



FRIEDERIKE KRETZEN ZU ROBERT FRANK

Robert Frank

## DAHIN SEHEN, WO FAST NICHTS IST

Früher Morgen im Universum  
und Prozession der Freude

»Wenn der Regen niederbraust / Wenn der Sturm das Feld durchsaust / Bleiben Mädchen oder Buben / Hübsch daheim in ihren Stuben. / Robert aber dachte: Nein!«

Das war 1947: »Ich wusste immer, was ich nicht wollte. Das war die Regel meines Lebens. Ich wusste ganz genau, was ich nicht wollte. Das war der Impuls, der Rest Intuition.«

Etwas tun und Auf Wiedersehen sagen und Auf Wiedersehen sagen  
und etwas tun ist beides das Gleiche.

Viele Schweizer gehen zum Bahnhof. Die wenigsten fahren weg. Robert Frank ist gefahren. In die Neue Welt, nach New York, wo alles anders war und er in einer Woche so viel erlebt hat wie nie zuvor. »Ich fühle mich, als sei ich in einem Film«, schreibt er seinen Eltern nach Zürich. Das sind Hermann Frank und Rosy, geborene Zucker. Sein Vater kam als gelernter Innenarchitekt aus Frankfurt in die Schweiz. Die Mutter war die Tochter russisch jüdischer Einwanderer, die in Basel eine florierende Fahrradfabrik aufgebaut hatten. 1941 wurde Franks Vater zusammen mit seinen Söhnen Robert und Manfred aufgrund von Hitlers Nürnberger Gesetzen staatenlos. Die Schweizer Staatsbürgerschaft bekamen sie erst im April 1945. Die Lehre, die Robert Frank bei einem Fotografen und Retuscheur, der in Zürich über der Wohnung der Eltern sein Atelier hatte, machen konnte, war illegal. Geld

**Friederike Kretzen**, 1956 geboren,  
Studium der Soziologie und Ethnologie,  
Arbeit als Dramaturgin. Seit 1983 freie  
Autorin in Basel. Verfasste zahlreiche  
Romane. Daneben Arbeit als Literatur-  
kritikerin, Essayistin, Dozentin. Zuletzt  
erschienen *Natascha*, *Veronique* und *Paul*  
(2012) sowie *Schule der Indienfahrer* (2017).

durfte er keines verdienen. »Während des  
Krieges als Jude in der Schweiz zu sein, sich  
jeden Tag zu fragen, was wird aus uns. Wir  
wussten ja, was passiert, wenn Hitler die  
Schweiz überfällt. Das war wirklich ein en-  
ges und begrenztes Gefühl.« Auf die Frage,  
ob er sich an Angst erinnere, fährt er fort:

»An die Angst meiner Eltern, die mich sehr beeindruckt hat, und an die  
andauernden Diskussionen, was zu tun wäre – bleiben, weggehen, dieser  
ganze Mist.«

Da war seine Mutter schon blind geworden. Und er dabei, ein Seher zu  
werden. Seher sind die, die sehen können, wo andere blind sind. Schon  
auf den frühen Fotos bringt er uns ein Sehen bei, das dahin blickt, wo fast  
nichts ist: nichts als das Leben. Es gibt Filme solcher Seher, in denen ein  
Mann einer Frau sagt: Willst du die Welt sehen? Dann schließ die Augen.  
So einer ist Robert Frank.

Mit einem anderen Fahrenen Robert teilt er nicht nur den Vornamen.  
Walser und Frank sind Brüder im Geiste, beide sind abgefahren. Der eine  
in die Neue Welt, die nie neu war, der andere in die Nähe der allergrößten  
Ferne. Zwei Destinationen, die auf einer Linie liegen. Sie sind »Weiße Män-  
ner«, von denen Walser im gleichnamigen Gedicht schreibt, sie »reißen  
mir nachts um zwölf / die liebevolle und -leere, / die gesättigte, dürstende /  
Seele aus und tragen sie zu den Gletschern in's Gebirge« und »Zerbissen  
von den Zähnen / der Ungeheuerlichen / bringen sie sie mir wieder und  
pflanzen und legen / sie mir in den Leib.« Gleich regt sich in dem dermaßen  
Transplantierten der Wunsch, ein Weib zu empfangen und es so zu entklei-  
den, »wie sich die Menschheit befreien möchte von ihren Leiden«. Nach  
dieser Tour de Force durch den Wechsel der Geschlechter und Perspektiven  
ist eines gewiss: »... ich werde sein wie seiden«.

*Weiße Männer* ist ein Lieblingsgedicht von Robert Frank, in dem sich die  
unglaublichen Vertracktheiten von Mann und Frau, Innen und Außen, von  
Körper und Traum, Wunsch und Welt so nah kommen, als wären sie Teil  
eines anderen, weiteren Körpers. Weiße Männer, weiße Söhne, das Weiße  
in den Söhnen – als Walser sein Gedicht schrieb, wurde Frank gerade von  
einer Ungeheuerlichen zur Welt gebracht. Der weiße Fleck im Bild ist aus  
den späten Arbeiten Robert Franks nicht mehr wegzudenken. Als würde er  
seine Bilder in die Lehre des Nichtsehens schicken, wo sie sehen lernen, wie  
die Bilder ausfransen, überdecken, andere Bilder werden, als andere Bilder



Scharfer Blick auf die USA und auf das eigene Bild: Robert Frank begutachtet  
1956 in Kalifornien Negative für sein Buch *The Americans*.

sichtbar werden. Kein Bild kommt allein, kein Bild geht allein. Der weiße  
Fleck ist der Eingang, durch den es in die Gegend hinter den Bildern geht.  
Wo Angesehenes und Sehendes allererst auseinander hervorgehen und uns  
das ansieht, das uns sehen macht.

Es gibt noch etwas, was Frank mit Walser teilt: die Fähigkeit, ungeschickt  
zu sein. Das heißt, Grüße vom Ungeschickten anzunehmen, auf es zu hören,  
ihm zu antworten, auch wenn es einem schon alles verdorben hat. Wie das  
bucklichte Männlein, von dem Walter Benjamin so zart wie Seide geschrie-  
ben hat. Das Ungeschickte ist da, wo wir nicht sehen können, es schaut uns  
an, wir aber sehen es nicht. Franks Fotos, seine Bilder, suchen dieses Sehen,  
das uns sieht, insofern wir es nicht sehen können. Denn sein Blick ist der

des Vergessens, dieses sieht unsere Selbstvergessenheit, der wir, solange wir leben, nicht entgehen können. Das Erstaunlichste im Kinderreim vom bucklicht Männlein ist seine Umwendung am Ende. Nachdem das Männlein mit seiner Ungeschicktheit so viel verdorben hat, bittet es uns um unsere Aufmerksamkeit, dass wir für es mitbeten. Was auch bedeutet, dass wir von uns abzusehen bereit sind und dem Ungeschickten, was ins Haus schneit, die Türe öffnen und es zu uns an den Tisch laden.

In New York hat Frank kurzzeitig als Modefotograf gearbeitet, ist dann nach Peru, London, Wales und Paris weiter. Überall hat er fotografiert. Hoch poetische, durchlässige Fotos von Indios, Bergarbeitern, ihren Kindern im Schneeregen, von Beerdigungen und Liebespaaren auf der Kirmes. Auf einem Feld vor den Toren von Paris steht ein Pferd, von Kindern umringt. Buben in dicken Wintermänteln, die es nicht gut mit ihm meinen. Das Pferd ist allein mit ihnen, sein Atem dampft, die Häuser der Stadt in weiter Ferne, das Licht ist dämmrig, kalt, voll Ruß. Die Szene wirkt wie aus Schatten gemacht, dicke, aufgeblasene Schatten, die dicht über der Erde in Zeit und Raum treiben. Vielleicht ein Puppenspiel, das Pferd, die Kinder aus dem Schnürboden herabgelassen, irgendwo oben am Himmel hängen sie fest, wo keiner ist, der die Fäden zieht. Das Licht durchpulst sie; ihr Spiel geht weiter.

Als er das Foto macht, ist er schon mit der englischen Künstlerin Mary Lockspeiser verheiratet, ihr erstes Kind Pablo ist geboren. Von den beiden gibt es ein Foto. Mutter und Sohn liegen auf dem Bett, sie leicht aufgestützt, die eine Brust entblößt, offen dem zweifachen Blick des Vaters, der fotografiert, und des Säuglings, der ganz auf die Brust konzentriert ist, die ihn gerade genährt, die er in sich aufgenommen hat. Zugleich eigener Körper, unterschieden, wenn auch noch ganz an den der Mutter gebunden. Wie zur Erdung dieses in seiner Intimität, seiner dichten Bezogenheit abgerückten Geschehens sehen wir neben dem Bett auf dem Boden eine Schale Milch, aus der zwei Katzen trinken. Das alles geschieht gleichzeitig. Und wie dieses Foto uns den Boden unter den Füßen wegrißt, zieht es zugleich ein anderes Fundament ein – das der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit von Mensch und Tier, Raum und Zeit, Wunsch und Wirklichkeit.

Frank geht mit seiner Familie zurück nach New York. Ihm schwebt eine Soziologie der Gegenwart vor, eine visuelle Erkundung US-amerikanischer Zivilisation. Er bekommt 1955 ein Guggenheim-Stipendium und fährt los. Drei große Reisen, 27000 Aufnahmen von einem so wahnhaften wie entleerten Amerika, gefangen und heimgesucht vom grenzenlosen Wachtraum



Die eigene Familie im Fokus: Robert Franks Sohn Pablo beim Spielen am Strand von Valencia, 1952.

entfesselter Produktivität. Aus Detroit schreibt er seiner Frau, dass bei Ford, »einer Fabrik Gottes, wenn es ihn gibt«, auf der einen Seite das Eisenerz auf Schiffen angeliefert wird, auf der anderen Seite die fertigen Autos herauskommen. Zunächst erscheint eine kleine Auswahl seiner Fotos in Frankreich und der Schweiz. Als sie ein paar Jahre später in den USA unter dem Titel *The Americans* erscheint, wird das Buch verrissen. Jack Kerouac, den er in New York kennengelernt hat, nennt die Sammlung im Vorwort ein »trauriges Gedicht, das er aus Amerika herausgesaugt hat«. Eines für kranke Leute, schreiben die Kritiker. Oder: »Wenn das Amerika sein soll, sollten wir es niederbrennen und noch mal ganz von vorn anfangen. Laut Robert Frank wurde hier zweihundert Jahre lang nur Mist gebaut.« Er scheint etwas gesehen zu haben, das von nun an nicht mehr wegzudenken ist. Walker Evans, der große Realist der Fotografie der Dreißigerjahre des letzten Jahrhunderts, durch den wir ein paar Fotos haben, aus denen uns das Übel Amerikas, seine Gewalt, die Armut, die Ausgrenzung und Einsamkeit der Menschen anschauen, unterstützt Frank, sieht, was der tut: sehen, was andere nicht sehen; dem Vergessen beim Vergessen zusehen.

## How does it feel? / Leben transplantieren. / Pull my Daisy.

Wieder unterbricht Frank eine Karriere, stößt sich aus Zuweisungen und Einordnungen ab, folgt seiner Intuition des Neins. Fotos, Standbilder reichen ihm nicht mehr, er will die Bilder zum Laufen bringen: *On the Road again*.

*On the Road* ist nicht nur der große Mythos Amerikas, die Art, wie es sich bis heute selbst erzählt. Es ist auch ein Schlachtruf, ein Geheul, wie es Allen Ginsberg in seinem Gedicht *Howl* nicht genauer hätte anstimmen können. Jack Kerouacs erstes Buch heißt so, das ihn berühmt gemacht hat. Mit ihm die Bewegung der Beatgeneration, die noch einmal, und vielleicht zum letzten Mal in dieser Kraft, die mythische Erzählung Amerikas für sich in Anspruch genommen hat. Gegen ein Amerika, das glaubt, es sei der Weg der Welt und angekommen. Die Generation der Beatniks und mit ihnen die der 1960er-Jahre hat die Gültigkeit ihres Traums gegen seine schlechte amerikanische Realität beschworen. Und versucht, ihn noch einmal anders lebendig werden zu lassen. Ich erinnere mich an eine Szene aus Wim Wenders Film *Alice in den Städten* von 1974, in dem ein deutscher Journalist auf der Suche nach Amerika und dessen Bildern, die sich unablässig überlagern, vervielfachen, nur mit ein paar Polaroids und ohne jede Idee, was er zu Amerika schreiben solle, nach Europa zurückkehrt. Auf dem Flug gerät er an ein kleines Mädchen, das sich seiner annimmt, beziehungsweise dessen er sich annimmt. Und dann wird der Film ein Roadmovie durch Deutschland, vor allem durch das Ruhrgebiet, wo irgendwo die Großmutter des Kinds wohnen muss. In Wuppertal gehen die beiden in ein Eiscafé. Dort sitzt ein tief in sich versunkener kleiner Junge neben der Jukebox, in der Hand ein Eis, und er hört *On the Road again* von Canned Heat. Es ist nur wenig übertrieben, wenn ich sage, dass ich dank dieser Szene das Westdeutschland der frühen 1970er-Jahre überlebt habe.

Da hatte Frank die Fotografie schon an den Nagel gehängt, ohne jedoch je aufzuhören, Fotos zu machen. Viele seiner Filme waren gemacht, auch der von 1972 zur Tournee der Stones durch die Staaten, an dem er zwei Jahre geschnitten hat, ohne ihn zu etwas anderem verwandeln zu können als einem Dokument der Verstörung. *Cocksucker Blues*, der Film ist ein Schock. Mick Jagger fand, wenn dieser Film öffentlich gezeigt würde, würden sie nie mehr nach Amerika eingeladen. Womit er wahrscheinlich recht hatte. Bis heute kann der Film nur viermal im Jahr gezeigt werden. Die Raubkopien des Films mit ihrem bläulich ausgebleichten Licht, den hellen Farben, den

\* 9.11.1924

1941–1944

1945

1947

1950

1955

ab 1959

1963

1969

ab 1972

† 9.9.2019

in Zürich in einer deutschen Architektenfamilie, Schulen in Zürich

Ausbildung als Fotograf

Schweizer Staatsbürgerschaft

New York. Fotoreporter für Zeitschriften, viele Auslandsreisen

Heirat mit Mary Lockspeiser (1933\*), zwei Kinder

Reise durch die USA. *The Americans* (1958/59). Mitglied der Beat Generation

Konzentration auf Filmarbeit, rund 30 Filme, darunter *Pull my Daisy* (1959),

*Me and My Brother* (1968), *Conversations in Vermont* (1969), *Cocksucker Blues* (1972)

US-Staatsbürgerschaft

Mabou / Neuschottland, Kanada

Erneute Fotoarbeiten. Ausstellungen und Fotobände *The Lines of my Hand* (1972),

*Moving Out* (1995), *Storylines* (2005), *Come again* (2006)

in Inverness / Kanada

vom vielen Kopieren zerhackten Bildern sind legendär. Worauf ich noch zurückkommen werde.

Zunächst aber möchte ich mich Franks erstem Film zuwenden, den er 1959 zusammen mit Alfred Leslie gedreht hat. Gegenstand, Methode, Inhalt und Form des Films: seine Familie und seine Freunde im Universum. Früher Morgen, Jack Kerouac spielt am Radio herum, empfängt kosmische Botschaften von der Erde, erfindet den laufenden Text des Films, während der gedreht wird. Eine Frau steht auf, öffnet die Fenster, weckt das Kind, Pablo, es muss zur Schule und isst schon seit hundert Jahren Porridge. Auch an diesem Morgen. Ihr Mann arbeitet bei der Eisenbahn, sie sind in der Bowery, Lower East Side, dann klingelt es, Allen Ginsberg und Gregory Corso kommen mit Bier und Wein, hängen in der Wohnung herum, trinken, dichten, singen. Hello Gang. Sie winken Pablo, der, anstelle in die Schule zu gehen, lieber bei ihnen bleiben würde. Milo, der Hausherr, kommt von der Arbeit, Peter Orlovsky ist irgendwann auch noch aufgetaucht, und dann ist schon der Bischof da. Er bringt seine Mutter und die Schwester mit. Eine wahre Geschichte, die woanders geschehen ist und in den Film geraten. Sie fragen den Bischof Löcher in den Bauch, was alles heilig sei, und der Bischof findet, so ziemlich alles. Dazwischen geschieht eine Menge Zauberei mit Mutter, Schwester und einer amerikanischen Flagge.

Was war das? Jubel des Tages, Prozession der Freunde, eine wahre Geschichte, früher Morgen im Universum und alles aus Improvisation gemacht, so genau wie möglich, los gehts, Aufbruch. Am Ende tanzen sie singend die Treppe runter, Verrückte, Liebende, alle waren sie da, lebten von Tag zu Tag, ohne jedes künstliche Licht.

Mit diesem Film habe ich Franks Arbeit kennengelernt. Anfang der 1990er-Jahre, Hochschule für Gestaltung und Kunst in Zürich, damals noch



lick zurück auf die Schweiz und auf die alte Technologie: Robert Frank 2002 auf der  
teplage *Mobile du Jura* der Expo.02 in Yverdon-les-Bains, fotografiert von Niklaus Stauss.

im schönen Bau an der Ausstellungsstraße. Peter Purtschert, der die Film- und Videobibliothek leitete, hat ihn mir für mein Seminar *Über Grenzen schreiben* in die Hand gedrückt. Später dann auch die Raubkopie von *Cock-sucker Blues*. Noch am selben Nachmittag schauten wir die Videokassette, und alle, selbst die müdesten Studierenden waren hellwach. Frank spricht vom Transplantieren von Leben. *Pull my Daisy* besteht aus vielen transplantierten Leben, die sich zu einer flüchtigen, ungewissen, aber äußerst präsenten Lebendigkeit zusammenfügen: dem Leben des Films.

Etwas wie dieses etwa dreißigminütige Kammerstück aus dem inneren Bezirk eines Zusammenhangs von ein paar Leuten, die sich versammeln, um in den Tag zu leben und dabei ihre kleinen mondlichtenen Hefte voller Poesie aufblättern, vortragen, weiter schreiben, hatte ich noch nie gesehen. Vielleicht am ehesten mit den *Basement Tapes* zu vergleichen, die Bob Dylan und The Band 1967, zurückgezogen von allen Bühnen und Geschäften, in einem Keller aufgenommen haben. Musik für sie, Musik eines

Zusammenspiels von ein paar Musikern, Krach aus dem Keller, für kein Publikum gemacht, nur der Musik, sich selbst, dem Raum und der Zeit zugehörig.

Das war Musik, die nicht aufhören wollte, unterwegs zu sein, weiter die Suche zu suchen. Eine Suche nach dem, was fehlt. Nicht, um es zu finden, sondern um es einzuladen, mitzumachen.

Hier ist wieder eine Anwesenheit im Spiel, die fehlt, ja, die anwesend ist, insofern sie fehlt. Wie das bucklichte Männlein, das nicht aufhört, seine Grüße von all dem zu verschicken, was wir übersehen, während wir leben, für das wir blind sind und von dem wir annehmen, es sei nicht da. Die Arbeit der Kunst, die nicht die Regel, sondern die Ausnahme ist, lebt von und für diese Ungeschickten und Buckligen. Dieser Arbeit können wir bei Frank sein Leben lang zusehen.

Vielleicht ist so auch das Unerlöste des Films über die Tournee der Stones noch mal anders zu verstehen. Alles, was die Stones in dem Film machen, steht schon im Rampenlicht. Es gibt kein Fehlen, nichts, was sich hinter den Kulissen abspielt, wäre nicht schon Bühne. Die Musiker sind Stars, sie sind fertig und imitieren sich selbst. Was ihren Konzerten fehlt, ist nicht die tolle Musik, die große Bühnenkunst, der ungeheure Apparat des Gelingens, sondern das Fehlen. Es gibt keine Brüche. Die Rolling Stones sind unablässig die Rolling Stones. Der Film über sie kommt aus sich selbst nicht mehr heraus, weil alles, was er aufnimmt, Bühne ist, Show, auch wenn es das Elend in den Garderoben, den Schlafzimmern, die erschlafften Körper nach der Ekstase, die völlige Ermattung nach Sex und Drogen, egal was, zeigt, es ist immer schon enthüllend, ohne etwas zu enthüllen. Es kommt zu keinerlei Geschehen mehr, die Stones sind erledigt wie der Film. Das allerdings sehen wir – das Leerlaufen jeder Bemühung, mit sich oder sonst etwas in Berührung zu kommen. Unter Einsatz aller Mittel der Ekstase, des Übergehens, des Durchdrehens und Versinkens bleiben die Musiker und ihre Begleiter in einem Innen ohne Außen gefangen. Wir sehen der Psychose des Showbusiness ins Auge. Selbst der Filmer, der das Nein auf seine Fahnen geschrieben hat, der jederzeit wusste, was Nein war, selbst der findet keinen Ausgang.

Alle Wege sind zu, es gibt kein Bewusstsein, also weiter in den Taumel, in irgendein Innen, das weder innen noch außen ist, sondern geschlossen. Und dann gibt es sie doch, die Zwischenmomente, wo weder Ekstase noch Er-lahmung, sondern Arbeit, Konzentration, Zugewandtheit, Musik zu sehen sind – meistens auf Bühnen, im Gegenlicht, das atomisiert, die Körper in

Schatten, vibrierende Umrisse, Farben verwandelt. In einer Szene sitzen Mick Jagger und Keith Richards auf dem Bett, hören von einer Schallplatte ihre Musik, spielen sie auf dem Bett ohne Instrumente außer ihrem Atem, ihren Händen mit. Die schönste Szene des Films. Ein Moment des Zurückkehrens zu dem, was sie hierhergebracht hat. Ein Moment der Ruhe und der stillen Kommunikation mit dem, was ihre Kunst ausmacht.

Wie sich aus dem Traum ein Albtraum entwickeln kann, aus dem Aufstand eine Abschließung, aus der Kunst eine Entleerung, das lässt sich in Franks Film – einem traurigen Blues – sehen. Erst recht auf den Raubkopien, die etwas festhalten, dem zuzusehen nach wie vor so gefährlich zu sein scheint wie damals, als der Film von der Oberfläche verschwand.

Die Bilder, durch die wir gegangen sind; Erinnerung an alles. / Pour la jeune fille Andrea und für Pablo, der sich aufgemacht hat in Richtung Mars. / No direction home.

Frank hat seine Arbeit am Sehen, an den Bildern und Filmen, an ihren Beziehungen und Wegen, ihren Methoden und unterschiedlichen Zeitverhalten weitergemacht. Er hat sich neben New York einen zweiten Lebensort hoch oben im Norden Kanadas gesucht, eine Fischerhütte gleich am Meer, rundum nichts als Wälder, Landschaft, Einsamkeit. Er bewegt sich nun auch in seinen Lebensorten zwischen zwei Polen, lebt zwischen Kommen und Gehen, Abschied und Ankunft. Die alte Regel Jean-Luc Godards, von jeder Szene, jeder Ansicht immer zwei Bilder zu machen: Frank wendet sie auf sein Leben an. Er schaut nach außen, um nach innen sehen zu können, und schaut nach innen und sieht das Außen. Weggehen und Wiederkommen gehören zusammen, beides bedeutet jedes Mal ein wenig Sterben.

Andrea, seine Tochter, stirbt als Erste. Sie stürzt in einem Flugzeug, irgendwo über Guatemala, ab. Das ist 1974. Pablo folgt ihr 1994 nach langer verrückter Krankheit.

*Conversations in Vermont* ist ein Film von 1969. Auf der Suche nach den verlorenen Kindern, schon damals. Der Vater macht sich auf, zu seinen Kindern in Vermont, wo sie auf dem Land eine Schule besuchen und mit anderen Jugendlichen einen Bauernhof bewirtschaften. Er versammelt Fotos, die er von ihnen gemacht hat. Da waren sie noch Babys, da waren sie an vielen Plätzen der Welt, älter geworden, Bruder und Schwester. Er versammelt seine Fotos und weiß nicht, was sie zeigen, was er auf ihnen sehen kann. Er packt sie ein, reist los, zeigt sie seinen Kindern. Pablo erkennt nichts wieder

auf den Fotografien seines Vaters, er will sich auf dessen Schuldgefühle nicht einlassen. Nach wie vor beharrt er auf seinem Wunsch, dass er gerne normale Eltern gehabt hätte. Da können die Fotos noch so berührend sein, die Kinder darauf noch so schön, wie sie aufmerksam dem, der sie fotografiert, entgegenschauen, als wäre da die Zukunft, der Horizont, auf den hin sie sich sicher werden entwickeln können. Das Kind von einst, der immer noch so schöne Pablo, erkennt nichts davon, die Fotos seines Vaters bringen ihn nicht zum Sprechen. Da aber sind sie, im Film, Bilder in einem Film von Kindern, die mit der Geschichte ihres Vaters nichts zu tun haben wollen. Er schaut ihrem Nein zu, ihrem Nein zu seinen Erinnerungen, die nicht ihre sind. Das ist auf verschiedenen Ebenen radikal – im Grunde eine Form der Dekonstruktion, des Auseinandernehmens dessen, was wir Familie, was wir Vater, Sohn, Tochter, was wir Erinnerung und Vergangenheit nennen. Beinahe wie nebenher, unangestrengt sehen wir dem Leben zu, das es an sich hat, grausam zu sein. Von da kommt seine Schönheit, die Schönheit einer anderen Sicht, einer anderen Vergeblichkeit.

Beerdigt hat er die Kinder hinter seinem Haus in Nova Scotia.

#### Mehr zu Robert Frank

---

- + Unbedingt *Kaddisch for Naomi Ginsberg* von Allen Ginsberg lesen. Frank wollte das Gedicht verfilmen, hat Ginsberg eine Zeit lang jeden Tag zehn Dollar gegeben, damit er ihm ein Drehbuch schreibe. Daraus wurde ein anderer Film: *Me and My Brother*.
- + Neben *The Americans* sich in weitere Fotobücher versenken: *The Lines of my Hand* und *Come again*. Im Hintergrund die *Basement Tapes* von Bob Dylan and The Band,