als das Jahr 1981 zu Ende ging, arbeitete kein einziger Redakteur oder Journalist der ursprünglichen Besetzung in San Francisco mehr beim *Rolling Stone*.

kulturellen Veränderungen anpassen, mehr als es manch einem Alt-68er lieb war. Produzenten und Schauspieler wie Steve Martin, Bill Murray, Bette Midler oder Meryl Streep waren nunmehr auch im *Rolling Stone* vertreten. Das Magazin, das einst über die Stars einer jugendlichen Gegenkultur berichtet hatte, richtete sein Augenmerk auf die Superstars der amerikanischen Massenkultur.

Auch Annie Leibovitz lernte sich in einem neuen Umfeld, jenem imagebewusster Stars, zu bewegen.

4.5. Porträtfotografie

Das Porträt eines Menschen war lange Zeit Sache der Malerei. Doch 1839 stellten Louis Jacques Mandé Daguerre und William Henry Fox Talbot unabhängig voneinander fotografische Verfahren vor. Gemalte Porträts waren gut situierten Familien vorbehalten, die es sich leisten konnten, sich auf Leinwand verewigen zu lassen. Während das gemalte Porträt also ein Zeichen des Privilegiertseins war, wurde die Fotografie zu einem demokratischen Medium. Als sich die Daguerreotypie verbreitete, war es im 19. Jahrhundert in Paris zunächst dennoch ein Zeichen sozial höherer Stellung, eine *Carte de Visite*, ein Visitenkartenporträt, von sich zu besitzen. Die Porträts konnten ausgetauscht, solche von prominenten Bürgern auch gekauft, und in Alben gesammelt werden. Den Unterschied machte aber auch damals bald schon der Name des Fotografen, der die *Carte de Visite* angefertigt hatte – beziehungsweise versuchten Studios mit höheren Preisen einen gehobenen Kundenkreis anzulocken. Zwischen 2 und 15 Dollar betrug die Preisspanne für die Bildchen, je nachdem, wo man sie anfertigen ließ.⁴⁵¹ Porträtfotos wurden schnell populär. Keineswegs zufällig, schreibt Walter Benjamin, stehe das Porträt im Mittelpunkt der frühen Fotografie: „Im Kult der Erinnerungen an die fernen oder die abgestorbenen Lieben hat der Kultwert des Bildes die letzte Zuflucht.“⁴⁵²

⁴⁵¹ Vgl. Mulligan, Therese, und David Wooters, Hrsg. *Geschichte der Photographie. Von 1839 bis heute*. Köln: Taschen GmbH, 2005. 82.

⁴⁵² Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2006. 31.

Allein in New York City hatten sich bis zum Jahr 1853 etwa 86 Porträtstudios etabliert, davon 37 am Broadway.⁴⁵³ Es waren oft auch Frauen, die als Porträtfotografinnen arbeiteten und sich dabei im Grunde weiter in der ihnen gesellschaftlich zugedachten häuslichen Umgebung bewegten: Sie fotografierten andere Frauen nämlich bevorzugt zuhause, gerne in viktorianischen Innenräumen. Die Welt außerhalb der Wohnungen und Häuser galt als zu roh für die vermeintlich empfindsame Frau.⁴⁵⁴ Für den Mann hingegen stellte sie den idealen Raum für fotografische Porträts dar. Die Darstellung im eigenen Heim hätte den Mann entmännlicht.

Das Ziel der Daguerreotypie war es, ein exaktes Spiegelbild der fotografierten Person zu schaffen. Christian Watchman setzte in der Zeitschrift *Living Age* im Jahr 1846 diesbezüglich große Hoffnungen in die Fotografie: „It [the daguerreotype] is slowly accomplishing a great revolution in the morals of portrait painting. The flattery of countenance delineators, is notorious. (...) Everybody who pays, must look handsome, intellectual, or interesting at least – on canvass. These abuses of the brush the photographic art is happily designed to correct.“⁴⁵⁵ Man versuchte auch, ähnlich wie es in der Porträtmalerei üblich war, durch Kleidung, Umgebung und symbolische Dinge das Selbst des abgebildeten Sujets zu unterstreichen. Doch war es das Wesen der Daguerreotypie sehr formal zu sein – die Belichtungszeiten betragen immer noch zwischen 20 und 40 Sekunden –, deshalb blieb der „spell of personality“, wie Walter Benjamin es ausdrückte, in den Bildern oft verborgen. Der Versuch, die Realität abzubilden, brachte, wie Graham Clarke argumentiert, die Ambivalenz der Porträtfotografie ans Licht: Das unmögliche Vorhaben, die Identität im Sinne charakterlicher Eigenschaften zu offenbaren. Die Frage nach der Identität beschäftigte im 20. Jahrhundert nicht nur Fotografen, sondern auch Wissenschaftler

⁴⁵³ Clarke, Graham. *Oxford History of Art. The Photograph*. Oxford: Oxford University Press, 1997. 103.

⁴⁵⁴ Vgl. Pultz, John. *Der fotografierte Körper*. Köln: Dumont, 1995. 40f.

⁴⁵⁵ Watchman, Christian. „Daguerreotypes“. *Living Age* 9 (1846): 551-552. Google Book Search. Web. 2. Feb 2011. Verfügbar:

https://books.google.de/books?id=3JY2AQAAQAAJ&pg=PA551&lpg=PA551&dq=Watchman,+Christian.+%E2%80%9EDaguerreotypes%E2%80%9C.+Living+Age&source=bl&ots=MPUdnJfIIR&sig=lwda3igF1CrSNmX0qWA_UL11t0I&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwjggIihg4nVAhUMnRQKHecEDSoQ6AEIFzAB. 552.

wie Sigmund Freud, Schriftsteller und Maler. Letztere, wie etwa Picasso und Giacometti, suchten die Antwort darauf in abstrakten Porträts.

Die Suche nach Identität ging in der Fotografie auch mit der Frage einher, welche Aufgabe ein Porträt haben muss und ob darin überhaupt eine Persönlichkeit in ihren vielen Facetten abgebildet werden muss. Clarke verneint dies indirekt, indem er der modernen Porträtfotografie eine andere Rolle zuweist: „But then these are *portraits*, not candid shots or documentary images probing the terms of the individual’s existence. They reassert and reaffirm the extent to which we *show* rather than *reveal* a face in any public context“.⁴⁵⁶ Es ist sicherlich richtig, dass ein Porträtfoto nicht die komplexe Persönlichkeit eines Menschen offenbaren kann. Das scheiterte nicht nur an den technischen Möglichkeiten im 19. Jahrhundert und den immer noch währenden natürlichen Limitationen einer fotografischen Abbildung, sondern auch an der Interpretation des Fotosujets durch den Fotografen und dem Bewusstsein des Sujets fotografiert zu werden und eine bestimmte Wirkung erzielen zu wollen, die möglicherweise nichts mit dem wahren Charakter zu tun hat. Dennoch erwartet jedenfalls Roland Barthes von einem modernen fotografischen Porträt wenigstens einen „leuchtenden Schatten, der den Körper begleitet“⁴⁵⁷ – einen Bildausdruck, der für das Sujet trefflich ist und ihm Leben verleiht. Ein Porträt mag so vielleicht nicht hinreichend Aufschluss über das Innere des Menschen geben, über seine Befindlichkeiten oder Charaktereigenschaften, Körper und Gesicht enthüllen unter Umständen aber eine andere Art der Identität – etwa der sozialen und kulturellen Identität, seiner Konventionen, Stereotypen und Moden.⁴⁵⁸

Gerade die Porträtfotografie hat so auch Diskussionen darüber ausgelöst, inwiefern sich von ihr geschlechtsspezifische Betrachtungsweisen ablesen lassen. In der Tat unterschied sich die Sichtweise auf Frauen und Männer in der Fotografie über das bereits erwähnte Setting der Fotoaufnahmen hinaus. Während Männer im 19. Jahrhundert zum Beispiel so posiert wurden, dass sie direkt in die Kamera blickten, lichtete man Frauen in der Regel von der Seite oder mit leicht gesenktem Blick ab – sie sollten nicht ansehen, sondern angesehen werden. Mit der

⁴⁵⁶ Clarke, *The Photograph* 114.

⁴⁵⁷ Barthes, *Die helle Kammer* 121.

⁴⁵⁸ Vgl. Rev. of *On the Human Being. International Photography, 1950-2000*, Hrsg. Ute Eskildsen und Alberto Martin. Wordtrade.com (date unknown): n. pag. Web. 3. Dez. 2011. Verfügbar: www.wordtrade.com/arts/photography1R.htm.

Veränderung der Geschlechterrollen und des Aufkommens des Feminismus änderte sich langsam auch die klischeehafte Darstellung von Männern und Frauen. Sowohl in der Literatur als auch Fotografie ergaben sich außerdem aus dem „Eingeständnis der Künstler, daß eine Wechselwirkung zwischen ihnen selbst und ihren Themen vorhanden ist“⁴⁵⁹, neue Diskurse. Der geschlechterspezifische Blick auf die Sujets und auch feministische Bildinhalte rückten damit in den Fokus, auch der Fotografietheorie.

Einer der bekanntesten Porträtfotografen zur Zeit der Daguerreotypie ist der französische Fotograf Félix Nadar, der im 19. Jahrhundert die Reichen und Berühmten von Paris fotografierte, insbesondere aus der Kulturszene. Von ihm abgelichtet zu werden war ein Privileg. Zwar legen diese Umstände zunächst eine Parallele zu Annie Leibovitz nahe, doch versuchte Nadar, ganz im Gegensatz zu Leibovitz, ein *literal image* der Porträtierten anzufertigen. Leibovitz hat im Laufe ihrer Karriere Gefallen daran gefunden, nicht das *literal image*, sondern das *image* der fotografierten Personen zu verstärken. Interessanterweise war eines ihrer Vorbilder aber Richard Avedon, der zwar auch konzeptionell arbeitete, heute aber vor allem durch seine klaren und puristischen Studioporträts bekannt ist.

4.5.1. **Vorbild Richard Avedon**

Im Gegensatz zu Robert Frank und Walker Evans, die hinter die Fassade Amerikas blickten, machte sich Richard Avedon einen Namen mit den Menschen, die Amerikas Fassade ausmachten – mit all jenen, die in der Öffentlichkeit standen oder auf den Seiten von *Harper's Bazaar*, *Vogue* oder dem *New Yorker* landeten. Dass Avedon zu Leibovitzs Vorbild wurde, passt zu ihrer beruflichen Entwicklung. Da sich das *Rolling Stone Magazine* in den 1970er Jahren auf das Cover zu konzentrieren begann, musste sich Annie Leibovitz, wie bereits erwähnt, als Cheffotografin den speziellen Anforderungen stellen. Nicht fotojournalistische Bilder waren gefragt, sondern Porträts. Leibovitz fühlte sich in ihrer neuen Rolle wohl:

⁴⁵⁹ Pultz, 144.

I was looking at journalism. I found it actually very difficult for me to stay in journalism because I felt that you had to be objective for journalism. And I realized that when I was doing the portraits and as I was doing the covers of Rolling Stone that I couldn't help but be involved. And really felt gravitating towards that and leaving the journalism behind because I felt that I had more room to be creative, interpretative and involved and also to have a point of view. I felt quite comfortable having the people collaborate with me. And you can't do that in journalism. That's not really possible.⁴⁶⁰

Jann Wenner vom *Rolling Stone* machte Leibovitz 1975 mit Richard Avedon bekannt und drängte sie nach eigenen Angaben dazu, im Stile Avedons zu fotografieren, das heißt, seinen formaleren Stil umzusetzen.⁴⁶¹ Das unmittelbare Resultat war ein schlichtes Coverfoto von Mick Jagger und Keith Richards, das in der Ausgabe vom 17. Juli 1975 erschien – ein Studiofoto vor neutralem Hintergrund (Abb. 16).

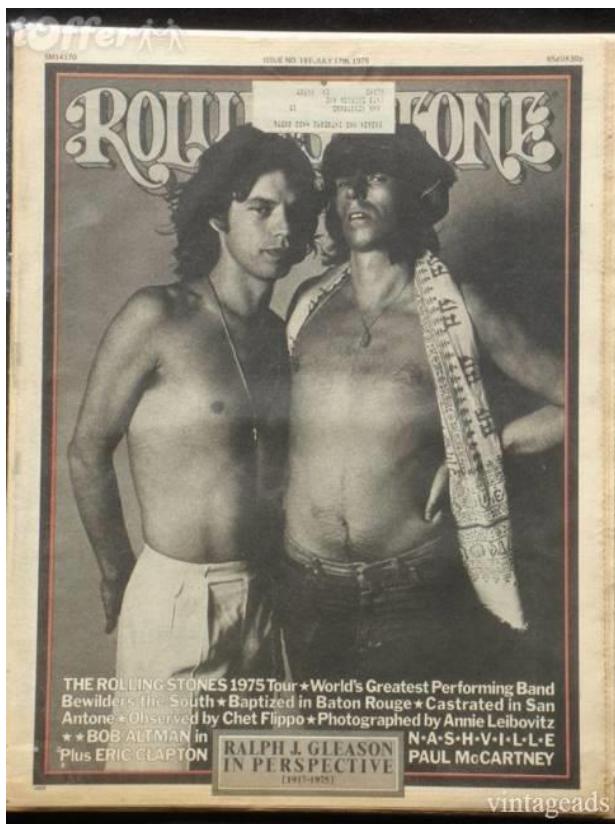


Abb. 16: Annie Leibovitz: Cover „Mick Jagger und Keith Richards“, 1975.

⁴⁶⁰ Leibovitz, Annie. Audio-Interview. *San Francisco City Arts & Lectures*. Herbst Theater. San Francisco, 21. Oct. 1991. Verfügbar: UCB Library Catalogue, Berkeley (accessed 29. Jan. 2010).

⁴⁶¹ Vgl. Wenner, *1,000 Covers* 13.

Avedon war zu diesem Zeitpunkt bereits über drei Jahrzehnte lang als Fotograf tätig und vor allem für seine Mode- und Werbeaufnahmen bekannt. Er machte seit den 1960er Jahren aber auch klassische, puristische Porträts – ein Stil, der durch seine Tätigkeit als Fotograf in der US-Handelsmarine während des Zweiten Weltkriegs geprägt war.⁴⁶² Avedon, 1923 als Sohn russischer Juden in New York geboren, besuchte nach der Handelsmarine das *Design Laboratory* der *New School for Social Research* in New York, an dem unter anderen Alexey Brodovitch unterrichtete. Nicht nur Avedon besuchte seine Kurse. Zu Brodovitch's Studenten zählten auch Diane Arbus, Lisette Model und Garry Winogrand. Brodovitch arbeitete lange Zeit als Art Director bei *Harper's Bazaar*, einem Magazin, dem auch Avedon einen großen Teil seiner Karriere widmen sollte, von 1945 bis 1965. Brodovitch vertrat entschieden die Ansicht, dass sich künstlerische Arbeiten und Aufträge im Bereich der Mode und Werbung für einen ernsthaften Fotografen nicht ausschließen. Diese Einstellung übernahm auch Avedon, der es verstand, die unterschiedlichen Genres der Fotografie nicht nur miteinander zu vereinbaren, sondern manchmal auch zu vereinen – ein Aspekt seines Schaffens, den Annie Leibovitz an ihrem Idol bewunderte.

Mit seinen Modefotografien attackierte Avedon einen „falschen Mythos der Weiblichkeit“⁴⁶³ und befreite die Models gleichzeitig von ihrem Image der Unnahbarkeit: „Im Übrigen wurden die schönen Frauen auf Modeillustrationen als Wesen mit der leblosen Perfektion von Schaufensterpuppen wahrgenommen. (...) Mit alldem sollte Avedon gründlich aufräumen.“⁴⁶⁴ Avedon verlieh seinen Fotomodellen Persönlichkeit. Anne Hollander bezeichnet seine Modefotografien sogar als Porträts, obwohl Avedon selbst zwischen seiner Mode- und Porträtfotografie differenzierte, zwischen der Mode und „my ‚deeper‘ work“⁴⁶⁵. Die Modefotografie war für ihn ein angenehmer Weg, seinen Lebensunterhalt zu

⁴⁶² Avedon hatte aber erst 1975 seine erste große Porträtfoto-Ausstellung in der Marlborough Gallery in New York.

⁴⁶³ Avedon, Richard. *Evidence*. New York: Random House, 1994. 111.

⁴⁶⁴ Hollander, Anne. Essay. „Women in the Mirror.“ Avedon, *Women in the Mirror* 238.

⁴⁶⁵ „Richard Avedon. Comments“. *Richardavedon.com* (date unkown): n. pag. Web. 3. Nov. 2010. Verfügbar: www.richardavedon.com/#mi=1&pt=0&pi=7&p=-1&a=-1&at=-1.

verdienen, sein Selbstverständnis war es aber, Porträtfotograf zu sein. Auch Roland Barthes bezeichnet ihn in „Die helle Kammer“ als „großen Porträtierten“⁴⁶⁶.

Porträts zu machen schloss für Avedon aber nicht aus, sich hilfreicher technischer Methoden, beispielsweise während des Entwickelns, zu bedienen. Einige der natürlich wirkenden Porträts täuschen auch darüber hinweg, dass Avedon deren Komposition manchmal akribisch plante und auch vorher aufzeichnete.⁴⁶⁷ Bei seinen Mode- und Werbeaufnahmen hingegen ist das Maß der Inszenierung ersichtlich. So fotografierte er etwa Nastassja Kinski nackt von einer lebenden Python umschlungen oder Models zusammen mit menschlichen Skeletten. Avedon war es auch, der die Models und die Mode aus den Studios hinaus auf die Straßen, in Nachtclubs oder in den Zirkus brachte. Er mochte Bewegung auf den Bildern und neigte zu erzählerischen beziehungsweise filmisch wirkenden Aufnahmen. Seine Models wurden auf seinen Bildern zu Schauspielerinnen. Sicherlich war Avedon auch für Leibovitz ein Wegbereiter: Im Laufe ihrer Karriere trieb sie die *staged photography* auf die Spitze und machte sie zu ihrem Markenzeichen.

Obwohl Avedon einige ikonische Modefotografien machte, deren Bekanntheitsgrad seine Zeit überdauerten, und auch einige bemerkenswerte konzeptionelle Porträts, sind es doch vor allem seine schlichten Schwarz-Weiß-Porträts, die man heute spontan mit Avedon assoziiert. Er nahm sie mit Großformatkameras in Studios auf. Avedon, schreibt John Lahr trefflich, habe die Persönlichkeit seiner Sujets demontiert und zugleich ihre Legende aufpoliert.⁴⁶⁸ Obwohl er auch mit Tricks arbeitete, erhob er den puristischen Stil insbesondere in späteren Jahren zu seinem Prinzip: „I've worked out of a series of no's. No to exquisite light, no to apparent compositions, no to the seduction of poses or narrative. And all these no's force me to the 'yes'. I have a white background. I have the person I'm interested in and the thing that happens between us.“⁴⁶⁹

⁴⁶⁶ Barthes, *Die helle Kammer* 44.

⁴⁶⁷ Vor allem in seinem Werk „In the American West“ plante Avedon Porträts, wie zum Beispiel jenes eines Hobbyimkers (1981), bei dem er sich vorher genau überlegte, wo am Körper des Imkers die Bienen krabbeln sollen. Er schmierte die Stellen mit Pheromonen von Bienenköniginnen ein, die die Bienen anlockten.

⁴⁶⁸ Lahr, John. Essay. „Versteckspiel.“ Avedon, *Performance* 43.

⁴⁶⁹ „Richard Avedon. Comments“, n. pag.

Zwar erlangte Avedon sein Renommé in der Welt der High Class New Yorks, doch richtete er sein fotografisches Interesse in den 1960er und 1970er Jahren verstärkt auf politische Entwicklungen, wie das Civil Rights Movement oder den Vietnamkrieg, und das politische System. Wie bereits erwähnt, erschien Mitte der 1970er Jahre auch im *Rolling Stone Magazine* eine Fotostrecke Avedons, „The Family“, mit Aufnahmen der US-Machselite. Simon Schama, Professor für Geschichte und Kunstgeschichte an der Columbia University, bescheinigt Avedon eine Verachtung der politischen Maskerade und bezeichnet ihn als altmodischen jüdischen Moralisten.⁴⁷⁰ 1985 widmete sich Avedon schließlich dem Common Man in seinem Opus „In the American West“, in der er die Working Class porträtierte. Dass Avedon nicht zwischen Berühmten und Durchschnittsmenschen unterscheiden wollte und er die Schönheit vielmehr in der Zerbrechlichkeit einer heruntergekommenen jungen Dame als in dem perfekten Gesicht eines Models sah, brachte ihm den Ruf ein, das Fotografieren zu demokratisieren.

Leibovitz begann ab Mitte der 1970er Jahre nach und nach konzeptioneller zu arbeiten. Der Einfluss Avedons – erste Modefotografien von ihm hatte sie schon in den 1960er Jahren gesehen – ist dabei naheliegend. Allerdings sprach Leibovitz bisher nur auf allgemeinerer Ebene über den Einfluss Avedons auf ihr Werk und nicht über den konzeptionellen Einfluss im Speziellen.⁴⁷¹ Avedon hatte für Modeaufnahmen ungewöhnliche Szenarien gewählt und auch Leibovitz begann zu ungewöhnlichen Mitteln zu greifen, allerdings nicht in der Welt der Mode, sondern weiterhin beim *Rolling Stone*.⁴⁷² Leibovitz stand auch unter dem Einfluss von Bea Feitler, die zunächst als Art Direktorin bei *Harper's Bazaar* arbeitete, von 1975 bis 1981 beim *Rolling Stone* und schließlich, kurz vor ihrem Tod, die Neugestaltung von *Vanity Fair* mitverantwortete (siehe Kapitel 6.3.5). Feitler hatte bei *Harper's Bazaar*

⁴⁷⁰ Schama, Simon. „Players and Contenders“. *The Guardian* 27.09.2008: n. pag. Web. 3. Nov. 2010. Verfügbar: www.guardian.co.uk/artanddesign/2008/sep/27/photography.

⁴⁷¹ Leibovitz hat mehrmals betont, dass ihr Avedon vor allem ein großes Vorbild darin war, kommerzielle und künstlerische Arbeiten angenommen zu haben.

⁴⁷² Ihr erstes Modeshooting hatte Leibovitz 1977 für das *New West* Magazin. 1993 begann sie regelmäßig Mode für die Zeitschrift *Vogue* zu fotografieren. Aber erst 1999 arbeitete sie zum ersten Mal auf den Couture-Schauen in Paris, ebenfalls für *Vogue*. In diesem Zusammenhang machte sie auch Modefotos mit dem Model Kate Moss und dem Musiker Puff Daddy – die Fotos sollten eine Art Geschichte erzählen, eine Romanze zwischen den beiden in Paris. Diese Idee, die die Chefredakteurin der *Vogue* mit Annie Leibovitz erarbeitet hatte, ähnelt einer Fotogeschichte, die Avedon 1962 mit Mike Nichols und Suzy Parker gemacht hatte. Die beiden spielten Filmstars, die eine Affäre hatten. Siehe auch Leibovitz, *At Work* 129.

auch mit Richard Avedon zusammengearbeitet. Es ist davon auszugehen, dass sich daraus Synthesen ergaben, die Feitler später an Annie Leibovitz weitergab.⁴⁷³

Einige der bekanntesten Bilder aus Leibovitz' früher konzeptioneller Zeit sind unter anderem das Foto von Bette Midler in Rosen gebettet (1979) und jenes von den Blues Brothers mit blauen Gesichtern (1979). 1978 fotografierte Leibovitz auch Patti Smith für den *Rolling Stone* (Abb. 17). Die Sängerin feierte gerade ihren ersten großen kommerziellen Erfolg mit dem Song „Because the Night“. Die Songzeile „Desire is hunger is the fire I breathe“ inspirierte Leibovitz dazu, Patti Smith in einer Lagerhalle vor einem flammenden Hintergrund zu fotografieren.



Abb. 17: Annie Leibovitz: Patti Smith mit Flammen, 1978.

Im Kontrast zu den aufwendigen Aufnahmen, die Leibovitz später für *Vanity Fair* machte, wirkt das Bild aus heutiger Sicht trashig und low budget. Zwar mietete Leibovitz damals schon ein Lagerhaus an – für ihre kostspieligen Fotosets wurde sie später geradezu bekannt –, und begann mit der Hilfe eines Assistenten zu arbeiten,

⁴⁷³ Leibovitz und Bea Feitler hatten sich in den 1970er Jahren kennen gelernt, nachdem der *Rolling Stone* seinen Sitz nach New York verlegt hatte.

doch war beispielsweise kein Stylist anwesend. Auf Leibovitzs aufwendige Fotokonzeptionen werde ich im nächsten Kapitel näher eingehen.

Klassische Studioporträts im Sinne Richard Avedons machte Leibovitz erst Ende der 1980er, Anfang der 1990er Jahre, wie auch ihr Fotoband „A Photographer’s Life“ verdeutlicht. Im Gegensatz zu Avedon, arbeitete Leibovitz aber nicht gerne im Studio: „I had never thought of myself as a studio portrait photographer. I can be graphic (...) but in a studio I had to rely on the subjects’ ability to project themselves.“⁴⁷⁴ Inspiriert von Irving Penn, verwendete sie statt des weißen Hintergrunds, der das Markenzeichen von Avedon war, einen grauen: „With a white background there’s nothing to hold on to in the photograph but the subject and the graphics. Avedon owned the white backdrop. Irving Penn’s gray background was more appealing to me. (...) I’ve borrowed that look and made gray mine. It’s my white.“⁴⁷⁵

Obwohl Avedon seine Fotosujets meist fremd waren – und blieben (er glaubte daran, dass seine besten Fotos jene von fremden Menschen waren), verstand er es, sich mit ihnen während des Shootings locker zu unterhalten. Während der Aufnahmen stand er neben statt hinter der Kamera und löste den Auslöser von dort aus. Er schaffte es auf diese Weise den von Roland Barthes beschworenen „leuchtenden Schatten“ seiner Sujets einzufangen. Leibovitz bewundert Avedon. In „A Photographer’s Life“ schreibt sie ihm Eigenschaften zu, die sich von den ihren grundsätzlich unterscheiden:

Richard Avedon’s genius was that he was a great communicator. He pulled things out of his subjects. But I observe. Avedon knew how to talk to people. (...) As soon as you engage someone, their face changes. They become animated. They forget about being photographed. Their minds become occupied and they look more interesting. But I’m so busy looking, I can’t talk. I never developed that gift.⁴⁷⁶

Vielleicht entwickelte Leibovitz auch deshalb die Angewohnheit, vor dem eigentlichen Shooting oft zwei Tage mit den Menschen, die sie fotografieren soll, zu verbringen, um sie besser kennen zu lernen. Auf ihre Methode während des Shootings geht das *New York Magazine* ein: „Leibovitz once described her

⁴⁷⁴ Leibovitz, *At Work* 73.

⁴⁷⁵ Ebd., 73.

⁴⁷⁶ Leibovitz, *A Photographer’s Life* n. pag.

portraiture method as ‘get ‘em somewhere they’re bored shitless and there’s nothing to do except take pictures.’ From there, she would work her subjects to the point of exhaustion, a state that could lead to revealing moments of vulnerability.”⁴⁷⁷

Leibovitz selbst schreibt in „At Work“, dass sie später einsah, dass ihre Fotosujets nur eine gewisse Zeit lang vor der Kamera stehen konnten. Sie lernte, dass die besten Fotos oft dann entstanden, wenn sie ankündigte, dass das Shooting vorbei sei – die Porträtierten zeigten sich dann erleichtert und „sahen plötzlich großartig aus“. Ein Moment, in dem Leibovitz doch noch weiter fotografiert.⁴⁷⁸

Patti Smith soll an dieser Stelle einmal mehr als Beispiel dienen. Sowohl Leibovitz als auch Avedon machten viele Jahre später Schwarz-Weiß-Aufnahmen von ihr, die die unterschiedliche Arbeitsweise der beiden Fotografen zur Geltung bringen.

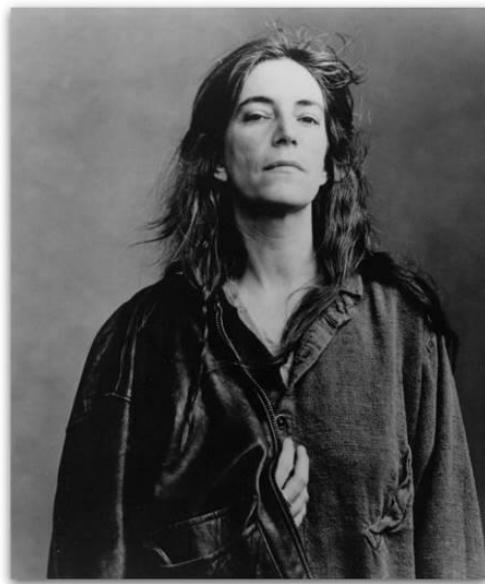


Abb. 18: Annie Leibovitz: Patti Smith, Vandam Street Studio, New York, 1996.

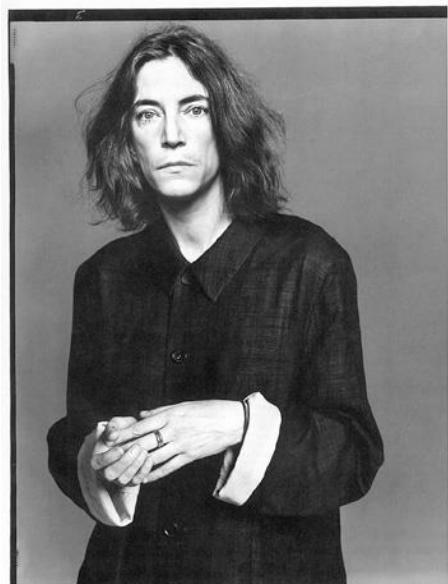


Abb. 19: Richard Avedon: Patti Smith, 1998.

Während Patti Smith für Annie Leibovitz scheinbar selbstbewusst posierte (Abb. 18), wirkt Avedons Fotografie, als hätte er sie in einem Gespräch zu einer Reaktion herausgefordert (Abb. 19). Gesichtsausdruck und Haltung sehen authentisch und menschlich aus, das Star-Image abgelegt. Wie Leibovitz in „At Work“ enthüllt, ist

⁴⁷⁷ Goldman, n. pag.

⁴⁷⁸ Leibovitz, *At Work* 214f.

das spontanere Foto aber wohl jenes, das in Leibovitzs Studio entstanden ist: Patti Smith war deprimiert durch die Straßen gezogen und hatte die Fotografin besucht, als sie in der Nähe ihres Studios war. Die Sängerin war erst kürzlich nach New York gezogen, nachdem ihr Mann und ihr Bruder verstorben waren – auf dem Foto trägt sie die Lederjacke ihres Mannes.⁴⁷⁹ Was man als Betrachter leicht als „Selbstbewusstsein“ deuten kann, bezeichnete Patti Smith als „inner strength that the camera saw in 1978 but that she had to discover over time and through bitter experience.“⁴⁸⁰

Richard Avedon mag lange Zeit als der talentiertere Porträtfotograf gelten. Er hatte den Ruf, die Maskerade der Stars zu durchdringen. Wie bereits erwähnt, tat er dies aber mit kleinen Tricks. Er unterhielt sich mit seinen Fotosujets und tischte notfalls auch Lügenmärchen auf, wie beispielsweise während seines Fototermins mit dem Herzog und der Herzogin von Windsor, die als sehr tierlieb galten. Avedon erzählte ihnen, dass sein Taxi auf dem Weg zum Anwesen einen Hund überfahren hatte – eine frei erfundene Geschichte, auf die beide entsetzt reagierten – ein Moment, in dem Avedon auf den Auslöser drückte. Es handelte sich also um eine provozierte Reaktion. Avedon arbeitet dem Betrachter entgegen, indem er zu zeigen versucht, was gerne gesehen wird: unerwartete Bilder; solche, die man noch nicht gesehen hat; mit Menschen, die sich von einer Seite zeigen, die der Öffentlichkeit normalerweise vorenthalten bleibt.

Leibovitz hingegen zeigt, wenn auch ein nicht uneigennütziges, da dem Ergebnis dienliches, Interesse an ihren Fotosujets. Sie nimmt sich Zeit für ihr Gegenüber, hört oder sieht sich die Musik oder die Filme der Menschen an, die sie fotografieren wird. Ihre Porträts aber wirken gestellter als jene von Avedon. Ihre Fotosujets sind sich im Moment der Aufnahme darüber bewusst, fotografiert zu werden, was mit den größten Unterschied zu Avedon ausmacht. Sanjiv Bhattacharya vergleicht Leibovitz im *Observer* mit Avedon: „Her interest is not in the unguarded moment, but the staged moment; not in the inner life, but the outer image.“⁴⁸¹ Die Autorin impliziert damit, dass Avedon die Oberfläche seiner Sujets durchdringt. Doch Avedon korrigierte

⁴⁷⁹ Leibovitz, *At Work* 122ff.

⁴⁸⁰ Ebd., 125.

⁴⁸¹ Bhattacharya, Sanjiv. „Annie Leibovitz: Looking for Life Beyond the Stars.“ *The Observer* 22.10.2006: n. pag. Web. 5. Juni 2008. Verfügbar: <http://arts.guardian.co.uk/print/0,,329606905-110428,00.html>.

diese Aussage: „My photographs don't go below the surface. They don't go below anything. They're readings of the surface.“⁴⁸²

Avedons Lesart der Oberfläche war eine schonungslose. Er hatte keine Hemmungen, seine Fotosujets zu entblößen. Leibovitz hingegen versucht die Menschen in ein gutes Licht zu rücken: „Unlike her hero, Avedon, Leibovitz seems unwilling to shoot an unflattering portrait.“⁴⁸³ In „A Photographer's Life“ erinnert sich Leibovitz daran, wie sie Avedon anlässlich seiner letzten großen Ausstellung im Metropolitan Museum of Art für die Zeitschrift *Vanity Fair* fotografieren sollte:

He was nervous, perhaps about appearing old and frail – he was seventy-nine and had been ill – and I turned to him and said, “Don't worry.” You go into a situation like that thinking that you want to be Avedon, to expose him the way he would very likely expose you. And then you don't. Afterward he sent me a note saying, “Thank you for taking care of me.”⁴⁸⁴

4.5.2. **Golden Age Hollywood Porträts und Celebrity Fotografie**

Weder Annie Leibovitz noch Avedon zählen zu jenen Fotografen, den Paparazzi, die ihr Fotosujet ungeachtet jeder Moral und Würde ablichten. Und dennoch ist Leibovitz den Prominenten, die vor ihrer Kamera posieren, wohlwollender gesonnen als Avedon. In einem Interview im Herbst Theater in San Francisco stellte Leibovitz fest: „I really like to like people. That's a handicap for me. I say, don't give me Nixon to take a picture of him! I am more an optimist. I like people to look good.“⁴⁸⁵ Fast zwei Jahrzehnte später erklärte sie anlässlich der Ausstellung „A Photographer's Life“ dem *Tagesspiegel* in Berlin, dass sich ihr Wunsch, andere zu mögen, mit dem Älterwerden verstärkt habe. Zu einem investigativen Fotojournalisten fehlten ihr die nötige Härte und Rücksichtslosigkeit.⁴⁸⁶ Leibovitzs Freundlichkeit gegenüber ihren Fotosujets war sicherlich zuträglich für ihre Arbeit – sie schaffte Vertrauen, das sich auch darin zeigte, dass einige Stars sie beauftragten, private Fotos von ihnen zu

⁴⁸² „Richard Avedon. Comments“, n. pag.

⁴⁸³ Goldman, n. pag.

⁴⁸⁴ Leibovitz, *A Photographer's Life* n. pag.

⁴⁸⁵ Leibovitz, Audio-Interview. *San Francisco City Arts & Lectures*.

⁴⁸⁶ Vgl. Diening, Deike und Christina Tilmann. „Wer dich liebt, hält dich aus“. *Der Tagesspiegel* 21. Februar 2009: 23.

machen.⁴⁸⁷ Ihr Bedürfnis, die Prominenz Amerikas vorteilhaft in Szene zu setzen, spiegelte sich auch in ihrer beruflichen Entwicklung hin zu konzeptionellen Bildern wider. Denn diese ermöglichen, vielmehr als es jedes wohlwollende Porträt erreichen mag, eine idealisierte Darstellung der zu porträtiierenden Person. So gesehen mag Dorothea Langes Überlegung zutreffen, dass jedes Porträt eines anderen Menschen ein Selbstporträt des Fotografen ist.⁴⁸⁸ Leibovitz steht mir ihrem Streben nach Schönheit aber auch in einer langen Tradition der Fotografie. Denn es war nicht nur der Porträtmalerei eigen, das Schöne am Menschen betonen zu wollen – oder es gegebenenfalls schön zu malen; auch die Fotografie pflegte, bevorzugt das Schöne festzuhalten. William Talbot hatte die Fotografie 1840 bezeichnenderweise als „Kalotypie“ angekündigt: „Kalós“ bedeutet im Griechischen „schön“. Und schon ein Jahrzehnt später fand ein deutscher Fotograf heraus, wie sich Negative retouschieren lassen, um das, was nicht ganz so schön ist, schön zu machen. Die Hoffnungen, die Christian Watchman 1846 in *Living Age* über die Fotografie geäußert hatte, waren also schon kurz darauf überholt.

In „Über Fotografie“ schreibt Susan Sontag, dass es nicht nur in der Natur des Menschen und des Fotografierens liege, etwas Schönes und nicht etwas Hässliches auf einem Bild festzuhalten. Sie reflektiert auch darüber, dass der oder die Fotografierte auf dem Bild schön sein will, am besten schöner als in Wirklichkeit: „Die Menschen wollen das idealisierte Bild: ein Foto, das sie von ihrer »besten Seite« zeigt. Sie fühlen sich zurückgewiesen, wenn die Kamera kein Bild liefert, auf dem sie attraktiver als in Wirklichkeit aussehen.“⁴⁸⁹ Demnach befriedigt Leibovitz das Bedürfnis nach Schönsein auf beiden Seiten (siehe Kapitel 6.1).

Im Golden Age Hollywoods⁴⁹⁰ erreichte der Wunsch nach äußerlicher Perfektion einen Höhepunkt – bei allen Beteiligten: den Filmstudios, Schauspielern und den Zuschauern. Damit ging in den 1940er und 1950er Jahren der systematische Aufbau

⁴⁸⁷ Etwa 100.000 Dollar kostet ein privates Fotoshooting mit Annie Leibovitz.

⁴⁸⁸ Sontag, *Über Fotografie* 118.

⁴⁸⁹ Ebd., 84f.

⁴⁹⁰ Als das Golden Age Hollywoods wird die Zeit ab der Great Depression bis in den Zweiten Weltkrieg bezeichnet, in der die großen US-Filmstudios insgesamt mehr als 7500 Feature-Filme produzierten. Die Studios waren auch für ihre jeweiligen Schauspieler-Stars bekannt. Vgl. Cook, David A., and Robert Sklar. „History of the Motion Picture“. *Encyclopedia Britannica* (date unknown): n. pag. Web. 9. Mai 2012. Verfügbar: <https://www.britannica.com/art/history-of-the-motion-picture/The-pre-World-War-II-sound-era#toc52153>.

des Starimages einher. Fotos sollten das Image der Schauspieler fördern: Fotografen wie George Hurrell, Robert Coburn oder Ruth Harriet Louise lichteten die Schauspielerinnen und Schauspieler in positiven, schmeichelnden Posen ab. Es ging nicht darum, die wahre Persönlichkeit zu zeigen, sondern eine durch das Image aufgebaute Persönlichkeit, die vor allem eins suggerieren sollte: Glamour, das heißt Reichtum und Eleganz.⁴⁹¹ Walter Benjamin konstatierte der Star-Maschine Hollywoods schon 1936 einen bitteren Beigeschmack: „Der Film antwortet auf das Einschrumpfen der Aura mit einem künstlichen Aufbau der »personality« außerhalb des Ateliers. Der vom Filmkapital geförderte Starkultus konserviert jenen Zauber der Persönlichkeit, der schon längst nur noch im fauligen Zauber ihres Warencharakters besteht“⁴⁹². Doch das Star-Prinzip funktionierte, bis heute. Lesern und Zuschauern wird präsentiert, was sie sehen möchten – und was sie selbst gerne wären: Ein Star, der, wie Leo Braudy sinngemäß schreibt, das bisher Unerreichte, aber durchaus Denkbare verkörpert.

Mit ihren Fotografien der amerikanischen Stars hat Annie Leibovitz die Nachfolge der Golden Age Hollywood-Fotografen angetreten. Insbesondere nach ihrem Wechsel vom *Rolling Stone* zu der Zeitschrift *Vanity Fair* im Jahr 1983 hat Leibovitz zahlreiche Stars der amerikanischen Massenkultur glamourös inszeniert – darunter auch zahlreiche Schauspielerinnen und Schauspieler. Aufgrund des größeren Budgets bei *Vanity Fair* nahmen Leibovitzs Fotoshootings außerdem Dimensionen an, die in ihrem Aufwand und ihren Kosten Filmsets ähneln. Anders als mit der Golden Age Hollywood Fotografie ist es aber nicht das erklärte Ziel von Leibovitz, das Image der Stars zum Zwecke der PR zu verstärken. Zwar greift sie das Image auf, doch spielt sie auch damit: Sie bestätigt oder verweigert Codes, durch die die private und öffentliche Identität „assumed, determined, and declared“⁴⁹³ sind. Einerseits bestätigt Leibovitz Codes, die für das öffentliche Image einer Person stehen. So zeigt sie beispielsweise den ehemaligen Microsoft-Chef Bill Gates vor

⁴⁹¹ Wie Tom Wolfe in seinem Vorwort zu „Rolling Stone. 1,000 Covers“ korrekt anmerkt, galt im Golden Age Hollywood als glamourös, wer Reichtum und Eleganz nach Außen zeigte. Die Auffassung davon, was glamourös ist, hat sich heute leicht verschoben. So kann Glamour auch eine Mischung aus Coolness und Sexappeal sein. Ein Star muss nicht mehr Eleganz und Reichtum zeigen, dafür aber durchaus ein gewisses Maß an Unerreichbarkeit und Exklusivität haben.

⁴⁹² Benjamin, *Das Kunstwerk* 45.

⁴⁹³ Clarke, *The Photograph* 117.

einem Computer; Michael Jackson, der für seine Extravaganz und seine Schönheitsoperationen bekannt war, in gewohnt auffälliger Garderobe vor einem Spiegel; oder Multimillionär Donald Trump im teuren Auto mit seiner damaligen schwangeren Ehefrau, die auf den Eingangstreppen des Privatjets steht – der Reichtum ist nicht zu übersehen. Gleichzeitig aber verweigert Leibovitz genau das zu zeigen, was der Betrachter erwarten würde: Bill Gates sitzt nicht selbstbewusst mit Siegerlächeln vor dem PC, sondern müde wirkend, die Hand vor dem Mund; Michael Jackson steht zwar vor einem Spiegel, er blickt aber nicht hinein, sondern hat die Augen geschlossen und den Kopf gesenkt – seine Haltung wirkt fast melancholisch. Und auch die Trumps zeigt sie anders, als man denken würde, allerdings in eine andere Richtung: überzeichnet. Wie aus den beispielhaft ausgewählten Fotos deutlich wird, spielt die Fotografin mit den Codes beziehungsweise dem Image der Stars, will aber trotzdem einen wahren Kern zeigen:

I do think that I definitely play with their image. Sometimes that's interesting to me to pull back and see if that is an image. The Trumps for example. But I always feel that there is a sense of truth going on. That is very important to my work all the way through. No matter how theatrical something is or how setup, there is some truth with it. Also with the Trumps.⁴⁹⁴

Die Wahrheit zu suchen, impliziert auch ein Interesse daran, sie zu entdecken. Im gleichen Interview sagte Leibovitz, dass sie mehr daran interessiert sei, was die Menschen machen als daran, wie sie aussehen. Sie führt das auf ihre Vorgeschichte als Fotojournalistin zurück. Dennoch versteht Leibovitz die Menschen glamourös zu inszenieren: „The Leibovitz style is perfectly tailored to these celebrity-fuelled times. (...) On occasion, she is like the court painters of old – wealth and beauty are enhanced and egos are nourished.“⁴⁹⁵

Tatsächlich ähneln einige ihrer Celebrity-Fotografien stilistisch alten Gemälden. Abb. 20 zum Beispiel zeigt unter anderen die Schauspielerinnen Scarlett Johansson und Keira Knightley. Durch ihre Posen und die helle und weichgezeichnet wirkende Haut ähneln die beiden Frauen den Modellen alter Renaissance-Gemälde. Der selbstbewusste Gesichtsausdruck und das erhobene Kinn hingegen provozieren eine fast schon erotisch anmutende Atmosphäre, die den Betrachter in das Jetzt befördert.

⁴⁹⁴ Leibovitz, Audio-Interview. *San Francisco City Arts & Lectures*.

⁴⁹⁵ Bhattacharya, n. pag.

Seine Erwartungen an die Stars sind erfüllt oder sogar übertroffen, da die Stars nicht nur glamourös, sondern auch reizvoll präsentiert sind. Leibovitz versteht es, die Erwartungshaltung der Leser und der Redaktion – der Titel mit seinem Titelbild soll sich natürlich verkaufen – zu erfüllen. Wie oben erwähnt, weiß sie aber auch mit den Erwartungen zu spielen, sofern es die Auftrag gebenden Zeitschriften zulassen.

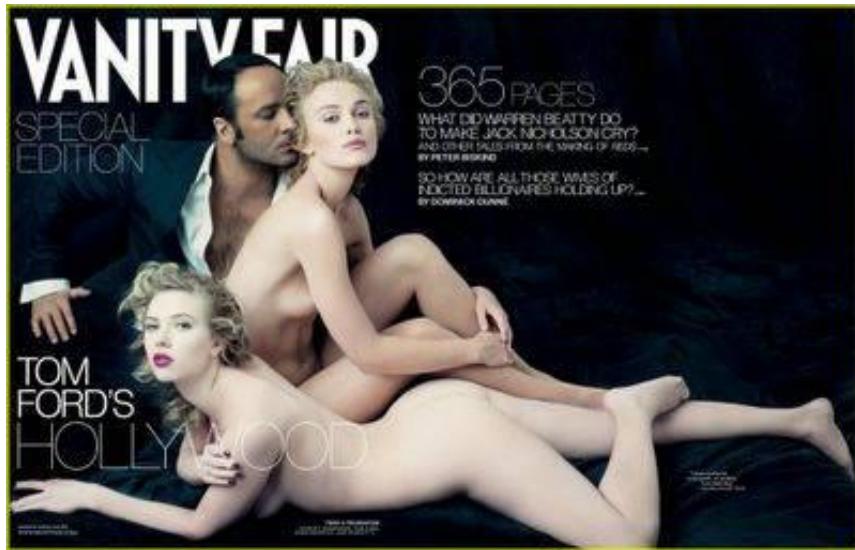


Abb. 20: Annie Leibovitz: Cover der Vanity Fair mit Scarlett Johansson, Keira Knightley und Tom Ford, 2006.

Etwa drei Jahre nachdem sie das Bild mit Johansson und Knightley aufgenommen hatte, inszenierte sie eine ironische Hommage an dieses Bild – mit den US-Komikern Jonah Hill, Paul Rudd, Seth Rogen, und Jason Segel, wie Abb. 21 zeigt. In hautfarbenen Ganzkörperanzügen posieren zwei von ihnen wie Johansson und Knightley – die Szene wirkt witzig. Damit ist Leibovitz in mehrfacher Hinsicht ein ideales Foto gelungen: Es überrascht, erfüllt aber auch gleichzeitig die Erwartungshaltung an Komiker, lustig zu sein; es kann außerdem als ironische Anspielung auf das Hollywood-Business verstanden werden, das sich und das Starimage zu ernst nimmt; und nicht zuletzt offenbart Leibovitz mit diesem Bild auch Interesse an dem Beruf ihrer Fotosujets.



Abb. 21: Annie Leibovitz: Foto in der *Vanity Fair* mit Jonah Hill, Paul Rudd, Seth Rogen und Jason Segel, 2009.

Wie aus den beiden Fotos ersichtlich ist, widmete sich Leibovitz mit den konzeptionellen Bildern auch zunehmend den Gruppenfotos, die ein größeres Maß an Bildspannung ermöglichen. Das Konzept hinter dem Bild wird damit zur Performance der Fotosujets. Die fotografische Performance ist auf die künstlerische Live-Performance der 1970er Jahre zurückzuführen, in der die Fotografie eine große Rolle einzunehmen begann, wie etwa bei Joseph Beuys – entweder zu Dokumentationszwecken oder aber auch als Teil der Performance: „Es war nur ein kleiner Schritt von der Dokumentation der Live-Performances zur Inszenierung einer Aktion ohne Publikum speziell für das fotografische Bild.“⁴⁹⁶ Leibovitz, der großer Perfektionismus nachgesagt wird, reizte die fotografische Inszenierung meisterlich aus – ein Umstand, den sie auch dem großzügigen Budget einiger Zeitschriften zu verdanken hat. „Productions eventually became virtually indistinguishable in scale from film sets. (...) She [Leibovitz] could never quite relax, because she was afraid that there was an even better idea. (...) She's a massive perfectionist“⁴⁹⁷

Ein sehr gutes Beispiel dafür ist das *Vanity Fair* Hollywood Special aus dem Jahr 2007, mit dem Titel: „Killer töten, Tote sterben“. Die Sonderbeilage ist eine Hommage an den Film Noir, der sich zeitlich mit dem Golden Age überschnitt, und

⁴⁹⁶ Pultz, 134.

⁴⁹⁷ Goldman, n. pag.

besteht vor allem aus einer Fotostrecke von Annie Leibovitz⁴⁹⁸, die zusammen mit kurzen Texten eine klassische Film Noir Detektivgeschichte erzählen. Das Staraufgebot an amerikanischen Schauspielern für das Fotoshooting ist groß: Unter anderen ließen sich Ben Affleck, Bruce Willis, Kirsten Dunst, Penelope Cruz, Helen Mirren und Judi Dench von Leibovitz fotografieren. Jedes der 14 Bilder stellt eine Szene dar, die zum Teil echten Filmen nachgestellt ist, mit einigen Elementen auf drei oder vier Filme Bezug nimmt oder komplett neu erfunden ist.⁴⁹⁹ Einige typische Erkennungsmerkmale des Film Noir, der in den 1940er und 1950er Jahren seinen Höhepunkt hatte, findet man in der Fotostrecke wieder – wie etwa Aufnahmen des Spiegelbilds, Nachtaufnahmen, schummrig Beleuchtung, starke Hell-Dunkel-Kontraste, Schattenbilder oder eine etwas niedrigere Kameraperspektive. Über ein wesentliches Merkmal aber, die Schwarz-Weiß-Aufnahme, setzte sich Leibovitz zugunsten feinerer Farbnuancen hinweg. In „At Work“ begründet sie die Farbaufnahmen auch damit, dass sie erst wenige Monate vor dem Shooting begonnen hatte, mit einer Digitalkamera zu arbeiten, und glaubte, mit den digitalen Farben ein „twilight feeling“ hervorrufen zu können. Die Verwendung einer Digitalkamera führte auch zur Bildmanipulation, die man in diesem Fall als Teil der Inszenierung beziehungsweise Performance verstehen kann und nicht als negativ annotierte Vorgehensweise. Im Speziellen handelte es sich dabei unter anderem um ein Foto, das Judi Dench und Helen Mirren im Auto zeigt. Wie Leibovitz schreibt, musste sie die beiden Schauspielerinnen an separaten Orten fotografieren. Die beiden Aufnahmen wurden erst im Nachhinein zu einem Bild zusammengefügt (Abb. 22).

⁴⁹⁸ Leibovitz arbeitete für das Projekt mit dem Cinematographen Vilmos Zsigmond zusammen.

⁴⁹⁹ Vgl. Leibovitz, *At Work* 172.



Abb. 22: Annie Leibovitz: Judi Dench und Helen Mirren für das Vanity Fair Hollywood Special 2007.

Obwohl das Augenmerk der Fotostrecke auf der Bildgeschichte liegt, zeigen die Fotos gleichzeitig auch die aktuelle Mode, wie die Herstellerhinweise auf den darauffolgenden Seiten klar machen. Der Starkult spiegelt sich somit nicht nur in der Inszenierung der Bilder wider, die die Atmosphäre und den Glamour der 1940er Jahre heraufbeschwören sollen. Er ist auch Realität: Die Schauspieler sind von heute und die glamouröse Mode aktuelle Designkreationen, die einem privilegierten Kundenkreis vorenthalten sind, der entweder reich sein sollte, berühmt oder beides. Letztlich aber ist das Starimage nur ein künstliches Konstrukt, hinter dem sich eine der Öffentlichkeit meist verborgene Persönlichkeit verbirgt. Wie Leibovitz während des Hollywood Shootings festgestellt hat, dauerten die Aufnahmen mit den Schauspielern überraschend kurz. Sie waren in einer/ihrer Rolle und führten ihre Aufgabe perfekt durch. Sobald es aber darum geht, ein persönliches Fotoporträt zu machen, ist diese scheinbare Leichtigkeit verschwunden: „You couldn't get that kind of work out of them in a portrait session. They were pulling things out of places in themselves that they use when they act.“⁵⁰⁰

⁵⁰⁰ Leibovitz, *At Work* 175.

5. Beziehung zwischen Sontag und Leibovitz

5.1. Icon trifft Icon

Als Annie Leibovitz 1988 Susan Sontag persönlich kennenlernte, hatte sie nicht nur ikonische Fotos geschaffen und eine kulturgeschichtliche Relevanz ihrer Arbeiten aufgebaut, sie war auch selbst zur Ikone geworden.

Als Ikone ist hier eine Person zu verstehen, die besonders repräsentativ für eine bestimmte Gruppe oder Zeitepoche ist oder als Idol für bestimmte Gruppen gilt. Vicky Goldberg schreibt der ikonischen Fotografie ähnliche Wesensmerkmale zu: Sie stehe stellvertretend für eine Epoche oder ein ideologisches Konstrukt.⁵⁰¹ Kathrin Raming von der Universität Wien zählt in ihrer Zusammenfassung zum Thema „Ikone“ als Wesensmerkmale des ikonischen Bildes auch die „Entzeitlichung, „szenische Dichte“, emotionale Intensität und Wirkung, Authentizität, Verständlichkeit und ein hoher Wiedererkennungswert“ auf. Wichtig für die Geburt einer Ikone sei dabei der Kanonisierungsprozess, etwa durch die Massenmedien.⁵⁰²

Leibovitz wurde zu einem Vorbild für jüngere Generationen. Schon 1977 hatte der *Rolling Stone* zum zehnjährigen Bestehen des Magazins ein Portfolio ihrer Arbeit gedruckt – und damit nicht nur die Aufnahmen, sondern auch die Fotografin selbst in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gestellt. Denn Leibovitz hatte einen eigenen konzeptionellen und performativen Fotografie-Stil entwickelt, den es in dieser Weise zuvor nicht gegeben hatte – und erntete dafür erste Auszeichnungen, wie etwa 1984 den Photographer of the Year Award und 1987 den Award for Innovation in Photography von der American Society of Magazine Photographers. Ihr Werk ist zudem als Barometer ihrer Zeit zu verstehen. Leibovitz sagte dazu in einem Interview: „I know that I'm affected by my times – by what I watch on TV and who I talk to. It's not just my eye that goes into it. Your work and art is something you have to take care of. You have to feed it and keep it alive...“⁵⁰³ Dies gilt nicht nur in

⁵⁰¹ Vgl. Goldberg, Vicky. *The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives*. New York: Abbeville, 1993.

⁵⁰² Vgl. Raming, Katrin. „Ikone.“ Universität Wien (date unknown): 1-4. Web. 17. März 2017. Verfügbar: http://diktaturforschung.univie.ac.at/uploads/media/Kathrin_Raminger_Ikone.pdf. 2.

⁵⁰³ Lambert, Angela. „Talking pictures with Annie Leibovitz“ n. pag.

Bezug auf die Bildinhalte, die schon allein durch die Repräsentation Prominenter eine Epoche markieren, sondern auch hinsichtlich der stilistischen Entwicklung.

Letztere verlief parallel zu der fortwährenden inhaltlichen und grafischen Veränderung amerikanischer Zeitschriften (für die Leibovitz arbeitete), welche wiederum durch allgemeine gesellschaftliche und kulturelle Entwicklungen bedingt waren, zu denen auch der Prominenten-Kult zählte.

Das Fundament von Leibovitzs Werk machten zunächst die Strömungen der Counterculture, später der Massenkultur aus. Susan Sontag hingegen bewegte sich mit ihren ungewöhnlichen Denkansätzen in den Zirkeln der Avantgarde. Im Gegensatz zu Leibovitz verarbeitete sie nur selten bereits gesetzte Themen. Stattdessen importierte sie Themen aus Europa und kontextualisierte sie im Diskurs der amerikanischen Kultur – oder gab selbst neue Themen vor. 1988 hatte Sontag schon fünf Essaybände, zwei Romane, eine Kurzgeschichtensammlung und vier Filme veröffentlicht.⁵⁰⁴ Für ihr Werk hatte sie unter anderem den George Polk Memorial Award, ein Guggenheim-Stipendium und den National Book Critics Circle Award verliehen bekommen. Aus der jungen Kritikerin der 1960er Jahre hatte sich eine intellektuelle Eminenz der amerikanischen Kulturszene entwickelt. Sie war eine Ikone, die anfänglich für das Denken ihrer Zeit stand, sowohl wegen des Inhalts als auch der stilistischen Radikalität. Später wurde sie aber zunehmend für ihre mutig geäußerte Kritik in der Öffentlichkeit bewundert, für eine Rolle, die nicht mehr unbedingt dem Zeitgeist entsprach, da der Public Intellectual langsam von den öffentlichen Bühnen verschwand. Sie wurde zum Idol für Menschen, die in ihr eine Fürsprecherin ihrer Sache sahen.

Sontags Bekanntschaft mit Leibovitz als Stellvertreterin der Populärkultur hatte eine fast schon ironische Komponente: Denn im gleichen Jahr als Sontag Leibovitz traf, kritisierte Sontag die Massenkultur als bloße Unterhaltungskultur und kulturellen Nihilismus: „It is true that the cultural situation has changed even more radically for the worse than I would have predicted 25 years ago. And so I find myself moved to support things which I did not think would be necessary to support

⁵⁰⁴ Dazu zählen: Essaysammlungen: „Against Interpretation“ (1966), „Styles of Radical Will“ (1969), „On Photography“ (1977), „Illness as Metaphor“ (1978), „Under the Sign of Saturn“ (1980); Romane und Kurzgeschichtensammlung: „Der Wohltäter“ (1963), „Todesstation“ (1967), „Ich, etc.“ (1978); Filme: „Duet for Cannibals“ (1969), „Brother Carl“ (1971), Promised Lands (1974), „Unguided Tour“ (1983).

at all in the past. Like seriousness, for instance.“⁵⁰⁵ Gerade diese Ernsthaftigkeit, für die Sontag einstand, war später ein entscheidender Einfluss Sontags auf Leibovitz, wie ich in Kapitel 6 näher erörtern werde.

Sontag lernte Leibovitz anlässlich ihrer neuen Buchveröffentlichung „Aids and its Metaphors“ kennen: Leibovitz sollte sie fotografieren.⁵⁰⁶ Sontag war zu dem Zeitpunkt schon von den wichtigsten Fotografen ihrer Zeit abgelichtet worden, wie etwa Henri Cartier-Bresson, Diane Arbus, Robert Mapplethorpe und Peter Hujar. Offenbar traf Leibovitz nicht unvorbereitet auf Sontag. Als Studentin hatte sie bereits „On Photography“ und später ihren Roman „Der Wohltäter“ gelesen. Doch war sie ansonsten angeblich wenig belesen, wie Andrew Goldman schreibt. Ganz im Gegensatz zu Susan Sontag, die in ihrem New Yorker Apartment eine private Bibliothek mit 15.000 Büchern führte.⁵⁰⁷ Judith Cohen, Sontags Schwester, wird in demselben Artikel mit den Worten „I don't think anybody would describe Annie as intellectual“ zitiert. Und auch Susan Sontag hielt sich später mit dieser Meinung nicht zurück. Wie ein enger Freund von ihr in Berkeley bei einem persönlichen Gespräch beschreibt, behandelte Sontag ihre Lebensgefährtin manchmal mit einer gewissen Herablassung: „Wenn Susan intellektuelle Gespräche führte und Annie dabei war, schloss sie sie von dem Gespräch mit den Worten aus, ‚davon versteht Annie nichts‘“⁵⁰⁸. Auch Leibovitz muss sich des intellektuellen Unterschieds zwischen ihr und Sontag bewusst gewesen sein. So erinnert sie sich an das erste gemeinsame Abendessen: „I remember going out to dinner with her and just sweating through my clothes because I thought I couldn't talk to her.‘ (...) ‘Some of it must have been I was just so flattered she was even interested in me at all.‘“⁵⁰⁹

So verwunderlich wie es auf den ersten Blick wirken mag, war das Interesse Sontags an Annie Leibovitz aber nicht. Sontag fühlte sich zu Künstlern hingezogen. Nicht nur war sie mit einigen Künstlern befreundet, auch ihre früheren Lebenspartnerinnen waren zum Großteil Künstler oder Kunstschaaffende wie etwa die

⁵⁰⁵ Jonsson, 240.

⁵⁰⁶ Andrew Goldman schreibt in seinem Artikel „How Could This Happen to Annie Leibovitz?“ im *New York Magazine* von einer anderen Variante der ersten Begegnung: Angeblich machte eine gemeinsame Freundin, Sharon Delano von *Vanity Fair*, Leibovitz und Sontag miteinander bekannt.

⁵⁰⁷ Vgl. Goldman, n. pag.

⁵⁰⁸ Luddy, Tom. Personal Interview. 2. Februar 2010.

⁵⁰⁹ Scott, n. pag.

Tänzerin und Choreografin Lucinda Childs. Außerdem war Leibovitz berühmt, eine Tatsache, die nicht unerheblich war, wie sich Sontag bereits 1970 selbst eingestand: „Qualities that turn me on (someone I love must have at least two or three): (...) 4. Glamor; celebrity. (...) One great discovery in the last years (embarrassing) has been how much I respond to 4...“⁵¹⁰ Zudem interessierte sich Sontag, wie ihre Essays deutlich machen, für die Fotografie. In einem Interview aus dem Jahr 1973 verlieh sie ihrer Fotografie-Leidenschaft Nachdruck: „I have gotten immense pleasure out of photographs. I collect them, cut them out, I'm obsessed by them; to me they're sort of dream images, magical objects. I go to photography shows, I have hundreds of photography books.“⁵¹¹ Sontag mag Leibovitzs Arbeiten zwar für etwas zu oberflächlich gehalten haben – sie riet ihrer Lebenspartnerin einmal, fotografisch mehr in die Tiefe zu gehen. Dennoch übten die Fotosujets von Leibovitz eine gewisse Anziehungskraft auf Sontag aus, die leidenschaftliche Cineastin war: „Sontag enjoyed being around movie stars and sometimes dropped by Leibovitz's studio for high-wattage shoots.“⁵¹²

5.2. Bi- und Homosexualität

Sontag selbst sagte in einem Interview, dass sie in ihrem Leben sowohl mit Männern als auch mit Frauen zusammen gewesen war.⁵¹³ Dies lässt zumindest rückblickend auf eine Bisexualität Sontags schließen. Als sie sich in jungen Jahren gerade sexuell zu orientieren begann, war sie aber zunächst zu dem Schluss gekommen, homosexuell zu sein.

Nach Sigmund Freud wohnt jedem Menschen eine ursprüngliche Bisexualität inne, die durch eine primäre Sozialisation zu einer „Monosexualität“, der reinen

⁵¹⁰ Rieff, *As Consciousness is Harnessed to Flesh* 269.

⁵¹¹ Bockris, 84.

⁵¹² Goldman, n. pag.

⁵¹³ Acocella, „The Hunger Artist“ 74.

Homosexualität oder Heterosexualität wird.^{514, 515} Als Bisexualität wird sowohl ein unausgelebtes wie auch ausgelebtes emotionales und sexuelles Begehen nach Männern als auch nach Frauen ungeachtet der sexuellen Identität bezeichnet.⁵¹⁶ Im Gegensatz zur Queer Theory begannen sich erst Ende der 1970er Jahre Wissenschaftler mit dem Thema Bisexualität auseinanderzusetzen.⁵¹⁷ Die bisexuelle Bewegung entwuchs einer Unzufriedenheit mit der Identitätspolitik von Schwulen- und Lesbengruppen.

Susan Sontag hat die Erwähnung ihrer sexuellen Ausrichtung nie für erörterungswürdig gehalten, wie sie in dem oben erwähnten Artikel bekräftigte. Zumindest, so möchte man hinzufügen, nicht in der Öffentlichkeit. Es wäre wohl auch nicht von Vorteil gewesen: In den 1950er Jahren, als Sontag zu einer jungen Frau heranreifte, herrschte in den USA eine große Voreingenommenheit und latente Angst vor Kommunisten und Homosexuellen: „Kommunismus und Homosexualität galten gleichermaßen als heimtückische Bedrohung für die Stabilität der amerikanischen Demokratie, weil sie unsichtbar waren und jegliches System visueller Kontrolle unterwanderten. Während des Kalten Kriegs fürchteten die Amerikaner nichts mehr, als daß der eigene Nachbar womöglich ein bislang nicht entdeckter >Roter< oder ein >Homo< (oder beides!) sein könnte.“⁵¹⁸ Noch Ende der 1960er Jahre war Homosexualität in New York verboten. Obwohl sich seit Beginn des 20. Jahrhunderts in New York City und anderen Städten zunehmend Enklaven bildeten, in denen sich Bi- und Homosexuelle in Wohngemeinschaften, Bars und

⁵¹⁴ Vgl. Nitzschke, Bernd. „Die Bedeutung der Sexualität im Werk Sigmund Freuds“. *Werkblatt.at* (date unknown): n. pag. Web. 12. April 2016. Verfügbar: www.werkblatt.at/nitzschke/text/sexualitaet.htm.

⁵¹⁵ Freuds Theorien gelten in vielerlei Hinsicht als überholt. Seine Untersuchungsergebnisse beruhten zudem auf einer kleinen Anzahl von Patienten. Dennoch wurden seine Thesen zur Homo- und Bisexualität in den 1950er Jahren (1948 und 1953) durch Alfred Kinsey und den Kinsey-Report gestützt. Freud ist außerdem zugutezuhalten, dass er einen menschenfreundlichen Ansatz vertrat in einer Zeit, in der Homo- und Bisexuelle marginalisiert und als krank abgestempelt wurden.

⁵¹⁶ Diese Definition steht im Gegensatz zur der gebräuchlichen Verwendung des Begriffs bis Anfang des 20. Jahrhunderts als Bezeichnung für das Vorhandensein von zwei Geschlechtsmerkmalen, dem Hermaphroditismus.

⁵¹⁷ Wie April Callis kritisiert, wird das Thema bis heute in der Queer Theory übergegangen, insbesondere auch in der einschlägigen Literatur wie in den Publikationen von Michel Foucault und Judith Butler, obwohl Bisexualität gerade bei der Dekonstruktion von Hetero- und Homosexualität hilfreich sein könnte. Vgl. Callis, April S. „Playing with Butler and Foucault: Bisexuality and Queer Theory“. *Journal of Bisexuality* 9.3-4 (2009). 213ff.

⁵¹⁸ Pultz, 105.

Clubs trafen, und gleichgeschlechtliche Sexualität im Privaten einfacher ausleben konnten, war der Umgang mit dem Thema in der Öffentlichkeit ein anderer.

Sontag machte frühe Erfahrungen mit öffentlicher Ausgrenzung: Als sie an der Columbia University Religion unterrichtete, trug sie gleichzeitig einen Sorgerechtsstreit mit Philip Rieff aus. Sie lebte zu der Zeit mit Maria Irene Fornés, der ehemaligen Lebensgefährtin von Harriet Sohmers, zusammen in der West End Avenue in New York. Philip Rieff argumentierte, dass Sontag aufgrund ihrer Homosexualität eine ungeeignete Mutter sei und ein lesbischer Haushalt keine geeignete Lebensumgebung für den Sohn darstelle. Sontag und Fornés erschienen zur Verhandlung angeblich derart attraktiv und stereotyp weiblich – in Kleidern, Make-Up und Highheels –, dass der Richter Edward Fields zufolge nicht glauben wollte, dass die beiden Frauen lesbisch waren.⁵¹⁹ Einige Boulevardzeitungen titelten am Ende des Prozesses, der zu Sontags Gunsten ausging, hetzerisch: „Lesbische Religionslehrerin erhält Sorgerecht“.⁵²⁰ Obwohl die Toleranz gegenüber Homosexuellen nach den Stonewall-Aufständen in Greenwich Village 1969 und den Bemühungen der Lesben- und Schwulenbewegung größer wurde, hielt sich Sontag mit einem Outing zurück. Sie bewegte sich zwar einerseits in liberalen Künstlerkreisen, andererseits aber war ihr ihr Status unter der älteren und einflussreichen Generation der New York Intellectuals wichtig. Und diese, schreibt Amerikanistik-Professor Daniel Horowitz, hätten wohl eine konventionellere Haltung zur Sexualität gehabt als Susan Sontag.⁵²¹ Zudem wollte Sontag nicht als „lesbische Autorin“ marginalisiert werden.⁵²² Wie Rollyson schreibt, warnte ihr Verleger Roger Straus eindringlich davor, dass Sontags sexuelle Ausrichtung einer breiten Öffentlichkeit bekannt werde⁵²³ – vielleicht auch deshalb, weil dies die Illusion der sexuellen Verfügbarkeit gegenüber Männern zerstört hätte – was Sontags

⁵¹⁹ Vgl. Field, 162. Die Einstellung des Richters wirft auch ein interessantes Licht auf das vorurteilbehaftete Image Homosexueller zu dieser Zeit.

⁵²⁰ Vgl. Schreiber, 74.

⁵²¹ Vgl. Horowitz, Daniel. „I am alive...I am beautiful...what else is there?“ *Chronicle of Higher Education* 19.12.2008: n. pag. Web. 10. Juli 2012. Verfügbar: www.chronicle.com/article/I-am-alive-I-am-beautiful/13536.

⁵²² Leo Strauss, der an der University of Chicago einer von Sontags Professoren war, argumentierte, dass die großen Philosophen genausoviel verborgen wie preisgegeben hätten. Und schon das Schicksal von Sokrates und Spinoza würde vor Augen führen, dass bestimmte Wahrheiten zur Verbannung oder zum Tode führen könnten. Vgl. Rollyson, *Susan Sontag* (2000) 93.

⁵²³ Vgl. ebd., 92f.

Intellekt für sie akzeptabel machte⁵²⁴. Sontags Essays sollten eine breite Leserschaft ansprechen. Auf homosexuelle Themen kommt sie allenfalls in ihrem Essay „Camp“ und ihrem Buch „Aids and its Metaphors“ indirekt oder direkt zu sprechen. Ein gewolltes oder ungewolltes Coming-Out hätte damals wahrscheinlich eine Einbuße an Popularität und auch an Einnahmen bedeutet. Denn in die Kategorie „Gay Literature“ zu rutschen, hatte aufgrund niedrigerer Verkaufszahlen finanzielle Nachteile.⁵²⁵

So selbstverständlich wie Sontag es in dem eingangs erwähnten Interview darstellt, war die eigene Homosexualität für sie jedoch nicht immer gewesen. Wie ihre Tagebucheinträge offenbaren, haderte Sontag schon früh mit ihren sexuellen Gefühlen. In ihrer autobiografischen Erzählung „Pilgrimage“ schreibt sie, dass sie während ihrer Zeit an der UCLA einen „comrade“ namens Peter hatte, den sie im weiteren Verlauf der Erzählung als „boyfriend“ bezeichnet. In ihren Tagebucheinträgen aus dem Jahr 1949 – Sontag war gerade mal 16 Jahre alt –, ist Peter zwar noch eine präsente Figur. Doch Sontag schwärmt bereits für ein Mädchen namens Irene Lyons, die ihre Zuneigung nicht erwidert. Wohl aus einer Art inneren Verzweiflung und möglicherweise dem flüchtigen Wunsch heraus, so zu sein wie andere Mädchen, küsst Sontag einen Jungen namens Jim, ohne dabei aber etwas zu empfinden. Am 6. April 1949 notiert sie zu dem Vorfall:

What I know is very ugly – and so unbearable because it cannot be communicated – I tried! I wanted to respond! I wanted so much to feel a physical attraction for him and prove, at least, that I am bisexual – [In the margin, dated May 31, SS has added: “What a stupid thought! – ‘at least bisexual.’”]

...Nothing but humiliation and degradation at the thought of physical relations with a man – The first time I kissed him – a very long kiss – I thought quite distinctly: “Is this all? – it’s so silly” – I tried! I did try – but I know now it can never be – I want to hide – Oh, and I messed up Peter’s life so –⁵²⁶

Sontag begegnet während ihres ersten Semesters an der Berkeley University schließlich Harriet Sohmers Zwerling, die sie nicht nur mit der Homosexuellen-Szene von San Francisco vertraut macht, sondern mit der Sontag auch ihr erstes

⁵²⁴ Vgl. Rollyson, *Susan Sontag* (2000) 152.

⁵²⁵ Vgl. Long, Kat. „Edmund White’s New York.“ *The Gay and Lesbian Review Worldwide* 17.1 (Januar, 2010): 19.

⁵²⁶ Rieff, *Reborn* 15f.

lesbisches Sexualerlebnis hat. Kurz zuvor schreibt Sontag: „I need so to be rid of that consciousness of being sinful...“⁵²⁷. Nach der Nacht fühlt sich Sontag von ihren Schuldgefühlen offenbar befreit: „the incipient guilt I have always felt about my lesbianism (...) I know the truth now – I know how good and right it is to love – I have, in some parts been given permission to live – / Everything begins from now – *I am reborn*“⁵²⁸.

Außerhalb der Homosexuellen-Szene aber, an der Sontag Gefallen zu finden schien, reagierten die Menschen anders auf Sontags lesbische Neigungen. Freunde, denen sich Sontag offenbar anvertraute, empfahlen ihr, ihre Treffen mit Frauen sofort einzustellen, um eine Chance zu haben wieder „normal“ zu werden.⁵²⁹

Im Herbst des gleichen Jahres wechselte Sontag an die Chicago University, an der sie den Soziologiedozenten Philip Rieff kennenlernte. Obwohl sie entgegen des Rats ihrer Freunde weiterhin Abenteuer mit Frauen hatte, verlobte sie sich scheinbar noch im Dezember 1949 mit Rieff. In einem Interview aus dem Jahr 2000 erklärte Sontag, dass ihr Rieff knapp zwei Tage nach der ersten Begegnung einen Heiratsantrag gemacht hatte und dass sie sich geschmeichelt fühlte, weil er sie als „Frau“ bezeichnete: „I'd never been called a woman before, I thought it was fantastic. I said yes. Isn't that crazy?“⁵³⁰. Es ist anzunehmen, dass der zehn Jahre ältere Rieff für Sontag eine andere Welt verhieß – den Abschied aus der nach Sontags Meinung langweiligen Kindheit und Jugend in Kalifornien, aber auch einen Abschied vom ihrer Ansicht nach banalen Mittelklasseleben ihrer Mutter und ihres Stiefvaters. Rieff, wird Sontag in einem Artikel zitiert, sei die erste Person gewesen, mit der sie sprechen und sich austauschen konnte.⁵³¹ Phillip Lopate erinnert sich an ein Interview mit Sontag, in dem sie den „mental rapport“ zwischen ihr und Rieff hervorhob.⁵³² Rieff öffnete ihr zudem die Türen zu einem Zirkel von Intellektuellen.

Sowohl der erste Band von Sontags publizierten Tagebüchern im englischsprachigen Original als auch die deutsche Übersetzung stifteten allerdings

⁵²⁷ Rieff, *Reborn* 25.

⁵²⁸ Ebd., 34.

⁵²⁹ Vgl. ebd., 43f.

⁵³⁰ Mackenzie, Suzie. „Finding fact from fiction.“ *The Guardian* 27.5.2000: n. pag. Web. 10. Nov. 2010. Verfügbar: www.guardian.co.uk/books/2000/may/27/fiction.features?INTCMP=SRCH.

⁵³¹ Garis, n. pag.

⁵³² Vgl. Lopate, 78.

Verwirrung über den zeitlichen Verlauf von Verlobung und Heirat. Am 21. November 1949, so die amerikanische Version, notierte Sontag, dass sie für Philip Rieff Forschungsarbeiten übernommen habe. Im nächsten Eintrag, am 2. Dezember 1949, knapp zwei Wochen später, schreibt sie, dass sie mit Philip Rieff verlobt sei. Und schon am 3.1.1950 notiert Sontag: „I marry Philip with full consciousness + fear of my will toward self-destructiveness“⁵³³. Wie Daniel Horowitz im *Chronicle* schreibt, habe er den Verlag vor Veröffentlichung des Tagebuchs auf diesen und andere zeitliche Fehler hingewiesen.⁵³⁴ Denn Sontag heiratete Rieff seiner Meinung nach erst Ende 1950. Ihre selbstreflexiven Gedanken in Bezug auf die Heirat schrieb sie tatsächlich erst am 3.1.1951 nieder – was der Verlag vor der Veröffentlichung mit einer zusätzlichen Anmerkung richtigstellte. Nicht so aber in der deutschen Übersetzung.⁵³⁵ Obwohl eine zum Teil fehlerhafte Korrektur der Daten vorgenommen wurde, wird immer noch der Eindruck erweckt, dass Sontag, kaum hatte sie Rieff kennen gelernt und sich verlobt, auch schon verheiratet war. Dieser Zeitraffer, aber auch die Tatsache, dass Rieff nicht alle Tagebucheinträge Sontags veröffentlicht hat, machen es schwer, Sontags Gedankengänge nachzuvollziehen. Hatte sie doch eben erst noch eine Liebesbeziehung zu einer Frau unterhalten – warum heiratete sie in solch unmittelbarer zeitlicher Folge einen Mann? Geht man aber davon aus, dass Sontag erst ein Jahr später heiratete, lässt dies zumindest Raum für Vermutungen, was zwischenzeitlich geschehen sein könnte. Horowitz liefert in seinem Artikel konkret Aufschluss darüber. Denn, was David Rieff nicht in dem Tagebuch *Reborn* veröffentlicht hat, hat Horowitz eigenen Angaben zufolge im Archiv Sontags nachlesen können. So ist es offenbar nicht ganz korrekt, dass Rieff, wie er in der Originalfassung von *Reborn* anmerkt, keine weiteren Einträge für das Jahr 1950 gefunden hat.⁵³⁶ Horowitz jedenfalls schreibt, dass er im Archiv einen

⁵³³ Rieff, *Reborn* 62.

⁵³⁴ Vgl. Horowitz, „I am alive“ n. pag

⁵³⁵ David Rieff hat bei dem Eintrag vom 2.12.1949 in Klammern angemerkt: „SS and PR were in fact married on this date in 1950.“ (S. 56). In der deutschen Übersetzung von Sontags Tagebüchern (Hanser Verlag, 2010) wurde der Eintrag in Folge dessen auf den 2.12.1950 umdatiert, mit der übersetzten Anmerkung Rieffs: „An diesem Datum haben SS und PR dann auch geheiratet“ (S. 92). Als vermeintlich logische Konsequenz daraus wurde auch das Datum, an dem Sontag Philip Rieff zum ersten Mal als Soziologie-Dozenten erwähnt, um ein Jahr nachdatiert auf den 21.11.1950, was so nicht aus der amerikanischen Ausgabe herauszulesen ist. Dort steht, dass sich die beiden zum ersten Mal im Jahr 1949 begegneten. Kurz nach dieser ersten Begegnung verlobten sie sich noch im gleichen Jahr, am 2.12.1949. Geheiratet haben sie beiden Ausgaben zufolge aber erst ein Jahr später, 1950.

⁵³⁶ Vgl. Rieff, *Reborn* 71.

Tagebucheintrag las, in dem Sontag erwähnt, dass sich ihre Mutter in starken finanziellen Schwierigkeiten befindet: „According to the papers in the archives, in late March 1950, she learned that her mother was in such serious financial trouble that it might adversely affect her own educational plans.“⁵³⁷ Daraus schließt Horowitz, dass Sontag auch finanzielle Motive hatte, Rieff zu heiraten. Von der Publikation in *Reborn* ausgeschlossene Passagen geben Horowitz zufolge auch Einblick in Sontags sexuelle Orientierung im Jahr 1950. So habe sie während dieser Zeit in Chicago eine Reihe sexueller Beziehungen mit Männern gehabt:

That omission makes it seem that she was a lesbian and not bisexual during this period. In a passage that appears only in the unpublished papers, writing at a time when she was sexually involved with a man, in April 1950, she said that she had fewer “fears about” her sexual “normality now.” Thus the spring of 1950, not long before she married Rieff, was a difficult time for Sontag, combining anxieties over finances and sexuality.⁵³⁸

Noch mehr Verwirrung über den Tag der Heirat stiften zwei bislang unveröffentlichte Tagebucheinträge Sontags aus den 1980er und 1990er Jahren, die im Susan Sontag Archiv der UCLA nachzulesen sind. Daraus geht hervor, dass Sontag Rieff offenbar am 3. Januar 1951 geheiratet hat, dem Tag ihres Tagebucheintrags.⁵³⁹ In einem persönlichen E-Mail-Austausch zwischen der Verfasserin dieser Dissertation und David Rieff nach den Unklarheiten zum Verlobungs- und Heiratsdatum seiner Eltern befragt, antwortete Rieff, dass er sich unsicher sei:

I am no longer sure of the date. I had always thought it to have been 1950, but as you say there is that note saying 1951. Unfortunately, I was unable to find a marriage certificate either in my mother's or my father's papers. About the rapid courtship (whether it was ten days I of course cannot say), I am a bit more confident. Both my mother and my father reminisced of having met and married in a very short period of time.⁵⁴⁰

Die Einträge aus dem Jahr 1950, die Rieff zur Veröffentlichung freigab, handeln überwiegend Buchtitel ab, die Sontag las. Über eine Ehe ist dort offenbar nichts

⁵³⁷ Horowitz, „I am alive“ n. pag.

⁵³⁸ Ebd., n. pag.

⁵³⁹ UCLA Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA. *Susan Sontag Papers* (Collection 612). Box 131, Folder 2 und Box 131, Folder 5.

⁵⁴⁰ Rieff, David. „Re: Research Request: Date of Susan Sontag's Marriage.“ Message to the author. 1. April 2014. E-Mail.

weiter geschrieben. Das Jahr 1951 ließ David Rieff komplett aus, für das Jahr 1952, in dem er geboren wurde, konnte er, wie er am Ende des Kapitels „1950“ anmerkt, keine Tagebücher im Nachlass seiner Mutter finden. Er mutmaßt, dass Sontag in dieser Zeit entweder kein Tagebuch führte, die Bücher entsorgte oder sie verloren gingen.

Auch die veröffentlichten Tagebucheinträge von 1953-1955 sind spärlich und liefern so gut wie keine Informationen über die Ehe. 1953 aber beschreibt Sontag, wie sie sich nach dem morgendlichen Aufstehen Philip Rieffs noch mal in ihre Traumwelt fallen lässt, in der Hoffnung, wieder diesen einen Traum zu haben – in dem sie die Hand einer anderen Frau zu berühren wagt.⁵⁴¹ 1956, ein Jahr bevor sich Rieff und Sontag vermeintlich temporär trennten, zieht Sontag schließlich über das Konzept Ehe her: „Whoever invented marriage was an ingenious tormentor. It is an institution committed to the dulling of the feelings. The whole point of marriage is repetition. The best it aims for is the creation of strong, mutual dependencies.“⁵⁴² Etwas später im gleichen Jahr zählt sie zu den Attributen der Ehe die „unloving proximity“ und „the leakage of talk in marriage“.⁵⁴³ Da die Ehe auf eine Trennung zusteuerte, ist es nachvollziehbar, dass Sontags Tagebucheinträge zur Ehe tendenziell negativ waren. In dem zweiten Tagebuchband „Diaries 1964-1980. As Consciousness is Harnessed to Flesh“, das David Rieff 2012 veröffentlichte, wägt sie rückblickend hingegen positive wie negative Seiten der Ehe mit Philip Rieff ab. Auch Sigrid Nunez, die als damalige Lebensgefährtin von David Rieff eine Zeit lang mit Sontag und ihrem Sohn in einem Apartment wohnte, schreibt in „Sempre Susan“, dass Sontag sich gerne an die Nähe und Symbiose zwischen ihr und Philip Rieff erinnerte und es sie quälte, dass keine andere Beziehung nach ihm von Dauer war.⁵⁴⁴

1958 aber, als sich Sontag mit Hilfe eines Dissertations-Stipendiums in Oxford und anschließend Paris aufhielt, fällte sie die Entscheidung, sich nach ihrer Rückkehr von Philip Rieff scheiden zu lassen. Sie entdeckte in Oxford und Paris ihre Eigenständigkeit neu und lebte ihre sexuellen Wünsche aus – mit Frauen; unter

⁵⁴¹ Vgl. Rieff, *Reborn* 53f.

⁵⁴² Ebd., 81.

⁵⁴³ Ebd., 87. Offenbar dachte Sontag 1957 auch über einen Essay über die Ehe nach. Am 15.1.1957 notierte sie: „Ongoing projects: ‘Notes on Marriage’, ‘Notes on Interpretation’, Essay: ‘On Self-Consciousness as an Ethical Ideal’“. In: Rieff, *Reborn* 128.

⁵⁴⁴ Vgl. Nunez, *Sempre Susan* 55.

anderen Harriet Sohmers, die sie noch aus Berkeley kannte und die sich zu dieser Zeit auch in Paris aufhielt.

1959, Sontag hatte die Scheidung eingereicht und kämpfte mit Philip Rieff um das Sorgerecht des Sohnes, machte sich Sontag in ihrem Tagebuch über ihre sexuelle Ausrichtung Gedanken. Dabei wird klar, dass sie sich der gesellschaftlichen Marginalisierung als Homosexuelle bewusst ist. Möglicherweise aufgrund dieses Bewusstseins und auch der Verantwortung, die sie für ihren Sohn trug, fühlte sie sich, im Gegensatz zu bereits erwähnten frühen Tagebucheinträgen, in denen sie sich als „reborn“ bezeichnet, nicht wohl:

I am just becoming aware of how guilty I feel being queer. With H [Harriet Sohmers], I thought it didn't bother me, but I was lying to myself. I let other people (...) believe that it was H., who was my vice, and that apart from her I wouldn't be queer or at least not mainly so. (...) Being queer makes me feel more vulnerable. It increases my wish to hide, to be invisible...⁵⁴⁵

Sie führt letztere Gefühle aber auch darauf zurück, dass Philip Rieff ihre sexuelle Ausrichtung im Sorgerechtsstreit öffentlich machte und ihre „Homosexualität“, wie sie sie interesseranterweise bezeichnet, zu einem weiteren Sorgerechtsverfahren führen könnte. Warum sich Sontag als homosexuell bezeichnet, wenngleich sie sowohl vor der Ehe als auch mit der Ehe heterosexuelle Beziehungen eingegangen war, ist unklar. Belegt ist aber, dass sie sich unmittelbar nach ihrer Scheidung von Philip Rieff intensiv mit ihrer Sexualität und Liebe zu Frauen auseinandersetzte. Sie lebte ihre Neigung aus: Zu ihren frühen Lebensgefährtinnen zählten unter anderen die französische Schauspielerin und Filmproduzentin Nicole Stéphane, die kubanisch-amerikanische Dramatikerin María Irene Fornés und die amerikanische Tänzerin und Choreographin Lucinda Childs. Im weiteren Verlauf ihres Lebens hatte Sontag dann aber auch wieder Affären mit Männern, beispielsweise zu dem aus Russland emigrierten Poeten Joseph Brodsky.⁵⁴⁶

Weder über ihre Beziehung zu den drei oben erwähnten Frauen noch über jene mit Annie Leibovitz sprach Sontag in der Öffentlichkeit. Umso deutlicher äußert sich Sontag in ihren Tagebüchern über ihre Liebesbeziehungen, nicht aber über jene zu

⁵⁴⁵ Rieff, *Reborn* 221.

⁵⁴⁶ Sowohl über Lucinda Childs als auch über Joseph Brodsky schrieb Sontag Essays, die in dem Sammelband „Where The Stress Falls“ erschienen sind.

Leibovitz – zumindest sind derlei Dokumente nicht im Archiv zugänglich.⁵⁴⁷ In den Boxen des Susan Sontag Archivs und auch aus den *Digital Files* lässt sich zwar herauslesen, dass Sontag zu Leibovitz eine engere Verbindung hatte, es lässt sich daraus aber nicht eindeutig belegen, dass die beiden ein Liebesverhältnis hatten. Im Mai 2002 schrieb Sontag an ihre Freundin, die argentinische Schriftstellerin und Journalistin Luisa Valenzuela, dass sie und Leibovitz keine Liebhaberinnen waren: „....whatever the name of the relationship I had with Annie (contrary to what everyone assumes, we were not lovers), it was a strong tie, on which I counted for intimacy, and distraction and fun, which we had, along with many misunderstandings (because our interests and values are so different).“⁵⁴⁸ Im Printarchiv lassen lediglich drei Notizen von Leibovitz eine Liebesbeziehung erahnen. In zwei Notizen aus den Jahren 1988-89 heißt es „Susan – Susan Susan I'll see you this afternoon – call me when you get back. Love Annie“ und „I love you Susan.....Love, Annie“⁵⁴⁹. Außerdem schrieb Leibovitz in einer blauen Klappkarte, die sich ebenfalls in einer der Boxen befindet, Anfang der 1990er Jahre: „Susan – Please forgive me. All my love...Annie“⁵⁵⁰. Interessant ist außerdem eine archivierte Fotografie, die angeblich zwischen 1988 und 1989 aufgenommen worden sein soll und die Leibovitz und Sontag auf dem Markusplatz vor der Kathedrale in Venedig zeigt⁵⁵¹. Die beiden halten darauf körperlichen Abstand und wirken, als seien sie lediglich Bekannte. Die Venedig-Fotos und auch andere Fotografien von Leibovitz aus dieser Zeit hingegen, die sie in „A Photographer's Life“ veröffentlicht hat, erwecken einen ganz anderen Eindruck: In Venedig im Jahr 1989 ist Susan Sontag im Morgenmantel in einem Hotelzimmer des Gritti Palace zu sehen. Zu dem Zeitpunkt waren die beiden offenbar schon ein Paar.⁵⁵²

⁵⁴⁷ Es ist durchaus denkbar, dass Rieff, der den Großteil des E-Mail-Verkehrs zwischen Sontag und Leibovitz für die Öffentlichkeit sperren ließ, auch entsprechendes Print-Material unzugänglich machte.

⁵⁴⁸ UCLA Special Collections, *Susan Sontag Papers*, Box 353 (digital files). E-Mail von Susan Sontag an Luisa Valenzuela am 24.5.2002.

⁵⁴⁹ Ebd., Box 131, Folder 3.

⁵⁵⁰ Ebd., Box 131, Folder 6.

⁵⁵¹ Das Foto ist in einem Folder eingesortiert mit dem Titel „1988-1989“. Vgl. ebd., Box 131, Folder 3.

⁵⁵² Es ist allerdings auffällig, wie sich auf der Fotografie aus dem Susan Sontag Archiv und jenen Venedig-Bildern von Leibovitz die Frisur und auch die markante Haarsträhne von Sontag unterscheiden. Vergleicht man jedoch die Fotos, die Leibovitz von Venedig im Jahr 1994 gemacht hat, also 5 Jahre später, ist die Ähnlichkeit zu der Archiv-Aufnahme überraschend groß. Es liegt daher die Vermutung nahe, dass die Archiv-Fotografie zeitlich falsch eingesortiert wurde. Nichtsdestotrotz

Sigrid Nunez merkte einmal an, dass Sontag es erstaunlicherweise schaffte, ihre Sexualität im Privaten auszuleben und gleichzeitig das öffentliche Schweigen darüber zu bewirken.⁵⁵³ Dies ist insbesondere deshalb bemerkenswert, weil es, wie Daniel Schreiber in seiner Biographie behauptet, in New York City „common knowledge“ war, dass Leibovitz und Sontag ein Paar waren. Doch habe es zum guten Ton der Medien gehört, nicht gegen Sontags Willen darüber zu berichten.⁵⁵⁴ Den seriösen Medien fehlte es offenbar auch an einer offiziellen Bestätigung durch Sontag oder Leibovitz. Als eine Journalistin der *New York Times* im Jahr 2003 für die Publikation eines Artikels von Sontag wissen wollte, ob sie Annie Leibovitz als ihre ehemalige oder auch aktuelle Lebensgefährtin bezeichnen kann, verneinte Sontag in beiden Fällen.⁵⁵⁵ Sontag war zudem kein Starlet, über das die Yellow-Press auch gerne mal bloße Gerüchte druckt, sondern eine *Woman of Letters*, mit einer Autorität, die weit über die Landesgrenzen hinaus ging. Die Hemmschwelle, Gerüchte zu veröffentlichen, war möglicherweise vergleichsweise hoch – kombiniert damit, dass Neuigkeiten über die Person Sontag nicht unbedingt die Leserschaft von Boulevardblättern ansprachen.

Nach Sontags Tod kritisierten einige Zeitungen wie auch Internetblogs die Nachrufe der bekannten Zeitungen und Zeitschriften, in denen nicht mal posthum erwähnt wurde, dass Sontag bisexuell war, noch, dass sie mit Leibovitz eine Liebesbeziehung hatte. Selbst knapp zwei Jahre später, im Oktober 2006, als die US-Ausgabe der *Newsweek* auf 16 Seiten Fotos von „A Photographer's Life“ veröffentlichte, heißt es in dem dazugehörigen Artikel über die Beziehung von Leibovitz zu Sontag lediglich „the person she was closest to for that decade and a half“⁵⁵⁶. Über diese Umschreibung machte sich daraufhin die „Late Night Show“ lustig. Edward Guthmann zufolge merkte ein *New York Times* Reporter außerdem an, dass Leibovitz sich weigerte, Sontag als ihren „companion“ oder ihren

bleibt die Schlussfolgerung für den Betrachter die gleiche, nämlich, dass Sontag und Leibovitz ihre Beziehung in der breiten Öffentlichkeit nicht nach Außen zeigten.

⁵⁵³ Schreiber, 220.

⁵⁵⁴ Ebd., 220.

⁵⁵⁵ Vgl. UCLA Special Collections, *Susan Sontag Papers*, Box 353 (digital files), z.B. E-Mail von Susan Sontag an Joyce Wadler am 8. Oktober 2003.

⁵⁵⁶ Guthmann, Edward. „Love, family, celebrity, grief -- Leibovitz puts her life on display in photo memoir“. *SFGate* 1.11.2006: n. pag. Web. 1. März 2014. Verfügbar: www.sfgate.com/entertainment/article/Love-family-celebrity-grief-Leibovitz-puts-2548168.php#page-1.

„partner“ zu bezeichnen, darauf anspielend, dass Leibovitz die Beziehung nicht thematisieren wollte. Doch Leibovitz klärt in einem Onlineartikel des *San Francisco Chronicle* auf: „„Call us 'lovers,'“ Leibovitz says. „I like 'lovers.' You know, 'lovers' sounds romantic. I mean, I want to be perfectly clear. I love Susan. I don't have a problem with that. I just had a problem with 'partner' or 'companion.' It just sounds like two little old ladies.“⁵⁵⁷ Mehr noch als Susan Sontag zu Lebzeiten hatte sich Annie Leibovitz mit Details ihrer sexuellen Ausrichtung in der Öffentlichkeit zurückgehalten. Es gibt keinerlei Quellen – weder Bücher noch entsprechende Artikel im Internet –, die darüber Aufschluss geben würden. Es ist jedoch zu vermuten, dass die sexuelle Orientierung der Fotografin innerhalb ihres Wirkungskreises ähnlich bekannt war wie die von Sontag unter Künstlerfreunden – ein privilegiertes, „'family' type of knowledge“⁵⁵⁸. Das große öffentliche Outing von Leibovitz fand erst nach Sontags Tod und anlässlich ihres Bildbands „A Photographer's Life“ statt.

Die Fotografien in dem Bildband aus den Jahren 1988 bis 1994 untermauern Leibovitzs Aussage, dass sie und Sontag *lover* waren – und entlarven Sontags Leugnung einer Liebesbeziehung jedenfalls in den ersten Jahren als falsch. Auf mehreren Fotos in diesem Zeitraum ist Sontag beispielsweise nackt zu sehen. Auf einem anderen Bild hat sich Sontag die Bettdecke über Mund und Nase gezogen, genauso dreieckig formiert wie die metallenen Bettverzierungen am Kopfende dahinter, und blickt keck in die Kamera – es ist ein Spiel mit der Fotografin (Abb. 23).

⁵⁵⁷ Guthmann, „Love, family, celebrity, grief“, n. pag.

⁵⁵⁸ Rollyson, *Susan Sontag* (2000) 92f.



Abb. 23: Annie Leibovitz: Susan Sontag in Capri, 1992.

Die Fotos in „A Photographer’s Life“ zeichnen eine Beziehung, der Leibovitz vor allem in den ersten Jahren mit einem liebevollen und zärtlichen Blick begegnet, zum Beispiel als sie Susan Sontag 1988 auf einem Sofa liegend in einem Haus auf Long Island fotografierte, ein Bein auf die Rückenlehne gelegt, ein Arm über dem Kopf, die Augen geschlossen (Abb. 24). Sontag trägt dabei legere Kleidung, der Bauch ist stellenweise entblößt. Es ist das fotografische Einfangen eines privaten Moments, der wie ein zاغhafter Beweis wirkt, dass sich die öffentliche Intellektuelle Sontag in einem Augenblick der Verletzbarkeit dem Blick von Leibovitz anvertraut. Auf anderen ersten Aufnahmen ihrer Beziehung blickt Sontag manchmal zaghafit und fast unsicher in die Kamera, als sie etwa im Auto für die wesentlich jüngere Leibovitz posiert und ihre Haare in der Hitze Mexikos (1989) zurecht macht, wie eine Bilderfolge von drei Fotografien erkennen lässt (eine davon: Abb. 25).



Abb. 24: Annie Leibovitz: Susan Sontag, Long Island, 1988.



Abb. 25: Annie Leibovitz: Susan Sontag, Mexiko, 1989.

Natürlich sind die Fotografien aus „A Photographer’s Life“ insbesondere in ihrer Gesamtheit mit Zurückhaltung zu interpretieren, da die Selektion Leibovitz unterlag, die sicherlich ihre eigenen Intentionen zur fotografischen Darstellung der Beziehung hatte – und auch einen subjektiven Blick. Dennoch ist es auffällig, dass die späteren

Fotos keine intimen Momente mehr zeigen⁵⁵⁹, sondern Treffen und gemeinsame Reisen in den Vordergrund stellen. Es ist durchaus denkbar, dass sich die anfangs sexuelle Beziehung in eine platonische, enge Freundschaft wandelte.

Unabhängig vom Beziehungsstatus erweckt der Bildband eine Empfindung familiärer Verbundenheit zwischen Leibovitz und Sontag. Einerseits als Teil der größeren Familie von Leibovitz, wenngleich Sontag nie mit ihr zusammen abgebildet ist: Doch folgen auf die Familienbilder meist unmittelbar Aufnahmen von Sontag und umgekehrt. Und andererseits als Familie in sich: Die Bilder, die die 16 Jahre währende Beziehung zeigen, evozieren den Eindruck eines gemeinsamen Familienlebens.⁵⁶⁰ Sie stellen einen Beziehungszyklus dar, der dem von Hetero-Partnerschaften ähnelt⁵⁶¹: vom unbeschwertten Beginn der Beziehung, sexueller Zweisamkeit, Häuslichkeit, gemeinsamen Reisen, der Geburt eines Babys, bis zu Krankheiten und dem Sterben des Partners. Abgesehen von den Krankheits- und Sterbe-/Post-Mortem-Fotos vermitteln diese Bilder eine überwiegend schöne bis glückliche Zeit – eine Eigenschaft von Familienfotos, die Sontag schon in „Über Fotografie“ als Konstruktion einer Familien-Chronik kritisierte, die Zeugnis von familiärer Verbundenheit ablegen soll.⁵⁶² Das Familienalbum idealisiert das Familienleben. Damit verhält sich auch der Bildband von Leibovitz, der ebenso als visuelles Tagebuch bezeichnet werden kann, konträr zu dem geschriebenen Tagebuch, in dem meist Probleme niedergeschrieben und verarbeitet werden⁵⁶³: Das Baby, Sarah Cameron, zum Beispiel, ist nicht, wie es den Anschein erwecken könnte, das gemeinsame Kind von Sontag und Leibovitz. Sontag sah sich auch nicht in einer Mutterrolle, wenngleich sie Sarah sehr mochte, wie E-Mails belegen. Die Fotoserie aber, aufgenommen an einem Strand auf den Bahamas, auf denen Sontag mit Sarah im Sand spielt, könnte eben auch als intaktes Familienleben interpretiert werden.

⁵⁵⁹ Intim im Sinne von sexuell.

⁵⁶⁰ Wenngleich das Familienleben zum Teil von der Norm abweicht, etwa durch exotische Reisen mit prominenten Begleitern.

⁵⁶¹ Diese Ähnlichkeit erhöht die Akzeptanz beim Betrachter: „Representations of ‘normal’ states of family, relationships, sexuality and the home are significant means for winning social acceptance and there are certain kinds of same-sex kinship that fit within acceptable representative contours.“ In: McKinney, 5.

⁵⁶² Vgl. Sontag, *Über Fotografie* 14.

⁵⁶³ Ein Beispiel dafür sind Sontags Tagebücher, in denen sie ausführlich über die Probleme mit ihren Partnerinnen schreibt und nur selten über glückliche Momente mit diesen.

Der Bildband „A Photographer’s Life“ liefert trotz der genannten Vorbehalte einen wertvollen Einblick in die Beziehung. Dennoch erklärt er nicht – ganz im Sinne von Sontags Auffassung über das Wesen der Fotografie –, was die Beziehung der beiden ausmachte und was sie verband. Im folgenden Kapitel werde ich dieser Frage nachgehen.

5.3. Beziehung

Als öffentlich bekannt wurde, dass Leibovitz und Sontag eine Beziehung hatten, war die Verwunderung darüber, dass beide homo- oder bisexuell waren beziehungsweise sind, weit weniger groß als die Tatsache, dass eine Intellektuelle, die ihr Leben lang *seriousness* eingefordert hatte, eine lang andauernde Beziehung mit einer Fotografin eingegangen war, die für das anti-intellektuelle Amerika steht. So scheint es jedenfalls auf den ersten Blick. Natürlich sind solche Vergleiche eine oberflächliche Betrachtung, genährt durch das Image von zwei Frauen, die sehr bekannt, aber dennoch sehr privat waren. So galt Sontag beispielsweise als mitunter arrogant, herablassend und durchsetzungsstark – als jemand, der sich nur mit Menschen abgab, die ihr intellektuell das Wasser reichen konnten. Von Annie Leibovitz hingegen las man, dass sie unsicher sei. Und man ist schnell versucht von der oberflächlichen Welt ihrer Fotosujets auch auf eine gewisse Oberflächlichkeit der Fotografin zu schließen.

Gerade in Bezug auf Susan Sontag gehen die Charakterbeschreibungen stark auseinander. Nach ihrem Tod hackten einige Menschen in den USA öffentlich auf Sontag herum – auf eine Weise, wie man es in Deutschland aus Pietätsgründen wohl nicht machen würde. Im Gegensatz zu Annie Leibovitz, die von allen gemocht werden und ihre Fotosujets in ein vorteilhaftes Licht rücken wollte, hatte Sontag keine Hemmungen, auch Animositäten auszutragen. Terry Castle etwa erinnert sich in „Desperately Seeking Susan Sontag“, dass sie auf eine divenhafte Art geradezu beleidigend sein konnte. Menschen, die gekränkt wurden, ließen ihrem Ärger offenbar posthum freien Lauf, wie etwa die Journalistin Joan Acocella, die ein Profil über Sontag schrieb und sie dazu über einen Zeitraum von vier Monaten mehrmals

traf. In einer Diskussionsrunde nach Sontags Tod sagte Acocella, „I felt as if I were in a cage with a dragon“.⁵⁶⁴ Trotzdem zeichnen einige Menschen, insbesondere ihr Sohn David Rieff, Annie Leibovitz, aber auch Bekanntschaften wie Philip Lopate und Sigrid Nunez ein differenzierteres Bild von Sontag. Die Charakterbeschreibungen decken auch hier Sontags negative Seiten auf, aber sie geben ebenso den Blick frei auf eine andere Seite – auf eine allumfassend interessierte, aber auch selbstzweifelnde und manchmal einsame Frau.

Die öffentliche Susan Sontag, die nach einem Vortrag einmal überrascht gesagt haben soll, dass sie nicht wusste, dass sie so viele Feinde hat, war sicherlich eine andere als die private. In der Öffentlichkeit gab sie sich beispielsweise sehr ernsthaft, manchen schien sie humorlos. Privat interessierte sie sich aber auch für Klatsch und Tratsch⁵⁶⁵ und gab gerne einen jüdischen Witz zum Besten, dabei Yiddisch imitierend.⁵⁶⁶ Auch die Fotografien von Annie Leibovitz in ihrem Bildband „A Photographer’s Life“ zeugen davon, dass Sontag auch albern sein konnte, wie etwa zu Silvester 2001 in Paris, als Sontag mit Annie Leibovitz und ihrem Übersetzer Paolo Dilonardo als Bär verkleidet feierte.

Die starke Intellektuelle war privat zudem sehr verletzlich, wie Leibovitz in einem Interview sagte: „Everyone thinks she was so strong, and she was, but she was also very vulnerable. When I walked into the apartment where I first met her, she had these little collections of rocks and shells.“⁵⁶⁷ In ihrem Innersten war Sontag ein verletztes Kind, das über viele Tagebucheinträge hinweg immer wieder die Beziehung zu ihrer Mutter erwähnt und aufzuarbeiten versucht.⁵⁶⁸

Die junge Sontag war zudem eine andere als die erfahrene Intellektuelle. So wirken ihre Tagebucheinträge aus *Reborn*, die die Zeit zwischen 1947 und 1964 umfassen, wesentlich verbissener als die späteren Tagebuchnotizen. Sie justierte zu Beginn noch ihre Außenwirkung. 1961 schrieb sie eine Art To-Do-Liste, auf der

⁵⁶⁴ Susan Sontag: *Public Intellectual, Polymath, Provocatrice*. Roundtable discussion with Joan Acocella, Robert Boyers, Roger Copeland, Philip Lopate, and James Miller. Philoctetes Center. New York, 7. Juli 2008. Youtube. Internet. 16. Mai 2011. Verfügbar: www.youtube.com/watch?v=zXJe3EcPo1g.

⁵⁶⁵ Vgl. Castle, n. pag.

⁵⁶⁶ Nunez, 82f.

⁵⁶⁷ Brockes, n. pag.

⁵⁶⁸ Sontag hatte ein schwieriges Verhältnis zu ihrer alkoholabhängigen Mutter.

unter anderem steht: „Not to try to be amusing“, „To smile less, talk less“⁵⁶⁹. Über zwei Jahrzehnte später, im Jahr 1987, schreibt sie selbstreflektierend: „The increase in self-awareness means loss of innocence, spontaneity – but gain in intelligence, capacity for autonomy; it’s a trade-off, and worth it, I’m convinced.“⁵⁷⁰

Dennoch aber spielten weitere Faktoren eine Rolle, die ihren Charakter streckenweise in einem anderen Licht erscheinen ließen oder auch beeinflussten. Nach Angaben ihres Sohnes litt sie beispielsweise nahezu ihr Leben lang wiederkehrend unter Depressionen: „This was clearest immediately after she woke up, when, in an effort to shake off her despondency, she would talk about anything and at breakneck speed, as if to overwhelm her mood with meteor showers of verbiage.“⁵⁷¹ Ein Tagebucheintrag von 1990 bestätigt, dass Sontag auf eine ganz eigene Weise versuchte, ihrer Depressionen Herr zu werden, nämlich mit Enthusiasmus. Zu ihrem Roman „The Volcano Lover“ notiert sie: „Cavaliere – enthusiasm, to cover depressions. Catherine – emotional dependence. (I’m both Cav.+Cath.)“⁵⁷² Schon 1961 hatte Sontag eine Psychoanalystin besucht.⁵⁷³ Ihre Erfahrungen mit der Psychoanalyse empfand sie aber als unangenehm, 1965 schreibt sie: „I find analysis humiliating (among other things); I’m embarrassed by my own banality. I feel reduced.“⁵⁷⁴ Nunez, die eine Zeit lang mit David Rieff und Sontag in einem Apartment gewohnt hatte, erinnert sich, dass Sontag verachtend von Menschen gesprochen hatte, die Antidepressiva einnahmen oder eine Psychotherapie machten. Sontag war der Meinung, einer Depression müsse man mit Stoizismus begegnen.⁵⁷⁵ Doch später, in den 1980er Jahren, als ein Neurologe bei ihr eine Midlife-Depression diagnostizierte, konsultierte sie einen Psychiater und interessierte sich bald auch für die Psychotherapie.

Um produktiver zu schreiben, nahm Sontag von Mitte der 1960er Jahre bis in die frühen 1980er Jahre außerdem Amphetamine ein und war eine Zeit lang davon abhängig.⁵⁷⁶ Die Speed-Droge unterdrückt unter anderem Müdigkeit und

⁵⁶⁹ Rieff, *Reborn* 286.

⁵⁷⁰ UCLA Special Collections, *Susan Sontag Papers*, Box 131, Folder 2. Eintrag vom 27. März 1987.

⁵⁷¹ Rieff, *Swimming in a Sea of Death* 139.

⁵⁷² UCLA Special Collections, *Susan Sontag Papers*, Box 131, Folder 5.

⁵⁷³ Rieff, *Reborn* 283.

⁵⁷⁴ Rieff, *As Consciousness is Harnessed to Flesh* 151.

⁵⁷⁵ Bockris, 77f, und Nunez, 114f

⁵⁷⁶ Rieff, *As Consciousness is Harnessed to Flesh* 11.

Hungergefühl – auch das erklärt Verhaltensweisen von Sontag, die Mitmenschen erstaunlich fanden. Wie etwa eine scheinbar endlose Energie, die sie nachts von einem Event zum nächsten trieb und mit der kaum einer ihrer Freunde mithalten konnte. Sontag schmückte sich auch in einigen Interviews damit, dass sie sich beim Verfassen ihrer Essays so sehr auf das Schreiben konzentrierte, dass sie dann die Nächte ohne Pause durcharbeitete, ohne etwas zu essen.

Auch Sontags Krebserkrankungen trieben ihr Temperament auf verschiedenste Weise an. David Rieff soll gesagt haben, dass sich das Wesen seiner Mutter nach der ersten Krebserkrankung verändert habe und sie Konfrontationen nicht mehr nur begegnete, sondern sie geradezu suchte. Nunez erinnert sich, dass Sontag in Restaurants manchmal Kellner gedemütigt habe. Ein Coffeeshop in Soho, den Sontag oft besuchte, als sie in der King Street wohnte, habe ihr sogar irgendwann nahe gelegt, nicht wieder zu kommen.⁵⁷⁷ Nach ihrer zweiten Krebserkrankung verkündete Susan Sontag, dass sie ein neues Leben habe und ein Tag zwar nur 24 Stunden habe, sie aber versuchen werde so zu tun, als seien es 48.⁵⁷⁸ Nunez beschreibt Sontag als eine hyperaktive Frau, die Schlaf als Zeitverschwendungen sah. Der Drang, intensiv zu leben, ging vielleicht auch mit einer gewissen Kompromisslosigkeit und Ungeduld mit Menschen einher, die ihr ihrer Meinung nach die Zeit stahlen. Nichtsdestotrotz umgab sich Sontag gerne mit Menschen – möglicherweise, um die eher einsamen Schreibprozesse zu kompensieren – ein Schluss, zu dem auch der offizielle Biograf Sontags, Benjamin Moser, bei der Sichtung ihres E-Mail-Verkehrs kommt: „...one sees the insatiably lonely writer reaching out to people she hardly knew and inviting them to pay a call. In their reactions, one reads their bemusement, how hesitant they were to bother the icon, with her fearsome reputation.“⁵⁷⁹ Sontag suchte bei anderen aber auch Bestätigung, wie sie selbst reflektiert: „Need for the approval of others“⁵⁸⁰. Joan Acocella bemerkt in der erwähnten Diskussionsrunde etwas spöttisch, dass Sontag äußerst stolz darauf war, wer zu ihren – vermeintlichen – Freunden zählte. Sontag ist sich schon in ihren frühen Tagebucheinträgen über ihr Laster des Namedropping bewusst. Allerdings

⁵⁷⁷ Nunez, 118f.

⁵⁷⁸ Vgl. Schreiber, 258.

⁵⁷⁹ Moser, Benjamin. „In the Sontag Archives.“ *The New Yorker* 30.1.2014: n. pag. Web. 26. März 2014. Verfügbar: www.newyorker.com/online/blogs/books/2014/01/in-the-sontag-archives.html.

⁵⁸⁰ Rieff, *Reborn* 265.

betont sie auch, mit welcher Umsicht sie das Wort „friend“ verwendet: „I have always betrayed people to each other. No wonder I've been so high-minded and scrupulous about how I use the word ‚friend‘!“⁵⁸¹ Sontags Selbstbild ist nicht immer positiv, wie man auch an diesem Eintrag merkt. Sie bezeichnet sich in ihren Tagebüchern als indiskret, als jemand, der keine Geheimnisse für sich behalten kann, als „habitual liar“ und „moral coward“⁵⁸² – Verhaltensweisen, die vor allem dazu führen sollen, von anderen, wenn vielleicht nicht gemocht, doch wenigstens gehört oder akzeptiert zu werden. 1970 fasst Sontag ihre Ausflüge ins soziale Leben wie folgt zusammen und beleuchtet dabei auch ihre Mitmenschen kritisch: „...when I move into the world, it feels like a moral fall – like seeking love in a whorehouse.“⁵⁸³

Hält man sich vor Augen, dass Sontag verschiedenste Lebensphasen durchlief, unter Depressionen litt und zeitweise amphetaminabhängig war, fällt es nicht schwer sich vorzustellen, dass sie bei zahlreichen Menschen einen ganz unterschiedlichen Eindruck hinterließ.

Als Sontag Annie Leibovitz im Jahr 1988 kennen lernte, hatte sie einige eher unproduktive Jahre hinter sich. Ihr großer Wunsch, über ihren Bekanntheitsgrad als Essayistin hinaus zu wachsen und als Schriftstellerin berühmt zu werden, hatte sich in den 1980er Jahren nicht erfüllt. Sie verdiente auch nicht viel und hatte kein finanzielles Polster für die Zukunft, was ihr ein Brand in ihrem Apartment 1989 vor Augen führte:

What horrified her, Sontag says, was the realization that she didn't have enough money in her checking account to take refuge in a decent hotel. The landlord put a tarp over the hacked-open hole, and she spent the night in her roofless apartment. (...) „I was then 56 years old,“ she explains. „I'd had more than 30 years of work. It's not so much to own an apartment and have all your books out of storage and have time to write. These are not unreasonable demands; they're not corrupt.“⁵⁸⁴

Freiheit war ihr bis dahin wichtiger gewesen als Sicherheiten. Ihr Reichtum war nicht materieller Art, sondern bestand in den Beziehungen zu interessanten Menschen und in der Erfüllung durch das Schreiben.

⁵⁸¹ Rieff, *Reborn* 244.

⁵⁸² Ebd., 255.

⁵⁸³ Rieff, *As Consciousness is Harnessed to Flesh* 279.

⁵⁸⁴ Span, Paula. „Susan Sontag, Hot at Last.“ Poague, *Conversations* 265.

Doch das Jahr 1989 sollte schließlich einen Wendepunkt in ihrem Leben darstellen. Sie kontaktierte in Folge des Brands den Literaturagenten Andrew Wylie, der ihr einen Vertrag mit Vorschuss über vier Bücher mit Farrer-Straus verschaffte. Ein Jahr später, 1990, bekam sie zudem ein MacArthur Foundation Fellowship, das ihr 340.000 Dollar über einen Zeitraum von fünf Jahren einbrachte. Von den unerwartet neuen Einnahmen leistete sich Sontag ein Penthouse Apartment im London Terrace-Komplex in Chelsea und schrieb in den darauf folgenden Jahren, hauptsächlich in ihrem Chelsea Apartment und in Berlin, „The Volcano Lover“, ihren ersten Roman, der breite Anerkennung fand und zu einem *New York Times* Bestseller wurde.

Die neue Liebe zu Annie Leibovitz trug möglicherweise zu dem positiven Verlauf von Sontags Leben bei. Denn wie Sontag 1971 notiert: „What makes me feel strong? Being in love and work.“⁵⁸⁵ Tatsächlich schrieb sie die Hälfte von „Volcano Lover“ angeblich zwischen Herbst 1989 und Ende 1990, also in den ersten Beziehungsjahren mit Leibovitz.⁵⁸⁶ Leibovitz hat während dieser Zeit Aufnahmen gemacht, die die Entstehung des Romans und Sontags Befindlichkeit dokumentieren – in New York und auf gemeinsamen Reisen nach Berlin, Mailand und Neapel (Vesuv), und zum Teil gleichzeitig Zeugnis ihrer Beziehung sind: Susan Sontag auf einem Hotelbett in Mailand, umgeben von Manuskriptseiten und einer Schreibmaschine (Abb. 26); Sontags Notizblöcke mit Notizen zu „Volcano Lover“, fotografiert in Berlin; Sontag vor einem alten Macintosh-Computer mit ihrer neuen Assistentin Karla Eoff, mit der sie eine Woche lang die Endkorrekturen an Sontags Roman vornahm, angeblich ohne die New Yorker Wohnung zu verlassen; oder Sontag, wie sie für eine Recherche den Vesuv besteigt. Insbesondere auf dem Foto in Mailand wirkt Sontag zufrieden und lächelt entspannt in die Kamera – die Beziehung zwischen dem Fotosujet und der Fotografin wirkt harmonisch.

⁵⁸⁵ Rieff, *As Consciousness is Harnessed to Flesh* 313.

⁵⁸⁶ Maunsell, Jerome Boyd. *Susan Sontag*. London: Reaktion Books Ltd, 2014. 148. Die Idee zu dem Romanstoff war ihr aber schon ein Jahrzehnt zuvor gekommen.

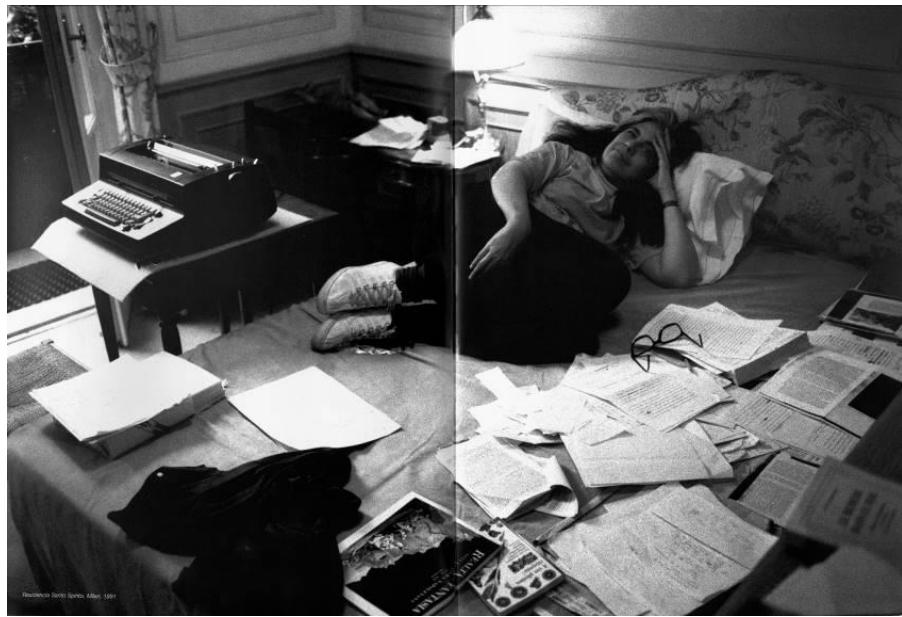


Abb. 26: Annie Leibovitz: Susan Sontag in Mailand, 1991.

Sontag hatte nach einer Reihe unglücklicher Beziehungen endlich eine – noch dazu junge – Partnerin gefunden, die Sontag liebte und bewunderte. Frühere Beziehungen Sontags zerbrachen, soweit sich das aus Sontags Tagebucheinträgen herauslesen lässt, unter einem Ungleichgewicht an Zuneigung. Abgesehen von der Beziehung zu Philip Rieff war Sontag diejenige, die verlassen wurde. Mitunter erfuhr sie unschöne Dinge. So blätterte sie heimlich in Harriet Sohmers Tagebuch, in dem sie las, dass Harriet, ihre Partnerin, sie nicht einmal mochte, aber ihre Leidenschaft akzeptierte.⁵⁸⁷ Auch Irene Fornés beendete die Beziehung zu Sontag. 1965 schreibt Sontag in ihrem Tagebuch zwischen den Reflexionen über diese verflossene Liebe: „One thing I know: If I hadn't had David, I would have killed myself last year“⁵⁸⁸. In den folgenden Jahren machten auch Carlotta del Pezzo und Joseph Brodsky mit Sontag Schluss. Leibovitz hingegen sah in Sontag nicht einfach nur eine Partnerin, sondern ein Monument:

She [Leibovitz] helped her financially, she [Leibovitz] says, making it possible for Ms. Sontag to stop doing lectures and concentrate on writing fiction. „We took care of each other,“ she [Leibovitz] said. „I had great respect and admiration for her, and I wanted to make everything possible for her, whatever she needed. I felt like a person who is taking care of a great monument.“⁵⁸⁹

⁵⁸⁷ Rieff, *Reborn* 165.

⁵⁸⁸ Rieff, *As Consciousness is Harnessed to Flesh* 97.

⁵⁸⁹ Scott, n. pag.

Annie Leibovitz muss schon bei der ersten Begegnung mit Sontag den richtigen Nerv getroffen haben. Sontag, über die in der Literatur wiederholt zu lesen ist, dass sie erzürnt oder beleidigt war, wenn man ihr Werk nicht gelesen hatte oder ihr Gegenüber nicht wusste, wer sie ist – traf auf eine Fotografin, die ihr geradezu ehrfürchtig begegnete. Nicht nur hatte Leibovitz Sontags Fotografie-Essays gelesen, sie war auch ein großer Fan ihres Romans „Der Wohltäter“. Aus der Ehrfurcht von Leibovitz kann man jedoch nicht auf eine Art Unterwürfigkeit schließen. Leibovitz hatte ihren eigenen Kopf. In einer Dokumentation wird die Fotografin zwar als „unsicher“, aber auch als „autoritär“ bezeichnet.⁵⁹⁰ Einer ihrer ehemaligen Assistenten berichtete dem *New York Magazine*, dass Leibovitz tyrannisch sein konnte, sich aber nach ihren Ausbrüchen entschuldigt habe.⁵⁹¹ Und Fotograf Abe Frajndlich vom damaligen *FAZ-Magazin*, das 1991 eine Titelgeschichte über Annie Leibovitz produzierte, erinnert sich: „Annie kommt mir vor wie ein Mann, der zufällig im Körper einer Frau steckt. Sie ist knapp 1,90 Meter groß und hat Hände, die meine wie Patschhändchen aussehen lassen. Alles, was sie macht, macht sie wie ein Macho. Aber sie ist eine fantastische Fotografin.“⁵⁹² Leibovitz hatte das Talent, auf ihre Fotosujets eingehen zu können. Diese Tatsache, ihre eigene künstlerische Tätigkeit, aber auch die ihrer Mutter⁵⁹³ lassen deshalb auch auf eine gewisse Sensibilität Leibovitzs schließen⁵⁹⁴. Filmische Dokumentationen über die Fotografin, Auftritte zu Ausstellungseröffnungen und auch Fotografien, auf denen Leibovitz abgebildet ist, erwecken zudem den Eindruck, dass sie ein aktiver, elanvoller und fröhlicher Mensch ist. Anders als Sontag hatte Leibovitz keine finanziellen Probleme. 2011 hatte sie angeblich 2 Millionen Dollar verdient.⁵⁹⁵ Es gibt keine Informationen darüber, ob Leibovitz in den Jahren davor auch so hohe Einnahmen hatte, aber es ist doch davon auszugehen, dass Condé Nast seiner berühmten

⁵⁹⁰ Vgl. *Annie Leibovitz – Life through a Lense*.

⁵⁹¹ Vgl. Goldman, n. pag.

⁵⁹² Abenstein, Edelgard. *Wir sind einfach unzertrennlich. Berühmte Frauen und ihre beste Freundin*. München: Knesebeck Verlag, 2012. 96.

⁵⁹³ Leibovitz wurde in gewissem Sinne auch in einem Künstlerhaushalt groß, da die Mutter Tänzerin und sehr expressiv war.

⁵⁹⁴ Sensibilität auch im Gegensatz zur Oberflächlichkeit, vor dem gedanklichen Hintergrund, dass eine künstlerische Tätigkeit auch ein Auseinandersetzen mit sich selbst ist.

⁵⁹⁵ Vgl. Goldman, n. pag.

Fotografin, die *Vanity Fair* zahlreiche ikonische Cover-Fotos bescherte, ein sehr gutes Gehalt zahlte. Trotzdem hatte Leibovitz bis in die frühen 1990er Jahre in einem eher bescheidenen Apartment an der Upper West Side gelebt. Doch scheint auch das Leben von Leibovitz mit der Beziehung zu Sontag einen anderen Schwung bekommen zu haben. 1991 verbuchte sie einen großen künstlerischen Erfolg: Die National Portrait Gallery widmete Annie Leibovitz eine Ausstellung – zum ersten Mal einer Frau und zum zweiten Mal einer lebenden Person. Die französische Regierung ernannte Leibovitz zudem zum „Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres“.

Der vermeintlich unüberbrückbare Unterschied zwischen der Celebrity-Fotografin und der Intellektuellen scheint zu Beginn nicht wesentlich für die Beziehung gewesen zu sein. Leibovitz erinnert sich in einem *The Guardian*-Artikel, dass sie aufeinandertrafen, die Ambitionen des anderen bewunderten und sich gegenseitig zum Lachen brachten: „It was this wonderful moment“⁵⁹⁶. Zum Teil hatten sie gemeinsame Interessen, die sich schon vor ihrer Beziehung manifestiert hatten, wie etwa eine Vorliebe für den Tanz, worauf ich im folgenden Kapitel näher eingehen werde. Auch das Reisen war eine Gemeinsamkeit, in der sie sich geradezu ergänzten. Reisen war eine große Leidenschaft von Sontag:

Susan's favorite book as a child was *Richard Halliburton's Complete Book of Marvels* (...) Halliburton was an American adventurer who wrote about traveling to exotic places (...) His books sparked Susan's lifelong ardor for travel. Whenever she finished writing one of her own books, she liked to be rewarded with a trip. We would always talk about the next place we would go.⁵⁹⁷

Da Leibovitz beruflich viel reisen musste, nahm sie Sontag hin und wieder mit. Sontag wiederum schlug Leibovitz Orte vor, die Leibovitz sonst nie bereist hätte.⁵⁹⁸ So zeugen die Fotos in „A Photographer's Life“ beispielsweise von gemeinsamen Aufenthalten in Deutschland, Frankreich, Italien, Bosnien, Jordanien, Ägypten, Mexiko, Bahamas und Japan. Beide waren zudem von Perfektionismus angetrieben. Während Sontag etwa bei einem ihrer Fotografie-Essays nach eigenen Aussagen angeblich 1000 Seiten geschrieben hatte, um daraus einen 30-Seiten-Essay zu

⁵⁹⁶ Brockes, n. pag.

⁵⁹⁷ Leibovitz, *A Photographer's Life* n. pag.

⁵⁹⁸ Ebd., n. pag.

machen, bereitete Leibovitz ihre Fotoshootings akribisch vor und hatte stets Angst, eine noch bessere Idee übersehen zu haben. Sie hatten auch beide eine sehr fantasievolle Seite. Leibovitz weiß perfekt mit der Fotografie als Fantasiemaschine⁵⁹⁹ umzugehen und Sontags literarisches Bemühen zeigt ihr Bedürfnis, ihrer Fantasie Ausdruck zu verleihen.

Sie ließen sich außerdem auf die Interessen des anderen ein. So besuchte Annie Leibovitz mit Sontag zum Beispiel Museen – Sontag ging jede Woche in das Metropolitan Museum of Art. In ihrer Einleitung zu „A Photographer’s Life“ erinnert sich Leibovitz, dass Sontag darauf bestand, dass sich Leibovitz genau dort hinstellt, wo Sontag stand, damit sie das Exponat aus dem selben Blickwinkel ansehen konnte.⁶⁰⁰ Sontag brachte Leibovitz auch die Vorzüge nahe, einen Kinofilm mehrmals anzusehen.⁶⁰¹ Dabei haderte sie nicht damit, sich aus eigenem Antrieb auch Blockbuster anzusehen: „...Leibovitz says that although Sontag loved a nine-hour German documentary as much as the next intellectual, it was she who would drag Leibovitz to see cheesy films starring Keanu Reeves, rather than the other way round.“⁶⁰² Es ist interessant, dass sich gerade Sontag, die öffentlich über das Mittelklasseleben ihrer Eltern spottete, doch Vergnügungen wie diesen hingab – zurück zu den Wurzeln, die sie in mancherlei Hinsicht mit Leibovitz teilte.⁶⁰³

Mit dem Aktivitätslevel und der Wissbegierde Sontags konnte (und vielleicht wollte) Leibovitz, die wegen ihrer Aufträge ohnehin kaum daheim war, aber nicht mithalten: „‘Susan was so entrenched in life, I couldn’t keep up with her’, says Leibovitz. ‘She was just bigger than everything.’“⁶⁰⁴

Wie ich bereits erörtert habe, war Sontag aber nicht nur eine allumfassend interessierte, starke Persönlichkeit, sie hatte auch ihre Schwächen. So hatte Sontag ein zeitweilig melancholisches Temperament⁶⁰⁵ und litt immer wieder unter

⁵⁹⁹ Fotografie bzw. ein Fotoapparat als Fantasiemaschine vgl. Ostendorf, „Mechanical Muse“ 405.

⁶⁰⁰ Vgl. Leibovitz, *A Photographer’s Life* n. pag.

⁶⁰¹ Sontag sah sich den gleichen Kinofilm bis zu acht Mal an und ging mehrmals in der Woche ins Kino. Vgl. Obrist, Hans-Ulrich. „Life through Annie’s Lens.“ *GQ Magazine* 22.11.2011: n. pag. Web. 15. Okt. 2012. Verfügbar: www.gq-magazine.co.uk/entertainment/articles/2011-12/02/annie-leibovitz-pilgrimage-interview/viewall. n. pag.

⁶⁰² Brockes, n. pag.

⁶⁰³ Auch Leibovitz war in der Mittelklasse groß geworden, mit einem Vater, der wie Sontags Stiefvater, im Dienste der US Army stand.

⁶⁰⁴ McGuigan, n. pag.

⁶⁰⁵ Vgl. Rieff, *Swimming in a Sea of Death* 168.

Depressionen. Leibovitzs aktives und eher fröhliches Wesen mag auf Sontag positiv gewirkt haben. Leibovitz gab Sontag, die nicht gerne allein war, auch emotionalen Halt beziehungsweise brachte sie sie in eine emotionale Abhängigkeit. Denn Sontag war schon oft verlassen worden. Es ist zu vermuten, dass sie Angst davor hatte, noch einmal verlassen zu werden, insbesondere unter dem Aspekt des Älterwerdens:

It would torment her all her life that no relationship of hers, no matter how deeply and truly she cared for the other, had endured (...) Though she always had much to deplore about her marriage to Philip Rieff, as time passed she would reminisce wistfully about their closeness (...) It was this kind of intimacy that she craved and that she feared she would never know again.⁶⁰⁶

Ihr Sohn David Rieff erwähnt in seinen Memoiren zudem, dass es für seine Mutter mit zunehmendem Alter schwierig war, allein zu sein.⁶⁰⁷ In einer E-Mail an Luisa Valenzuela schrieb Sontag im Jahr 2002, als die Beziehung zwischen Sontag und Leibovitz zu zerbrechen schien: „I'm asking myself: does this mean I'm going to be alone, really alone, from now on? Maybe it does. I do have strong reclusive tendencies, and other people now seem very far away.“⁶⁰⁸ Die 16 Jahre jüngere Leibovitz war für Sontag eine enge Vertraute und gleichzeitig auch ein Fenster in die Welt, am Puls der Zeit.

Aufgrund der Quellenlage ist schwer nachzuvollziehen, inwiefern im Umkehrschluss Leibovitz von Sontag emotional abhängig war. Wenn man von einer Abhängigkeit sprechen kann, war diese möglicherweise mehr durch Liebe gesteuert als durch allgemeine Verlustängste oder der Angst, im Alter allein leben zu müssen. In den Anfängen der Beziehung war Leibovitz aber sicherlich intellektuell abhängig von Sontag. Sie war ihr großes Idol, hatte „Über Fotografie“ verfasst – Sontag wurde in mancher Hinsicht zur Mentorin von Leibovitz, gerade, was die Ernsthaftigkeit der Fotografie betraf: Leibovitz, von der alle erwarteten, unterhaltsame Fotos zu schießen, fand in Sontag einen Menschen, der diese Erwartungshaltung nicht teilte: „She's been a great friend in my work, letting me be serious. I'd always felt like I had to be a little silly.“⁶⁰⁹ Sontag hatte gleichzeitig aber auch eine hohe Erwartung an

⁶⁰⁶ Nunez, 55. Nunez bezieht sich hier auf die 1970er Jahre, nicht auf den Zeitraum, in dem Susan Sontag mit Leibovitz zusammen war.

⁶⁰⁷ Vgl. Rieff, *Swimming in a Sea of Death* 65.

⁶⁰⁸ UCLA Special Collections, *Susan Sontag Papers*, Box 353 (digital files). E-Mail von Susan Sontag an Luisa Valenzuela am 24.5.2002.

⁶⁰⁹ Weich, Dave, „Author Interviews: Annie Leibovitz Puts Down Camera, Talks.“ *Powells.com*

Leibovitz und trieb die Fotografin an, besser zu werden. Wie Andrew Goldman schreibt, verlieh Sontag der Celebrity-Fotografin Leibovitz eine neue Art der Glaubwürdigkeit.⁶¹⁰ Leibovitz holte Sontags Meinung ein, zum Beispiel als die Zeitschrift *Vogue* eine Liste vermeintlicher weiblicher Heldinnen zusammenstellte, die Leibovitz fotografieren sollte. Leibovitz ließ bei Sontag nachfragen, was sie von der Liste halte.⁶¹¹ Sontag schrieb auch Reden für Leibovitz und bereitete sie auf Interviews vor, wie sich aus dem Susan Sontag Archiv nachvollziehen lässt.⁶¹²

Ab Mitte der 1990er Jahre scheint sich die Beziehung von Sontag und Leibovitz langsam verändert zu haben, was auch mit dem Lebensstil von Leibovitz zusammenhängen kann. Sie begann damals ihr Leben nahezu so glamourös zu gestalten wie das der Hollywood-Stars, die sie fotografierte. Sie investierte in eine Reihe von Immobilien, angefangen mit einem Penthouse in dem London Terrace Komplex in Chelsea, in dem auch Sontag wohnte – und zwar direkt gegenüber von Sontags Wohnung.⁶¹³ Sie soll auch ein Hausmädchen, einen Koch, später eine Nanny, einen Gärtner und einen persönlichen Yogalehrer angestellt haben. Ihr Assistent aus dem Jahr 2002 sagte über Leibovitz: „She wanted her life to be like a magazine spread. Everything beautiful, nothing out of place. She wanted everything to be perfect.“⁶¹⁴ Leibovitz hatte eine generöse Natur, von der auch ihre Lebenspartnerin profitierte. So kümmerten sich beispielsweise auch das Hausmädchen von Leibovitz und der persönliche Koch um Sontags Wohlergehen.⁶¹⁵ Später kaufte Leibovitz ihnen beiden schließlich ein Apartment in Paris mit Blick über die Seine.

Obwohl die Beziehung zwischen den beiden die längste war, die Sontag je geführt hatte, bezeichnet David Rieff sie als „on and off“⁶¹⁶.

1999: n. pag. Web. 28. Jan 2009. Verfügbar:

http://web.tufts.edu/programs/mma/fah189a/laura_beals/ALInterviewDW.htm.

⁶¹⁰ Vgl. Goldman, n. pag.

⁶¹¹ Vgl. UCLA Special Collections, *Susan Sontag Papers*, Box 353 (digital files). E-Mail von Susan Sontag an Karen Mulligan (Assistentin von Leibovitz) am 5.9.2003.

⁶¹² Vgl. ebd., Box 353 (digital files). Z.B. E-Mail von Karen Mulligan (Assistentin von Leibovitz) an Susan Sontag am 12.9.2003.

⁶¹³ 1994 kaufte Leibovitz das Chelsea Penthouse; 1996 ein großes Anwesen in Rhinebeck, das sie aufwendig renovieren ließ; 1999 ein Fotostudio in Chelsea; und im Jahr 2002 zwei Stadthäuser in Greenwich Village.

⁶¹⁴ Goldman, n. pag.

⁶¹⁵ Vgl. ebd., n. pag.

⁶¹⁶ Salkin, n. pag.

Der späte Kinderwunsch von Leibovitz wurde schließlich zu einem großen Thema ihrer Beziehung. Im Vorwort zu „A Photographer’s Life“ schreibt Leibovitz, dass sie schon lange eigene Kinder haben wollte, ihre Karriere aber sehr zeitintensiv war. Sontag stand dem Kinderwunsch ambivalent gegenüber. Leibovitz mutmaßt in einem Interview, dass der Grund dafür darin lag, dass Sontag Leibovitz für sich haben wollte.⁶¹⁷ Tatsächlich schreibt Sontag, wenn auch fast 30 Jahre zuvor, in einem Tagebucheintrag von 1970: „I have such strong tendencies to abandon myself to someone with whom I’m in love – to want to give up everything, to be possessed totally as well as to possess totally.“⁶¹⁸ Leibovitz entschied sich trotzdem für eine Schwangerschaft und Sontag unterstützte sie in ihrem Entschluss.^{619, 620} Sie war auch bei der Geburt von Leibovitz’ erster Tochter Sarah Cameron im Jahr 2001 im Kreißsaal anwesend – und schloss das Kind in ihr Herz, wie Leibovitz sagt.⁶²¹ In ihrem Bildband „A Photographer’s Life“ hat Leibovitz zwei Fotos veröffentlicht, die Sontag mit Sarah Cameron zeigen – auf einem blickt Sontag zärtlich und versonnen auf das Baby.

In einer E-Mail an seine Mutter scherzte David Rieff, dass Sarah für Leibovitz nicht einfach ein Baby sei, sondern ein „icon“.⁶²² Leibovitz schenkte nach der Geburt ihre Aufmerksamkeit einzig dem Nachwuchs und vernachlässigte dabei ihre Beziehung zu Sontag. Dabei traten offenbar auch extremere Seiten von Leibovitz zutage, wie Sontag in einer E-Mail schreibt:

For reasons I don’t entirely fathom, Annie has really no place for me in her new life, or rather all she has to offer is the possibility of visiting her in her apartment now and then, at which there are invariably many others there. (She has quite a few domestics now, and there are always other people, other employees and a relative or two, as well.) It’s so humiliating and frustrating, and she is barely polite to me. Result: I hardly ever see her, or the baby, to whom I quickly became very attached. (...) Anyway, the person Annie has

⁶¹⁷ Vgl. Brockes, n. pag.

⁶¹⁸ Rieff, *As Consciousness is Harnessed to Flesh* 277.

⁶¹⁹ Im Mai 2000 hatte Sontag dem *Guardian* in „Finding Fact from Fiction“ noch erklärt: „She [Sontag] doesn’t have a lover now, she lives alone. The rumors about her and the photographer Annie Leibovitz, are, she says, without foundation. They are close friends.“

⁶²⁰ In dem Bildband „A Photographer’s Life“ befindet sich ein Foto der schwangeren und nackten Leibovitz, das Sontag im Oktober 2001 geschossen hat.

⁶²¹ Vgl. Brockes, n. pag.

⁶²² Vgl. UCLA Special Collections, *Susan Sontag Papers*, Box 353 (digital files). E-Mail von David Rieff an Susan Sontag am 30.1.2002.

become since the baby was born has... well, let's say, politely... evolved. And I'm feeling sad, more than sad...⁶²³

Es war für Sontag nicht einfach, mit den großen Veränderungen in der, wenn vielleicht auch losen, Partnerschaft umzugehen und zum ersten Mal mitzuerleben, wie eine Lebensgefährtin in ihrer Rolle als Mutter aufgeht. Offenbar gab sie das auch Leibovitz zu verstehen, denn David Rieff, der Leibovitz besucht hatte, bekräftigte in einer E-Mail an seine Mutter einerseits, dass Leibovitz sie liebt und andererseits, dass Leibovitz nicht mit Sontags Reaktion umzugehen wisse, wie sehr Sontag diese auch immer unter Kontrolle haben möge.⁶²⁴ Ein Assistent von Leibovitz erklärte dem *New York Magazine* im Jahr 2002, dass Leibovitz emotional allein da stand mit dem Kind.

Verschiedenen Quellen zufolge distanzierte sich das Paar nach und nach voneinander. Edward Field behauptet, dass sich Sontag und Leibovitz schon bald trennten, nachdem Leibovitz Sarah bekommen hatte.⁶²⁵ Im Dezember 2002 machten Leibovitz, Sarah und Sontag aber gemeinsam Urlaub auf den Bahamas, wie den Fotos in „A Photographer's Life“ zu entnehmen ist. Angeblich den ganzen Winter über, auch über Sontags 70. Geburtstag im Januar 2003, wie Jeremy Boyd Maunsell schreibt.⁶²⁶ Sontag geht auf einem der Fotos Hand in Hand mit Sarah am Strand entlang.

5.4. Gemeinsames Interesse: Tanz

Es liegt nahe herauszufinden, welche gemeinsamen Interessen Sontag und Leibovitz hatten, bevor sie sich kennenlernten – Interessen, die beiderseits über das normale Maß einer Freizeitbeschäftigung hinaus gingen, das heißt als private Leidenschaft bezeichnet werden können. Wie ich aber bereits in der Einleitung dieser Arbeit

⁶²³ UCLA Special Collections, *Susan Sontag Papers*, Box 353 (digital files). E-Mail von Susan Sontag an Luisa Valenzuela am 24.5.2002

⁶²⁴ Vgl. ebd., Box 353 (digital files). E-Mail von David Rieff an Susan Sontag am 30.1.2002.

⁶²⁵ Vgl. Field, 273.

⁶²⁶ Vgl. Maunsell, 178.

erläutert habe, erwies sich einzig der Tanz als nachvollziehbares gemeinsames Interesse, das sich auch in der Zeit der Beziehung manifestierte.

Schon bevor sie sich begegneten, hatten Leibovitz und Sontag eine Vorliebe für den Tanz. Im Gegensatz zu Sontag wuchs Leibovitz aber mit dem Tanz als gelebter Kunst auf, da ihre Mutter Tanzlehrerin war und Leibovitz selbst Tanzstunden nahm: „She [her mother] was dragging me to dance classes in downtown Washington DC with these old Ballets Russes dancers like Pola Nirenska. You couldn't understand what they said because their accents were so thick, but they were still teaching. So I took modern dance until I left home to go off to college“⁶²⁷. Ihren Bildband „Dancers“ widmete sie etwa zwei Jahrzehnte später, im Jahr 1992, ihrer Mutter mit den Worten „For my mother, my first dancer“, darunter ein Foto der Füße ihrer Mutter. Auf privaten Fotos ihrer Familie, die Leibovitz in „A Photographer's Life“ veröffentlicht hat, wird deutlich, dass sich die Mutter gerne körperlich ausdrückte. Einige Fotos zeigen sie am Meer, ein Bein in die Höhe streckend und am Pool, in dem sie einen Handstand macht und nur noch ihre Beine aus dem Wasser ragen. Auf anderen Bildern tanzt sie mit ihrem Mann und einem der Enkel im Wohnzimmer. Leibovitz erinnert sich: „She [her mother] had studied dancing and she played the piano. She expressed herself through dance and swimming, and she counted a lot on her physicality. My father couldn't dance or sing, but the whole family was physically exuberant“⁶²⁸. Die Bewegung gehörte innerlich wie äußerlich zum Familienleben. Während die äußerliche Mobilität – die häufigen Umzüge – Unruhe in die Familie brachte, stand die innere Beweglichkeit, der Tanz, der gleichzeitig Fröhlichkeit und Leichtigkeit symbolisierte, für eine herzliche Konstante im Familienleben. Das Tanzen war für Leibovitz stets gegenwärtig, lange bevor sie sich für Fotografie interessierte: „...My interest in dance precedes my interest in photography, although I remember seeing Barbara Morgan's photographs of Martha Graham when I was young“, erinnert sich Leibovitz in „At Work“⁶²⁹. Das erste Tanzfoto, das Leibovitz schließlich mit ihrer Kamera aufnahm, entstand 1974, als sie ihre Mutter tanzend während eines Urlaubs in den Catskills fotografierte.⁶³⁰

⁶²⁷ Obrist, n. pag.

⁶²⁸ Leibovitz, *A Photographer's Life* n. pag.

⁶²⁹ Leibovitz, *At Work* 84.

⁶³⁰ Vgl. ebd., 166.

Für Sontag hingegen stand der Tanz nicht für Stabilität und Familie, sondern für die Befreiung aus dem starren gesellschaftlichen System ihrer Ehe. Der Tanz war für sie Sinnbild für eine Jugend, die sie endlich nachholte. „I learned to dance when I was 26“, sagte Sontag in einem Interview – mit 26 war sie auch frisch geschieden.⁶³¹

Während der 1950er Jahre sammelten sich insbesondere in New York Kreativität, Experimentierfreude und Talent im Bereich des Modern Dance sowie des klassischen beziehungsweise neoklassizistischen Balletts⁶³². Merce Cunningham etwa, einer von Martha Grahams besten männlichen Tänzern, schloss sich mit John Cage und Robert Rauschenberg zusammen. Alvin Ailey tanzte sein Debut in New York und wollte dem als esoterisch geltenden Modern Dance zu mehr Popularität verhelfen. Auch das Ballett machte radikale Veränderungen durch. Das New York City Ballet, gegründet von Lincoln Kirstein und George Balanchine, erntete Mitte der 1950er Jahre endlich die Früchte ihrer Bemühungen – Balanchine hatte sich jahrelang mit Amateurtänzern behelfen müssen – doch schließlich schlossen sich dem Ensemble bekannte Tänzer an. 1954 choreographierte Balanchine den Nussknacker in voller Länge, mit einigen Transformationen, er setzte beispielsweise Kinder als Tänzer ein, und kreierte damit ein amerikanisches *Holiday Ritual* in den USA. Die scharfen Grenzen zwischen Modern Dance und Ballett begannen sich langsam aufzulösen. Unter Martha Graham und ihrem „consciously antibaliettic concept“⁶³³ noch undenkbar, hielten in den 1970er Jahren schließlich nahezu alle ihre Tänzer eine Ballettausbildung als essentiell für sich. Im Gegenzug stand auch das Ballett unter dem Einfluss des Modern Dance.⁶³⁴

Der Tanz stand exemplarisch für die sich zunehmend aufweichende Grenze zwischen Hoch- und Massenkultur beziehungsweise den nachlassenden Berührungsängsten der amerikanischen Mittelklasse mit der Hochkultur. „With the arrival of the age of pop, art of all kinds was suddenly seen to be accessible (or „demystified“), after centuries as the preserve of the initiated.“⁶³⁵ Der Tanz in seinen

⁶³¹ Poague, *Conversations* 266.

⁶³² Der Neoklassizismus im Ballett ist hauptsächlich von dem Choreografen George Balanchine begründet.

⁶³³ Reynolds, Nancy, und Malcolm McCormick. *No Fixed Points. Dance in the Twentieth Century*. New Haven and London: Yale University Press, 2003. 491.

⁶³⁴ In den 1980er Jahren schließlich choreographierten moderne Tänzerinnen wie Lucinda Childs auch Ballettstücke.

⁶³⁵ Reynolds, 493.

verschiedenen Ausdrucksformen blühte Mitte der 1960er Jahre⁶³⁶ auf und wurde von einem breiten Publikumsspektrum angenommen. Es war ein Tanzboom, der lange andauerte, begünstigt auch durch politische, gesellschaftliche und kulturelle Entwicklungen.⁶³⁷

Man könnte meinen, für Sontag sei der Beginn der 1960er Jahre der perfekte Zeitpunkt gewesen, um den Tanz zu analysieren. Doch gerade zu dieser Zeit orientierte sie sich noch sehr an europäischen Ideen und schrieb über Themen, über die in den USA noch nicht geschrieben worden war. Der Tanz aber, fasste Sontag 1981 auf einer Konferenz zusammen, war die einzige Kunst, in der die USA der Welt voraus waren: „...there is one art in which we really are better than anyone else. There is one and there is only one and it is dance (...) the greatest dance in the world is here. It has more openness, more diversity, more imagination, more experiment and better classicism“⁶³⁸. Erst in den 1980er Jahren, als die großen choreographischen Statements längst gemacht waren⁶³⁹, veröffentlichte sie Aufsätze zum Thema Tanz. Daniel Schreiber ist der Überzeugung, dass Sontags Interesse am Tanz erst aufflammte, als sie 1983 eine mehrere Jahre andauernde Beziehung mit Lucinda Childs einging, nachdem sie zusammen den Film „Unguided Tour“ in Venedig gedreht hatten. In der genannten Konferenz zum Thema Tanzkritik im Jahr 1981 gesteht Sontag zwar ein, bisher keine Kritik über Tanz geschrieben zu haben. Sie bezeichnet sich aber als eine leidenschaftliche Zuschauerin und auch Leserin von Abhandlungen über Tanz.⁶⁴⁰ Die Tanz-Aufsätze, die in den Jahren danach schließlich folgten, waren jedoch tatsächlich persönlich motiviert. Den ersten ihrer Essays, „A Lexicon for Available Light“, schrieb sie 1983 über ein Stück von Childs und damit

⁶³⁶ Reynolds, 519.

⁶³⁷ So umgab sich beispielsweise Präsident John F. Kennedy bei Dinners im White House mit Kulturschaffenden und verhalf damit auch Tänzern und Choreographen zu mehr Popularität; Ende der 1960er Jahre begannen die Amerikaner außerdem dem physikalischen Körper und der Fitness große Aufmerksamkeit zu schenken; und schließlich förderten Stiftungen und der National Endowments for the Arts (NEA) Tänzer und Choreographen. Der NEA finanzierte zudem die Public Broadcasting Television Series „Dance in America“, der die bekanntesten Tanzchoreographien in entlegene Winkel der USA brachte. Tatsächlich gab es eine Korrelation zwischen der Sendung und dem Besuch von Ballettvorführungen: Als in der Serie fünf Stücke von Balanchine gezeigt wurden, war das New York City Ballet zum ersten Mal ausverkauft. Vgl. Reynolds, 495f.

⁶³⁸ UCLA Special Collections, *Susan Sontag Papers*, Box 77, Folder 6. Vortragsskript „Dance and Dance Writing“ für die West Coast Conference on Dance Criticism in San Francisco am 10.1.1981.

⁶³⁹ Vgl. Reynolds, 533.

⁶⁴⁰ UCLA Special Collections, *Susan Sontag Papers*, Box 77, Folder 6. Vortragsskript „Dance and Dance Writing“.

in Zusammenhang stehenden grundsätzlichen Elementen des Tanzes. Der Essay, der strukturiert ist wie Lexikoneinträge, erinnert, wie Schreiber feststellt, in seiner „stichwortartigen und assoziativen Natur“⁶⁴¹ an Roland Barthes „Fragmente einer Sprache der Liebe“. Einen weiteren Artikel, „Dancer and the Dance“, verfasste sie 1986 über Lincoln Kirstein, der gleichzeitig ein Loblied auf Michail Baryshnikov ist, mit dem sie ebenfalls befreundet war. Offenbar kannte sie Baryshnikov schon von frühen Partys ihres Verlegers Straus, zu denen die Nobelpreisträger des Verlags und andere kulturelle Eminenzen eingeladen wurden.⁶⁴² 1989 folgte der Tanz-Aufsatz „In Memory of Their Feelings“, den Sontag anlässlich einer Ausstellung für einen Ausstellungskatalog von Jasper Johns verfasste. Sontag war mit Johns befreundet und bewegte sich in dessen Kreis zusammen mit John Cage und Merce Cunningham. Es drängt sich mitunter die Frage auf, ob es sich bei den Essays beziehungsweise Artikeln um einen Gefallen unter Freunden handelte. Generell lässt sich aber sagen, dass es schon fast ein Sontag’sches Prinzip war, über Menschen zu schreiben, die sie bewunderte oder für die sie sich begeistern konnte. Dass sie mit einigen davon befreundet war, scheint dabei nebensächlich zu sein.⁶⁴³ So verfasste sie beispielsweise auch einen Video-Essay über Pina Bausch und ihr Tanztheater Wuppertal, eine der Tanzkompanien, die Sontag laut Schreiber besonders verehrte, ohne dabei in besonderem Maße mit Pina Bausch befreundet gewesen zu sein. Mit „In Memory of Their Feelings“ muss es sich jedoch anders verhalten haben. Vermutlich nutzten Jasper Johns oder der Verlag die Verbindung zu Sontag und baten sie um einen Essay für den Katalog. Gelungen ist er nicht: Sontag versucht darin einen Spagat zwischen der ausgestellten Kunst und dem Tanz. Doch verliert sie sich dabei in stilistischen Bemühungen und Assoziationen. Es mangelt dem Essay an Analyse und Tiefe.

Wie insbesondere ihr Essay „Dancer and the Dance“ deutlich macht, war für Sontag ein zentrales Element des Tanzes der Körper selbst: „Dance enacts both being

⁶⁴¹ Schreiber, 204.

⁶⁴² Ebd., 80.

⁶⁴³ Beziehungsweise nur insofern relevant, als dass sie sich möglicherweise mit ihnen anfreundete, weil sie sich für sie interessierte oder von ihnen begeistert war. Denkbar ist natürlich auch, dass ihre Bekanntschaften sie für die Sache, in diesem Fall den Tanz, begeisterten, ohne dass Sontag ihnen deswegen gleich einen Gefallen machte.

completely in the body and transcending the body.“⁶⁴⁴ Auch Leibovitz interessierte sich für die Körperlichkeit – nicht nur von Tänzern, sondern auch von Profisportlern. Schon 1975, als sie noch für den *Rolling Stone* arbeitete, fotografierte sie Arnold Schwarzenegger während eines Mr. Olympia Bodybuilding Wettbewerbs in Südafrika – und realisierte den krassen körperlichen Gegensatz der Bodybuilder zu dem amerikanischen Sexidol Mick Jagger, den sie kurz zuvor während der Rolling Stones Tour begleitet hatte.⁶⁴⁵ Mitte der 1980er Jahre nahm Leibovitz olympische Sportler für *Vanity Fair* auf und wurde 1996 schließlich als offizielle Fotografin der olympischen Sommerspiele in Atlanta ausgewählt. Dort lichtete sie unter anderen Carl Lewis und Michael Johnson ab. Im gleichen Jahr veröffentlichte sie diese Schwarz-Weiß-Fotografien in dem Bildband „Olympic Portraits“. 1991 ging Leibovitz in einem Vortrag auf ihre Faszination mit dem Körper ein. Sie sei am ganzen Körper interessiert, an seiner Grafik⁶⁴⁶ – eine Vorliebe, die aus ihrer Arbeit als Fotojournalistin rührte. „In the middle of the 80s I was doing a series of athletes for *Vanity Fair* for the Olympics. And I felt it quite naturally to go into dance work. Dancers use their bodies in very rich, expressive ways“⁶⁴⁷. In *At Work* fügt Leibovitz an: „Photographing athletes is a little like photographing dancers (...) Dancers and athletes use their bodies in performance, they don't mind posing, they are comfortable in front of the camera“⁶⁴⁸.

Leibovitz fotografierte Athleten wie Tänzer bevorzugt außerhalb von Tanzaufführungen und Wettbewerben, denn: „The photograph is about moments, a specific split second, (...) rather than continuous motion“⁶⁴⁹. Insbesondere der Tanz sei nicht fotografierbar, er sei eine Kunst, die in der Luft lebe.⁶⁵⁰ Sie beschloss deshalb, sich an die amerikanische Fotografin Barbara Morgan zu halten, die schon in den 1930er und 1940er Jahren mit Martha Graham und Merce Cunningham zusammengearbeitet hatte, ausschließlich in Studios, um dort eben nicht den Tanz als

⁶⁴⁴ Sontag, *Where the Stress Falls* 192.

⁶⁴⁵ Vgl. Leibovitz, *At Work* 76.

⁶⁴⁶ Vgl. Leibovitz, Audio-Interview. *San Francisco City Arts & Lectures*.

⁶⁴⁶ Leibovitz, *A Photographer's Life* n. pag.

⁶⁴⁷ Leibovitz, Audio-Interview. *San Francisco City Arts & Lectures*.

⁶⁴⁸ Leibovitz, *At Work* 99.

⁶⁴⁹ Sullivan, Constance, und Susan Weiley, Hrsg. *Dancers. Photographs by Annie Leibovitz*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1992. 12.

⁶⁵⁰ Vgl. Leibovitz, *At Work* 87.

eine Gesamtkomposition von Bewegungen, sondern die bedeutungsvollsten Momente daraus einzufangen. Leibovitz lichtete einige berühmte Tänzer und Choreographen wie David Parsons, Suzanne Farrell, Darci Kistler, Mikhail Baryshnikov, Paul Taylor, Merce Cunningham und Mark Morris ab. 1990 – Sontag und Leibovitz waren bereits ein Paar und Sontag seit langem schon mit Baryshnikov befreundet – luden er und Mark Morris Leibovitz dazu ein, sie beim „White Oak Dance Project“ zu begleiten, was sie drei Wochen lang machte. Leibovitz kannte Baryshnikov bereits von einem Fotoshooting für *Vanity Fair*, Mark Morris hatte sie über Sontag kennengelernt.⁶⁵¹ Die veröffentlichten White Oak Dance Project Fotografien sind keine klassischen Tanzbilder, in denen die Perfektion des Tanzes und des Tänzers im Mittelpunkt stehen. Es sind keine Bilder, mit denen Leibovitz versucht, den Ausdruck des Tänzers einzufangen, der dem Tanz Bedeutsamkeit verleiht – oder zeigt, wie Sontag es formuliert, dass der Tanz der Tänzer ist⁶⁵². Es ist vielmehr eine Mischung aus unterschiedlichen fotografischen Ansätzen und Sichtweisen, die stilistisch wenig kohärent sind, sich dem Tanz und dem Tänzer dafür aber aus vielen Blickwinkeln nähern: So arbeitet Leibovitz beispielsweise grafisch, macht Porträts und auch Reportagefotografien, in denen die Fotografin die Tänzer beim Einstudieren und Üben begleitet. Sie vergegenwärtigt darin auch deren unbefangenen Umgang mit der Nacktheit ihres Körpers. „In turning to dance I was developing a way of working out some ideas about the nude and the expressiveness of the body. A dancer is the ideal subject for that.“⁶⁵³ So zeigt sie beispielsweise auch einige Tänzer nackt unter Wasser, deren Bewegungen dabei tanzähnlich aussehen. Auf den Fotografien von Leibovitz wirkt der Körper des Tänzers privat wie beruflich dem Tanz verschrieben.

Leibovitz gewährt mit den Bildern einen Blick unter die Oberfläche einer Performance. Auch Sontag will zeigen, was hinter der Fassade steckt – und zieht dabei Parallelen zwischen Tänzern und Athleten, noch bevor Leibovitz dies in „At Work“ machte⁶⁵⁴:

⁶⁵¹ Vgl. Obrist, n. pag.

⁶⁵² Sontag, *Where the Stress Falls* 188.

⁶⁵³ Sullivan, 11.

⁶⁵⁴ Es lässt sich an dieser Stelle nur darüber spekulieren, ob Leibovitz die Parallelen sah, weil Sontag sie darauf gestoßen hatte. Vermutlich war es für Leibovitz aber ein naheliegender Vergleich, weil sich

The dancer's performance smile is not so much a smile as a categorical denial of what he or she is actually experiencing – for there is some discomfort, and often pain, in every major stint of performing. This is an important difference between the dancer and the athlete, who have much in common (ordeal, contest, brevity of career). In sport, the signs of effort are not concealed: on the contrary, making effort visible is part of the display. (...) It is often said that dance is the creation of illusion: for example, the illusion of a weightless body. (This might be thought of as the furthest extension of the phantasm of a body without fatigue.)⁶⁵⁵

Sontag blickt von der Oberfläche scharfsinnig auf das dahinter Verborgene.

Leibovitz bestätigt ihre Thesen in zweierlei Hinsicht: Sie zeigt auf ihren Fotografien einerseits Balletttänzer, die mit einer scheinbaren Leichtigkeit ihre Körper bewegen, wie etwa auf der Aufnahme mit Mikhail Baryshnikov und Rob Besserer auf Cumber Island im Jahr 1990 (Abb. 27). Auf der anderen Seite veröffentlichte sie Fotos des White Oak Dance Projects, auf denen die Tänzer ihrer Stimmung mimisch freien Lauf lassen. Statt professionell zu lächeln, wird der Körper trainiert.



Abb. 27: Annie Leibovitz: Mikhail Baryshnikov und Rob Besserer, 1990.

sowohl Athleten wie Tänzer sehr schnell bewegen, was das Fotografieren in beiden Fällen schwierig macht.

⁶⁵⁵ Sontag, *Where the Stress Falls* 191.

6. Künstlerische Zusammenarbeit

Im Folgenden werde ich das gemeinsame Wirken von Leibovitz und Sontag an drei großen Themenbereichen nachvollziehen: dem gemeinsamen Bildband „Women“ (Kapitel 6.1); Sontags Engagement in Sarajevo, verbunden mit ihren Publikationen über Kriegsfotografie und Folter, und dem Aufenthalt von Leibovitz in der belagerten Stadt und den daraus resultierenden Kriegsfotografien (Kapitel 6.2); und schließlich an Sontags Krebserkrankungen, ihrem persönlichen Bezug zum Thema Tod und ihren Veröffentlichungen über Krankheit und Aids auf der einen Seite – und den Fotografien von Leibovitz, die sie von Sontags Krebserkrankungen und ihrem Leichnam machte und in dem Bildband „A Photographer’s Life“ veröffentlichte, auf der anderen (Kapitel 6.3).

6.1. Fotoband „Women“

Im Jahr 1999 veröffentlichte Annie Leibovitz ihren Fotoband „Women“, für den Susan Sontag einen Essay schrieb, der ebenfalls in dem Buch publiziert wurde⁶⁵⁶. Der Essay war eine Voraussetzung für die Publikation des Bildbands. Sharon Delano vom Verlag Random House, in dem das Buch später erschien, hob in einer Korrespondenz hervor: „Susan’s full participation is important to the book and has been at the heart of the project from the beginning.“⁶⁵⁷ Sontag sollte in ihrem Essay Position beziehen zur Rolle der Frau am Ende des 20. Jahrhunderts. Die fotografische Bestandsaufnahme dazu lieferte Leibovitz mit den Bildern von etwa 170 Frauen, die geschlechterspezifische Stereotype herausfordern, aber auch bestätigen:

⁶⁵⁶ Sontag hatte begonnen, einen Essay zu schreiben, musste ihre Arbeit aber wegen einer erneuten Krebserkrankung unterbrechen. Der Essay „A Photograph Is Not An Opinion. Or Is It?“ wurde in seiner fragmentarischen Form belassen und so veröffentlicht. Vgl. Judah, Hettie. „Annie Leibovitz’s Classic Portraits of Women, Now in Expanded Form.“ *New York Times Magazine* 15.1.2016: n. pag. Web. 15. März 2016. Verfügbar: www.nytimes.com/2016/01/15/t-magazine/art/annie-leibovitz-women-tour.html?_r=0.

⁶⁵⁷ UCLA Special Collections, *Susan Sontag Papers*, Box 58, Folder 1. Korrespondenz von Sharon Delano von Random House und Sarah Chalfant von The Wylie Agency. Andrew Wylie war Sontags Literaturagent. Mit Delano war Sontag befreundet.

...the book commemorates the end of a century that saw women all over the world gain strides in acquiring rights and freedoms long forbidden to them (...) In another sense it shows how these advancements in the realms of politics and economics are limited; representationally (and physically) women are still very much bodies-in-crisis.⁶⁵⁸

Die Idee zu dem Fotoband hatte Sontag.⁶⁵⁹ Leibovitz war zunächst nicht überzeugt davon, sie hielt das Themengebiet für zu breit.⁶⁶⁰ Doch nachdem Freunde begeistert auf die Idee reagiert hatten und Sontag eine erste Liste von 15 Frauen zusammengestellt hatte, ließ sich Leibovitz schließlich auf das Projekt ein. Ursprünglich wollte sie Frauen aus der ganzen Welt fotografieren, doch Sontag empfahl ihr, sich auf die USA zu beschränken, woran sich Leibovitz hielt.⁶⁶¹ Dass Sontag Einfluss auf die Auswahl hatte, zeigt die Tatsache, dass bis auf ein oder zwei Ausnahmen alle Frauen von Sontags Liste Eingang in das Buch fanden, wie sich Leibovitz erinnert: „Susan made one of the initial lists. I pulled it out recently, and I think we shot all fifteen of the women except one or two.“⁶⁶² Im Susan Sontag Print-Archiv befindet sich eine Liste, beziehungsweise befinden sich zwei Listen⁶⁶³, die Sontag vermutlich im Fortlauf des Projekts ergänzend erstellt hatte, mit wesentlich mehr Namen von Frauen: 45 insgesamt.⁶⁶⁴ 25 Frauen davon sind im „Women“-Bildband abgebildet.

Leibovitz folgte gegen Ende des Vorhabens zudem Sontags Vorschlag, dem Bildband Fotos von Martha Nussbaum von der University of Chicago und Katha Pollitt von *The Nation* hinzuzufügen.⁶⁶⁵

Sontag half Leibovitz in mindestens einem Fall auch dabei, ein Fotosujet anzuschreiben. Es handelte sich um die Sängerin Madonna, die Leibovitz offenbar schon mehrmals kontaktiert hatte, weil sie sie fotografieren wollte, doch hatte die

⁶⁵⁸ Demaree, Joshua Michael. „Seeing Women.“ *Serpentine Magazine* 10.10.2014: n. pag. Web. 23. Sept. 2016. Verfügbar: <http://serpentinemagazine.com/2014/10/seeing-women>.

⁶⁵⁹ Vgl. Weich, „Author Interviews: Annie Leibovitz Puts Down Camera, Talks.“ n. pag.

⁶⁶⁰ Vgl. Leibovitz, Annie. „A Photographer’s Life: 1990-2005.“ C/O Berlin, Oranienburger Straße/Tucholskystraße, Berlin. 21. Feb. 2009. Lecture.

⁶⁶¹ Sontag sagte zu Leibovitz: „Stay in your own backyard, stay in America“. In: Leibovitz, „A Photographer’s Life: 1990-2005“. Lecture.

⁶⁶² Weich, „Author Interviews: Annie Leibovitz Puts Down Camera, Talks.“ n. pag.

⁶⁶³ Es ist unklar, ob die beiden Listen, die jeweils handschriftlich auf einer DIN A4-Seite notiert wurden und lose in einem Folder des Susan Sontag Archivs liegen, eine Liste ergeben oder ob es zwei Listen sind, die Sontag in zeitlichem Abstand voneinander anfertigte.

⁶⁶⁴ Vgl. UCLA Library Special Collections, *Susan Sontag Papers*, Box 56, Folder 1.

⁶⁶⁵ Sontag hatte Leibovitz die Ergänzungen vorgeschlagen mit dem Hinweis: „You have to smarten this up a bit“. Vgl. Weich, „Author Interviews: Annie Leibovitz at Work“ n. pag.

Sängerin jedes Mal abgelehnt.⁶⁶⁶ Für das „Women“-Projekt unternahm Leibovitz einen erneuten Versuch, die Sängerin davon zu überzeugen, sich ablichten zu lassen. Sontag, die Madonna auch auf einer ihrer Listen aufgeführt hatte, überarbeitete ein von Leibovitz angefertigtes Anschreiben an die Sängerin.⁶⁶⁷ Offenbar hatte Madonna aber auch diesmal kein Interesse signalisiert, denn der „Women“-Bildband enthält kein Foto von ihr.

Über einen Zeitraum von insgesamt drei Jahren fotografierte Leibovitz Frauen unterschiedlicher Gesellschaftsschichten. 80 Prozent der Fotos machte Leibovitz exklusiv für das Buchprojekt, die anderen Bilder hatten ursprünglich einem anderen Ziel gedient, wie beispielsweise das Foto von Natalie Portman, das eigentlich ein Cover-Foto war. Leibovitz wurde mitunter vorgeworfen, die Stars unterschiedlich und vorteilhafter in Szene gesetzt zu haben, im Vergleich zu den unbekannteren Fotosubjekten in dem Buch.⁶⁶⁸ Doch mangelt es diesem Vorwurf an einer Diskussionsgrundlage, da ein Teil der Fotos Auftragsarbeiten waren, aber weder in den Bildunterschriften noch in einem Anhang Hinweise darauf zu finden sind, welche der Fotos Auftragsarbeiten sind und wo und zu welchem Zweck sie aufgenommen wurden. Leibovitz selbst sagte, dass sie Stars nur dann in das Buch aufnehmen wollte, wenn sie als eine Art Rollenmodell dienten. Dazu zählte sie in einem Interview zum Beispiel die Schauspielerinnen Susan Sarandon und Meryl Streep.⁶⁶⁹

Der Großteil der Frauen in „Women“ hält eine besondere berufliche Position inne. Doch war es nicht einfach, Frauen in Führungspositionen zu finden, erinnert sich Leibovitz an das Women-Projekt von 1999: „We were looking hard in 1999 for women C.E.O.s and women who ran companies...“.⁶⁷⁰ Fündig wurde Leibovitz beispielsweise mit Carly Fiorina, die von 1999-2005 Chief Executive Officer des

⁶⁶⁶ Vgl. UCLA Library Special Collections, *Susan Sontag Papers*, Box 56, Folder 1. Fax Sontag an Leibovitz.

⁶⁶⁷ Vgl. ebd., Box 56, Folder 1.

⁶⁶⁸ Vgl. zum Beispiel „Let Us Now Praise Famous Women.“ *Slate.com* 9.12.1999: n. pag. Web. 25. April 2016. Verfügbar: www.racked.com/2014/5/7/7601443/annie-leibovitz.

⁶⁶⁹ Vgl. Kilian, Michael. „Every Picture Tells Her Story. Annie Leibovitz Looks At Women In All Their Glory.“ *Chicagotribune.com* 17.11.1999: n. pag. Web. 10. Mai 2016. Verfügbar: http://articles.chicagotribune.com/1999-11-17/features/9911170292_1_annie-leibovitz-role-models-susan-sontag.

⁶⁷⁰ Sheets, Hilarie M. „Annie Leibovitz’s Work on ‘Women’ Is Never Done“. *The New York Times* 6.10.2016: n. pag. Web. 4. Jan. 2017. Verfügbar: www.nytimes.com/2016/10/09/arts/design/annie-leibovitzs-work-on-women-is-never-done.html?_r=0.

US-Unternehmens Hewlett Packard war. Außerdem lichtete sie unter anderen die Politikerinnen Hillary Clinton und Madeleine Albright ab und die New Yorker Theaterdirektorin Elizabeth LeCompte. Leibovitz fotografierte aber auch Frauen der Working Class, einige davon in männerdominierten Jobs, wie etwa die Polizistin Janet Aiello oder die Soldatin Raymonda Davis. Leibovitz zeigt also vor allem Frauen, die traditionelle Geschlechterrollen durchbrechen.

Sie zeigt aber auch solche, die den weiblichen Stereotypen – jedenfalls oberflächlich betrachtet – entsprechen, wie etwa eine Kellnerin oder ein Showgirl.

Als Vorbild für das Projekt nennt Leibovitz den deutschen Fotografen August Sander, in Anspielung auf sein Opus „Menschen des 20. Jahrhunderts“.⁶⁷¹ Dieses unterscheidet sich allerdings schon aufgrund seines Umfangs erheblich, da es mehrere Hundert Fotos umfasst. Die Vielzahl von Sanders Fotografien war ein Mittel zum Zweck, alle Menschentypen abzubilden und ein Gesicht seiner Zeit zu schaffen. Nur Frauen zu fotografieren, wäre dieser Absicht nicht dienlich gewesen. Es ist aber dennoch interessant, aus seinem Opus das Kapitel „Gruppe III Die Frau“ in Augenschein zu nehmen, da es durchaus als Wegbereiter für das Buchprojekt „Women“ verstanden werden kann. Denn Sander zeichnet in dem Kapitel ein für seine Zeit „vergleichsweise modernes und emanzipiertes Bild der Frau (...), das über partnerschaftliche und familiäre Zusammenhänge hinausweist.“⁶⁷²

Da Leibovitz Sander als Vorbild für ihr Projekt bezeichnet und Sontag in „On Photography“ außerdem über August Sander geschrieben hat, möchte ich an dieser Stelle kurz die Herangehensweise und stilistischen Mittel der beiden Fotografen skizzieren.

⁶⁷¹ Schiller, Lauren. „Annie Leibovitz: ,The Women I Shoot Today Are More Confident Than Ever‘.“ *Fortune.com* 30.3.2016: n. pag. Web. 2. April 2016. Verfügbar: <http://fortune.com/2016/03/30/annie-leibovitz-women-new-portraits>.

⁶⁷² Sander, 267.

6.1.1. Inspiration August Sander

Es war Sanders Intention, wie Gabriele Conrath-Scholl und Susanne Lange in ihrem begleitenden Essay zu August Sanders „Menschen des 20. Jahrhunderts“ ausführen, in absoluter Naturtreue ein Bild seiner Zeit zu geben. Nichts sei ihm verhasster gewesen als „überzuckerte Photographie mit Mätzchen, Posen und Effekten“.⁶⁷³ Er praktizierte einfachste Fotografie in technischer Vollkommenheit und orientierte sich dabei an alten Daguerreotypien und ihrer „detailgenauen Wiedergabe der Wirklichkeit“⁶⁷⁴. „Bei Sander“, schreibt Sontag, „schauen die Personen (...) direkt in die Kamera, aber ihr Blick (...) sagt nichts aus. Sander war nicht auf der Suche nach Geheimnissen; er beobachtete das Typische.“⁶⁷⁵ Leibovitz aber will nicht das Typische ablichten, sondern das Innere. Und dazu bedarf es keiner „objektivierenden Distanz“⁶⁷⁶, wie sie Sander zugeschrieben wird, sondern des einfühlsamen Versuchs, wie Leibovitz es bezeichnet, „a condensed life moment“⁶⁷⁷ einzufangen – einen Moment, in dem sich das Leben und der Charakter eines Individuums in all seinen Facetten widerspiegelt. So wie es idealerweise eine Porträtfotografin schafft, und als solche sieht sich Leibovitz:

In a portrait, you have room to have a point of view and to be conceptual with a picture. The image may not be literally what's going on, but it's representative. There was definitely an attempt in this book [“Women”] to be as straightforward as possible, but there are instances where to get the picture I want, I'm helping it.^{678, 679}

So ähneln nur wenige Fotos in „Women“ in ihrer Herangehensweise, aber auch in ihrer stilistischen Umsetzung den Fotografien von Sander – auch wenn sie ein

⁶⁷³ Conrath, Gabriele, und Susanne Langer. „August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts. Ein Konzept in seiner Entwicklung.“ Sander 13.

⁶⁷⁴ Ebd., 20.

⁶⁷⁵ Sontag, *Über Fotografie* 62.

⁶⁷⁶ Sander, 24.

⁶⁷⁷ Schiller, n. pag.

⁶⁷⁸ Vgl. Weich, „Author Interviews: Annie Leibovitz at Work“ n. pag.

⁶⁷⁹ Leibovitz führt in dem Artikel beispielhaft an, wie sie Osceola McCarty dazu überredete, sich ihr Day Dress anzuziehen. Dazu sei angemerkt, dass auch von Sander Fotoabzüge existieren, die zeigen, dass er seine Fotosujets zum Teil in unterschiedlicher Kleidung fotografiert hatte. Meistens aber machte er nur ein Foto von seinen Sujets. Leibovitzs Ausführung ist vor allem unter dem Gesichtspunkt der konzeptionellen Herangehensweise zu sehen – ein Kriterium, das ihre Arbeit deutlich von der August Sanders unterscheidet.

thematisch gleiches Motiv haben, wie in den folgenden Abbildungen von Mutter und Tochter deutlich wird:



Abb. 28: Annie Leibovitz: Gwyneth Paltrow und ihre Mutter Blythe Danner.



Abb. 29: August Sander: Mutter und Tochter, 1928.

Das Foto von Leibovitz transportiert Emotionen (Abb. 28): Die Mutter blickt froh in die Kamera und umarmt dabei ihre Tochter, wie es Mütter normalerweise nur mit Kindern machen, von hinten, als würde die Tochter auf ihrem Schoß sitzen. Die Tochter scheint ob der ungewohnten Nähe in sich gekehrt und hat die Augen geschlossen, oder den Blick auf den Boden gerichtet.⁶⁸⁰ Auf Sanders Foto hingegen (Abb. 29) berühren der Arm und das Bein der Mutter zwar den Körper der Tochter, es wird damit aber eher ein verwandtschaftliches Verhältnis deutlich als eine emotionale Nähe. Es soll nicht die spezielle Beziehung zwischen dieser Mutter und ihrer Tochter herausgearbeitet werden. Das Foto soll vielmehr exemplarisch für Mütter und Töchter stehen, eben Teil einer Typologisierung sein.

Wie auf diesem Bild zu sehen ist und wie aus dem Zitat von Sontag bereits klar wird, nahm Sander die Menschen in den meisten Fällen frontal auf – sie blickten in die Kamera. Er wählte außerdem oft einen engen, körpernahen Ausschnitt für seine Abzüge. Die Fotografien von Leibovitz hingegen sind diesbezüglich sehr

⁶⁸⁰ Blythe Danner erzählte Leibovitz, dass sie ihre Tochter so nicht mehr umarmen konnte seit sie ein kleines Mädchen war – und auch nicht so lange. Vgl. Kilian, n. pag.

unterschiedlich und weisen nicht nur den subjektiven Blick einer Porträtfotografin auf, sondern sind zum Teil fotojournalistisch, das heißt, das Bild ist szenisch und in einer Totalen oder Halbtotalen aufgenommen.

Einige Fotos in „Women“ ähneln aber dennoch Sanders Fotografien, wie beispielsweise Bull Rider Tammy Kelly (Abb. 30).



Abb. 30: Annie Leibovitz: Tammy Kelly, Bull Rider.



Abb. 31: August Sander: Putzfrau, 1928.

Sie blickt direkt in die Kamera und hat ein Seil um die Schulter gelegt, das auf ihren Beruf hinweist. Auch Sander fotografierte seine Sujets manchmal mit Berufsutensilien in den Händen, wie beispielsweise die Putzfrau aus dem Jahr 1928 (Abb. 31). Der Bildschnitt beider Fotografien ist der sogenannte „Amerikanische“ – eine Aufnahme, die den Oberkörper bis unterhalb der Hüfte zeigt.

Die Anzahl der Fotos in „Women“, die mit denen von Sander vergleichbar sind, ist allerdings relativ gering. Zusammenfassend kann man daher sagen, dass das Opus „Menschen des 20. Jahrhunderts“ in Hinblick auf die Herangehensweise und den Fotografiestil nur als Inspiration für das Buchprojekt „Women“ verstanden werden kann, oder „Women“ als Annäherung daran, stellenweise auch als Hommage. Mit Sanders Idee im Kopf versuchte Leibovitz vor allem eine größere Bandbreite von Frauen unterschiedlicher Gesellschaftsschichten zu fotografieren. So beschloss sie beispielsweise, als das Buchprojekt nahezu vollendet war, mehr Frauen aus der

Arbeiterklasse für das Projekt fotografieren zu wollen.⁶⁸¹ Sie machen dennoch den kleineren Teil aller Frauen-Porträts aus.

6.1.2. Der schwangere Körper: Demi Moore

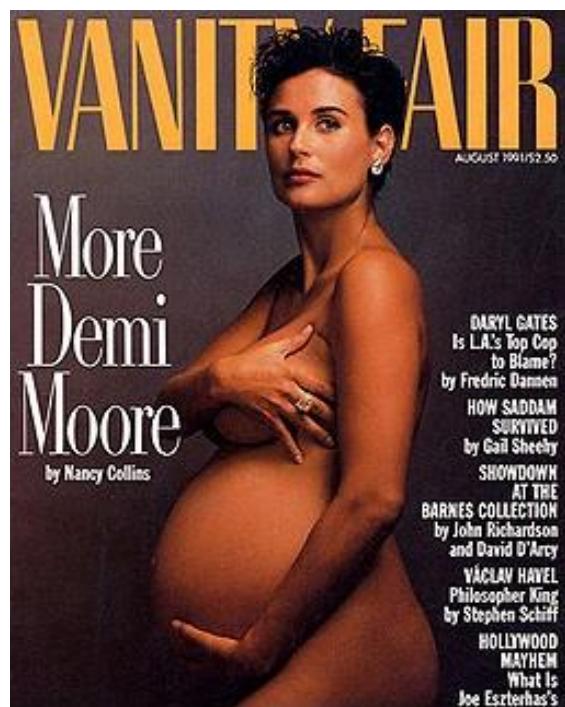


Abb. 32: Annie Leibovitz: Demi Moore auf dem Cover der *Vanity Fair*, 1991.

Annie Leibovitz hat im Laufe ihrer Karriere zahlreiche Aufnahmen von Frauen gemacht, die jedoch keine größere Rolle für den Feminismus spielten: Im Jahr 1991 jedoch sollte Leibovitz Demi Moore anlässlich eines neuen Films für das Cover der *Vanity Fair* fotografieren. Die Schauspielerin war aber im siebten Monat schwanger. Leibovitz wollte sie eigentlich in einem weiten, glamourösen Kleid fotografieren, doch ergab es sich gegen Ende des Shootings, dass Leibovitz Demi Moore auch noch nackt ablichtete, damit diese private Schwangerschaftsbilder von sich hatte. Bei der Durchsicht der Abzüge kamen Leibovitz und Tina Brown, Herausgeberin der *Vanity Fair*, aber zu dem Schluss, dass es gerade diese Nacktbilder waren, die für das Cover

⁶⁸¹ Vgl. Weich, „Author Interviews: Annie Leibovitz at Work“ n. pag.

am geeignetsten wären (Abb. 32). Demi Moore gab zur Überraschung von Brown sofort ihr Einverständnis.⁶⁸²

Leibovitz erinnert sich: „We all knew what we were doing up to a point, but none of us completely understood the ramifications.“⁶⁸³ Der nackte Körper von Schwangeren war in den Massenmedien bis dahin ein Taboo gewesen. Einige Zeitungskioske verkauften die entsprechende Ausgabe der *Vanity Fair* nur in weißes Papier gehüllt, als ob es sich um ein pornografisches Magazin handeln würde, und mehrere Supermarktketten weigerten sich gänzlich, die Zeitschrift mit der schwangeren Demi Moore auf dem Cover zu verkaufen.⁶⁸⁴ Tina Brown erzählte anlässlich der Entscheidung der Zeitschrift *Time*, das Bild zu einer der 100 einflussreichsten Fotografien aller Zeiten zu wählen:

“I never questioned that I wanted to publish it. It seemed to me a wonderful celebration of the essence of womanhood,” she said. “I knew that some would find it offensive, and indeed when our publisher Ron Galotti showed it to Walmart, they insisted that we had it shrink-wrapped or it would not appear on the newsstands. This just made it more X-rated (...) It amused me that we were able to shock Walmart with family values”⁶⁸⁵

Tatsächlich aber war der schwangere Körper traditioneller Weise dem familiären, häuslichen Bereich vorbehalten und wurde in der Öffentlichkeit verhüllt. Er wurde als heilig und gleichzeitig schamvoll empfunden: „on the one hand pregnancy has been constructed as sacred, on the other, pregnant bodies are idelibly marked by sex, hence the embarrassment and shame these bodies have historically elicited. (...) Indeed, as sexualised bodies, pregnant women were ‘excluded from the beauty category on moral grounds.’“⁶⁸⁶ Demi Moore aber präsentierte ihren schwangeren Körper keineswegs schamvoll, sondern mit Würde und einem gewissen Eros. Das

⁶⁸² Vgl. Leibovitz, *At Work* 91f.

⁶⁸³ Ebd., 93.

⁶⁸⁴ Ebd., 91.

⁶⁸⁵ Tavani, Andrew. „1991 *Vanity Fair* cover featuring pregnant Demi Moore named 1 of most influential images of all time.“ *Women in the World* 18.11.2016: n. pag. Web. 26. Dez. 2016. Verfügbar: <http://nytlive.nytimes.com/womenintheworld/2016/11/18/1991-vanity-fair-cover-featuring-pregnant-demi-moore-named-1-of-most-influential-images-of-all-time/>.

⁶⁸⁶ Tyler, Imogen. „Pregnant Beauty.“ *Postfeminism, Neoliberalism and Subjectivity*. Hrsg. Rosalind Gill und Christina Scharff. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011. 27.

Foto brach mit der damals gängigen Vorstellung, dass der weibliche Körper durch eine Schwangerschaft deformiert sei und markierte ihn als schön.⁶⁸⁷

Das Bild läutete einen „representational shift (...) within popular culture“⁶⁸⁸ ein: Der nackte schwangere Körper fand Eingang in Magazinen, in der Werbung, Musikvideos und im Film.⁶⁸⁹ Dadurch hatte Leibovitz zum einen eine Veränderung im Selbstverständnis Schwangerer und ein neues Freiheitsempfinden, unbefangen mit dem eigenen Körper umzugehen, angestoßen; und zum anderen auch eine Veränderung in der Rezeption des schwangeren Körpers in Gang gebracht.⁶⁹⁰

Leibovitz äußert sich in „At Work“ zwar darüber, dass sie es erfreulich findet, zu der positiven Entwicklung beigetragen zu haben, räumt aber ein, dass sie das Bild aus fotografischer Sicht nicht gut findet: „It was a popular picture, and it broke ground, but I don't think it's a good photograph per se. It's a magazine cover. If it were a great portrait, she wouldn't be covering her breasts. She wouldn't necessarily be looking at the camera.“⁶⁹¹

Leibovitz selbst ließ sich im Jahr 2001 von Susan Sontag fotografieren: nackt und hochschwanger, die Brüste nicht bedeckt.

6.1.3. Second Wave Feminism und „The Third World of Women“

In den 1970er Jahren schrieb Sontag insgesamt vier feministische Essays, wovon jedoch lediglich einer von Bedeutung war. Er erschien 1973 unter dem Titel „The Third World of Women“ in der Zeitschrift *Partisan Review* und war ursprünglich eine Antwort auf einen Fragebogen des spanischen Literaturmagazins *Libre*. Der Aufsatz war fundiert, aber er fiel nicht durch originelle Thesen auf, die den *Second Wave Feminism* der 1960er und 1970er Jahre neu beleuchtet hätten, sondern vor

⁶⁸⁷ Tyler gibt mit Verweis auf Rosalind Gill zu bedenken, dass der Körper einer Schwangeren als schön oder auch erotisch empfunden wird, jedoch abhängig von *class*, *age* und *race* der Schwangeren.

⁶⁸⁸ Tyler, 23.

⁶⁸⁹ Vgl. ebd., 23.

⁶⁹⁰ Im Jahr 1992, ein Jahr nach der Veröffentlichung des Schwangeren-Fotos fotografierte Leibovitz Demi Moore nochmal für ein Cover der *Vanity Fair*, das den Titel „Demi's Birthday Suit“ trägt und einen perfekt geformten Körper zeigt. Einerseits belegt das die Macht der Frauen über ihren eigenen Körper. Andererseits erhöht dieses Foto den Druck auf andere Frauen, möglichst bald nach der Geburt diesem Idealbild eines weiblichen Körpers zu entsprechen und attraktiv zu sein (zur Attraktivität von Frauen siehe auch die kommenden Kapitel).

⁶⁹¹ Leibovitz, *At Work* 93.

allem dadurch, dass sich Sontag darin erstmals auf die Seite der feministischen Bewegung ihrer Zeit stellte und sich selbst als Feministin bezeichnete.⁶⁹²

Sontag war damit spät dran. Die erste feministische Organisation des *Second Wave Feminism*, die National Organization for Women (NOW), war bereits 1966 ins Leben gerufen worden und engagierte sich für eine gesetzliche Verankerung von Frauenrechten.⁶⁹³ Kurz nach der Gründung von NOW folgte eine radikalere Bewegung, die *women's liberation*, die sich zum Teil aus Vertreterinnen der *New Left* zusammensetzte. 1970 kam es schließlich zur größten Demo für Frauenrechte in New York City seit den Demonstrationen für das Frauenwahlrecht.⁶⁹⁴ Bevor Sontag also überhaupt begonnen hatte, feministische Essays zu schreiben, hatten sich Frauen schon längst für politische und soziale Gleichberechtigung eingesetzt und für die Selbstbestimmung über den eigenen Körper⁶⁹⁵. Auch die Universitäten hatten auf den Feminismus reagiert: Bis zur Mitte der 1970er Jahre nahmen Hunderte von Universitäten *Women Studies* in ihr Studienangebot auf.⁶⁹⁶

Sontag, die gerne die erste war, wenn es darum ging kulturelle Strömungen der Moderne in Worte zu fassen und originelle Betrachtungsperspektiven zu eröffnen, zeigte sich beim Thema Feminismus weder schnell noch originell. Sohnya Sayres ist der Meinung, dass Sontag den Essay nicht aus Leidenschaft an der Sache, sondern aus einer Verpflichtung heraus geschrieben hatte: „I can think of only one occasion when she seems to be writing out of obligation: her essay on feminism. It functions as a distant, anatomist introduction to feminists' positions, written on a body of ideas she advocates rather than one she has participated in developing.“⁶⁹⁷ Allerdings geht Sontag den Essay rhetorisch nicht weniger radikal an als ihre anderen Aufsätze und argumentiert scharf und treffend.

Weiblichkeit und Männlichkeit hält Sontag in „The Third World of Women“ für „morally defective and historically obsolete conceptions“ und die Befreiung der

⁶⁹² Sontag, Susan. „The Third World of Women.“ *Partisan Review* 2 (1973). 204.

⁶⁹³ So war NOW beispielweise an dem Gerichtsverfahren *Weeks vs. Southern Bell* beteiligt, dessen Urteilsspruch 1969 die berufliche Gleichberechtigung von Frauen stärkte.

⁶⁹⁴ Die Demo von 1970 fand anlässlich des 50. Jahrestags des 19. Amendments statt, das Frauen im Jahr 1920 das Wahlrecht auf Bundesebene sicherte.

⁶⁹⁵ So engagierten sich Feministinnen unter anderem für das Recht auf Abtreibung und gegen Missbrauch.

⁶⁹⁶ Vgl. Evans, Sara M. „Second-Wave Feminism.“ Cayton and Williams 164.

⁶⁹⁷ Sayres, Sohnya. *The Elegiac Modernist*. New York: Routledge, 1990. 20.

Frauen für eine genauso große historische Notwendigkeit, wie die Abschaffung der Sklaverei.^{698, 699} Sontag bestätigte in ihrem Essay die feministische Bewegung in ihren Motiven: So bescheinigt sie der Arbeitswelt beispielsweise ein „system of sex segregation“, das auf geschlechterspezifischen Stereotypen aufbaue.⁷⁰⁰ Die Quelle des Problems sieht Sontag in der Macht der Männer: Es reiche nicht aus, Frauen den Zugang zu Bildung und Jobs zu erleichtern und eine Kinderbetreuung zu ermöglichen, während gleichzeitig das Monopol der politischen Macht bei den Männern bleibe – eine Macht, die Männer, so Sontag, nicht freiwillig aufgeben würden. „Work must not be merely an option (...). It must be *expected* that most women will work, that they will be economically independent (...) just as men are.“⁷⁰¹ Sontag bestätigt die Feministinnen ihrer Zeit damit nicht nur in dem Sinn und der Notwendigkeit ihrer Sache, sie bekräftigt sie im weiteren Verlauf des Aufsatzes auch darin, dass diese Ziele nicht mit Reformen erreicht würden, sondern radikales Handeln erforderten.⁷⁰²

Susan Sontag hatte mit ihrem Essay „The Third World of Women“ offenbar Hoffnungen unter Feministinnen geweckt, eine prominente Unterstützerin zu bekommen: „Many women, reading that piece, began to look in Sontag’s new work for a serious reflection of feminist values“, schrieb die amerikanische Feministin Adrienne Rich in einem Leserbrief an die *New York Review of Books*, „One is simply eager to see this woman’s mind working out of a deeper complexity, informed by emotional grounding; and this has not yet proven to be the case.“⁷⁰³ „The Third World of Women“ war bis dahin erst der zweite feministische Artikel Sontags⁷⁰⁴ und auch im weiteren Verlauf der Dekade erschienen zu dem Thema lediglich zwei kürzere Essays, „A Woman’s Beauty: Put-Down or Power-Source?“ (1975) und

⁶⁹⁸ Vgl. Sontag, „The Third World of Women“ 182.

⁶⁹⁹ Sontags Vergleich mit der Sklaverei erscheint radikal, tatsächlich aber hatte bereits Simone de Beauvoir 1957 Frauen mit Sklaven verglichen. Wie schon an anderer Stelle erwähnt, hatte „The Second Sex“ von Simone de Beauvoir großen Einfluss auf Sontag.

⁷⁰⁰ Sontag, „The Third World of Women“ 193.

⁷⁰¹ Ebd., 187.

⁷⁰² Ebd., 183 und 196.

⁷⁰³ Rich, Adrienne. Letter. „Feminism and Fascism: An Exchange.“ *New York Review of Books*. 20.3. 1975: n. pag. Web. 1. Sep. 2010. Verfügbar: www.nybooks.com/articles/1975/03/20/feminism-and-fascism-an-exchange/.

⁷⁰⁴ Der erste erschien 1972 unter dem Titel „The Double Standard of Aging“.

„Beauty: How will it Change Next?“ (1975).⁷⁰⁵ Die Erwartungen, die Feministinnen verständlicherweise an Sontag hatten – schließlich hatte Sontag als Frau eine herausragende Rolle unter den überwiegend männlichen Intellektuellen eingenommen – wurden nicht erfüllt. Obwohl Sontag die Meinung von Feministinnen teilte, dass Frauen gesellschaftlich benachteiligt sind, die Beweggründe der feministischen Bewegung also nachvollziehen konnte, konnte sich Sontag mit der Herangehensweise, insbesondere militanter Feministinnen, nicht identifizieren und wollte nicht zu deren Sprachrohr werden. Sie warf ihnen vor, die Polemik der *New Left*, von der Sontag sich im Verlauf der Jahre distanziert hatte, fortgesetzt zu haben: Gleichheit über Hierarchie zu stellen, Praxis über Theorie und Gefühle über den Intellekt – und damit repressiven Moralismus zu fördern: „That kind of second-hand militancy may appear to serve feminist goals in the short run. But it means a surrender to callow notions of art and of thought and the encouragement of a genuinely repressive moralism.“⁷⁰⁶ Militante Feministinnen würden eine anti-intellektuelle Rhetorik benutzen und dazu tendieren, Themenkomplexe zu vereinfachen⁷⁰⁷: „It's not the appropriateness of feminist criticism which needs to be rethought, but its level – its demands for intellectual simplicity, advanced in the name of ethical solidarity.“⁷⁰⁸

So ist einerseits nachvollziehbar, warum sich Sontag mit öffentlichen Äußerungen über die Benachteiligung von Frauen zurückhielt – sie wäre vermutlich schnell von Feministinnen vereinnahmt und mit ihnen gleichgesetzt worden. Zudem glaubte Sontag an das Ideal der intellektuellen Unabhängigkeit.⁷⁰⁹ In einem Interview sagte Sontag:

I don't like party lines. They make for intellectual monotony (...) There are many intellectual tasks, and different levels of discourse. If there *is* a question of appropriateness, it's not because some events or works of art are more “reasonable” targets, but because people who reason in public have – and

⁷⁰⁵ Im Jahr 2002 veröffentlichte Sontag einen weiteren Aufsatz über Schönheit: „An Argument About Beauty“. In: Sontag, Susan. *At the Same Time*. London: Penguin Books Ltd, 2008. 3ff.

⁷⁰⁶ Bernstein, 63.

⁷⁰⁷ Vgl. Sontag, Susan. Letter. „Feminism and Fascism: An Exchange.“ *New York Review of Books*. 20.3.1975: n. pag. Web. 1. Sep. 2010. Verfügbar: www.nybooks.com/articles/1975/03/20/feminism-and-fascism-an-exchange/.

⁷⁰⁸ Bernstein, 62.

⁷⁰⁹ Vgl. Kennedy, 125.

ought to exercise – options about how many and how complex are the points they want to make.⁷¹⁰

Andererseits hätte Sontag den feministischen Diskurs auch auf ein anderes Niveau heben können und so möglicherweise auch Frauen dafür interessiert, die, wie sie, dem militanten Feminismus nichts abgewinnen konnten.⁷¹¹

Angela McRobbie aber vermutet, dass Sontag Gender-Debatten transzendieren musste, um als weibliche Intellektuelle überhaupt ernst genommen zu werden: „What this distance between Sontag’s work and the question of gender indicates is (...) the extent to which in high or late European modernism (...) there was no critical place for women unless they demonstrably transcended gender. There was no available space to speak as a woman.“⁷¹² Trotzdem, argumentiert James Penner, habe Sontag etwas für den Feminismus bewirkt: „...feminism need not to be narrowly defined as writing about women’s issues and women writers; an important part of feminist politics is the act of challenging the gender mores of the existing power structure – especially the ways in which femininity and masculinity are ideologically constructed and defined.“⁷¹³ Auch Sontag selbst gibt zu bedenken, dass der Kampf um die Gleichberechtigung subtiler ablaufen kann: „I’d like to see a few platoons of intellectuals who are also feminists doing their bit in the war against misogyny in their own way, letting the feminist implications be residual or implicit in their work.“⁷¹⁴ So forderte Sontag als Autorin zum Beispiel das Rollenverständnis der New York Intellectuals heraus. Wie ich bereits in Kapitel 2.2 erläutert habe, waren unter den Redakteuren und Autoren der *Partisan Review* nur wenige Frauen vertreten. Um in der von Männern dominierten Intellektuellen-Welt akzeptiert zu werden, mussten die Frauen einem „preexisting gender script“ entsprechen, wie es nach der Meinung von Norman Podhoretz, der selbst Teil der New York Intellectuals war, beispielsweise Mary McCarthy tat, die er als „Dark Lady of American Letters“ bezeichnet: „The next Dark Lady would have to be, like her, clever, learned,

⁷¹⁰ Bernstein, 62.

⁷¹¹ Gemeint ist hier der öffentliche Diskurs mit einer zugänglichen, aber rationalen Rhetorik. Die Frauenforschung an den Universitäten beschäftigte sich, wie bereits erwähnt, schon auf wissenschaftlichem Niveau mit dem Thema.

⁷¹² McRobbie, Angela. „The Modernist Style of Susan Sontag.“ *Feminist Review* 38 (Summer 1991). 2.

⁷¹³ Penner, 927.

⁷¹⁴ Bernstein, 62.

good-looking, capable of writing family-type criticism as well as fiction with a strong trace of naughtiness.⁷¹⁵ Susan Sontag verkörperte für Podhoretz genau diesen Typ Frau. Doch hatte Sontag ihre eigene Agenda und provozierte die männliche Haltung der New York Intellectuals: „In the opening and closing essays of *Against Interpretation*, Sontag implicitly mocks the sensibility and critical practices of New York Intellectuals and their penchant for reading all forms of culture through the hermeneutic lens of Marx and Freud.“^{716, 717} In ihren frühen Essays sprach sich Sontag für die *New Sensibility*, das Sinnliche und Intuitive und gegen das Rationale und Analytische aus, das die männlichen Intellektuellen als Maßstab nahmen. Penner schlussfolgert, dass Sontags Kritik der Interpretation auch als geschlechtsspezifische Kritik an der hyper-rationalen Maskulinität der *Old Left* verstanden werden kann, die die amerikanische Literaturkultur der 1950er und frühen 1960er Jahre prägte.⁷¹⁸ Die Reaktionen der New York Intellectuals auf Sontags Essays waren gemischt, mitunter aber „gender-labeled“⁷¹⁹, wie eine Bemerkung Irving Howes verdeutlicht, der Sontag als „publicist able to make brilliant quilts from grandmother's patches“⁷²⁰ bezeichnete.

Dennoch war es ausgerechnet die *Partisan Review*, die Sontags Artikel „The Third World of Women“, veröffentlichte. Am Ende dieses Essays geht Sontag auf ihre persönlichen Erfahrungen als Frau in einer männerdominierten Berufswelt ein. Zwar bezeichnet sie sich als keinesfalls „liberated“, dennoch aber zeichnet sie das Bild einer Frau, die selbstverständlich und ohne größere Widerstände ihren Weg ging: Es sei ihr nie der Gedanke gekommen, als Frau weniger erreichen zu können als ein Mann. Als sie fünf Jahre alt war, wollte sie Biochemikerin werden und den Nobelpreis gewinnen. In ihrem Berufsleben habe sie, bis auf wenige Ausnahmen, ein gutes Verhältnis zu männlichen Kollegen gehabt. Das Problem der Benachteiligung als Frau habe für sie schlichtweg nicht existiert: „I didn't even know I was a feminist, so unfashionable was that point of view at the time, when I married at the

⁷¹⁵ Penner, 921.

⁷¹⁶ Ebd., 925.

⁷¹⁷ Susan Sontag favorisierte Browns Analyse von Freud, in der Brown die Konstruktion eines dionysischen, das heißt für ihn weiblichen Egos vorschlägt. Mehr dazu siehe Kapitel 1.2.

⁷¹⁸ Vgl. Penner 930.

⁷¹⁹ Vgl. ebd., 926.

⁷²⁰ Howe, „The New York Intellectuals“ 275.

age of seventeen and kept my own name.“⁷²¹ Auch auf Alimente habe sie bei der Scheidung verzichtet.⁷²²

So reibungslos wie Sontag es darstellt, war ihr Werdegang aber nicht: Beispielsweise schreibt Joan Acocella in „The Hunger Artist“, dass Sontags Stiefvater die junge, belesene Sontag ermahnt habe, nicht so viele Bücher zu lesen, weil sie sonst niemand heiraten werde.⁷²³ Seine Auffassung spiegelt die negativen kulturellen Normen über intellektuelle Frauen dieser Zeit wider: „...in the postwar years, gender relations were only just beginning to be rethought.“⁷²⁴ Auch während der Ehe mit Rieff hielt sie sich in einem konservativen Umfeld auf, in dem traditionelle Geschlechterrollen gängig waren (siehe Kapitel 2.2). Sie wurde damals beeinflusst von Simone de Beauvoirs feministischer Publikation „The Second Sex“, welche Sontag wahrscheinlich auch einen Anstoß dazu gab, ihr Leben zu überdenken und sich schließlich von Rieff scheiden zu lassen. Auch bei den New York Intellectuals begegnete sie, wie ich bereits erläutert habe, Vorbehalten gegenüber Frauen.

In Anbetracht dieser Widersprüche zu ihren Schilderungen in „The Third World of Women“ ist es interessant zu lesen, was Sontag knapp 20 Jahre später eine ihrer Romanfiguren in „The Volcano Lover“ über ihre Position als Frau sagen lässt. Es kann als Eingeständnis der eigenen Angst und Wut über das weibliche Rollenverständnis gedeutet werden.⁷²⁵ Der Romancharakter Eleonora de Fonseca Pimentel, eine neapolitanische Revolutionärin, kommentiert kurz vor ihrer Exekution ihre Situation als Frau:

I did see how this world was ruled, but I did not accept it. I wanted to set an example. I wanted not to disappoint myself. But I was afraid as well as angry, in ways I felt too powerless to admit. (...) I was afraid my anger would offend others, and they would destroy me. (...) I had to forget that I was a woman to accomplish the best of which I was capable. Or I would lie to myself about

⁷²¹ Sontag. „The Third World of Women“ 205.

⁷²² Ebd., 205.

⁷²³ Vgl. Acocella, „The Hunger Artist“ 72.

⁷²⁴ Ching 122.

⁷²⁵ Obwohl ich in meiner Einleitung zu dieser Dissertation erklärt habe, dass ich das literarische Werk Sontags nicht in meine Analysen miteinbeziehe, möchte ich an dieser Stelle doch einen Ausschnitt von „The Volcano Lover“ zitieren, da Sontag darin eindeutig auf sich als Autorin Bezug nimmt. Auch ihr Sohn David Rieff bestätigt im Vorwort zu Sontags 2. Tagebuch „As Consciousness is Harnessed to Flesh“, dass Sontag am Ende ihres Romans „Volcano Lover“ autobiografisch wird (Vgl. Rieff, *As Consciousness is Harnessed to Flesh* viii).

how complicated it is to be a woman. Thus do all women, including the author of this book.⁷²⁶

Obwohl Sontag in ihrem Leben als Frau Vorbehalten begegnete, hatte sie es aber doch geschafft, ohne militante feministische Parolen ihren Weg zu gehen, ein Kind ohne Alimente großzuziehen, Teil der intellektuellen Elite New Yorks zu werden – kurzum, die Ausnahme zu sein, wovon sie zeitlebens und insbesondere nach ihrer ersten Krebserkrankung überzeugt war.⁷²⁷ Gegen Männer anzuschreiben oder sich gegen sie auszusprechen, wäre wahrscheinlich auch ein Widerspruch innerhalb Sontags Persönlichkeit gewesen, denn sie verehrte und schrieb vor allem über die Werke männlicher Literaten, Philosophen und Filmemacher.

6.1.4. „A Photograph Is Not An Opinion. Or Is It?“

Fast drei Jahrzehnte später, im Jahr 1999, widmete sich Sontag erneut dem Thema Feminismus. Begleitend zu den Fotografien von Leibovitz schrieb sie für den Bildband „Women“ den Essay „A Photograph Is Not An Opinion. Or Is It?“. Sontag gesteht darin einen gesellschaftlichen Wandel ein, doch führt sie diesen nicht so sehr auf die feministische Bewegung, als vielmehr auf die wirtschaftliche Realität und Notwendigkeit zurück.⁷²⁸ Dennoch sieht sie Frauen immer noch in der Rolle einer Minderheit, die auch beruflich immer noch benachteiligt seien. Wie schon in ihren Essays aus den 1970er Jahren kritisiert Sontag in „A Photograph Is Not An Opinion. Or Is It?“ auch den Stellenwert von Schönheit und Alter(n) bei Frauen. Sie hält Schönheit für einen Mythos, der Frauen geistig einsperre und sie immobilisiere. So beklagt sie, dass Weiblichkeit mit Attraktivität gleichgesetzt wird: „To be feminine (...) is to be attractive, or to do one's best to be attractive; to attract. (As being masculine is being strong.)“⁷²⁹ Daraus ergibt sich nach Sontag ein weiterer Nachteil: Denn als schön würden nur junge Frauen empfunden. Während beim Mann mit dem Alter der Charakter reife, bleibe der Frau nur die (welkende) Schönheit: „A man ages

⁷²⁶ Sontag, Susan. *The Volcano Lover. A Romance*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1992. 419.

⁷²⁷ Siehe dazu auch Kapitel 6.3.1.

⁷²⁸ Leibovitz, Annie, and Susan Sontag. *Women*. New York: Random House, 2000. 33.

⁷²⁹ Ebd., 22.

into his powers. A woman ages into being no longer desired.“⁷³⁰ Für Schönheitsideale wie Jugendlichkeit und Schlankheit macht Sontag die Fotografie verantwortlich, die Schönheitsideale erschafft und bestärkt.⁷³¹ Als frühes Beispiel dafür verweist sie auf die britische Fotografin Julia Margaret Cameron, für die in den 1860er Jahren Fotografie der Inbegriff der Suche nach Schönheit war: „,Why does not Mrs. Smith come to be photographed?‘ she [Cameron] wrote to a friend about a lady in London whom she had never met. ,I hear she is Beautiful [sic]. Bid her come, and she shall be made Immortal [sic].“⁷³² Auf der anderen Seite aber gesteht Sontag der zeitgenössischen Mode- und Fotografie-Branche mit ihren wechselnden Trends zu, vielfältigere Schönheitsnormen zu verbreiten⁷³³: „Just as photography has done so much to confirm these stereotypes, it can engage in complicating and undermining them.“⁷³⁴

Sontags Überlegungen zum Thema Schönheit erscheinen in Anbetracht Sontags eigener Erlebniswelt zunächst paradox. Sontags Schönheit hatte ihr dabei geholfen, bekannt zu werden, kann also auch als geschlechtsspezifischer Vorteil ausgelegt werden. Ihr selbst war Schönheit außerdem wichtig: Nicht nur wollte sie auf Fotos schön aussehen, sondern sie genoss auch Schönheit im Allgemeinen. Dieser Widerspruch lässt sich damit erklären, dass sich Sontag, wie erwähnt, in vielerlei Hinsicht für eine Ausnahme hielt.⁷³⁵ Es mag auch sein, dass sie die eigene Vorliebe für Schönheit als typisch weibliche Schwäche ansah.⁷³⁶

Sontags Essay ist in keiner Weise vergleichbar mit „The Thirld of Women“ von 1973. Weder geht sie bei der Benachteiligung von Frauen in die Tiefe, noch schreibt sie in ähnlicher Schärfe. Nancy K. Miller wirft Sontag fehlende Leidenschaft hinsichtlich des Themas Feminismus vor.⁷³⁷ Und Deborah Nelson geht in einer Buchrezension soweit, Sontag mangelndes Interesse vorzuhalten: „She seems to have as little interest in recent feminist thinking as contemporary feminists have had in

⁷³⁰ Leibovitz, und Sontag. *Women*, 32.

⁷³¹ Ebd., 23.

⁷³² Ebd., 25.

⁷³³ Ebd., 31.

⁷³⁴ Ebd., 35.

⁷³⁵ Vgl. zum Beispiel Rieff, *Swimming in a Sea of Death* 24.

⁷³⁶ Zum Thema Schönheitsempfinden siehe auch der folgende Exkurs „Beauty Freak“, Kapitel 6.1.5.

⁷³⁷ Miller, Nancy K. „Regarding Susan Sontag.“ *PMLA* 120.3 (May 2005). 830.

hers.“⁷³⁸ In der Tat hat Sontag dem zeitgenössischen feministischen Diskurs nichts Neues hinzuzufügen. Der Essay ist gespeist aus Betrachtungsweisen, die sie bereits in den 1970er Jahren formuliert hatte. Allerdings geht sie „A Photograph Is Not An Opinion. Or Is It?“ stilistisch auch völlig unterschiedlich an. Sie argumentiert nicht wissenschaftlich, sondern mit literarischen Bezügen. Miller vermutet, dass Sontag in ihrem Essay eine moderne Poetik des Mediums Fotografie schaffen wollte.⁷³⁹

Bei allen Überlegungen darf auch nicht vergessen werden, dass Sontag das Schreiben an dem Essay unterbrechen musste, weil sie erneut an Krebs erkrankt war. Der Aufsatz wurde in seiner – wenn dies auch nicht sehr ersichtlich ist – fragmentarischen Form veröffentlicht, wie ich bereits in einer Fußnote in Kapitel 6.1 angemerkt habe.

6.1.5. Exkurs: „Beauty Freak“

Sigrid Nunez schreibt in „Sempre Susan“, dass sich Sontag selbst immer wieder als „beauty freak“ bezeichnete. „I never knew anyone who was more appreciative than Susan was of the beautiful in art and in human physical appearance...“⁷⁴⁰, „She saw beauty in all types, and in many men and women whom others did not find remarkable at all. If a person had even one striking feature – a good body, for example, or big blue eyes – that person was ‘to die for’.“⁷⁴¹ Sontag sprach dabei wohl eher auf ein natürliches Erscheinungsbild an, denn sie selbst trug, jedenfalls in jungen Jahren, schlichte, meist schwarze Garderobe und benutzte kein Make-up. In ihrem Essay „Double Standard“ äußert sich Sontag abfällig und fast schon gehässig über Frauen, die sich nur mit ihrem Äußeren befassen: „...a woman who spends literally *most* of her time caring for, and making purchases to flatter, her physical appearance is not regarded in this society as what she is: a kind of moral idiot.“⁷⁴² Sontags negative Gefühle gegenüber der Oberflächlichkeit mancher Frauen können

⁷³⁸ Nelson, Deborah L. „Public Intellectual“. *The Women’s Review of Books* 19.1 (2001): 4.

⁷³⁹ Vgl. Miller, 831.

⁷⁴⁰ Nunez, *Sempre Susan* 38.

⁷⁴¹ Ebd., 45.

⁷⁴² Rieff, David, Hrsg. *Susan Sontag. Essays of the 1960s & 70s*. New York: Literary Classics of the United States, 2013. 755.

auch auf das schwierige Verhältnis mit ihrer alkoholkranken Mutter zurückgeführt werden, deren Schönheit sie im Übrigen immer bewundert hatte. Wie Sontag in einem Tagebucheintrag aus dem Jahr 1968 aber deutlich macht, hatte sie in ihrer Jugend eine Art Protesthaltung gegenüber allem entwickelt, was ihre Mutter mochte: „Everything ‚feminine‘ is ‚en principe‘ (...) poisoned for me by my mother. (...) If she liked it, I can’t like it. That includes everything from men to perfume, attractive furniture, stylish clothes, make-up, fancy or ornate things, soft lines, curves, flowers, colors, going to the beauty parlor, and having vacations in the sun!“⁷⁴³ Das führte dazu, dass sie, bis sie etwa 24 Jahre alt war, also bis zu ihrer Trennung von Philipp Rieff, keine Blumen mochte, keine Farben (sie trug Schwarz, Grau und Braun) und keine Leichtigkeit.⁷⁴⁴ Danach allerdings, mit Beginn ihrer Reise nach Oxford und Paris und dem anschließenden Umzug nach New York, öffnete sie sich für die Weiblichkeit und das Schöne. Sontag begründet das in ihren Freundschaften mit Homosexuellen und analysiert: „...I’ve rather cleverly found a back door to some of those things by becoming close to a series of men who admire and imitate ‚feminine‘ things. I accept that in them. (They – not women, not my mother – validate it.) Therefore, I can accept it in myself.“⁷⁴⁵ Ihr Bezug zu Weiblichkeit und Schönheit ging mit den Jahren über die reine Akzeptanz hinaus. Ihr Sohn David Rieff schreibt in seinem Vorwort zur Essaysammlung seiner Mutter, „At The Same Time“, dass Sontag autobiografisch wurde, als sie in dem im selbigen Buch publizierten Essay „An Argument about Beauty“, postuliert, dass Schönheit Trost spendet. Denn in der Tat hätten ihr das Schöne – die Kunst an den Wänden von Museen, japanische Tempel und auch die Musik – während ihrer ersten beiden Krebserkrankungen Trost gespendet.⁷⁴⁶ Sontag schreibt dazu: „...the capacity to be overwhelmed by the beautiful is astonishingly sturdy and survives amidst the harshest distractions“⁷⁴⁷.

Obwohl sie in ihren Essays kritisiert, dass Schönheit bei Frauen mit Jugendlichkeit assoziiert wird und Männer wie Frauen eine alternde Frau nicht mehr attraktiv finden, verband sie selbst paradoxeise Schönheit auch mit Jungsein.

⁷⁴³ Rieff, *As Consciousness is Harnessed to Flesh* 255.

⁷⁴⁴ Ebd., 256.

⁷⁴⁵ Ebd., 255.

⁷⁴⁶ Rieff, David. Preface. *At the Same Time*. By Susan Sontag. London: Penguin Books Ltd, 2008. xiv.

⁷⁴⁷ Sontag, *At the Same Time* 12.

Beispielsweise fürchtete sie sich mit Mitte 20 davor, dass ihre Mutter einmal alt werden und auch alt aussehen würde, weil sie dann ihre Schönheit verlieren würde, die einzige Qualität ihrer Mutter, die Sontag aufrichtig bewunderte.⁷⁴⁸ Aber auch noch mit 67 huldigte sie der Schönheit und Jugendlichkeit, allerdings indem sie den Männern daraus einen Strick drehte, als sie in einem Interview sagte: „Shall I tell you about getting older?“, she says, and she is laughing. ‘When you get older, 45 plus, men stop fancying you. Or put it another way, the men I fancy don’t fancy me. I want a young man. I love beauty...“⁷⁴⁹ So selbstverständlich wie sich Sontag als Frau in einer Männerwelt bewegte und den Unterschied zwischen Männern und Frauen weder akzeptierte noch lebte⁷⁵⁰, genauso wenig tolerierte sie Klischees oder altersspezifische Verhaltensweisen⁷⁵¹: „I think that the old-young polarization and the male-female polarization are perhaps the two leading stereotypes that imprison people. The values associated with youth and with masculinity are considered to be the human norms, and anything else is taken to be at least less worthwhile or *inferior*.“⁷⁵² Umso älter Sontag wurde, berichtet ihr Sohn David Rieff, desto mehr umgab sie sich mit jüngeren Menschen – Sontags Alter sollte keine Rolle spielen. „People half her age (...) could barely keep up with her, something that gave her enormous pleasure.“⁷⁵³

6.1.6. Analyse Women-Fotos

Es war möglicherweise Sontags Idee, als Auswahlkriterium der Frauen für den Bildband „Women“ einen Schwerpunkt auf deren besonderes *Achievement* zu legen.⁷⁵⁴ Frauen, schrieb Sontag schon in „The Third World of Women“, „must become surgeons, agronomists, lawyers, mechanics, soldiers, electricians, astronauts,

⁷⁴⁸ Vgl. Rieff, *As Consciousness is Harnessed to Flesh* 219.

⁷⁴⁹ Mackenzie, n. pag.

⁷⁵⁰ Wie Nunez anmerkt, soll Sontag beispielsweise ein Männerparfum benutzt haben: Dior Homme.

⁷⁵¹ Nunez, *Sempre Susan* 42f.

⁷⁵² Cott, „The Rolling Stone Interview“ 110.

⁷⁵³ Rieff, *Swimming in a Sea of Death* 18.

⁷⁵⁴ Interessant dazu auch: In einem Interview aus dem Jahr 1972 erklärte Sontag, dass sie großes Interesse daran hätte, einen Film über Frauen zu machen. Die weibliche Hauptdarstellerin ihres neuen Films sei eine Ärztin: „... it’s very important for me that the woman have [sic] a profession.“ In: Schultz, 32.

factory executives, orchestra conductors, sound engineers, chess players, construction workers, pilots – and in numbers large enough so that their presence is no longer remarked.⁷⁵⁵ Sontags Aufzählung von damals findet sich in den „Women“-Fotografien von Leibovitz auffällig gut vertreten wieder.⁷⁵⁶ Die Fotos zeigen unter anderen eine Brustkrebschirurgin (surgeon), zwei Farmerinnen (agronomists), eine Professorin für Recht und Ethik (lawyer), mehrere Soldatinnen (soldiers), eine Space Shuttle Kommandeurin (astronaut) und zwar keine Bauarbeiterinnen, aber Bergbauarbeiterinnen (construction workers). Sontags Forderung von 1973 fand fast drei Jahrzehnte später ihre Erfüllung.

Die Frauen in dem Bildband „Women“ haben natürlich nicht nur unterschiedliche Berufe, sie differieren auch in ihrem Aussehen, ihrem Alter und ihrer Haltung. Sontag sieht in dieser Vielfalt, die gleichzeitig die Individualität der Frauen offenlegt, das Potential, die Autorität von Geschlechts-Stereotypen zu schwächen.⁷⁵⁷ Leibovitz trägt mit ihrer Bildsprache dazu bei: Sie spielt mit Geschlechter-Klischees, legt sie offen und dekonstruiert sie zum Teil, indem sie den gesellschaftlichen Wandel, aber auch den Wandel im Selbstverständnis der Frauen vor Augen führt. Im folgenden Kapitel werde ich einige dieser Fotos exemplarisch herausgreifen und sie in Bezug setzen zu ausgewählten Ideen, die Sontag in ihren Essays über Schönheit, Altern und Weiblichkeit formuliert hat.

Die folgende Analyse basiert auf der Annahme des sozial konstruierten Geschlechts oder wie es Simone de Beauvoir in „The Second Sex“ formulierte: „One is not born, but rather becomes, a woman.“⁷⁵⁸ Das biologische Geschlecht, *Sex*, wird

⁷⁵⁵ Sontag. „The Third World of Women“ 193.

⁷⁵⁶ Da es hierzu keine Quellen gibt, lässt sich nur spekulieren, ob es Zufall war, dass Frauen dieser Berufsgruppen in den Fotografien vertreten sind oder ob es Sontag ein Anliegen war, dass sich die Berufe, die sie 1973 aufgezählt hat, in den Frauenfotos des Bildbands wiederfinden. Sontags Listen mit den Namen der Frauen, die im UCLA-Archiv hinterlegt sind, erwecken den Eindruck, als hätte Sontag zunächst die Namen notiert, die ihr einfieben, und anschließend die Berufsbezeichnungen dahinter gesetzt. Auf den Listen, von denen es offenbar mehrere gab, sich aber nur diese im Printarchiv befinden, sind lediglich eine Army-Generälin, eine Lichtdesignerin, eine medizinische Forscherin, eine Mitgründerin von United Farm Workers und zwei Richterinnen des Supreme Courts aufgezählt, die den genannten Berufen von 1973 nahe kommen. Gesichert ist allerdings die Erkenntnis, dass das Foto der Bergbauarbeiterinnen nur deshalb existiert, weil Leibovitz zufällig auf die Mine und die Arbeiterinnen aufmerksam gemacht wurde. Vgl. Weich, „Author Interviews: Annie Leibovitz Puts Down Camera, Talks.“ n. pag.

⁷⁵⁷ Leibovitz, Sontag, *Women* 36.

⁷⁵⁸ Beauvoir 301. Es war Beauvoir, die mit ihrer Veröffentlichung „The Second Sex“ den Diskurs über das sozial konstruierte Geschlecht maßgeblich beeinflusste.

hierbei vom sozialen Geschlecht, *Gender*, unterschieden. Letzteres gilt als nicht angeboren, sondern als von gesellschaftlichen Normen geprägt und deshalb als veränderbar.⁷⁵⁹

Es ist außerdem eine seit langem diskutierte Frage in der Fotografiegeschichte, ob Frauen Frauen anders fotografieren als Männer. In den 1960er und 1970er Jahren, mit dem Erwachen des Feminismus in den USA begannen auch weibliche Fotografinnen, sich mit der Rolle der Frau in ihren künstlerischen Arbeiten auseinanderzusetzen. Mit der Differenzierung der Fotografie nach Geschlecht kam auch die Frage auf, ob der Blick auf Frauen als Fotosujets variiert, je nachdem, ob es sich bei den Fotografen um einen Mann oder eine Frau handelt. Da „Women“ ein Bildband ausschließlich über Frauen ist und diese von einer Frau fotografiert wurden, drängen sich auch hier derartige Überlegungen auf. Doch wie Naomi Rosenblum in „A History of Women Photographers“ resümiert, ist *der* weibliche Blick ob der Vielfalt der Fotografien und der unterschiedlichen Fotografinnen nicht auszumachen:

A look at what women have produced throughout the history of photography suggests that the answer to whether they see differently from men is not easily determined (...) Women have seen differently at different times and (...) their outlook has spanned an uncategorizable diversity (...) What and how women photograph reflects the psychological and social contexts of their lives and the ideologies that drive their work.⁷⁶⁰

Ich werde deshalb in der nachfolgenden Bildanalyse nicht auf die Fragestellung des „weiblichen Blicks“ eingehen. Zwar erklärte Leibovitz in einem Interview, dass es ihr früher schwer gefallen sei, Frauen zu fotografieren bis sie 1976 schließlich die Sängerin Linda Ronstadt in roter Nachtwäsche für den *Rolling Stone* abgelichtet hatte: „That was an important picture for me, because it was the start of being able to enjoy looking [at women]. It’s weird now. I can look at women and really appreciate

⁷⁵⁹ Männlichkeit und Weiblichkeit als soziale Kategorie zu verstehen, prägt bis heute feministische Theorien und Geschlechterpolitik. Vgl. Kerner, Ina. „Konstruktion und Dekonstruktion von Geschlecht. Perspektiven für einen neuen Feminismus.“ *Freie Universität Berlin* 7/2007: 1-25. Web. 14. Mai 2016. Verfügbar: www.fu-berlin.de/sites/gpo/pol_theorie/Zeitgenössische_ansaetze/KernerKonstruktion_und_Dekonstruktion/kerner.pdf. 6. Judith Butler stellte mit ihrer im Jahr 1990 erschienenen Publikation „Gender Trouble“ dieses Verständnis in Frage und kritisierte, dass das binäre System der Geschlechtlichkeit die bestehenden sozialen Normen für die Geschlechter erst möglich mache. Vgl. Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, Chapman & Hall, Inc., 1990.

⁷⁶⁰ Rosenblum, *A History of Women Photographers* 260.

them.“⁷⁶¹ Doch sind die Vorbehalte vielmehr unter dem Aspekt ihrer Homosexualität zu verstehen. Es ist denkbar, dass Leibovitz als junge Frau durchaus homoerotische Gefühle bei ihrer Arbeit mit den Körpern anderer Frauen hatte und erst lernen musste, natürlich, das heißt professionell, damit umzugehen. Da es für die Kernfrage meiner Dissertation keine Rolle spielt, ob die „Women“-Fotos möglicherweise davon beeinflusst sind, dass Leibovitz homosexuell ist, und außerdem davon auszugehen ist, dass der Blick von Leibovitz vermutlich dem eines Mannes ähnelt, wird auch die Homosexualität der Fotografin bei der Analyse keine Rolle spielen.

Schönheit

Annie Leibovitz zeigt in ihrem Bildband „Women“ einige Frauen, die dem zeitgenössischen Schönheitsempfinden entsprechen. Hervorzuheben aber ist eine Fotografie der Schauspielerin Elizabeth Taylor, die eine Reminiszenz an das Schönheitsideal und das Rollenbild der 1950er Jahre ist.

Taylor verkörperte während des Golden Age Hollywoods den damaligen Idealtypus Frau: In ihren Filmrollen der 1950er Jahre mimte sie charmante, oberflächliche Frauen, Ehefrauen oder Mütter, die stereotypen Geschlechter-Vorstellungen entsprachen. Sie erfüllte auch die Erwartungen an Frauen, schön zu sein – „to attract“⁷⁶². Ihre Schönheit legitimierte ihre Karriere und Berühmtheit: „Beauty is a class system (...) is endless social climbing. (...) At the top of the hierarchy are ,stars“⁷⁶³ Die Filmstudios wussten die Schönheit ihrer Schauspielerinnen gekonnt zu vermarkten: PR-Plakate zeigten perfekte Gesichter, – Masken⁷⁶⁴ –, die eine Projektionsfläche für Träume lieferten und dadurch gleichzeitig eine Distanz zur Masse schafften.

Elizabeth Taylor war schön und verkörperte obendrein die mit Schönheit assoziierte Eleganz und den Glamour⁷⁶⁵. Zwar schreibt J. Randy Taraborrelli in

⁷⁶¹ Weale, Sally. „Life Class.“ *The Guardian* 16.10.1999: n. pag. Web. 1. Dez. 2016. Verfügbar: www.theguardian.com/lifeandstyle/1999/oct/16/weekend.sallyweale.

⁷⁶² Leibovitz, und Sontag. *Women* 22.

⁷⁶³ Rieff, Susan Sontag. *Essays of the 1960s & 70s* 807.

⁷⁶⁴ In ihrem „Women“-Essay schreibt Sontag von der Maske Greta Garbos, dem „blank face“ als Projektionsfläche. Bereits 1957 hatte allerdings schon Roland Barthes in seinem Aufsatz „The Face of Garbo“ eine ähnliche Idee formuliert. Vgl. Barthes, Roland. „The Face of Garbo“. 56f.

⁷⁶⁵ Rieff, Susan Sontag. *Essays of the 1960s & 70s* 808.

seiner Biografie „Elizabeth“, dass Taylor zu spielen lernte, Elizabeth Taylor zu sein.⁷⁶⁶ Doch identifizierte sich die Schauspielerin offenbar zumindest mit dem Geschlechterverständnis ihrer Filmrollen: Einem Journalisten erklärte sie 1958, dass sie nicht mehr schauspielern, sondern Ehefrau und Mutter sein möchte.⁷⁶⁷ Sie ging sogar weiter: „I think the man in the family should drive the car, order the food in restaurants and wear the pants.“⁷⁶⁸ Selbstredend hätte Susan Sontag die Aussagen der Schauspielerin nicht gut geheißen. In ihren feministischen Essays hatte sie stereotype Vorstellungen von Männern kritisiert, aber auch das weibliche Selbstverständnis, das sich diesen Klischees unterordnete.

Viele Jahrzehnte später lichtete Leibovitz Elizabeth Taylor ab.⁷⁶⁹ Sie tat das auf eine sehr passende Weise, als Hommage an die Werbe- und Star-Fotografie der Hollywood-Studios in den 1940er und 1950er Jahren. Sie fotografierte die Schauspielerin in Schwarz-Weiß, das Gesicht und die hellen Haare in Kontrast zu einem dunkelgrauen Hintergrund, wie es in noch kontrastreicherer Form in Hollywood-Fotografien zu finden ist. Sie wählte außerdem eine Pose, wie sie damals gerne verwendet wurde: Der Star in einer Nahaufnahme und im ¾-Profil, der Blick nach oben gerichtet, über die Grenzen des Bildrahmens hinweg. Dieser leicht entrückte Blick kombiniert mit der hellen Erscheinung des Stars, evoziert einen sich im Fotosujet widerspiegelnden göttlichen Glanz, der nur dem Star, der Auserwählten, vorbehalten ist. Taylor lächelt hingebungs- und erwartungsvoll.

Gleichzeitig ist das Foto aber eine moderne Variante der frühen Hollywood-Fotografie. Nicht nur, weil es diese traditionelle Darstellung des weiblichen Geschlechts und damit auch das tradierte Verständnis der Geschlechterrollen als unzeitgemäß aufdeckt – wie etwa der Blick Taylors heute aufgesetzt wirkt –, sondern auch, weil es nicht eines gewissen Humors entbehrt: Taylors Haare sind weiß wie die ihres Hundes Sugar, den sie in den Armen und an ihre Brust gedrückt hält – eine Ähnlichkeit zwischen Mensch und Hund, wie sie die Hollywood-Studios damals

⁷⁶⁶ Vgl. Taraborrelli, J. Randy. *Elizabeth*. Grand Central Publishing, 2007.

⁷⁶⁷ „For Role as Wife and Mother. Liz to Give Up Film Career.“ *The Salt Lake Tribune*. 14.2.1958: n. pag. Web. 13. Dez. 2016. Verfügbar: www.newspapers.com/newspage/11830797/.

⁷⁶⁸ Vgl. ebd., n. pag.

⁷⁶⁹ Die Fotos in „Women“ sind allesamt undatiert. Allerdings ist das Geburtsjahr des abgebildeten Hundes „Sugar“, wie eine Internetrecherche ergab, das Jahr 1993. Das Foto muss also zwischen 1993 und 1999, dem Erscheinungsjahr des Bildbands, entstanden sein.

hätten nicht aufkommen lassen wollen. Vor allem aber im Vergleich zu anderen Fotos und der Mode der 1950er Jahre erweist sich das Taylor-Sugar-Foto als witzig: Sowohl Taylor wie auch andere Hollywood-Ikonen ließen sich damals oft mit weißem Pelz um den Hals herum abbilden (Abb. 33, Abb. 34 und Abb. 35).



Abb. 33: Annie Leibovitz: Elizabeth Taylor mit Hund.



Abb. 34: Doris Day.



Abb. 35: Greta Garbo.

Durch die ironischen Anspielungen stellt Leibovitz die Geschlechter-Stereotypen von damals in Frage und führt dem Betrachter außerdem den Wandel des weiblichen Selbstverständnisses vor Augen. Das Foto kann aber auch noch in eine andere Richtung gedeutet werden: als Referenz auf Sontags Verehrung von Golden Age Hollywood-Stars: In einem Tagebucheintrag von 1967 drückt Sontag ihre Bewunderung für die Schönheit einiger Hollywood-Berühmtheiten aus. Sie hatte außerdem zahlreiche Plakate von Filmstars an den Wänden ihres Apartments hängen.⁷⁷⁰

⁷⁷⁰ Vgl. Rieff, *As Consciousness is Harnessed to Flesh* 218.

Altern

Wie Sontag in einem ihrer feministischen Essays reflektiert, erlaubt die Gesellschaft keinen Platz in unserer Imagination für eine schöne alte Frau, die wie eine alte Frau aussieht. Die wenigen, die im Alter nach den allgemeinen Schönheitsmaßstäben noch attraktiv aussehen, seien Ausnahmen und oft Schauspielerinnen. Sie würden dafür bewundert, dass sie die Natur überlistet haben – so jedenfalls wirke es auf den Fotografien.⁷⁷¹ Elizabeth Taylor beispielsweise ist auf dem Foto (Abb. 33) schon über 60 Jahre alt und sieht darauf immer noch schön aus. Ihren Körper aber zeigt Leibovitz nicht. Bei einem Gesicht lassen sich Spuren des Alters eventuell geschickt wegschminken oder gut beleuchten. Ein alternder Körper aber hat meist unübersehbare Spuren – und diese, so Sontag, möchte niemand zeigen, sondern verdecken, „to cover up aging as obscenity“⁷⁷². Denn die Gesellschaft stigmatisiert ältere Frauen, ihr Körper wird als unästhetisch abgestempelt.⁷⁷³ Das führe sogar soweit, dass Frauen eine Art Selbsthass entwickeln und alte Frauen hässlicher finden als alte Männer.⁷⁷⁴

Tatsächlich sind, bis auf eine Ausnahme, alle älteren Frauen in „Women“ bekleidet – wie etwa Katharine Graham, Leiterin der *Washington Post*, Betty Ford, und Barbara Bush (Abb. 36). Anders aber als von Sontag in den 1970er Jahren heraufbeschworen, wirken diese Frauen fast 30 Jahre später nicht wie verschämte, wertlose Opfer der Gesellschaft, sondern auch im Alter und trotz der Altersspuren selbstbewusst. Das mag bei Betty Ford und Barbara Bush auch an ihrer besonderen Vergangenheit als First Ladys liegen. Doch war andererseits das Aussehen gerade in dieser Position als repräsentative Begleitung ihrer Ehemänner wichtig und die zugewiesene Rolle als unterstützende Ehefrau damals noch eine der Männerwelt untergeordnete.⁷⁷⁵

⁷⁷¹ Rieff, Susan Sontag. *Essays of the 1960s & 70s* 761f.

⁷⁷² Ebd., 763.

⁷⁷³ Sontag weist in diesem Zusammenhang auch auf eine kulturell verankerte „demonology of women“ hin, die sich in solch mythischen Karikaturen von (älteren) Frauen äußere wie beispielsweise der Hexe. Vgl. Rieff, Susan Sontag. *Essays of the 1960s & 70s* 763.

⁷⁷⁴ Vgl. *ebd.*, 763.

⁷⁷⁵ Betty Ford war vor ihrer Ehe mit Gerald Ford außerdem Model und Tänzerin.



Abb. 36: Annie Leibovitz: Barbara Bush mit Perlenkette.

Auf den Fotos tragen alle drei Frauen eine ähnliche Kurzhaarfrisur und Ketten aus Perlen, die in China für Reichtum, Weisheit und Würde stehen. Genau das strahlen die drei Damen aus, gewissermaßen als Ersatz für ihre verblichene Jugendlichkeit und die damit verbundene nachlassende Schönheit und Begehrlichkeit. Sie kanalisieren die Vorzüge des Alters genauso, wie es Sontag in den 1970er Jahren noch den Männern als unfaires Privileg vorgehalten hat: Ihre Erfahrung, ihre Weisheit und ihr erreichter Status in der Upper Class werden zur Ausübung von Macht gebündelt, wie sie etwa Betty Ford als Chairman of the Board of Directors des Betty Ford Centers ausübt. Allerdings ohne dabei zu vernachlässigen, sich „weiblich“ zu schmücken – Betty Ford zum Beispiel mit Make-Up und Ohrringen.

Die erfrischende Ausnahme unter den Fotografien älterer Frauen in „Women“ ist jene, die vorführt, was nach Sontag ein Tabu ist: Alexandria Trower, Carnival Artist, zeigt ihren alternden Körper, die schlaffe Haut am Bauch hängt dabei ähnlich an ihrem Körper herunter wie die goldenen Ketten ihres Büstenhalters (Abb. 37).



Abb. 37: Annie Leibovitz: Alexandria Trower zeigt ihren Körper.

Sie macht das keineswegs beschämt – sie möchte, wie es scheint, in ihrem knappen Kostüm angesehen werden und hat sich mit Make-Up aufgehübscht. Sie geht so unbeschwert, offen und fröhlich mit ihrem alternden Körper um, wie es einer Barbara Bush oder Betty Ford bei einem Fotoshooting niemals möglich wäre, schon allein aufgrund ihres sozialen Status und den damit einhergehenden Erwartungen und Anforderungen von Sittlichkeit. Aber auch aus einem anderen Grund, wie Sontag behauptet: „Aging also varies according to social class. Poor people look old much earlier in their lives than do rich people. But anxiety about aging is certainly more common, and more acute, among middle-class and rich women than among working-class women.“⁷⁷⁶ Das liege daran, dass wirtschaftlich benachteiligte Frauen, die sich den Kampf gegen das Altern gar nicht leisten können, eine fatalistischere Ansicht zum Thema Altern haben. Sontag resümiert, dass Altern daher vielmehr ein „social judgment than a biological eventuality“ ist.⁷⁷⁷

⁷⁷⁶ Rieff, Susan Sontag. *Essays of the 1960s & 70s* 751.

⁷⁷⁷ Ebd., 751.

Obwohl die Fotos der alternden Frauen bestätigen, dass dem Betrachter ältere Frauen nicht so attraktiv erscheinen wie junge – und ihre Körper zum Teil verhüllt werden –, legen sie auch eine Verlagerung der Werte offen, mit denen sich Frauen identifizieren. Graham, Ford und Bush wissen offenbar die Vorteile des Alters einzusetzen, während sich Alexandria Trower nichts daraus macht, einen alternden Körper vorzuzeigen.

Schwache Körper

Als schön und weiblich gilt Sontag zufolge nur der junge, makellose Körper, der „smooth, rounded, hairless, unlined, soft, unmuscled“⁷⁷⁸ ist. Es ist auch ein Körper, der schwach aussieht. Da dies als weiblich und attraktiv gelte, würden Frauen versuchen, sich keine Muskeln anzutrainieren. Physische Kraft werde ohnehin nur bei Männern wertgeschätzt, schrieb Sontag in den 1970er Jahren: „Boys are encouraged to *develop* their bodies, to regard the body as an instrument to be improved. They invent their masculine selves largely through exercise and sport (...). Girls are not particularly encouraged to develop their bodies through any activity (...); and physical strength and endurance are hardly valued at all.“⁷⁷⁹

Die Assoziation der Frau als schwaches Geschlecht mit einem weichen, runden Körper reicht geschichtlich weit zurück. Weiblichkeit wurde seit jeher auch mit Muttersein und Fürsorge verknüpft. Und das wiederum mit einem Körper, der dafür gemacht zu sein scheint: Aktmalereien aus der Renaissance beispielsweise zeigen Idealbilder von Frauen mit weichen, runden Körpern und breiten Hüften, was für eine besondere Gebärfähigkeit stand. Solch ein Bild greift Leibovitz mit ihrem Foto der Performance-Künstlerin Karen Finley auf: Finley liegt nackt und mit dem Rücken zum Bild auf einem Sofasessel, mit der einen Hand die Haare umschlungen und den Nacken berührend (Abb. 38).⁷⁸⁰ Die Pose und die Rundungen erinnern an die Aktmalereien aus der Renaissance. Die grünen Socken aber und der Heizkörper weisen unmissverständlich darauf hin, dass wir uns in einem anderen Zeitalter befinden. Oberflächlich betrachtet mag auf dem Foto ein Körper zu sehen sein, wie

⁷⁷⁸ Rieff, Susan Sontag. *Essays of the 1960s & 70s* 759.

⁷⁷⁹ Ebd., 758.

⁷⁸⁰ Der Körper Finleys wirkt auf dem Foto digital weichgezeichnet.

ihn Männer nach Sontag als weiblich empfinden. Doch das Foto offenbart auch ein Konstrukt, weil die Weiblichkeit inszeniert ist. Dies wird insbesondere dadurch unterstrichen, dass das Fotosujet eine Performancekünstlerin ist. Sontag bezeichnet Weiblichkeit passenderweise auch als Theater: „To be a woman is to be an actress. Being feminine is a kind of theater, with its appropriate costumes, décor, lighting, and stylized gestures.“⁷⁸¹



Abb. 38: Annie Leibovitz: Performance-Künstlerin Karen Finley.

Sehr gut illustrieren diese Auffassung auch die Aufnahmen von vier Showgirls aus Las Vegas, die Annie Leibovitz ursprünglich für das Magazin *The New Yorker* gemacht hat. Der Plan, so Leibovitz, sei gewesen, dass die Frauen zum Studio kommen, ihre Kostüme mitbringen und Leibovitz sie darin fotografiere. Doch Leibovitz erinnert sich: „When they showed up in the studio, I didn't recognize them. I thought it was incredible, the juxtaposition.“⁷⁸² Die Frauen waren unkostümiert gekommen, so dass Leibovitz sie, die sie vorher nur in der Show gesehen hatte, kaum mehr erkannte. Sie nahm die Frauen deshalb nicht nur in ihren Kostümen auf, sondern auch in ihrer Alltagskleidung. Der Kontrast der Bilder verdeutlicht die – jedenfalls für den Betrachter – transportierte Illusion auf der einen und die Realität auf der anderen Seite, – wie etwa bei Linda Green (Abb. 39). In ihrer Rolle als

⁷⁸¹ Rieff, Susan Sontag. *Essays of the 1960s & 70s* 755.

⁷⁸² Weich, „Author Interviews: Annie Leibovitz Puts Down Camera, Talks“ n. pag.

Showgirl sind die Frauen in den Augen der Männer attraktiv: Sie haben schlanke Körper, sind knapp bekleidet oder topless – sie spielen mit ihrer Sexualität. Gleichzeitig schaffen die teuren Kostüme – allein der Federschmuck kostet mehrere tausend Dollar –, das damit verbundene exotische Aufreten und auch das professionelle Selbstbewusstsein der Tänzerinnen eine Unnahbarkeit, wie sie Sontag auch der Schönheit der Natur zuordnet, „a nature that is distant, overarching, unpossessable (...) What is beautiful reminds us of nature as such.“⁷⁸³ Die Schönheit und Unnahbarkeit der Tänzerinnen wird zu einer Projektionsfläche für Träume und Besitztumsfantasien⁷⁸⁴. Was für den Betrachter der Fotografien auf der einen Seite Illusion und auf der anderen Realität darstellt, ist für die Frauen beides Teil ihrer Identität. Denn Showgirl sein, ist ihr Beruf: Alle Tänzerinnen bis auf Akke Alma haben eine langjährige Tanz- oder Ballettausbildung.⁷⁸⁵ In den 1970er Jahren hatte Sontag genau das für Frauen eingefordert – einen Beruf zu haben und unabhängig zu sein. Doch kritisierte sie gleichzeitig den Umstand, dass arbeitende Frauen meist Positionen besetzten, die Männern in unterschiedlicher Form dienlich seien.⁷⁸⁶ Das trifft zwar auch auf die Showgirls zu, doch verleiht ihnen ihr Beruf auch eine Macht über die Männer, die die Show besuchen: Sie lenken ihre Fantasie und verkaufen ihnen eine Illusion als Realität – eine Realität, die sich beim Betrachten der Bilder eben doch als Illusion, als konstruierte Weiblichkeit entpuppt. Wie die Fotos zeigen, sind die Frauen in ihrem Privatleben das Gegenteil von Show, Theater und Maskerade. Sie wirken natürlich und sind Mutter, Ehefrau und auch Studentin.

⁷⁸³ Rieff, *At the Same Time* 12f.

⁷⁸⁴ Siehe auch Sontag in Rieff, *At the Same Time*: „The beauty that is human, and the beauty that is made (art) – both raise the fantasy of possession.“: 12.

⁷⁸⁵ Schiff, Stephen. „Showgirls.“ *The New Yorker* 29.1.1996: 69. Web. 20. Juli 2016. Verfügbar: www.newyorker.com/magazine/1996/01/29/showgirls.

⁷⁸⁶ Vgl. Rieff, Susan Sontag. *Essays of the 1960s & 70s* 748.



Abb. 39: Annie Leibovitz: Linda Green privat (li.) und als Showgirl, Bally's Casino Las Vegas (re.).

Starke Körper

Mit den Fotos von Karen Finley und den Showgirls spielt Leibovitz mit der vermeintlichen Weiblichkeit, der nach Sontag auch der junge, schlanke, unversehrte Körper Ausdruck verleiht. Leibovitz zeigt in „Women“ aber auch Frauenkörper, die nicht den Stereotypen entsprechen oder darauf anspielen, sondern denen ganz im Gegenteil „männliche“ Attribute zugeordnet werden, weil es starke Körper sind. Sontag hält das für eine neue Wende in der Fotografie: Erst kürzlich hätten Fotografen begonnen, auch die kraftvollen Körper von Tänzerinnen und Athletinnen mit ihren Aufnahmen sichtbar zu machen.⁷⁸⁷ Leibovitz fotografierte zum Beispiel Lenda Murray, die von 1990 bis 1995 Ms. Olympia war, und die Tennisspielerin Martina Navratilova. Die muskulösen Körper der beiden Frauen machen implizit auch deren Ehrgeiz deutlich – eine Charaktereigenschaft, die nach Sontag nicht mit Weiblichkeit assoziiert wird: „‘Femininity’ is identified with incompetence, helplessness, passivity, noncompetitiveness, being nice“⁷⁸⁸.

⁷⁸⁷ Sontag, Susan. „A Photograph Is Not An Opinion. Or Is It?“ Leibovitz, *Women* 35.

⁷⁸⁸ Rieff, Susan Sontag. *Essays of the 1960s & 70s* 748.

Bezeichnenderweise ähneln beide Fotografien ikonischen Fotos, deren Sujets Männer sind. Die Bodybuilderin Lenda Murray (Abb. 40) ist das weibliche Gegenstück zu Arnold Schwarzenegger (Abb. 41), dessen muskulösen Körper Leibovitz in den 1970er Jahren fotografiert hatte. Sie zeigt Murray in einem Hotelzimmer, die Muskeln zeichnen sich dabei klar auf dem Rücken der Bodybuilderin ab.



Abb. 40: Lenda Murray.



Abb. 41: Arnold Schwarzenegger.

Das Foto von Martina Navratilova hingegen erinnert an eine Fotografie aus „Men at Work“ von Lewis Hine aus dem Jahr 1920: Die Tennisspielerin dreht an einem riesigen Zahnrad, mit gebeugtem Oberkörper und beiden Armen im Einsatz (Abb. 43) – ähnlich wie der junge Mann auf Hines Fotografie, der mit einem großen Schraubenschlüssel eine Mutter an einer Dampfpumpe festzieht im damals noch in der Konstruktion befindlichen Empire State Building (Abb. 42). Navratilovas ausgeprägte, vermeintlich männliche Armmuskulatur steht derjenigen des jungen Mannes in Nichts nach.

Das Foto von Leibovitz kann deshalb auch symbolisch verstanden werden: Als ein Sieg der Frauen über die Maschinen – über die technische und von Männern dominierte Welt.



Abb. 42: Lewis Hine: Mann an Dampfpumpe, 1920.



Abb. 43: Annie Leibovitz: Martina Navratilova, 1994.

Männliche Attribute

Leibovitz fordert also nicht nur das Stereotyp der Weiblichkeit heraus, indem sie diese als Konstrukt vor Augen führt; sie zeigt auch den Bruch mit der vermeintlichen Weiblichkeit, indem sie Frauen fotografiert, auf die die Attribute der Weiblichkeit nicht zutreffen oder die sich insbesondere auch mit männlichen Attributen beschreiben lassen. Dies illustriert besonders gut ein weiteres Bild von Leibovitz: Die Fotografin lichtete Ann Richards, Gouverneurin von Texas, und Lena Guerrero, Abgeordnete des Staates Texas, in Honey Grove ab – bei der Entenjagd (Abb. 44).



Abb. 44: Ann Richards und Lena Guerrero in Honey Grove bei der Entenjagd

Zwar zählte die Jagd vom Mittelalter an zu einem Privileg des Adels, das auch Frauen genossen, aber letztlich war die Jagd schon früh ein Symbol für Männlichkeit⁷⁸⁹: Der erste Jagderfolg machte den Knaben zum Mann und das Gewehr war ein Zeichen „vollgültiger Männlichkeit“⁷⁹⁰. Gerade die Fotografie wurde dazu genutzt, Männlichkeit und Macht durch koloniale Posen bei der Jagd zu untermauern. Dadurch sollten auch die Fähigkeit zu einer guten politischen Führung herausgestellt und gleichzeitig die hegemoniale Männlichkeit demonstriert werden.⁷⁹¹ Es war kein Zufall, dass sich Richards bei der Jagd ablichten ließ, auch sie wollte damit ein politisches Signal senden: Die Wiederwahlen standen an und ihre Umfragewerte waren schlecht. Männliche Wähler hatten Angst, sie als Frau würde sich gegen Waffen einsetzen.⁷⁹²

Richards und Guerrero wollen den Männern diese Bedenken nehmen: Beide Frauen halten Gewehre in der Hand, beide tragen Hosen und Outdoor-Westen. Ann

⁷⁸⁹ Vgl. Hanisch, Ernst. *Männlichkeiten: eine andere Geschichte des 20. Jahrhunderts*. Wien: Böhlau Verlag, 2005. 393.

⁷⁹⁰ Ebd., 393.

⁷⁹¹ Vgl. Haschemi Yekani, Elahe. „Heldenerzählungen – Workshop“. Dokumentation der Tagung zu Männlichkeitskonstruktionen der Friedrich Ebert Stiftung am 15. März 2013.

manwirdnichtalsmanngeboren.blogspot.de 16.3.2013: n. pag. Web. 13. Dez. 2016. Verfügbar: <http://manwirdnichtalsmanngeboren.blogspot.de/2013/03/heldenerzahlungen.html>.

⁷⁹² Leibovitz, Annie. Interview by Charlie Rose. *Charlie Rose*. PBS. New York, 26. Nov. 1999. Youtube. Internet. 15. Juli 2012. Verfügbar: www.youtube.com/watch?v=HyKFLyxQJJM.

Richards steht dazu in einer breitbeinigen männlichen Pose da und trägt eine Sonnenbrille, die an die Sonnenbrillen-Modelle männlicher Cops in Hollywood-Polizeistreifen erinnert. Während in den vorangegangenen Fotografien Weiblichkeit konstruiert war, sind es hier nun männliche Stereotype, die der Inszenierung der eigenen Person dienen und die Weiblichkeit und damit vermeintliche Schwäche in den Schatten stellen sollen. Es kann hier nur spekuliert werden, ob beispielsweise die breitbeinige Pose von Leibovitz angeregt wurde oder aus einer natürlichen Bewegung heraus, als Teil der wahren Persönlichkeit entstand. Ein Neuling der Jagd war zumindest Ann Richards nicht: Ihr Vater hatte es ihr schon als Mädchen beigebracht. Die Pose während der Jagd funktioniert jedenfalls und transportiert das Image einer *toughen* Frau. Die Tatsache, dass Richards Mutter von vier Kindern ist, rückt dabei in die Ferne.

Obwohl das Posieren der beiden Frauen einen ernsthaften Zweck verfolgt, wirkt das Foto der beiden wie eine Karikatur und demaskiert Gender-Vorstellungen als beinahe lächerlich. Andererseits konfrontiert das Bild mit der Realität vorherrschender Stereotype, weil die transportierte Männlichkeit der beiden Frauen als Mittel gilt, das Wahlverhalten von Männern zu beeinflussen.

6.1.7. **Exkurs: Mutter und Susan Sontag**



Abb. 45: Annie Leibovitz: Mutter Marilyn Leibovitz.

Auf dem ersten Foto im Bildband „Women“ ist die Mutter von Annie Leibovitz zu sehen (Abb. 45), eine Geste, die, wie Leibovitz in ihrer Einleitung zu „A Photographer’s Life“ schreibt, als Widmung gedacht ist.⁷⁹³ Die Platzierung hat aber auch symbolischen Charakter, weil die Mutter die erste Frau im Leben ihrer Tochter war.⁷⁹⁴

Die Mutter nimmt im Wirken weiblicher Fotografen eine zentrale Rolle ein, weil diese durch den frühkindlichen mütterlichen Blick geprägt sind⁷⁹⁵ und ihn in ihrem Gegenüber suchen: „Apodictically put, our image repertoire is narcissistic, and our desire to identify with the gaze of the other, so as to confirm the stability of our own identity, has at its core the loving gaze of the mother.“⁷⁹⁶ Im Gegensatz zu Männern, die Männer fotografieren, sehen Frauen das Ablichten von Frauen aus der Perspektive der „Lineage“ und nicht als Konkurrenz, die es zu überbieten gilt.⁷⁹⁷

Als Frau die eigene Mutter zu fotografieren, wie es Annie Leibovitz tat, kann als Bestandsaufnahme der eigenen Persönlichkeit verstanden werden: Der mütterliche Körper ist die Quelle des eigenen Seins und die Verbindung zur Vergangenheit. Er reflektiert physische wie psychische Gemeinsamkeiten und Unterschiede.

Aber auch losgelöst davon, wer der Urheber des mütterlichen Fotos ist, spielt das Foto selbst eine bedeutende Rolle, die im Idealfall über die der bloßen Erinnerung hinausgeht. Roland Barthes suchte einst nach einem Foto seiner verstorbenen Mutter, in dem sich der für ihn wahre mütterliche Blick offenbart, der Ausdruck, den Barthes als das „Unerhörte“ bezeichnet, „das vom Körper zur Seele führt“⁷⁹⁸. Nach langer Suche findet er ein solches Bild und beschreibt das Gefühl, es entdeckt zu haben mit den Worten: „ein jähes Erwachen, durch keinerlei ‚Ähnlichkeit‘ ausgelöst, das *satori*, wo die Worte versagen, die seltene, vielleicht einzigartige Evidenz des ‚So, ja, so,‘“

⁷⁹³ Das Foto ihrer Mutter nahm sie in den darauffolgenden Jahren auch in den Bildband „A Photographer’s Life“ und „At Work“ auf.

⁷⁹⁴ Vgl. Leibovitz, *A Photographer’s Life*. Introduction n. pag.

⁷⁹⁵ Grundlage dafür ist die Theorie des Spiegelstadiums des französischen Psychoanalytikers Jacques Lacan. Er ging davon aus, dass ein Baby zwischen seinem 6. und 18. Lebensmonat eine erste duale Beziehung zwischen seinem Ich und einem Nicht-Ich eingeht, was die Grundlage für alle weiteren zwischenmenschlichen Objektbeziehungen des Kindes ist.

⁷⁹⁶ Bronfen, Elizabeth. „Women Seeing Women Seeing Women.“ *Women Seeing Women*. Hrsg. Lothar Schirmer. 2. Aufl. München: Schirmer Art Books, 2006. 11.

⁷⁹⁷ Vgl. Bronfen, „Women Seeing Women Seeing Women“ 10.

⁷⁹⁸ Barthes, *Die helle Kammer* 118.

und weiter nichts“⁷⁹⁹. Auch für Leibovitz hat das in „Women“ veröffentlichte Foto ihrer Mutter eine sehr persönliche Bedeutung, da es der eine Blick ihrer Mutter ist, den sie darauf sieht: „...as time passes, that portrait of my mother means more and more to me. It's probably my favorite picture. My mother is looking at me as if the camera were not there.“⁸⁰⁰ Während Leibovitz das Foto ihrer Mutter sogar in mehreren ihrer Bildbände zeigt, verwehrt Barthes dem Leser aber einen Blick auf das Foto seiner Mutter.⁸⁰¹

Im Gegensatz zu dem Foto der Mutter von Barthes, das ein unbekannter Fotograf eher in einer Nebensache aufgenommen hatte, fotografierte Leibovitz ihre Mutter gezielt auf ihrem ländlichen Anwesen in Rhinebeck, mit der Absicht, das Foto in ihrem „Women“-Bildband zu veröffentlichen. Leibovitz beschreibt, wie ihre Mutter Angst hatte, auf dem Bild alt auszusehen und wie sie selbst mit Tränen in den Augen das Foto aufnahm.⁸⁰² Doch war es ihr Anliegen gewesen, auch das Alter ihrer Mutter ungeschönt zu zeigen. Über das Ergebnis schreibt Bronfen: „Marilyn Leibovitz appears both timeless and an embodiment of temporality itself.“⁸⁰³ Barthes fand ähnliche Worte für das Foto seiner Mutter: „...was blieb war eine Seele, alterslos, doch nicht außerhalb der Zeit.“⁸⁰⁴ Ihr Mutter und ihrem Vater aber hatte das Bild nicht gefallen, erinnert sich Leibovitz. Nicht nur, weil ihre Mutter darauf vielleicht alt, sondern auch, weil sie nicht glücklich aussah:

When I was growing up we all had to smile and look happy in family pictures, even in the worst times. This had always bothered me because it wasn't real. I resented it. My mother was now in her seventies, and I wanted her age to show in this picture. Of course she didn't like it. My father didn't like it. He said that she wasn't smiling.⁸⁰⁵

Mit dem Thema Lächeln haben sich Leibovitz und Sontag jeweils auf ihre Weise beschäftigt. Leibovitz beschreibt, dass sie während ihrer Shootings niemanden bittet, für eine Aufnahme zu lächeln, weil es gezwungen wäre. Die meisten Fotosujets seien

⁷⁹⁹ Barthes, *Die helle Kammer* 119.

⁸⁰⁰ Leibovitz, *At Work* 166.

⁸⁰¹ Barthes begründet das damit, dass das Foto ausschließlich für ihn existiert während es für andere belanglos wäre. Vgl. Barthes, *Die helle Kamme*. 83. Leibovitz hingegen fertigte das Foto gezielt für ihren Bildband „Women“ an und es wurde erst mit den Jahren bedeutsamer für sie. Ihr Vorbild Richard Avedon porträtierte seinen Vater und veröffentlichte die Fotos von ihm ebenfalls.

⁸⁰² Leibovitz, *A Photographer's Life*. Introduction n. pag.

⁸⁰³ Bronfen, „Women Seeing Women Seeing Women“ 9.

⁸⁰⁴ Barthes, *Die helle Kammer* 119.

⁸⁰⁵ Leibovitz, *A Photographer's Life*. Introduction n. pag.

erleichtert. „There are not many smiling people in my pictures“, resümiert Leibovitz in „At Work“.⁸⁰⁶ Vergleicht man diese Aussage mit den Fotos in ihrem Fotoband „Women“, findet man darin jedoch erstaunlich viele lächelnde Frauen. Das mag kein Zufall sein. Wie bereits erläutert, argumentierte Sontag in ihren Schriften, dass es eine stereotype Erwartung und ein entsprechendes Verhalten von Frauen sei, nett zu wirken oder nett zu sein und dies durch ein Lächeln zum Ausdruck zu bringen. Das Lächeln kritisierte Sontag auch an sich selbst: „I smile too much. How many years have I been saying that? Fifteen at least. It's the Mother-and-Judith in me.“⁸⁰⁷

Während das erste Foto in „Women“ die Mutter von Leibovitz zeigt, ist auf dem letzten Susan Sontag zu sehen, ironischerweise: lächelnd. Statt ihrer wallenden schwarzen Haare und der späteren markanten weißen Strähne, trägt Sontag auf dem Bild kurze weiße Haare – als Folge einer Chemotherapie im Jahr 1998. Nachdenklich blickt sie auf einen Bereich außerhalb des Fotos, den Kopf in ihre rechte Hand gestützt. Das Lächeln aber wirkt dabei nicht wie eine Nettigkeit, sondern wie eine Erleichterung um das Wissen, wieder ins Leben zurückgekehrt zu sein. Sontag, die in ihren Essays kritisierte, dass von Frauen erwartet wird, schön zu sein, und diese versuchten, die Erwartungen zu erfüllen, wollte, zum Leidweisen von Leibovitz, auf Fotos schön aussehen: „I had this idealistic idea what Susan could imagine her portrait to be, but I found her to have an attitude of wanting to look good. That was heartbreaking to me, I thought she'd want to be strong [looking] but she didn't want to be that.“⁸⁰⁸

⁸⁰⁶ Als Leibovitz für den Fotoband „Women“ Rabbi Dorothy Richman fotografierte, verbot sie dieser sogar zu lächeln, wie sich Richman erinnert: „She kept telling me not to smile (...) But I really wanted to smile, and I kept trying to smile. And she kept telling me not to smile.“ Quelle: Palevski, Stacey. „In the spotlight: Rabbi's one-woman show talks about Annie Leibovitz photo shoot.“ *Jweekly.com* 25.7. 2008: n. pag. Web. 3. Nov. 2010. Verfügbar: www.jweekly.com/article/full/35385/in-the-spotlight-rabbi-s-one-woman-show-talks-about-annie-leibovitz-photo-s/.

⁸⁰⁷ Rieff, *As Consciousness is Harnessed to Flesh* 183.

⁸⁰⁸ Lieber, Chavie. „Annie Leibovitz on Nine Assignments that Shaped Her Career.“ *Racked.com* 7.5. 2014: n. pag. Web. 25. April 2016. Verfügbar: www.racked.com/2014/5/7/7601443/annie-leibovitz.

6.1.8. Ausblick

Die Bank UBS sponserte im Jahr 2016 eine Wanderausstellung von Annie Leibovitz mit dem Titel: „Women: New Portraits“. In der Ausstellung, die stetig um neue Fotos erweitert wurde, wurden Fotos aus dem „Women“-Bildband gezeigt wie auch neue Frauen-Bilder. Die Ausstellung sollte an den Bildband anknüpfen, die Auswahl der Fotosubjekte orientierte sich aber vor allem am aktuellen Zeitgeschehen. So sind darunter beispielsweise die Sängerin Adele, Elizabeth Warren und Caitlyn Jenner. In Interviews beschreibt Leibovitz, wie sich das Selbstbild der Frauen seit dem Bildband geändert hat:

...I'm also seeing that when women sit for their portraits, they come in now with a better sense of themselves and more confidence – that in itself is different. I think we as a society were struggling with how we should look and how we should act and how we should come across, and now it's completely accepted to be just yourself on some level.⁸⁰⁹

Im gleichen Jahr bekam Leibovitz zum zweiten Mal in ihrer Laufbahn den Auftrag, die Fotos für den jährlichen Kalender des italienischen Reifenherstellers Pirelli aufzunehmen. Der nicht käufliche Kalender ist seit den 1960er Jahren bekannt für seine erotische Fotografie. Leibovitz revolutionierte im Jahr 2016 den Kalender: Sie machte Fotos von Frauen, die nicht nur durch Schönheit auffallen, sondern, ganz im Sinne ihrer „Women“-Fotografien, durch „Achievement“. In 9 Fällen tragen die abgelichteten Frauen Kleidung. Eine Frau entblößt lediglich Schultern und Bein und die anderen beiden, die mehr Haut zeigen, offenbaren einen Körper, der nicht den Idealen der westlichen Männerwelt entspricht, weil er sehr muskulös oder nicht schlank ist. In einer Besprechung der *New York Times* nennt die leitende Mitarbeiterin einer Werbeagentur die neuen Frauen „the shero“ – den „female hero“⁸¹⁰. Der *Cultural Shift*, den die *New York Times* in der Überschrift einläuten will, steckt aber offenbar noch in seinen Anfängen. Das Foto der Komikerin Amy Schumer jedenfalls führte im Internet zu Diskussionen: Schumer ließ sich von

⁸⁰⁹ Schiller, n. pag.

⁸¹⁰ Friedman, Vanessa. „The 2016 Pirelli Calendar May Signal a Cultural Shift.“ *The New York Times*. 30.11.2015: n. pag. Web. 10. August 2016. Verfügbar: www.nytimes.com/2015/12/03/fashion/the-2016-pirelli-calendar-may-signal-a-cultural-shift.html?_r=0.

Leibovitz in einem Slip bekleidet ablichten, auf einem Barhocker sitzend – und ihre Bauchröllchen präsentierend. Das Foto traf nicht bei jedem auf Akzeptanz.

6.2. Sarajevo und Kriegsfotografie

6.2.1. „Waiting for Godot“

Im April 1993 reiste Susan Sontag das erste Mal in das belagerte Sarajevo, genau ein Jahr nach Ausbruch des Bosnienkriegs. Die Belagerung hatte am 5. April 1992 begonnen und insgesamt 1425 Tage gedauert. Susan Sontags Sohn David Rieff, der zunächst als Lektor bei Farrar, Straus und Giroux und später als Autor arbeitete⁸¹¹, hatte Sontag motiviert, zu ihm nach Sarajevo zu kommen. Rieff hatte zu dem Zeitpunkt zum ersten Mal als Kriegsreporter gearbeitet und für den *New Yorker* aus Sarajevo berichtet.⁸¹² Sontag erklärte 1993 in einem Interview, dass sie vorher nie darüber nachgedacht habe, nach Sarajevo zu gehen, weil sie nicht gewusst habe, was sie dort machen könnte.⁸¹³ Sie blieb zwei Wochen und kehrte schon im Juli zurück – diesmal mit dem Vorhaben, in der Stadt ein Theaterstück, „Waiting for Godot“, zur Aufführung zu bringen: „I was not under the illusion that going to Sarajevo to direct a play would make me useful in the way I could be if I were a doctor or a water systems engineer. It would be a small contribution. But it was the only one of the three things I do – write, make films, and direct in the theatre...“⁸¹⁴ Wie es zu der Zusammenarbeit mit dem Theaterdirektor Haris Pašović aus Sarajevo gekommen war, darüber äußerte sich Sontag widersprüchlich, was darauf zurückzuführen ist, dass sie sich während ihres zweiten Aufenthalts in Sarajevo vor allem durch internationale Medien der Kritik ausgesetzt sah, nur deshalb in einem Kriegsgebiet

⁸¹¹ David Rieff hatte zu dem Zeitpunkt sein erstes Buch „Going to Miami: Tourists, Exiles, and Refugees in the New America“ (1987), „Los Angeles: Capital of the Third World“ (1991) und „The Exile: Cuba in the Heart of Miami“ (1993) veröffentlicht.

⁸¹² 1996 publizierte David Rieff das Buch „Slaughterhouse: Bosnia and the Failure of the West.“

⁸¹³ Armada, Alfonso. „The Twentyfirst Century Will Begin in Sarajevo.“ Poague, *Conversations*. 267.

⁸¹⁴ Sontag, *Where the Stress Falls* 299f.

ein Theaterstück zur Aufführung bringen zu wollen, um die Aufmerksamkeit auf sich und nicht auf Sarajevo zu lenken.⁸¹⁵

In einem Interview aus dem Jahr 1993 mit Alfonso Armada erklärte Sontag, dass sie bei ihrem ersten Besuch in der belagerten Stadt nachgefragt habe, ob Interesse daran bestehe, dass sie zurückkomme und ein Theaterstück zur Aufführung bringe. In der ersten Version ihres Essays über ihren Aufenthalt in Sarajevo, erschienen 1993 in der *New York Review of Books* mit dem Titel „Godot Comes to Sarajevo“, ist eine ähnliche Version der Ereignisse nachzulesen: Sie habe Pašović gefragt – „‘Of course,’ he said“⁸¹⁶. Diese Version stützt auch eine kurze Dokumentation zur Aufführung von „Waiting for Godot“ in Sarajevo 1993 durch die unabhängige Filmproduktionsfirma SAGA.⁸¹⁷ Als aber im Jahr 2001 ihr Sarajevo-Essay in dem Sammelband „Where the Stress Falls“ nochmals veröffentlicht wurde, bekam er einen leicht veränderten Titel, „Waiting for Godot in Sarajevo“ und auch die betreffende Passage mit Pašović wurde geändert. Nun war darin zu lesen, dass Pašović Sontag gefragt habe, ob sie zurückkommen und ein Stück inszenieren möchte, darauf habe Sontag geantwortet: „More than interested, I told him.“⁸¹⁸ Die Änderung ist ein Detail, aber dennoch stellt sie die Geschehnisse in ein anderes Licht zugunsten Sontags.

Für die internationalen Journalisten in der Stadt, mit denen Sontag größtenteils im selben Hotel nächtigte, da es das einzige intakte in Sarajevo war, war der prominente Gast natürlich eine bunte Nachricht aus einem ansonsten tristen und schrecklichen Kriegsgebiet. Sontag zufolge war das aber keineswegs in ihrem Sinne: Sie habe anfangs keine Interviews geben wollen und vorgehabt zu schweigen, doch hätten die Schauspieler und Freunde darauf beharrt, dass (Vor-)Berichte über die Theaterproduktion positiv für die Stadt wären, zumal die Premiere von „Waiting for Godot“ im Rahmen eines mehrwöchigen Theater- und Filmfestivals stattfinden

⁸¹⁵ Obwohl durch Zeitungsartikel der Eindruck entstand, Sontag sei für ihre Aktionen in Sarajevo in erster Linie kritisiert worden, offenbart Sontags Nachlass, dass sie gerade in den USA prominente Unterstützer hatte, die ihren Einsatz für Bosnien bewunderten. Darunter der damalige New Yorker Bürgermeister David Dinkins und Maxine Greene, Professorin am Teachers College Columbia University. Korrespondenz nachzulesen in: UCLA Library Special Collections, *Susan Sontag Papers*, Box 47, Folder 2.

⁸¹⁶ Sontag, Susan. „Godot Comes to Sarajevo.“ *The New York Review of Books* 21. Oktober 1993. 255.

⁸¹⁷ Vgl. Žalica, Pjer. Dir. *Godot Sarajevo*. Sarajevo: Saga Production, 1993. DVD.

⁸¹⁸ Sontag, *Where the Stress Falls* 300.

sollte.⁸¹⁹ Als sie dann mit den Medien gesprochen habe, hätten die Nachrichten ihren eigenen Lauf genommen. In einem Notizbuch ihres ersten Sarajevo-Aufenthalts notierte sich Sontag: „the fact of media attention becomes the main story...the main thing to be reacted to.“⁸²⁰ Sontags Inszenierung am Theater sei als Mittel zur Selbstinszenierung dargestellt worden:

To speak at all of what one is doing seems – perhaps, whatever one’s intentions, becomes – a form of self-promotion. But this is just what the contemporary media culture expects. My political opinions (...) railing against “the Serb-UN siege of Sarajevo” – were invariably cut out. You want it to be about *them*, and it turns out – in media land – to be about you.⁸²¹

Sontag hatte sich als Intellektuelle stets behaupten können und bot ihren Kritikern auch in diesem Fall die Stirn, insbesondere dem französischen Medientheoretiker Jean Baudrillard. Im Grunde waren beide einer Meinung, denn er pflichtete Sontag bei, dass ihre Handlung in Sarajevo automatisch mediatisiert wurde – und wandte darauf seine Theorie des Simulacrum an, nach der es zu einem verfälschten eigenen Ereignis gekommen war, das dem eigentlichen Ereignis, der Theateraufführung, vorausgegangen war.⁸²² Die Mediatisierung sei eine „precession; you could call it the precession of simulacra within time“⁸²³. Doch war seine Schlussfolgerung daraus, dass Sontag mit der Aufführung nichts bewirke, weil sie damit kein Ereignis geschaffen habe, das einen Bruch im Informations-Kontinuum ausgelöst hat. Zudem war Baudrillard der Meinung, Sontag spiele mit ihrem Einsatz in Sarajevo unabsichtlich den westlichen Interessen zu, deren Quelle der Macht das Leiden der Armen sei.⁸²⁴ Statt der auch von Sontag herbeigesehnten und geforderten Truppen durch eine NATO-Intervention sendete der Westen lieber Mitleid.⁸²⁵ Sontag war anderer Meinung und kritisierte in einem Interview wiederum Baudrillard und mit ihm die Vertreter der Postmoderne. Denn als traditionelle, freie Intellektuelle hatte

⁸¹⁹ Vgl. Sontag, *Where the Stress Falls* 318f.

⁸²⁰ UCLA Library Special Collections, *Susan Sontag Papers*, Box 132, Folder 2.

⁸²¹ Sontag, *Where the Stress Falls* 319.

⁸²² Vgl. Bayard, Caroline und Graham Knight. „Vivisecting the 90s. An Interview with Jean Baudrillard“. *Ctheory.net*. 3.8.1995: n. pag. Internet. 11. Nov. 2016. Verfügbar: http://ctheory.net/ctheory_wp/vivisecting-the-90s-an-interview-with-jean-baudrillard/.

⁸²³ Ebd., n. pag.

⁸²⁴ Vgl. Coulter, Gerry. „Passings: Cool Memories of Susan Sontag: An American Intellectual.“ *International Journal of Baudrillard Studies*. 2.2 (Juli 2005): n. pag. Web. 11. Nov. 2016. Verfügbar: www2.ubishops.ca/baudrillardstudies/vol2_2/coulter.htm.

⁸²⁵ Vgl. ebd., n. pag.

sie eine andere Geisteshaltung: „And what are intellectuals doing with postmodernism? How people move these terms around instead of dealing with the concrete reality! I’m for complexity and the respect for reality. I don’t want to think anything theoretically in that sense.“⁸²⁶ So forderte sie von europäischen und amerikanischen Intellektuellen in Bezug auf Sarajevo Praxis statt Theorie – und es beispielsweise so zu halten wie George Orwell und Simone Weil⁸²⁷, die in den Spanischen Bürgerkrieg gezogen waren und dort ihr Leben riskierten, um für die Zweite Spanische Republik und gegen die Putschisten zu kämpfen. In diesem Sinne sollten Intellektuelle auch nach Sarajevo kommen. Doch Intellektuelle dieser Art seien rar, räumte Sontag ein – und schrieb sich damit indirekt zu, selbst eine ruhmreiche Ausnahme zu sein: „Intellectuals responsibly taking sides, and putting themselves on the line for what they believe in (as opposed to signing petitions), are a good deal less common than intellectuals taking public positions either in conscious bad faith or in shameless ignorance of what they are pronouncing on...“⁸²⁸ Doch war Sontag auch nur bedingt mit Orwell und Weil zu vergleichen, war sie doch eher zufällig nach Sarajevo geraten und kämpfte sie auch nicht an einer militärischen Front, sondern an der kulturellen.

Die Intention von Sontags Aufenthalt war widersprüchlich: Wollte sie nun nur den Menschen etwas Gutes tun und sprach, peinlicherweise, wie sie fand, nur für sich und nicht als Vertreterin ihres Landes?⁸²⁹ Oder war sie gekommen, um politisch Aufmerksamkeit auf Sarajevo zu lenken – denn gleiches forderte sie ja von anderen Intellektuellen. Es ist anzunehmen, dass die Aufgabe, die Sontag für sich in Sarajevo sah, mit der Anzahl und Dauer ihrer insgesamt 14 Aufenthalte⁸³⁰ dort und mit der persönlichen Involviertheit in die politische Lage beziehungsweise der Absenz politischer Aktionen durch die NATO stetig wuchs.

Baudrillard unterstellte Sontag nicht nur den Unsinn ihrer Aktion, sondern auch eine andere Motivation als jenes Bedürfnis zu helfen oder auf die politische Situation

⁸²⁶ Chan, n. pag.

⁸²⁷ Sontag, *Where the Stress Falls* 328f.

⁸²⁸ Ebd., 296.

⁸²⁹ Vgl. ebd., 303.

⁸³⁰ In einem Interview gab Sontag an, zwischen 1993 und 1995 14 Mal in Sarajevo gewesen zu sein. Vgl. Weingarten, Susanne. Interview mit Susan Sontag. „Keine Macht den Bildern.“ *Stern.de*. 1.10. 2003: n. pag. Web. 2. Jan. 2017. Verfügbar: www.stern.de/fotografie/susan-sontag-keine-macht-den-bildern-3520818.html.

aufmerksam zu machen – nämlich die Realität zu suchen, an der es Sontag und dem Westen im Allgemeinen mangele: „To reconstitute reality, one needs to head to where the blood flows.“⁸³¹ Gerry Coulter bezeichnet Sontag gar als „reality junkie“ und „tourist of the real“ – und vermutet, dass Sontag auch ein gewisses Maß an Abenteuergeist antrieb.⁸³² Beide Überlegungen sind vermutlich nicht ganz von der Hand zu weisen. Sontag selbst merkte in ihrem Sarajevo-Essay an: „The truth is, since I've started going to Sarajevo (...) it seems the most real place in the world.“⁸³³ In einem Interview im Jahr 2001 erklärte sie: „Bombs went off, bullets flew past my head....There was no food, no electricity, no running water, no mail, no telephone day after day, week after week, month after month. This is not ‚symbolic‘. This is real.“⁸³⁴ Im Gegensatz zu New York muss das belagerte Sarajevo, in dem sich das Leben der Menschen vor allem um das Überleben drehte, um die eigene Existenz, geerdeter gewirkt haben.⁸³⁵ Der Krieg und die tägliche Bedrohung durch Bomben und Scharfschützen ließen gleichzeitig intensiv das Leben spüren. Ernest Taylor Pyle, der während des 2. Weltkriegs als Kriegskorrespondent gearbeitet hatte und mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichnet wurde, beschrieb das Leben an der Front folgendermaßen: „The outstanding thing about life at the front was the feeling of vitality...“⁸³⁶

Baudrillard aber hatte vermutlich Recht, als er schrieb, dass die Begeisterung am Erleben des Kriegs nur vom Westen ausgehe beziehungsweise von Außenstehenden, die Kriegs-Zivilisten auf Zeit waren. Denn das Leben in Sarajevo lag in Trümmern und die Einwohner fühlten sich alles andere als vital. Viele Menschen, auch Theaterschauspieler, mit denen Sontag zusammenarbeitete, waren abgemagert, weil es nicht genug zu essen gab. Dass Sontag in dieser Situation ausgerechnet ein Theaterstück zur Aufführung bringen wollte, erschien einigen Bewohnern Sarajevos

⁸³¹ Vgl. Baudrillard, Jean. „No Reprieve for Sarajevo“. *Ctheory.net* 28.9.1994: n. pag. Internet. 11. Nov. 2016. Verfügbar: http://ctheory.net/ctheory_wp/no-reprieve-for-sarajevo/.

⁸³² Coulter n. pag.

⁸³³ Sontag, *Where the Stress Falls* 321.

⁸³⁴ Chan, n. pag.

⁸³⁵ Tanja Zimmermann, Professorin für Kunstgeschichte an der Universität Leipzig, weist in diesem Zusammenhang auch auf die narzisstische Selbstbeschäftigung amerikanischer und westeuropäischer Intellektueller mit Bosnien hin, auf der Suche nach dem Sinn. Vgl. Vortrags-Skript Zimmermann, Tanja, „Das Theater des Absurden: Susan Sontag in Sarajevo“. *Susan Sontag Symposium*. Werkraum der Münchner Kammerstücke, Hildegardestr. 1, München. 29. Nov. 2014.

⁸³⁶ Zitiert in Moeller, Susan D. *Shooting War. Photography and the American Experience of Combat*. New York: Basic Books, Inc., Publishers, 1989: 208.

ärgerlich. Nicht nur, dass Hilfe an anderen Stellen wichtiger und lebensnotwendiger gewesen wäre. Erika Munk berichtet auch über die Entrüstung darüber, mit kulturellen Aktionen wie dieser, nach außen hin die Illusion eines normalen Lebens entstehen zu lassen statt der Welt zu zeigen, wie schlecht es um das normale Leben in Sarajevo stehe.⁸³⁷ Zudem war die Wut auf das Nichtintervenieren der UN groß⁸³⁸ – Sontag als selbsternannte Botschafterin der Solidarität erschien ihnen da möglicherweise als Hohn. Herzlichkeit habe ihr auch unter den Schauspielern nicht entgegengeschlagen, berichtete die Spiegel-Redakteurin Renate Flottau damals. Sontags Probetermine seien gekürzt, verschoben und von der lokalen Intelligenz sabotiert worden.^{839, 840} Tatsache ist, dass sich alle Schauspieler auf Sontag und ihre Version von „Waiting for Godot“ einließen, gerade weil die Kultur und mit ihr das Theater eine Illusion von Normalität und Würde schafften. Das Theater, sagte ein Schauspieler, sei in Sarajevo genauso wichtig wie Wasser und Essen.⁸⁴¹ Unter lebensgefährlichen Bedingungen kamen Theaterbesucher, unter ihnen auch Männer, die an der Front kämpften und freie Zeit hatten – „there's a very strong connection, actually, between spiritual and physical defense“, kommentierte ein anderer Schauspieler.⁸⁴² In ihrem Sarajevo-Essay rechtfertigt Sontag das Theaterstück auch damit, dass die Frage nicht lauten müsse, ob es nicht frivol sei, Theater in einem Kriegsgebiet zu machen oder warum es dort überhaupt Kultur geben müsse, sondern, warum es nicht mehr davon gibt.⁸⁴³ Erika Munk beschreibt die Bedingungen für das Theater in der belagerten Stadt sogar als besonders vorteilhaft: „Yet the siege has also created a premodern theater, with no commercialism, no mass-media competition, no doubts about the seriousness of the artists' commitment or the audience's need. This is a perversely utopian consequence of dystopia. The tickets

⁸³⁷ Vgl. Munk, Erika. „Notes From a Trip to Sarajevo.“ *Theater* 24.3 (Herbst 1993). 17.

⁸³⁸ Emina Muftic, Theaterschauspielerin in Sontags Stück, beschrieb die Situation so: „After more than 16 months in this situation, I understand why the West doesn't want to help us. If I were there, I would be frightened to help people like us (...) Dear lady, there are no people in the world as angry as we are.“ In: Munk, Erika. „Reports from the 21st Century: A Sarajevo Interview.“ *Theater* 24.3 (Herbst 1993). 12.

⁸³⁹ Vgl. Flottau, Renate. „Dolch in meiner Seele.“ *Der Spiegel* 9.8.1993: n. pag. Web. 14. August 2016. Verfügbar: www.spiegel.de/spiegel/print/d-13681444.html.

⁸⁴⁰ Diese Beschreibung von Renate Flottau überrascht, da durch die Lektüre anderer zeitgenössischer Zeitungsartikel, Erfahrungsberichte und Interviews nicht der Eindruck entsteht, dass Sontag unter den Schauspielern unbeliebt war.

⁸⁴¹ Vgl. Munk, „Reports from the 21st Century“ 9.

⁸⁴² Ebd., 10.

⁸⁴³ Sontag, *Where the Stress Falls* 302ff.

are free; everything else comes at great cost.“ Ein kleines, abgespecktes kulturelles Angebot hatte es schon vor Sontags Ankunft gegeben – es wurden sowohl einzelne Theaterproduktionen in den zwei übrigen funktionierenden Theatern in Sarajevo gezeigt, regelmäßig spielte auch das Sarajevo Quartett und es sang ein Chor. Außerdem gab es das unabhängige Radio Zid, eine Tageszeitung, die es schaffte, täglich eine kleine Ausgabe herauszubringen, und einmal erschien zudem ein Kinojournal.⁸⁴⁴ Auch Ausstellungen soll es gelegentlich gegeben haben, deren Dauer aber meist nur einen Tag betrug.⁸⁴⁵ Der slowenische zeitgenössische Schriftsteller Drago Jančar, der 1988 im Sarajevoer Kammertheater eine Paraphrase des Godot-Themas inszeniert hatte, stellt sich auf Sontags Seite und verteidigt sie vor der internationalen Presse, die offenbar nicht erkannt habe, wie wichtig es für die Einwohner in Sarajevo gewesen sei, Kreativität zu bewahren und zu erfahren:

Wenn wir nämlich der Absolutierung der Realität zustimmen, wo es keine Reflexion und keinen künstlerischen Relativismus und dessen Imagination und kreatives Spiel gibt, dann müssen wir uns eben damit anfreunden, daß es nichts mehr gibt außer Gräben oberhalb der Stadt, blutigem Druck um die Gurgel und absurdem Sterben. Gerade dem aber widersetzt sich paradoxeise die Kunst des Absurden. Denn damit, daß sie das Absurde erkennt, erkennt die Kunst auch den Sinn.⁸⁴⁶

Allerdings ist Jančar nicht damit einverstanden, mit welchen Beweggründen Sontag den Medien ihren Einsatz für Sarajevo erklärt, nämlich damit, dass Sarajevo immer schon multikulturell, tolerant und multiethnisch gewesen und die Stadt deshalb schützenswert sei. Warum sei dieses Stereotyp der Multitoleranz, diese ideologische Verpackung nötig gewesen, fragt sich Jančar, die „nur einen zusätzlichen künstlichen Nebel schuf, durch den man nichts mehr sah“⁸⁴⁷. Denn wenn Sarajevo wirklich „die Oase einer derartigen toleranten Koexistenz“ gewesen sei, wie sei es dann möglich, dass genau diese Stadt „ethnische Säuberung und Berglermentalität und gewaltsame Intoleranz“ zeuge?⁸⁴⁸ Sontag ging noch weiter und

⁸⁴⁴ Vgl. Munk, „Notes From a Trip to Sarajevo“ 23.

⁸⁴⁵ Auch Annie Leibovitz stellte in Sarajevo aus. Soweit es sich aus den Quellen nachvollziehen lässt, im Jahr 1994. Die Ausstellung hieß „Annie Leibovitz Sarajevo Portraits“ und wurde in der Art Gallery of Bosnia and Herzegovina gezeigt.

⁸⁴⁶ Jančar, Drago. *Kurzer Bericht über eine lange belagerte Stadt. Gerechtigkeit für Sarajevo*. Klagenfurt: Verlag Hermagoras, 1996. 32f.

⁸⁴⁷ Ebd., 34.

⁸⁴⁸ Vgl. ebd., 36.

distanzierte Bosnien und Sarajevo vom restlichen Balkan. Sarajevo sei eine europäische Stadt, was eine Intervention umso mehr rechtfertige: „The European governments have the moral and political obligation to intervene because this is Europe. Sarajevo was the San Francisco of eastern Europe, it was a cosmopolitan and sophisticated city...“⁸⁴⁹. Obwohl sich Sontag in ihrem Essay „Here and There“ über historische Klischees in Bezug auf den Balkan beschwert und über seine schlechte Reputation der ewigen Konflikte und Schlachtereien⁸⁵⁰, bezieht sie sich genau auf diese Vorurteile, um Sarajevo vom restlichen Balkan abzuheben: „And no one can be unaware that the Bosnian cause is that of Europe: democracy, and a society composed of citizens, not of the members of a tribe.“⁸⁵¹ Kristine Kotecki wirft Sontag in „The Future of Europe“ Generalisierungen vor:

It made of Sarajevo a model for Europe’s future at the expense of the actually existing complexity, and it based calls for military intervention on the necessity of defending the secular, urban and cultured as European values central to US identity without adequate attention to what Europe and its alternatives mean in Sarajevo’s context. (...) rather than basing her claims on a careful analysis of this political and military context, she instead drew her authority from the fact that she had been physically present in Sarajevo.^{852, 853}

Sontags Nachlass in Los Angeles lässt allerdings vermuten, dass Sontag ihre Auffassungen absichtlich überspitzt an die Öffentlichkeit getragen hat, vielleicht ganz einfach, um mehr Menschen zu mobilisieren. Denn wie Kotecki schreibt, hat Sontag in ihren privaten Aufzeichnungen die Unterschiede zwischen den barbarischen Serben und den kultivierten, kosmopolitischen Bosniern nicht so vehement hervorgehoben. Kotecki argumentiert weiter, dass aus Faxen und Briefen außerdem ersichtlich werde, dass Sontag der Meinung war, die Kunst in Sarajevo erfülle nicht westliche Standards. Das in Sarajevo entstandene „Waiting for Godot“ hielt sie für „poor theatre“.⁸⁵⁴ Sontag und ihr Sohn David Rieff hätten sich in einer Korrespondenz mit dem Open Society Institute in Budapest außerdem über

⁸⁴⁹ Armada, 270.

⁸⁵⁰ Vgl. Sontag, *Where the Stress Falls* 327.

⁸⁵¹ Ebd., 326.

⁸⁵² Kotecki, Kristine. „The Future of Europe. Susan Sontag’s Sarajevo Publications, Papers, and Production of Waiting for Godot.“ *Interventions. International Journal of Postcolonial Studies.* 18.5 (2016). 655.

⁸⁵³ In der Tat bestand Sontag darauf, dass nur diejenigen Intellektuellen öffentlich Position beziehen dürfen, die das Unrecht selbst erlebt haben, z.B. in: Sontag, *Where the Stress Falls* 298.

⁸⁵⁴ Kotecki, 659.

Korruption und den Mangel an Talent und Kultiviertheit der „second rank“ Künstler in Sarajevo beklagt.⁸⁵⁵ Sontags Beschwerde ist aber natürlich kein Beleg dafür, dass sie der Meinung war, Sarajevo habe generell die westlichen Kultur-Standards nicht erfüllt. Sie bezieht sich auf das Sarajevo im Krieg unter den besonderen Umständen, die nicht nur die Konstitution der Schauspieler beeinträchtigten, sondern auch die Proben, die nur bei Kerzenschein beziehungsweise mit Taschenlampen durchgeführt werden konnten und bei denen man zum Teil nicht einmal die Gesichter der Schauspieler erkennen konnte. Es mangelte auch an Requisiten. Sontag erzählt in ihrem Sarajevo-Essay, dass sie eine Woche vor der Premiere nicht geglaubt habe, dass die Aufführung besonders gut werde. Einige Schauspieler konnten ihre Texte noch nicht. Aber schließlich habe sich doch noch alles gefügt.⁸⁵⁶

In ihrer Masterarbeit bezeichnet Dina Abazović die Produktion von „Waiting for Godot“ im belagerten Sarajevo als „Theatre Under Siege“.⁸⁵⁷ Eine Tatsache, die viele Kritiker berücksichtigt haben müssen, da das Stück zwar zum Teil analysiert wurde, aber meist nicht verrissen, sondern angesichts der Kriegsumstände mit Großmut betrachtet wurde, obwohl es stark von Becketts Version abwich. Im *Journal of Beckett Studies* kam Lois Oppenheim zu dem Schluss, dass Sontags Stück als „Godot als Metapher“ gesehen werden müsse und sie damit einer kleinen Gruppe von Menschen etwas Gutes getan habe.⁸⁵⁸ Sontag hatte deutliche Veränderungen an Becketts Version vorgenommen: Sie brachte nur den ersten Akt zur Aufführung; statt zwei wartenden Männern standen drei wartende Paare in unterschiedlicher geschlechtlicher Zusammensetzung auf der Bühne; und sie hielt sich bei der Verteilung der Rollen nicht an ein spezifisches Geschlecht. Die Änderungen waren weniger auf künstlerische Vorstellungen Sontags zurückzuführen, sondern praktischer Art: Den zweiten Akt wollte sie dem Publikum aufgrund der Länge und der Beengtheit des Raums ersparen, aber auch wegen der Qual des vergeblichen Wartens im zweiten Akt – einem Warten, das die Sarajevoer jeden Tag erdulden

⁸⁵⁵ Vgl. Kotecki, 660.

⁸⁵⁶ Vgl. Sontag, *Where the Stress Falls*“ 318.

⁸⁵⁷ Vgl. Abazović, Dina. „Waiting for Godot“ in Sarajevo, 1993. Susan Sontag's war production of Samuel Beckett's play. MA thesis. University of Stavanger, 2015. Web. 10. Okt. 2016. Verfügbar: www.academia.edu/15712662/Waiting_for_Godot_in_Sarajevo_1993._Susan_Sontag_s_war_production_of_Samuel_Beckett_s_play.38ff.

⁸⁵⁸ Oppenheim, Lois. „Playing with Beckett's Plays: On Sontag in Sarajevo and Other Directorial Infidelities.“ *Journal of Beckett Studies* 4.2 (1995). 42f.

mussten (auf die Intervention der NATO); und sie schickte drei Paare auf die Bühne, um so viele Schauspieler wie möglich zu beschäftigen.^{859, 860} Wie Sontag in einem Interview deutlich macht, sei es auch nicht ihre Intention gewesen, das Stück in einem „Beckett style“ auf die Bühne zu bringen. Die Godot-Produktion sei einzig für diese Stadt gemacht.⁸⁶¹ „Beckett’s play, written over 40 years ago, seems written for, and about, Sarajevo.“⁸⁶² Zwar hatte Beckett das Stück während des Zweiten Weltkriegs geschrieben, doch ohne Anspielung auf einen Krieg. Gemeinsam aber war dem Stück und der Situation in Sarajevo „the primitive, brutal even, dimensions and the alienation, illusion, hope, and despair“.⁸⁶³ Nach der Premiere von „Waiting for Godot“ erklärte der Bürgermeister der Stadt Susan Sontag zur Ehrenbürgerin.⁸⁶⁴

865

Obwohl Sontag angekündigt hatte, gerne ein weiteres Theaterstück in Sarajevo inszenieren zu wollen, kam es offenbar nicht dazu. Stattdessen engagierte sie sich auf andere Weise für die Stadt und Bosnien. Sie versuchte unter anderem, ein Grundschulprojekt für Kinder zu gründen, was an der Angst der Eltern scheiterte, ihre Kinder könnten auf dem Weg zur Schule Opfer von Heckenschützen werden. Sie unterrichtete an der Drama Academy in Sarajevo.⁸⁶⁶ Und setzte sich außerdem von New York aus für Bosnien ein, beispielsweise im PEN American Center, einer internationalen Autorenvereinigung, die 1993 einen Bosnien-Abend organisierte. Zusammen mit ihrem engen Freund Joseph Brodsky kritisierte Sontag anlässlich der Veranstaltung die Regierung Clinton für ihre Untätigkeit in Bosnien.⁸⁶⁷ Die Einnahmen der Veranstaltung kamen den Autoren des PEN Bosnian Center in

⁸⁵⁹ Vgl. Sontag, *Where the Stress Falls* 305ff.

⁸⁶⁰ Der Wegfall des zweiten Akts und die Einführung von drei Paaren sind Änderungen, die Lois Oppenheim in ihrer Rezension hervorhebt, weil bei Becketts „Waiting for Godot“ gerade auch das Spiel mit der Dualität ein zentrales Element sei. Vgl. Oppenheim, 39.

⁸⁶¹ Vgl. Munk, Erika. „Only the Possible. An Interview with Susan Sontag.“ *Theater* 24.3 (Herbst 1993). 34.

⁸⁶² Sontag, *Where the Stress Falls* 300.

⁸⁶³ Vgl. Oppenheim, 39.

⁸⁶⁴ Vgl. Burns, John F. „To Sarajevo, Writer Brings Good Will and ‘Godot’“. *New York Times* 19.8.1993: n. pag. Web. 10. Okt. 2014. Verfügbar: <http://www.nytimes.com/1993/08/19/world/to-sarajevo-writer-brings-good-will-and-godot.html>.

⁸⁶⁵ Im Jahr 2015 wurde zudem der Platz vor dem Nationaltheater in Sarajevo nach Susan Sontag benannt.

⁸⁶⁶ Vgl. Munk, „Only the Possible“ 36.

⁸⁶⁷ UCLA Library Special Collections, *Susan Sontag Papers*, Box 47, Folder 14, Zeitungsartikel New York Newsday 11/29/1993.

Sarajevo zugute. Da es schwierig war, das Geld zu transferieren, brachte Sontag die 40.000 Dollar Bargeld persönlich in die Stadt.⁸⁶⁸

6.2.2. Leibovitz in Sarajevo

Nur zwei Menschen reagierten auf Sontags Aufforderung, nach Sarajevo zu kommen: der spanische Journalist und Autor Juan Goytisolo und Annie Leibovitz.⁸⁶⁹ Leibovitz war im Juli 1993 nach Sarajevo geflogen. Wie David Rieff in einem Entwurf für die Zeitschrift *Vanity Fair* schrieb, als eine der wenigen bekannten Künstler, Autoren und Fotografen – „even after seventeenth [sic] months of the most brutal war Europe has known since 1945“.^{870, 871} Damit schloss sich Rieff den kritischen Worten seiner Mutter an.

Leibovitz war auf Sontags Vorschlag nach Sarajevo gekommen; beziehungsweise beschreibt sie es in „At Work“ folgendermaßen: „In 1993, Susan Sontag was in Sarajevo, working with a group of actors during the siege (...) She wanted to show her solidarity with the people there. To bear witness. I was inspired by her example and was also looking for a way to go someplace by myself, with no assistants, and work very simply, the way I did when I was young.“⁸⁷² Leibovitz suchte nach einer Idee für ein Fotoprojekt, das sie in Sarajevo realisieren könnte, woraufhin ihr ein befreundeter Fotograf vorschlug, Portraits zu machen. Die Zeitschrift *Vanity Fair* sicherte Leibovitz daraufhin zu, einige ihrer Portrait-Fotografien zu drucken.

Obwohl es auf den ersten Blick nicht nahe liegt, dass eine Celebrity-Fotografin in ein Kriegsgebiet auszieht, war es dennoch nicht das erste und blieb auch nicht das letzte Mal, dass Leibovitz die Folgen eines Kriegs dokumentierte. 1982 hatte sie für den *Rolling Stone* die israelische Invasion im südlichen Libanon dokumentiert. 1994 war sie ein zweites Mal nach Sarajevo gereist und im selben Jahr hatte sie

⁸⁶⁸ Vgl. Berman, Paul. „On Susan Sontag.“ *Dissent* 52.2 (2005). 110.

⁸⁶⁹ Vgl. Armada, 270.

⁸⁷⁰ UCLA Library Special Collections, *Susan Sontag Papers*, Box 47, Folder 2, Fax vom 2.8. 1993 David Rieff an Annie Leibovitz.

⁸⁷¹ Es befanden sich aber zahlreiche Fotografen internationaler Medien beziehungsweise Agenturen in Sarajevo. Sontag erstellte eine Liste mit 19 Namen von Journalisten und Fotografen, die wie sie im Holiday Inn in Sarajevo wohnten. Vgl. UCLA Library Special Collections, *Susan Sontag Papers*, Box 132, Folder 1.

⁸⁷² Leibovitz, *At Work* 106.

unmittelbar nach dem Völkermord in Ruanda Spuren des Gewaltausbruchs fotografiert. Außerdem hatte sie 1992 die Hauptakteure der „Operation Desert Storm“, einer Militäroffensive gegen den Irak während des Zweiten Golfkriegs, für *Vanity Fair* fotografisch festgehalten – allerdings überwiegend in den USA.

Das Fotografieren in Krisenregionen führte Leibovitz zu ihren Anfängen zurück, der Reportagefotografie. Damals hatte sie zwar in vergleichsweise friedlichen Zeiten fotografiert, aber nicht selten inmitten von großen Menschenansammlungen, die nicht immer spannungsfrei blieben, wie etwa bei Anti-Vietnam-Protesten und Musikfestivals. Wie bereits zu Beginn dieser Dissertation erläutert, war Leibovitz schon in früher Kindheit auch mit dem Militär und Soldaten in Kontakt gekommen, weil ihr Vater bei der Air Force gearbeitet hatte. Eine ihrer ersten Aufnahmen mit einer 35mm-Kamera machte Leibovitz bei einem Besuch ihrer Familie auf der Clark Air Base auf den Philippinen, und zwar von Soldaten: „...in 1968, in the middle of the Vietnam war. Soldiers badly wounded in Vietnam were sent into Clark to be treated before they were shipped home. I had grown up around soldiers and I felt at ease taking their pictures.“⁸⁷³

Die erste militärische Operation hielt sie allerdings erst viele Jahre später im Libanon fotografisch fest und behielt sie vor allem wegen einer Bildmanipulation durch einen Agenturfotografen lebhaft in Erinnerung⁸⁷⁴:

It was a slow day in terms of fighting, and they were moving the rifles around to make a better picture. That confused and shocked me. (...) Photojournalism – reportage – was about being an observer. About seeing what was happening in front of you and photographing it. You didn't tamper with it. For my generation of photographers the rules were very clear.⁸⁷⁵

Wie ich später erläutern werde, ist die Bildmanipulation auch eines der zentralen Themen von „Regarding the Pain of Others“, einem Buch, das Sontag 2003 über Kriegsfotografie veröffentlichte.

Bevor Leibovitz das erste Mal nach Sarajevo flog und anwesend war während Sontag mit den lokalen Schauspielern „Waiting for Godot“ zu proben begann, diskutierte sie ihre Pläne mit Sontag und erstellte eine Liste von Personen, die sie in

⁸⁷³ Leibovitz, *At Work* 102.

⁸⁷⁴ Leibovitz differenziert hier zwischen den konzeptionellen Porträts, die sie zu dieser Zeit zu entwickeln begann und dem Fotojournalismus. Mit Porträts dürfe man fotografisch spielen, sie seien eben kein Journalismus. Vgl. ebd., 102ff.

⁸⁷⁵ Ebd., 106.

der belagerten Stadt fotografieren wollte.⁸⁷⁶ Die Liste war vermutlich beeinflusst von Sontag und ihrem Sohn David Rieff, der die Menschen in Sarajevo zum damaligen Zeitpunkt besser kannte als seine Mutter. Sontag aber hatte sich schon früh eine eigene Liste in ihr Sarajevo-Notizbuch geschrieben, mit dem Titel „people in Sarajevo“⁸⁷⁷. Wie Leibovitz in ihren Ausführungen zu Sarajevo aber schreibt, tauschte sie in der belagerten Stadt schließlich auch Ideen mit Journalisten aus, die im Holiday Inn wohnten. Neulingen sei empfohlen worden, zuerst die Leichenhalle beim Krankenhaus aufzusuchen, um zu verstehen, was in Sarajevo vor sich ging.⁸⁷⁸ Wie aus Sontags Aufzeichnungen aus dieser Zeit hervorgeht, hatte sie sich eine Tour für Leibovitz überlegt. Unter Montag, 19. Juli (1993), notierte sie: „show AL town. National library, hospital, café near barracks“.⁸⁷⁹ Leibovitzs Bedenken über die Art der Bilder, die sie in Sarajevo machen würde, erledigten sich schnell von selbst: „There wasn't time to worry about whether I was taking a portrait or some other kind of picture. Things happened too fast. You could only respond to them.“⁸⁸⁰

Über den Aufenthalt von Leibovitz in Sarajevo legen nicht nur ihre eigenen Fotos Zeugnis ab, sondern unter anderem auch die Dokumentation „Godot Sarajevo“ von Saga Production, in der auch Leibovitz kurz zu sehen ist.

6.2.3. Geschichte der Kriegsfotografie

Bei den Kriegsfotografien muss unterschieden werden zwischen „combat photography“, die Susan Moeller definiert als „photographs taken before, during, and after a ‘battle’ that describe the American frontline soldiers’ experience of war“⁸⁸¹ und solchen Fotografien, die das Leben der Zivilisten während des Kriegs dokumentieren. Die Sarajevo-Fotografien von Annie Leibovitz gehören, wie ich später veranschaulichen und erläutern werde, zu letzterer Kategorie.

⁸⁷⁶ Vgl. Leibovitz, *At Work* 107. Die Liste selbst ist der Autorin nicht bekannt.

⁸⁷⁷ UCLA Library Special Collections, *Susan Sontag Papers*, Box 132, Folder 1

⁸⁷⁸ Vgl. Leibovitz, *At Work* 107.

⁸⁷⁹ Vgl. Library Special Collections, *Susan Sontag Papers*, Box 132, Folder 1

⁸⁸⁰ Leibovitz, *At Work* 110.

⁸⁸¹ Moeller, Susan D. *Shooting War* xiii.

Das wahrscheinlich erste Kriegsfoto, das ein Schlachtfeld, nämlich das von Buena Vista zeigt, entstand während des Mexican War (1846-48), aufgenommen von einem unbekannten Fotografen.⁸⁸² Der Beginn der Kriegsfotografie als Genre wird allerdings auf einige Jahre später datiert, 1855, als die britische Regierung den Fotografen Roger Fenton in den Krimkrieg schickte, um angesichts der wachsenden Unbeliebtheit dieses Kriegs positive Bilder zu liefern. Da Fenton beauftragt war, keine Toten, Verstümmelte oder Kranken zu fotografieren und seine schwere Kameraausrüstung⁸⁸³ und die damalige Technik ihn zudem in seiner Motivauswahl einschränkten, kam es, dass Fentons Aufnahmen, wie Susan Sontag in „Das Leiden anderer betrachten“ schreibt, wie die eines Gruppenausflugs anmuten.⁸⁸⁴ Der schandhafte Beginn der Kriegsfotografie⁸⁸⁵ läutete nicht nur ein Genre ein, sondern auch die Möglichkeiten der Zensur und damit die Manipulation in der Kriegsrezeption – was erstmals während des Ersten Weltkriegs systematisch stattfand.⁸⁸⁶

Der Amerikanische Bürgerkrieg war schließlich der erste Konflikt, der umfangreich fotografiert wurde, vor allem durch Mathew Brady und seine ehemaligen Angestellten Alexander Gardner und Timothy O’Sullivan. Brady glaubte an Fotografien als historische Zeugnisse. Eine Vision, die sich im Fortlauf der Fotografiegeschichte nicht gänzlich halten konnte. Nicht nur aufgrund von Bildmanipulationen und dem damit einhergehenden Misstrauen gegenüber der Authentizität der Bilder; sondern auch, weil eine Fotografie kein eindeutiges System an Zeichen hat und ihre Rezeption sowohl durch die Subjektivität des Fotografen als auch des Betrachters gefärbt ist.⁸⁸⁷ Mathew Bradys Überzeugung, dass die Kamera das Auge der Geschichte sei, führte dazu, dass er sich der Wahrheit verpflichtet fühlte und den Krieg auch in seiner Grausamkeit fotografisch festhielt. Brady wird

⁸⁸² Vgl. Moyes, Norman B. *Battle Eye. A History of American Combat Photography*. New York: Michael Friedman Publishing Group, Inc., 1996. 9.

⁸⁸³ Die Kameraausrüstung beinhaltete nicht nur 5 Kameras und 700 Glasplatten, sondern auch die Dunkelkammer, für die ein Kutschen-Van umfunktioniert wurde. Vgl. Rosenblum, Naomi. *A World History of Photography*. 4. Aufl. 180.

⁸⁸⁴ Vgl. Sontag, Susan. *Das Leiden anderer betrachten*. 4. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2005. 59.

⁸⁸⁵ Vgl. ebd., 57.

⁸⁸⁶ Vgl. ebd., 77.

⁸⁸⁷ Dennoch können natürlich auch manipulierte Bilder und subjektiv gefärbte Fotografien geschichtlichen Aufschluss geben – nicht nur über das Ereignis an sich, sondern auch über den politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Zeitgeist.

deshalb auch als „Father of Photojournalism“ bezeichnet.⁸⁸⁸ Er verpflichtete sich der Stilrichtung des Realismus, der bald auch unter Literaten Eingang fand.⁸⁸⁹ Der Realität treu zu bleiben, bedeutete für Brady allerdings nicht, das Foto nicht auch zu komponieren und Personen posieren zu lassen, um ein Bild ästhetisch zur Geltung zu bringen. Nachdem schon Fenton Kanonenkugeln an eine andere Stelle hatte platzieren lassen, ließ Brady die Leichen gefallener Soldaten in Gettysburg umbetten und umgruppieren.⁸⁹⁰

Die umfangreiche fotografische Dokumentation des Amerikanischen Bürgerkriegs spiegelt auch die Bilder-Nachfrage durch zeitgenössische Medien wider, wie dem wöchentlich erschienenen Magazin *Harper's* oder *Frank Leslie's*, die Kriegsbilder publizierten und die „schreckliche Realität“ vor Augen führten.⁸⁹¹ Fotojournalistische Bilder wurden noch lange Zeit mit Fotos aus Kriegsgebieten gleichgesetzt.⁸⁹²

Während des Ersten Weltkriegs wurde eine unabhängige Dokumentation wegen der Zensur durch das Militär jedoch sehr schwierig. Das deutsche und französische Oberkommando erlaubten nur ausgewählten Militärfotografen Fotos von der Kampfzone zu machen⁸⁹³, zivilen Fotografen war es gänzlich verboten, Fotos aufzunehmen. Denn das wäre den Propagand Zielen von Regierung und Militär möglicherweise in die Quere gekommen: Während des ersten Weltkriegs wurden Fotos zum ersten Mal im großen Stil zu Propagandazwecken genutzt. 1917 wurde in Deutschland das „Bild- und Filmamt“ gegründet, dessen Aufgabe die Propaganda war. Im selben Jahr schufen die USA etwas ähnliches, das Committee of Public Information.

Im Gegensatz zum Ersten Weltkrieg wurde der Zweite Weltkrieg von den zukünftigen Siegermächten einhellig als notwendig und rechtmäßig eingeschätzt, was dem Fotojournalismus eine neue Legitimität einbrachte.⁸⁹⁴ Die Gräuel der

⁸⁸⁸ Vgl. Moyes, *Battle Eye* 13.

⁸⁸⁹ Vgl. Sontag, *Das Leiden anderer betrachten* 62.

⁸⁹⁰ Vgl. ebd., 64f.

⁸⁹¹ Vgl. Rosenblum, *A World History of Photography*. 4. Aufl. 185.

⁸⁹² Erst als in den 1920er Jahren die kleine und leichtgewichtige Leica-Kamera mit 35mm-Format eingeführt wurde, entstand, zunächst in Europa, der heutige Fotojournalismus für Illustrierte, mit einem breiten Themengebiet. Siehe dazu auch Kapitel 4.3. Ende der 1930er Jahre bildete sich der Beruf des Fotoreporters heraus. Vgl. Sontag, *Das Leiden anderer betrachten* 40.

⁸⁹³ Vgl. ebd., 77.

⁸⁹⁴ Vgl. ebd., 42.

Gegner und das Eingreifen der Siegermächte durften dokumentiert werden – und dies gelang den Fotografen dank neuer Kameratechnik wesentlich lebensnaher als in den Kriegen zuvor. Fotos konnten zeitnah an den Ereignissen aufgenommen und Bewegungen festgehalten werden. Der Zweite Weltkrieg ist in der Geschichte der Kriegsfotografie auch insofern hervorzuheben, als dass auf amerikanischer Seite erstmals eine Frau als Kriegsfotoreporterin akkreditiert und bei einem Kampfeinsatz mitfliegen durfte⁸⁹⁵: Margaret Bourke-White. Sie arbeitete während des Zweiten Weltkriegs wieder für das Magazin *Life*, das sie 1941 nach Russland schickte. Als dort im Juni des selben Jahres die deutschen Truppen einmarschierten und im Juli die ersten Bomben auf Moskau fielen, war Bourke-White die einzige ausländische Fotografin, die trotz des großen Risikos bei den Angriffen ums Leben zu kommen, in der Kriegszone bleiben wollte. Bourke-White war auch unter den ersten Fotografen, die die Befreiung des deutschen Konzentrationslagers Buchenwald dokumentierte: „She took pictures of everything: German civilians viewing corpses heaped in piles, ovens filled with ashes of the dead, survivors laying in their bunks, too weak to walk or stand. Margaret’s pictures revealed her intense anger at the Germans, and outrage at what they had done.“⁸⁹⁶ Der Zweite Weltkrieg war, wie Sontag schreibt, einer jener seltenen Konflikte, in denen ein Mensch mit Gewissen zur Stellungnahme verpflichtet schien.⁸⁹⁷ Angesichts der grauenvollen Taten war es nicht schwer für die Fotojournalisten, voreingenommen zu sein und dabei trotzdem die ungefärbte Realität wiederzugeben, denn diese sprach für sich. Sontag bescheinigt den Bildern von der Befreiung der Konzentrationslager in Bergen-Belsen, Buchenwald und Dachau die Fähigkeit, „die abscheulichen Realitäten nicht nur aufzuzeichnen, sondern regelrecht zu definieren“⁸⁹⁸ und dabei mit ihrer Unmittelbarkeit und Autorität jeder sprachlichen Darstellung überlegen zu sein⁸⁹⁹. Der Zweite Weltkrieg verlieh der Fotografie einen moralisch verpflichtenden Auftrag, den sich unter anderem die in den Nachkriegsjahren gegründete Fotoagentur Magnum zum Leitsatz

⁸⁹⁵ Vgl. Sullivan, Robert, Hrsg. *Die großen Life Photographen*. München: Schirmer/Mosel, 2004. 30.

⁸⁹⁶ Rubin, Susan Goldman. *Margaret Bourke-White. Pictures were her Life*. New York: Harry N. Abrams. Inc., 1999. 72.

⁸⁹⁷ Vgl. Sontag, *Das Leiden anderer betrachten* 42. Sontag schreibt an dieser Stelle auch, dass es den Journalisten, die 60 Jahre später eine Weile im belagerten Sarajevo waren, ähnlich ging.

⁸⁹⁸ Ebd., 32.

⁸⁹⁹ Vgl. ebd., 31f.

machte: Chronist ihrer Zeit zu sein, „ob im Krieg oder im Frieden, ohne chauvinistische Vorurteile fair und aufrichtig Zeugnis abzulegen.“⁹⁰⁰ Einer ihrer Gründer, Robert Capa, zählte zu den wichtigsten Kriegsfotografen der Welt, bei all seinen Verdiensten aber möglicherweise nicht ohne Makel: Die Authentizität eines der bekanntesten Fotos von Capa, das als „Tod eines republikanischen Soldaten“ und auch unter dem Titel „Der fallende Soldat“ bekannt wurde, und das Capa während des Spanischen Bürgerkriegs im Jahr 1936 aufnahm, ist seit den 1970er Jahren umstritten.⁹⁰¹

Die Notwendigkeit des Vietnam-Kriegs wurde im Gegensatz zum Zweiten Weltkrieg kontrovers aufgefasst, insbesondere ab 1968. Die Bilder, die Fotoreporter in Vietnam aufnahmen, bekamen durch die Verbreitung in Massenmedien ein viel größeres Publikum und beeinflussten die Meinung der Amerikaner zum Krieg. Es war auch der erste Krieg, der komplett in Farbe dokumentiert wurde, was ein Gewinn an Wirklichkeitsnähe und damit auch an Schockwirkung war.⁹⁰² Larry Burrow zum Beispiel fotografierte geschundene Vietnamesen und verwundete amerikanische Soldaten in Farbe und dokumentierte damit das wirkliche Gesicht des Kriegs.⁹⁰³ Kriegsfotografen sahen für sich im Vietnamkrieg eine moralische Aufgabe. Die öffentlichen Ressentiments zum Krieg führten dazu, dass einige Politiker den Journalisten wie Fotoreportern vorwarfen, durch ihre Berichterstattung und ihre Fotos den Ausgang des Kriegs aus ihrer Sicht negativ beeinflusst zu haben. Nach Sontags Theorie aber sind es nicht so sehr die Fotos selbst, die als Werkzeug dienen, um in das politische Geschehen einzutreten und moralische Grundsätze einzufordern. Die Fotos waren lediglich ein Beweis. „Die Absichten des Fotografen bestimmen die Bedeutung des Fotos nicht, das vielmehr zwischen den Launen und

⁹⁰⁰ Sontag, *Das Leiden anderer betrachten* 43.

⁹⁰¹ Sowohl der Ort der Aufnahme, Cerro Muriano nördlich von Córdoba, ist im Laufe der Jahrzehnte angezweifelt worden – als wahrscheinlicher gilt das etwa 35 Meilen entfernte spanische Espejo – als auch die Person. Es gibt eine These, nach der es sich auf dem Foto nicht um einen *Loyalist Soldier*, sondern um einen anarchistischen Soldaten namens Federico Borrell handeln soll. Das Robert Capa Archiv des International Center of Photography in New York hält aber weiterhin an der Echtheit des Fotos fest: Sollte es stimmen, dass das Foto an einem anderen Ort aufgenommen oder es sich um eine andere Person handele, bedeute dies nicht, dass das Foto gestellt war, sondern sei dies vielmehr darauf zurückzuführen, dass Capa Ort und Personennamen nicht mehr wusste oder verwechselte. Siehe dazu auch: Rohter, Larry. „New Doubts Raised Over Famous War Photo.“ *The New York Times*: 17.8.2009: n. pag. Web. 12. Dez. 2016. Verfügbar: www.nytimes.com/2009/08/18/arts/design/18capa.html.

⁹⁰² Vgl. Sontag, *Das Leiden anderer betrachten* 47.

⁹⁰³ Vgl. ebd., 46.

Loyalitäten der verschiedenen Gruppen, die etwas mit ihm anfangen können, seinen eigenen Weg geht.“^{904, 905} Seit dem Vietnamkrieg, so Sontag weiter, seien außerdem keine ikonischen Kriegsbilder mehr gestellt gewesen – einerseits, weil von den Fotoreportern „ein höheres Maß an journalistischer Redlichkeit erwartet wird als früher“⁹⁰⁶, und andererseits, weil ein Kriegsberichterstatter heute nicht mehr alleine unterwegs ist und es viele Zeugen gibt, das heißt andere Journalisten, Fotografen und Kamerateams.

Trotzdem ist auch heute die Kriegsfotografie nicht frei von Manipulationen – das Problem hat sich lediglich verlagert: Nicht gestellte Bilder färben die Wahrnehmung des Kriegs, sondern der sogenannte *embedded journalism*, der immerhin eine Berichterstattung möglich macht, aber keine authentische und unbeeinflusste. Die Praxis der eingebetteten Berichterstattung begann mit britischen Reports über den Falklandkrieg von 1982.⁹⁰⁷ Virulent, so Butler, wurde das Phänomen aber mit dem US-Einmarsch in den Irak im Jahr 2003.⁹⁰⁸ Das Militär heute hat selbst zahlreiche Möglichkeiten, den Krieg zu dokumentieren und nutzt visuelle Techniken zur Kriegsführung. Mit der Begründung der Gefährdung der Sicherheit dürfen keine Aufnahmen gemacht werden außer in jenen Gebieten, die das Militär externen Fotoreportern zugänglich macht. Die Folge ist, dass Bilder in den Medien veröffentlicht werden, die eine vom Staat aufgezwungene Interpretation des Kriegs liefern.⁹⁰⁹ Oder, dass Bilder über soziale Netzwerke ihren eigenen Weg nehmen, weil Soldaten zu Fotografen werden und Schnappschüsse machen: „Where once photographing war was the province of photojournalists, now the soldiers themselves are all photographers – recording their war, their fun, their observations of what they find picturesque, their atrocities – and swapping images among themselves, and e-mailing them around the globe.“⁹¹⁰ Zudem verändert sich auch die Kriegsführung,

⁹⁰⁴ Vgl. Sontag, *Das Leiden anderer betrachten* 48.

⁹⁰⁵ Judith Butler, die sich in einem Aufsatz mit Sontags Essay über Kriegsfotografie auseinandersetzt, ist anderer Meinung: „...it seems important to consider that the photograph, in framing reality, is already interpreting what will count within the frame; this act of delimitation is surely interpretive, as are the effects of angle, focus, and light.“ In: Butler, Judith. „Photography, War, Outrage.“ *PMLA* 120.3 (May 2005). 823.

⁹⁰⁶ Sontag, *Das Leiden anderer betrachten* 67.

⁹⁰⁷ Vgl. ebd., 78.

⁹⁰⁸ Vgl. Butler, Judith. *Raster des Kriegs*. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2010. 66.

⁹⁰⁹ Vgl. ebd., 72.

⁹¹⁰ Rieff, *At the Same Time* 132f.

die immer technischer wird und den Einsatz von Soldaten in einem Kampfgebiet weniger notwendig macht. Dies, gibt Bernd Hüppauf, emeritierter Direktor des Deutschen Hauses der NYU und Autor von „Fotografie im Krieg“, zu Bedenken, stellt zunehmend die Abbildbarkeit des Kriegs in Frage.⁹¹¹

6.2.4. Das Leiden anderer betrachten

Susan Sontag hat ihr Buch über Kriegsfotografie, „Das Leiden anderer betrachten“, nicht unmittelbar nach ihren Erfahrungen in Sarajevo geschrieben, wie man vielleicht vermuten könnte, sondern es wurde erst zehn Jahre nach ihrem ersten Besuch in Bosnien veröffentlicht, im März 2003.^{912, 913} Im selben Monat begann auch der Irakkrieg und verlieh dem Buch eine unmittelbare Aktualität. Obwohl der Aufenthalt in Bosnien schon lange zurück lag, waren der Auslöser für das Buch trotzdem Sontags Erfahrungen im belagerten Sarajevo, wie sie in einem Interview im Jahr 2003 deutlich machte.^{914, 915} Jerome Boyd Maunsell unterstellt Susan Sontag, bei der Idee zu dem Buch von den Erfahrungen ihrer Lebensgefährtin und ihres Sohnes profitiert zu haben: „As ever, Sontag drew from her relationships: the twin subjects, war and photography, were closely associated with Leibovitz’s work and David’s writing as a war correspondent.“⁹¹⁶ Sontag aber nennt in ihren Danksagungen am Ende von „Das Leiden anderer betrachten“ nur ihren Sohn David Rieff beziehungsweise eine seiner Buchpublikationen. Annie Leibovitz erwähnt sie hingegen nicht. In einem Interview mit der FAZ erklärte Leibovitz, dass sie auch keinerlei Einfluss auf das Buch von Sontag hatte: „Nein, ich habe Susan nicht beeinflusst. Sie hat ihre Position zur Fotografie überdacht, das ist alles. Susan war ihr eigenes Kraftzentrum. Vielleicht hat ihr Aufenthalt in Sarajevo ihren Blick auf Fotos verändert, die Erfahrung des

⁹¹¹ Vgl. Hüppauf, Bernd. *Fotografie im Krieg*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2015. 29.

⁹¹² Bereits im Dezember 2002 war eine gekürzte Fassung im *New Yorker* erschienen. Vgl. Schreiber 279.

⁹¹³ Schon im Jahr 2001 hatte Sontag einen Vortrag über Kriegsfotografie an der Oxford University gehalten, im Zuge einer Amnesty Lecture. Vgl. ebd. 278.

⁹¹⁴ Vgl. Weingarten n. pag.

⁹¹⁵ Sontag besuchte bei ihrem ersten Sarajevo-Aufenthalt vermutlich auch einen Vortrag zum Thema „War and Photography“ in Sarajevo. Der Vortrag steht als Tagesordnungspunkt auf ihrem „Plan of Visit“ für Sarajevo am Freitag, 9. April, 10 Uhr im PEN Club. Vgl. Library Special Collections, *Susan Sontag Papers*, Box 132, Folder 1.

⁹¹⁶ Maunsell 175.

Krieges, die Begegnung mit Kriegsfotografen.“⁹¹⁷ Trotzdem ist es nur schwer vorstellbar, dass Sontag und Leibovitz, die beide Sarajevo erlebt hatten, und auch in New York den Alltag zusammen lebten, nicht auch über Kriegsfotografie gesprochen haben. Leibovitz mag Sontag nicht direkt in ihrer Meinung beeinflusst haben, durch Gespräche aber möglicherweise Gedanken bekräftigt oder verfestigt haben, wie es beispielsweise der Fall gewesen sein könnte mit den Erlebnissen von Leibovitz im Libanon-Krieg Anfang der 1980er Jahre, in dem sie andere Fotografen dabei beobachtete, Bilder zu inszenieren. Wie ich schon erwähnt habe, beschreibt sie in *At Work* die schockierende Wirkung dieser Aktionen auf sich, da sie zu einer Generation gehöre, die einen höheren journalistischen Ethos habe, nämlich unter anderem jenen, wirklichkeitsgetreue Bilder abzuliefern.⁹¹⁸ Sontag wiederum denkt in ihrem Buch über das höhere „Maß an journalistischer Redlichkeit“⁹¹⁹ seit dem Vietnamkrieg nach – von da an, so Sontag, seien ikonische Fotos nicht mehr gestellt gewesen.⁹²⁰ Es muss allerdings zu bedenken gegeben werden, dass Sontags Buch und ihre oben genannten Überlegungen 2003 publiziert wurden während Leibovitz ihre Erlebnisse zum Libanon-Krieg und auch ihre Schlussfolgerungen daraus 2004 veröffentlichte. Es ist also auch denkbar, dass Leibovitz, inspiriert durch Sontags Buch, ausgerechnet diese Erfahrungen zu Papier brachte. Dafür könnte auch sprechen, dass es offenbar Sontag war, die einige Reden für Leibovitz geschrieben hatte, in denen fotografische Betrachtungen auf den Punkt gebracht und Zusammenhänge hergestellt wurden.⁹²¹

Sicher ist, dass Leibovitz Sontag bei Recherchen zu ihrem Buch behilflich war. So hat sie ihren Assistenten zum Beispiel beim George Eastman House in Erfahrung bringen lassen, welche Filmkamera Robert Capa benutzte – offenbar anhand eines Fotos. Da es sich dabei möglicherweise um eine Kamera des Herstellers Bell & Howell handelte, ließ sie sich zudem Informationen über verschiedene Modelle der

⁹¹⁷ Kilb n. pag.

⁹¹⁸ Vgl. Leibovitz, *At Work* 106.

⁹¹⁹ Sontag, *Das Leiden anderer betrachten* 69.

⁹²⁰ Es ist hier nochmal hervorzuheben, dass Sontag von *ikonischen* Kriegsfotografien spricht und nicht generell von Kriegsfotos. Insofern ist hier auch kein Widerspruch zur Aussage von Leibovitz zu sehen.

⁹²¹ Vgl. Library Special Collections, *Susan Sontag Papers*, Box 353: Digital Files. Z.b. File Annie/Speech 2/Europe.

Firma von *The Lens & Repro Equipment Corporation* zuschicken.⁹²² Wie das Susan Sontag Archiv nachvollziehen lässt, wandte sich Sontag mehrere Male an befreundete oder bekannte Spezialisten, um spezielle Informationen einzuholen, die sie für ihr Buch benötigte.

Die Publikation von „Das Leiden anderer betrachten“ erregte Aufmerksamkeit in der Presse, nicht nur, weil Sontag sie verfasst hatte, sondern auch, weil sie bereits „Über Fotografie“ veröffentlicht hatte, mit dem Sontag einen Grundstein für die heutige Fotografietheorie gelegt hatte. „Das Leiden anderer betrachten“, das aus neun Essays besteht, kann als thematische Erweiterung von „Über Fotografie“ betrachtet werden. Zum Teil relativiert Sontag darin Thesen, die sie in den 1970er Jahren in ihren Fotografie-Essays aufgestellt hatte. Wie auch in „Über Fotografie“ sind Sontags Überlegungen in den neueren Essays breit angelegt. Sie reflektiert über vielfältige Aspekte der Kriegsfotografie und sogenannter Schockbilder. Im Folgenden werde ich insbesondere auf ihre Ausführungen zur Wirkung und Deutung von Kriegsfotografien eingehen. Und außerdem auf jene Passagen von „Das Leiden anderer betrachten“, in denen Sontag Bezug nimmt auf ihre Erfahrungen in Sarajevo. Weitere Aspekte werde ich, sofern relevant, im Anschluss an dieses Kapitel in der fotografischen Analyse der Kriegsfotografien von Leibovitz berücksichtigen.

Ausgehend von Virginia Woolfs Essay „Drei Guineen“ (1938), in dem Woolf über Gräuelbilder des Spanischen Bürgerkriegs schreibt und schlussfolgert, dass das Betrachten der Bilder eine eindeutige Wirkung hat, nämlich jene, „zwischen Menschen guten Willens Einigkeit“⁹²³ zu stiften – beginnt Sontag ihren Diskurs über Schreckensbilder. Denn natürlich ist Sontag nicht einverstanden mit der eindimensionalen Wirkungsweise, die Woolf solchen Bildern zuschreibt: „Fotos von einer Greueltat können gegensätzliche Reaktionen hervorrufen. Den Ruf nach Frieden. Den Schrei nach Rache. Oder einfach das dumpfe, ständig mit neuen fotografischen Informationen versorgte Bewußtsein, daß immer wieder

⁹²² Vgl. UCLA Special Collections, *Susan Sontag Papers*, Box 173, Folder 2, Faxe. In derselben Box, Folder 6, befinden sich außerdem Auszüge der „Leica. An Illustrated History. Volume 1 – Cameras.“ von James L. Lager in Form sehr hochwertiger und großformatiger Farbausdrucke, die namentlich nicht gekennzeichnet sind, aber mutmaßlich auch aus dem Leibovitz Studio stammen.

⁹²³ Sontag, *Das Leiden anderer betrachten* 13.

Schreckliches geschieht.“⁹²⁴ Sontag geht zunächst den Anfängen der Kriegsfotografie nach und beschreibt deren Entwicklung hin zu einer ökonomischen Ressource, weil der Schock selbst zum Konsumanreiz geworden ist.⁹²⁵ Das Entsetzliche, schrieb Sontag schon in „Über Fotografie“ werde immer alltäglicher.⁹²⁶ Die Wirkung der Fotos durch die Dauerberieselung in den Medien schätzt Sontag fast drei Jahrzehnte nach der Veröffentlichung von „Über Fotografie“ anders ein. Argumentierte sie damals noch, dass die Bilder mit der Häufigkeit der Betrachtung lähmen und betäuben würden⁹²⁷, differenziert sie in „Das Leiden anderer betrachten“: Zwar bleibt sie bei ihrer Meinung, dass die Schockwirkung von Gräuelfotos mit der Zeit nachlässe, allerdings treffe dies nicht auf alle Fotos dieser Art zu. „Trotzdem gibt es Bilder, deren Eindringlichkeit sich nicht abnutzt, zum Teil auch deshalb, weil man sie nicht oft ansehen kann.“⁹²⁸ Sie reflektiert zudem über die Ursachen für die Abstumpfung durch den Betrachter und begründet sie unter anderem in einem Gefühl von Angst und Machtlosigkeit (je nach räumlicher Distanz zum Geschehen), aber auch von Mitleid, das die eigene Unschuld und Ohnmacht beteuert. Während Sontag in den 1970er Jahren noch eine Ökologie der Bilder forderte, kommt sie in ihrem Buch über Kriegsfotografie aber zu dem Schluss, dass es eine solche Ökologie der Bilder nicht geben wird: „Kein Schreckensrat wird den Schrecken für uns rationieren, damit ihm seine Fähigkeit zu schockieren erhalten bleibt.“⁹²⁹ Sie appelliert sogar: „Lassen wir uns also von den grausigen Bildern heimsuchen!“

Die Notwendigkeit von Schockfotografien stellt Sontag also nicht in Frage, denn wenn Fotos anklagen und womöglich das Verhalten ändern sollen, müssen sie auch schockieren.⁹³⁰ Sontag glaubt keineswegs nur an die emotionalen Reaktionen des Betrachters, sondern sieht am anderen Ende des Wirkungsspektrums das Potential zur Mobilisierung als moralische Reaktion auf die Bilder – wie es etwa die Proteste gegen den Vietnamkrieg waren. Aber auch Bosnien zählt sie als Beispiel dafür auf,

⁹²⁴ Sontag, *Das Leiden anderer betrachten* 20.

⁹²⁵ Vgl. ebd., 30.

⁹²⁶ Vgl. Sontag, *Über Fotografie* 26.

⁹²⁷ Vgl. ebd., 26.

⁹²⁸ Sontag, *Das Leiden anderer betrachten* 97.

⁹²⁹ Ebd., 125f.

⁹³⁰ Vgl. ebd., 95.

dass die allabendlichen Bilder, die drei Jahre lang aus dem belagerten Sarajevo in Millionen Wohnzimmern zu sehen waren, an die Moral appellierten und die Meinung dahingehend stärkten, dass etwas gegen diesen Krieg unternommen werden müsse (CNN-Effekt).⁹³¹ Sontag kritisiert, dass die Journalisten, die die Bilder und Berichte liefern, aber auch diejenigen Menschen, die als Augenzeugen in die Kriegsgebiete reisen, zu Kriegstouristen degradiert werden – einem Vorwurf, den sich Sontag selbst in ähnlicher Art ausgesetzt sah. Sie bemängelt auch, dass das Produzieren und Konsumieren von Schockbildern als Gruselkommerz abgetan werde. Doch seien die Journalisten auf der Seite der Einwohner Sarajevos gewesen. Und letztere wollten sogar, dass ihre Not auf Bildern festgehalten und die Botschaft verbreitet wird.^{932, 933}

In „Über Fotografie“ schreibt Sontag, dass die massenhafte Verbreitung der Bilder auch damit einhergehe, dass das Ereignis, das darauf abgebildet ist, weniger real erscheine.⁹³⁴ In Kapitel 7 von „Das Leiden anderer betrachten“, das eine Reflexion und wenn man so will auch eine nachgeschobene Abrechnung mit der Kritik an ihrem Sarajevo-Aufenthalt ist, liefert sie die Interpretation für ihre Aussage von damals: Es sei ihr um den Hinweis gegangen, dass „der *Sinn* für die Wirklichkeit ausgehöhlt wird (...) Meine Argumentation zielt also im Grunde auf die Verteidigung der Wirklichkeit und der gefährdeten Maßstäbe für eine adäquate Auseinandersetzung mit ihr.“⁹³⁵ Auf geschickte Weise verwandelt Sontag damit ihre eher vage Aussage von damals in eine Art Munition gegen die Postmoderne. Deren Kritik an der Flut der Bilder lautete unter anderem, der riesige Magen der Moderne habe die Realität verdaut und alles in Gestalt einer Masse von Bildern wieder ausgespuckt.⁹³⁶ Sontag aber hält davon nichts: „Dabei ist die These von der Wirklichkeit, die zum Spektakel geworden sei, auf atemberaubende Weise provinziell“⁹³⁷, provoziert Sontag und zielt damit auf keinen anderen als Jean

⁹³¹ Vgl. Sontag, *Das Leiden anderer betrachten* 121.

⁹³² Vgl. ebd., 129f.

⁹³³ Sontag beschreibt in diesem Zusammenhang auch einen Leidensegoismus der Einwohner von Sarajevo. Sie empörten sich darüber, dass in einer Ausstellung nicht nur das eigene Leid, sondern auch das in Somalia gezeigt wurde: „Die eigenen Leiden neben die Leiden anderer gestellt zu sehen ist unerträglich.“ Vgl. ebd., 130f.

⁹³⁴ Vgl. Sontag, *Über Fotografie* 26.

⁹³⁵ Sontag, *Das Leiden anderer betrachten* 126.

⁹³⁶ Vgl. ebd., 126.

⁹³⁷ Ebd., 127f.

Baudrillard⁹³⁸, der ihren Sarajevo-Aufenthalt, wie ich bereits erläutert habe, kritisiert hatte. In einem Pauschalangriff – „es scheint sich hier um eine französische Spezialität zu handeln“⁹³⁹ – übt sie auch an dem französischen Philosophen André Glucksmann Kritik, der lediglich für eine Stippvisite in die Stadt gekommen sei und daraus geschlussfolgert habe, dass der Krieg nicht durch das gewonnen oder verloren werde, was in Bosnien vor sich gehe, sondern durch das, was in den Medien geschehe.⁹⁴⁰ Diese Haltung aber gehe davon aus, „dass jeder Mensch Zuschauer ist und suggeriert – absurderweise und völlig unseriös –, daß es wirkliches Leiden auf der Welt gar nicht gibt.“⁹⁴¹

Sontag glaubt also daran, dass das, was auf den Bildern zu sehen ist, zumindest einen Ausschnitt der Wirklichkeit zeigt. In „Das Leiden anderer betrachten“ schreibt sie den Bildern sogar eine Beweiskraft zu, aber relativiert diese sogleich in Anbetracht der Möglichkeiten der Bildmanipulation und des *framing*⁹⁴². Auch hier nennt sie ein Beispiel aus dem Balkankrieg: Während der Kämpfe haben Serben und Kroaten die gleichen Fotos von getöteten Kindern zu Propagandazwecken geliefert. Je nach Bildlegende waren sie unterschiedlich zu lesen.⁹⁴³

Sontag gesteht den Fotos zu, eine Botschaft oder auch Interpretation zu transportieren, die je nach Kontext und Leser verschiedentlich ausfällt. Irrtuernderweise aber knüpft Judith Butler genau hier ihre Kritik an Sontag an.⁹⁴⁴ Butler ist der Meinung, dass Kriegsfotografien eine Deutung liefern: „...the photograph, in framing reality, is already interpreting what will count within the frame; this act of delimitation is surely interpretive“⁹⁴⁵. Sontag hingegen wirft sie vor, sie würde davon ausgehen, dass Bilder keine Interpretation mitliefern, weil Sontag an anderer Stelle postuliert, dass Fotos nicht erklären und das Ereignis nicht verstehen lassen: „...wenn es darum geht, etwas zu begreifen, helfen sie uns kaum weiter. Erzählungen können uns etwas verständlich machen. Fotos tun etwas

⁹³⁸ Sie nennt Baudrillard namentlich. Vgl. Sontag, *Das Leiden anderer betrachten* 127.

⁹³⁹ Sontag, *Das Leiden anderer betrachten* 127.

⁹⁴⁰ Vgl. ebd., 127.

⁹⁴¹ Ebd., 128.

⁹⁴² Ein Begriff, den Judith Butler häufig verwendet. *Framing* im Sinne eines Referenzrahmens.

⁹⁴³ Vgl. Sontag, *Das Leiden anderer betrachten* 17.

⁹⁴⁴ Als eine der wenigen Wissenschaftlerinnen setzte sich Judith Butler bis dato ausführlicher mit Sontags Essays über Kriegsfotografie auseinander, auch mit jenem Aufsatz, den Sontag 2004 über die Folterfotos aus Abu Ghraib geschrieben hat, „Regarding the Torture of Others“.

⁹⁴⁵ Butler, „Photography, War, Outrage“ 823.

anderes: sie suchen uns heim und lassen uns nicht mehr los.“⁹⁴⁶ Das unterstrich Sontag auch in einem Interview in Bezug auf Bosnien, als sie sagte: „Was in Sarajevo geschah, vermitteln die Bilder nicht“⁹⁴⁷. Doch Sontag spricht den Fotos keineswegs ab, eine Interpretation zu sein und auch eine Interpretation zu liefern. In „Das Leiden anderer“ wiederholt sie ihre Thesen aus den 1970er Jahren, wenn sie zum Beispiel schreibt, dass eine Aufnahme der Subjektivität des Fotografen unterliegt⁹⁴⁸ – und damit schon einer ersten Interpretation.⁹⁴⁹ Sontag insistiert lediglich darauf, dass sich trotz denotierter und konnotierter Botschaft⁹⁵⁰ eines Bildes der größere Zusammenhang nicht erklärt. Wie etwa auf dem eben erwähnten Foto tote Kinder zu sehen sind, die in einem Dorf erschossen wurden. Aus dem Foto ist aber nicht unbedingt ersichtlich, um welches Dorf es sich handelt, wer zuerst wen beschossen hat und in welchen Konflikt dieses Ereignis eingebettet ist. Um ihre These zu untermauern und unnötiger- und auch fälschlicherweise gegen Susan Sontag zu argumentieren, verweist Butler auf die Abu Ghraib Folterfotos und die Reaktion des damaligen US-Verteidigungsministers Donald Rumsfeld: Wenn Rumsfeld Angst habe, die Folterfotos würden definieren, wer die Amerikaner sind oder für was sie stehen, dann hätten die Bilder auch eine Interpretationskraft. Interessanterweise spielt Butler damit aber gerade Sontags These zu: Denn es waren nicht allein die Fotos, die die Amerikaner vermeintlich definierten, sondern die politische, militärische wie auch persönliche Motivation, die dahinterstand und die erst erklärt werden musste. Die Reaktion auf die Abu Ghraib Fotos war die Forderung der Amerikaner nach einer Erklärung. Ein Jahr vor der Veröffentlichung von Butlers Aufsatz, war Sontag bereits auf Rumsfelds Äußerungen in „Regarding the Torture of Others“ eingegangen, einem Essay, der zuerst im *New York Times Magazine* mit dem Titel „The Photographs Are Us“ erschienen war. Natürlich argumentierte Sontag aber nicht dafür, dass derartige Fotos nicht mehr veröffentlicht werden dürfen, sondern dass die zugrunde liegende Politik verändert werden müsse.

⁹⁴⁶ Sontag, *Das Leiden anderer betrachten* 104.

⁹⁴⁷ Vgl. Weingarten n. pag.

⁹⁴⁸ Vgl. Sontag, *Das Leiden anderer betrachten* 40.

⁹⁴⁹ Z.B. schreibt Sontag anlässlich einer Amnesty Lecture: „It is always the image that someone else saw, and that other seeing eye chooses it, frames it, and by so doing already interprets it.“ In: UCLA Special Collections, *Susan Sontag Papers*, Box 353 (digital files), File „Amnesty Lecture“ vom 22. Februar 2001.

⁹⁵⁰ Vgl. Barthes, Roland. „Rhetorik des Bildes.“ Barthes, *Auge in Auge* 93f.

6.2.5. Kriegsfotografien von Annie Leibovitz

Wie bereits erwähnt, hat Annie Leibovitz in Sarajevo keine *Combat*-Fotos gemacht. Während des Bosnien-Kriegs gab es allerdings auch kein Schlachtfeld, wie man es beispielsweise aus dem Ersten und Zweiten Weltkrieg kennt. Es war ein Krieg, der von vielen als *Slaughter* betrachtet wird, weil es kein klassischer Kampf zwischen Militäreinheiten war, sondern vor allem ein Kampf der serbischen Armee gegen Zivilisten mit dem Ziel einer ethnischen Säuberung⁹⁵¹. Sarajevo war eingekesselt und umgeben von Scharfschützen, doch hielt sich Leibovitz in den vergleichsweise sicheren Zonen der Stadt auf und dokumentierte das zivile Leben. Sie hatte keine Intention, ein Kampfgeschehen zu fotografieren.

Ihre Arbeit dort ist also nicht vergleichbar mit der klassischen Kriegsberichterstatter, beispielsweise jener des amerikanischen Fotojournalisten Ron Haviv⁹⁵², der die Kampfhandlungen und den Schrecken im damaligen Jugoslawien fotografisch festhielt, mit der Absicht und in der Hoffnung, wie er später erklärte, dass die Dokumentation der kriminellen Handlungen den Krieg noch in seinen Anfängen stoppen würde.⁹⁵³ Sein Vorhaben gelang nicht, aber seine Fotos von den Gräueltaten der serbischen Arkan's Tigers dienten später der Beweisführung vor dem Internationalen Gerichtshof und wurden in zahlreichen Aufsätzen über Kriegsfotografie besprochen. Auch Sontag widmete in „Das Leiden anderer betrachten“ dem „unvergesslichen“ Foto, auf dem ein Angehöriger der serbischen Miliz einer möglicherweise bereits toten Frau auf dem Gehweg einen Tritt an den Kopf verpasst, eine lange Passage.⁹⁵⁴ Für Sontag ist dieses Foto eines jener Bilder, das einen heimsucht und nicht mehr loslässt, aber einen andererseits nichts begreifen lässt – außer der Tatsache, dass „der Krieg die Hölle ist“.⁹⁵⁵ Immer wieder wurden während des Jugoslawien-Kriegs auch Parallelen zum Holocaust gezogen und Serben

⁹⁵¹ In Sarajevo verteidigte die bosnische Armee die Stadt und die Einwohner.

⁹⁵² Ron Haviv veröffentlichte im Jahr 2000 den Bildband „Blood and Honey. A Balkan War Journal by Ron Haviv“, für das David Rieff ein Vorwort schrieb, in dem er vor allem die Thesen zur Fotografie seiner Mutter Susan Sontag aufgreift und wiedergibt.

⁹⁵³ Vgl. Zimmermann, Tanja. „Semmeln in Rožna dolina. Eine Erinnerung aus Ljubljana und die Kriegsbilder aus Bosnien.“ *Traumata der Transition. Erfahrung und Reflexion des jugoslawischen Zerfalls*. Hrsg. Boris Previšić und Svjetlan Lacko Vidulić. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2015. 111.

⁹⁵⁴ Vgl. Sontag, *Das Leiden anderer betrachten* 104f.

⁹⁵⁵ Ebd., 105.

mit Nazis verglichen. Auch Sontag spricht vom „neofaschistischen Programm“ während des Jugoslawien-Kriegs und kontrastiert die Gräuel des Zweiten Weltkriegs mit jenen in Bosnien.⁹⁵⁶ Wie Agnes Matthias in „Die Kunst, den Krieg zu fotografieren“ schreibt, führen die Vergleiche aber nicht nur zur „Relativierung der NS-Verbrechen, sondern auch zur Simplifizierung der Hintergründe und komplexen Entwicklungen des zeitgenössischen Konflikts“⁹⁵⁷. Anspielungen auf den Holocaust fanden sich in der damaligen Bildberichterstattung in Bildmustern, die in den Reportagen der befreiten Konzentrationslager nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs gängig waren – wie etwa Menschen hinter Stacheldraht oder Leichenberge.⁹⁵⁸ Wobei insbesondere das Foto von Ed Vulliamy in Kritik geriet, das 1992 im britischen *Guardian* erschienen war. Es zeigt Flüchtlinge hinter Stacheldraht unter dem Titel „Belsen 92“. Wie sich später herausstellte, befanden sich aber nicht die Flüchtlinge hinter dem Stacheldraht, sondern die Reporter. Der Draht schützte Nahrungsmittel, die verteilt werden sollten.⁹⁵⁹

Die professionellen Kriegsreporter in Sarajevo waren Annie Leibovitz offenbar nicht alle wohl gesonnen, möglicherweise aus ähnlichen Gründen wie die internationalen Reporter Susan Sontag und ihrer Inszenierung von Godot zum Teil kritisch gegenüberstanden. Leibovitz, die dafür bekannt war, amerikanische Stars zu fotografieren, bewegte sich in Sarajevo außerhalb ihres Wirkungsfelds und mischte sich unter Kriegsberichterstatter: „Leibovitz came in for particularly harsh criticism when she flew into Sarajevo during the siege to try her hand at war photography (before reportedly flying back for a shoot with Sylvester Stallone). One fellow photographer commented: ‘We objected to her using Sarajevo to acquire her street cred.’“⁹⁶⁰ Leibovitz erläutert in ihrer Einleitung zu „A Photographer’s Life“ ihre Sicht:

I was nervous about how I would be accepted by the other photographers in Sarajevo, and I got a certain amount of crap. A few of the guys said, “What are you doing here?” That kind of thing. But on the first day (...) Luc Delahaye, a

⁹⁵⁶ Sontag, *Das Leiden anderer betrachten* 45 und 85.

⁹⁵⁷ Matthias, Agnes. *Die Kunst, den Krieg zu fotografieren. Krieg in der künstlerischen Fotografie der Gegenwart*. Marburg: Jonas Verlag für Kunst und Literatur GmbH, 2005. 107.

⁹⁵⁸ Ebd., 107.

⁹⁵⁹ Siehe eine ausführliche Besprechung des Fotos in: Zimmermann, „Semmeln in Rožna dolina“ 99ff.

⁹⁶⁰ Weale, Sally. „Life Class.“ *The Guardian* 16.10.1999: n. pag. Web. 1. Dez. 2016. Verfügbar: www.theguardian.com/lifeandstyle/1999/oct/16/weekend.sallyweale.

(...) young French photographer, said to me: "I'm so glad you're here. Whatever anyone can do is great" (...) That really meant a lot to me.⁹⁶¹

Wie ich bereits angesprochen habe, ging es Leibovitz nicht darum, Fotos des Kampfgeschehens zu liefern, sie sah sich deshalb auch nicht als Kriegsreporterin im klassischen Sinne. Ihre Intention war „that at the very least I could keep the story alive“⁹⁶². Das tat sie auf ihre eigene Weise und blieb in Sarajevo ihrer fotografischen Ausrichtung treu, was schon ihre Projekt-Überlegungen vor der Reise verdeutlichten.⁹⁶³ Sie entschied sich dafür, in Sarajevo Porträts aufzunehmen und auch fotojournalistisch zu arbeiten. Die Porträts waren einige Monate nach ihrem Aufenthalt in der Oktober-Ausgabe 1993 in der amerikanischen *Vanity Fair* erschienen, die begleitenden Texte dazu hatte David Rieff verfasst. Die restlichen veröffentlichten beziehungsweise im Susan Sontag Archiv hinterlegten Fotografien aus Sarajevo sind solche, die den Alltag und das kulturelle Geschehen in der belagerten Stadt dokumentieren.

Auch die Arbeit von Leibovitz in Sarajevo stellt ähnlich wie Sontags Aktion in Frage, ob sie nicht fälschlicherweise den Eindruck eines vergleichsweise normalen Alltags vermittelt, der die Situation verharmlost. Oder ob andererseits die Notwendigkeit besteht zu zeigen, dass es Normalität und Kultur und damit Würde in der Stadt gab. Leibovitz hielt nicht nur das Leben der Einwohner von Sarajevo fest – von den Kindern, die von einem Gebäude in den Miljacka Fluss springen und sich dabei amüsieren, bis zu Menschen, die inmitten einer Straße lebensnotwendiges Trinkwasser in Plastikkanister füllen. Sondern sie dokumentierte auch Sontags Aufenthalt in der Stadt und die Vorbereitungen und Proben zu „Waiting for Godot“.

Ähnlich auch wie Erika Munk die Bedingungen für das Theater in Sarajevo als „perversely utopian consequence of dystopia“ bezeichnet, waren die Bedingungen für Leibovitz in ihrem fotografischen Schaffen ideal: Die Menschen in Sarajevo versteckten sich nicht hinter einem Image, sie hatten, wie Leibovitz in einem Interview beschrieb, „no walls, literally, and no skin, and everyone knows exactly who they are. All veneer has been rubbed off and you see a microcosm of life“⁹⁶⁴.

⁹⁶¹ Leibovitz, *A Photographer's Life*, Introduction n. pag.

⁹⁶² Ebd., n. pag.

⁹⁶³ Die Tatsache, dass sie vorab nach einem Projekt suchte, spiegelt sehr gut ihre Arbeitsweise wider, mit der sie auch ihren Sarajevo-Aufenthalt anging.

⁹⁶⁴ Lambert „Talking pictures with Annie Leibovitz“ n. pag.

Auch das natürliche Licht, auf das Leibovitz mangels Elektrizität angewiesen war, erwies sich als Vorteil: „You saw the world the way the Renaissance saw it, and it was huntingly beautiful.“⁹⁶⁵

Obwohl Sontag und Leibovitz in Bosnien beide künstlerisch tätig waren, war Leibovitz anders als Sontag nicht nach Sarajevo gereist, um sich nützlich zu machen und den Menschen dort zu helfen. Sie war auch keine moralische Instanz wie Sontag es war, und hatte für sich auch nicht explizit einen moralischen Auftrag gefunden wie es Ron Haviv ein Anliegen war. Leibovitz kam eher aus einem fotojournalistischen Interesse heraus in die Stadt, was nicht bedeutet, dass sie im Laufe ihres Aufenthalts nicht auch Position bezog und Partei für die Einwohner ergriff.⁹⁶⁶ Ihre Fotos geben aber wenig Aufschluss über ihre persönliche Meinung und zeugen eher von ihrer Auffassung über die Aufgabe des Fotojournalismus, möglichst objektive Fotos zu machen. Dennoch kann die Darstellung des Konflikts ausschließlich aus der Perspektive der Bosnier den Krieg nie objektiv wiedergeben. Die Einnahme dieser Perspektive und die Publikation der Bilder in einer weit verbreiteten Zeitschrift wie der *Vanity Fair* lenken die Aufmerksamkeit der Leser in eine spezifische politische Richtung, zumal speziell in diesem Artikel die größeren Zusammenhänge des Jugoslawien-Kriegs nicht erläutert sind.

Überraschenderweise geschah mit der Publikation ihrer Fotos in der *Vanity Fair* ähnliches wie es Baudrillard über Sontags Aktion postulierte – behilflich dabei war ihr Sohn David Rieff, der den Teaser und die Texte verfasst hatte⁹⁶⁷: Zwar lautete die Überschrift der Foto-Strecke in der Zeitschrift „Sarajevo the Besieged“, aber der Teaser hob die berühmte Fotografin Annie Leibovitz hervor, die als ruhmreiche Ausnahme nach Sarajevo gereist war.⁹⁶⁸ Die Leser wurden also darüber informiert, dass der Grund für diese Fotostrecke nicht nur das Ereignis des Kriegs ist, sondern auch die Reise der Fotografin ins Kriegsgebiet – was die Aufmerksamkeit auf den

⁹⁶⁵ Leibovitz, *At Work* 107.

⁹⁶⁶ Es liegt nahe anzunehmen, dass sich Leibovitz politisch auf die Seite der Bosnier stellte – und damit auch auf die Seite von Susan Sontag und David Rieff. Allerdings äußerte sich Leibovitz nicht in der Öffentlichkeit zu ihrer Meinung über den Konflikt in Bosnien.

⁹⁶⁷ Wie man auch in Fax-Unterlagen im Susan Sontag Archiv nachlesen kann. Vgl. UCLA Special Collections, *Susan Sontag Papers*, Box 47, Folder 2.

⁹⁶⁸ Vgl. Leibovitz, Annie. Sarajevo Photographs. „Sarajevo the Besieged“. By David Rieff. *Vanity Fair* Okt. 1993. 241.

Krieg schmälert und das Augenmerk auch auf die Kunstfertigkeit der Fotografin an sich lenkt.

Bei all diesen Überlegungen ist dennoch zu bedenken, dass die Zeitschrift *Vanity Fair* so immerhin über den Bosnien-Konflikt berichtet hat und es fraglich ist, ob sie das auch getan hätte, wenn es sich bei den Bildern um solche von unbekannten Fotografen – oder gar um Schockfotografien gehandelt hätte.

Im Folgenden möchte ich einige der Sarajevo-Fotografien von Leibovitz exemplarisch herausheben und nach den folgenden Gesichtspunkten kategorisieren und analysieren: 1. Die Dokumentation von Sontags Aufenthalt und ihrer Inszenierung von Godot. 2. Fotojournalistische Aufnahmen, die das Leben der Zivilisten zeigen. 3. Straßenfotografien von Kindern. 4. Aufnahmen von Verletzten und Opfern.

6.2.6. Analyse

Susan Sontag in Sarajevo

Annie Leibovitz hat in Sarajevo auch das Leben während der Belagerung dokumentiert. Die Fotos sind damit zeithistorische Dokumente. Mehrmals betonte Annie Leibovitz in Interviews, dass sie sich nach dem Vorbild des Malers und Fotografen Jacques-Henri Lartigue als eine Chronistin ihrer Zeit sieht. Susan Sontag jedoch notierte in ihrem Sarajevo-Notizbuch, vermutlich mit Bezug auf den Fotografen Gilles Peress, der sich von März bis September 1993 im Auftrag des *New Yorker* in Sarajevo aufgehalten hatte: „Gilles defines himself as a chronicler (who uses photography as a means). ,I'm not interested in a single photograph‘ (vs. AL – ,I got the picture‘).“⁹⁶⁹ Peress selbst präzisierte seine Absichten in Sarajevo. Er wolle ein „visual continuum of experience, of existence“⁹⁷⁰ schaffen. Natürlich ist ihm dies im Umfang schon allein wegen seines längeren Aufenthalts in der Stadt besser

⁹⁶⁹ UCLA Special Collections, *Susan Sontag Papers*, Box 132, Folder 1.

⁹⁷⁰ Vgl. Pomerantz, James. „Gilles Peress. Twenty Years after the Siege of Sarajevo.“ *The New Yorker* 3. April 2012: n. pag. Web. 12. Jan. 2017. Verfügbar: www.newyorker.com/culture/photo-booth/gilles-peress-twenty-years-after-the-siege-of-sarajevo.

gelungen als Leibovitz. Dennoch kann man ihr nicht absprechen, im kleinen Rahmen ähnliches in Sarajevo geleistet zu haben, da sie insbesondere bei der Dokumentation von Sontags Projekt dort auch in die Narrative geht. Allerdings, und hier ist vielleicht der größte Unterschied zwischen ihr und Peress auszumachen, betrachtet Leibovitz ihre Aufgabe als *chronicler* (überwiegend der amerikanischen Populärkultur) als eine lebenslange, an deren Ende ein *body of work* steht.⁹⁷¹ Sie sah ihre Aufgabe also sicherlich nicht darin, den Bosnienkonflikt in seinem ganzen Umfang und lückenlos zu dokumentieren.

Die Fotos, die Annie Leibovitz während ihres Aufenthalts in Sarajevo von Susan Sontag und den Vorbereitungen zu „Waiting for Godot“ gemacht hat, sind in der bereits genannten *Vanity Fair* Ausgabe von 1993 und später auch in „At Work“ und „A Photographer’s Life“ publiziert worden. Wie ich im Folgenden argumentieren werde, kam Annie Leibovitz dabei eine wichtige Funktion zu.

Leibovitz hat nicht nur dokumentiert, dass Sontag tatsächlich in Sarajevo war, sondern auch, unter welchen Umständen. Sie lieferte damit Beweise⁹⁷² für Sontags Schilderungen über ihren Aufenthalt in Sarajevo, zum Beispiel dafür, dass sie unter schwierigen Bedingungen mit den Schauspielerinnen und Schauspielern zusammenarbeiten musste – Kerzen und Taschenlampen waren die einzigen Lichtquellen und es mangelte an nötigem Material, die Manuskripte bestanden aus losen Seiten, getippt auf einer alten Schreibmaschine.⁹⁷³ So zeigt ein Foto in „A Photographer’s Life“, wie Sontag mit den beiden Schauspielern Milijana Zirojević und Adamir Glamočak an einem Tisch sitzt und der Schein einer Taschenlampe die vor ihnen liegenden Manuskriptseiten beleuchtet (Abb. 47).

⁹⁷¹ Vgl. Lambert „Talking pictures with Annie Leibovitz“ n. pag.

⁹⁷² Zu der Beweiskraft von Fotos in Sontags Sinne siehe Kapitel 6.2.3. „Das Leiden anderer betrachten“.

⁹⁷³ Vgl. Sontag, *Where the Stress Falls* 310ff.



Abb. 46: Annie Leibovitz: Susan Sontag mit Milijana Zirojević und Adamir Glamočak in Sarajevo. 1993.

Eine Fotografie, schreibt Sontag in „Über Fotografie“, „gilt als unwiderleglicher Beweis dafür, daß ein bestimmtes Ereignis sich tatsächlich so abgespielt hat. Das Bild mag verzerrn; immer aber besteht Grund zu der Annahme, dass etwas existiert – oder existiert hat...“⁹⁷⁴ Noch eine Ebene weiter getragen und viel bedeutsamer für Sontag mag die Erinnerungsfunktion eines solchen Beweisfotos gewesen sein. In einer Amnesty Lecture sagte sie: „They [the images] have the quality of being „memorable“. That is, unforgettable.“⁹⁷⁵ Sontag wollte ein Vermächtnis als Intellektuelle hinterlassen, wie auch die Tatsache belegt, dass sie noch zu Lebzeiten ihre Schriften und Tagebücher – und auch einige Sarajevo-Bilder von Leibovitz – an das Archiv der UCLA verkaufte. Sie wollte etwas getan und bewirkt haben in der Tradition europäischer Intellektueller und dafür in Erinnerung, in gewisser Weise auch unsterblich bleiben. Ihr Sohn schrieb dazu: „I have known many writers who assuaged themselves about mortality, to the extent they could, with at least the fantasy that their work would outlive them (...) My mother [Susan Sontag] was one such writer, working with one eye imaginatively cocked toward posterity.“⁹⁷⁶ Doch die Erlebnisse über ihren Aufenthalt in Sarajevo niederzuschreiben, wie sie es in zwei Essays getan hatte, reichten für die Nachwelt nicht aus: „Das Problem besteht nicht darin, daß Menschen sich anhand von Fotos erinnern, sondern darin, daß sie

⁹⁷⁴ Sontag, *Über Fotografie* 11.

⁹⁷⁵ UCLA Special Collections, *Susan Sontag Papers*, Box 353 (digital files). „Amnesty Lecture“ vom 22. Februar 2001.

⁹⁷⁶ Rieff, *At the Same Time* xif.

sich nur an die Fotos erinnern. (...) Erinnern bedeutet immer weniger, sich auf eine Geschichte zu besinnen, und immer mehr, ein Bild aufrufen zu können.“⁹⁷⁷ Leibovitz half Sontag dabei, die Erinnerung an sie zu sichern. Noch mehr so, indem sie die Fotos in Bildbänden publizierte.

Wie Sontag allerdings andeutet, dass ein Bild auch verzerren mag, sind die Fotos, die Leibovitz als Lebensgefährtin von ihr machte, insofern subjektiv verzerrt als dass sie Sontag durchweg positiv und sympathisch erscheinen lassen. Kein Bild lässt Zweifel darüber aufkommen, dass Sontags Aktion unsinnig sein könnte oder sie dafür kritisiert wurde. Zwar begegnet Sontag dieser Kritik an ihrer Person in ihren Sarajevo-Essays, doch bleibt diese, folgt man ihrer Argumentation, ohnehin nicht dauerhaft in Erinnerung – im Gegensatz zu den Fotografien von Leibovitz. Nichtsdestotrotz hielt Sontag es für notwendig, die Erinnerung an der Stelle schön zu färben, in der es darum geht, ob sie selbst gefragt hat oder ob sie gebeten wurde, das Theaterstück zu inszenieren.



Abb. 47: Annie Leibovitz. Susan Sontag mit Haris Pašović und Zdravko Grebo in Sarajevo. 1993.

⁹⁷⁷ Sontag, *Das Leiden anderer betrachten* 103f. Sontag kritisiert im Zuge dessen auch, dass das Erinnern durch Fotos andere Formen von Verstehen und Erinnern verdränge.



Abb. 48: Annie Leibovitz: Susan Sontag mit Gordana Knežević, Chefredakteurin der Tageszeitung *Oslobodjenje* in Sarajevo, 1993.

Warum aber wirkt Sontag auf den Fotos von Leibovitz sympathisch? Zum einen ist ihre Körpersprache auffällig. Auf dem Foto mit Haris Pašović und Zdravko Grebo (Abb. 47) sitzt sie zurückhaltend und möglicherweise auch erschöpft auf einem Sofa: Der Körper ist leicht nach vorne gebeugt, der Blick gesenkt, die Hände locker gekreuzt, in der einen Hand eine Zigarette haltend. Sontag ist „eine von ihnen“. Auf dem anderen Foto, das sie mit der Chefredakteurin der Tageszeitung *Oslobodjenje*, Gordana Knežević, zeigt (Abb. 48), wirkt Sontag aufmerksam und engagiert. Obwohl sie als Gast und trotz des Besuchs in Eigenregie auch als öffentliche Person in Sarajevo ist⁹⁷⁸, ist sie auffällig leger gekleidet – mit Sneakers, mit einem weiten Hemd über einem Rollkragenpullover und hochgekrempelten Ärmeln, die anpackend wirken. Auch die Umgebung unterstreicht Sontags Bodenständigkeit, wie etwa die provisorischen Liegen und Zeitungsstapel im Redaktionsraum. So ist es fast ironisch, dass ausgerechnet die Bilder aus Bosnien, auf denen Sontag Bescheidenheit und Anpassungsfähigkeit transportiert, und auf denen sie ein Stück weit auch ihre Fassade fallen lässt, ihr Image und ihren Ruhm als amerikanische Intellektuelle untermauern – und dadurch ihre elitäre Selbstwahrnehmung in New York bestärken⁹⁷⁹.

⁹⁷⁸ In einem Interview merkte Leibovitz außerdem an, dass sich Sontag gerne schön kleidete.

⁹⁷⁹ Siehe zum Beispiel die Beschreibungen von Sigrid Nunez über Sontags Charakter: „Susan was not a snob. (...) she was an elitist.“ In: Nunez, *Sempre Susan* 56ff.

Sontags Besuch in der Redaktion der Tageszeitung hat Leibovitz auch seriell festgehalten, ähnlich einer Fotogeschichte (Abb. 49). Interessanterweise wird bei den Überlegungen in der Fachliteratur, ob Fotografien narrativ sein können, nur selten auf serielle Fotos eingegangen. Die veröffentlichten beziehungsweise im Archiv hinterlegten Fotos von Sarajevo weisen zwar zeitliche Lücken auf und bedürfen einer Erklärung, dennoch „erzählen“ sie, wenn man sie aneinanderreih – wie ich hier exemplarisch zeigen möchte:



Abb. 49: Annie Leibovitz: Die Redaktionsräume der bosnischen Tageszeitung Oslobodjenje, Sarajevo 1993.

Die Information, die notwendig ist, um die Narration auch zu verstehen, ist jene, dass die Mitarbeiter der Zeitung wie auch Sontag einige Nächte in den Räumen der Redaktion verbringen mussten, da es zu gefährlich war, nach draußen zu gehen. Deshalb wäscht und föhnt sich die Chefredakteurin Gordana Knežević offenbar auch die Haare in Sontags Anwesenheit.

Zuletzt möchte ich auf ein anderes Foto aus dem Susan Sontag Archiv eingehen, auf dem ein bosnischer Zeitungsartikel mit einem Bild Sontags zu sehen ist.⁹⁸⁰ Es ist

⁹⁸⁰ Das Foto nahm Leibovitz vermutlich in der Redaktion der einzigen Tageszeitung Sarajevos, Oslobodjenje, auf. Foto zu finden in: UCLA Special Collections, *Susan Sontag Papers*, Box 340, Folder 2.

das einzige Bild, das explizit auf Sontag als eine Person der Öffentlichkeit deutet – und damit auch diese Information als Vermächtnis sichert.

Exkurs

Im Susan Sontag Archiv liegen auch Fotos, deren jeweiliger Urheber nicht benannt ist. Diese Fotos zeigen Sontag, aber auch Annie Leibovitz in Sarajevo. Sie sind also Zeugnis davon, dass sich beide gleichzeitig in der Stadt aufgehalten haben. Obwohl die Bilder keinen Aufschluss über die Beziehung zwischen den beiden geben, so ist die mädchenhafte, verspielte, vielleicht auch etwas theatralische Pose von Leibovitz auf einem der Bilder⁹⁸¹ dennoch auffallend. In den Redaktionsräumen der Tageszeitung *Oslobodjenje* kniet sie mit einem Bein vor Sontag und blickt sie auffordernd an – während Sontag, die ernsthafte Intellektuelle, eher unbeeindruckt zurückblickt. Da Leibovitz gegenüber einer unbekannten Frau vermutlich nicht derart posiert hätte, erweckt das Bild auch ein gewisses Maß an Vertrautheit, sei es auch nur freundschaftlicher Art, zwischen ihr und Sontag.

Das Leben der Zivilisten

Annie Leibovitz hat Sontag nicht nur dabei geholfen, mit ihrem Sarajevo-Besuch in Erinnerung zu bleiben, sie hat mit der Hilfe von David Rieff auch der politischen Position Sontags zugespielt und das Image Sarajevos untermauert, das Sontag nach Außen postulierte: das einer kulturellen, europäischen Stadt – oder wie David Rieff in einem Bildtext zu „Sarajevo the Besieged“ in der *Vanity Fair* schrieb: „...the values that visitors to Sarajevo always associated with the city: the easy tolerance, the commitment to genuine civility, and the cosmopolitanism exceptional in a world where these values are everywhere under fire.“^{982, 983} Leibovitz spielt dieser Haltung

⁹⁸¹ Foto zu finden in: UCLA Special Collections, *Susan Sontag Papers*, Box 338, Folder 33.

⁹⁸² Leibovitz, „Sarajevo the Besieged“ 251.

⁹⁸³ In einem weiteren Bildtext glorifiziert David Rieff die Stadt geradezu und bezeichnet das Leben in Sarajevo vor dem Krieg als „wonderful“. Vgl. ebd., 242.

zu, indem sie Menschen aus den unterschiedlichsten Bereichen porträtierte und die Kontinuität ihrer Leben aufzeigt: Ein Boxer übt (Abb. 50); ein Schriftsteller sitzt mit dem Enkel im Arm in einem Wohnzimmer; ein Orchester-Quartett probt (Abb. 51); eine Tageszeitung produziert täglich eine Ausgabe; ein Lehrer posiert mit seiner Schulklassie; und ein Paar liebkost sich auf der Straße. Es sind Szenen, wie sie sich in jeder zivilisierten Stadt in Zeiten des Friedens abspielen könnten.



Abb. 50: Annie Leibovitz: Boxer in Sarajevo, erschienen in der *Vanity Fair*, 1993.



Abb. 51: Annie Leibovitz: Orchester-Quartett in Sarajevo, 1993.

Die genannten Fotos sind auch in der *Vanity Fair* abgedruckt, begleitet von den Erklärungen David Rieffs, die im Kontrast zu den Fotografien die Lebens-Diskontinuität dieser Menschen vor Augen führen: Der Boxer übt, ist untertags aber Soldat; der Schriftsteller mit Enkel kämpft auch an der Front; das Quartett muss jeden Tag einen lebensgefährlichen Weg gehen, um zum Übungsraum zu gelangen;

der Tageszeitung geht regelmäßig das Papier aus und sie hat nur einen Umfang von sechs Seiten, von denen drei mit Todesanzeigen gefüllt sind; der Lehrer musste schon ein drittes Mal ein neues Klassenzimmer suchen, weil es für die Kinder zu gefährlich war und unterrichtet nun in seiner eigenen Wohnung; und das Liebespaar ist bei genauerem Hinsehen eingerahmt von Menschen, die auf ihrem Fahrrad Wasserkanister transportieren, weil die Wasserversorgung daheim nicht mehr funktioniert. Im Spiegel dieser Erklärungen erst wirken die Menschen auf den Fotos stoisch und zum Teil heroisch – weil sie, wie die Leser, den Lebensstandard der westlichen Welt teilten und nun mit den Gefahren und Einschränkungen des Kriegs zu leben versuchen.



Abb. 52: Annie Leibovitz: Godot-Schauspieler Velibor Topić und seine Freundin, 1993.

Insbesondere das Bild mit dem Liebespaar (Abb. 52), bei dem es sich um einen der Godot-Schauspieler, Velibor Topić, und seine Freundin handelt, vermittelt westliche Werte. Das gelingt zum einen, weil das Bild an die Fotos von anderen Liebespaaren denken lässt wie etwa jene von Alfred Eisenstaedt, die er zum Kriegsende 1945 in New York aufnahm und die für den Sieg der westlichen Mächte über den Faschismus stehen. Oder „The Kiss“ von Robert Doisneau, aufgenommen im Jahr 1950 in Paris, der Stadt, die die europäische Kultur symbolisierte und der Sonntag so huldigte. Das Foto des Liebespaars lässt also „im Foto andere Fotos

anklingen“⁹⁸⁴ und damit Assoziationen westlicher Werte aufkommen. Velibor Topić und seine Freundin führen außerdem vor, dass die Liebe – genauso wie in New York oder Paris – auch in Sarajevo öffentlich gezeigt werden darf und dass kein muslimischer Fundamentalismus in Bosnien herrscht, wie es die Serben als Propaganda im Westen zu verbreiten suchten. Sontag zeigt das Vorurteil auf:

„Perhaps I should not have been surprised to be asked if I saw many women in Sarajevo who are veiled, or who wear the chador; one can't underestimate the extent to which the prevailing stereotypes about Muslims have shaped ‚Western‘ reactions to the Serb aggression in Bosnia.“⁹⁸⁵ Gleichzeitig steht die Liebe auf dem Foto im Kontrast zu den Gräueltaten des Bosnien-Kriegs – für den Rieff und Sontag die Serben verantwortlich machen.

Obwohl Rieff in seinen Begleittexten des *Vanity Fair* Artikels eindeutig Position bezieht für die Einwohner Sarajevos, verblassen die Botschaft, für die sich Sontag während des Bosnien-Kriegs außerdem stark machte: Nicht nur dass die Stadt und ihre Einwohner europäisch ausgerichtet sind, sondern dass die Stadt gerade deswegen schützenswert und eine Intervention der NATO dringend erforderlich sei, um den Völkermord zu stoppen. Selbst in den Bildern der Fotostrecke, die die Folgen des Kriegs direkt ansprechen, sind weder das Ausmaß noch das Grauen des Kriegs fassbar: Ein Bild zeigt einen ehemaligen Fußballplatz, der zum Friedhof umfunktioniert wurde und auf dem nur einige wenige Grabsteine zu sehen sind. Und auf dem anderen Foto ist ein verletzter Mann im Krankenhaus in Sarajevo abgebildet, auf den Rieff in seinem Text nicht einmal eingeht, sondern in dem er sein Augenmerk auf die serbische Krankenschwester legt, die in Sarajevo Menschenleben rettet. Der Mann könnte auch das Unfallopfer einer Großstadt sein, die Ärztin angestellt in einem normal funktionierenden Krankenhaus.⁹⁸⁶ Das Gefühl, das die Fotostrecke evoziert, ist keines des Mitleids oder der Empörung. Liest man die Bildtexte, kommen bestenfalls kurze Momente des Mitgefühls auf, das aber sogleich durch das dazu gehörige Foto gedämpft wird. Die Juxtaposition von Foto und Text bleibt nicht mehr als ein interessantes Stilmittel. Das Vorgehen verfehlt sein Ziel.

⁹⁸⁴ Vgl. Sontag, *Das Leiden anderer betrachten* 98.

⁹⁸⁵ Sontag, *Where the Stress Falls* 307.

⁹⁸⁶ In Wirklichkeit waren die Zustände in dem Krankenhaus, wie sich Leibovitz in „*At Work*“ erinnert, miserabel: „There was often no anesthesia, and the hospital was frequently the target of shelling.“ In: Leibovitz, *At Work* 110.

Das Foto nämlich „beweist“, dass es den Menschen in Sarajevo nicht so schlecht gehen kann, wenn sie die Dinge, die ihnen bislang wichtig waren, auch weiterhin tun können – wenngleich dies in Wirklichkeit natürlich illusorische Gedanken sind. Die Fotos zeigen eben gerade nicht, was Rieff schreibt. Sie lassen einen die Einschränkungen und die Angst nicht erleben.

Straßenfotografien

Leibovitz besuchte nicht nur gezielt Menschen in Sarajevo, um sie zu porträtieren, sie lief offenbar auch durch die Stadt und machte zufällige Aufnahmen von Menschen – in der Tradition europäischer und amerikanischer Straßenfotografen. Wie ich bereits erörtert habe, fand Leibovitz dafür ideale Bedingungen vor. Durch den Krieg hatte sich der Lebens- und Spielraum insbesondere der Kinder verringert und verlagert. Die wenigen sicheren Straßen in Sarajevo wurden mangels anderer Freizeitmöglichkeiten zum Treffpunkt für Kinder und Jugendliche. Ähnlich wie Helen Levitt in den 1930er und 1940er Jahren die Kinder in Harlem fotografierte, die dort auf den Straßen und zwischen Gebäuderuinen spielten, begnügten und vergnügten sich die Kinder in Sarajevo mit dem, was die Stadt noch zu geben vermochte.⁹⁸⁷ Obwohl die Bilder vor allem schön und humorvoll sind, stimmt ausgerechnet eines dieser Bilder am nachdenklichsten, jedenfalls bei genauerem Hinsehen, und hat damit einen ähnlichen Effekt, wie ihn Roland Barthes beschreibt. Er sagt über Schockfotografien, dass die buchstäbliche Fotografie in den Skandal des Grauens, nicht in das Grauen selbst führe. Im Gegensatz zu Bildern, die nicht krampfhaft erschüttern wollen: „Das *Natürliche* dieser Bilder, ohne Emphase und ohne Erläuterung, nötigt den Betrachter zu einer intensiven Befragung, bringt ihn auf den Weg zu einem Urteil, zu dem er selbst kommt, ohne von der weltschöpferischen Präsenz des Photographen gestört zu werden.“⁹⁸⁸

Das im Archiv befindliche Sarajevo-Foto zeigt einen kleinen Jungen im Alter von etwa drei Jahren, mit ernstem Gesichtsausdruck und einer lebenden Katze im Arm.

⁹⁸⁷ Leibovitz hat diese Fotos, bis auf eines, aber weder in Zeitschriften noch in Bildbänden veröffentlicht. Die Fotos sind im Susan Sontag Archiv hinterlegt: UCLA Special Collections, *Susan Sontag Papers*, Box 340, Folder 2.

⁹⁸⁸ Barthes, Roland. „Schockphotos (1957).“ Barthes, *Auge in Auge* 29.

Er wird von einem Jugendlichen am Bildrand freundlich belächelt. Bei genauerem Hinsehen aber erst entfaltet sich das Bild in seiner Komplexität. Der Junge geht in der Mitte einer breiten Passage entlang, ohne Eltern, die Menschen sehen ihm nach, andere entfernen sich von ihm – was vermutlich nichts mit dem Jungen, sondern vielmehr mit der Anwesenheit der Fotografin zu tun hat. Trotzdem wirken die anderen Menschen dadurch fremd und ohne Bezug zu dem Kind, wodurch der Junge auf sich allein gestellt zu sein scheint. Es drängt sich der Gedanke auf, dass die Katze vielleicht das einzige ist, was dem Jungen geblieben sein könnte. Denn die linke Seite der Passage, die gesäumt ist von Schotter und Säcken, die wahrscheinlich einen Schutzwall gegen die Scharfschützen bilden, und die Blutflecken auf dem Boden vorne im Bild vergegenwärtigen, dass der Junge sich inmitten eines Kriegs befindet.

Andererseits nimmt die Angstfreiheit des Jungen und die Heiterkeit des Jugendlichen der Szenerie die Dramatik. Losgelöst von der vom Krieg geformten Stadtlandschaft birgt das Foto des Jungen mit seiner Katze auch eine gewisse Poetik in sich, wie sie den Straßenfotografien von Cartier-Bresson und Helen Levitt eigen ist (Abb. 53 und Abb. 54). Poetisch wirkt zum einen das kindliche Verhalten in der Welt der Erwachsenen: Das stolze Lächeln des Jungen in der Rue Mouffetard (Cartier-Bresson), die Kinder, die mit gebannten Blicken die Seifenblasen verfolgen – und auch der Junge in Sarajevo, der seine Katze wie ein Stofftier trägt. Die Poetik entsteht aber auch aus der Nostalgie, die die Fotos, zumal aufgenommen in Schwarz-Weiß, bewirken: Sie bezeugen das „unerbittliche Verfließen der Zeit“⁹⁸⁹, verstärkt durch die kindlichen Subjekte – Kinder, die inzwischen Erwachsene oder sogar bereits verstorben sind.

⁹⁸⁹ Sontag, *Über Fotografie* 21.



Abb. 53: Henri Cartier-Bresson: Rue Mouffetard, 1954.



Abb. 54: Helen Levitt: Mädchen in New York, 1942.

James Agee schrieb über Helen Levitt, dass sie die ästhetische Welt innerhalb der tatsächlichen Welt wahrnehme.⁹⁹⁰ Ähnliches gelingt auch Leibovitz mit ihren Straßenfotografien aus Sarajevo. Obwohl sich gerade dieses eine Foto deutlich von jenen von Cartier-Bresson und Levitt unterscheidet. So gesteht Leibovitz ihren Protagonisten viel mehr Raum zu als Cartier-Bresson und Levitt ihn gewähren: Die Straßenflucht und die anderen Kinder sind bei Cartier-Bresson unscharf und Levitt lässt das Fahrzeug, das sich am Ende der Mauer andeutet, nicht in das Bild eindringen. Die Bildausschnitte sind also jeweils eng gefasst und auf den eigentlichen Schauplatz reduziert, die Außenwelt ausgeblendet. Das Foto von Leibovitz hingegen ist aus einer fotojournalistischen Perspektive aufgenommen – das Foto enthält nichts vor und ist damit auch dokumentarischer. Es ist somit ein gutes Beispiel für die Doppelkraft, die Sontag Kriegsfotografien zuschreibt, nämlich Dokumente hervorzubringen und Bildkunstwerke zu schaffen. Anders noch als in „Über Fotografie“ gesteht Sontag in „Das Leiden anderer betrachten“ der Fotografie zu, Kunst zu schaffen: „...Fotografien neigen dazu, was immer sie abbilden umzuformen (...) Kunst tut ebendies: sie formt um – aber Fotografie, die von Katastrophen und anderen Übeln Bericht erstattet, wird oft kritisiert, wenn sie ‘ästhetisch‘, das heißt, zu sehr wie Kunst wirkt.“⁹⁹¹

⁹⁹⁰ Vgl. Agee, James. „New York City.“ *Helen Levitt*. Hrsg. Peter Weiermair. München: Prestel, 1998. 10.

⁹⁹¹ Sontag, *Das Leiden anderer betrachten* 89.

Näher an die künstlerische Fotografie und damit weiter weg von der dokumentarischen Idee, rückt Leibovitz mit zwei anderen Straßenfotografien aus Sarajevo⁹⁹²: Das Bild eines Teenagers, der sich von einem anderen die Haare zu Zöpfen binden lässt, kommt sowohl in seinem Humor als auch im Bildschnitt den Fotografien von Helen Levitt am nächsten. Und auch ein Foto, das vermutlich eine Krankenhausangestellte zeigt, die durch ein Fenster mit Einschusslöchern blickt, wirkt poetisch und künstlerisch, weil eines der Einschusslöcher zufälligerweise so positioniert ist wie eine Blume im Haar der Frau sitzen würde.

Verletzte und Opfer

Wie ich bereits dargelegt habe, hat Annie Leibovitz keine Fotos von Kampfhandlungen veröffentlicht. Wenigstens in einer Situation aber hätte sie Fotos eines Angriffs machen können, nämlich als sie auf dem Weg zur Schönheitskönigin „Miss Besieged Sarajevo“ war und vor ihrem Auto eine Granate einschlug: „Miss Besieged Sarajevo lived in a high-rise development on the western edge of the city where there was a lot of shelling. A mortar came down in front of our car as we drove through her neighborhood. It hit a teenage boy on a bike and ripped a big hole in his back. We put him in the car and rushed him to the hospital, but he died on the way.“⁹⁹³ Es ist nicht dokumentiert, ob Leibovitz Fotos von dem schwer verletzten Jungen kurz nach dem Angriff gemacht hat, sie hat jedenfalls kein solches Foto in Zeitschriften oder Büchern veröffentlicht. In einem Interview erzählte sie aber von ihrer Aufregung, verbunden mit dem Vorfall: „I was so upset that I thought I was photographing in color but it was black-and-white film, and about three times over-exposed.“⁹⁹⁴ Obwohl sie in dem Interview nicht darauf eingeht, ob sie tatsächlich die Opfer – mit dem Jungen wurde auch eine ältere Dame verletzt – fotografiert hat, könnte man ihrer Aussage entnehmen, dass sie es zumindest versucht hatte, die Fotos aber nicht brauchbar waren. Auf einem anlässlich einer Ausstellung veröffentlichten

⁹⁹² Beide Fotografien sind im Archiv zu finden: UCLA Special Collections, *Susan Sontag Papers*, Box 340, Folder 2.

⁹⁹³ Leibovitz, *At Work* 107.

⁹⁹⁴ Lambert, „Talking pictures with Annie Leibovitz“ n. pag.

contact sheet, auf dem Fotos zu sehen sind, die sie zeitlich um das Ereignis herum gemacht hat, ist kein Junge zu erkennen, sondern lediglich sein Fahrrad – ein Foto, das Leibovitz später publizierte und das eines ihrer bekanntesten Sarajevo-Bilder ist (Abb. 55). Die Bilder, die nach dem Bild des Fahrrads zu sehen sind, zeigen Menschen, die jemandem in ein Auto helfen. Vermutlich handelt es sich dabei um die bei dem Angriff verletzte ältere Dame.

Ob Leibovitz Aufnahmen von dem schwer verletzten Kind gemacht hat, ist vor allem im Spiegel der Vorwürfe interessant, denen sich einige Kriegsfotografen im Bosnienkrieg ausgesetzt sahen. Dem Fotografen Luc Delahay beispielsweise wurde vorgeworfen⁹⁹⁵, in Bosnien eine verletzte Frau fotografiert und dafür sogar drei Filmrollen aufgebraucht zu haben statt ihr zu helfen, obwohl sie vor seiner Kamera um Hilfe bat. Der Fotograf begründete sein Verhalten mit den Worten „I was only doing my job“. Das Foto bekam 1992 den World Press Award, wurde aber später von der betreffenden Internetseite genommen.⁹⁹⁶ Im Gegensatz zu Delahay hat Leibovitz aber geholfen, den Jungen ins Krankenhaus zu bringen. Leibovitz, die, wie ich zu Beginn meiner Dissertation dargelegt habe, von allen gemocht werden wollte, war außerdem keine abgebrühte Kriegsjournalistin, die das Grauen des Kriegs regelmäßig zu Gesicht bekam. Ein Vorfall wie dieser, in dem sie selbst nur knapp mit dem Leben davon gekommen war, war für sie schockierend. Andererseits muss sie Gefallen an der Aufregung gefunden haben. Denn einer Journalistin des Magazins *Life* sagte Leibovitz in Bezug auf Sarajevo: „I think I'm hooked“⁹⁹⁷. Sie drückte auch ihr Bedauern aus, aus Sarajevo abgereist zu sein, nur einen Tag vor dem brutalen Beschuss des dortigen Stadtmarkts. Denn aus der Perspektive einer Fotojournalistin hatte sie eine gute Story verpasst.⁹⁹⁸ In „A Photographer's Life“ erklärte sie sich eingehender: „There's something intoxicating about being in a place where everything is stripped down to simple life and death. That's why war journalists and photographers go from war to war. Everything else seems trivial.“⁹⁹⁹

⁹⁹⁵ Der Vorwurf kam auch von dem Opfer selbst.

⁹⁹⁶ Vgl. Zimmermann, „Semmeln in Rožna dolina“ 104f.

⁹⁹⁷ Biema, David Van. „Face to Face. The Eye of Annie Leibovitz“. *Life* 1. April 1994. 54.

⁹⁹⁸ Vgl. ebd., 48.

⁹⁹⁹ Leibovitz, *A Photographer's Life*. Introduction n. pag.

Leibovitz hat nur wenige Fotos aus Bosnien veröffentlicht, auf denen Tote oder Verletzte zu sehen sind.¹⁰⁰⁰ Ich möchte hier insbesondere das erwähnte Foto des Fahrrads besprechen und die Fotografie, die einen verletzten Mann auf einem Operationstisch im Krankenhaus zeigt.



Abb. 55: Annie Leibovitz: Fahrrad eines verletzten Jungen in Sarajevo, 1993.



Abb. 56: Annie Leibovitz: Sarajevo Hospital, 1993.

Die beiden Fotografien sind sehr gegensätzlich. Beide zeigen anstelle von Kampfhandlungen die Spuren des Kriegs. Doch kommt dies im Falle des Fahrrads

¹⁰⁰⁰ Dem Zeitungsartikel von Angelika Lambert („Talking Pictures with Annie Leibovitz“ n. pag.) ist zu entnehmen, dass sie in einer Ausstellung in der National Portrait Gallery im März 1994 wenigstens noch ein weiteres Foto eines Toten zeigte, das aber in keinem Printmedium publiziert wurde und auch nicht im Susan Sontag Archiv hinterlegt ist. In der vorliegenden Analyse nehme ich Bezug auf zwei publizierte Bilder und zwei Bilder aus dem Susan Sontag Archiv.

durch die Absenz als Folge des Kriegs zum Ausdruck während die Krankenhausfotografie durch die Präsenz des schwer verletzten Mannes wirkt, der noch starb während Leibovitz ihn fotografierte.¹⁰⁰¹ Letzteres Foto ist dokumentarischer Art. Mit dem Foto des Fahrrads hingegen, auf dem die Blutspur aussieht wie Farbe mit einem großen Pinsel aufgetragen, ästhetisiert Leibovitz den Krieg und beschreibt ihn mit Symbolen. Die Interpretation der Symbole obliegt dem Betrachter: „Mit dem Prinzip der Auslassung und des Verweises wird an die Vorstellung von etwas appelliert, das sich jenseits dessen bewegt, was auf den Bildern selbst zu sehen ist. So sind diese Werke in hohem Maße auf das Engagement der Betrachter angewiesen, um zu ‚gelingen‘“¹⁰⁰² Inwiefern ist das Bild gelungen? David Rieff schreibt in seinem Vorwort zu einem Bildband von Ron Haviv: „The best photographs of war and disaster shock and disturb. It doesn't matter if the image in question depicts the horror as it takes place or instead, the cold, tear-stained reality of its aftermath.“¹⁰⁰³ Das Foto von dem Fahrrad verstört den Betrachter zwar, aber es schockiert nicht, weil das abstrakte Motiv, das den Tod nur erahnen lässt, wenig Mitleid erregt. Es erinnert vielmehr an die forensische Fotografie und deren Ästhetik, die Fragen nach dem Täter und den Umständen hervorrufen.^{1004, 1005} Das Bild ist außerdem in Schwarz-Weiß fotografiert, was dem Foto seine Dramatik nimmt, da das Gefühl entsteht, das Ereignis sei schon sehr lange her. Obwohl das ästhetisierte Bild für Leibovitz wahrscheinlich mehr Gefühle in sich barg als das Foto mit dem Mann auf dem OP-Tisch, bleibt sie ausgerechnet hier an der Oberfläche des Sujets – in diesem Fall wörtlich, am Objekt.

Das Foto im Operationssaal des Krankenhauses (Abb. 56) ist alles andere als symbolisch – es katapultiert den Betrachter direkt in das Geschehen hinein. Es erfüllt Leibovitzs ursprüngliche Idee, in Sarajevo fotojournalistisch zu arbeiten und wurde

¹⁰⁰¹ Leibovitz, *At Work* 110.

¹⁰⁰² Matthias, *Die Kunst, den Krieg zu fotografieren* 21.

¹⁰⁰³ Rieff, David. „That These Photographs Exist“. *Blood and Honey. A Balkan War Journal*. Haviv, Ron. New York: TV Books, 2000. 22.

¹⁰⁰⁴ Ralph Rugoff arbeitet mit dem Begriff der forensischen Ästhetik, unter die er unterschiedliche Werke des 20. Jahrhunderts fasst, die sich alle dadurch auszeichnen, dass sie ein Danach einer Handlung oder eines Ereignisses zeigen. Siehe auch Matthias, *Die Kunst, den Krieg zu fotografieren* 59.

¹⁰⁰⁵ Leibovitz hat kurz nach dem Völkermord in Ruanda ein Foto aufgenommen, auf dem rote Blutspuren an weißen Wänden einer Schule zu sehen sind. Dieses Farbfoto wirkt stärker noch als das Bild des Fahrrads in Sarajevo wie ein forensisches Foto.

in der *Vanity Fair* publiziert – als Porträt über die serbische Ärztin Senja Besarović, die im Krankenhaus von Sarajevo arbeitete. Wie bereits erwähnt, fokussierte sich David Rieff in seinem begleitenden Bildtext entsprechend auf die Ärztin und nicht das Opfer, einen Soldaten, der verletzt und nackt auf dem OP-Tisch vor ihr liegt. So wandert auch der Blick des Betrachters zwar zunächst über den Körper, dann aber zur Ärztin beziehungsweise ihrem Team, um sich schließlich wieder dem Körper und dessen Studium zu widmen, wie etwa dem Suchen nach den Verletzungen und dem Versuch zu erkennen, wie es dem Opfer möglicherweise ergeht. Susan Sontag unterstellt dem Betrachter leidender Körper aber nicht nur Neugier, sondern ein laszives Interesse an gequälten, verstümmelten Körpern als Teil der menschlichen Neigung zum Grauenhaften.¹⁰⁰⁶ Während die Natur des Menschen also darauf vorbereitet zu sein scheint, Gräuel anzusehen und sogar ansehen zu wollen, ist auf der anderen Seite auch die Ikonografie des Leidens eine lange, die sich schon in christlichen Bibelgeschichten und auch den heidnischen Mythen griechischer Sagen findet.¹⁰⁰⁷ Das Zusammenspiel eines leidenden und gleichzeitig nackten Körpers muss nach Sontag ein besonders großes Interesse an der Betrachtung wecken.¹⁰⁰⁸ Mitleid aber erweckt es nur in geringem Maße. Das mag auch daran liegen, dass ohne die Bildinformation von Leibovitz auf dem Foto lediglich ein verletzter Mann zu sehen und nicht das Ausmaß seiner Verletzung zu erkennen ist. Zum anderen wirkt aber auch die Mimik des Ärzte-Teams reflexiv, das nicht aufgeregt, entsetzt oder verzweifelt aussieht. Das Betrachten des Bilds und des Opfers scheint moralisch vertretbar zu sein, das Hinsehen keine Grenzen zu überschreiten. Anders verhält es sich aber, wenn man weiß, dass der Mann im Sterben liegt. Das gefühlte Zusehen, das tatsächlich ja nur ein Ansehen ist, da das Foto nur eine Momentaufnahme ist und nicht das Sterben als Prozess verbildlicht, scheint dadurch ethisch fragwürdig.

Leibovitz machte dieses Foto nicht in der Absicht, einen toten Menschen zu fotografieren, es ergab sich zufällig während des Fotografierens: „The photograph of the naked wounded soldier was taken in a makeshift operating room. I think the man

¹⁰⁰⁶ Vgl. Sontag, *Das Leiden anderer betrachten* 111ff.

¹⁰⁰⁷ Vgl. ebd., 49ff.

¹⁰⁰⁸ Sontag schreibt, dass der Appetit nach leidenden Körpern offenbar fast so groß ist wie nach nackten Körpern. Vgl. ebd. 50.

died as I took the picture, but I didn't find that out until later.“¹⁰⁰⁹ Anders verhält es sich aber mit einem Foto, das im Susan Sontag Archiv hinterlegt ist.¹⁰¹⁰ Es zeigt einen Toten, vermutlich in der Leichenhalle des Krankenhauses, deren Besuch Leibovitz bei ihrer Ankunft von anderen empfohlen wurde, um selbst zu sehen, dass der Krieg in Sarajevo Opfer fordere: „Several people told me that the first thing I should do when I got there was go to the morgue, so that I could really take in what was happening. When you walked into the morgue and saw who had been killed that day it was shocking. Children, mothers. People from all walks of life. It was horrible.“¹⁰¹¹ Auf dem Bild ist ein mit Shorts bekleideter Mann zu sehen, der auf einer Bahre liegt. Auf seiner Kleidung und unter der Liege befinden sich Blutspuren. Der Zettel, der an seinem Fuß hängt, versichert dem Betrachter, dass es sich bei dem Mann um einen Toten handelt. Sowohl hier als auch bei dem Soldaten auf dem OP-Tisch sind die Gesichter nicht vollständig erkennbar. Das Gesicht des Toten ist leicht zur Wand gedreht, man sieht ihn nicht frontal, und von dem Gesicht des Soldaten auf dem anderen Bild zeigt Leibovitz nur den unteren Teil, obwohl es sicherlich möglich gewesen wäre, es vollständig abzulichten.¹⁰¹²

Leibovitz wahrt damit einen ethischen Kodex, der allerdings eine Doppelmoral in sich birgt. Wie Sontag in „Das Leiden anderer“ analysiert, werden Tote aus dem eigenen Land in der Regel diskret behandelt, während Tote aus der Fremde, insbesondere aus exotischen Ländern, oft schutzlos dargestellt werden. Es ist interessant, diese Schlüsse im Licht der Außenwahrnehmung Bosniens zu betrachten.¹⁰¹³ Denn obwohl Leibovitz die Gesichter nicht zeigt, zeigt sie von dem Mann im Krankenhaus doch das halbe Gesicht und den nackten Körper, ohne seine Intimität zu wahren. Es ist fraglich, ob Leibovitz ein solches Foto eines Amerikaners zur Veröffentlichung frei gegeben hätte und ob die amerikanische *Vanity Fair* das Bild dann auch publiziert hätte.¹⁰¹⁴

¹⁰⁰⁹ Leibovitz, *A Photographer's Life*. Introduction n. pag.

¹⁰¹⁰ Foto zu finden in: UCLA Special Collections, *Susan Sontag Papers*, Box 340, Folder 2.

¹⁰¹¹ Leibovitz, *A Photographer's Life*. Introduction n. pag.

¹⁰¹² Vermutlich hat Leibovitz das Gesicht des Mannes auf anderen Fotos auch komplett aufgenommen, aber nicht publiziert.

¹⁰¹³ Wie ich bereits erläutert habe, war die Rezeption Bosniens mit Vorurteilen behaftet, fundamentalistisch muslimisch geprägt zu sein. Sontag machte es sich zur Aufgabe, insbesondere Sarajevo als eine multietnische und europäische Stadt anzupreisen.

¹⁰¹⁴ Im Kapitel 6.3.6 gehe ich näher auf moralische Diskussionen um die Veröffentlichung von Toten-Bildern ein.

Wie bereits erwähnt, hat sich Leibovitz zur politischen Situation Bosniens nicht geäußert. Es ist daher schwer nachzuvollziehen, inwiefern sie beim Fotografieren von ihrer eigenen Haltung gegenüber Sarajevo gelenkt war. Wenn ihr das, was sie in Sarajevo sah, emotional naheging, hat sie es doch geschafft, professionell damit umzugehen. Sie hielt die Kamera auf ihre Fotosujets in Bosnien – ob diese nun gesund, verletzt oder tot waren – genauso wie sie es bei anderen fotojournalistischen Arbeiten in den USA gemacht hatte.¹⁰¹⁵ So gesehen ist ihre Herangehensweise gegenüber ihren Fotosujets demokratisch.

Abschließend möchte ich das Foto eines Verletzten, eines fußamputierten Jungen, im Krankenhaus von Sarajevo besprechen.¹⁰¹⁶ Leibovitz hat den Jungen, der auf Krücken den Gang des Krankenhauses entlang geht, aus einer, wenn auch näheren, Distanz aufgenommen. Das Foto gibt dadurch Aufschluss über die Umgebung, das Krankenhaus, das sauber und intakt aussieht. Der Junge wirkt versorgt – mit den medizinischen Hilfsmitteln (Krücken) und in Begleitung einer Ärztin. Beide Fotosujets – Junge wie Ärztin – nehmen keinen Blickkontakt mit der Fotografin auf, wodurch ihr Handeln authentisch und unbeeinflusst von der Fotografin wirkt. Andererseits fehlt hier, im Gegensatz zu einem Bild des britischen Fotojournalisten Tom Stoddart¹⁰¹⁷ die Empathie. Stoddart hat zwei beinamputierte Kinder, ein jüngeres und ein älteres, im Krankenhaus von Sarajevo in Nahaufnahme abgelichtet – und dem Betrachter im wörtlichen Sinne näher gebracht. Das vermeintliche Zurückblicken der Kinder beim Betrachten des Fotos setzt eine aktive Auseinandersetzung mit deren Schicksal in Gang.

Bei den Kriegsfotografien von Annie Leibovitz bleibt eine weitreichende Wirkung, ob nun emotionaler Art oder im Sinne einer moralisch motivierten Aktion wie sie Sontag als Wirkungspotentiale der Kriegsfotografie beschreibt, aus. Einerseits bedingt durch die Motivwahl, wie ich bei der Analyse der *Vanity Fair* Fotografien verdeutlicht habe. Zum anderen aber auch durch die räumliche wie

¹⁰¹⁵ Eine Ausnahme bilden hier die Fotografien, die Leibovitz von Sontag in Sarajevo gemacht hat. Bei diesen Bildern entsteht der Eindruck, als ob sie aus einer liebevollen oder wenigstens vertrauten Perspektive aufgenommen wurden. Sie wirken nicht so distanziert.

¹⁰¹⁶ Foto zu finden in: UCLA Special Collections, *Susan Sontag Papers*, Box 340, Folder 2.

¹⁰¹⁷ Tom Stoddart fotografierte ebenfalls im belagerten Sarajevo. Tom Stoddart: *Sarajevo Hospital*. Februar 1992. Getty Images. Verfügbar: <https://www.gettyimages.de/detail/nachrichtenfoto/amputee-children-wounded-during-the-siege-of-sarajevo-nachrichtenfoto/55904006>. Seriennummer 55904006.

emotionale Distanz, die Leibovitz selbst bei jenen Fotosujets wahrt, deren Fotos, empathischer aufgenommen, möglicherweise eine größere Wirkung entfaltet hätten.

6.2.7. **Exkurs: 9/11**

Ich möchte an dieser Stelle kurz auf die Terrorattacke am 9. September 2001 in New York eingehen. Das Ereignis selbst stellt zwar keine Gemeinsamkeit zwischen Leibovitz und Sontag dar – sie befanden sich zum Zeitpunkt der Attacke auf verschiedenen Kontinenten und es resultierte auch keine künstlerische Zusammenarbeit daraus. Doch schenkte Sontag in „Das Leiden anderer betrachten“ auch den Fotos von 9/11 als Kriegsfotografien Beachtung. Sontag und Leibovitz bearbeiteten das Thema außerdem jede auf ihre Weise: Susan Sontag, die sich damals in Berlin aufhielt, schrieb für den *New Yorker* ein kurzes politisches Statement zu dem Terrorangriff. Und Annie Leibovitz machte einige Wochen später Fotos von Ground Zero, in Begleitung von Susan Sontag.

Als Sontag von der Terrorattacke erfuhr, setzte sie sich, wie sie in „A Few Weeks After“¹⁰¹⁸ erzählt, vor einen Fernseher in Berlin und sah fast 48 Stunden lang die Nachrichten an – „mainly CNN, before returning to my laptop to dash off a diatribe against the inane and misleading demagoguery I had heard disseminated by American government and media figures“¹⁰¹⁹. Es handelte sich dabei um einen kurzen Kommentar, der im *New Yorker* in der Ausgabe vom 24. September 2001 erschien. Sontag wirft darin der Bush-Regierung und den Medien vor, eine Rhetorik zu verwenden, die die Realität verschleiere und der Demokratie nicht würdig sei. Die Terrorattacke sei kein Angriff auf die Zivilisation oder freie Welt gewesen, sondern auf eine selbst ernannte Supermacht, die ihre amerikanische Außenpolitik, insbesondere im Mittleren Osten, überdenken sollte. „Politics, the politics of a democracy – which entails disagreement, which promotes candor – has been replaced by psychotherapy“, fasste Sontag zusammen und appellierte an die Leser:

¹⁰¹⁸ „A Few Weeks After“ entstand aus einem kurzen Fragebogen der italienischen Zeitung „Il Manifesto“, die den Text am 6. Oktober 2001 publizierte.

¹⁰¹⁹ Rieff, *At the Same Time* 108.

„Let's by all means grieve together. But let's not be stupid together.“¹⁰²⁰ Für ihren Kommentar wurde Sontag von vielen angefeindet, die sich angesichts des Terrorangriffs in ihrem amerikanischen Patriotismus bestärkt fühlten, den Sontag nicht gerade zu untermauern versuchte. Auch ihr Sohn David Rieff kritisierte seine Mutter in einer E-Mail an sie: „On your piece: Look, the honest truth, as I'm sure you infer, is that I hated it. (...) I don't understand how you could have called so firmly for military action in Bosnia, have welcomed the bombing of Serbia, know the reality of the Arab Middle East, and still write what you wrote. You say things were clearer in Bosnia days. Perhaps...“¹⁰²¹ In „A Few Weeks After“ bekräftigt Sontag ihre Meinung nochmals. Allerdings räumt sie ein, dass die Rhetorik, die sie in ihrem Kommentar kritisierte und auf die sie sich anfänglich fokussiert hatte, angesichts der Realität der Zerstörung und der vielen Opfer weniger relevant erscheine. Sontag hatte sich eine Woche nach 9/11 selbst von dem Ausmaß der Zerstörung überzeugen können, als sie wieder nach New York zurückgekehrt war.

Im Gegensatz zu Sontag hielt sich Leibovitz in Manhattan auf, als das World Trade Center angegriffen wurde. Sie war im 8. Monat schwanger und gerade von ihrem Frauenarzt zurückgekehrt, als sie aus dem Fenster ihres Apartments des London Terrace blickte und die Türme des World Trade Centers verschwunden waren: „There was just smoke. I could not believe that I was not grabbing my camera and running down the site, but I had to think about the baby. I worried about going into premature labor.“¹⁰²² Einige Wochen später aber konnte sie zusammen mit Sontag Ground Zero besichtigen. Insgesamt drei der Fotos, die sie dort machte, veröffentlichte sie als Schwarz-Weiß-Aufnahmen in „A Photographer's Life“. Auf einem der Bilder ist unten rechts auch Susan Sontag mit Schutzhelm zu sehen.

Susan Sontag sprach also aus eigener Erfahrung, als sie in „Das Leiden anderer betrachten“ auch Bezug zu Ground Zero nimmt. Im Rahmen ihrer Reflexion über die Ästhetik von Kriegsfotografien und ihrem Doppelpotential, sowohl Dokument als auch Kunstwerk sein zu können, gesteht sie den Aufnahmen der Ruinen des World

¹⁰²⁰ Sontag, Susan. Kommentar. „Tuesday and After“. *The New Yorker* 24. 9. 2011: n. pag. Web. 3. Okt. 2013. Verfügbar: www.newyorker.com/magazine/2001/09/24/tuesday-and-after-talk-of-the-town.

¹⁰²¹ UCLA Special Collections, *Susan Sontag Papers*, Box 353 (digital files). E-Mail von David Rieff an Susan Sontag am 19.9.2001.

¹⁰²² Leibovitz, *A Photographer's Life*. Introduction n. pag.

Trade Centers Schönheit zu – Ground Zero selbst aber nicht¹⁰²³: „Der Ort selbst (...) war natürlich alles andere als schön. (...) etwas kann als Bild schön oder erschreckend oder unerträglich oder sehr wohl erträglich sein, was im wirklichen Leben alles dies nicht ist.“¹⁰²⁴

6.3. A Photographer's Life: Krankheit und Tod

6.3.1. Krankheit und Tod im Leben von Susan Sontag

Sontags Leben war früh geprägt von Krankheit und Gedanken über den Tod. Sie selbst litt als Kind an Asthma, was ihre Mutter veranlasste nach Tucson, Arizona, zu ziehen, als Sontag sechs Jahre alt war. Tucson war damals noch eine Kleinstadt, die für ihr heilsames Klima bekannt war. Wie sich Sontag in einer autobiografischen Kurzerzählung erinnert, gab es dort etwa 30 Krankenhäuser und Sanatorien¹⁰²⁵, die sich unter anderem um Patienten mit Lungenkrankheiten kümmerten. In „Pilgrimage“ beschreibt Sontag auch die für sie erstaunlichen Parallelen in dem Roman „Der Zauberberg“¹⁰²⁶ von Thomas Mann zu ihrem eigenen Leben: „The mountain-high community of invalids with afflicted lungs was a version – an exalted version – of that picturesque, climate-conscious resort town in the desert (...) to which my mother had been obliged to relocate because of an asthma-disabled child: me.“¹⁰²⁷ Auch ihr leiblicher Vater Jack Rosenblatt hatte an Asthma gelitten, war zum

¹⁰²³ Sontag nimmt dabei Bezug auf Fotografien einer Ausstellung zu 9/11, „Here is New York“, in Manhattan, die sehr zeitnah zu 9/11 stattfand. Amateure und professionelle Fotografen konnten anonym ihre Fotos der Tragödie ausstellen. Die Digitalausdrucke wurden für 25 Dollar das Stück verkauft, die Einnahmen kamen der Children's Aid Society zugute, die einen speziellen Fund für die Kinder der Opfer von 9/11 eingerichtet hatte. Vgl. UCLA Special Collections, *Susan Sontag Papers*, Box 173, Folder 1, Fact Sheet vom 13.9.2001. Und: www.hereisnewyork.org

¹⁰²⁴ Sontag, *Das Leiden anderer betrachten* 89.

¹⁰²⁵ Vgl. Sontag, „Pilgrimage“ 42.

¹⁰²⁶ Als Sontag im Alter von 14 Jahren mit ihrer Mutter schließlich ins San Fernando Valley gezogen und sie auf die North Hollywood Highschool gegangen war, eröffneten sich ihr völlig neue Möglichkeiten der Lektüre. In einem Buchladen stieß sie auf „Der Zauberberg“ von Mann, das zu ihrem Lieblingsbuch wurde, vermutlich gerade wegen der Parallelen, die sie darin zu ihrem eigenen Leben sah. In „Pilgrimage“ schreibt sie über das Buch: „For this was not just another book I would love but a transforming book, a source of discoveries and recognitions“ (Ebd. 42). So identifizierte sie sich beispielsweise auch mit der Hauptfigur Hans Castorp, der Waise ist.

¹⁰²⁷ Ebd., 42.

Zeitpunkt des Umzugs nach Tucson aber bereits an Tuberkulose gestorben¹⁰²⁸ – ein Ereignis, das Sontag sehr prägte.

Wie bereits in Kapitel 2.2 erläutert, hatten Sontags Eltern ein Pelzhandelsunternehmen in China, in der Handelsstadt Tianjin.¹⁰²⁹ Sie waren nur wenige Monate im Jahr in New York, wo Sontag und ihre Schwester geboren waren und wo sie in der Obhut der Großeltern und einer Nanny aufwuchsen. In der ebenfalls autobiografischen Kurzgeschichte „Projekt einer Reise nach China“¹⁰³⁰ wundert sich Sontag, die ihre Eltern nie nach China begleiten durfte, was diese in dem fernen Land wohl taten, und liefert in Anspielung an den Wohlstand der Eltern die etwas zynische Antwort: „Mein Vater und meine Mutter spielten Great Gatsby und Daisy in der Britischen Kolonie...“¹⁰³¹. Fotos der Eltern in China verhießen ein exotisches Land mit Rikschas und Kamelen. Zudem war das Haus, in dem Sontag und ihre Schwester lebten, mit chinesischen Kunstwerken geschmückt.¹⁰³² China muss für Sontag ähnlich mystisch und rätselhaft gewesen sein wie das Unternehmertum ihrer Eltern dort. Im Frühjahr 1939 kehrte ihre Mutter Mildred dauerhaft aus China in die Vereinigten Staaten zurück, allerdings ohne den Vater. Ihrer Tochter erzählte sie erst nach einigen Monaten von dessen Tod – er war im Oktober 1938 in China gestorben. Sontag erinnert sich:

Als M. mich ins Wohnzimmer zitierte, da wußte ich, daß es sich um eine feierliche Angelegenheit handeln mußte. Wohin auch immer ich mich drehte, mich krümmte auf dem Brokatsofa, so saß da ein Buddha, um mich abzulenken. Sie machte es kurz. Ich weinte nicht lange. Ich stellte mir vor, wie ich das neue Ereignis meinen Freunden verkünden würde. Man schickte mich zum Spielen nach draußen. Ich glaubte nicht wirklich, daß mein Vater tot war.¹⁰³³

¹⁰²⁸ Tuberkulose wird von Mykobakterien verursacht, die am häufigsten die Lunge, aber auch andere Organe befallen können.

¹⁰²⁹ Die Eltern von Jack Rosenblatt hatten bereits ein Pelzhandelsunternehmen. Sie waren jüdische Einwanderer aus Österreich und zogen ihre fünf Kinder in Lower Manhattan groß. Die Eltern von Mildred stammten aus Polen, und waren ebenfalls Juden. Mildreds Vater war Schneider. Vgl. Rollyson, *Susan Sontag* (2000) 4.

¹⁰³⁰ David Rieff bestätigt in seinem Vorwort zu *As Consciousness is Harnessed to Flesh* den „straightforwardly autobiographical“ Bezug der Geschichte, ebenso wie er darauf hinweist, dass die Kurzgeschichten „Pilgrimage“ und „Unguided Tour“ autobiografisch sind.

¹⁰³¹ Sontag, Susan. *Ich, etc. Erzählungen*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH, 2005. 18.

¹⁰³² Vgl. ebd., 11 ff.

¹⁰³³ Ebd., 29.

Die Nachricht war für eine Sechsjährige, die ihren Vater bis dahin nur immer einige Monate im Jahr gesehen hatte, wohl abstrakt. Allerdings bekam Sontag kurz nach der Verkündung durch die Mutter ihren ersten Asthma-Anfall. Es ist denkbar, dass der Auslöser eine psychische Ursache war, die in Zusammenhang mit dem Tod des Vaters stand. Andererseits kann es auch Zufall sein, dass das Asthma zu dieser Zeit ausbrach.

Ihre Mutter half ihr offenbar nicht dabei, einen greifbaren Bezug zu dem Ereignis zu bekommen, indem sie beispielsweise zusammen mit ihr das Grab des Vaters besuchte, ganz im Gegenteil: Die Mutter behauptete später, sich nicht daran erinnern zu können, wo genau der Vater beerdigt sei. Erst im Erwachsenenalter half Annie Leibovitz Sontag dabei herauszufinden, wo sich das Grab von Jack Rosenblatt befindet, nämlich in Queens.¹⁰³⁴

Die Tatsache, dass ihr Vater nie zurückgekehrt war und Sontag bis ins Erwachsenenleben nicht sein Grab besuchen konnte, ließ Sontag in der Ungewissheit, ob ihr Vater wirklich tot sei. Hinzu kam ihr Glaube an Wunder: „I believed in miracles – all my life“¹⁰³⁵. Sie sprach auch vielmehr von „the Great Disappearance“¹⁰³⁶ des Vaters als von dessen Tod. Das zum Teil abweisende Verhalten der Mutter gegenüber ihrer Tochter verstärkte vermutlich die Sehnsucht nach dem anderen Elternteil und den Wunsch, dass der Vater noch am Leben sei. So soll ihre Mutter ihr beispielsweise nicht erlaubt haben, sie in der Öffentlichkeit mit „Mutter“ anzusprechen:

Dieses Verbot muss das Kind umso schwerer getroffen haben, als es von den Eltern ja ohnehin schon für lange Zeitabschnitte alleingelassen wurde. Sontag bezeichnete ihre Mutter zeitlebens nur als M., ein Kürzel, das ebenso für „Mildred“ wie für ein heimliches „Mother“ oder „Mum“ steht und die traurig-trotzige Wut ausdrückt, die Sontag ihrer Mutter gegenüber lebenslang spüren sollte.¹⁰³⁷

¹⁰³⁴ Vgl. UCLA Special Collections, *Susan Sontag Papers*, Box 132, Folder 4. Fax von Annie Leibovitz an Susan Sontag am 19.4.1994: „Susan – Karin [Name nicht eindeutig lesbar] found your father. Twenty phone calls later. I thought you would like to have this information. All my love, Annie.“ Auf dem Fax stehen auch die Ortsangaben zum Grab Jack Rosenblatts auf dem Mount Lebanon Cemetery in Queens.

¹⁰³⁵ Rieff, *As Consciousness is Harnessed to Flesh* 317.

¹⁰³⁶ Ebd., 330.

¹⁰³⁷ Schreiber 15.

Sigrid Nunez erinnert sich, dass Sontag ihre eigene Mutter als „a cold, selfish, narcissistic brute of a woman, who never showed Susan any affection, who never encouraged her gifted daughter, who appeared not even to have noticed she *had* a gifted daughter“ beschrieb.¹⁰³⁸ Im anderen Extrem habe sie ihren Vater idealisiert: „Because she barely remembered her father and was able to learn little about him, she had to invent him. Naturally, she idealized him.“¹⁰³⁹

Jahrzehntelang begleitete Sontag ein „Theme of False Death“, das sich auch in ihren Arbeiten manifestierte, wie Sontag in einem Tagebucheintrag von 1972 schreibt. Sontag realisiert darin, dass Diddy, die Hauptperson ihres Romans „Todesstation“, im Grunde „Daddy“ sei: „Diddy is 33 years old. So was Daddy when he died. Did-he? Did he die? The theme of false death (...) in all my work – Frau Anders (*The Benefactor*). The Bauers (*Duet for Cannibals*). Incardona (*Death Kit*). Lena (but it fails) in *Brother Carl*.“¹⁰⁴⁰ Doch kommt sie im gleichen Eintrag zu dem Schluss: „It’s finished. Daddy did die.“¹⁰⁴¹

Dass Sontags Vater tatsächlich gestorben war, war eine Möglichkeit, mit der sich Sontag im Laufe ihres Lebens auseinandersetzen musste. In Tucson wurde ihr schon die Krankheit Tuberkulose vor Augen geführt. Als die Familie dann schließlich nach Los Angeles umgezogen war und Sontag „Der Zauberberg“ gelesen hatte, erschien die Krankheit des Vaters in einem anderen Licht, vielleicht auch in einem annehmbareren – eine Krankheit, die Sontag als die tödliche Erkrankung ihres Vaters akzeptieren konnte, weil sie das idealisierte Bild von ihm in gewisser Weise verstärkte. Sontags Mutter hatte von der Tuberkulose des Vaters eher schamvoll gesprochen, und zunächst sogar behauptet, dass er an einer Lungenentzündung, nicht an Tuberkulose gestorben sei.¹⁰⁴² „Der Zauberberg“ hingegen schwor ein anderes Bild herauf: „...tuberculosis was revealed as the very epitome of pathetic and spiritual interest!“¹⁰⁴³.

Wie dem Tagebucheintrag zu entnehmen ist, versuchte Sontag die Tatsache, dass ihr Vater gestorben und nicht bloß verschwunden war, schließlich zu akzeptieren.

¹⁰³⁸ Nunez 25.

¹⁰³⁹ Ebd., 27.

¹⁰⁴⁰ Rieff, *As Consciousness is Harnessed to Flesh* 336.

¹⁰⁴¹ Ebd., 336.

¹⁰⁴² Vgl. Mackenzie, n. pag.

¹⁰⁴³ Sontag, „Pilgrimage“ 42.

Trotzdem bedurfte es einer Reise nach China, um den Tod zu verarbeiten. „Ich wollte immer nach China gehen. Immer“, schreibt Sontag in „Projekt einer Reise nach China“, einer Erzählung, die sie kurz vor dem Antritt ihrer tatsächlich ersten Reise nach China schrieb.¹⁰⁴⁴ Damals war sie 40 Jahre alt und hoffte, mit der Reise nach China auch mit dem Tod ihres Vaters abschließen zu können: „Er starb so weit entfernt. Ich suche meines Vaters Tod auf, und er wird schwerer. Ich werde ihn selbst begraben“.¹⁰⁴⁵ Wie sie im Jahr 2000 in einem Gespräch mit einer Journalistin erklärte, hatte sie aber erst richtig glauben können, dass ihr Vater tot ist, als sie endlich vor seinem Grab gestanden war¹⁰⁴⁶ – etwa 20 Jahre nach ihrer China-Reise.

Es ist nachvollziehbar, dass das Thema „Tod“ ein sehr wichtiges für Sontag wurde. In ihren Tagebüchern finden sich zahlreiche Notizen und Überlegungen dazu. Schon in jungen Jahren entwickelte sie eine vergleichsweise große Angst vor dem eigenen Tod¹⁰⁴⁷: „For a year (age 13) carried the *Meditations* of Marcus Aurelius always with me in my pocket. I was so afraid of dying – + only that book gave me some consolation, some fortitude. I wanted to have it on me, to be able to touch it, at the moment of my death.“¹⁰⁴⁸ Ihre Angst wird auch in weiteren Einträgen deutlich, in denen sie beispielsweise von einer „current neurotic anxiety about death“¹⁰⁴⁹ oder von „*this enormous possession of one's own heart which is death* [kursiv: sic]“¹⁰⁵⁰ schreibt. Erst einige Zeit nach ihrer China-Reise zeigt sie sich ermüdet hinsichtlich des Themas Tod: „All my life I have been thinking about death, + it is a subject I am now getting a little tired of. Not, I think, because I am closer to my own death – but because death has finally become real. (>Death of Susan [Taubes]).“¹⁰⁵¹ Der zeitlich unmittelbar klingende Bezug zu ihrer engen Freundin Susan Taubes mag an dieser Stelle zunächst überraschend sein, weil Taubes bereits 1969 starb, der Eintrag aber aus dem Jahr 1974 stammt. Doch hatte Sontag erst ein Jahr zuvor, 1973, die

¹⁰⁴⁴ Die Erzählung erschien schließlich nach ihrer Reise im April 1973 in der Zeitschrift *Atlantic Monthly*.

¹⁰⁴⁵ Sontag, *Ich, etc.* 24.

¹⁰⁴⁶ Vgl. Mackenzie, n. pag.

¹⁰⁴⁷ Angst vor dem Tod zu haben ist eine natürliche Entwicklungsstufe bei Kindern, die zwischen dem vierten und fünften Lebensjahr beginnt. Sontags Angst scheint im Laufe ihres Lebens aber über eine normale Angst vor dem Tod hinausgegangen zu sein und mündete in einer Verweigerung des Todes.

¹⁰⁴⁸ Rieff, *As Consciousness is Harnessed to Flesh* 114.

¹⁰⁴⁹ Rieff, *Reborn* 67.

¹⁰⁵⁰ Ebd., 65.

¹⁰⁵¹ Rieff, *As Consciousness is Harnessed to Flesh* 375.

Kurzgeschichte „Debriefing“ geschrieben, in der sie den Selbstmord von Susan Taubes thematisiert.¹⁰⁵² Möglicherweise stellte die Geschichte auch eine Art Aufarbeitung dar und führte zusammen mit Sontags Versuch, während der China-Reise mit dem Tod ihres Vaters abzuschließen, zu dem von ihr beschriebenen Gefühl des Überdrusses.

Ein Jahr nach diesem Tagebucheintrag, im Alter von 42 Jahren, erkrankte Sontag an fortgeschrittenem Brustkrebs Stufe IV, der bereits Metastasen gebildet hatte. Die Prognosen der Ärzte waren schlecht – allerdings teilten sie diese, wie es damals in den USA noch üblich war, nicht der Patientin Sontag mit, sondern ihrem Sohn David Rieff.¹⁰⁵³ In „Swimming in a Sea of Death“ schreibt Rieff:

...what I never told her in any case, was that William Cahan, at that time her principal doctor at Memorial Sloan-Kettering Cancer Center in New York City, never really expected her to live. (...) my mother certainly knew that the odds were that she would die. Nothing anyone said or didn't say could occlude the fact that her cancer was at stage IV, the last and worst category in measuring the onrush (...) of the disease.¹⁰⁵⁴

Kaum hatte sich Sontag also von dem Thema Tod distanziert, war sie gezwungen, sich wieder damit auseinanderzusetzen. In einem Interview beschrieb sie ihre Reaktion auf die Neuigkeiten: „Panic. Animal terror. I found myself doing very primitive sorts of things, like sleeping with the light on the first couple of months. I was afraid of the dark. You really do feel as though you're looking into that black hole.“¹⁰⁵⁵ Einem Reporter erzählte sie, wie sie die ersten Monate am liebsten Hand hielt mit den Menschen, die ihr nahe standen. Das erste Jahr habe sie die ganze Zeit über den Tod nachgedacht.¹⁰⁵⁶ In ihren Tagebucheinträgen aus dieser Zeit scheint

¹⁰⁵² Im selben Jahr, in dem sie „Debriefing“ schrieb, notierte Sontag in ihrem Tagebuch 1973: „I am not attracted to suicide – and never have been“ (In: Rieff, *As Consciousness is Harnessed to Flesh* 372). Dies allerdings steht im Widerspruch zu einem Eintrag aus dem Jahr 1965, in dem sie in Zusammenhang mit der gescheiterten Beziehung mit María Irene Fornés schreibt: „One thing I know: If I hadn't had David, I would have killed myself last year.“ (In: Rieff, *As Consciousness is Harnessed to Flesh* 97).

¹⁰⁵³ Die Ärzte prognostizierten für Sontag eine verbleibende Lebenszeit von etwa einem halben Jahr und nur eine zehnprozentige Wahrscheinlichkeit, die nächsten zwei Jahre zu überleben. Vgl. Schreiber 170.

¹⁰⁵⁴ Rieff, *Swimming in a Sea of Death* 25ff.

¹⁰⁵⁵ Vgl. Ruas, Charles. „Susan Sontag Found Crisis of Cancer Added a Fierce Intensity to Life.“ *The New York Times* 30.1.1978: n. pag. Web. 5. April 2017. Verfügbar: www.nytimes.com/1978/01/30/archives/susan-sontag-found-crisis-of-cancer-added-a-fierce-intensity-to.html?_r=0. n. pag.

¹⁰⁵⁶ Ebd., n. pag.

ihre Hoffnungslosigkeit durch. So notierte sie zum Beispiel: „Cancer = Death“ und „Save my life? No. Prolong it.“¹⁰⁵⁷ Von dem Stigma von Krebs in dieser Zeit, nämlich ein Todesurteil zu sein – ein Stigma, das sie später in ihrem Essay „Illness as Metaphor“ beklagte und als wenig nützlich für die Patienten verurteilte – schien sie zum Zeitpunkt ihrer Diagnose überzeugt zu sein. Auch von den umstrittenen Theorien des österreichischen Arztes und Psychoanalytikers Wilhelm Reich über psychische Ursachen von Krebs, zu denen er eine gehemmte Sexualität und unterdrückte Energie und Leidenschaft zählte¹⁰⁵⁸, konnte sie sich zwar intellektuell, aber nicht emotional distanzieren: „For, somewhere, I believe the Reichian verdict. I'm responsible for my cancer. I live as a coward, repressing my desire, my rage.“¹⁰⁵⁹ In einem Interview präzisierte Sontag ihre Gedanken von damals und beschreibt, wie sie glaubte, dass das große Leid, das sie fünf Jahre vor dem Ausbruch der Krankheit erfahren hatte und zu einer schweren Depression geführt hatte, der Grund für den Krebsausbruch gewesen sein könnte.¹⁰⁶⁰ Gleichzeitig aber, schreibt Rieff, tat Sontag alles, um zu überleben: „She was not ready to die at forty-two; it was as simple as that. And she believed in her own will, and, grandiose though it may seem, in her own star.“¹⁰⁶¹ Rieff, der die Ärzte dafür kritisierte, in den 1970er Jahren noch ihre Patienten angelogen zu haben und ihnen zum Teil nicht einmal gesagt zu haben, dass sie überhaupt an Krebs erkrankt waren, schreibt dem Unwillen des behandelnden Arztes, Sontag zu erklären, wie schlecht es um sie stand, auch etwas Positives zu: Von diesen ärztlichen Einschätzungen unbehelligt habe Sontag die Kraft gefunden, an ihr eigenes Glück zu glauben und daran, eine Ausnahme zu sein.¹⁰⁶² Doch gibt Rieff zu bedenken: „But it was by no means all magical thinking. She also did what she could, as she saw it, to change the odds.“¹⁰⁶³

¹⁰⁵⁷ Rieff, *Swimming in a Sea of Death* 28f.

¹⁰⁵⁸ Reich veröffentlichte im Jahr 1948 das Buch „Der Krebs“.

¹⁰⁵⁹ Rieff, *Swimming in a Sea of Death* 36. Auch Reichs Schriften kritisierte Sontag in „Illness as Metaphor“.

¹⁰⁶⁰ Vgl. Cott, Jonathan. *Susan Sontag. The Doors and Dostojewski*. Interview. Hamburg: Hoffmann und Campe, 2014. 28f. Vermutlich nimmt Sontag hier Bezug auf den Selbstmord von Susan Taubes, die sich im November 1969 umgebracht hat. Der Tod ihrer Freundin hatte Sontag sehr geschockt und mitgenommen. Siehe auch Rollyson, *Susan Sontag* (2000) 142. In den Jahren 1969 und 1970 gab es sonst keine ähnlich einschneidenden Ereignisse im Leben von Sontag.

¹⁰⁶¹ Rieff, *Swimming in a Sea of Death* 29.

¹⁰⁶² Ebd., 30f.

¹⁰⁶³ Ebd., 31.

Sontag begann medizinische Fachzeitschriften und Handbücher zu lesen.¹⁰⁶⁴ Daraufhin ließ sie sich einer umfangreichen Mastektomie und fünf weiteren Operationen unterziehen. Ihre damalige Lebensgefährtin Nicole Stéphane empfahl Sontag zudem einen französischen Onkologen, Lucien Israël, der erfolgreich hochdosierte Chemotherapien zusammen mit einer Immuntherapie durchführte. Sontag begab sich in Kooperation mit der Klinik in New York bei Israël in Behandlung. 30 Monate lang erhielt sie eine Chemotherapie.^{1065, 1066} Sie beschrieb ihre Erkrankung und Behandlung in metaphorischen Worten, obwohl sie später in „Illness as Metaphor“ gegen die Verwendung von Metaphern bei Krebs und Tuberkulose argumentierte, insbesondere Metaphern im Bereich der Kriegsführung: „I feel like the Vietnam War,“ she wrote. „My body is invasive, colonizing. They’re using chemical weapons on me. I have to cheer.“¹⁰⁶⁷

Am Ende der 30 Monate galt Sontag schließlich als erfolgreich behandelt. Sie gewann ihrer Erkrankung im Nachhinein auch etwas Positives ab: Zwar hatte sie große Angst gehabt zu sterben und war auch erst einige Monate nach ihrer Diagnose wieder in der Lage gewesen zu arbeiten, doch hatte die Krankheit, wie Sontag meinte, ihrem Leben Intensität verliehen.¹⁰⁶⁸ Das Überleben entgegen der negativen Prognosen gab Sontag zudem das Gefühl, dass alles möglich sei – auch, nicht zu sterben. Ihre Todesverweigerung zeigte sich 30 Jahre später in ihrer dritten und letzten Krebserkrankung¹⁰⁶⁹, von der ihr Sohn schrieb: „...she died as she has lived: unreconciled to mortality.“¹⁰⁷⁰

Die Verweigerungshaltung galt nicht nur ihr selbst. Sie konnte sich beispielsweise auch nicht damit abfinden, dass die schwedische Schauspielerin Ingrid Bergmann, die in den 1980er Jahren erneut an Brustkrebs erkrankt war, einfach akzeptierte zu sterben. Sontag kannte sie und hatte versucht, sie davon zu überzeugen, den Onkologen Lucien Israël aufzusuchen, doch Bergmann wollte nicht. Den Tod zu verweigern bedeutete für Sontag auch, nicht zu resignieren – eine Haltung, die sich

¹⁰⁶⁴ Rieff schreibt, dass Wissenschaft und Vernunft für Sontag eine Art Religion waren. Vgl. ebd., 31.
¹⁰⁶⁵ Vgl. Maunsell 119.

¹⁰⁶⁶ In einem Interview erwähnt Sontag, dass sie während dieser Zeit eineinhalb Jahre lang drei Mal in der Woche ins Krankenhaus musste. Vgl. Cott, *Susan Sontag* 27.

¹⁰⁶⁷ Rieff, *Swimming in a Sea of Death* 35.

¹⁰⁶⁸ Vgl. Ruas, „Susan Sontag Found Crisis of Cancer Added a Fierce Intensity to Life“ n. pag.

¹⁰⁶⁹ In Kapitel 6.3.6 gehe ich näher auf die letzte Krebserkrankung Sontags ein.

¹⁰⁷⁰ Rieff, *Swimming in a Sea of Death* 13.

auch gegen eine Eigenschaft ihrer Mutter richtete, die in ihrem Leben offensichtlich resigniert hatte.¹⁰⁷¹

Nach Sontags Meinung geht die Todesverweigerung aber nicht etwa damit einher, dass der Tod gedanklich verdrängt wird. So beschrieb Sontag einmal, dass sie sich seit ihrer Krebserkrankung und Genesung immer auch ein bisschen posthum fühle.¹⁰⁷² In ihrem Tagebuch notierte sie, dass der Tod gerade aufgrund seiner Verneinung gegenwärtiger und wichtiger wird:

So far as it is really denied, death becomes the most important thing. (Like anything which is denied.) It is nowhere, and it is everywhere. While we deny death, the morbid has a supreme attraction for us. Perhaps because no transcendent source of values can anymore be detected, death (the extinction of consciousness) becomes a seal of value, of importance. (In a sense, only what concerns death has value.)^{1073, 1074}

Die Krebserkrankung änderte auch Sontags Perspektive auf ihr eigenes Schreiben. Zum einen bedauerte sie nun, all die Jahre damit verbracht zu haben, Essays geschrieben zu haben und nahm sich vor, sich fortan vor allem als Schriftstellerin zu betätigen. Tatsächlich verfasste sie in den folgenden Jahren zwei erfolgreiche Romane: „Die Liebhaber des Vulkans“ (1992) und „In Amerika“ (2000). Dennoch schrieb sie auch Essays, allerdings änderte sich der thematische Schwerpunkt. Sie fand Gefallen daran, Aufsätze zu verfassen, die für andere nicht nur wahr, sondern auch hilfreich waren, wie es bei „Illness as Metaphor“ der Fall war: „...es ist eine große Freude, etwas zu schreiben, was für andere nützlich ist.“¹⁰⁷⁵ In gewissem Sinne traf das auch auf die politischen Essays zu, denen sie sich zunehmend widmete – in und mit denen sie sich beispielsweise für eine Intervention in Bosnien einsetzte. Bei vielen ihrer Texte seit der ersten Krebserkrankung spielte zum anderen auch der Tod eine Rolle. In „Die Liebhaber des Vulkans“ etwa stirbt zu Beginn die Frau des Protagonisten, der wiederum in einer Art unbewussten Todessuche immer wieder den Vulkan Vesuv in Italien besteigt.¹⁰⁷⁶ In „Illness as Metaphor“ (1978) und später

¹⁰⁷¹ Vgl. Garis, n. pag.

¹⁰⁷² Vgl. ebd., n. pag.

¹⁰⁷³ Rieff, *As Consciousness is Harnessed to Flesh* 449.

¹⁰⁷⁴ Das Morbide scheint auch für Sontag attraktiv gewesen zu sein. Sie besuchte auf ihren Reisen gerne berühmte Friedhöfe und hatte hinter ihrem Schreibtisch im Regal einen menschlichen Schädel liegen. Vgl. Rieff, *Swimming in a Sea of Death* 172f.

¹⁰⁷⁵ Cott, *Susan Sontag. The Doors and Dostojewski* 27.

¹⁰⁷⁶ Vgl. Isenschmid, Andreas. „Leider nackt.“ *Die Zeit* 2.4.1993: n. pag. Web. 1. Juni 2014. Verfügbar: www.zeit.de/1993/14/leider-nackt.

„Aids and its Metaphors“ (1989) beschäftigt sich Sontag mit Krankheiten, die todbringend sein können. Und auch in „Regarding the Pain of Others“ drehen sich die Überlegungen um Leid und Tod.

Sontags Krebserkrankung hatte auch noch eine andere physische wie psychische Folge mit sich gebracht. Durch die Mastektomie hatte Sontag eine Brust verloren. Sie hatte zwar keine Hemmungen, ihre Narbe zu zeigen. Sigrid Nunez erinnert sich, wie Sontag nicht davor zurückscheute, Männern oder Menschen, die sie kaum kannte, ihre Narbe zu zeigen: „She thought everyone should be curious and able to look without flinching. (She hated squeamishness in people...)“.¹⁰⁷⁷ Sontag hatte sich gegen eine Brustrekonstruktion entschieden. Gleichzeitig aber fühlte sich Sontag durch ihr neues verstümmeltes Selbst entstellt. Die Amputation hatte ihrer Sexualität einen Schaden zugefügt, von dem sie sich nie ganz erholt hatte.¹⁰⁷⁸ Wie Sontags Tagebucheinträge offenbaren, hielt sie sich ohnehin schon für eine schlechte Liebhaberin und zweifelte an ihrer Tauglichkeit für die Liebe und den Eros. Rieff fasst in seinem Vorwort zu dem ersten publizierten Tagebuch „Reborn“ zusammen: „She was uncomfortable with her body as she was serene about her mind.“¹⁰⁷⁹ Es ist gut vorstellbar, dass die Operation Sontags körperliches Selbstwertgefühl zusätzlich minderte. Die privaten Fotos, die Leibovitz von Sontag machte und die in „A Photographer’s Life“ publiziert sind, vermitteln zwar einerseits das Gefühl, dass sich Sontag viele Jahre später zumindest im Zusammensein mit Leibovitz wohl fühlte in ihrem Körper; andererseits verweigert sie der Kamera aber die Sicht auf die Brustseite, auf der sich die Narbe befindet: In einem Bilderzyklus, den Leibovitz von ihr in der Badewanne gemacht hat (Abb. 57), verdeckt Sontag mit einer Hand die Narbe; auf einem anderen Bild bedeckt ein Kissen diese Seite ihrer Brust. Leibovitz sagte in einem Interview über letzteres Foto: „I think she felt like she wasn’t beautiful – and I thought she was beautiful“.^{1080, 1081}

¹⁰⁷⁷ Nunez, *Sempre Susan* 42.

¹⁰⁷⁸ Vgl. Rieff, *Swimming in a Sea of Death* 36.

¹⁰⁷⁹ Rieff, *Reborn* xiii.

¹⁰⁸⁰ Thompson, Bob. „A Complete Picture Annie Leibovitz Is Ready for An Intimate View of Her Life“. *The Washington Post* 19.10.2006: n. pag. Web. 2. Feb. 2017. Verfügbar: www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/2006/10/19/a-complete-picture-span-classbankheadannie-leibovitz-is-ready-for-an-intimate-view-of-her-lifespan/9137aaa9-26c2-4e7a-ab50-50f2647d9250/.

¹⁰⁸¹ Die Fotos sind aber nicht nur der liebevolle Blick einer Lebensgefährtin, sondern sie stehen ebenso in der Tradition eines „culturally familiar body of U.S. mastectomy photographs displayed



Abb. 57: Annie Leibovitz: Susan Sontag, 1992. Foto aus dem Bilderzyklus.

6.3.2. Krankheit als Metapher

Schon kurz nach ihrer Krebsdiagnose hatte Sontag die Ideen zu „Illness as Metaphor“. Als sie endlich wieder in der Lage war zu schreiben, musste sie aber zunächst ihre Arbeit an „Über Fotografie“ beenden: „...es machte mich wahnsinnig, über etwas zu schreiben, zu dem ich in diesem Moment keinen Bezug hatte. Ich wollte ausschließlich *Krankheit als Metapher* schreiben (...) Ich musste mich wirklich zwingen zur Arbeit an dem Fotografie-Buch.“¹⁰⁸² Im Oktober 1977 hielt sie an der New York University schließlich einen Vortrag mit dem Titel „Illness as Metaphor“, in dem sie Mythos und Stigma von Tuberkulose und Krebs diskutierte.¹⁰⁸³

Der überarbeitete Vortragstext erschien Anfang 1978 in der *New York Review of Books*, gefolgt von 2 weiteren Essays zu dem Thema.¹⁰⁸⁴ Einige Monate später publizierte Farrar, Straus & Giroux Sontags Aufsätze in Buchform mit dem Titel „Illness as Metaphor“. Sie widmete das Buch Robert Silvers, Gründer der *New York*

from the 1970s to the present“. In: DeShazer, Mary K. *Mammographies: The Cultural Discourses of Breast Cancer Narratives*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2013. 162.

¹⁰⁸² Cott, Susan Sontag. *The Doors and Dostojewski* 25f.

¹⁰⁸³ Vgl. Goldstein, Richard. „The Kingdom of the Ill: Susan Sontag Speaks.“ *Voice* 24. Oktober 1977. In: UCLA Special Collections, *Susan Sontag Papers*, Box 43, Folder 8.

¹⁰⁸⁴ Die Essays waren unter den Titeln „Illness as Metaphor“, „Images of Illness“ und „Disease as Political Metaphor“ im Januar und Februar 1978 erschienen. Vgl. Schreiber 176.

Review of Books, der Geld eingesammelt hatte, damit Sontag ihre Krebsbehandlungskosten begleichen konnte. Entgegen des damaligen Trends, Krebsmemoiren zu schreiben, wollte Sontag nicht autobiografisch werden¹⁰⁸⁵, wenngleich sie von dem Thema betroffen war: Nicht nur hatte sie die Krankheit Krebs durchlebt, sondern sie hatte auch einen persönlichen Bezug zur Tuberkulose, deren Metaphorisierung sie in ihrem Buch immer wieder zu jener von Krebs in Relation setzt. Es waren also durchaus ihre eigenen Erfahrungen, die sie bewogen hatten, sich des Themas anzunehmen: „Military metaphors contribute to the stigmatizing of certain illnesses and, by extension, of those who are ill. It was the discovery of the stigmatization of people who have cancer that led me to write *Illness as Metaphor*“¹⁰⁸⁶. Ihre Intention stellt Sontag gleich zu Beginn des Buchs klar: Sie möchte zeigen, dass Krankheit keine Metapher ist und es der beste Weg ist, sich vom metaphorischen Denken zu lösen, um auf die gesündeste Art krank zu sein.¹⁰⁸⁷

Sontag wurde dafür kritisiert, in ihrem Essay selbst auch Metaphern zu verwenden. Schon im ersten Absatz schreibt sie: „Illness is the nightside of life, a more onerous citizenship. Everyone who is born holds dual citizenship, in the kingdom of the well and in the kingdom of the sick.“¹⁰⁸⁸ In ihrem Essay über Aids, der mehr als ein Jahrzehnt später erschien, bezeichnet sie ihre „Metaphernkaskade“ in „*Illness as Metaphor*“ als einen „scherhaft Exorzismus gegen die Verlockungen metaphorischen Denkens“¹⁰⁸⁹. Zwar fügte sich die unpassende Verwendung von Metaphern in ihren oftmals polemischen und provozierenden Schreibstil anderer Essays ein. Dennoch hat die Verwendung gerade in diesem Aufsatz das Potential missverstanden zu werden. Denn „*Illness as Metaphor*“ ist zwar eine Polemik gegen Metaphern, die Leser provozieren soll zu handeln.¹⁰⁹⁰ Ansonsten aber ist der Aufbau des Aufsatzes, wie ihr Elizabeth Bruss bescheinigt, „solidly and rationally architectonic rather than an oscillating liquid“

¹⁰⁸⁵ Im Susan Sontag Archiv finden sich Hinweise darauf, dass Sontag im Jahr 2001 ein drittes Buch über Krankheit schreiben wollte, diesmal autobiografisch, mit dem Titel „*Being Ill*“. Offenbar kam es aber nicht dazu. Vgl. UCLA Special Collections, *Susan Sontag Papers*, Box 345, Folder 7.

¹⁰⁸⁶ Sontag, Susan. *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*. New York: Picador, 2001. 99f.

¹⁰⁸⁷ Vgl. Sontag, *Krankheit als Metapher. Aids und seine Metaphern*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2016. 9.

¹⁰⁸⁸ Sontag, *Illness as Metaphor* 3.

¹⁰⁸⁹ Sontag, *Krankheit als Metapher* 79.

¹⁰⁹⁰ Vgl. Kennedy 113.

advance“¹⁰⁹¹. Sontag ist auch nicht grundsätzlich gegen Metaphern, genausowenig wie sie nicht grundsätzlich gegen Interpretation ist: „Of course, one cannot think without metaphors. But that does not mean there aren’t some metaphors we might well abstain from or try to retire. As, of course, all thinking is interpretation. But that does not mean it isn’t sometimes correct to be ‚against‘ interpretation.“¹⁰⁹²

Die Verwendung von Krankheitsmetaphern sieht Sontag kritisch, weil sie der Krankheit eine Bedeutung zuschreiben, die unausweichlich moralischer Art ist – und damit zugleich den Erkrankten straft.¹⁰⁹³ Als Ursache für die Entstehung von Metaphern für Krankheiten sieht Sontag die mystische Betrachtungsweise von Krankheiten wie Tuberkulose im 19. Jahrhundert und Krebs im 20. Jahrhundert, deren Ursache zu dem Zeitpunkt jeweils unklar war und die nicht heilbar, die Krankheiten wissenschaftlich also nicht erklärbar waren. Um eine vermeintliche Kontrolle über die Krankheiten zu bekommen, entwickelten Mediziner wie Reich und der deutsche Arzt Georg Groddeck¹⁰⁹⁴ psychologische Erklärungsmodelle, die die Emotionen und Charakterzüge eines Menschen für dessen Erkrankung verantwortlich machen. Auch der Tod war ein Mysterium: „For those who live neither with religious consolations about death nor with a sense of death (...) as natural, death is the obscene mystery, the ultimate affront, the thing that cannot be controlled. It can only be denied.“¹⁰⁹⁵ So wurde auch er zu einem psychologischen Phänomen erklärt, der eine Sache des Willens ist und zumindest temporär vermieden werden kann.¹⁰⁹⁶ Sontag aber hält derartige Erklärungsversuche für gefährlich und verwerflich.¹⁰⁹⁷ Sie warnt davor, den Krebspatienten zu suggerieren, selbst an ihrer Krankheit schuld zu sein, weil das dazu führe, dass sich die Erkrankten gar nicht erst medizinisch behandeln lassen würden.¹⁰⁹⁸

¹⁰⁹¹ Bruss, 244.

¹⁰⁹² Sontag, *Illness as Metaphor* 93.

¹⁰⁹³ Vgl. Sontag, *Krankheit als Metapher* 51.

¹⁰⁹⁴ Georg Groddeck gilt als Vorreiter der psychosomatischen Medizin.

¹⁰⁹⁵ Sontag, *Illness as Metaphor* 55.

¹⁰⁹⁶ Sontag verweist auch darauf, dass das Versprechen eines temporären Siegs über den Tod bereits bei Freud und Jung implizit ist. Vgl. ebd., 56.

¹⁰⁹⁷ Phillip Lopate kritisiert in „Notes on Sontag“, dass Sontag Reich zu viel Bedeutung beimisst und seinen Einfluss überbetont. Reich sei ein Irrer gewesen und in einem Gefängnis gestorben. Vgl. Lopate 237.

¹⁰⁹⁸ Sontag, *Illness as Metaphor* 47.

Wie bereits erwähnt, geht Sontag in ihrem Essay vor allem auf den metaphorischen Gebrauch von Tuberkulose und Krebs im Laufe der Geschichte ein. Beide Krankheiten wurden als ansteckend empfunden, auch im moralischen Sinne, und die Menschen gemieden und stigmatisiert. Nichtsdestotrotz haftete der Tuberkulose im Gegensatz zu Krebs ein positiveres Image an. Tuberkulose, so der Mythos, brachte das echte Selbst hervor, wohingegen die feindlichen Krebszellen das echte Selbst durch das „non-you“ ersetzten.¹⁰⁹⁹ Tuberkulose wurde als eine Krankheit romantisiert, an der insbesondere sensible, melancholische, leidenschaftliche Menschen, deren Liebe aber unerfüllt blieb, erkrankten. Das Abmagern der Tuberkulosepatienten galt als ästhetisch und ihr Äußeres als Idealbild, bald auch als aristokratisches Aussehen. Obgleich Mitte des 19. Jahrhunderts Bakterien als Verursacher von Tuberkulose festgestellt werden konnten und der Mythos, der die Krankheit umgab, schwand, finden sich nach Sontag auch in der heutigen Zeit noch Spuren der Tuberkulosemetapher im Bereich der Mode: „Twentieth-century women’s fashions (with their cult of thinness) are the last stronghold of the metaphors associated with the romanticizing of TB [Tuberculosis] in the late eighteenth and early nineteenth centuries.“¹¹⁰⁰

Während die metaphorischen Äquivalente von Tuberkulose eher schmeichelhafter Art waren, wurde Krebspatienten – auch noch zu der Zeit als Sontag selbst an Krebs erkrankt war – unterstellt, im Leben depressiv gewesen zu sein, Gefühle unterdrückt und Niederlagen eingesteckt zu haben:

Both the myth about TB and the current myth about cancer propose that one is responsible for one’s disease. But the cancer imagery is far more punishing. Given the romantic values in use for judging character and disease, some glamour attaches to having a disease thought to come from being too full of passion. But there is mostly shame attached to a disease thought to stem from the repression of emotion – an opprobrium echoed in the views propagated by Groddeck and Reich...¹¹⁰¹

Depressionen, Unzufriedenheit und Trauer, argumentiert Sontag, sind aber nicht typisch für Krebspatienten, sondern typisch für die Konsumkultur.

¹⁰⁹⁹ Vgl. Sontag, *Illness as Metaphor* 67.

¹¹⁰⁰ Ebd., 29.

¹¹⁰¹ Ebd., 47f.

Krebs und an Krebs Erkrankten haftete eine gänzlich andere Metaphorik an als es bei Tuberkulose der Fall war. Krebs wird als der große Feind, das absolut Böse, dargestellt, was die Auffassung bestärkt, dass die Krankheit zwangsläufig tödlich verläuft. So bedient sich die Beschreibung von Krebs martialischer Metaphern. Es wurde und wird immer noch von einem „Kampf gegen den Krebs“ gesprochen, der Erkrankte als „Krebsopfer“ bezeichnet und Krebs als „Killerkrankheit“ tituliert. Auch die Behandlung nimmt Bezug auf militärische Begriffe. Die Chemotherapie wird beispielsweise mit einer „chemischen Kriegsführung“ verglichen.¹¹⁰² Sontag sieht darin nicht nur einen Nachteil für die Patienten, die durch eine derartige Metaphorik von Beginn an entmutigt werden, und einen Nachteil für die Ärzte, bei denen kriegerische Metaphern Pessimismus schüren. Sondern sie sieht auch eine Gefahr im politischen Diskurs, in dem gewohnheitsmäßig Krebsmetaphern verwendet werden, um damit Fatalismus und strenge Maßnahmen zu rechtfertigen.¹¹⁰³ Krebs, schreibt Sontag, bleibt die radikalste aller Krankheitsmetaphern: „And just because it is so radical, it is particularly tendentious – a good metaphor for paranoids, for those who need to turn campaigns into crusades, for the fatalistic (cancer = death), and for those under the spell of ahistorical revolutionary optimism (the idea that only the most radical changes are desirable).“

Sontag, deren frühe Essays oft auch metaphernreich waren, hatte selbst schon Krebs als Metapher verwendet. 1963 bezeichnete sie Sartres Buch „Saint Genet“ in einer gleichnamigen Rezension als „a cancer of a book“. 1966 schrieb sie in „What's Happening in America“: „the white race is the cancer of human history.“ Auf letztere Metapher nimmt Sontag in „Illness as Metaphor“ Bezug, allerdings auf eine Weise, die sie im Laufe ihrer essayistischen Karriere mehrfach anwandte: Sie gesteht einen Fehler ein, entschuldigt sich aber nicht, sondern rechtfertigt sich dafür wie in diesem Fall: „I once wrote, in the heat of despair over America's war on Vietnam...“¹¹⁰⁴

Sontags Essay über Krankheit wurde überwiegend positiv rezensiert und traf offenbar den Nerv der Zeit, wie ein archivierter Brief des Harvard-Professors Robert Coles an Robert Silvers von der *New York Review of Books* nahe legt:

¹¹⁰² Vgl. Sontag, *Krankheit als Metapher* 56f.

¹¹⁰³ Sontag, *Illness as Metaphor* 84.

¹¹⁰⁴ Ebd., 86.

I wanted to tell you how (...) really important Susan Sontag's illness pieces have been. Having gone through what she's gone through, with my wife, I feel a real bond with her, and special gratitude to her. It's hard enough to take the rotten luck of cancer; but to have to face the lousy, snotty, condescending psychiatrists, with their "interpretations" (as to why, and how to "behave") is the last straw.¹¹⁰⁵

Sontag selbst sah ihre Mission, Krebspatienten dazu zu ermutigen, medizinische Hilfe in Anspruch zu nehmen und nach der bestmöglichen Therapie zu suchen, als durchaus gelungen. In einem Interview sagte sie: „...ich kenne Menschen, die nach der Lektüre von *Krankheit als Metapher* eine vernünftige Behandlung begonnen haben – Menschen, die zunächst psychologisch betreut wurden und dann eine Chemotherapie machten.“¹¹⁰⁶ Nicola Behrmann, Assistant Professor an der Rutgers University, wirft Sontag hingegen vor, in ihrem Essay keine Lösungsansätze aufzuzeigen, wie der Umgang mit Krebs jenseits der Metaphorisierung aussehen soll.¹¹⁰⁷ Sie stellt die Theorie auf, dass „*Illness as Metaphor*“ nicht nur eine Aufarbeitung der Krankheitsmetapher, sondern auch eine persönliche Trauerarbeit ihrer eigenen Krebserkrankung ist.¹¹⁰⁸

6.3.3. Aids-Epidemie

Das Thema Tod begleitete Sontag auch nach ihrer Krebserkrankung. 1986 starb ihre Mutter Mildred an Lungenkrebs. Mitte der 1980er Jahre sah sich Sontag zudem mit der Aids-Epidemie konfrontiert, als sich einige ihrer homosexuellen Freunde mit Aids infizierten – eine Krankheit, die anfangs noch als „schwuler Krebs“ bezeichnet wurde, weil Infizierte gehäuft ein Kaposi-Sarkom entwickelten.¹¹⁰⁹ Die amerikanischen Großstädte San Francisco, Los Angeles und New York waren

¹¹⁰⁵ UCLA Special Collections, *Susan Sontag Papers*, Box 43, Folder 8. Brief vom 14. Februar 1978.

¹¹⁰⁶ Cott, *Susan Sontag. The Doors and Dostojewski* 27.

¹¹⁰⁷ Vgl. Mtschrift Vortrag Behrmann, Nicola, „Krankheit und Avantgarde: Susan Sontags Metaphern“. *Susan Sontag Symposium*. Werkraum der Münchner Kammerspiele, Hildegardstr. 1, München. 29. Nov. 2014.

¹¹⁰⁸ Behrmann argumentiert, dass in „*Illness as Metaphor*“ immer wieder Sontags Melancholie durchscheine, die durch nicht erledigte Trauerarbeit entsteht. Behrmann weist auch darauf hin, dass Sontag in einem ihrer Tagebücher geschrieben hat, dass sie im Zeichen des Saturn geboren ist und ein melancholisches Wesen hat. Sontag historisiere und sammle. Doch wer anhäuft und sammelt, bewältigt nicht, schlussfolgert Behrmann.

¹¹⁰⁹ Vgl. Schreiber, 207.

zunächst am meisten von der Epidemie betroffen. In einem Bericht über Aids schrieb ein Journalist in der *Vanity Fair*: „In New York, AIDS is the number-one killer of men between the ages of twenty-five and forty. All of the professions, from Wall Street to the Washington Redskins, have been hit, but in the arts – and its stepchildren, fashion and interior design – the impact has been most visible. Lives are public; so are deaths.“¹¹¹⁰ In ihrem Tagebuch listete Sontag über vier Seiten hinweg die Namen von Aids-Kranken auf, darunter auch einige ihrer Freunde.¹¹¹¹ „AIDS has devastated my world. The most important person in my life died of AIDS and I sat with him every day. I’ve lost so many friends“¹¹¹², sagte Sontag 1989 im Gespräch mit einem Journalisten und nahm dabei vermutlich Bezug auf ihren engen Freund Paul Thek, der an Aids erkrankt war und den sie beim Sterben begleitet hatte.¹¹¹³ Als sie erfuhr, dass sich ein ebenfalls befreundeter Fotograf, Robert Mapplethorpe, mit HIV infiziert hatte, brach Sontag nach eigenen Erzählungen in Tränen aus und schrieb daraufhin die Kurzgeschichte „The Way We Live Now“¹¹¹⁴, in der sie die Stimmung während der Aids-Epidemie festhält – am Beispiel eines Protagonisten, um dessen Leben seine Freunde bangen und gleichzeitig hoffen, dass er weiterleben wird.¹¹¹⁵ 1989 veröffentlichte sie schließlich ihren Essay „Aids and Its Metaphors“ mit einer Widmung für Paul Thek. Was ursprünglich nur ein dreiseitiger Epilog zu einer Taschenbuch-Neuausgabe von „Illness as Metaphor“ werden sollte, weitete Sontag zu einem 95-seitigen Essay aus, in dem sie beschreibt, wie Krebs in seiner Bedrohlichkeit von Aids abgelöst wurde. Sie betrachtete den neuen Essay als *Sequel* ihres ersten Krankheits-Essays und ging inhaltlich wie methodisch ähnlich vor. Die Krankheit lieferte in vielerlei Hinsicht Parallelen zu Krebs. Beispielsweise war Aids sehr schambehaftet. Viele Betroffene hielten ihre Erkrankung nahezu bis

¹¹¹⁰ Shnayerson, Michael. „One By One“. *Vanity Fair* March 1987: n. pag. Web. 25. Feb. 2017. Verfügbar: www.vanityfair.com/culture/1987/03/devastation-of-aids-1980s.

¹¹¹¹ Vgl. UCLA Special Collections, *Susan Sontag Papers*, Box 131, Folder 1.

¹¹¹² Fries, Kenny. „AIDS and Its Metaphors: A Conversation with Susan Sontag.“ Poague, *Conversations* 255-260.

258.

¹¹¹³ Vgl. Schreiber, 208.

¹¹¹⁴ Vgl. ebd., 208.

¹¹¹⁵ Die Erzählung erschien im *New Yorker* im November 1986 und wurde unter anderem in die Anthologie „The Best American Short Stories, 1987“ aufgenommen und in „The Best American Short Stories of the Century“.

zum Tod geheim.¹¹¹⁶ Auch Kriegsmetaphern waren für Aids gebräuchlich. Sontag diskutierte in ihrem neuen Essay *Stigma und Metaphern* und wollte auch diesmal die Leser zu einer bestmöglichen Behandlung motivieren. Doch anders als ihr erster Essay bekam „Aids and Its Metaphors“ weitgehend schlechte Rezensionen. Die *New York Times* kritisierte, dass die Ermutigungen fehl am Platz seien, da es bei Aids keine Chance auf Heilung gebe. Und auch den Metapherndiskurs hielt Paul Robinson von der *NYT* für überflüssig: „By comparison with earlier diseases, the metaphors associated with AIDS have tended to be both tame and apposite. The disease itself, and not the way we talk about it, is the true source of its horror.“¹¹¹⁷ Sontags Ideen konnten nicht mit zeitgenössischen Aids-Diskursen mithalten.¹¹¹⁸ Sontag hingegen fühlte sich von den Kritikern fehlverstanden und wollte ihr Buch vielmehr aus einer literarischen Perspektive betrachtet wissen.

Das Thema Aids war der erste Berührungsplatz zwischen Sontag und Annie Leibovitz, da sich die beiden kennenlernten, als Leibovitz im Jahr 1988 PR-Fotos von Sontag anfertigen sollte, anlässlich ihrer neuen Publikation „Aids and Its Metaphors“. Dies war, wie bereits in Kapitel 5.1 erklärt, der Beginn ihrer lang währenden Beziehung. Es war vermutlich dem allgegenwärtigen Thema und andererseits dem Zufall geschuldet, dass Leibovitz nur wenige Jahre später, 1993, beauftragt wurde, an Aids erkrankte Menschen zu fotografieren. Anders als es bei Krebs der Fall war, versuchten Organisationen in den USA gleich zu Beginn der Epidemie die Krankheit Aids aktiv von ihrem Stigma zu befreien, insbesondere auch deshalb, weil die Infektion zunächst nur einer Randgruppe zugeschrieben wurde, die sich ohnehin schon der Diskriminierung ausgesetzt sah. So startete die San Francisco Aids Foundation eine Kampagne, für die sie Leibovitz beauftragte, Porträts von den verschiedensten Menschen, auch Frauen und Kindern zu machen, die positiv mit ihrer Aids-Erkrankung umgingen (Abb. 58). Sontag engagierte sich selbst als Mitglied des Board of Directors der New York Community Research Initiative¹¹¹⁹, es ist allerdings nicht bekannt, ob sie Einfluss darauf hatte, dass die Aids Foundation in

¹¹¹⁶ Vgl. Shnayerson, n. pag.

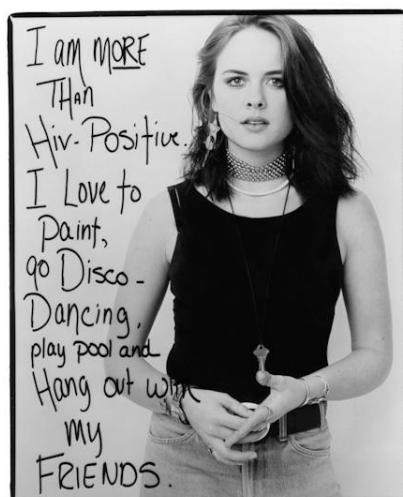
¹¹¹⁷ Robinson, Paul. „Aids and its Metaphors.“ *The New York Times* 22.1.1989: n. pag. Web. 10. Sept. 2008. Verfügbar: www.nytimes.com/1989/01/22/books/booksspecial/sontag-aids.html?scp=3&sq=aids%20and%20its%20metaphors%20paul%20robinson&st=cse.

¹¹¹⁸ Vgl. Schreiber, 214f.

¹¹¹⁹ Das Augenmerk der Initiative galt der Erforschung von Behandlungsmethoden von HIV und Aids.

San Francisco Leibovitz beauftragte. Da Leibovitz zu der Zeit auch eine Kampagne für American Express realisierte (mit schlichten Porträts prominenter American Express-Kartenbesitzer) und diese Kampagne zudem mehrfach ausgezeichnet wurde, ist vielmehr davon auszugehen, dass die Aids-Organisation dadurch auf Leibovitz aufmerksam wurde. Obendrein hatte Leibovitz, die in San Francisco studiert hatte, auch einen lokalen Bezug zu der Organisation.

Obwohl Sontag und Leibovitz hier nicht künstlerisch zusammenarbeiteten, ist es trotzdem ein interessantes und erstes Beispiel dafür, dass Leibovitz in der Zeit der gemeinsamen Beziehung fotografisch ausdrückte, was Sontag in ihrem Aids-Aufsatz vermitteln wollte: Krankheit und Erkrankte von ihrem Stigma zu befreien.¹¹²⁰ Die Fotos, die Leibovitz gemacht hatte, waren mit die ersten Bilder von Aids-Kranken, die damals öffentlich gezeigt wurden.¹¹²¹ Das Thema Aids bildet deshalb auch eine Brücke zu den Fotos, die Leibovitz später von der kranken und schließlich sterbenden Sontag aufgenommen hat, da die Fotografie von Kranken und Toten mit der Aids-Epidemie eine neue Legitimität erreichte.



Be Here for The Cure. Get Early Treatment for HIV.
Call 1 800-367-2437



Abb. 58: Annie Leibovitz: Aids- Kampagne der SFAF.

¹¹²⁰ Leibovitz fotografierte 1993 auch Aids-Kranke für die Zeitschrift *Vanity Fair*. Vgl. UCLA Special Collections, *Susan Sontag Papers*, Box 353 (digital files), Ordner „Annie“, File „Aperture IV 1993“.

¹¹²¹ Vgl. „Groundbreaking Images“. Slideshow. *San Francisco AIDS Foundation* (undated): n. pag. Web. 25. Feb. 2017. Verfügbar: <http://sfaf.org/hiv-info/hot-topics/from-the-experts/groundbreaking-images.html>.

6.3.4. Geschichte der Kranken- und Post-Mortem-Fotografie

Von Beginn an wurden in der fotografischen Theorienbildung zur Bestimmung der Fotografie die Metaphern des Vergänglichen und des Todes herangezogen. Matthias Christen schreibt der Fototheorie eine regelrechte Todesobsession zu.¹¹²² Die Fotografie hat zweierlei und im Grunde entgegengesetzte Verbindungen zum Tod: Sie erinnert an die Sterblichkeit der Lebenden und an das Leben der Verstorbenen. Während Roland Barthes in der Fotografie eines Verstorbenen beispielsweise eine Auferstehung sieht¹¹²³, also den Bezug zum Leben herstellt, ist Susan Sontag der Meinung, dass die Verknüpfung zwischen Fotografie und Tod allen Aufnahmen von Menschen etwas Beklemmendes verleiht.¹¹²⁴ Für sie ist ein Foto ein *memento mori* – eine Erinnerung an die Sterblichkeit: „Jede Fotografie ist eine Art *memento mori*. Fotografieren bedeutet teilnehmen an der Sterblichkeit, Verletzlichkeit und Wandelbarkeit anderer Menschen (oder Dinge). Eben dadurch, daß sie diesen einen Moment herausgreifen und erstarren lassen, bezeugen alle Fotografien das unerbittliche Verfließen der Zeit.“¹¹²⁵

Die Assoziation von Fotografie mit dem Tod begann bereits mit den ersten Daguerreotypien, die wegen technischer Grenzen und Mängel fahl, starr und totenstill wirkten.¹¹²⁶ Es wurden aber nicht nur die Aufnahmen Lebender schließlich Teil der Erinnerungs- und Gedenkkultur, sondern auch die Aufnahmen Verstorbener. Die Verbindung der Fotografie mit dem Tod fand in der Post-Mortem-Fotografie ihre Manifestation.

Bereits im 15. Jahrhundert hatten Maler und Zeichner in Europa die ersten realitätgetreuen Porträts toter Menschen angefertigt, vor allem von Monarchen, Adligen und Geistlichen, wie vermutet wird als *memento mori*.¹¹²⁷ Als schließlich die Fotografie-Technik aufkam, war die Intention in den Anfängen gegenläufig zur Malerei: Man wollte kein treffendes Bild des Toten aufnehmen, sondern den Toten

¹¹²² Vgl. Christen, Matthias. „All Photographs Are Memento Mori“. *Fotogeschichte* 32.126 (2012). 24.

¹¹²³ Vgl. Barthes, *Die Helle Kammer* 92.

¹¹²⁴ Vgl. Sontag, *Über Fotografie* 72.

¹¹²⁵ Ebd., 21.

¹¹²⁶ Vgl. Christen, 24f.

¹¹²⁷ Vgl. Linkman, Audrey. *Photography and Death*. London: Reaktion Books Ltd., 2011. 12.

wie lebend darstellen. Die Daguerreotypie diente deshalb zunächst als Vorlage, den Verstorbenen zu verlebendigen – das Foto wurde so retuschiert, dass die Augen beispielsweise keinen starren, sondern einen lebhaften Ausdruck bekamen. Oftmals wurde der Tote, der wie lebend wirkte, dann zusammen mit den Angehörigen abgelichtet.¹¹²⁸ Diese Art der Post-Mortem-Porträts finden sich allerdings nur in den ersten Jahrzehnten der Fotografie. Den Wunsch nach solchen Bildern führt Katharina Sykora auf psychologische Komponenten zurück, nämlich auf die erste Phase der Trauer, in der die Hinterbliebenen den Tod des Angehörigen verweigern und ein Post-Mortem-Foto möchten, das den Toten lebendig zeigt.¹¹²⁹ Zum Teil wurden solche und andere Post-Mortem-Fotos aber auch in Auftrag gegeben, weil es schlichtweg keine Fotos der Person zu Lebzeiten gab.¹¹³⁰

Beeinflusst von den Ideen der Romantik, aber auch durch Vorstellungen des Christentums vom Zwischenzustand des Menschen im Tod¹¹³¹ und der daraus entstandenen Metaphorisierung des Todes als Schlaf, stellte man im 19. Jahrhundert die Toten auch als schlafend dar. Bei Erwachsenen allerdings nur mit deutlichen Hinweisen auf deren Tod. Kinder hingegen, deren Schlaf nicht als intim verstanden wurde, sondern als Voraussetzung für Wachstum und Leben, wurden häufig schlafend dargestellt, ohne Anspielungen auf deren Ableben. Die Kinder wurden meistens so fotografiert, dass ihnen weder Schmerz noch Verletzungen oder Anzeichen des Verfalls anzusehen waren. Augen und Mund waren geschlossen. Das

¹¹²⁸ In verschiedenen Quellen wird darauf hingewiesen, dass dies aufgrund der langen Belichtungszeiten gelegentlich zu einem unerwarteten Effekt führte: Die Angehörigen, die sich in der Zeit leicht bewegten, wirken durch die Bewegungsunschärfe fast geisterhaft während der Tote in seiner Regungslosigkeit scharf zu sehen ist.

¹¹²⁹ Vgl. Sykora, Katharina. *Die Tode der Fotografie. Totenfotografie und ihr sozialer Gebrauch*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2009. 109.

¹¹³⁰ Der Tod kam damals aufgrund mangelnder medizinischer Erkenntnisse noch überraschender als heute. Der Sterbeprozess war kürzer und die Möglichkeit, vorher noch Fotos anfertigen zu lassen, eingeschränkt. Zudem galt wenige Stunden vor dem Sterben die Aufmerksamkeit den Ars Moriendi, den Riten des Sterbens, zu denen im christlichen Glauben unter anderem der religiöse Beistand zählt. Wie der deutsche Psychiater Ernst Jentsch 1906 in „Zur Psychologie des Unheimlichen“ schrieb, sind die „Zweifel an der Besselung eines anscheinend lebendigen Wesens und umgekehrt darüber, ob ein lebloser Gegenstand nicht etwa beseelt sei“ außerdem unheimlich (Jentsch, Ernst. „Zur Psychologie des Unheimlichen“. *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*. 23 (1906). 197). Man wollte den Prozess des Sterbens nicht stören und somit auch nicht währenddessen fotografieren.

¹¹³¹ Sykora merkt an, dass schon Homer, Vergil und der Apostel Paulus den Tod als tiefe Ruhe betrachteten. Für Martin Luther war der Tod ein Schlaf und das Grab die letzte Ruhestätte. Vgl. Sykora, 102.

Porträt des vermeintlich Schlafenden sollte eine beruhigende Wirkung auf die Hinterbliebenen haben.

Auch reguläre Aufbahrungsphotos, auf denen die Fotografen versuchten, einen friedlichen Gesichtsausdruck festzuhalten, sollten bestenfalls Assoziationen mit „the blessings of a Christian heaven in the hereafter“ wecken.¹¹³² Dies impliziert bereits ihre Funktion: Im Gegensatz zu den Post-Mortem-Fotos, auf denen die Toten lebendig wirken sollten, sind Aufbahrungsphotos als Abschiednahme und Hilfe zur Bewältigung des Trauerprozesses zu verstehen.¹¹³³ Vor dem Aufbahnen wurden die Toten gewaschen und mit vertrauter, manchmal auch festlicher Kleidung versehen: „...the sight of the corpse in familiar clothes, as opposed to distinctive death dress, helped death appear more domesticated and less threatening.“¹¹³⁴ Auch die Beleuchtung spielte eine wichtige Rolle dabei, auf dem Foto eine positive, weiche Atmosphäre zu schaffen, in der der Tod und auch der Tote nicht bedrohlich aussahen.

Es war Mitte des 19. Jahrhunderts noch gängig, dass Menschen daheim und umgeben von ihrer Familie starben. Für Angehörige war es wichtig, von einem Sterbenden oder auch Toten Abschied zu nehmen. Die Post-Mortem-Fotos waren ein Weg, rückwirkend daran teilzuhaben, auch wenn man zum Zeitpunkt des Todes oder der Bestattung nicht anwesend sein konnte. Die Nachfrage nach Post-Mortem-Fotografie war sehr groß, insbesondere als die Abzüge günstiger wurden, und der Geschäftszweig somit lukrativ für die Fotografen. Einige warben beim Verkauf ihres Ateliers zum Teil sogar damit, dass die Unkosten des Studios allein durch Post-Mortem-Fotografien gedeckt werden könnten.¹¹³⁵ Mit der Verbreitung von Post-Mortem-Fotografien setzte auch eine Normierung der Aufnahmen ein. So wurden beispielsweise weniger Nahaufnahmen angefertigt. Üblich waren vor allem Totenbettaufnahmen, die hauptsächlich daheim und nicht im Studio gemacht wurden, weil die Toten bis zur Beerdigung zuhause aufgebahrt blieben.

Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts änderten sich die Toten- beziehungsweise Bestattungsrituale, was auch zu einer neuen Art der Post-Mortem-

¹¹³² Linkman, 17.

¹¹³³ Vgl. Sykora, 146.

¹¹³⁴ Linkman, 34.

¹¹³⁵ Vgl. Sykora, 136.

Fotografie führte. So wurde der Sarg beispielsweise luxuriöser und mit Satin ausgelegt – als eine weitere Manifestation der Schlafmetapher.¹¹³⁶ Der Blick wurde damit auch vom körperlichen Verfall der Leiche abgelenkt. Auf den Post-Mortem-Fotos war nun der stattliche Sarg zu sehen, der Tote selbst rückte auf den Fotografien manchmal sogar in den Hintergrund. Trotzdem richtete man auch die Leiche mit einem größeren Aufwand her als bisher: Die Toten wurden einbalsamiert¹¹³⁷, gewachst und bemalt. Die Techniken hierfür verbesserten sich nochmals mit Beginn des 20. Jahrhunderts: „By the end of the 1920s ‚post-mortem plastic surgery‘ (as it came to be called) became a standard component of mortuary practice in America.“¹¹³⁸ Es änderte sich auch der Ort der Aufnahme. Post-Mortem-Fotografen kamen nun zu Leichenhallen, die bei den Friedhöfen eingerichtet wurden, um die Toten zwischenzulagern.¹¹³⁹

Die Verschönerung des Leichnams war eine Gabe in beide Richtungen: Der Tote wurde aus seinem sinnlosen und dekomponierten Zustand erlöst und andererseits zu einem schönen Bild für den Betrachter, das ihm den Schrecken nimmt¹¹⁴⁰ und die Trauer lindert. Die Fotografie stoppte symbolisch die Verwesung des Toten.¹¹⁴¹

Der Umgang mit den Toten änderte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts generell. Die Seele bekam einen höheren Stellenwert als der Körper und so wurde letzterer zu einem Geschäftsmodell: Bestattungsinstitute kümmerten sich um den möglichst baldigen Abtransport der Leichen. Der Ritus des heimischen Abschiednehmens gehörte bald der Vergangenheit an. Dies ging zum einen mit dem medizinischen Fortschritt einher: Sowohl das Wissen um ansteckende Krankheiten und die Aufklärung darüber nahmen zu, als auch die medizinischen Möglichkeiten, wegen derer kranke Menschen ein Krankenhaus aufsuchten und auch dort starben, weg von ihrem Zuhause und ihrer Familie. Der Tod an sich war aber auch nicht mehr so präsent in den Familien, weil die Lebenserwartung größer wurde und die

¹¹³⁶ Vgl. Linkman, 62.

¹¹³⁷ Das Einbalsamieren war ursprünglich während des Amerikanischen Bürgerkriegs gängig, um den Verfall des Leichnams hinauszuzögern und den Toten nach Hause transportieren zu können.

¹¹³⁸ Linkman, 64.

¹¹³⁹ Auch aus Angst vor dem Scheintod wurden die Verstorbenen in Leichenhallen aufbewahrt bevor sie bestattet wurden. Vgl. Richard, Birgit. *Todesbilder. Kunst, Subkultur, Medien*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1995. 65.

¹¹⁴⁰ Vgl. Supp, Barbara. „Tote Frau, gute Frau“. *Der Spiegel*. 3. Jan. 1994. 123.

¹¹⁴¹ Vgl. Sykora, 62 ff.

Kindersterblichkeit geringer. Ärzte empfanden den Tod zunehmend als Niederlage. Im fortschrittlichen Westen wurde er nach und nach zu einem Tabuthema, womit auch Vorbehalte gegenüber der Post-Mortem-Fotografie einhergingen:

As the living distanced themselves from the dead and disengaged from any practical involvement with dying and disposal, death and everything connected with it began to appear alien and frightening. Interest in the dead came to be regarded as morbid. In the absence of any sympathetic understanding of experiences, attitudes and values of previous generations, post-mortem portraits came to be considered macabre and shocking.¹¹⁴²

In den USA gab es die offizielle Post-Mortem-Fotografie bis zum Zweiten Weltkrieg schließlich nur noch in der Arbeiterklasse und in ethnischen Gruppen, wie etwa polnischen und italienischen *communities*. In den 1960er Jahren kam sie weitestgehend zum Erliegen.¹¹⁴³ Vicky Goldberg kommt in der *New York Times* zu dem Schluss, dass insbesondere die Amerikaner den Tod nicht nur tabuisierten, sondern verweigerten:

Americans preferred not to watch at all. Once we led the world, perhaps still do, in the degree to which we denied death. The apparent triumph over early death by vaccines and antibiotics after World War II had made old age, terminal illness and death disreputable; sufferers were carefully concealed in hospitals and far-off nursing homes.¹¹⁴⁴

Der tote Körper hatte in der vermeintlichen amerikanischen Wirklichkeit keinen Platz mehr. Eine Ausnahme bildeten die offiziellen Aufbahrungsbilder Prominenter¹¹⁴⁵, denen rückblickend auch eine Funktion zukam, da sie ein „visuelles Traditionsbewusstsein“ und „das Wissen um konventionelle Darstellungsformen der Postmortemfotografie“ bewahrten.¹¹⁴⁶

Wissenschaftlich nicht nachzuweisen ist allerdings, wie viele Post-Mortem-Fotos privat entstanden. Es ist zu vermuten, dass sich auch der Blick auf die Toten privatisierte, als sich Familien Kleinbildkameras leisten konnten und begannen,

¹¹⁴² Linkman, 76 ff.

¹¹⁴³ Vgl. Sykora, 29.

¹¹⁴⁴ Goldberg, Vicky. „Looking Straight Into the Eyes Of the Dying.“ *New York Times*. 31.03.1996: n. pag. Web. 1. April 2017. Verfügbar: www.nytimes.com/1996/03/31/arts/photography-view-looking-straight-into-the-eyes-of-the-dying.html.

¹¹⁴⁵ Es gab auch Post-Mortem-Bilder von berühmten Menschen wie etwa Staatsmännern und religiösen Führern zu kaufen. Vgl. Linkman 19.

¹¹⁴⁶ Sykora, 145.

selbst Fotos zu machen.¹¹⁴⁷ Nicht mehr die Aufnahmen professioneller Fotografen zierten die Familienalben, sondern eigene Schnapschüsse.¹¹⁴⁸

Gegen Ende des 20. Jahrhunderts erlebte die Post-Mortem-Fotografie erneut Schwung aus einer geradezu traditionellen Richtung: Ende der 1970er Jahre ermutigten Entbindungskliniken die Eltern totgeborener Babys oder gestorbener Säuglinge, ihr totes Kind zu halten, zu beerdigen und auch zu fotografieren, um die Trauer zu bewältigen.¹¹⁴⁹ Mehr als 100 Jahre später gewann die Post-Mortem-Fotografie also wieder als Teil des Trauerprozesses an Bedeutung. Schon Mitte der 1960er Jahre hatten Ärzte und Mediziner begonnen mit den Themen Sterben, Tod und Trauer offener umzugehen und diese in Lehre und Forschung zu integrieren. Von den 1970er Jahren an fand der Tod auch Eingang in die künstlerische Fotografie, die ausgestellt oder in Büchern veröffentlicht wurde. Junge Fotografen thematisierten das große Tabu Tod, denn „Sex, the other big taboo, had been effectively challenged in the 1960s and brought out into the open“¹¹⁵⁰. Doch es war nicht nur der Tod selbst, der öffentlich gemacht wurde, sondern auch das Leben mit dem zukünftigen Tod beziehungsweise der Sterbeprozess, der sich durch medizinische Maßnahmen zum Teil wesentlich verlängert hatte. So kamen in den 1980er Jahren Ausstellungen und Monographien über Menschen auf, die mit Krebs oder einer anderen lebensbedrohlichen Krankheit wie Aids lebten. Die Projekte konzentrierten sich auf die Auswirkungen der Krankheit und auf die oftmals aggressive medizinische Behandlung, aber sie setzten sich auch mit der Gewissheit der Betroffenen auseinander, in absehbarer Zeit sterben zu müssen: „The dying began to speak out. (...) As Tony Walter observed, with more people having to live for extended periods with life-threatening conditions, it became increasingly difficult to continue the modern fiction that death could be kept at a distance.“¹¹⁵¹

Die Fotografien von Aids-Kranken sollten allerdings ihr Leben in den Vordergrund stellen und richteten sich gegen ihre Isolierung und gesellschaftliche

¹¹⁴⁷ Vgl. Sykora, 144.

¹¹⁴⁸ Vgl. Linkman, 77.

¹¹⁴⁹ Die gängige Praxis war es zuvor, den Eltern nahezulegen, das Geschehene möglichst schnell zu vergessen statt es zu verarbeiten.

¹¹⁵⁰ Linkman, 159.

¹¹⁵¹ Ebd., 155.

Marginalisierung.¹¹⁵² Im Gegensatz zur Post-Mortem-Fotografie erinnern die Bilder also nicht an die Sterblichkeit, sondern sollen trotz der zum Tode geweihten¹¹⁵³ Fotosubjekte an das Leben erinnern.

Eines der ersten Beispiele für ein Fotoprojekt über das Leben mit einer tödlichen Krankheit sind die Bilder von Dorothea Lynch, die Brustkrebs hatte und sich zwischen 1978 und 1985 von ihrem Partner Eugene Richards fotografieren ließ.¹¹⁵⁴ Die Fotografin Hannah Wilke machte in einem ähnlichen Zeitraum Aufnahmen ihrer krebskranken Mutter – „as a way of being intimate with her“¹¹⁵⁵. Und 1974 stellte Richard Avedon die Fotos seines an Krebs leidenden Vaters im Museum of Modern Art in New York City aus. Annie Leibovitz trat fotografisch in die Fußstapfen ihrer Vorgänger und Vorgängerinnen, als sie sowohl ihren sterbenden Vater als auch ihre Lebensgefährtin Susan Sontag während ihrer Krebsbehandlungen und schließlich auf dem Sterbebett fotografierte.

6.3.5. Leibovitz und Avedon: der sterbende Vater

In Kapitel 6.3.1 habe ich untersucht, welche Rolle die Themen Krankheit und Tod im Leben von Susan Sontag spielten. Anders als Sontag wuchs Annie Leibovitz relativ unberührt von diesen Themen auf, wobei nochmals darauf hingewiesen werden muss, dass die Quellenlage zum Leben von Annie Leibovitz spärlich ist. Aus der vorhandenen Literatur ist jedoch nachzuvollziehen, dass insbesondere die Erkrankungen und der Tod von drei Personen, die ihr nahe standen – Bea Feitler, Susan Sontag und Vater Samuel Leibovitz –, Einschnitte in das Leben der Fotografin bedeuteten.

¹¹⁵² So äußerte sich beispielsweise Präsident Ronald Reagan lange nicht zum Thema Aids, das vor allem mit Schwulen in Verbindung gebracht wurde. Es gab keine staatlichen Gelder für die Betroffenen und keine Förderung für die Aids-Forschung. Obwohl die ersten Fälle in den USA schon 1981 bekannt wurden, erwähnte Reagan Aids erstmals im Mai 1987 auf der dritten Internationalen Aids-Konferenz in Washington. Zu dem Zeitpunkt hatten sich bereits 36.058 Amerikaner mit HIV infiziert und 20.849 waren an Aids gestorben. Vgl. Pitzke, Mark. „Aids. Courage und Feigheit.“ *Spiegel Online* 4.6.2011: n. pag. Web. 26. März 2017. Verfügbar: www.spiegel.de/einestages/30-jahre-aids-a-947231.html.

¹¹⁵³ In den ersten Jahren nach Aufkommen von Aids im Jahr 1981 betrug die Lebenserwartung von Aids-Erkrankten nur wenige Jahre.

¹¹⁵⁴ Vgl. Linkman, 163.

¹¹⁵⁵ Ebd., 163.

Bea Feitler war eine brasilianische und in New York ansässige Art Direktorin, die nach dem Umzug des *Rolling Stone* an die Ostküste zur Mentorin und einer guten Freundin von Leibovitz wurde.¹¹⁵⁶ Feitler hatte Leibovitz bei ihrer Ankunft in New York mit einem Fotoprojekt für ein Magazin beauftragt und sie gewissermaßen bald an die Hand genommen: „She was very important for my entry into New York, which was a difficult thing, to move from San Francisco to New York with *Rolling Stone*. We were in way over our heads. We were kids leaving the Bay Area and coming to New York.“¹¹⁵⁷ Feitler arbeitete einige Jahre für den *Rolling Stone*. In ihrem Vorwort zu „At Work“ erinnert sich Leibovitz an die Kollaboration: „Bea taught me a great deal about presentation, but probably the most important thing she taught me was to edit my photographs and to be involved in the way they were used.“¹¹⁵⁸ Feitler war für ihre produktive Zusammenarbeit mit Fotografen bekannt – und auch für ihre progressiven Arbeiten: 1965 organisierte sie beispielsweise zusammen mit Richard Avedon, erstmalig in der Geschichte der Modemagazine, ein Shooting mit einem schwarzen Fotomodel. Feitler arbeitete unter anderem für *Harper's Bazaar*, *Ms.*, *Rolling Stone Magazine* und kreierte die erste Ausgabe der neu aufgelegten *Vanity Fair*, zu der sie auch Leibovitz geholt hatte, um mit ihr ein Jahr lang den Prototypen zu erstellen. In einem Interview erklärte Leibovitz, dass sie wegen Bea Feitler schließlich dauerhaft vom *Rolling Stone* zur *Vanity Fair* wechselte, Feitler dann aber 1983 im Alter von 44 Jahren an Krebs starb.¹¹⁵⁹ Die Publikation der Erstausgabe hatte Feitler nicht mehr erlebt. Ihr Tod setzte auch einem Projekt ein Ende, das Leibovitz mit ihr geplant hatte. Lange Zeit war es Leibovitzs Vision gewesen, dass Feitler in ein paar Jahren, wenn das Werk von Leibovitz gewachsen sein würde, ihr erstes Fotobuch designen würde:

I always thought she would gonna do my book. And suddenly, she was dying of cancer. I was desperate. And I just sat down and in 20 minutes made a list of photographs that would be in the book. Really quick, 50 pictures. She had agreed to do the book and we had talked about the book over the phone but she had died before she had the chance to design the book.^{1160, 1161}

¹¹⁵⁶ Vgl. Obrist, n. pag.

¹¹⁵⁷ Obrist, n. pag.

¹¹⁵⁸ Leibovitz, *At Work* 18.

¹¹⁵⁹ Vgl. Obrist, n. pag.

¹¹⁶⁰ Leibovitz, Audio-Interview. *San Francisco City Arts & Lectures*.

¹¹⁶¹ Leibovitz bereute es später, das Buch dennoch gemacht und publiziert zu haben. Es erschien 1993 bei Pantheon mit dem Titel „Annie Leibovitz: Photographs“ und zeigte vor allem konzeptionelle Fotografien. Doch Leibovitz wollte nicht in dieses Genre gezwängt werden.

Es ist nicht bekannt, wie Leibovitz mit dem Tod Feitlers umging, aber es ist anzunehmen, dass es für Leibovitz ein harter Bruch war, ihre vertraute Freundin und berufliche Mentorin in New York zu verlieren.

Ebenso vorstellbar ist, dass Leibovitz geschockt gewesen sein muss, als sie 1998 von der Krebserkrankung ihrer Lebensgefährtin Susan Sontag erfuhr. Das Leben, die Krankheiten und schließlich den Tod ihrer Lebensgefährtin und auch ihres Vaters Samuel Leibovitz hielt Leibovitz in ihrem Bildband „A Photographer’s Life“ in Bildern fest. Auf die Fotografien von Susan Sontag werde ich im nächsten Kapitel detailliert eingehen. Hier nun möchte ich mich zunächst den Aufnahmen von Samuel Leibovitz widmen.

Im Gegensatz zum Vater von Susan Sontag, der jung gestorben war und den Sontag sehr früh im Leben verloren hatte, wurde der Vater von Leibovitz 91 Jahre alt. Dennoch wurde der Tod beider Väter Gegenstand des Wirkens sowohl von Sontag als auch von Leibovitz. Wie ich in Kapitel 6.3.1 erläutert habe, ließ der Tod von Jack Rosenblatt Raum für Zweifel, Spekulationen und Fantasien, die die Essayistin und Schriftstellerin Susan Sontag zu einer Erzählung inspirierten. Der sterbende Körper von Samuel Leibovitz hingegen bot die nötige greifbare Existenz, um zu einem Fotosujet von Annie Leibovitz zu werden. Sontag versuchte mit der Erzählung den Tod ihres Vaters zu verarbeiten. Und auch für Leibovitz stellte das Fotografieren eine Art Aufarbeitung der Situation dar, wie ich im Folgenden näher erläutern werde.

Die Fotos ihres Vaters hat Leibovitz nicht einfach in irgendeinem Buch veröffentlicht, sondern in einem Bildband, der mehrere Bezeichnungen verdient: „A Photographer’s Life“ ist eine Art visuelles Tagebuch, in dem fröhliche wie schmerzvolle Augenblicke fotografisch zum Ausdruck kommen; das Buch ist außerdem ein persönliches Fotoalbum, das Einblick in einen Lebensausschnitt gewährt¹¹⁶², und in dem sich private wie berufliche Fotos vermengen. Leibovitz meint sich in ihrem Vorwort zu dem Bildband diesbezüglich rechtfertigen zu müssen: „This is one life, and the personal pictures and the assignment work are all

¹¹⁶² Dieser Einblick und die daraus vermeintlich gewonnenen Einsichten können auch einen falschen Eindruck vermitteln. Denn die, wenngleich auch gelegnete, Funktion eines Fotoalbums ist auch die Exklusion und das Vergessen im Dienste eines kohärenten Andenkens. Vgl. Sykora 237.

part of it.¹¹⁶³ Tatsächlich aber greift sie damit auf eine alte Gebrauchsweise von Fotoalben zurück. Nach 1860 und bis zum Beginn der Amateurfotografie war es üblich, dass Alben mit Familienfotos und gleichzeitig mit den Porträts berühmter Persönlichkeiten bestückt waren.¹¹⁶⁴ Auch Post-Mortem-Fotografien, wie sie in dem Bildband von Leibovitz abgebildet sind, befanden sich von Fall zu Fall darin; nicht zuletzt ist „A Photographer’s Life“ auch als Autobiografie zu verstehen. Zwar mögen viele der privaten Fotos aus dem Moment heraus spontan entstanden, also Schnappschüsse sein, doch bedurfte die chronologische und bezugnehmende Anordnung der Fotografien in dem Bildband einer retrospektiven Reflexion. Der zeitliche Abstand zu den meisten Ereignissen führte dabei zu einer Beschreibung des Lebens durch Leibovitz, wie sie einer Autobiografie eigen ist.¹¹⁶⁵ Alle drei Bezeichnungen – visuelles Tagebuch, persönliches Fotoalbum und Autobiografie – weisen darauf hin, dass es sich bei dem Bildband um einen Einblick in die Privatsphäre von Leibovitz handelt. Von den 378 Fotos in dem Bildband sind mehr als die Hälfte privater Natur, davon wiederum sind 93 Bilder Familienfotos und circa 114 Aufnahmen von Susan Sontag. Zu den nicht privaten Fotos zählen 108 Auftragsfotografien von Prominenten und anderen Menschen; 63 Bilder zeigen außerdem Landschaften oder Objekte.

Die Idee, nicht nur professionelle Auftragsfotografien, sondern gleichzeitig auch Familienbilder zu veröffentlichen, mag im Fall von Annie Leibovitz überraschend gewirkt haben, da Leibovitz ihr Privatleben bis dahin kaum an die Öffentlichkeit getragen hatte.¹¹⁶⁶ Offenbarend ist jedoch, dass ihr Vorbild Richard Avedon im Jahr 1993 bereits ähnlich vorgegangen und einen Bildband mit dem Titel „An Autobiography“ veröffentlicht hatte.¹¹⁶⁷ Er präsentiert darin Fotos Prominenter zusammen mit Bildern seiner Familie, insbesondere auch solche seines alternden und sterbenden Vaters (Abb. 59), wie sie auch in dem Bildband von Leibovitz zu finden

¹¹⁶³ Leibovitz, *A Photographer’s Life* n. pag.

¹¹⁶⁴ Vgl. Sykora, 237f.

¹¹⁶⁵ Siehe dazu auch die Definition einer Autobiografie nach dem deutschen Philosophen und Historiker Georg Misch. Vgl. Misch, Georg. *Geschichte der Autobiographie. Erster Band. Das Altertum*. Leipzig: B. G. Teubner, 1907. 3ff.

¹¹⁶⁶ 1991 hatte Leibovitz in ihrem Bildband „Annie Leibovitz: Photographs 1970-1990“ 14 private Fotos veröffentlicht, von denen vier reine Landschafts-/Objektaufnahmen sind. Die 14 Fotografien befinden sich am Anfang des Buchs und sind damit klar von den folgenden Auftrags-Fotografien abgegrenzt.

¹¹⁶⁷ Allerdings nicht in chronologischer Reihenfolge wie es überwiegend bei Leibovitz der Fall ist.

sind: „Leibovitz is certainly aware of her predecessors; indeed their influence haunts ‘A Photographer’s Life.’ The most striking allusion is to the work of Leibovitz’s admitted hero Richard Avedon – and never it is more obvious than in Leibovitz’s morbid portraits of Sontag and her dying father.“¹¹⁶⁸ Insbesondere die Fotografien der sterbenden Väter unterscheiden sich stilistisch aber grundlegend. Avedon blieb der Porträtfotografie treu, die trotz des durchdringenden Blicks des Fotografen durch den formellen Stil eine Distanz zu seinem Fotosujet vermittelt: „Avedon’s death series was redeemed by his ability to metamorphose pictures of his invalid father into classic ‘Avedon portraits’ – as penetrating and graphic and arresting as any one of the shots he snapped for the New Yorker or Vogue. They were images of mortality and decay filtered through a precise aesthetic prism.“¹¹⁶⁹ Die Aufnahmen seines Vaters hatte Avedon zwischen 1969 und 1973 angefertigt und sie wurden erstmals im Jahr 1974 im Museum of Modern Art ausgestellt. Sie zeigen Jacob Israel Avedon, gesund, in Anzug und Krawatte, und später an Krebs erkrankt im Krankenhauskittel. In einigen Rezensionen wurde Avedon vorgeworfen, ungnädig und kühl auf seinen Vater geblickt zu haben. Sontag schreibt in „Über Fotografie“, dass sich Avedon bei den Porträtaufnahmen seines sterbenden Vaters weigerte zu schmeicheln.¹¹⁷⁰ Der Vater selbst war offenbar nicht angetan von den Porträts.¹¹⁷¹ Doch Richard Avedon wollte seinen Vater so zeigen, wie er ihn sah, und hinter das Lächeln blicken, das auf den Familienaufnahmen verpflichtend war.¹¹⁷² Auf die verletzte Reaktion seines Vaters hin schrieb Richard Avedon in einem Brief an ihn: „When you pose for a photograph, it’s behind a smile that isn’t yours. You are angry and hungry and alive. What I value in you is that intensity. I want to make portraits as intense as people. I want your intensity to pass into me, go through the camera and become a recognition to a stranger.“¹¹⁷³ Diesen Wiedererkennungsmoment schreibt er auch den Fotos zu,

¹¹⁶⁸ Karnasiewicz, Sarah. „Annie Leibovitz’s reckless candor“. *Salon.com* 18.11.2006: n. pag. Web. 23. Juni 2009. Verfügbar: www.salon.com/2006/11/18/leibovitz_2/.

¹¹⁶⁹ Ebd., n. pag.

¹¹⁷⁰ Vgl. Sontag, *Über Fotografie* 103.

¹¹⁷¹ Vgl. Avedon, Richard. *Richard Avedon Portraits*. New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers and The Metropolitan Museum of Art, 2002. n. pag.

¹¹⁷² Avedons Vater war es nicht nur wichtig, dass die Familie auf Fotos glücklich wirkte. Die Familie posierte auch vor fremden Villen und mit ausgeliehenen Hunden, um beim Betrachter ein Leben vorzutäuschen, das insbesondere der Vater, ein jüdischer Immigrant, gerne gehabt hätte. Vgl. ebd., n. pag.

¹¹⁷³ Ebd., n. pag.

die seinen Vater im Endstadium seiner Krebserkrankung bis kurz vor seinem Tod zeigen. Sie repräsentieren, antwortete Avedon auf die Frage eines Interviewers „what it is to be any one of us.“¹¹⁷⁴ Der körperliche Verfall von Jacob Israel Avedon soll den körperlichen Verfall aller Menschen vor Augen führen. Doch waren die Fotos keineswegs kalkuliert, sondern aus einer Unsicherheit geboren: „I think I do photograph what I’m afraid of. Things I couldn’t deal with the camera. My father’s death (...). I didn’t understand. It gave me a sort of control over the situation (...). And by photographing what I was afraid of, or what I was interested in – I laid the ghost. It got out of my system and onto the page.“¹¹⁷⁵



Abb. 59: Richard Avedon: Sein Vater Jacob Israel Avedon, aufgenommen zwischen 1969 und 1973.

Wie Avedon fotografierte auch Leibovitz ihren Vater über viele Jahre hinweg, auch als er an Lungenkrebs erkrankte und schließlich mit 91 Jahren im Jahr 2005, nur sechs Wochen nach dem Tod Sontags, starb (Abb. 60). Es ist nicht bekannt, ob Avedon auch ein Post-Mortem-Foto seines Vaters anfertigte, wie es Leibovitz tat.¹¹⁷⁶ Bei Leibovitz hört die Lebensgeschichte ihres Vaters nicht kurz vor dessen Tod auf: Sie fotografierte ihn auch post mortem, sein Grab und seine Beerdigung. Die Fotos befinden sich gegen Ende des Bildbands und stehen im Kontrast zu den Bildern, mit denen „A Photographer’s Life“ nach dem Vorwort beginnt und die den Vater agil

¹¹⁷⁴ Berger, Maurice, and Joan Rosenbaum. *Masterworks of the Jewish Museum*. New York: The Jewish Museum, 2004. 226f.

¹¹⁷⁵ Kim, Eric. „5 Lessons Richard Avedon Taught Street Photography.“ *Erickimphotography.com* 26.9.1014: n. pag. Web. 19. April 2016. Verfügbar: <http://erickimphotography.com/blog/2014/09/26/5-lessons-richard-avedon-taught-street-photography/>.

¹¹⁷⁶ In seinem Vorwort zu „An Autobiography“ beschreibt Avedon, dass der erste Teil des Bildbands mit einem Foto seines sterbenden (nicht toten) Vaters abschließt. Aufgrund der körperlichen Konstitution des Vaters auf dem rechten Foto aus Abb. 59 könnte die Aufnahme aber auch mit einem Post-Mortem-Bild verwechselt werden.

und inmitten seiner Familie zeigen – mit seiner Frau Marilyn, seinem Sohn und einem seiner Enkel. Der Vater lacht und macht die Albernheiten seiner Frau mit – Annie Leibovitz zeichnet ein sympathisches Bild von ihm. Immer wieder finden sich Fotos von ihm in dem Bildband, die auch ein inniges Verhältnis zu Marilyn Leibovitz zum Ausdruck bringen. Er war ein Mann, der für seine Familie lebte, schreibt Annie Leibovitz in ihrem Vorwort.¹¹⁷⁷ In der kurzen Zeit, die der Betrachter benötigt, den Bildband durchzublättern und das Leben des Vaters an sich vorbeiziehen zu lassen, bekommt er metaphorisch vor Augen geführt, wie schnell ein Leben vergeht, wenngleich die Zeitspanne des Buchs nur 15 Jahre umfasst. Am Ende steht ein kurzer Bilderzyklus mit acht Fotos, die sich mit dem Ableben und dem Tod des Vaters beschäftigen. Eines davon zeigt auf rührende Weise den sterbenden Vater.



Abb. 60: Annie Leibovitz: Vater Samuel Leibovitz mit Frau und Sohn, 2005.

Samuel Leibovitz zog es vor, daheim zu sterben und bekam Unterstützung durch eine Hospizbegleitung. Auf dem Foto (Abb. 60) sitzt er zwei Tage vor seinem Tod auf dem Sofa und hält das Bein seiner Frau. Sein Sohn Philip drückt bewegt sein Gesicht an den Kopf des Vaters. Der Unterschied zu Avedons Aufnahmen seines sterbenden Vaters könnte kaum größer sein. Nicht nur steht das familiäre Umfeld in Kontrast

¹¹⁷⁷ Vgl. Leibovitz, *A Photographer's Life* n. pag.

zum Krankenhauskittel von Avedons Vater. Richard Avedon erlaubt dem Betrachter auch keinen Einblick in das Leben und das Umfeld seines Vaters. Es lässt sich nur erahnen, wie es dem Mann auf dem Foto am Ende seines Lebens gehen muss. Diesen Porträtaufnahmen hält Leibovitz eine Reportagefotografie entgegen, die Emotionen transportiert: die Erschöpfung und Schwäche des Vaters, aber auch die Ergriffenheit des Sohns. Der Unterschied zwischen den Aufnahmen von Leibovitz und Avedon mag zweierlei Aspekten geschuldet sein. Zum einen dem jeweils unterschiedlichen Verhältnis zum Vater: Das von Leibovitz zu ihren Eltern war liebevoll. Avedon hingegen beschreibt die Beziehung zwischen seinem Vater und sich mit den Worten (an den Vater gerichtet): „the years of undefinable father and son between us“¹¹⁷⁸. Zum anderen ist der Unterschied dem Fotografiegenre geschuldet, in dem sich beide in einem Moment der Unsicherheit und Angst jeweils sicher fühlen. In einem Interview beschreibt Leibovitz ihre Reaktion auf die Ausnahmesituation ähnlich wie es ihr Vorbild Avedon tat: „You find yourself reverting to what you know,“ she said. „It’s almost like a protection of some kind. You go back into yourself. You don’t really know quite what you’re doing. I didn’t really analyze it. I felt driven to do it.“¹¹⁷⁹

Samuel Leibovitz starb in den Armen seiner Frau. Seinen toten Körper bahrten sie den ganzen Tag im Schlafzimmer auf, bis seine Kinder und später ein Rabbi eintrafen.¹¹⁸⁰ Das Post-Mortem-Foto (Abb. 61), das Leibovitz von ihrem Vater an diesem Tag machte, fügt sich in diese traditionelle Form der Abschiednahme ein, bei der der Leichnam aufgebahrt bzw. wie in diesem Fall gebettet wird und die Hinterbliebenen am Sterbebett Abschied nehmen. Leibovitz sagte über ihren toten Vater: „My father was so beautiful lying there.“¹¹⁸¹

¹¹⁷⁸ Avedon, *Richard Avedon Portraits* n. pag.

¹¹⁷⁹ Scott, n. pag.

¹¹⁸⁰ Vgl. ebd., n. pag.

¹¹⁸¹ Ebd., n. pag.



Abb. 61: Annie Leibovitz: Post-Mortem-Fotografie ihres Vaters, 2005.

Der schöne und friedliche Anblick des Toten, der zudem wie schlafend wirkt, spendet Trost. Das Post-Mortem-Foto, das den Toten in diesem Zustand zeigt, hilft bei der Trauerbewältigung, weil es zu versichern scheint, dass es dem Toten im Jenseits gut gehen wird.¹¹⁸² Anders als es im Judentum üblich ist, wurde der Leichnam von Samuel Leibovitz offenbar weder auf den Boden gelegt noch das Gesicht mit einem weißen Tuch bedeckt.

Leibovitz fotografierte auch ihre trauernde Mutter, bei der sie übernachtet hatte¹¹⁸³ und die zusammen mit einer ihrer Töchter und einer Enkeltochter im Bett liegt; auch die Beerdigung, die drei Tage später auf einem jüdischen Friedhof stattfand, hielt sie fotografisch fest. Das letzte Bild des Bilderzyklus zeigt schließlich das Grab des Vaters. Die insgesamt acht Fotos, die das Sterben und den Tod des Vaters zum Thema haben, wirken zusammen wie ein kurzes Totenalbum, das mit einem Lebendbild beginnt und mit der Darstellung der Rites de Passage vom Totenbett zum Grab endet.

Nicht nur diese acht Fotos, sondern alle Familienfotos in dem Bildband sind in Schwarz-Weiß aufgenommen, auch nahezu alle von Sontag, als ob Leibovitz hier schon der Vergänglichkeit vorausgegriffen hätte. Denn „Fotografieren heißt die

¹¹⁸² Nach dem jüdischen Glauben gibt es ein Leben nach dem Tod.

¹¹⁸³ Vgl. Thompson, „A Complete Picture Annie Leibovitz Is Ready for An Intimate View of Her Life“.

Sterblichkeit inventarisieren“¹¹⁸⁴, schreibt Sontag. Schwarz-Weiß-Aufnahmen erinnern an die Vergangenheit, an die Anfänge der Fotografie, als es noch keine Farbaufnahmen gab. Sie verkörpern die verblasste (farbenarme) Erinnerung. Das Familienleben, das auf dem Foto festgehalten ist, schwindet schon in dem Moment der Aufnahme. Im Gegensatz dazu stehen die Farbfotografien der Prominenten in dem Bildband, die Statik und kein Leben transportieren, das vergeht. Sie werden nicht als Menschen wahrgenommen, sondern vielmehr als Ikonen, deren Image unsterblich ist.

6.3.6. Analyse

Allgemein

Den Bildband „A Photographer’s Life“ würde es in dieser Art nicht geben¹¹⁸⁵, wenn Annie Leibovitz nicht mit Susan Sontag zusammen gewesen wäre. Sontag hatte sie stets dazu ermuntert, mehr private Fotos zu schießen und auch dazu, Sontags zweite Krebserkrankung zu dokumentieren:

I don’t take a lot of purely personal pictures. Susan Sontag, who was with me during the years the book encompasses, used to complain that I didn’t take enough pictures. She would say that every other photographer she knew took pictures all the time. I would take a few rolls of film and throw them in a box and they wouldn’t be developed for months. Sometimes I wouldn’t even look at the contact sheets. But after Susan died, on December 28, 2004, I began searching for photographs of her (...). I found so many things I didn’t remember or perhaps had not even seen before.¹¹⁸⁶

Der Bildband, der in etwa die Jahre ihrer Beziehung umfasst, von 1990 bis 2005, enthält sowohl dokumentarische Fotografien als auch zahlreiche sehr persönliche und intime Aufnahmen, die die Beziehung zwischen Sontag und Leibovitz bezeugen. Sontag ist eine der Hauptsubjekte in dem Bildband. Genauso wie ihr Leben spielte aber

¹¹⁸⁴ Sontag, *Über Fotografie* 72.

¹¹⁸⁵ Prinzipiell hatte Leibovitz ihrem Verlag Random House schon seit längerer Zeit einen Bildband versprochen, der offenbar auch Privataufnahmen enthalten sollte. Im August 2005 machte sich Leibovitz schließlich daran, Fotos dafür zusammenzustellen. Vgl. Scott, n. pag. Hätte sie den Bildband eher realisiert, ist davon auszugehen, dass er anders ausgefallen wäre. Siehe auch meine weitere Argumentation im Text.

¹¹⁸⁶ Leibovitz, *A Photographer’s Life* n. pag.

auch der Tod Sontags eine große Rolle bei der Veröffentlichung des Bildbands: „If she was alive, of course this work wouldn't be published. It's such a totally different story that she is dead“¹¹⁸⁷, erklärte Leibovitz in einem Interview. Nicht nur wegen des naheliegenden Grunds, dass Fotos wie die Post-Mortem-Aufnahme gar nicht existieren würden. Sondern weil Sontag vermutlich gegen die Veröffentlichung intimer Aufnahmen gewesen wäre, da sie zeitlebens behauptete, mit Leibovitz keine Liebesbeziehung geführt zu haben. Inwieweit Sontag mit der Dokumentation ihrer dritten und schließlich tödlichen Krebserkrankung einverstanden gewesen wäre – Fotos, die David Rieff als „carnival images of celebrity death“¹¹⁸⁸ bezeichnet –, und die durchaus Anlass für eine ethische Diskussion geben, werde ich später eingehen. Sontags Tod beeinflusste zudem die Auswahl der Bilder, die Leibovitz in einem Zustand der Trauer traf.¹¹⁸⁹ Die Auseinandersetzung mit den privaten Aufnahmen war für Leibovitz auch eine Art der Trauerarbeit:^{1190, 1191}

Rosanne Cash had given me an advance copy of her new CD, *Black Cadillac*, which she wrote after both her parents and her stepmother died. I would go into the barn every morning and put it on very loud and cry for ten minutes or so and then start working, editing the pictures. I cried for a month. I didn't realize until later how far the work on the book had taken me through the grieving process.¹¹⁹²

Die Trauer bringen auch die Schwarz-Weiß-Fotos am Ende des Bildbands sehr schön zum Ausdruck, die den Fotos der sterbenden Sontag, des toten Vaters, aber auch der Geburt der Zwillinge von Leibovitz folgen: Sie zeigen den leeren Arbeitsplatz Sontags im Pond-House auf dem Anwesen von Leibovitz in Rhinebeck; den Blick über die eigene schneebedeckte Terrasse in New York zu Sontags Apartment gegenüber (nach ihrem Tod im Februar 2005); Sontag, als sie den Vesuv Richtung Himmel besteigt und dem Betrachter den Rücken kehrt; gefolgt von Landschaftsaufnahmen, die wie die Szenen eines Traums wirken, neblig oder

¹¹⁸⁷ Scott, n. pag.

¹¹⁸⁸ Rieff, *Swimming in a Sea of Death* 150.

¹¹⁸⁹ Scott, n. pag.

¹¹⁹⁰ Leibovitz hatte schon Fotos von Sontag für ein kleines Buch zur Beerdigung herausgesucht, das den Trauergästen als Erinnerung mitgegeben werden sollte. Wie sie schreibt, war dies der erste Schritt, von Sontag Abschied zu nehmen. Vgl. Leibovitz, *A Photographer's Life* n. pag.

¹¹⁹¹ Leibovitz' Trauerarbeit durch die Sichtung alter Fotografien erinnert auch an Roland Barthes Umgang mit dem Tod seiner Mutter und seinen anschließenden Reflexionen über ihr Foto und ihr Wesen in „Die helle Kammer“.

¹¹⁹² Leibovitz, „*A Photographer's Life*“ n. pag.

unscharf – wie es vielleicht auch schon bald die Erinnerungen an Sontag sein werden (Abb. 62). Die Landschaftsaufnahmen beschwören aber auch die scheinbar unendliche Weite der Erde herauf. Leibovitz sagte über diese Fotografien: „It's a way of moving out of the story, it's a way of going back into the earth.“¹¹⁹³ Gleichzeitig erinnern die Bilder aber auch an ein unvollendetes Projekt von Sontag und Leibovitz: Sie planten gemeinsam ein Buch mit Orten, die für sie wichtig waren.¹¹⁹⁴



¹¹⁹³ Scott, n. pag.

¹¹⁹⁴ Vgl. Browning, Dominique. „A Pilgrims‘ Progress“. *New York Times* 29.10.2011: n. pag. Web. 14. Jan. 2012. Verfügbar: www.nytimes.com/2011/10/30/opinion/sunday/annie-leibovitzs-pilgrimage.html. Im Jahr 2011 realisierte Leibovitz dieses Projekt mit einer eigenen Liste von Orten. Das Buch kann als Hommage an Sontag verstanden werden, worauf auch der Titel hindeutet: „Pilgrimage“ (so lautete auch die Überschrift der sehr bekannten autobiografischen Erzählung Sontags über ihre Kindheit und Jugend und ihr Treffen mit Thomas Mann).



Abb. 62: Annie Leibovitz: Pond House, Susan Sontag auf dem Vesuv, und Venedig bei Nebel (v. o.).

Der Bildband wie auch die gleichnamige Ausstellung wurde von einigen Rezessenten kritisch bewertet, ausschließlich wegen der Privataufnahmen und vor allem wegen jener von Susan Sontag. Angela McRobbie beispielsweise zeigte sich empört und erklärte sich die Veröffentlichung nur damit, dass Leibovitz „‘out of her mind‘ with grief“¹¹⁹⁵ war. Leibovitz nutze das Buch vor allem dazu, einen Besitzanspruch an Sontag deutlich zu machen, „in terms of proximity, intimacy and of she having-being-there with Sontag“¹¹⁹⁶. Laut Sontag aber ist genau diese Eigenschaft der symbolischen Inbesitznahme durch das Fotografieren dem Akt des Fotografierens inhärent: „To photograph people (...) turns people into objects that can symbolically be possessed“¹¹⁹⁷. Das heißt, ein durch die Leibovitz-Fotos transportierter Besitzanspruch ist, will man Sontags These folgen, keineswegs eine spezifische Besonderheit genau dieser Fotografin gegenüber ihrem Fotosujet.

Der Empörung, die etwa McRobbie äußert, hält Caitlin McKinney im *Shift Journal* dagegen, dass es beim Fotografieren einen „implicit consense“ gegeben haben muss, weil sich Susan Sontag darüber bewusst war, dass Annie Leibovitz auch eine berühmte Fotografin ist. McKinney erklärt sich die Aufregung um die Privataufnahmen vor allem damit, dass sie die homosexuelle Beziehung der beiden offenbaren, die öffentlich stets verleugnet wurde.¹¹⁹⁸ In liberalen Kreisen ist

¹¹⁹⁵ McRobbie, Angela. „While Susan Sontag lay dying“. *Opendifmocracy.net* 10.10.2006: n. pag. Web. 20. März 2014. Verfügbar: www.opendemocracy.net/arts-photography/sontag_3987.jsp.

¹¹⁹⁶ Ebd., n. pag.

¹¹⁹⁷ Sontag, *On Photography* 14.

¹¹⁹⁸ Vgl. McKinney, 2.

Homosexualität aber längst kein schockierendes Thema mehr, zumal die Fotografien keine pornografischen Inhalte haben und eine Beziehung eher andeuten als sie explizit zu zeigen. Die Gründe dafür sind vielmehr die oben erwähnten Aufnahmen von Sontags dritter Krebserkrankung, auf denen sie kaum mehr ansprechbar wirkt. Aber es ist auch das Unerwartete: Sontag war für ihre sprachlichen *performances* in ihren Essays bekannt – sie provozierte, übertrieb –, während Annie Leibovitz vor allem Menschen inszenierte und fotografierte. „A Photographer’s Life“ ist mit den Fotos Sontags ein Bruch auf beiden Seiten: Weder Sontag noch Leibovitz inszenieren oder performen. Die Fotos zeigen beide nackt – in physischer wie psychischer Hinsicht, ohne den schützenden Mantel eines Images. Der Blick auf die intimen Fotos nötigt den Betrachter dazu, automatisch eine voyeuristische Position einzunehmen. Denn, ob er will oder nicht, er wird zum Beobachter, Mitwisser und schließlich auch zum mitführenden Betrachter. Denn so speziell das Leben von Leibovitz ist und auch die Beziehung zu Sontag, die Fotos spiegeln einen allgemein gültigen Lebenszyklus wider und halten dem Betrachter die Endlichkeit des eigenen Lebens vor Augen. Schockierend ist am Ende die Menschlichkeit zweier Ikonen, die mit ihrem Image über Schmerz und Leid erhaben schienen und es doch nicht sind –, aber auch der eigene emotionale Zustand.

Zweite Erkrankung

Im Jahr 1996 kaufte Annie Leibovitz das Anwesen in Rhinebeck. Das dortige Pond House wurde zu Sontags Arbeitsstätte, wenn sich die beiden auf dem Landgut aufhielten. Sontag schrieb dort zum Teil ihren Roman „In Amerika“, als sie mit 65 Jahren im Jahr 1998 plötzlich ein zweites Mal an Krebs erkrankte, diesmal an einem Uterussarkom.¹¹⁹⁹ Ähnlich wie bei ihrer ersten Erkrankung entschied sie sich für radikale Maßnahmen: Sie ließ eine Hysterektomie¹²⁰⁰ vornehmen und begann eine langwierige Chemo- und Radioimmuntherapie.¹²⁰¹ Im Gegensatz zu ihrer ersten und dritten Krebserkrankung existiert wenig Literatur, die über das Gefühlsleben Sontags zum damaligen Zeitpunkt Aufschluss gibt. Schreiber berichtet von einem Gespräch

¹¹⁹⁹ Zu dem Zeitpunkt war der Roman bis auf ein Kapitel fertig.

¹²⁰⁰ Entfernung der Gebärmutter.

¹²⁰¹ Vgl. Schreiber, 255.

mit ihrem Literaturagenten Andrew Wylie, der erzählte, wie sehr Sontag ihr Überleben mit dem Fortführen ihrer Projekte verband.¹²⁰² So hatte sie beispielsweise das Schreiben an „In Amerika“ wegen ihrer Behandlungen unterbrechen müssen – es fehlte noch das letzte Kapitel. Offenbar zog sie den Willen zu überleben auch daraus, ihre Arbeiten fertigstellen zu wollen, die ihr wiederum eine Art von Unsterblichkeit garantierten. Auf der anderen Seite überkam sie Verzweiflung und Angst darüber, ihren Roman möglicherweise nicht beenden zu können.¹²⁰³ Am 13. Juli 1998, weniger als 10 Tage nach ihrer Krebsdiagnose, schrieb sie ein Testament.¹²⁰⁴ Es ist anzunehmen, dass sich in der ambivalenten Haltung die eigene Lebenserfahrung widerspiegeln: Auf der einen Seite hatte Sontag Mitte der 1970er Jahre schon einmal den Krebs besiegen können, obwohl die Aussichten auf eine Heilung sehr schlecht waren. Auf der anderen Seite war es bereits die zweite Krebserkrankung und das in einem höheren Alter. Annie Leibovitz nahm mehrere Wochen Urlaub und verbrachte jeden Tag bei Sontag, auch als sie im Mount Sinai Hospital behandelt wurde. Mit Sontags Zustimmung machte sie während dieser Zeit Fotos, die insbesondere hinsichtlich der sonst eher dürftigen Quellenlage als biografisches Dokument bedeutsam sind.

Wie Leibovitz in ihrer Einleitung zu „A Photographer’s Life“ schreibt, platzierte sie in dem Bildband mehrmals vier Fotos auf einer Doppelseite, um eine filmähnliche Erzählstruktur zu erzielen. Von den 15 Bildern, die Sontags zweite Krebserkrankung thematisieren, sind insgesamt 12 Fotos in Vierer-Sequenzen angeordnet: „It wasn’t a single moment. It was a flow of images, which is more like life, so we designed the book using four images across two pages frequently, to keep this effect.“¹²⁰⁵

¹²⁰² Schreiber, 255.

¹²⁰³ Vgl. Sontag, *Where The Stress Falls* 265.

¹²⁰⁴ Vgl. UCLA Special Collections, *Susan Sontag Papers*, Box 353 (digital files). File „Something“, Testament, datiert auf den 13.7.1998. Sie begründet das Testament damit, keine Kopie eines älteren Testaments finden zu können, aber kurz vor einer großen Operation im Mt. Sinai Hospital zu stehen. Als Zeugen ihres letzten Willens gab sie Annie Leibovitz und ihren Assistenten Benedict Yeoman an.

¹²⁰⁵ Leibovitz, *A Photographer’s Life* n. pag.



Abb. 63: Annie Leibovitz: Susan Sontag im Krankenhaus, erste Vierer-Sequenz, 1998.



Abb. 64: Annie Leibovitz: Susan Sontag im Krankenhaus, zweite Vierer-Sequenz, 1998.



Abb. 65: Annie Leibovitz: Susan Sontag im Krankenhaus, dritte Vierer-Sequenz, 1998.

Die erste Vierer-Sequenz zeigt Sontag sichtlich mitgenommen im Krankenhaus: Auf zwei Bildern hat sie die Augen geschlossen, auf den anderen beiden Fotos blickt sie trübsinnig weg von der Kamera (Abb. 63). In der zweiten Sequenz sieht sie weit weniger kläglich aus: Sie liegt zwar immer noch im Krankenhausbett, Schläuche führen zu ihr, aber ihre Haare sind kunstvoll auf dem Kissen drapiert, ein weißes Handtuch bedeckt die Brust, als käme sie gerade aus der Dusche (Abb. 64); auf zwei der Bilder lächelt sie, einmal direkt die Fotografin an. Es wirkt, als sei sie auf dem Weg der Besserung. Die dritte Vierer-Sequenz ist schließlich in Sontags Wohnung aufgenommen (Abb. 65). Sontag sieht darauf wieder stark und zuversichtlich aus: Sie erhält von einer Krankenschwester daheim die Chemotherapie, arbeitet zusammen mit ihrem Assistenten Ben Yeoman an Dokumenten und bekommt von einer Friseurin die Haare kurzgeschnitten.

Diese Bildsequenzen sind eingebettet zwischen einem Foto, das Sontag am Tag vor ihrer Diagnose zeigt, als sie schon ahnte, dass sie möglicherweise wieder krank ist¹²⁰⁶. Und einem Porträt Sontags, das Leibovitz in ihrem Studio aufnahm. Sontag ist darauf mit kurzen weißen Haaren zu sehen. Es ist das vorläufige Happyend einer

¹²⁰⁶ Vgl. Leibovitz, *A Photographer's Life* n. pag.

Krebsbehandlung, die Sontag, wie es wirkt, nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich verändert abgeschlossen hat.

Durch ihre Erzählstruktur von der Diagnose über die Behandlung bis hin zur Heilung sind die Fotos eine Krebsnarrative, wie sie auch die *American Cancer Society* befürwortet, mit dem Ziel, Krebs nicht mit dem Tod, sondern einer Genesung zu assoziieren.¹²⁰⁷ Insbesondere das Bild, das Sontag daheim mit einer Krankenschwester zeigt, könnte einer Broschüre selbiger Gesellschaft entnommen sein, weil sie eine Chemotherapie nicht als eine in jeder Hinsicht unangenehme Behandlung darstellt: Die Patientin bekommt nicht im sterilen Krankenhaus, sondern zuhause in einer wohnlichen und vertrauten Umgebung ihre Chemotherapie; trotzdem ist sie mit moderner Krankenhaustechnik versorgt und Hygienestandards sind gewahrt (Gummihandschuhe). Sontag selbst offenbart keinerlei Erschöpfung oder Angst, sondern scheint in Vorfreude auf ihre baldige Genesung zu lächeln. Das Image von Krebs, das dieses Foto evoziert, ist ganz im Sinne Sontags, die mit „Illness as Metaphor“ Krebs von seinem Stigma befreien wollte, ein Todesurteil zu sein. Überdies war Sontag in dem Essay eine Fürsprecherin passender medizinischer Behandlungen. So ist der Erzählzyklus von Leibovitz einmal mehr eine fotografische Umsetzung von Sontags Meinungen und gleichzeitig ein fotografischer Beweis, wenn auch nur exemplarischer Art, für deren Wahrheit.

Sontags letzte Erkrankung

Im Jahr 2004 erkrankte Sontag ein drittes und letztes Mal an Krebs, diesmal an einer seltenen Form von Leukämie, die eine Folge der aggressiven Krebstherapie ihres Uterussarkoms war. Sontags Haushaltshilfe hatte offenbar schon Monate zuvor blaue Flecken auf Sontags Rücken entdeckt und sie mehrmals darauf angesprochen, bevor Sontag schließlich einen Arzt aufsuchte.¹²⁰⁸ Dieser teilte ihr nach den Laboruntersuchungen wenig gefühlvoll mit, dass sie eine tödliche Art von Leukämie habe und es keine Heilungschancen gebe. Die einzige Option war eine Knochenmarktransplantation, deren positiver Ausgang aufgrund des

¹²⁰⁷ Vgl. DeShazer, 163.

¹²⁰⁸ Vgl. Rieff, *Swimming in a Sea of Death* 69.

fortgeschrittenen Alters Sontags unwahrscheinlich war. David Rieff beschreibt die Reaktion seiner Mutter in „Swimming in a Sea of Death“ als panisch. Ihr Wohnzimmer wurde zum Recherchezentrum. Ihr Sohn, ihre Assistentin und Freunde trugen Informationen über die Krankheit zusammen, die aber das gleiche Ergebnis hatten, nämlich dass ihre Form der Leukämie unheilbar sei. Doch zu Sontags Eigenschaften zählte, wie bereits in Kapitel 4.1 dargelegt, ein „refusal of despair“¹²⁰⁹ und der Glaube an den Willen, der ihr schon mehrmals im Leben die nötige Kraft gegeben hatte:

She told me more than once that she believed that hope and will had been all she had to see herself through her alienated childhood, get herself out of the Southwest and on to the University of Chicago, where, at seventeen, she agreed to marry my father (...) Seven years later, that same sense of being able to remake her life no matter the obstacles – and not just remake it but also to make version two, or three, or four better than their predecessors – had given her the strength to extricate herself from the marriage.¹²¹⁰

Wie ich zudem bereits in Kapitel 6.3.1 erläutert habe, war es für Sontag keine Option zu sterben. Sie verweigerte nicht nur das Sterben, sondern auch den Tod an sich.¹²¹¹ Sontag verkörperte den modernen Glauben an die Wissenschaft und an den medizinischen Fortschritt¹²¹², der den Tod als Fehler, nicht als unausweichliches Schicksal definierte. Ein zweiter Arzt teilte Sontags Haltung und ermutigte sie zur Knochenmarktransplantation, die Sontag schließlich durchführen ließ. Als die Ärzte die Behandlung jedoch für gescheitert erklärten, soll Sontag ausgerufen haben: „But this means I am dying!“¹²¹³ In „Swimming in a Sea of Death“ schildert David Rieff Sontags innere Zerrissenheit, einerseits den wissenschaftlichen Fakten und der Wahrheit treu zu sein und auf der anderen Seite nach Möglichkeiten zu suchen, diese zu verweigern. Denn ihr Glaube an den Willen erlaubte weder Zweifel an einer Heilung noch Gedanken an den Tod. Während der Zeit der Behandlungen und beinahe bis zu ihrem Tod sprach Sontag nicht über die Möglichkeit des Sterbens, sondern ausschließlich des Überlebens.¹²¹⁴ Allerdings, räumt Rieff ein, habe seine

¹²⁰⁹ Vgl. Rieff, *Swimming in a Sea of Death* 140.

¹²¹⁰ Ebd. 141.

¹²¹¹ Vgl. ebd., 92.

¹²¹² In „Illness as Metaphor“ sagt Sontag für die nahe Zukunft bessere Behandlungsmöglichkeiten für Krebs voraus und eine höhere Heilungsrate. Vgl. Sontag, *Illness as Metaphor* 73.

¹²¹³ Roiphe, Katie. *The Violet Hour. Great Writers at the End*. London: Virago Press, 2016. 56.

¹²¹⁴ Vgl. Rieff, *Swimming in a Sea of Death* 17.

Mutter oft geweint.¹²¹⁵ Für die Angehörigen war es offenbar nicht einfach, mit der Situation umzugehen. Denn sie zu trösten wäre ein stilles Eingeständnis in ihren nahenden Tod gewesen. Besonders Rieff hatte Probleme damit, nicht von seiner Mutter Abschied nehmen zu können.¹²¹⁶ In „Swimming in a Sea of Death“ kommt er aber zu dem Schluss: „To go on living: perhaps that was her way of dying.“¹²¹⁷

Sontag starb am 28. Dezember 2004. Es war nicht nur ein Tod gegen ihren Willen, sondern im Gegensatz zu dem Verlauf ihrer zweiten Krebserkrankung keine Bestätigung, sondern eine Widerlegung ihrer Argumentation in „Illness as Metaphor“: Zum einen erwies sich der Krebs als tödlich und bekräftigte damit das von Sontag verurteilte Stigma. Und zum anderen stellte sich die bestmögliche Therapie, die sie den Patienten in ihrem Essay wahrzunehmen empfahl und die in ihrem Falle überhaupt die einzige mögliche Behandlung war, als beinahe unmenschlich heraus und brachte nichts als Schmerzen. Die Art ihres Sterbens widerlegt zudem einen Gedanken, den sie in einem ihrer Arbeitshefte für „Illness as Metaphor“ zu Papier gebracht hatte: „leukemia: the only clean death from cancer, the only death that can be romanticized.“¹²¹⁸ Wenige Monate bevor sie von ihrer Leukämie-Erkrankung erfuhr, hatte sie Freunden sogar noch erzählt, dass sie nicht im Schlaf sterben wolle, sondern an Krebs, um ihren Tod zu erleben.¹²¹⁹ Obwohl sie selbst schon an Krebs erkrankt war und schmerzhafte Behandlungen durchgestanden hatte, romantisierte sie selbst offenbar nicht nur den Tod durch Leukämie, sondern das Sterben an Krebs im Allgemeinen – wenngleich es eine auf sie zugeschnittene Idealisierung des Krebstods war: „How resplendently Sontag. The contrarianism, the fearlessness, the romantic infatuation with experience, the almost Faustian hunger for knowledge, the absolute and unfaltering commitment to consciousness and, of course, the sensuality of the intellect: Always, always she wanted to *feel* – and to think about what she felt.“¹²²⁰ Letztlich hatte Sontag durch ihre

¹²¹⁵ Rieff, *Swimming in a Sea of Death* 101.

¹²¹⁶ Auch Sontag war einst am Totenbett ihrer Mutter, die an Lungenkrebs starb, und hatte weder mit ihr darüber reden können, dass sie stirbt, noch ihr sagen können, dass sie sie liebt. Vgl. Mackenzie, n. pag.

¹²¹⁷ Rieff, *Swimming in a Sea of Death* 17.

¹²¹⁸ Ebd., 79.

¹²¹⁹ Vgl. Seligman, Craig. „Fire and Ice.“ *Salon.com* 4.1.2005: n. pag. Web. 3. Sept. 2010. Verfügbar: www.salon.com/2005/01/04/sontag_4/.

¹²²⁰ Ebd., n. pag.

Verweigerungshaltung den Tod aber nicht erlebt und war durch die Einnahme von Schmerzmedikamenten zunehmend unansprechbarer und geistig desorientiert geworden.

Ihr schlechter körperlicher wie mentaler Zustand nach der Knochenmarktransplantation ist einer der Hauptkritikpunkte an den Fotografien von Annie Leibovitz am Sterbebett Sontags. Denn Sontag konnte sich in dieser Lage nicht des Fotografiertwerdens bewusst gewesen sein, geschweige denn ihr Einverständnis signalisiert haben. Fünf Bilder hat Leibovitz in „A Photographer’s Life“ veröffentlicht, die Sontag im Endstadium ihrer Krebskrankheit zeigen. Es waren die einzigen Fotos, die sie während Sontags dritter Erkrankung machte.¹²²¹ Denn wie Leibovitz in einem Interview erklärte: „I didn’t want to be there as a photographer (...) I just wanted to be there. Then, at the very end, I forced myself to take those few pictures. I knew she was probably dying.“¹²²²



Abb. 66: Annie Leibovitz: Susan Sontag im Krankenhaus, 2004.

Die Aufnahmen stammen von November 2004, als bereits klar war, dass die Knochenmarktransplantation fehlgeschlagen war. Sie zeigen Sontags geschundenen Körper mit aufgeblähtem Bauch und aufgeschwommenem Gesicht in einem Krankenzimmer des University of Washington Medical Center in Seattle (Abb.

¹²²¹ Vgl. Scott, n. pag.

¹²²² Ebd., n. pag.

66) und während einer Verlegung nach New York. Sontag ist darauf kaum mehr als sie selbst zu erkennen. Sie symbolisiert nicht den Menschen Sontag, sondern den institutionalisierten Patienten, angeschlossen an medizinische Apparaturen. Die Fotos entlarven die Grenzen der Medizin und das moderne Sterben im Krankenhaus, aber auch das Scheitern Sontags. Wenige Bildbandseiten später kontrastiert Leibovitz diese Fotos mit dem traditionellen Sterben ihres Vaters daheim und inmitten seiner Familie. Während Sontag unbedingt leben und den Tod erleben wollte, hatte Samuel Leibovitz es anscheinend akzeptiert zu sterben und im Gegensatz zu Sontag den Tod erlebt.¹²²³

Die Publikation der Fotografien, die Leibovitz von der sterbenden wie auch der toten Sontag machte, stießen auf Kritik, weil Sontag, wie bereits erwähnt, offensichtlich nicht in der Lage war, die Situation zu beurteilen und ihr Einverständnis zum Fotografieren zu geben. Leibovitz rechtfertigte die Publikation der Fotos mit unterschiedlichen Argumenten. Zum einen begründete sie die Veröffentlichung damit, dass sie aus einem Moment der Trauer entstanden sei.¹²²⁴ Damit wies sie indirekt die Verantwortung von sich, da die Entscheidung nicht rational, sondern aus einer emotionalen Extremsituation heraus gefällt wurde. In einem Interview untermauert sie ihre psychische Instabilität zu dem Zeitpunkt durch ihre Anmerkung, mit einer Psychotherapeutin gesprochen zu haben. Dieses Gespräch mit einer Frau, die viele Jahre mit Sterbenden gearbeitet hat, ist der Ausgangspunkt für ein weiteres Argument, das ihr gleichzeitig Rückendeckung gibt: „Sie [die Psychotherapeutin] fand es sehr wichtig, dass die Aufnahmen zu sehen sind, weil wir das, was sie zeigen, nicht genügend wahrnehmen.“¹²²⁵ Sontag selbst hatte in „Das Leiden anderer betrachten“ angemerkt, dass nur der gewaltsame, selten aber der natürliche, etwa durch Krankheit bedingte, Tod in der Kunstgeschichte dargestellt ist.¹²²⁶ Während der Betrachter aber möglicherweise von Gräuelbildern, also den Aufnahmen des gewaltsamen Tods, abgestumpft ist, ist der natürliche Tod heute zum

¹²²³ Sontag und der Vater von Leibovitz waren in einem ähnlichen Zeitraum erkrankt. Leibovitz musste zwischen beiden hin- und herreisen. Sie kümmerte sich an den Wochenenden um Sontag und besuchte sie zuletzt am 24. Dezember 2004. Sontag starb vier Tage später, noch bevor es Leibovitz zu ihr ins Krankenhaus schaffte.

¹²²⁴ Scott, n. pag.

¹²²⁵ Kilb, n. pag.

¹²²⁶ Vgl. Sontag, *Das Leiden anderer betrachten* 49.

Schockfoto geworden. Er ist näher am Betrachter, denn er kann jeden, auch auf grauenvolle Art, treffen. Der Schock, den natürlichen Tod vor Augen gehalten zu bekommen, spiegelt das moderne Tabu des Todes wider (siehe dazu auch Kapitel 6.3.4). Es ist dieser Aspekt, der Leibovitzs dritte Begründung entkräftigt: Sie habe mit den Fotografien in gewisser Hinsicht auch das Projekt beendet, das sie 1998 mit der Dokumentation von Sontags zweiter Krebserkrankung mit ihr gemeinsam begonnen hatte.¹²²⁷ Denn dabei ging es, wie ich bereits ausgeführt habe, um eine positive Darstellung von Krebs und Krebstherapie, um den visuellen Beweis von Sontags Thesen in „Illness as Metaphor“. Die Krankenhausaufnahmen aus dem Jahr 2004 hingegen verbildlichen die körperliche wie medizinische Niederlage. Sie erniedrigen Sontag sogar, wie Rieff in seinen Memoiren Annie Leibovitz vorwirft.¹²²⁸ In ihrem Essay „Das Leiden anderer betrachten“ hatte Sontag bereits festgestellt, dass vom Fotografen mehr Diskretion erwartet wird, „wenn uns die abgebildeten Menschen näher sind“.¹²²⁹ Drei Jahre nach der Veröffentlichung des Bildbands kam Leibovitz schließlich zu dem Schluss: „Würde ich das heute noch einmal machen? Würde ich Susan noch einmal so dem Blick der Öffentlichkeit aussetzen? Ich glaube nicht.“¹²³⁰

Dennoch brachte Leibovitz mit der Publikation der privaten Aufnahmen, die die Krankenhausbilder einschließen, jene Ernsthaftigkeit zum Ausdruck, in der Sontag Leibovitz unterstützt hatte. Angela McRobbie gesteht den Fotos außerdem zu, letztlich dem Verlangen Sontags zuträglich zu sein, in Erinnerung zu bleiben.¹²³¹ Sontag misst dem Erinnern im Allgemeinen zwar eine wichtige Bedeutung zu und bezeichnet es als ethische Handlung.¹²³² Doch gibt sie gleichzeitig zu bedenken, dass das Erinnern durch Fotos andere Formen von Verstehen und Erinnern verdrängt¹²³³: Sontag hätte es sicherlich vorgezogen, als starke Intellektuelle in Erinnerung zu bleiben, statt als gezeichnete Krebspatientin am Ende ihres Lebens. Andererseits hatte Sontag, wie das Susan Sontag Archiv Aufschluss gibt, geplant, doch noch ein

¹²²⁷ Vgl. Leibovitz, *A Photographer's Life* n. pag.

¹²²⁸ Vgl. Rieff, *Swimming in a Sea of Death* 150.

¹²²⁹ Sontag, *Das Leiden anderer betrachten* 74.

¹²³⁰ Kilb, n. pag.

¹²³¹ Vgl. McRobbie, „While Susan Sontag lay dying“ n. pag.

¹²³² Vgl. Sontag, *Das Leiden anderer betrachten* 134.

¹²³³ Ebd., 103.

autobiografisches Buch über Krankheit zu schreiben, das sich deutlich von ihren vorangegangenen Essays über Krankheit und Aids unterscheiden sollte. Der Arbeitstitel dafür lautete „Being Ill“ und ihr erklärt Ziel war:

This is the book I promised myself I wouldn't write. BEING ILL may count as my third book on illness, but it will be everything the first two books were not. It will be intensely personal; contemporary rather than historical; and driven by experience rather than ideas. BEING ILL will start from, and continually return to, my own experiences. It will be first of all an autobiographical narrative about pain, about suffering, about the dignity of certain medical attentions, about feeling helpless and accepting help, about confronting one's own mortality...¹²³⁴

Leibovitz hatte mit den wenigen Fotos, die sie von Sontags letzter Krankheit gemacht hatte, visualisiert, was Sontag offensichtlich in Worten vorhatte zu schildern. Wie Sontag in „Das Leiden anderer betrachten“ schrieb, verbindet sich eine Empfindung eher mit einem Foto als mit einem Schlagwort.¹²³⁵ Doch erfüllt Leibovitz damit nur ansatzweise Sontags Wunsch einer autobiografischen Darstellung des Krankseins. Denn Sontag stellte das geschriebene Wort über die Fotografie und maß ihm mehr Bedeutung bei, da Fotos nichts erklären können. So kommen Rieffs Memoiren über die Erkrankung und das Sterben seiner Mutter dem Vorhaben Sontags näher als die Fotos von Leibovitz. Doch bieten auch seine Memoiren eine Angriffsfläche für ethische Kritik, worauf ich im weiteren Verlauf dieser Arbeit eingehen werde.

Post-Mortem-Foto

Die Post-Mortem-Fotos von Sontag wirken im Gegensatz zu den sterilen Krankenhausaufnahmen, deren dokumentarischer Charakter eine distanzierte und unpersönliche Wirkung hat, liebevoll. Sontag starb modern im Krankenhaus, ihr Tod aber wurde von Leibovitz auf traditionelle und damit familiäre Weise zelebriert. Das Bedürfnis danach war möglicherweise umso größer, weil Leibovitz sowie Sontags Familie und Freunde, wie ich bereits erörtert habe, zu Lebzeiten nicht von Sontag

¹²³⁴ UCLA Special Collections, *Susan Sontag Papers*, Box 345, Folder 7. Notiz „Being Ill“ aus dem Jahr 2001. Vermutlich der Pitch für einen Verlag. Laut Katie Roiphe hatte Sontag bereits einen Vertrag für das geplante Buch. Sie schrieb oder vollendete das Buch jedoch nicht.

¹²³⁵ Vgl. Sontag, *Das Leiden anderer betrachten* 99.

Abschied nehmen konnten. Leibovitz suchte die Kleidung aus, die Sontag zu ihrer Beerdigung tragen sollte, und brachte sie persönlich zum Bestattungsinstitut: Ein Kleid, das sie in Mailand gekauft hatten, Schals von einer gemeinsamen Reise nach Venedig und einen Mantel, den Sontag gerne trug, wenn sie ins Theater gingen. In dieser festlichen Kleidung und geschminkt liegt Sontag aufgebahrt in einem Raum des Bestattungsinstituts, wobei nicht überliefert ist, ob Sontag so später auch für die Trauergäste zu sehen war. Das Verschönern des Leichnams dient dem Abschiednehmen und ist tröstlich. Sontags Würde sollte damit nach deren langer Krankheit wiederhergestellt werden: „She [Susan] had been sick on and off for several years, in the hospital for months. It's humiliating. You lose yourself. And she loved to dress up.“¹²³⁶ Gleichzeitig ist die Kleidung aber auch eine Reminiszenz an die gemeinsame Zeit und Beziehung zwischen Sontag und Leibovitz. Die Bilder von Sontags Leichnam ähneln Post-Mortem-Fotografien des 19. Jahrhunderts: Sontags Augen sind geschlossen, ihre Hände über dem nun nicht mehr aufgeblähten Bauch gefaltet, ihr Körper ist festlich bekleidet und der Leichnam in ein weiches Licht getaucht: „The Image remains (...) within the nineteenth-century tradition of postmortem photography that speaks of kinship, intimacy, and their shared potential of apotheosis“.¹²³⁷

¹²³⁶ Leibovitz, *A Photographer's Life* n. pag.

¹²³⁷ Jacobs, Karen. „Retouching Queer Kinship: Sontag, Leibovitz, and the Ends of Photographic Lens“. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 23.1 (2017). 13.



Abb. 67: Annie Leibovitz: Kontaktabzug Post-Mortem-Fotos, 2004.

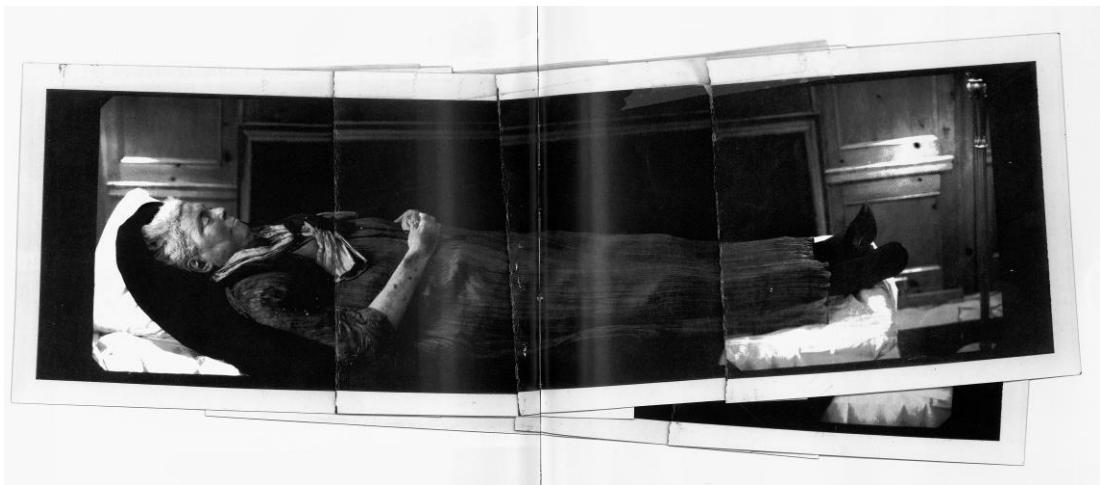


Abb. 68: Annie Leibovitz: Fotomontage Post-Mortem-Fotos, 2004.

Wie Leibovitz schreibt, machte sie die Post-Mortem-Aufnahmen in einer Art Trance.¹²³⁸ 20 Post-Mortem-Fotografien hat sie auf einer Doppelseite in „A Photographer's Life“ veröffentlicht (Abb. 67). Es handelt sich dabei vermutlich um einen Kontaktabzug. Die Bilder zeigen Sontags Körper und Nahaufnahmen einzelner

¹²³⁸ Vgl. Leibovitz, *A Photographer's Life* n. pag.

Körperteile: die gefalteten Hände, das Gesicht und die Füße. Die Fotos, das Hinein- und Hinauszoomen mit der Kamera, scheint im ersten Moment Leibovitzs Trance-Zustand zu bestätigen. Und auch Audrey Linkman sucht in den Bildern den Ausdruck der Trauer: „The thorough documentation of different parts of the body (...) may suggest the (...) long lingering final goodbye.“¹²³⁹ Doch ist der Professionalität von Leibovitz zuzutrauen, dass sie die Aufnahmen trotz ihrer Trauer gezielt machte, um daraus eine Fotomontage anfertigen zu können, die sie auf der darauffolgenden Seite hat ablichten lassen. Die Montage zeigt den auf dem Kontaktabzug dekonstruierten Körper durch vier Fotos wieder zusammenmontiert (Abb. 68). Die Formation, die durch die Rekonstruktion entsteht, wirkt bewegt und blendet die Steifheit des Leichnams aus.¹²⁴⁰ Anders als die Fotos auf dem Kontaktabzug ist die Montage in Schwarz-Weiß – wie auch eine weitere, die aus den letzten Aufnahmen besteht, die Leibovitz von Sontag vor ihrer Erkrankung im Dezember 2003 in Paris machte.¹²⁴¹ Durch die Berührung der Bilder, die die Montage notwendig machte (die Fotos sind auseinandergerissen, nicht zerschnitten, und zudem mit Klebestreifen zusammengehalten), bekommen die Aufnahmen eine besonders persönliche Dimension und verleihen der Beziehung zwischen Fotosubjekt und Fotografin Nachdruck. Die Materialität von Post-Mortem-Bildern und damit die Möglichkeit, sie berühren zu können, ist außerdem von zentraler Bedeutung für ihre Fähigkeit Trost zu spenden¹²⁴²:

Though it has become taboo, touching the dead is a persistent theme of consolatory literature, which emphasises the physical qualities of the dead person's, especially the dead child's body. Preparations for the funeral, which were normally conducted at home, meant that the body was held and cared for, and these loving touches are recorded in the image. The photographs themselves, as objects, invite touch and became miniature substitutes for the dead child whose image they recorded.¹²⁴³

¹²³⁹ Linkman, 185.

¹²⁴⁰ Vgl. Lim, Mary Ann. „Mortality in Photography: Examining the Death of Susan Sontag“. *Treehouse. Tembusu College's Student Journal*. 8.4. 2015: n. pag. Web. 20. März 2017. Verfügbar: <https://tembusu.nus.edu.sg/treehouse/2015/04/mortality-in-photography-examining-the-death-of-susan-sontag/>.

¹²⁴¹ Diese Montage besteht aus zwei Abzügen.

¹²⁴² Vgl. Bown, Nicola. „Empty Hands and Precious Pictures: Post-mortem Portrait Photographs of Children“. *Australasian Journal of Victorian Studies* 14.2 (2009). 9.

¹²⁴³ Bown, 9.

Auch Leibovitz sagt mit den Worten des Künstlers David Hockney, der sie zur fotografischen Montagetechnik inspirierte: „I was floored by how close Hockney’s pictures came to the way the human eye sees (...) He said he thought that was more honest than a single frame, closer to the truth of experience“.^{1244, 1245} Damit verweist sie zwar nicht auf die taktile Eigenschaft der Montage, aber auf die Möglichkeit des Nachfühlens und Erlebens durch den erweiterten Bildraum und die Wahrnehmung der Details. Diesen Überlegungen muss jedoch gegenübergestellt werden, dass Annie Leibovitz die Montage nicht nur auf die Fotos ihrer Lebensgefährtin Sontag anwendete, sondern bislang ausschließlich auf Prominente oder historisch relevante Personen – und hierbei vor allem, um Gruppenfotos zu montieren. Allerdings hat sie ausschließlich die Montagen mit Sontag in Schwarz-Weiß veröffentlicht, womit Leibovitz in „A Photographer’s Life“ vor allem Privatfotos markiert. Die Symbiose aus Montage auf der einen und Schwarz-Weiß-Fotografie auf der anderen Seite veranschaulicht die doppelte Bedeutung, die Sontag auch für Leibovitz hatte: Sie war ihre Lebensgefährtin, also eine private Person, aber auch eine öffentliche Berühmtheit.

Kritik

Die Gründe für die Empörung über die Post-Mortem-Bilder in journalistischen Artikeln, Büchern und Interviews liegen mitunter in dieser Bedeutungszweiheit. Dem Kern der Kritik liegt die Frage zugrunde, ob es ethisch vertretbar ist, Sontags toten Körper in einem Bildband und an den Wänden von Ausstellungsflächen in der ganzen Welt zu zeigen. Diese Frage begründet sich in zwei unterschiedlichen Perspektiven: Zum einen in dem gesellschaftlichen Tabu des Tods und der Ablichtung des toten Körpers, das auch die Erörterung rechtlicher Aspekte mit sich bringt.¹²⁴⁶ Und zum anderen in der Person Sontags. Die Betrachter als

¹²⁴⁴ Leibovitz, *At Work* 145.

¹²⁴⁵ Es existiert auch eine fotografische Montage von David Hockney, die ein Auto zeigt, mit dem Titel „Walking Past Annie’s Equipment, David Hockney 1983“. Die Montage ist abgedruckt in: Leibovitz *At Work* 206.

¹²⁴⁶ Eine ähnliche Diskussion hatte es 1996 mit einem Post-Mortem-Foto des ehemaligen französischen Staatspräsidenten François Mitterand gegeben, dessen Foto allerdings heimlich von zwei Fotoreportern gemacht und in einer Zeitung veröffentlicht wurde.

Personifizierung der Öffentlichkeit zeigen sich irritiert, weil die Fotos das Image einer Intellektuellen zerstören. Auf privater Ebene stehen die Einwände von Familie und Freunden, die das Sterben als intimen Moment erlebt haben und die die Befindlichkeiten, Vorlieben und auch Abneigungen Sontags nachvollziehen wollen und zu dem Schluss kommen, dass Sontag nicht auf derartigen Fotos hätte zu sehen sein wollen. Sontags Sohn David Rieff ist einer der größten Kritiker dieser Fotos. Er bezeichnete die Abbildung seiner Mutter als unwürdig und die Fotos als „carneval images of celebrity death“¹²⁴⁷, wie ich bereits erwähnt habe. Er spezifiziert aber nicht, welche Bilder er im Detail meint. Audrey Linkman merkt zwar an, dass jedenfalls die Post-Mortem-Bilder nicht karnevalartig sind, insbesondere aus der Kamera einer Fotografin, die Prominente zu inszenieren weiß. Leibovitz verzichte beim Fotografieren sogar auf Effekte: „They do not even resemble the last memory pictures of contemporary conventional post-mortem portraiture in America. No clever lighting, no attempt at idealization, no flowers, no wreath, no casket, no message from even a single loved one... just the dead woman alone in an empty room...“¹²⁴⁸ Für Linkman belegen der Kontaktabzug und die offensichtliche Montage, verstärkt durch die zerrissenen Ränder der Fotos, dass Leibovitz dem Betrachter – anders als bei ihren Aufnahmen von Prominenten – offenlegen wollte, was sie mit den Fotos gemacht hat, dass sie sie beispielsweise nicht im größeren Stil digital nachbearbeitet hat¹²⁴⁹. Auch Karen Jacobs argumentiert: „Leibovitz’s desire for greater ‚honesty‘ expresses real concern about truth’s visual accessibility.“¹²⁵⁰ Aber wie ich gerade dargelegt habe, ist gerade die Montagetechnik bei Leibovitz eben doch gleichzusetzen mit einem Celebrity-Foto und das Post-Mortem-Bild deshalb auch mit einem „image of celebrity death“. Inszeniert, wenn wahrscheinlich auch nicht von Leibovitz in Auftrag gegeben, sondern vielmehr einer Tradition der Aufbahrung folgend, wirken auch die gefalteten Hände Sontags und das Lächeln, das so versöhnt mit dem Tod scheint.

¹²⁴⁷ Rieff, *Swimming in a Sea of Death* 150.

¹²⁴⁸ Linkman, 186.

¹²⁴⁹ Es ist nicht eindeutig nachvollziehbar, ob die vier Fotos für die Montage aus dem Kontaktabzug ausgewählt wurden. Wenn dies so ist, wurde wenigstens die Farbe nachbearbeitet, da die Kontaktabzüge farbig, die Fotos der Montage jedoch schwarz-weiß sind.

¹²⁵⁰ Jacobs, „Retouching Queer Kinship“ 15.

David Rieffs Kritik an den Fotografien mag also – seine emotionale Lage als nächster Angehöriger außer Acht gelassen – im Kern eine Berechtigung haben. Doch sind seine Beschreibungen der Gefühlslage Sontags während der Erkrankung und die Darstellung ihres körperlichen wie mentalen Zustands in seinen Memoiren „Swimming in a Sea of Death“ nicht weniger intim als Leibovitzs Fotos. So schildert Rieff etwa, dass Sontag „covered in sores, incontinent, and half delirious“¹²⁵¹ war.

Auch ihr Sterben beschreibt er detailliert:

Shortly before she died, she turned to one of the nurses aides (...) and said, “I’m going to die,” and then began to weep (...) About forty-eight hours before the end, she began to fail (...) At 3:30 a.m., a nurse called. (...) In the room, we found her hooked up to an oxygen machine. Her blood pressure had already dropped into a perilous zone and was dropping steadily, her pulse was weakening, and the oxygen in her blood was growing thinner (...) She simply went. First, she took a deep breath; there was a pause of 40 seconds, such an agonizing, open-ended time (...) This went on for no more than a few minutes. Then the pause became permanence...¹²⁵²

Rieffs Ausführungen ergänzen in mancherlei Hinsicht Leibovitzs Fotografien in intimen Details. Was auf den Bildern nicht zu erkennen ist – etwa die Inkontinenz oder der schwache Blutdruck – und fast schon einen Schutz der Intimsphäre darstellt, wird dem Leser in Rieffs Memoiren schonungslos offenbart. Es drängt sich daher die Frage auf, warum es nicht nur für Rieff, sondern auch für die Autoren diverser Publikationen, die die Krankenhaus- und Post-Mortem-Fotos von Leibovitz kritisierten, als Beschnitt der Intimsphäre erscheint, die tote Sontag zu fotografieren, aber nicht, ausführlich über ihr Dahinscheiden zu schreiben?

Rieff hält die Fotografien offenbar für gewichtiger als die eigenen Worte, obwohl auch die Memoiren den Leser emotional befangen zurücklassen. Seine Haltung spiegelt die seiner Mutter wider: Vor dem Hintergrund des Erinnerns, das immer weniger bedeutet, sich einer Geschichte zu besinnen als vielmehr ein Foto abrufen zu können¹²⁵³, scheint es auch, dass „one picture is worth a thousand words“¹²⁵⁴. Die Erinnerung wird zunehmend simplifiziert und auf ein Foto reduziert, das in Rieffs Augen karnevalartig ist. Sontag äußerte zudem ihr Unbehagen über die

¹²⁵¹ Rieff, *Swimming in a Sea of Death* 130.

¹²⁵² Ebd., 163ff.

¹²⁵³ Vgl. Sontag, *Das Leiden anderer betrachten* 104.

¹²⁵⁴ Rieff, *At the Same Time* 142.

Verbreitungsmöglichkeiten von Fotografien. McKinney weist diesbezüglich darauf hin, dass Fotografien leicht die Grenzen sozialer Kontrolle überschreiten können:

Photographs depicting private moments, when made public, present unique ethical problems for viewers because their easy circulation exceeds social control by the popular media, by Sontag's estate, and even by the photographer herself. Sarah Parsons argues that photographs have an ability to elide social control that is unlike any other medium.¹²⁵⁵

Auf der anderen Seite steht hinter der Akzeptanz der geschriebenen Memoiren offenbar die Legitimation eines Sohnes, Memoiren über seine Mutter schreiben zu dürfen, wie es beispielsweise schon Roland Barthes mit „Die helle Kammer“ machte – zumal Sontag, wie ich bereits erläutert habe, selbst vorhatte, eine Autobiografie über ihr Kranksein zu schreiben. Die Memoiren des Sohnes können von dem Leser unmissverständlich als Teil des Trauerprozesses gedeutet werden und werden möglicherweise auch deshalb mit Nachsicht behandelt und in den Medien besprochen. Sie haben außerdem einen entscheidenden, empathisch wirkenden Vorteil: Rieffs Schmerz und das Mitgefühl, das er gegenüber seiner Mutter empfindet, sind mit Worten eindeutig artikulierbar und damit transportierbar.

Leibovitzs Fotografien hingegen lassen einen größeren Spielraum für Interpretationen. Der Betrachter muss genau hinsehen, um die Trauer und das Mitgefühl herauslesen zu können, obwohl auch Leibovitzs Fotografien ein Aufarbeiten von Trauer darstellen. Außerdem spielt das Hintergrundwissen über die Beziehung jedenfalls bei eingeweihten Betrachtern in die Bewertung der Fotos hinein: Da das Verhältnis zwischen Sontag und Leibovitz in den letzten Jahren ihrer Beziehung, wie E-Mails belegen und ich bereits erörtert habe, angespannt und Sontag enttäuscht von Leibovitz war, können Spekulationen über die Absicht der Veröffentlichung aufkommen, wie beispielsweise mit dem Tod einer Berühmtheit im Namen der Ernsthaftigkeit den eigenen Ruhm festigen zu wollen.

Als Teil des fotografischen Lebenszyklus ermöglichen es die Post-Mortem-Fotos dem Betrachter aber mitzufühlen, statt voyeuristisch nur auf die Kranken- und Totenbilder zu blicken. Das Aufbahrungsfoto macht es möglich, wie Mary Lim argumentiert, Sontag sterben zu lassen¹²⁵⁶, das heißt, ihren Tod zu verinnerlichen.

¹²⁵⁵ McKinney, 8.

¹²⁵⁶ Lim, n. pag.

Der Tod wird real und versetzt den Betrachter in die Lage, Abschied zu nehmen und zu trauern – vielleicht auch, sich mit ihrem Tod zu versöhnen, weil dieser verglichen mit den dokumentierten Qualen ihrer Krebserkrankung weit weniger schrecklich wirkt.

Der Tod lässt hier außerdem auf abstrakter Ebene mehr Freiraum für Reflexionen über das Leben und dessen Ende im Allgemeinen. Insofern sind die Fotografien auch nützlicher als die Memoiren von Rieff, die sehr subjektiv über die Erkrankung und auch das Verhältnis zwischen Mutter und Sohn berichten.

Grab

Leibovitz und Rieff haben auch Sontags letzte Ruhestätte fotografiert¹²⁵⁷ beziehungsweise in einem Epilog beschrieben. Sontags Wunsch, über ihren Tod hinaus als Schriftstellerin erinnert zu werden, haben beide auf ihre Weise zugetragen. David Rieff hat seine Mutter, die sich dem Modell des europäischen Intellektuellen verpflichtet sah, außerdem auf dem Friedhof Montparnasse in Paris bestatten lassen, wo unter anderen auch Simone de Beauvoir und Samuel Beckett beerdigt sind. Rieff hatte den Friedhof aber, wie er in seinen Memoiren schreibt, vor allem deswegen ausgesucht, weil viele Freunde Sontags ihr zweites Zuhause in Paris haben und ein Friedhof vor allem für die Lebenden sei.¹²⁵⁸ Angeblich hat Nicole Stéphane, mit der Sontag eine Zeit lang liiert war, dafür Sorge getragen, trotz der Beengtheit dort noch einen Platz für Sontag zu bekommen.¹²⁵⁹ Sontag wollte eine Erdbestattung. Nicht aus religiösen Gründen – tatsächlich ist im Judentum nur eine Erdbestattung erlaubt¹²⁶⁰ –, sondern weil sie Angst davor hatte, verbrannt zu werden.^{1261, 1262}

¹²⁵⁷ Leibovitz hat die Fotos des Grabs ebenfalls als Fotomontage in Schwarz-Weiß in ihrem Bildband veröffentlicht.

¹²⁵⁸ Vgl. Rieff, *Swimming in a Sea of Death* 175.

¹²⁵⁹ Vgl. Field, 276.

¹²⁶⁰ Rieff beschreibt Sontag als Atheistin. Vgl. Rieff, *Swimming in a Sea of Death* 87.

¹²⁶¹ „She [Sontag] had a horror of cremation“. In: Ebd., 173.

¹²⁶² Abgesehen von vier Gegenständen sentimental Werts, die Sontag für Leibovitz hinterließ, ist der Alleinerbe Sontags ihr Sohn David Rieff. Vgl. Goldman, n. pag. Als im Jahr 2005 die Zwillinge von Annie Leibovitz auf die Welt kamen, nannte sie die beiden nach ihrem verstorbenen Vater und nach Susan Sontag: Samuelle und Susan.

7. Zusammenfassung

Im Jahr 1962 schloss sich Susan Sontag den New York Intellectuals an und schrieb zahlreiche kulturkritische Essays, die unter anderem in der linken Zeitschrift *Partisan Review* erschienen. Einer ihrer Aufsätze, „Notes on Camp“ (1964), verhalf ihr zu großer Popularität. Der Essay verdeutlicht Sontags ästhetische Position und auch das Spannungsfeld zu den älteren der New York Intellectuals, die der neuen Avantgarde, die Sontag favorisierte, zum Teil kritisch gegenübertraten. Begünstigt durch die Massenmedien wurde Sontag bald schon als „It-Intellektuelle“ gefeiert, weil sie einerseits als radikal galt und damit in das Bild der Zeit passte, und andererseits als schön und chic. Ihr Image als Pop-Celebrity gefiel Sontag aber nicht. Sie sah sich in der Tradition europäischer Intellektueller. Mitte der 1970er Jahre veröffentlichte Sontag die Aufsatzsammlung „Über Fotografie“ – ein Buch, das in den USA als Vorreiter in der Fotografietheorie gilt. Sie nimmt darin unter anderem Thesen ihrer europäischen Vorbilder Walter Benjamin und Roland Barthes auf.

Annie Leibovitz, die ursprünglich Malerei studieren wollte, kam 1970 an der Westküste als Fotografin zum *Rolling Stone Magazine*, einem Musikjournal der Gegenkultur. Leibovitz wurde bald die Cheffotografin des Magazins und verstand sich zunächst als Fotojournalistin. So begleitete sie etwa die Rolling Stones auf einer Musiktournee. Später konzentrierte sie sich allerdings auf die Porträtfotografie und wurde zunehmend konzeptionell. 1983, Leibovitz lebte mittlerweile in New York, wechselte sie zur Zeitschrift *Vanity Fair*. In den thematischen Mittelpunkt ihrer Fotos rückten zunehmend Stars der Massenkultur. Mit den glamourösen Inszenierungen von Schauspielern trat sie in die Fußstapfen der Golden Age Hollywood Fotografen.

Im Jahr 1988 sollte Leibovitz Susan Sontag anlässlich deren Buchpublikation „Aids and its Metaphors“ fotografieren. Bei dieser Gelegenheit lernten sich die beiden kennen und wurden ein Paar, deren Beziehung im Laufe der nächsten 15 Jahre, wie Sontags Sohn David Rieff erklärte „on-and-off“ war. Sontag, die sich nach ihrer Scheidung von Philip Rieff eine lang andauernde Beziehung gewünscht hatte, hatte endlich wieder eine Partnerin gefunden, die sie liebte und bewunderte. Leibovitz sah in ihr ein „Monument“ und unterstützte sie auch finanziell. Trotzdem

leugnete Sontag die Beziehung in der Öffentlichkeit zeitlebens. Erst posthum gab Leibovitz öffentlich bekannt, dass sie „lover“ waren, was sie mit den Fotografien in ihrem Bildband „A Photographer’s Life“ belegt.

Während ihrer Beziehung haben Sontag und Leibovitz künstlerisch zusammengearbeitet und dabei voneinander profitiert. Die These meiner Dissertation, die ich in der Einleitung formuliert habe, hat sich bestätigt: Ich konnte drei große Projekte beziehungsweise Erlebnisräume nachweisen, die sich durch Publikationen manifestierten.

Erstens: Der Bildband „Women“ (1999) ist ein gemeinsames Projekt von Sontag und Leibovitz, für den Sontag den einleitenden Essay „A Photograph Is Not An Opinion. Or Is It?“ über die Rolle der Frauen zur Jahrtausendwende schrieb und Leibovitz etwa 170 Frauen aus allen Gesellschaftsschichten fotografierte, inspiriert von August Sanders „Menschen des 20. Jahrhunderts“. Der Essay war zentraler Bestandteil des Buchs und eine Bedingung des Verlags. Ohne den Aufsatz wäre der Bildband wahrscheinlich nicht erschienen. Die Idee zu dem Fotoband hatte Sontag. Im Verlauf des Projekts nahm sie mehrfach Einfluss auf Leibovitz: Zu Beginn schrieb sie eine Liste mit 15 Frauennamen, von denen bis auf zwei alle Frauen Eingang in das Buch fanden, wie Leibovitz in einem Interview erklärte. Im Susan Sontag Archiv ist zudem eine weitere Liste mit 45 Namen von Frauen hinterlegt, von denen 25 im „Women“-Buch abgebildet sind. Annie Leibovitz hielt sich auch an Ratschläge Sontags, zum Beispiel daran, nur Frauen aus den USA in den Fotoband aufzunehmen. Sontag half Leibovitz außerdem dabei, die Sängerin Madonna anzuschreiben, die Leibovitz gerne für das Buch fotografiert hätte.

Sontags begleitender Essay ist feministisch, die Thesen und Forderungen darin hatte sie allerdings schon in den 1970er Jahren formuliert, als sie zur Frauenbewegung Stellung bezogen und sich 1973 als Feministin bezeichnet hatte. Sie war aus verschiedenen Gründen jedoch nie zum Sprachrohr der Bewegung geworden. Wie meine Analyse einiger Fotografien aus dem Bildband exemplarisch zeigt, greift Leibovitz mit der Bildsprache ihrer Frauenfotos einige dieser Thesen und Forderungen Sontags auf – etwa zu den Themen Schönheit, Altern und Weiblichkeit – und beweist sie teilweise. So führt Leibovitz die Konstruktion der Weiblichkeit vor Augen, deckt die tradierte Vorstellung von Geschlechterrollen als unzeitgemäß auf

und verdeutlicht den Wandel des weiblichen Selbstverständnisses, unter anderem indem sie die Verlagerung der Werte offenlegt, mit denen sich Frauen identifizieren. Leibovitz demaskiert Gender-Vorstellungen, legt aber auch die gegenwärtige Existenz von Gender-Stereotypen und ihre Wirkung dar.

Obwohl Sontag in ihrem Essay kritisiert, dass Frauen nach ihrer Schönheit beurteilt werden, war sie selbst ein „Beauty Freak“. Annie Leibovitz konnte sie nicht dahingehend beeinflussen, auf einem Foto, das sie von ihr machen wollte, stark statt schön auszusehen.

Zweitens: Susan Sontag hielt sich 1993 im belagerten Sarajevo auf und brachte dort unter anderem das Theaterstück „Waiting for Godot“ zur Aufführung. Doch nicht das Stück oder die Situation in Sarajevo wurden zum medialen Ereignis in der internationalen Presse, sondern Sontag selbst, was ihr missfiel. Ähnlich erging es Annie Leibovitz, die Kriegsfotos aus der belagerten Stadt in der Zeitschrift *Vanity Fair* veröffentlichte. Die Redaktion machte aber die Reise der berühmten Fotografin und nicht den Krieg in Sarajevo zum eigentlichen Ereignis.

Sontag hatte Leibovitz im Sommer 1993 davon überzeugt, zu ihr nach Sarajevo zu kommen. Wie im Susan Sontag Archiv nachzulesen ist, notierte sich Sontag, was sie Leibovitz in der Stadt zeigen wollte. Sie machte sie auch mit Protagonisten in Sarajevo bekannt. Ohne Sontag wäre Leibovitz nie in das Kriegsgebiet gereist und hätte davon Fotos gemacht – Sontag verhalf ihr damit zu mehr Ernsthaftigkeit. Sontag wiederum profitierte in mehrfacher Weise von Leibovitzs Aufenthalt: Zum einen dokumentierte Leibovitz Sontags Vorbereitungen zu „Waiting for Godot“. Sie lieferte damit visuelle Beweise für Sontags Schilderungen über ihren Aufenthalt, den sie in zwei Essays thematisierte. Vor allem aber half sie Sontag, mit diesen Fotografien als engagierte Intellektuelle in Erinnerung zu bleiben. Es war Sontag wichtig, auch nach ihrem Tod nicht in Vergessenheit zu geraten. Fotos blieben ihrer Meinung nach länger in Erinnerung als dies Wort zu erreichen vermochten. Zudem spielte Leibovitz mit Hilfe von Sontags Sohn David Rieff der politischen Position Sontags zu, indem sie durch ihre Fotografien das westliche Image Sarajevos untermauerte, das Sontag nach Außen forcierte. Es waren unter anderem die westlichen Werte, die Sontag als Argument für eine Intervention der NATO in den Konflikt dienten.

Im Jahr 2003 publizierte Sontag „Das Leiden anderer betrachten“, in dem sie über Kriegsfotografie reflektiert. Obwohl Leibovitz abstreitet, diesbezüglich Einfluss auf Sontag gehabt zu haben, ist doch anzunehmen, dass Sontag und Leibovitz Kriegserfahrungen ausgetauscht haben und sich durch Gespräche Sontags Gedanken möglicherweise bekräftigt oder verfestigt haben. Sicher aber ist, dass Leibovitz Sontag bei einer kleinen Recherche über eine Fotokamera bei ihrem Essay half.

Drittens: Der Bildband „A Photographer’s Life 1990-2005“ (2006) umfasst etwa die Jahre der Beziehung von Leibovitz und Sontag. Er ist eine Art visuelles Tagebuch, in dem Leibovitz etwa 190 Privatfotografien veröffentlicht hat und etwa ebenso viele Fotos Prominenter. Den Bildband würde es so nicht geben, wenn einerseits Sontag Leibovitz nicht dazu ermutigt hätte, mehr private Fotos zu schießen; und sie andererseits nicht gestorben wäre, weil sie der Veröffentlichung der zum Teil intimen Fotos vermutlich nicht zugestimmt hätte.

In dem Bildband kommt zusammen, was Leibovitz bereits mit „Women“ und ihren Sarajevo-Bildern bewirkte: In einer Krebsnarrative mit mehreren Fotos, die Leibovitz während Sontags zweiter Krebserkrankung machte, setzt Leibovitz Sontags Meinungen, die sie in ihrer Publikation „Illness as Metaphor“ niederschrieb, fotografisch um: Sie beweist mit den Fotos, dass Krebs kein Todesurteil sein muss und hilft dabei, Krebs von seinem Stigma zu befreien. Zudem kommt sie Sontags Wunsch nach, in Erinnerung zu bleiben, wenngleich vermutlich nicht auf eine Art, wie Sontag sie sich vorgestellt hätte.

Mit den Fotos von Sontags dritter und letzter Krebserkrankung und den Post-Mortem-Bildern führt Leibovitz schließlich aber auch das Scheitern Sontags vor Augen. Nicht nur das Scheitern vor dem Krebs als medizinisches Problem, sondern auch das persönliche Scheitern der Intellektuellen, die bis zuletzt den Tod verweigert und gehofft hatte, eine Ausnahme zu sein. Obwohl nicht von ihr beabsichtigt, visualisiert Leibovitz mit diesen Bildern aber auch ein Vorhaben Sontags: Sontag wollte, wie das Susan Sontag Archiv nachvollziehen lässt, eine Autobiografie über ihr Kranksein schreiben, in dem auch das eigene Leiden zum Ausdruck kommen sollte.

Die Fotos der sterbenden und schließlich toten Sontag sind trotzdem umstritten, weil es vielen ethisch fragwürdig erschien, dass Leibovitz Fotos von Sontag gemacht

hat, obwohl diese zu dem Zeitpunkt nicht mehr in der Lage war, ihre Einwilligung dafür zu geben. Zu den größten Kritikern zählt Sontags Sohn David Rieff, der allerdings mit seinen Memoiren „Swimming in a Sea of Death“ sehr detailliert ebenfalls das Sterben seiner Mutter thematisiert. „A Photographer’s Life“ ist jedoch als Trauerarbeit zu verstehen und die Post-Mortem-Aufnahmen von Sontag in der Tradition der Post-Mortem-Fotografie als ein liebevolles Abschiednehmen und nicht als Sensations-Fotografie. Leibovitz hat nicht nur Sontag, sondern auch ihren Vater beim Sterben fotografisch begleitet und die Bilder in dem Fotoband veröffentlicht, ähnlich wie es eines ihrer Vorbilder, Richard Avedon, mit seinem Vater machte.

Annie Leibovitz bringt mit dem Bildband jene Ernsthaftigkeit zum Ausdruck, die Sontags selbst wichtig war und in der sie Leibovitz unterstützt hatte.

Bibliografie

1.) Primärquellen

Nicht edierte Quellen

University of California at Los Angeles (UCLA), Special Collections:

Susan Sontag Papers, Collection 612 (SSC): Print und Digital Materials
Susan Sontag Library, Collection 892 (SSL)

Edierte Quellen

Persönliche Interviews/E-Mail-Kontakt

Luddy, Tom. Personal Interview. 2. Februar 2010.

Rieff, David. „Re: Research Request: Date of Susan Sontag's Marriage.“ Message to the author. 1. April 2014. E-Mail.

Veröffentlichte Primärtexte, Quellsammlungen und Autobiografien

Adorno, Theodor W. *Philosophie und Gesellschaft. Fünf Essays*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, 1984.

Agee, James. „New York City.“ *Helen Levitt*. Hrsg. Peter Weiermair. München: Prestel, 1998. 9-15.

Avedon, Richard. *An Autobiography*. New York: Random House Inc., 1993.

---. *Evidence*. New York: Random House, 1994.

---. *Performance*. München: Schirmer/Mosel, 2008.

---. *Portraits*. London: Thames and Hudson Ltd., 1976.

---. *Richard Avedon Portraits*. New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers and The Metropolitan Museum of Art, 2002.

---. *Women in the Mirror*. München: Schirmer/Mosel, 2005.

Barthes, Roland. *Auge in Auge*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2015.

---. *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp, 1990.

---. „The Face of Garbo.“ *Mythologies*. Barthes. London: Vintage Classics, 1993. 56-57.

---. „Die große Familie des Menschen.“ Barthes, *Auge in Auge* 33-38.

---. *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985.

---. „Rhetorik des Bildes.“ Barthes, *Auge in Auge* 93-94.

---. „Schockphotos (1957).“ Barthes, *Auge in Auge* 25-29.

Beauvoir, de Simone. *The Second Sex*. New York: Alfred A. Knopf, 1957.

Bell, Daniel. *The Winding Passage. Sociological Essays and Journeys*. New Brunswick: Transaction Publishers, 1991.

Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2006.

---. „Short History of Photography.“ *Artforum* Feb. 1977: 46-51.

Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, Chapman & Hall, Inc., 1990.

---. „Photography, War, Outrage.“ *PMLA* 120.3 (2005): 822-827.

---. *Raster des Kriegs*. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2010.

Cartier-Bresson, Henri. *America in Passing*. Boston: Little, Brown and Company, 1991.

---. *A Propos de Paris*. München: Schrimmer/Mosel, 1997.

---. *Auf der Suche nach dem rechten Augenblick. Aufsätze und Erinnerungen*. Berlin und München: Edition Christian Pixis, 1998.

Dizdarević, Zlatko. *Der Alltag des Kriegs. Ein Tagebuch aus Sarajevo*. Frankfurt/Main: Campus Verlag, 1995.

---. *Portraits of Sarajevo*. Paris: Spengler Editeur, 1994.

Fiedler, Leslie. *The Collected Essays of Leslie Fiedler, Volume II*. New York: Stein and Day Publishers, 1971.

Foucault, Michel. *Schriften zur Medientheorie*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2013.

Frank, Robert. *Moving Out*, Washington: National Gallery of Art, 1994.

Friedan, Betty. *The Feminine Mystique*. London: Victor Gollancz Ltd., 1963.

Gadamer, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. 7. Aufl. Tübingen: Mohr Siebeck, 2010.

Haviv, Ron. *Blood and Honey. A Balkan War Journal*. New York: TV Books, 2000.

Howe, Irving. *A Margin of Hope. An Intellectual Autobiography*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1982.

---. „The New York Intellectuals.“ *Selected Writings 1950-1990*. Orlando: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1990.

---. *World Of Our Fathers*. New York: Galahad Books, 1994.

Jančar, Drago. *Kurzer Bericht über eine lange belagerte Stadt. Gerechtigkeit für Sarajevo*. Klagenfurt: Verlag Hermagoras, 1996.

Jentsch, Ernst. „Zur Psychologie des Unheimlichen.“ *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift* 23 (1906): 195-205.

Karahasan, Dzevad. *Sarajevo, Exodus of a City*. New York: Kodansha America, Inc., 1994.

Kazin, Alfred. *A Walker in the City*. New York: MJF Books, 1951.

Leibovitz, Annie. *American Music*. New York: Random House, 2003.

---. *Annie Leibovitz: Photographs*. New York: Pantheon/Rolling Stone Press, 1983.

---. „The Big Shoot.“ *Vanity Fair* 3/2007: n. pag. Web. 14. Aug. 2008. Verfügbar: www.vanityfair.com/culture/features/2007/03/behindthescenes200703.

---. *Dancers. Photographs by Annie Leibovitz*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1992.

---. „Die GolfKrieger.“ *Männer Vogue* Februar 1992: 120-131.

---. „Hollywood Special. Killer töten, Tote sterben.“ *Vanity Fair* 2. August 2007: Beilage.

---. *Leibovitz At Work*. London: Random House, 2008.

---. Libanon Photographs. „Diary of an Unholy War.“ By Peter Hellman. *Rolling Stone* 14. Oct. 1982: 25-37.

---. *A Photographer's Life: 1990-2005*. New York: Random House Inc., 2006.

---. „A Photographer's Life: 1990-2005.“ C/O Berlin, Oranienburger Straße/Tucholskystraße, Berlin. 21. Feb. 2009. Lecture.

---. *Photographien. Annie Leibovitz 1970-1990*. München: Schirmer/Mosel, 1991.

---. Sarajevo Photographs. „Sarajevo the Besieged.“ By David Rieff. *Vanity Fair* Okt. 1993: 241-251.

---. *Women: New Portraits*. Ausstellung. Kunstverein Familie Montez, Frankfurt am Main. 31.10.2016.

Leibovitz, Annie, und Susan Sontag. *Women*. New York: Random House, 2000.

Lopate, Phillip. *Notes On Sontag*. Princeton: Princeton University Press, 2009.

Mannheim, Karl. *Ideologie und Soziologie*. Frankfurt a. Main: Verlag G. Schulte-Bulmke, 1952.

Marcuse, Herbert. *Eros und Kultur*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1957.

---. *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Boston: Beacon, 1964.

---. „Repressive Toleranz.“ *Kritik der reinen Toleranz*. Robert Paul Wolff, Barrington Moore und Herbert Marcuse. 7. Aufl. Frankfurt: Edition Suhrkamp, 1970. 91-128.

Misch, Georg. *Geschichte der Autobiographie. Erster Band. Das Altertum*. Leipzig: B. G. Teubner, 1907.

Nunez, Sigrid, *Sempre Susan. A Memoir of Susan Sontag*. New York: Atlas & Co, 2011.

Ono, Yoko, Hrsg. *Memories of John Lennon*. New York: Harper Collins Publishers, 2005.

Panofsky, Erwin. *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Köln: Dumont, 2002.

Phillips, William. *A Partisan View. Five Decades of the Literary Life*. New York: Stein and Day, 1983.

Poague, Leland, and Kathy A. Parsons. *Susan Sontag: An Annotated Bibliography, 1948-1992*. New York: Garland Publishing, 2000.

Podhoretz, Norman. *Making It*. New York: Harper Collins, 1980.

Rieff, David, Hrsg. *Diaries 1964-1980. As Consciousness is Harnessed to Flesh. Susan Sontag*. London: Hamish Hamilton, 2012.

---. Preface. *At the Same Time*. By Susan Sontag. London: Penguin Books Ltd, 2008. xi-xvii.

---, Hrsg. *Reborn. Susan Sontag. Early Diaries 1947-1964*. London: Hamish Hamilton, 2009.

---. *Slaughterhouse. Bosnia and the Failure of the West*. New York: Simon & Schuster, 1995.

---, Hrsg. *Susan Sontag. Essays of the 1960s & 70s*. New York: Literary Classics of the United States, 2013.

---. *Swimming in a Sea of Death: A Son's Memoir*. New York: Simon & Schuster, 2008.

---, „That These Photographs Exist.“ *Blood and Honey. A Balkan War Journal*. Haviv, Ron. New York: TV Books, 2000. 21-23.

Rieff, Philip. *Fellow Teachers*. London: Faber and Faber Limited, 1975.

---. *Freud. The Mind of the Moralist*. 3. Aufl. Chicago: Chicago University Press, 1979.

---, Hrsg. *On Intellectuals*. Garden City: Doubleday & Company, Inc., 1969.

Said, Edward W. *Representations Of The Intellectual*. New York: Random House, 1994.

Sander, August. *Menschen des 20. Jahrhunderts*. München: Schirmer/Mosel, 2010.

Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Picador, 2001.

---. *At the Same Time*. London: Penguin Books Ltd, 2008.

---. *Ich, etc. Erzählungen*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH, 2005.

---. *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*. New York: Picador, 2001.

---. *In Amerika*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH, 2005.

---. *Krankheit als Metapher. Aids und seine Metaphern*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2016.

---. *Das Leiden anderer betrachten*. 4. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2005.

---. *On Photography*. London: Penguin Books, 1979.

---, „A Photograph Is Not An Opinion. Or Is It?“ Leibovitz, *Women*. 19-36.

---. *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador, 2003.

---. *Styles of Radical Will*. New York: Picador, 2002.

---. *Über Fotografie*. 17. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2006.

---. *Under the Sign of Saturn*. New York: Picador, 2002.

---. *The Volcano Lover. A Romance*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1992.

---. *Where the Stress Falls*. London: Vintage/Random House, 2003.

Sullivan, Constance und Susan Weiley, Hrsg. *Dancers. Photographs by Annie Leibovitz*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1992.

Trilling, Lionell. *The Liberal Imagination*. New York: Charles Scribner's Sons, 1976.

Wenner, Jann S. Introduction. *Rolling Stone. 1,000 Covers. A History Of The Most Influential Magazine in Pop Culture*. New York: Abrams, 2006.

---. Introduction. *Rolling Stone. The Photographs*. Hrsg. Laurie Kratochvil. New York: Simon and Schuster, 1989. n. pag.

Wolfe, Tom. Preface. *Rolling Stone. The Photographs*. Hrsg. Laurie Kratochvil. New York: Simon and Schuster, 1989. n. pag.

Zeitungen/Zeitschriften (auch online)

Armada, Alfonso. „The Twentyfirst Century Will Begin in Sarajevo.“ Poague, *Conversations* 267-270.

Bernstein, Maxine and Robert Boyers. „Women, the Arts, & the Politics of Culture: An Interview with Susan Sontag.“ Poague, *Conversations* 57-78.

Beyer, Monika. „A Life Style Is Not Yet A Life.“ Poague, *Conversations* 165-174.

Chan, Evans. „Against Postmodernism, etcetera – A Conversation with Susan Sontag.“ *Postmodern Culture (PMC)* 2001: n. pag. Web. Verfügbar: <http://pmc.iath.virginia.edu/issue.901/12.1chan.html>

Copeland, Roger. „The Habit of Consciousness.“ Poague, *Conversations* 183-191.

Costa, Marithelma und Adelaida López. „Susan Sontag: The Passion for Words.“ Poague, *Conversations* 222-236.

Cott, Jonathan. *Susan Sontag. The Doors and Dostojewski*. Interview. Hamburg: Hoffmann und Campe, 2014.

---. „The *Rolling Stone* Interview.“ Poague, *Conversations* 106-136.

Fiedler, Leslie. „Our Country and Our Culture.“ *Partisan Review* 19.3 (1952): 294-298.

Fries, Kenny. „AIDS and Its Metaphors: A Conversation with Susan Sontag.“ Poague, *Conversations* 255-260.

Greenberg, Clement. „Avant-Garde and Kitsch.“ *Partisan Review* 6.5 (1939): 35-49.

Howe, Irving. „This Age of Conformity.“ *Partisan Review* 21.1 (1954): 7-33.

Jonsson, Stefan. „One Must Defend Seriousness: A Talk with Susan Sontag.“ Poague,

Conversations 237-254.

McQuade, Molly. „A Gluttonous Reader: Susan Sontag.“ Poague, *Conversations* 271-278.

Movius, Geoffrey. „An Interview with Susan Sontag.“ Poague, *Conversations* 49-56.

Munk, Erika. „Only the Possible. An Interview with Susan Sontag.“ *Theater* 24.3 (Herbst 1993): 31-36.

---. „Reports from the 21st Century: A Sarajevo Interview.“ *Theater* 24.3 (Herbst 1993): 9-13.

Poague, Leland, Hrsg. *Conversations with Susan Sontag*. Jackson: University Press of Mississippi, 1995.

Rahv, Philip. „Our Country and Our Culture.“ *Partisan Review* 19.3 (1952): 304-310.

Rich, Adrienne. Letter. „Feminism and Fascism: An Exchange.“ *New York Review of Books*. 20.3.1975: n. pag. Web. 1. Sep. 2010. Verfügbar: www.nybooks.com/articles/1975/03/20/feminism-and-fascism-an-exchange/.

Schultz, Victoria. „Susan Sontag on Film.“ Poague, *Conversations* 23-34.

Servan-Schreiber, Jean-Louis. „An Emigrant of Thought.“ Poague, *Conversations* 143-164.

Shils, Edward. „Intellectuals and Their Discontents.“ *The American Scholar* 45.2 (1976): 181-203.

---. „The Intellectuals And The Powers: Some Perspectives for Comparative Analysis.“ *Comparative Studies in Society and History* 1.1 (1958): 5-22.

Sontag, Susan. „Godot Comes to Sarajevo.“ *The New York Review of Books* 21. Oktober 1993: 253-278.

---. Kommentar. „Tuesday and After.“ *The New Yorker* 24. 9. 2011: n. pag. Web. 3. Okt. 2013. Verfügbar: www.newyorker.com/magazine/2001/09/24/tuesday-and-after-talk-of-the-town.

---. Letter. „Feminism and Fascism: An Exchange.“ *New York Review of Books* 20.3.1975: n. pag. Web. 1. Sep. 2010. Verfügbar: www.nybooks.com/articles/1975/03/20/feminism-and-fascism-an-exchange/.

---. „Pilgrimage.“ *The New Yorker* 21. Dezember 1987: 38-54.

---. „Scenes from Brother Carl.“ *Partisan Review* 1 (1973): 37-51.

---. „The Talk of the Town.“ *The New Yorker* 24.9.2001: n. pag. Web. 4. Januar 2009. Verfügbar: www.newyorker.com/archive/2001/09/24/010924ta_talk_wtc.

---. „The Third World of Women.“ *Partisan Review* 2 (1973): 180-206.

Span, Paula. „Susan Sontag, Hot at Last.“ Poague, *Conversations* 261-266.

Trilling, Lionell. „Our Country and Our Culture.“ *Partisan Review* 19.3 (1952): 318-326.

Weingarten, Susanne. Interview mit Susan Sontag. „Keine Macht den Bildern.“ *Stern* 1.10.2003: n. pag. Web. 2. Jan. 2017. Verfügbar: www.stern.de/fotografie/susan-sontag-keine-macht-den-bildern-3520818.html.

Raddatz, Fritz J. „Does a Photograph of the Krupp Works Say Anything about the Krupp Works?“ Poague, *Conversations* 88-96.

Videos/Audiobeiträge

Leibovitz, Annie. Interview. *San Francisco City Arts & Lectures*. Herbst Theater. San Francisco, 21. Oct. 1991. Verfügbar: UCB Library Catalogue, Berkeley (accessed 29. Jan. 2010).

---. Interview by Charlie Rose. *Charlie Rose*. PBS. New York, 26. Nov. 1999. Youtube. Web. 15. Juli 2012. Verfügbar: www.youtube.com/watch?v=HyKFLyxQJJM.

---. Interview by David Letterman. *The Late Show with David Letterman*. CBS. WCBS. New York, 8. Nov. 2011. Youtube. Web. 20. März 2014. Verfügbar: www.youtube.com/watch?v=QobrHm1bIfo.

Annie Leibovitz: Photographs 1970-1990. RIT Digital Media Library (11/2007): n. pag. Web. 14. Aug. 2008. Digitales Video zur Lesung im Robert F. Panara Theater, NTID, 28. Sept. 1991. Verfügbar: <https://ritdml.rit.edu/dspace/handle/1850/5287>.

Annie Leibovitz - Life through a Lense. Dir. Barbara Leibovitz. With Annie Leibovitz. Kinowelt Home Entertainment/DVD. 79 Min.

Sontag, Susan. Dir. *Promised Lands*. Documentation. USA, 1974. Youtube. Web. 20. Mai 2014. Verfügbar: <https://www.youtube.com/watch?v=4NnHLJkcxrE>.

---. „Read-In for Peace Statement.“ *Read-In for Peace in Vietnam, Town Hall, New York*. Rec. 20. Februar 1966. Mp3. Web. Verfügbar: www.deezer.com/album/416922.

Žalica, Pjer. Dir. *Godot Sarajevo*. Sarajevo: Saga Production, 1993. DVD.

Internetquellen

Baudrillard, Jean. „No Reprieve for Sarajevo.“ *Ctheory.net* 28.9.1994: n. pag. Web. 11. Nov. 2016. Verfügbar: http://ctheory.net/ctheory_wp/no-reprieve-for-sarajevo/.

Bayard, Caroline und Graham Knight. „Vivisecting the 90s. An Interview with Jean

Baudrillard.“ *Ctheory.net*. 3.8.1995: n. pag. Web. 11. Nov. 2016. Verfügbar: http://ctheory.net/ctheory_wp/vivisecting-the-90s-an-interview-with-jean-baudrillard/.

Sontag, Susan. Acceptance Speech. *Friedenspreis des Deutschen Buchhandels* 12.10.2003: 1-21. Web. 1. Sept. 2010. Verfügbar: www.friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de/sixcms/media.php/1290/2003%20Friedenspreis%20Reden.pdf.

---. „On Self“ (Tagebuchauszüge 1958-1967). *The New York Times Sunday Magazine* 10.09.2006: n. pag. Web. 10. Sept. 2008. Verfügbar: www.nytimes.com/2006/09/10/magazine/10sontag.html?_r=1&scp=10&sq=On+self+susan+sontag&st=nyt&oref=slogin.

---. „Some Thoughts on the Right Way (for us) to Love the Cuban Revolution.“ *La Habana Elegante* (date unknown; Aufsatz ursprünglich erschienen in *Ramparts*, 1969): n. pag. Web. 3. Juni 2009. Verfügbar: www.habanaelegante.com/Archivo_Revolucion/Revolucion_Sontag.html.

Weich, Dave. „Author Interviews: Annie Leibovitz at Work.“ *Powells.com* 2008: n. pag. Web. 28. Jan 2009. Verfügbar: www.powells.com/authors/annieleibovitz.html.

---. „Author Interviews: Annie Leibovitz Puts Down Camera, Talks.“ *Powells.com* 1999: n. pag. Web. 28. Jan 2009. Verfügbar: http://web.tufts.edu/programs/mma/fah189a/laura_beals/ALInterviewDW.htm.

Sekundärquellen

Abazović, Dina. „Waiting for Godot“ in Sarajevo, 1993. Susan Sontag's war production of Samuel Beckett's play. MA thesis. University of Stavanger, 2015. Web. 10. Okt. 2016.

Verfügbar:

www.academia.edu/15712662/Waiting_for_Godot_in_Sarajevo_1993._Susan_Sontag_s_war_production_of_Samuel_Beckett_s_play.

Abenstein, Edelgard. *Wir sind einfach unzertrennlich. Berühmte Frauen und ihre beste Freundin*. München: Knesebeck Verlag, 2012.

Acocella, Joan. „The Hunger Artist.“ *The New Yorker* 6. März 2000: 68-77.

---. „Postscript: Susan Sontag.“ *The New Yorker* 10.1.2005: n. pag. Web. 14. Sept. 2008. Verfügbar: www.newyorker.com/archive/2005/01/10/050110ta_talk_acocella.

Allen, Charlotte. „Feminist Fatale.“ *Los Angeles Times* 13. Februar 2005: M-1.

„Annie Leibovitz.“ *UXL Newsmakers. FindArticles.com*. 2005: n. pag. Web. 24. Juni 2011. Verfügbar: http://findarticles.com/p/articles/mi_gx5221/is_2005/ai_n19138148/?tag=mantle_skin;content.

„Annie Leibovitz.“ *Vanity Fair* (date unknown): n. pag. Web. 28. Jan. 2009. Verfügbar: www.vanityfair.com/contributors/annie-leibovitz.

„Annie Leibovitz (4801).“ *World of Photography*. Brockway Broadcasting Corporation. Youtube. Web. 30. Aug. 2012. Verfügbar: <http://www.youtube.com/watch?v=SdFDkQJJDYs>.

Appignanesi, Lisa. Letter. *London Review of Books*. 12.2.2009: n. pag. Web. 22. April 2016. Verfügbar: www.lrb.co.uk/v31/n03/mark-greif/still-superior.

Asmuth, Christoph. *Bilder über Bilder, Bilder ohne Bilder. Eine neue Theorie der Bildlichkeit*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (WBG), 2011.

Baird, Lisa. „Susan Sontag and Diane Arbus: The Siamese Twins of Photographic Art.“ *Women's Studies* 33.8 (2008): 971-986.

Basu, Manisha. „The *Harmatia* of Light and Shadow. Susan Sontag in the Digital Age.“ *Postmodern Culture (PMC)* Mai 2006: n. pag. Web. Verfügbar: <http://pmc.iath.virginia.edu/issue.506/16.3basu.html>.

Batchen, Geoffrey. *Forget Me Not*. New York: Princeton Architectural Press, 2004.

Bauerlein, Mark und Ellen Grantham, Hrsg. „National Endowment for the Arts. A History. 1965-2008.“ *Arts.gov*. 2007: n. pag. Web. 2. Juli 2014. Verfügbar: <http://arts.gov/sites/default/files/nea-history-1965-2008.pdf>.

Beckman, Karen und Liliane Weissberg, Hrsg. *On Writing with Photography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

Beer, Jeremy. „Pieties of Silence.“ *The American Conservative*. 23.10.2006: n. pag. Web. 23. März 2016. Verfügbar: <http://www.theamericanconservative.com/articles/pieties-of-silence>.

Behrmann, Nicola, „Krankheit und Avantgarde: Susan Sontags Metaphern.“ *Susan Sontag Symposium*. Werkraum der Münchener Kammerspiele, Hildegardstr. 1, München. 29. Nov. 2014. Vortrag.

Bender, Thomas. *Intellect and Public Life. Essays on the Social History of Academic Intellectuals in the United States*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993.

---. *New York Intellect: A History of Intellectual Life in New York City from 1750 to the Beginnings of Our Own Time*. New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1987.

Benedict, Helen. „The Passionate Susan Sontag.“ *Chicago Tribune* 11.12.1988: n. pag. Web. 1. Sept. 2010. Verfügbar: http://articles.chicagotribune.com/1988-12-11/features/8802240167_1_sontag-first-aids-breast-cancer.

Berger, John. *Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1981.

Berger, Maurice, und Joan Rosenbaum. *Masterworks of the Jewish Museum*. New York: The Jewish Museum, 2004.

Bergman, David, Hrsg. *Camp Grounds. Style and Homosexuality*. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 1993.

Berman, Paul. „On Susan Sontag.“ *Dissent* 52.2 (2005): S. 109-112.

Bhattacharya, Sanjiv. „Annie Leibovitz: Looking for Life Beyond the Stars.“ *The Observer* 22.10.2006: n. pag. Web. 5. Juni 2008. Verfügbar: <http://arts.guardian.co.uk/print/0,,329606905-110428,00.html>.

Biema, David Van. „Face to Face. The Eye of Annie Leibovitz.“ *Life* 1. April 1994: 47-54.

Blair, Sara. „Jewish America Through the Lens.“ *Michigan Quarterly Review* Vol. XLII, No. 1 (Winter 2003): n. pag. Web. 8. Juni 2010. Verfügbar: <http://quod.lib.umich.edu/m/mqr/act2080.0042.115?rgn=main;view=fulltext>.

Bloom, Alexander. *Prodigal Sons. The New York Intellectuals and Their World*. Oxford: Oxford University Press, 1986.

Blume, Harvey. „The Foreigner.“ *The Atlantic* 13.4.2000: n. pag. Web. 1. Sept. 2010. Verfügbar: www.theatlantic.com/past/docs/unbound/interviews/ba2000-04-13.htm.

Bockris, Victor. *NYC Babylon: Beat Punks*. London: Omnibus Press, 1998.

Boorstin J., Daniel. *Das Image. Der Amerikanische Traum*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt

Verlag GmbH, 1987.

Bortkiewicz, Alexandra. „The changing face of Music photography.“ *Alamy.com* 21.8.2012: n. pag. Web. 2. Dez. 2012. Verfügbar: www.alamy.com/pressrelease/releases/archive/2012/08/21/159.aspx.

Boström, Jörg, und Gottfried Jäger, Hrsg. *Kann Fotografie unsere Zeit in Bilder erfassen? Eine zeitkritische Bilanz*. Bielefeld: Kerber Verlag, 2004.

Bown, Nicola. „Empty Hands and Precious Pictures: Post-mortem Portrait Photographs of Children.“ *Australasian Journal of Victorian Studies* 14.2 (2009): 8-24.

Braudy, Leo. *The Frenzy of Renown. Fame and Its History*. New York: Oxford University Press, 1986.

Breuer, Ingeborg. „Verstörende Kraft.“ *Deutschlandfunk.de* 11.1.2004: n. pag. Web 5. Jan. 2017. Verfügbar: www.deutschlandfunk.de/verstoerende-kraft.700.de.html?dram:article_id=81653.

Brockes, Emma. „My time with Susan.“ *The Guardian* 7.10.2006: n. pag. Web. 17. Mai 2010. Verfügbar: www.guardian.co.uk/artanddesign/2006/oct/07/photography.art.

Bronfen, Elizabeth. *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München: Verlag Antje Kunstmann GmbH, 1994.

---. „Women Seeing Women Seeing Women.“ *Women Seeing Women*. Hrsg. Lothar Schirmer. 2. Aufl. München: Schirmer Art Books, 2006.

Brothers, Caroline. *War and Photography. A Cultural History*. London: Routledge, 1997.

Browning, Dominique. „A Pilgrims‘ Progress.“ *New York Times* 29.10.2011: n. pag. Web. 14. Jan. 2012. Verfügbar: www.nytimes.com/2011/10/30/opinion/sunday/annie-leibovitzs-pilgrimage.html.

Bruss, W. Elizabeth. *Beautiful Theories. The Spectacle of Discourse in Contemporary Criticism*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1982.

Buchloh, Benjamin H. D. *The Neo-Avantgarde And Culture Industry. Essays On European And American Art From 1955 To 1975*. Cambridge: The MIT Press, 2000.

Buckland, Gail. *Who Shot Rock & Roll: A Photographic History, 1955 to the Present*. New York: Alfred A. Knopf, 2009.

Burgin, Victor. *Thinking Photography*. London: Macmillan Press Ltd., 1982.

Burns, John F. „To Sarajevo, Writer Brings Good Will and ‘Godot’.“ *New York Times* 19.8.1993: n. pag. Web. 10. Okt. 2014. Verfügbar: www.nytimes.com/1993/08/19/world/to-sarajevo-writer-brings-good-will-and-godot.html.

Büttner, Frank, und Andrea Gottdang. *Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten*. München: Beck, 2009.

Callis, April S. „Playing with Butler and Foucault: Bisexuality and Queer Theory.“ *Journal of Bisexuality* 9.3-4 (2009): 213-233.

Carlebach, Michael L. *American Photojournalism Comes Of Age*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1997.

Carnevale, Alex. „In Which Eliot Weinberger Disses Susan Sontag and Tries to Get Away With It.“ *Thisrecording.Wordpress.com* 14.9.2007: n. pag. Web. 10. Sept. 2008. Verfügbar: <http://thisrecording.wordpress.com/2007/09/14/in-which-eliot-weinberger-disses-susan-sontag-and-tries-to-get-away-with-it/>.

Castle, Terry. „Desperately Seeking Susan.“ *London Review of Books* 17.3.2009: n. pag. Web. 2. Juni 2009. Verfügbar: www.lrb.co.uk/v27/n06/cast01_.html.

Caton, Lou. „Fiery Rhetoric and Burning Cars: An Irrational Tolerance for Susan Sontag after 9/11.“ *Women's Studies* 37.8 (2008): 1030-1044.

Cawelti, John G. *Mystery, Violence, and Popular Culture*. Madison: University of Wisconsin Press, 2004.

Cayton, Mary Kupiec, und Peter W. Williams, Hrsg. *Encyclopedia of American Cultural & Intellectual History*. 3 Vols. New York: Charles Scribner's Sons, 2001.

Ching, Barbara, Jennifer A. Wagner-Lawlor, Hrsg. *The Scandal of Susan Sontag*. New York: Columbia University Press, 2009.

Christen, Matthias. „All Photographs Are Memento Mori.“ *Fotogeschichte* 32.126 (2012): 23-36.

Clarke, Graham. *Oxford History of Art. The Photograph*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

---. *The Portrait in Photography*. London: Reaktion Books Ltd., 1992.

Collins, Ross. „A Brief History of Photography and Photojournalism. Modern Photojournalism: 1920-1990.“ North Dakota State University (undated) : n. pag. Web. 2. Dez. 2010. Verfügbar: www.ndsu.edu/pubweb/~rcollins/242photojournalism/historyofphotography.html.

Conrath, Gabriele, und Susanne Langer. „August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts. Ein Konzept in seiner Entwicklung.“ *Sander* 11-34.

Cook, David A., und Robert Sklar. „History of the Motion Picture.“ *Encyclopedia Britannica* (date unknown): n. pag. Web. 9. Mai 2012. Verfügbar: <https://www.britannica.com/art/history-of-the-motion-picture/The-pre-World-War-II-sound-era#toc52153>.

Cooney, Terry A. *The Rise of the New York Intellectuals. Partisan Review and Its Circle*,

1934-1945. Madison: The University of Wisconsin Press, 1986.

Costello, Diarmuid und Dominic Willsdon, Hrsg. *The Life And Death Of Images. Ethics and Aesthetics*. Ithaca: Cornell University Press, 2008.

Coulter, Gerry. „Passings: Cool Memories of Susan Sontag: An American Intellectual.“ *International Journal of Baudrillard Studies*. 2.2 (July 2005): n. pag. Web. Verfügbar: www2.ubishops.ca/baudrillardstudies/vol2_2/coulter.htm.

Danziger, James, Hrsg. *Visual Aid*. New York: Pantheon Books, 1986.

Demaree, Joshua Michael. „Seeing Women.“ *Serpentine Magazine* 10.10.2014: n. pag. Web. 23. Sept. 2016. Verfügbar: <http://serpentinemagazine.com/2014/10/seeing-women>.

Denby, David. „The Moviegoer.“ *The New Yorker* 12.9.2005: n. pag. Web. 3. Juni 2008. Verfügbar: www.newyorker.com/archive/2005/09/12/050912crat_atlarge.

Denenberg, Thomas. *Backstage Pass: Rock & Roll Photography*. New Haven and London: Yale University Press, 2008.

DeShazer, Mary K. *Mammographies: The Cultural Discourses of Breast Cancer Narratives*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2013.

„Diane Arbus.“ *Masters of Photography.com*. (date unknown): n. pag. Web. 7. Sept. 2010. Verfügbar: www.masters-of-photography.com/A/arbus/arbus_articles1.html.

Dickstein, Morris. *Gates of Eden. American Culture in the Sixties*. New York: Basic Books, Inc., Publishers, 1977.

„Die Bestattungskultur des Judentums.“ *Ahorn AG* (date unknown): n. pag. Web. 20. März 2014. Verfügbar: www.tod-und-glaube.de/judentum.php.

Diekmann, Stefanie. *Mythologien der Fotografie. Abriß zur Diskursgeschichte eines Mediums*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2003.

Diening, Deike. „Was die Bilder verraten.“ *Der Tagesspiegel* 7.4.2003: n. pag. Web. 3. Juni 2008. Verfügbar: www.tagesspiegel.de/kultur/;art772,1967670.

Diening, Deike und Christina Tilmann. „Wer dich liebt, hält dich aus.“ *Der Tagesspiegel* 21. Februar 2009: 23.

Dinnerstein, Leonard. *Antisemitism in America*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

D'Offay, Anthony, Hrsg. *Freundschaften. Cage, Cunningham, Johns*. Stuttgart: Edition Cantz, 1990.

Donoghue, Denis. „Illness as Metaphor.“ *The New York Times* 16.7.1978: n. pag. Web. 10. Sept. 2008. Verfügbar: www.nytimes.com/1978/07/16/books/booksspecial/sontag-illness.html?scp=1&sq=illness%20as%20metaphor%20books&st=cse.

Donovan, Josephine. *Feminist Theory. The Intellectual Traditions of American Feminism*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1985.

Dorman, Joseph. *Arguing the World. The New York Intellectuals In Their Own Words*. New York: The Free Press, 2000.

Draper, Robert. *Rolling Stone Magazine. The Uncensored History*. New York: Doubleday, 1990.

Eder, Richard. „Young Sontag: Intellectual in Training.“ *The New York Times* 1.1.2009: n. pag. Web. 16. April 2009. Verfügbar: www.nytimes.com/2009/01/01/books/01eder.html.

Eisenberg, Deborah. „Becoming Susan Sontag.“ *The New York Review of Books* 55.20 18.12.2008: n. pag. Web. 18. Dez. 2008. Verfügbar: <http://www.nybooks.com/articles/22175>.

Eisinger, Joel. *Trace and Transformation. American Criticism of Photography in the Modernist Period*. New Mexico: University of New Mexico Press, 1995.

Ellmann, Mary. „The Sensational Susan Sontag.“ *The Atlantic* 218.3 (1966): 59-63.

Encke, Julia. „Gib acht, sie liebt dich nicht!“ *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* 1. März 2009: 24.

Engelmann, Jan. *Leidenschaft der Vernunft. Die öffentliche Intellektuelle Susan Sontag*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH, 2010.

Eßbach, Wolfgang. „Intellektuellensoziologie zwischen Ideengeschichte, Klassenanalyse und Selbstbefragung.“ *Intellektuelle in der Bundesrepublik Deutschland: Verschiebungen im politischen Feld der 1960er und 1970er Jahre*. Hrsg. Thomas Kroll und Tilman Reitz. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2013: 21-40.

Evans, Sara M. „Second-Wave Feminism.“ Cayton and Williams 161-171.

Faber, Richard. *Avancierte Ästhetin und politische Moralistin. Die universelle Intellektuelle Susan Sontag*. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH, 2006.

Field, Edward. *The Man Who Would Marry Susan Sontag*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2005.

Fleming, Olivia. „A picture perfect home: Inside Annie Leibovitz's lavish Manhattan house as it goes on sale for \$33 million - FIVE times what she originally paid.“ *Dailymail* 7.12.2012: n. pag. Web. 20. März 2014. Verfügbar: www.dailymail.co.uk/femail/article-2244691/Inside-Annie-Leibovitzs-New-York-home-goes-sale-33-million--times-originally-paid.html.

Flinn, Caryl. „The Deaths of Camp.“ *Camera Obscura – A Journal of Feminism and Film Theory* (May, 1995): 53+.

Flottau, Renate. „Dolch in meiner Seele.“ *Der Spiegel* 9.8.1993: n. pag. Web.

14. August 2016. Verfügbar: www.spiegel.de/spiegel/print/d-13681444.html.

Foer, Franklin. „Susan Superstar.“ *New York Magazine* 14.1.2005: n. pag. Web.

15. Juli 2010. Verfügbar: <http://nymag.com/nymetro/news/people/features/10898/>.

„For Role as Wife and Mother. Liz to Give Up Film Career.“ *The Salt Lake Tribune*. 14.2.1958: n. pag. Web. 13. Dez. 2016. Verfügbar: www.newspapers.com/newspage/11830797/.

Fox, Margalit. „Susan Sontag, Social Critic With Verve, Dies at 71.“ *The New York Times* 29.12.2004: n. pag. Web. 5. Juni 2008. Verfügbar: www.nytimes.com/2004/12/28/books/28cnd-sont.html?scp=1&sq=susan%20sontag%202004&st=cse.

Fried, Michael. *Why photography matters as art as never before*. New Haven und London: Yale University Press, 2008.

Friedman, Vanessa. „The 2016 Pirelli Calendar May Signal a Cultural Shift.“ *The New York Times*. 30.11.2015: n. pag. Web. 10. August 2016. Verfügbar: www.nytimes.com/2015/12/03/fashion/the-2016-pirelli-calendar-may-signal-a-cultural-shift.html?_r=0.

Fuchs-Abrams, Sabrina. „Women On War: Mary McCarthy, Susan Sontag, and Diana Trilling Debate the Vietnam War.“ *Women's Studies* 37.8 (2008): 987-1007.

Furstenau, Marc. „The ethics of seeing: Susan Sontag and visual culture studies.“ *American Suburb X, Photography and Culture* (no date): n. pag. Web. 1. Sep. 2010. Verfügbar: www.americansuburbx.com/2009/01/theory-ethics-of-seeing-susan-sontag.html.

Gamson, Joshua. *Claims to Fame. Celebrity in Contemporary America*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1994.

Garis, Leslie. „Susan Sontag Finds Romance.“ *New York Times Magazine* 02.08.1992: n. pag. Web. 11. Jan. 2010. Verfügbar: www.nytimes.com/1992/08/02/magazine/susan-sontag-finds-romance.html?pagewanted=1.

Garwood, Deborah. „Annie Leibovitz: A Photographer's Life, 1990-2005.“ *Artcritical.com* 20.10.2006: n. pag. Web. 15. Aug. 2008. Verfügbar: www.artcritical.com/garwood/DGLeibovitz.htm.

Gass, William H. „On Photography.“ *New York Times* 18.12.1977: n. pag. Web. 1. Sep. 2010. Verfügbar: www.nytimes.com/1977/12/18/books/booksspecial/sontag-photo.html.

Gefter, Philip. „Defining Beauty Through Avedon.“ *New York Times* 18.09.2005: n. pag. Web. 3. Nov. 2010. Verfügbar: www.nytimes.com/2005/09/18/fashion/sundaystyles/18AVEDON.html?scp=1&sq=defining%20beauty%20through%20avedon&st=cse.

---. „John Szarkowski, Curator of Photography, Dies at 81.“ *New York Times* 09.07.2007: n. pag. Web. 7. Sept. 2010. Verfügbar: www.nytimes.com/2007/07/09/arts/09szarkowski.html.

Goldberg, Vicky. „Looking Straight Into the Eyes Of the Dying.“ *New York Times*. 31.03.1996: n. pag. Web. 1. April 2017. Verfügbar: www.nytimes.com/1996/03/31/arts/photography-view-looking-straight-into-the-eyes-of-the-dying.html.

---. *The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives*. New York : Abbeville, 1993.

Goldman, Andrew. „How Could This Happen to Annie Leibovitz?“ *New York Magazine* 16.08.2009: n. pag. Web. 20. Aug. 2009. Verfügbar: <http://nymag.com/fashion/09/fall/58346/>.

„Groundbreaking Images.“ Slideshow. *San Francisco AIDS Foundation* (undated): n. pag. Web. 25. Feb. 2017. Verfügbar: <http://sfaf.org/hiv-info/hot-topics/from-the-experts/groundbreaking-images.html>.

Greenhouse, Emily. „Can we ever know Sontag?“ *The New Yorker* 25.4.2012: n. pag. Web. 1. April 2014. Verfügbar: www.newyorker.com/online/blogs/books/2012/04/can-we-ever-know-sontag.html.

Grieve-Carlson, Gary. „Susan Sontag.“ *Contemporaries in Cultural Criticism*. Hrsg. Hartmut Heuermann und Bernd-Peter Lange. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang GmbH, 1991. 345-382.

Guthmann, Edward. „Love, family, celebrity, grief -- Leibovitz puts her life on display in photo memoir.“ *SFGate.com* 1.11.2006: n. pag. Web. 17. März 2014. Verfügbar: www.sfgate.com/default/article/Love-family-celebrity-grief-Leibovitz-puts-2548168.php.

Hanisch, Ernst. *Männlichkeiten: eine andere Geschichte des 20. Jahrhunderts*. Wien: Böhlau Verlag, 2005.

Hansen, Suzy. „Rieff Encounter.“ *Observer.com* 1.5.2005: n. pag. Web. 15. Jan. 2010. Verfügbar: www.observer.com/node/50746.

Hartman, Geoffrey. *A Scholar's Tale. Intellectual Journey of a Displaced Child of Europe*. New York: Fordham University Press, 2007.

---. *Scars of the Spirit. The Struggle Against Inauthenticity*. New York: Palgrave Macmillan, 2002.

Haschemi Yekani, Elahe. „Heldenerzählungen – Workshop.“ Dokumentation der Tagung zu Männlichkeitskonstruktionen der Friedrich Ebert Stiftung am 15. März 2013. *manwirdnichtalsmanngeboren.blogspot.de* 16.3.2013: n. pag. Web. 13. Dez. 2016. Verfügbar: <http://manwirdnichtalsmanngeboren.blogspot.de/2013/03/heldenerzaehlungen.html>.

Hattendorf, Manfred. *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz: UVK, 1999.

Hegeman, Susan. *Patterns for America: Modernism and the Concept of Culture*. Princeton: Princeton University Press, 1999.

Hiatt, Brian. „Mick Jagger: On the Challenge of Live Performance and the Problem With Film Directors.“ *Rolling Stone* 17.4.2008: n. pag. Web. 24. Sept. 2013. Verfügbar: www.rollingstone.com/music/news/mick-jagger-on-the-challenge-of-live-performance-and-the-problem-with-film-directors-20080417.

Hinton, David. Letter. *The New York Review of Books* 18.9.1975: n. pag. Web. 7. Sept. 2010. Verfügbar: www.nybooks.com/articles/archives/1975/sep/18/an-exchange-on-leni-riefenstahl/.

Hirsch, Edward. „Susan Sontag. The Art of Fiction No. 143“. *The Paris Review*. No. 137 (Winter 1995): n. pag. Web. 24. März 2016. Verfügbar: <http://www.theparisreview.org/interviews/1505/the-art-of-fiction-no-143-susan-sontag>.

Hochgeschwender, Michael. *Freiheit in der Offensive? Der Kongreß für kulturelle Freiheit und die Deutschen*. München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 1998.

Hofstadter, Richard. *Anti-Intellectualism in American Life*. New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1963.

Hollander, Anne. Essay. „Women in the Mirror.“ Avedon, *Women in the Mirror* 238-246.

Hollinger, David. *Science, Jews, and Secular Culture. Studies in Mid-Twentieth-Century American Intellectual History*. Princeton: Princeton University Press, 1996.

Honnef, Klaus, et al. *Kunst des 20. Jahrhunderts. Band II*. Köln: Taschen GmbH, 2005.

Hopkinson, Amanda. „Obituary. Richard Avedon. Master photographer who captured the conflicting identities of America.“ *The Guardian* 2.11.2004: n. pag. Web. 3. Nov. 2010. Verfügbar: www.guardian.co.uk/news/2004/oct/02/guardianobituaries.artsobituaries1.

Horowitz, Daniel. „I am alive...I am beautiful...what else is there?“ *Chronicle of Higher Education* 19.12.2008: n. pag. Web. 10. Juli 2012. Verfügbar: www.chronicle.com/article/I-am-alive-I-am-beautiful/13536.

---. *Consuming Pleasures: Intellectuals and Popular Culture in the Postwar World*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2012.

Horyn, Cathy. „How Avedon Blurred His Own Image.“ *New York Times* 14.05.2009: n. pag. Web. 3. Nov. 2010. Verfügbar: www.nytimes.com/2009/05/14/fashion/14AVEDON.html?ref=richardavedon&pageNumber=print.

Houston, Gary. „Susan Sontag.“ *Michigan Quarterly Review* 9.4 (1970): 272-275.

Hughes, Robert. „Books: A Tourist in Other People’s Reality.“ *Time* 26.12.1977: n. pag. Web. 1. Sep. 2010. Verfügbar: www.time.com/time/magazine/article/0,9171,919232,00.html.

Hüppauf, Bernd. *Fotografie im Krieg*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2015.

Imber, B. Jonathan. „Philip Rieff: A Personal Remembrance.“ *Society* 44.1 (2006): 72-79.

Isenschmid, Andreas. „Leider nackt.“ *Die Zeit* 2.4.1993: n. pag. Web. 1. Juni 2014. Verfügbar: www.zeit.de/1993/14/leider-nackt.

Isernhagen, Stephan. *Susan Sontag. Die frühen New Yorker Jahre*. Diss. U Bielefeld, 2013. Tübingen: Mohr Siebeck, 2016.

Jacobs, David L. „Regarding Sontag, again.“ *Afterimage* 01.03.1998: n. pag. Web. 1. Sep. 2010. Verfügbar: www.thefreelibrary.com/Regarding+Sontag%2c+again.-a020582790.

Jacobs, Karen. „Retouching Queer Kinship: Sontag, Leibovitz, and the Ends of Photographic Lens.“ *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 23.1 (2017): 1-29.

Jacoby, Russell. *The Last Intellectuals. American Culture in the Age of Academe*. New York: Basic Books, Inc., Publishers, 1987.

Jäger, Georg. „Der Schriftsteller als Intellektueller. Ein Problemaufriß.“ *IASL Diskussionsforum Online* (date unknown): 1-27. Web. 2. Mai 2017. Verfügbar: <http://iasl.uni-muenchen.de/discuss/lisforen/download/schrift.pdf>.

Jäger, Jens. *Fotografie und Geschichte*. Frankfurt: Campus Verlag, 2009.

„Jerusalem Prize for Israel critic Sontag.“ *BBC News* 10.5.2001: n. pag. Web. 3. April 2014. Verfügbar: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/1323032.stm>.

Judah, Hettie. „Annie Leibovitz’s Classic Portraits of Women, Now in Expanded Form.“ *New York Times Magazine* 15.1.2016: n. pag. Web. 15.3. 2016. Verfügbar: www.nytimes.com/2016/01/15/t-magazine/art/annie-leibovitz-women-tour.html?_r=0.

Jumonville, Neil. *Critical Crossings. The New York Intellectuals in Postwar America*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1991.

Kaemmerling, Ekkehard, Hrsg. *Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme*. Köln: Dumont, 1979.

Kakutani, Michiko. „For Susan Sontag, the Illusions of the 60s Have Been Dissipated.“ *New York Times* 11.11.1980: n. pag. Web. 1. Sep. 2010. Verfügbar: www.nytimes.com/books/00/03/12/specials/sontag-illusions.html.

Kaplan, Alice. *Dreaming in French. The Paris Years of Jacqueline Bouvier Kennedy, Susan Sontag, and Angela Davis*. Chicago: The University of Chicago Press, 2012.

Karnasiewicz, Sarah. „Annie Leibovitz’s reckless candor.“ *Salon.com* 18.11.2006: n. pag. Web. 23. Juni 2009. Verfügbar: www.salon.com/2006/11/18/leibovitz_2/.

Kassing, Gayle. *History of Dance: An Interactive Arts Approach*. Champaign: Human Kinetics, 2007.

Kellner, Douglas, Hrsg. *Herbert Marcuse. The New Left and the 1960s*. New York: Routledge, 2005.

Kennedy, Liam. *Susan Sontag. Mind as Passion*. Manchester: Manchester University Press, 1995.

Kerber, Linda K. *Toward An Intellectual History of Women*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1997.

Kerner, Ina. „Konstruktion und Dekonstruktion von Geschlecht. Perspektiven für einen neuen Feminismus.“ *Freie Universität Berlin* 7/2007: 1-25. Web. 14. Mai 2016. Verfügbar: www.fu-berlin.de/sites/gpo/pol_theorie/Zeitgenoessische_ansaetze/KernerKonstruktion_und_Dekonstruktion/kerner.pdf.

Kilb, Andreas. „Können Sie die Seele fotografieren, Mrs. Leibovitz?“ *FAZ* 14.3.2009: n. pag. Web. 24. Juni 2009. Verfügbar: www.faz.net/s/Rub4521147CD87A4D9390DA8578416FA2EC/Doc~E5180BE2DE79F402EBD8EB383089B151F~ATpl~Ecommon~Sspezial.html.

Kilian, Michael. „Every Picture Tells Her Story. Annie Leibovitz Looks At Women In All Their Glory.“ *Chicagotribune.com* 17.11.1999: n. pag. Web. 10. Mai 2016. Verfügbar: http://articles.chicagotribune.com/1999-11-17/features/9911170292_1_annie-leibovitz-role-models-susan-sontag.

Kim, Eric. „5 Lessons Richard Avedon Taught Street Photography.“ *Erickimphotography.com* 26.9.1014: n. pag. Web. 19. April 2016. Verfügbar: <http://erickimphotography.com/blog/2014/09/26/5-lessons-richard-avedon-taught-street-photography/>.

Kimball, Roger. „Susan Sontag: a Prediction.“ *New Criterion* 28.12.2004: n. pag. Web. 20. Aug. 2011. Verfügbar: www.newcriterion.com/posts.cfm/susan-sontagprediction-3741.

---. *The Long March: How the Cultural Revolution of the 1960s Changed America*. San Francisco: Encounter Books, 2000.

Kimmage, Michael. *The Conservative Turn: Lionel Trilling, Whittaker Chambers and the Lessons of Anti-Communism*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.

---. „Jews and the New York Intellectuals.“ *Sh'ma: A Journal of Jewish Ideas*. 39.649 (2008): 9-10.

Kolhatkar, Sheelah. „Notes on Camp Sontag.“ *Observer.com* 9.1.2005: n. pag. Web. 14. Jan. 2010. Verfügbar: www.observer.com/node/50298.

Kotecki, Kristine. „The Future of Europe. Susan Sontag’s Sarajevo Publications, Papers, and Production of Waiting for Godot.“ *Interventions. International Journal of Postcolonial Studies.* Vol 18.5 (2016): 651-668.

Krämer, Hans. *Kritik der Hermeneutik. Interpretationsphilosophie und Realismus.* München: Verlag C. H. Beck, 2007.

Kroes, Rob. *Photographic Memories. Private Pictures, Public Images, and American History.* Hanover: University Press of New England, 2007.

Krüger, Michael. „Ah, Susan! Toujours fidèle.“ *FAZ* 2.1.2006: n. pag. Web. 1. Sept. 2010. Verfügbar: www.faz.net/aktuell/feuilleton/susan-sontag-ah-susan-toujours-fidele-1282217.html.

Kwaschik, Anne. „Die Geburt des Intellektuellen in der Dreyfus-Affäre. Zur Historisierung eines Modells.“ *Intellektuelle und Antintellektuelle im 20. Jahrhundert.* Hrsg. Richard Faber und Uwe Puschner. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2013. 13-28.

Lacey, Michael J., Hrsg. *Religion and twentieth-century American intellectual life.* Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Lahr, John. Essay. „Versteckspiel.“ Avedon, *Performance* 40-47.

Lambert, Angela. „Talking pictures with Annie Leibovitz: From Jagger to Trump, she summed up the Seventies and Eighties. Her latest subject is Sarajevo. As a new show opens in London, the photographer talks to Angela Lambert.“ *The Independent* 3.3.1994: n. pag. Web. 31. Jan. 2011. Verfügbar: www.independent.co.uk/life-style/talking-pictures-with-annie-leibovitz-from-jagger-to-trump-she-summed-up-the-seventies-and-eighties-her-latest-subject-is-sarajevo-as-a-new-show-opens-in-london-the-photographer-talks-to-angela-lambert-1426695.html.

Landau, Jon. „Rock 1970. It’s too Late to Stop Now.“ *The Rolling Stone Reader.* New York: Warner Paperback Library, 1974.

Leblanc, Sheri. „Ballet and the Dance Boom of the 1960’s And 70’s.“ *Reflectionsinverse.blogspot.de* 29.10.2011: n. pag. Web. 9. Juli 2014. Verfügbar: <http://reflectionsinverse.blogspot.de/2011/10/ballet-and-dance-boom-of-1960s-and-70s.html>.

Lemagny, Jean-Claude und André Rouillé. *A History of Photography.* Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Leonard, John. „Not What Happened but Why.“ *The New York Times* 23.3.2003. Web. 5. Jan. 2017. Verfügbar: www.nytimes.com/2003/03/23/books/not-what-happened-but-why.html.

„Let Us Now Praise Famous Women.“ *Slate.com* 9.12.1999: n. pag. Web. 25. April 2016. Verfügbar: www.racked.com/2014/5/7/7601443/annie-leibovitz.

Levy, Lisa. „Critical Intimacy. Comparing the Paradoxical Obituaries of Susan Sontag.“

Believer 4/2006: n. pag. Web. 14. Aug. 2008. Verfügbar: www.believermag.com/issues/200604/?read=article_levy.

Lieber, Chavie. „Annie Leibovitz on Nine Assignments that Shaped Her Career.“ *Racked.com* 7.5.2014: n. pag. Web. 25. April 2016. Verfügbar: www.racked.com/2014/5/7/7601443/annie-leibovitz.

Lim, Mary Ann. „Mortality in Photography: Examining the Death of Susan Sontag.“ *Treehouse. Tembusu College's Student Journal*. 8.4.2015: n. pag. Web. 20. März 2017. Verfügbar: <https://tembusu.nus.edu.sg/treehouse/2015/04/mortality-in-photography-examining-the-death-of-susan-sontag/>.

Linkman, Audrey. *Photography and Death*. London: Reaktion Books Ltd., 2011.

Loder, Kurt. Introduction. *The Rolling Stone Interviews. The 1980s*. Hrsg. Sid Holt. New York: St. Martin's Press, 1989. vii-x.

Long, Kat. „Edmund White's New York.“ *The Gay and Lesbian Review Worldwide* 17.1 (Januar, 2010): 19.

Luciano, Dana. *Arranging Grief. Sacred Time and the Body in Nineteenth-Century America*. New York: New York University Press, 2007.

Mackenzie, Suzie. „Finding Fact from Fiction.“ *The Guardian* 27.5.2000: n. pag. Web. 16. Juni 2016. Verfügbar: www.theguardian.com/books/2000/may/27/fiction.features.

März, Ursula. „Die weißen Strähnen im pechschwarzen Haar.“ *Süddeutsche Zeitung* 4./5. April 2009: 18.

Marx, Leo. „Susan Sontag's 'New Left' Pastoral: Notes on Revolutionary Pastoralism in America.“ *The Pilot and the Passenger. Essays on Literature, Technology, and Culture in the United States*. By Marx. New York: Oxford University Press, 1988.

Mallon, Thomas. „Picture This.“ *The New York Times* 14.12.2008: n. pag. Web. 13. Dez. 2008. Verfügbar: http://www.nytimes.com/2008/12/14/books/review/Mallon-t.html?_r=1&emc=eta1.

Martin, Stephen. „When View Meets Voice: Publishing with an Edge.“ *Dukemagazine* (date unknown): n. pag. Web. 14. Sept. 2008. Verfügbar: www.dukemagazine.duke.edu/alumni/dm3/viewmeets.txt.html.

Marzo, Cindi Di. „On Photography. A Tribute to Susan Sontag.“ *Studio International* 27.7.2006: n. pag. Web. 18. Aug. 2008. Verfügbar: www.studio-international.co.uk/photo/sontag.asp.

Mast, Claudia, Hrsg. *ABC des Journalismus. Ein Leitfaden für die Redaktionsarbeit*. Konstanz: UVK Medien Verlagsgesellschaft mbH, 2000.

Matthias, Agnes. *Die Kunst, den Krieg zu fotografieren. Krieg in der künstlerischen Fotografie der Gegenwart*. Marburg: Jonas Verlag für Kunst und Literatur GmbH, 2005.

Maunsell, Jerome Boyd. *Susan Sontag*. London: Reaktion Books Ltd, 2014.

McFadden, Robert D. „Philip Rieff, Sociologist and Author on Freud, Dies at 83.“ *New York Times* 4.7.2006: n. pag. Web. 30. März 2012. Verfügbar: www.nytimes.com/2006/07/04/us/04rieff.html?_r=0.

McGuigan, Cathleen. „Through Her Lens.“ *Newsweek* 15.10.2007: n. pag. Web. 5. Juni 2008. Verfügbar: www.newsweek.com/id/44812.

McKinney, Caitlin. „Leibovitz and Sontag: picturing an ethics of queer domesticity.“ *Shiftjournal.org* Issue 3 (2010): 1-25. Web. 20. März 2014. www.shiftjournal.org/archives/articles/2010/mckinney.pdf.

McLemee, Scott. „The Moralist.“ *Boston Globe* 16.7.2006: n. pag. Web. 21. Juni 2009. Verfügbar: www.boston.com/news/globe/ideas/articles/2006/07/16/the_moralist/.

McRobbie, Angela. „The Modernist Style of Susan Sontag.“ *Feminist Review* 38 (Summer 1991). 1-19.

---. *Postmodernism and Popular Culture*. London: Routledge, 1994.

---. „While Susan Sontag lay dying.“ *OpenDemocracy.net* 10.10.2006: n. pag. Web. 20. März 2014. Verfügbar: www.opendemocracy.net/arts-photography/sontag_3987.jsp.

McQuade, Molly, Hrsg. *An Unsentimental Education. Writers and Chicago*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

Merkin, Daphne. „The Dark Lady of the Intellectuals.“ *The New York Times* 2.6.2009: n. pag. Web. 2. Juni 2009. Verfügbar: www.nytimes.com/2000/10/29/books/the-dark-lady-of-the-intellectuals.html.

Milich, Klaus J. *Die frühe Postmoderne. Geschichte eines europäisch-amerikanischen Kulturkonflikts*. Frankfurt/Main: Campus Verlag, 1998.

Miller, Lucasta. „Public figures, private lives.“ *The Guardian* 15.1.2005: n. pag. Web. 20. Oktober 2009. Verfügbar: www.guardian.co.uk/books/2005/jan/15/featuresreviews.guardianreview31.

Miller, Nancy K. „Regarding Susan Sontag.“ *PMLA* 120.3 (May 2005): 828-833.

Misik, Robert. „Ikone der Intensität.“ *Die Tageszeitung* 22.8.2008: n. pag. Web. 10. Sept. 2008. Verfügbar: www.taz.de/1/debatte/theorie/artikel/1/ikone-der-intensitaet/.

Mitford, Jessica. *The American Way of Death*. New York: Simon and Schuster, 1978.

Mitrano, G.F. „The photographic imagination: Sontag and Benjamin (1).“ *Post Script* 01.01. 2007: n. pag. Web. 1. Sep. 2010. Verfügbar: www.thefreelibrary.com/The+photographic+imagination%3a+Sontag+and+Benjamin+%281%29.-a0172833472.

---. „Sontag and the Europeans.“ *Women's Studies* 37.8 (2008): 908-920.

Mitrano, Mena. *In the Archive of Longing. Susan Sontag's Critical Modernism*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

Moeller, Susan D. *Shooting War. Photography and the American Experience of Combat*. New York: Basic Books, Inc., Publishers, 1989.

Moore, Patrick. „Susan Sontag and a Case of Curious Silence.“ *Commondreams.org* 4.1.2005: n. pag. Web. 17. Februar 2009. Verfügbar: www.commondreams.org/views05/0104-27.htm.

Moran, Joe. *Star Authors. Literary Celebrity in America*. London: Pluto Press, 2000.

Morris, Daniel. *After Weegee. Essays on Contemporary Jewish American Photographers*. Syracus: Syracus University Press, 2011.

Morris, Errol. „Which Came First, the Chicken or the Egg?“ *New York Times. Opinionator Blog* 25.9.2007: n. pag. Web. 7. Jan. 2017. Verfügbar: http://opinionator.blogs.nytimes.com/2007/09/25/which-came-first-the-chicken-or-the-egg-part-one/?_r=0.

Moser, Benjamin. „In the Sontag Archives.“ *The New Yorker* 30.1.2014: n. pag. Web. 26. März 2014. Verfügbar: www.newyorker.com/online/blogs/books/2014/01/in-the-sontag-archives.html.

Müller, Tim. „Die letzte Intellektuelle.“ *Süddeutsche Zeitung* 16. Januar 2008: 14.

Moyes, Norman B. *Battle Eye. A History of American Combat Photography*. New York: Michael Friedman Publishing Group, Inc., 1996.

Mulligan, Therese, und David Wooters, Hrsg. *Geschichte der Photographie. Von 1839 bis heute*. Köln: Taschen GmbH, 2005.

Munk, Erika. „Notes From a Trip to Sarajevo.“ *Theater* 24.3 (Herbst 1993): 14-30.

Nagel, Ivan. Laudatio. „Krieg und Frieden 2003.“ *Friedenspreis des Deutschen Buchhandels* 12.10.2003: 1-21. Web. 1. Sept. 2010. Verfügbar: www.friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de/sixcms/media.php/1290/2003%20Friedenspreis%20Reden.pdf.

Navasky, Victor S. „Notes on Cult; or, How to Join the Intellectual Establishment.“ *The New York Times Magazine* 27. März 1966: 245ff.

Nelson, Cary. „Soliciting Self-Knowledge: The Rhetoric of Susan Sontag's Criticism.“ *Critical Inquiry* 6.4 (Summer, 1980): 707-726.

Nelson, Deborah. „The Virtues of Heartlessness: Mary McCarthy, Hannah Arendt, and the Anesthetics of Empathy.“ *Oxfordjournals.org* 2006: n. pag. Web. 14. Februar 2010. Verfügbar: http://alh.oxfordjournals.org/cgi/pdf_extract/18/1/86.

Nelson, Deborah L. „Public Intellectual.“ *The Women's Review of Books* 19.1 (2001): 4-5.

Nitzschke, Bernd. „Die Bedeutung der Sexualität im Werk Sigmund Freuds.“ *Werkblatt.at* (date unknown): n. pag. Web. 12. April 2016. Verfügbar: www.werkblatt.at/nitzschke/text/sexualitaet.htm.

Nöstlinger, Elisabeth, und Ulrike Schmitzer, Hrsg. *Susan Sontag. Intellektuelle aus Leidenschaft. Eine Einführung*. Wien: Mandelbaum Verlag, 2007.

Obrist, Hans-Ulrich. „Life through Annie's Lens.“ *GQ Magazine* 22.11.2011: n. pag. Web. 15. Okt. 2012. Verfügbar: www.gq-magazine.co.uk/entertainment/articles/2011-12/02/annie-leibovitz-pilgrimage-interview/viewall.

O'Meara, Lucy. „Sontag's Barthes: a portrait of the aesthete.“ *Post Script* 1.1.2007: n. pag. Web. 2. Sept. 2010. Verfügbar: www.thefreelibrary.com/Sontag%27s+Barthes%3a+a+portrait+of+the+aesthete.%28Susan+Sontag+and+Roland..-a0172833471.

Oppenheim, Lois. „Playing with Beckett's Plays: On Sontag in Sarajevo and Other Directorial Infidelities.“ *Journal of Beckett Studies* 4.2 (1995): 35-46.

Ostendorf, Berndt und Paul Levine. „Intellektuelle und die Krisen der amerikanischen Kultur.“ *Die Vereinigten Staaten von Amerika. Band 2: Gesellschaft, Außenpolitik, Kultur, Religion, Erziehung*. Hrsg. W.P. Adams et. al. 2. Aufl. Frankfurt: Campus Verlag, 1992: 459-468.

Ostendorf, Berndt. „Our Country and Our Culture? Immediate Experience vs. Un-American Ideologies from Warshow to Hitchens.“ *What is American? New Identities in US Culture*. Hrsg. Walter Höbling und Klaus Rieser. Münster: LIT Verlag, 2004. 337-353.

---. „Photographie.“ *Die Vereinigten Staaten von Amerika. Band 2: Gesellschaft, Außenpolitik, Kultur, Religion, Erziehung*. Hrsg. W.P. Adams et. al. 2. Aufl. Frankfurt: Campus Verlag, 1992: 714-719.

---. „The Mechanical Muse. Spuren der Photographie in der amerikanischen Kulturgeschichte.“ *Englisch-Amerikanische Studien*. (EAST) 9, H.3/4 (1987): 374-405.

Ostman, Ronald E. und Harry Littell. *Margaret Bourke-White. The Early Work, 1922-1930*. Jaffrey: Pocket Paragon Book, 2005.

Paglia, Camille. *Vamps and Tramps: New Essays*. New York: Vintage Books, 1994.

Palevski, Stacey. „In the spotlight: Rabbi's one-woman show talks about Annie Leibovitz photo shoot.“ *Jweekly.com* 25.7.2008: n. pag. Web. 3. Nov. 2010. Verfügbar: www.jweekly.com/article/full/35385/in-the-spotlight-rabbi-s-one-woman-show-talks-about-annie-leibovitz-photo-s/.

Pareles, Jon. „Rolling Stone, Venerable at 30. Still, No Moss.“ *New York Times* 19.10.1997:

n. pag. Web. 4. Okt. 2010. Verfügbar: www.nytimes.com/1997/10/19/arts/pop-view-rolling-stone-venerable-at-30-still-no-moss.html?scp=1&sq=rolling-stone-venerable-at-30-still-no-moss&st=cse.

Parker, Rozsika, und Griselda Pollock. *Framing Feminism. Art and the Women's Movement, 1970-85*. London: Pandora Press, 1987.

Paulson, Steve. „Susan Sontag's Final Wish.“ *Salon.com* 13.2.2008: n. pag. Web. 2. Juni 2008. Verfügbar: www.salon.com/books/feature/2008/02/13/david_rieff/index.html.

Penner, James. „Gendering Susan Sontag's Criticism in the 1960s: The New York Intellectuals, the Counter Culture, and the *Kulturkampf* over ‚The New Sensibility‘.“ *Women's Studies* 37.8 (2008): 921-941.

Perl, Jed. *New Art City. Manhattan und die Erfindung der Gegenwartskunst*. München: Carl Hanser Verlag, 2005.

Perron, Wendy. *Through the Eyes of a Dancer. Selected Writings*. Middletown: Wesleyan University Press, 2013.

Perry, George, Hrsg. *San Francisco in the Sixties*. London: Chrysalis Books Group, 2003.

Perry, Lewis. *Intellectual Life in America: A History*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

Peters, Marsha und Bernard Mergen, „'Doing the Rest': The Uses of Photographs in American Studies.“ *American Quarterly* 29.3 (1977): 280-303.

Peucker, Brigitte. „Looking and Touching: Spectacle and Collection in Sontag's Volcano Lover.“ *The Yale Journal of Criticism* 11.1 (Spring 1998): 159-165.

Phillips, Lisa. *The American Century. Art & Culture 1950-2000*. New York: Whitney Museum of American Art with Norton & Company Inc., 1999.

Phillips, William. „Radical Styles.“ *Partisan Review* 36.3 (1969): 388-400.

Pinckney, Darryl. „The Ethics of Admiration: Arendt, McCarthy, Hardwick, Sontag.“ *The Threepenny Review* Fall 2013: n. pag. Web. 23. März 2016. Verfügbar: https://www.threepennyreview.com/samples/pinckney_f13.html.

Pitzke, Mark. „Aids. Courage und Feigheit.“ *Spiegel Online* 4.6.2011: n. pag. Web. 26. März 2017. Verfügbar: www.spiegel.de/einestages/30-jahre-aids-a-947231.html.

Pomerantz, James. „Gilles Peress. Twenty Years after the Siege of Sarajevo.“ *The New Yorker* 3. April 2012: n. pag. Web. 12. Jan. 2017. Verfügbar: www.newyorker.com/culture/photo-booth/gilles-peress-twenty-years-after-the-siege-of-sarajevo.

Porter, Anderson, „'Rock 'n' roll photographer' comes of age.“ *CNN International* 13.5.2007: n. pag. Web. 24. Juni 2010. Verfügbar: <http://edition.cnn.com/2007/SHOWBIZ/05/10/annie.leibovitz/index.html>.

Pultz, John. *Der fotografierte Körper*. Köln: Dumont, 1995.

Rabaté, Jean-Michel, Hrsg. „Writing the Image After Roland Barthes.“ Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.

Rabb, Jane M. „Photographic Encyclopedia: Literature and Photography.“ *Answers.com* (date unknown): n. pag. Web. 14. Sept. 2008. Verfügbar: <http://www.answers.com/topic/literature-and-photography>.

Raeithel, Gert. *Geschichte der Amerikanischen Kultur. Band 3. Vom New Deal bis zur Gegenwart. 1930-1995*. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 1997.

Raminger, Katrin. „Ikone.“ Universität Wien (date unknown): 1-4. Web. 17. März 2017. Verfügbar: http://diktaturforschung.univie.ac.at/uploads/media/Kathrin_Raminger_Ikone.pdf.

Raphael, Melissa. *Judaism and the Visual Image. A Jewish Theology of Art*. London: Continuum International Publishing Group, 2009.

Regarding Susan Sontag. Dir. Nancy Kate. With Susan Sontag. Film Dokumentation. Art Film Festival Berlin, Zeughauskino, 15.9.2014. 101 Min.

Reimers, Anne. „Es ist Zeit, Bilanz zu ziehen.“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 10.11.2008: n. pag. Web. 24. Nov. 2008. Verfügbar: http://www.faz.net/s/Rub91752F615FDD4CA38DE0AF640EFE4B33/Doc~ECCA18EFBA1794F329920076EB3A3EFD2~ATpl~Ecommon~Scontent.html?rss_kunstmarkt.

Rehberg, Peter. „Selbsterfindung einer Intellektuellen.“ *Freitag* 18.1.2008: n. pag. Web. 30. Mai 2008. Verfügbar: www.freitag.de/2008/03/08031701.php.

Rev. of *On the Human Being. International Photography, 1950-2000*, Hrsg. Ute Eskildsen und Alberto Martin. Wordtrade.com (date unknown): n. pag. Web. 3. Dez. 2011. Verfügbar: www.wordtrade.com/arts/photography1R.htm.

Reynolds, Nancy, Malcolm McCormick. *No Fixed Points. Dance in the Twentieth Century*. New Haven and London: Yale University Press, 2003.

Rhoads, Bonita. „Sontag's Captions: Writing the Body from Riefenstahl to S&M.“ *Women's Studies* 37.8 (2008): 942-970.

„Richard Avedon. Biography. *Richardavedon.com* (The Richard Avedon Foundation/ date unknown): n. pag. Web. 3. Nov. 2010. Verfügbar: www.richardavedon.com/#s=0&mi=1&pt=0&pi=2&p=-1&a=-1&at=-1.

„Richard Avedon. Comments. *Richardavedon.com* (The Richard Avedon Foundation/ date unknown): n. pag. Web. 3. Nov. 2010. Verfügbar: <http://www.richardavedon.com/#mi=1&pt=0&pi=7&p=-1&a=-1&at=-1>.

Richard, Birgit. *Todesbilder. Kunst, Subkultur, Medien*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1995.

Robinson, Paul. „Aids and its Metaphors.“ *The New York Times* 22.1.1989: n. pag. Web. 10. Sept. 2008. Verfügbar: <http://www.nytimes.com/1989/01/22/books/booksspecial/sontag-aids.html?scp=3&sq=aids%20and%20its%20metaphors%20paul%20robinson&st=cse>

Rodden, John, Hrsg. *Irving Howe and the Critics: Celebrations and Attacks*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2005.

Rohter, Larry. „New Doubts Raised Over Famous War Photo.“ *The New York Times* 17.8.2009: n. pag. Web. 12. Dez. 2016. Verfügbar: www.nytimes.com/2009/08/18/arts/design/18capa.html.

Roiphe, Katie. *The Violet Hour. Great Writers at the End*. London: Virago Press, 2016.

Rollyson, Carl. *Reading Susan Sontag*. Chicago: Ivan R. Dee, Publisher, 2001.

Rollyson, Carl, und Lisa Paddock. *Susan Sontag. The Making of an Icon*. New York: W.W. Norton & Company, 2000.

---. *Susan Sontag. The Making of an Icon. Revised And Updated*. Jackson: University Press of Mississippi, 2016.

Rose, Steve. „Susan Sontag and the Yom Kippur war.“ *The Guardian* 22.04.2012: n. pag. Web. 10. Nov. 2013. Verfügbar: www.theguardian.com/film/2012/apr/22/susan-sontag-promised-lands-documentary.

Rosenblum, Naomi. *A History of Women Photographers*. New York: Abbeville Press, 1994.

---. *A World History of Photography*. New York: Abbeville Press, 1984.

---. *A World History of Photography*. 4. Aufl. New York: Abbeville Press, 2007.

Ross, Andrew. *No Respect: Intellectuals and Popular Culture*. New York: Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1989.

Rohter, Larry. „New Doubts Raised Over Famous War Photo.“ *The New York Times*: 17.8.2009: n. pag. Web. 12. Dez. 2016. Verfügbar: www.nytimes.com/2009/08/18/arts/design/18capa.html.

Rothstein, Arthur. *Photojournalism*. 4. Aufl. New York: American Photographic Book Publishing Co., Inc., 1979.

Ruas, Charles. „Susan Sontag Found Crisis of Cancer Added a Fierce Intensity to Life.“ *The New York Times* 30.1.1978: n. pag. Web. 5. April 2017. Verfügbar: www.nytimes.com/1978/01/30/archives/susan-sontag-found-crisis-of-cancer-added-a-fierce-intensity-to.html?_r=0.

Rubin, Louis D. Jr. „Susan Sontag and the Camp Followers.“ *The Sewanee Review* 82 (1974): 503-511.

Rubin, Susan Goldman. *Margaret Bourke-White. Pictures were her Life*. New York: Harry N. Abrams. Inc., 1999.

Ruby, Jay. *Secure the Shadow. Death and Photography in America*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1995.

Rupp, J. Leila. *A Desired Past. A Short History of Same-Sex Love in America*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1999.

Schama, Simon. „Players and Contenders.“ *The Guardian* 27.09.2008: n. pag. Web. 3. Nov. 2010. Verfügbar: www.guardian.co.uk/artanddesign/2008/sep/27/photography.

Salkin, Allen. „For Annie Leibovitz, a Fuzzy Financial Picture.“ *The New York Times* 2.8.2009: n. pag. Web. 28. März 2010. Verfügbar: www.nytimes.com/2009/08/02/fashion/02annie.html?adxnnl=1&pagewanted=all&adxnnlx=1319370455-uvZj+gidhH3G8TgKZTfjDA.

Sandhu, Angie. *Intellectuals and the People*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2007.

Saupe, Achim. „Authentizität.“ *Docupedia* 11.2.2010: n. pag. Online. 3. Jan. 2012. Verfügbar: <http://docupedia.de/zg/Authentizit%C3%A4t>.

Sayre, Nora. „Screen: Sontag's 'Promised Lands': Treatment of Israel Is at Screening Room.“ *The New York Times* 12.7.1976: n. pag. Web. 14. Juli 2010. Verfügbar: <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9B01EFDD1E3CEF34BC4A52DFB166838F669EDE>.

Sayres, Sohnya. *The Elegiac Modernist*. New York: Routledge, 1990.

---. „For Susan Sontag, 1933-2004.“ *PMLA* 120.3 (May 2005): 834-838.

---. „Susan Sontag and the Practice of Modernism.“ *American Literary History* 1.3 (Fall 1989): 593-611.

Scheideler, Britta. „Geschichte und Kritik der Intellektuellen. Einleitung in die Diskussion. Kommentar und Kritik“ *IASL Diskussionsforum Online* (date unknown): n. pag. Web. 2. Mai 2017. Verfügbar: www.iasl.uni-muenchen.de/discuss/lisforen/scheidel.htm#jaeger6.

Schiff, Stephen. „Showgirls.“ *The New Yorker* 29.1.1996: 69. Web. 20. Juli 2016. Verfügbar: www.newyorker.com/magazine/1996/01/29/showgirls.

Schiller, Lauren. „Annie Leibovitz: ,The Women I Shoot Today Are More Confident Than Ever‘.“ *Fortune.com* 30.3.2016: n. pag. Web. 2. April 2016. Verfügbar: <http://fortune.com/2016/03/30/annie-leibovitz-women-new-portraits/>.

Schmidt, Jeremy, und Jacquelyn Ardam. „On Excess: Susan Sontag's Born-Digital Archive.“ *Los Angeles Review of Books* 26.10.2014: n. pag. Web. 10. April 2016. Verfügbar: <https://lareviewofbooks.org/essay/excess-susan-sontags-born-digital-archive>.

Schreiber, Daniel. *Susan Sontag. Geist und Glamour. Biografie*. 2. Aufl. Berlin: Aufbau

Verlagsgruppe, 2008.

Scott, Janny. „From Annie Leibovitz: Life, and Death, Examined.“ *The New York Times* 6.10.2006: n. pag. Web. 5. Juni 2008. Verfügbar: www.nytimes.com/2006/10/06/arts/design/06leib.html?sq=Janny%20Scott%20annie%20leibovitz&st=cse&adxnnl=1&scp=1&adxnnlx=1308923253-IMqN/TFPdbJ8dhzgVERTVQ.

Seligman, Craig. „Fire and Ice.“ *Salon.com* 4.1. 2005: n. pag. Web. 3. Sept. 2010. Verfügbar: www.salon.com/2005/01/04/sontag_4/.

Shatzki, Joel, und Michael Taub, Hrsg. *Contemporary Jewish-American Novelists*. Westport: Greenwood Press, 1997.

Shaw, Peter. „Sentimental Journeys.“ *Commentary Magazine* 1.7.1969: n. pag. Web. 14. April 2017. Verfügbar: www.commentarymagazine.com/articles/hanoi-by-mary-mccarthy-trip-to-hanoi-by-susan-sontag/.

Sheets, Hilarie M. „Annie Leibovitz’s Work on ‚Women‘ Is Never Done.“ *The New York Times* 6.10.2016: n. pag. Web. 4. Jan. 2017. Verfügbar: www.nytimes.com/2016/10/09/arts/design/annie-leibovitzs-work-on-women-is-never-done.html?_r=0.

Shnayerson, Michael. „One By One.“ *Vanity Fair* March 1987: n. pag. Web. 25. Feb. 2017. Verfügbar: www.vanityfair.com/culture/1987/03/devastation-of-aids-1980s.

Showalter, Elaine. *Inventing Herself. Claiming a Feminist Intellectual Heritage*. New York: Scribner, 2001.

Smith-Rosenberg, Carroll. *Disorderly Conduct. Visions of Gender in Victorian America*. New York: Alfred A. Knopf, 1985.

Somerstein, Rachel. „Annie Leibovitz. Life Through a Lense.“ *PBS* (date unknown): n. pag. Web. 11. Sept. 2008. Verfügbar: www.pbs.org/wnet/americanmasters/episodes/annie-leibovitz/introduction/16/.

Stansell, Christine. *American Moderns. Bohemian New York and the Creation of a New Century*. New York: Metropolitan Books Henry Holt and Company, 2000.

Starenko, Michael. „On Photography.“ *Afterimage* 01.03.1998: n. pag. Web. 1. Sep. 2010. Verfügbar: [www.thefreelibrary.com/On+Photography.\(Sontag%27s+on+Photography+at+20\)-a020582789](http://www.thefreelibrary.com/On+Photography.(Sontag%27s+on+Photography+at+20)-a020582789).

---. „Sontag’s On Photography at 20.“ *Afterimage* (March/April) 1998: n. pag. Web. 3. Feb. 2016. Verfügbar: <http://timothyquigley.net/vcs/sontag-starenko.pdf>

Sterling, Susan Fisher, und Kathryn A. Wat. *Role Models. Feminine Identity in Contemporary American Photography*. London: Scala Publishers Limited, 2008.

Stiegler, Bernd. *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*. Frankfurt

am Main: Edition Suhrkamp, 2006.

---. *Theoriegeschichte der Photographie*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2006.

Suleiman, Susan Rubin. „Culture, Aestheticism, and Ethics: Sontag and the ‘Idea of Europe’.“ *PMLA* 120.3 (May 2005): 839-842.

Sullivan, Robert, Hrsg. *Die großen Life Photographen*. München: Schirmer/Mosel, 2004.

Supp, Barbara. „Tote Frau, gute Frau.“ *Der Spiegel*. 3. Jan. 1994: 122-124.

„Susan Sontag Provokes Debate on Communism.“ *The New York Times* 27.2.1982: n. pag. Web. 12. März 2016. Verfügbar: www.nytimes.com/books/00/03/12/specials/sontag-communism.html.

Susan Sontag: Public Intellectual, Polymath, Provocatrice. Roundtable discussion with Joan Acocella, Robert Boyers, Roger Copeland, Philip Lopate, and James Miller. Philoctetes Center. New York, 7. Juli 2008. Youtube. Web. 16. Mai 2011. Verfügbar: www.youtube.com/watch?v=zXJe3EcPo1g.

Sutherland, John. „The Ideas Interview: Philip Rieff.“ *The Guardian* 5.12.2005: n. pag. Web. 8. Jan. 2017. Verfügbar: www.theguardian.com/education/2005/dec/05/highereducation.uk1.

Sykora, Katharina. *Die Tode der Fotografie. Totenfotografie und ihr sozialer Gebrauch*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2009.

Szarkowski, John. *Looking at Photographs. 100 Pictures from the Collection of The Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art, 1973.

---. „Photography.“ *Museum of Modern Art, New York. The History and the Collection*. Hrsg. Sam Hunter. 2. Aufl. New York: Harry N. Abrams, Inc, and The Museum of Modern Art, 1985.

---. *The Photographer’s Eye*. 2. Aufl. New York: The Museum of Modern Art, 1966.

Tanenhaus, Sam. „Hey, Big Thinker.“ *The New York Times* 25.4.2014: n. pag. Web. 5. Mai 2014. Verfügbar: www.nytimes.com/2014/04/27/fashion/Thomas-Piketty-the-Economist-Behind-Capital-in-the-Twenty-First-Century-sensation.html?smid=pl-share&_r=0.

Tyler, Imogen. „Pregnant Beauty.“ *Postfeminism, Neoliberalism and Subjectivity*. Hrsg. Rosalind Gill und Christina Scharff. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011: 21-36.

Tavani, Andrew. „1991 Vanity Fair cover featuring pregnant Demi Moore named 1 of most influential images of all time.“ *Women in the World* 18.11.2016: n. pag. Web. 26. Dez. 2016. Verfügbar: <http://nytlive.nytimes.com/womenintheworld/2016/11/18/1991-vanity-fair-cover-featuring-pregnant-demi-moore-named-1-of-most-influential-images-of-all-time/>.

Teres, Harvey M. *Renewing the Left. Politics, Imagination, and the New York Intellectuals*.

Oxford: Oxford University Press, 1996.

Thompson, Bob. „A Complete Picture Annie Leibovitz Is Ready for An Intimate View of Her Life.“ *The Washington Post* 19.10.2006: n. pag. Web. 2. Feb. 2017. Verfügbar: www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/2006/10/19/a-complete-picture-span-classbankheadannie-leibovitz-is-ready-for-an-intimate-view-of-her-lifespan/9137aaa9-26c2-4e7a-ab50-50f2647d9250/.

Trachtenberg, Alan, Hrsg. *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Island Books, 1980.

Venkateswarlu, D. *Jewish American Writers and Intellectual Life in America*. New Delhi: Prestige Books, 1993.

Walch, Peter, und Thomas F. Barrow , Hrsg. *Perspectives On Photography. Essays in Honor of Beaumont Newhall*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1986.

Wald, Alan M. *The New York Intellectuals: The Rise and Decline of the Anti-Stalinist Left from the 1930s to the 1980s*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1987.

Watchman, Christian. „Daguerreotypes.“ *Living Age* 9 (1846): 551-552. Google Book Search. Web. 2. Feb 2011. Verfügbar: https://books.google.de/books?id=3JY2AQAAQAAJ&pg=PA551&lpg=PA551&dq=Watchman,+Christian.+%E2%80%9EDaguerreotypes%E2%80%9C.+Living+Age&source=bl&ots=MPUdnJfIIR&sig=Iwda3igF1CrSNmX0qWA_UL11t0I&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwjjgIhg4nVAhUMnRQKHeEDSoQ6AEIfzAB. 552.

Waugh, Patricia, Hrsg. *An Oxford Guide. Literary Theory and Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

Weale, Sally. „Life Class.“ *The Guardian* 16.10.1999: n. pag. Web. 1. Dez. 2016. Verfügbar: www.theguardian.com/lifeandstyle/1999/oct/16/weekend.sallyweale.

Webster, Frank. *The New Photography. Responsibility in Visual Communication*. London: John Calder (Publishers) Ltd., 1980.

Wecker, Menachem. „Are There Jewish Aspects To Annie Leibovitz's Photographs?“ *The Jewish Press* 4.2.2009: n. pag. Web. 22. Juni 2010. Verfügbar: <http://www.jewishpress.com/printArticle.cfm?contentid=38054>.

Weinberger, Eliot. „Notes on Susan.“ *The New York Review of Books* 16.08. (2007): n. pag. Web. 28. Mai 2009. Verfügbar: www.nybooks.com/articles/20494.

---. *Orangen! Erdnüsse!* Berlin: Berenberg Verlag, 2011.

Westerbeck, Colin. „On Sontag.“ *Artforum* April 1978: 56-60.

Wischke, Mirko, und Michael Hofer, Hrsg. *Gadamer verstehen. Understanding Gadamer*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003.

Woo, Elaine. „Philip Rieff, 83; Noted Sociologist Wrote Books About Cultural Decline.“ *Los*

Angelaes Times 5.7.2006: n. pag. Web. 7. Jan. 2017. Verfügbar:
<http://articles.latimes.com/2006/jul/05/local/me-rieff5>.

Worton, Michael, und Judith Still, Hrsg. *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester: Manchester University Press, 1990.

Wulf, Christoph, und Jörg Zirfas, Hrsg. *Ikonologie des Performativen*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2005

Yacavone, Kathrin. *Towards Redemption: Walter Benjamin and Roland Barthes on Photography*. Diss. University of Edinburgh, 2008: n. pag. Web. 1. Sept. 2010. Verfügbar: www.era.lib.ed.ac.uk/bitstream/1842/3715/1/Thesis.K.Yacavone.pdf.

Zox-Weaver. „Introduction: Susan Sontag: An Act of Self-Creation.“ *Women's Studies* 37.8 (2008): 899-907.

Zack, Jessica. „Annie Leibovitz highlights confidence, power in ‚Women‘ exhibit.“ *SFgate.com* 5.4.2016: n. pag. Web. 25. April 2016. Verfügbar: www.sfgate.com/art/article/Annie-Leibovitz-highlights-confidence-power-in-7185152.php.

Ziegler, Ulf Erdmann. *Magische Allianzen. Fotografie und Kunst*. Regensburg: Lindinger + Schmid Verlag, 1996.

Zimmermann, Tanja. „Das Theater des Absurden: Susan Sontag in Sarajevo.“ *Susan Sontag Symposium*. Werkraum der Münchner Kammerspiele, Hildegardstr. 1, München. 29. Nov. 2014. Vortrag.

---. „Ein Kriegsfoto aus Bosnien. Beglaubigungen und Verweigerungen durch Ron Haviv, Susan Sontag und Jean-Luc Godard.“ *Kriegsnarrative des 20. und 21. Jahrhunderts. Zwischen Apokalypse und Alltag*. Hrsg. Natalia Borissova, Susanne K. Frank und Andreas Kraft. Bielefeld: Transkript Verlag, 2009. 237-261.

---. „Semmeln in Rožna dolina. Eine Erinnerung aus Ljubljana und die Kriegsbilder aus Bosnien.“ *Traumata der Transition. Erfahrung und Reflexion des jugoslawischen Zerfalls*. Hrsg. Boris Previšić und Svjetlan Lacko Vidulić. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2015. 91-116.