universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Zwischen Populärkultur und Kunst

Kultureller und institutioneller Etablierungsprozess der Farbfotografie als künstlerisches Medium

unter besonderer Berücksichtigung von William Eggleston

Verfasserin

Johanna Pröll

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 315
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Kunstgeschichte
Betreuerin / Betreuer:	Dr. Sebastian Egenhofer

Widmen möchte ich diese Arbeit Jochen Töni

Danksagung

> "Writing is really not complicated; it is really very much like picking beans for a penny a pound-simply a matter of sticking to the task and finally overwhelming it by sheer idiotipersistence. There are after all a finite number of words and a finite number of combinations in which to put them down, and finding the right selection and the right order is merely a matter of time."[1]

Mein besonderer Dank gilt all jenen, die diese Arbeit durch Ihre moralische Unterstützung und Ihren fachlichen Rat ermöglicht haben.

Zu aller erst möchte ich mich bei Herrn Dr. Sebastian Egenhofer bedanken, der sich bereiterklärt hat meine Arbeit zu betreuen. Seine instruktiven Anregungen und sein fachlicher Rat in Sprechstunden und Privatissimaeinheiten sind für den Fortschritt dieser Diplomarbeit sehr hilfreich gewesen.

Ebenfalls möchte ich mich herzlich bei Frau Dr. Margarethe Szeless bedanken, die mich mit Ihrem fachlichen Beistand und Ihren konstruktiven Hinweisen sehr unterstützt hat. Für meine Fragen ein offenes Ohr habend, hat Sie sich stets die Zeit für ein fundiertes Feedback genommen.

Zuletzt möchte ich meiner gesamten Familie und im Speziellen meiner Mutter, Mag.[a] Gabriele Pröll, danken, die mich im Verlauf des Entstehungsprozesses dieser Arbeit in jeder Hinsicht entlastet, moralisch unterstützt und ermutigt haben und mir mit viel Nachsicht, Toleranz und Rücksichtsnahme entgegengekommen sind. Auch meinen Freunden, besonders Toni Hackl, Tatjana Hoser und Katharina Haumer, gilt mein herzlicher Dank, für Ihre Akzeptanz, ihre Hilfe und die aufbauenden Worte.

---

[1] Brief von John Szarkowski an William Eggleston, 6. Juni 1975. Zitiert nach Kivlan 2007, S. 34.

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung ..... S. 1

1.1. Forschungsstand ..... S. 3

1.2. Erarbeitung der Fragestellung ..... S. 4

2. Farbe in der Fotografie ..... S. 7

2.1. Die unterschiedlichen Verfahren von der Frühzeit bis zur Popularisierung der Farbfotografie in den 1930er Jahren ..... S. 7

2.1.1. Direkte und indirekte Farbfotografie: Die unterschiedlichen Verfahren ..... S. 8

2.1.2. Popularisierung der Farbfotografie in den 1930er Jahren ..... S. 13

2.2. Frühe künstlerische Positionen: Die wahren PionierInnen der Farbfotografie ..... S. 14

3. Gründe der Geringschätzung: Warum wurde Farbfotografie als künstlerisches Medium lange Zeit nicht anerkannt? ..... S. 24

3.1. Schwarz und Weiß: Die „wahren Farben" der Fotografie ..... S. 25

3.2. Unzulänglichkeit der technischen Bedingungen und Unwägbarkeit der Resultate ... S. 28

3.3. Kostenfaktor und Handhabung ..... S. 29

3.4. Problematik des medienspezifischen Umgangs ..... S. 30

3.5. *Disegno e Colore*: Argumente des klassischen Paragone-Streits angewandt auf die Debatte um die Vorherrschaft der Schwarzweißfotografie vor der Farbfotografie .. S. 32

3.6. Festhalten am Monochrom: Vehemente Ablehnung der Farbfotografie als Medium der Populärkultur ..... S. 34

4. Etablierungsprozess und Institutionalisierung: (Populär)kultureller, künstlerischer und institutioneller Kontext ..... S. 39

4.1. "Farb-Boom" der 1950er Jahre: Modefotografie, Fotojournalismus und das verstärkte Vordrängen der Farbfotografie in Kunstinstitutionen ..... S. 42

4.2. Entwicklungen in der und Bezüge zur Bildenden Kunst (der 1960er Jahre): Erhebung des "Alltäglichen" zur Kunst ..... S. 51

4.3. Institutionalisierung der Farbfotografie: Die besondere Rolle des *Department of Photography* des *Museum of Modern Art* und seiner Direktoren ..... S. 61

4.3.1. Kunstinstitutionen als meinungsbildende und rezeptionslenkende Instanzen .. S. 66

4.3.2. John Szarkwoskis Ausstellungspolitik und seine theoretischen Überlegungen im Kontrast zu Edward Steichens Ansätzen ..... S. 70

5. *New Color Photography*: Das „everyday" in der Farbfotografie in Amerika der 1970er Jahre ..... S. 74

5.1. Entwicklung einer Alltagsfotografie aus einer spezifisch amerikanischen Tradition der Landschafts- und Dokumentarfotografie ..... S. 74

5.2. *New Color, Straight Color, New Color Formalists*: Wer waren die VertreterInnen dieser neuen Farbfotografie der 1970er Jahre ..... S. 80

5.2.1. Eine kritische Begriffsanalyse ..... S. 85

5.3. *Farbe* als deskriptives Bedeutungskonstitutiv und der Schnappschussvorwurf ..... S. 86

6. *The very idea of color:* William Eggleston, Pionier der institutionalisierten Farbfotografie ..... S. 91

6.1. Der Blick durch die „demokratische Kamera“ ..... S. 91

6.2. Werkanalyse früher Arbeiten in Farbe: *William Eggleston's Guide* (1969-1971) & *Los Alamos* (1966-1974) ..... S. 95

6.2.1. Farbe im Zentrum: Untitled (*The Red Ceiling),* Greenwood, Mississippi & Untitled (*Green Shower),* Memphis *(Guide)* ..... S. 96

6.2.2. Die private und öffentliche Mitte: Untitled (*Frau auf Gartenbank*), Jackson, Mississippi (*Guide*) & Untitled (*Paar im Diner; Los Alamos Project*) ..... S. 98

6.2.3. Das Unheimlich und die Banalität des Alltäglichen: Untitled (*Tricycle),* Memphis *(Guide) &* Untiteld (*Limonadenflasche auf Motorhaube*; *Los Alamos Project*) ..... S. 99

6.2.4. Die besondere Farbästhetik der Dye-Tranfer Drucke ..... S. 101

6.3. *The Way to Color:* Werdegang und Einfluss ..... S. 102

6.3.1. Rezeption ..... S. 103

7. Resümee ..... S. 106

8. Literaturverzeichnis ..... S. 111

8.1. Bibliografie ..... S. 111

8.2. Online- Ressourcen ..... S. 115

9. Abbildungsteil ..... S. 119

1. Abbildungsnachweis ..... S. 119

2. Abbildungen und Abbildungslegenden ..... S. 123

10. Anhang ..... S. 155

Abstract ..... S. 155

Curriculum Vitae ..... S. 157

1. Einleitung

Das Desiderat dieser Untersuchung stellt die Farbfotografie und ihr kultureller sowie institutioneller Etablierungsprozess, als eigenständiges künstlerisch anerkanntes Medium seit ihrer Erfindung bis in die 1970er Jahre, dar. Der Fokus dieser Arbeit liegt dabei auf der Einbettung des Mediums in den allgemeinen historischen, (populär)kulturellen, künstlerischen sowie institutionellen Kontext. Daher ist eine Befragung unterschiedlicher Ebenen, die jeweils Teilaspekte zur Beantwortung der Fragestellung nach der Etablierung der Farbfotografie bieten, zwingend. Mitunter bewegt sich die Analyse, angefangen auf einer technischen Ebene, bishin zu einer philosophischen Betrachtung der Farbe in der Fotografie. Vordergründig bleiben aber die vielfältigen historischen Veränderungen, die ein umgewertetes Verhältnis zur Farbfotografie und ihrer Ästhetik gleichermaßen bedingen, wie die fundamentalen künstlerischen Entwicklungen seit Beginn des 20. Jahrhunderts, sowohl in der Bildenden Kunst allgemein, als auch in der Fotografie im Speziellen.

Denn der Etablierungsprozess der Farbfotografie als selbstständige und anerkannte Kunstform ergibt sich nicht ausschließlich durch die Analyse eines einzelnen Themenkomplexes oder der Disziplin der Fotografie allein, sondern tritt als intermedialer und vielseitiger Vorgang auf, dessen Komplexität sich nur durch Befragung der oben genannten, für ihn konstitutiven Bereiche erschließt.

Ihren vorläufigen Höhepunkt sollte die künstlerische Farbfotografie in den 1970er Jahren erreichen, mit dem scheinbar schlagartigen Auftreten einer neuen Generation künstlerisch ambitionierter FarbfotografInnen, die meist unter dem Begriff *New Color Photography* zusammengefasst werden. Auch William Eggleston wird dieser Strömung zugerechnet. Auf die Vielfältigkeit der Einflüssse, welcher sich die Farbfotografie für ihr „coming of age", wie es Max Kozloff 1975 beschreibt[1], bedient hat, weist auch John Szarkwoski bereits 1976 hin, als er im Vowort des Ausstellungskatalogs, der im selben Jahr stattfindenden Skandalausstellung von 75 Farbfotografien von William Egglestons im *Museum of Modern Art* in New York, schreibt: „The clues that have been of use to today's color photographers are labyrinthine and nearly untraceable, but have surely included modern painting, color movies and television, drugstore postcards, and the heterogeneous flood of imagery that has come from the modern magazine."[2]

Anhand einer mehr oder minder historisch chronologisch durchgeführten Untersuchung soll vor allem auf diskursanalytischer Ebene die Farbfotografie als künstlerisches Medium

[1] Kozloff 1975.
[2] Szarkowski 1976/1.

respektive genau ihr Entwicklungsprozess hin zu einer anerkannten Kunst durchleuchtet werden. Methodisch nach einer Diskursanalyse beziehungsweise vergleichenden Diskursanalyse verfahrend, soll aufgezeigt werden, wie sich Diskurse über Farbfotografie, in allgemeine Diskurse über Kunst, genauso wie über Fotografie, einschreiben. Dafür soll zu Beginn noch eine sehr knappe kursorische Abhandlung über die unterschiedlichen Farbverfahren bis zur Popularisierung der Farbfotografie in den 1930er Jahren unternommen werden, um anschließend einige frühe künstlerische Positionen zu erläutern, die allen Vorurteilen zum Trotz, bewusst mit dem Medium Farbe verfuhren. Danach folgt eine differenzierte Analyse diverser, sich auf verschiedenen Ebenen befindlicher Gründe der langzeitigen Diffamierung und Geringschätzung der Farbfotografie.

Weiter soll auf einer historisch kulturellen, beziehungsweise populärkulturellen Ebene, Farbfotografie als (Massen)Medium der Populärkultur untersucht werden: Einerseits im Kontext der Printmedien sowie im Fotojournalismus, andererseits aber vor allem im Bereich der Modemagazine sowie der Werbeindustrie ab den 1930ern, mit Konzentration auf die 1950er Jahre. Eine nachfolgende Einbettung der Farbfotografie in den allgemeinen künstlerischen Diskurs seit Beginn des 20. Jahrhunderts, vorwiegend in den umbruchsreichen 1960er Jahren, soll auf interdisziplinärer Ebene die Einflüsse aus der Bildenden Kunst offenlegen. Die Wechselbeziehung von Fotografie und Malerei ist seit jeher ein entscheidendes Moment in der Frage um die Nobilitierung erster, denn lange wurde sie als Gegenspieler und später mehr oder weniger als Hilfsmittel gesehen:

> „Die Fotografie betrat die Bühne als Emporkömmling, der eine anerkannte Kunstgattung zu mißbrauchen und herabzusetzen schien: die Malerei. Für Baudelaire war die Fotografie der ‚Todfeind' der Malerei, aber im Laufe der Zeit wurde eine Art Waffenstillstand geschlossen, und die Fotografie galt fortan als Befreierin der Malerei. […] Durch die Fotografie von der Schinderei einer wirklichkeitsgetreuen Darstellung befreit, konnte sich die Malerei einem höheren Ziel zuwenden: der Abstraktion."[3]

Genauso liegt ein wesentlicher Grund für das lange Schattendasein der (Farb)Fotografie in einer gewissen Unsicherheit begründet, die das Medium generell seit ihrer Erfindung begleitet: Sie sei keine Kunstform, sondern lediglich eine technisches Medium, ein mechanisches Verfahren.[4] Daher sollen allgemeine Entwicklungen innerhalb der Diziplin der Fotografie ebenfalls immer wieder als Strang in die Untersuchung eingewebt werden. Auch der institutionelle Kontext, Museen als meinungsbildende und konstitutive Instanzen, muss kritisch aufgearbeitet und hinterfragt werden, um den Etablierungsprozess der Farbfotografie ganzheitlich zu verstehen.

Abschließend wird der Fokus auf die Farbfotografie der 1970er Jahre gelegt, der oben bereits

---

[3] Sontag 1996, S. 140 -141.
[4] Lewis 2003.

erwähnten *New Color Photography*. Ihre Entwicklung aus einer spezifisch amerikanischen, dokumentarischen Alltagsfotografie soll gleichermaßen aufgearbeitet werden, wie eine kritische Beurteilung der Subsumierung ihrer VertreterInnen unter der Begrifflichkeit *New Color* sattfinden soll. Im letzten Teil meiner Untersuchung, einer Analyse ausgewählter Arbeiten William Egglestons und seiner Arbeitsweise generell, wird ein exemplarischer und vor allem differenzierter Blick auf die Ästhetik der künstlerischen Farbfotografie (der 1970er) geboten.

1.1. Forschungsstand

Fotografie wurde anfänglich also als technisches Medium, als mechanischer Vorgang abgetan, was ihre Nobilitierung als Kunst lange im Weg stand. Der Forschungsstand, im Speziellen zur Farbfotografie, zeigt sich noch bis in die späten 1990er Jahre gerade als eine solche, oft unreflektierte Auflistung der verschiedenen Methoden und der technischen Bedinungen des Mediums. Kurzum, der Großteil der wissenschaftlichen Literatur zur Farbfotografie beschränkt sich bis Ende des 20. Jahrhunderts vorwiegend auf ihre technischen Verfahren. Gert Koshofer beispielsweise beschäftigt sich seit den frühen 1980ern mit der Farbfotografie und ihren technischen Bedingungen sowie der unterschiedlichen Farbfilmfabrikate seit ihrer Erfindung im 19. Jahrhundert. Auch in vielen Standardwerken zur Fotografie, wie in Michel Frizots *Neue Geschichte der Fotografie* von 1998, finden sich technische Aufarbeitungen des Themas. Im Fall von Frizot wird allerdings bereits ansatzweise der Versuch einer tiefergehenden Analyse der Entwicklung der Farbfotografie zur Kunstform unternommen. Dennoch bleibt die wissenschaftliche Beurteilung der farbfotografischen Ästhetik oder die Aufarbeitung der Geschichte ihrer Etablierung als künstlerisch anerkanntes Medium (im institutionellen Rahmen) bis heute, ein noch sehr spärlich bearbeitetes Feld. In der jüngsten Forschung des vergangenen Jahrzehnts findet jedoch allmählich eine spürbare Konzentration auf die Farbfotografie als Gegenstand einer, nicht nur an der oberfläche kratzenden, fundierten wissenschaftlichen Untersuchung statt. Eine wachsende Sensibilität wird vor allem deutlich in Monografien einzelner FotografInnen spürbar, deren Werk speziell auf den Aspekt ihres farbfotografischen Werks hin untersucht und neu aufgearbeitet wird, wie beispielsweise im Falle Inge Moraths, Helen Levitts, Saul Leiter oder László Moholy-Nagy, um nur einige Beispiele zu nennen. Aber auch FotografInnen, die stets bewusst im Medium der Farbe fotografierten, haben im letzten Jahrzehnt vermehrt Aufmerksamkeit erfahren, wie Stephen Shore und besonders William Eggleston. Allgemein rückt in den 2000er Jahren die Farbfotografie immer stärker in den Fokus der FotohistorikerInnen, nachdem sie als künstlerische Ausprägung in der Literatur

lange marginalisiert beziehungsweise schlichtweg nicht beachtet wurde. Pamela Roberts Publikation *100 Jahre Farbfotografie* von 2007 stellt einen ersten wichtigen Versuch dar, Farbfotografie als wissenschaftliches Desiderat, auf allen Ebenen zu durchleuchten. Seither scheint sich das Interesse an der Farbfotografie zu festigen. 2011 stand in der Forschung zur Fotografie und Fotografiegeschichte stark unter dem Motto der Farbfotografie: Das 150-jährige Jubiläum der ersten, technisch umsetzbaren Farbfotografie von James Clerk Maxwell war der Anlass. Viele Vorträge, Symposien und Ausstellungen zum Thema Farbfotografie fanden statt.

Dennoch zeugt der derzeitige Forschungsstand davon, dass man noch am Beginn der Untersuchungen steht. In dieser Diplomarbeit soll der Fokus daher auf der Etablierung und Institutuionalisierung der künstlerischen Farbfotografie seit ihrer Erfindung bis Ende der 1970er Jahre liegen. Dafür müssen neben Standardwerken zur Fotografie, diversen FotografInnen-Monografien und Aufsatzliteratur, auch besonders Zeitdokumente, beispielsweise in Form von Zeitungsartikeln, Ausstellungsrezensionen oder Pressemittelungen (des *Museum of Modern Art* in New York) untersucht werden. Denn sie alle liefern wesentliche und sehr wertvolle Hinweise zur zeitgenössischen Stimmung, die der Fabrfotografie gegenüber herrschte. Auch Alexander Liebermans bereits 1951 erschienene Publikation *The art and technique of color photography* bietet entscheidende Informationen zur Positionierung der Farbfotografie zu Beginn der 1950er Jahre. Gleichermaßen birgt Christopher Phillips Aufsatz *Der Richterstuhl der Fotografie* von 1982 entscheidende Informationen, speziell zur Sammlungspolitik der unterschiedlichen Direktoren der Fotoabteilung des *Museum of Modern Art*, von Beaumont Newhall über Edward Steichen bis John Szarkwoski. Ein wesentliches Werk zur Analyse der Farbfotografie der 1970er Jahre stellt vor allem Sally Eauclaires Ausstellungskatolog zur wegweisenden Ausstellung *New Color Photography* von 1981 dar, gleichermaßen wie Kevin Moores Katalog *Starburst. Color Photography in America 1970- 1980* von 2010, der eine differenziert wissenschaftliche und kritische Aufarbeitung des Themas anbietet. Besonders sei auch Susanne Otts Disseration zu William Egglestons frühen Farbfotografien, 2005 publiziert, hervorgehoben. Die Autorin arbeitet nämlich nicht nur das Frühwerk des Künstlers detailliert auf, sondern führt zudem eine umfassende Standortbestimmung der Farbfotografie im Allgemeinen durch.

1.2. Erarbeitung der Fragestellung

Ausgehend von einer Beschäftigung mit dem Werk des Farbfotografen William Eggleston, auf das ich durch Besuch einer Vorlesung von Dr. Peter Geimer an der Freien Universität

Berlin aufmerksam wurde, begann ich mich intensiver mit der Thematik der Farbfotografie zu beschäftigen.

Heutzutage ist man immer und überall von Farbe und Farbfotografien umgeben, man nimmt sie jedoch nicht mehr bewusst wahr, so selbstverständlich ist die Farbe (in der Fotografie) für uns geworden. Auch Vilém Flusser bemerkt bereits 1983 Ähnliches:

> „Als Bewohner des fotografischen Universums sind wir an Fotografien gewohnt: Sie sind uns gewöhnlich geworden. Wir nehmen die meisten Fotos gar nicht mehr wahr, weil sie von Gewohnheit verdeckt sind, so wie alles Gewohnte in der Umgebung übersehen und nur das wahrgenommen wird, was sich in ihr verändert. [...] Und nicht nur die Veränderung des Fotouniversums, auch seine Scheckigkeit ist zur Gewohnheit geworden. [...] Jetzt schreit alles in allen Farbtönen, aber es schreit vor tauben Ohren."[5]

Wenn man sich nun im wahrsten Sinne des Wortes vor Augen führt, dass die Farbfotografie, die von uns heute so selbstverständlich und „vourteilsfrei" auch als Kunst wahrgenommen wird, erscheint einen die Tatsache beinahe paradox, dass sie als künstlerisches Medium die längste Zeit diffamiert wurde. Erst ab Mitte der 1970er Jahre erfuhr sie als Kunstform langsam Akzeptanz, obwohl sie seit Anfang der 1960er tatsächlich ein Medium für jede/n war und bereits seit den 1930er Jahren weite Verbreitung in den Printmedien genoss.

Von dieser Feststellung ausgehend begann ich mich weiter in die Materie der Farbfotografie einzuarbeiten, um schlussendlich der Frage nach der Farbfotografie als „Kunstfotografie" und ihrer Etablierung als solche nachzugehen. Bei der Beschäftigung mit der zur Farbfotografie vorhandenen wissenschaftlichen Literatur fiel mir auf, dass sich die Untersuchungen großteils auf eine historische Aufarbeitung der technischen Verfahren beschränkt. Die diversen Verfahren von der Pionierzeit bis zur Phase der verstärkten Popularisierung der farbigen Fotografie werden schlichtweg chronologisch aufgezählt, eine reflexive Untersuchung der Farbfotografie als eigenständiges künstlerisches Medium, das nicht im Schatten der Schwarzweißfotografie oder der Disziplin der Malerei steht, beziehungsweise der Ästhetik der Farbfotografie, ist bis dato noch weitgehend ausständig. Michel Frizot weist bereits 1998 auf diese Tatsache hin: „Die Kriterien für eine Deutung der Farbfotografie, die nicht einem naiven Historizismus folgen, sind noch zu definieren."[6]

So ergab sich für mich die Zielsetzung, in dieser Diplomarbeit eine differenzierte Aufarbeitung des Etablierungsprozesses der Farbfotografie als künstlerisches Medium seit ihrer Erfindung durchzuführen, mit besonderem Fokus auf die 1970er Jahre und den Fotografen William Eggleston. Für mich steht daher im Vordergrund, zu verdeutlichen, dass es sich bei diesem Entwicklungsvorgang der Farbfotografie als anerkannte Kunst um einen offenen, vielseitig beeinflussten Diskurs handelt, der eine Durchleuchtung auf breiter Ebene

---

[5] Flusser 2006, S. 59-60.
[6] Frizot 1998, S. 422.

verlangt. Diese Herausforderung anzunehmen, schien mir als Forschungsfrage wesentlich spannender, als erneut einer einseitigen Auflistung der (technischen) Möglichkeiten der Farbfotografie entlang der Parameter eines „naiven Historizismus" zu folgen. Wenngleich die Aufarbeitung der technischen Ebene natürlich einen ebenso wesentlichen Faktor darstellt, der überhaupt erst eine wissenschaftliche Untersuchung der Geschichte der farbfotografischen Ästhetik respektive ihrer Entwicklung zur instiutionalisierten Kunst ermöglicht, weswegen ich sie aus meiner Analyse auch nicht gänzlich ausgrenzen möchte.

All jene Aspekte, die also für die Etablierung der Farbfotografie als anerkannte Kunstform konstiutiv und prägend waren, sollen in dieser hier vorliegenden Diplomarbeit differenziert aufgefächert und analysiert werden. Es soll ein Versuch unternommen werden, die bisher nur ansatzweise geschriebene Geschichte der Anerkennung von künstlerischer Farbfotografie zu komplettieren.

2. Farbe in der Fotografie

2.1. Die unterschiedlichen Verfahren[7] von der Frühzeit bis zur Popularisierung der Farbfotografie in den 1930er Jahren

1861 wurde mit der ersten Vorführung einer Dreifarbenaufnahme in Projektion durch den Wissenschaftler James Clerk Maxwell die Farbfotografie offiziell geboren. Viele Experimente mehrerer WissenschaftlerInnen und sogar Beiträge von AmateurInnen aus verschiedenen Ländern gingen dieser neuen technischen Errungenschaft voraus. Denn nicht ein Weg führte zur Erfindung der Farbfotografie, sondern unterschiedliche Methoden wurden erprobt, um letztendlich zum gemeinsamen Ziel zu führen, nämlich der Wiedergabe von *Bildern in natürlichen Farben*.[8]

Das Geburtsjahr der Farbfotografie wird in der Forschung daher auch unterschiedlich datiert. Manche legen es erst relativ spät auf 1936 mit dem Aufkommen der Kodachrome und Agfacolor-Neu Filme fest, andere, wie Pamela Roberts in ihrer *Publikation 100 Jahre Farbfotografie*, auf 1907, gleichzusetzen mit der Erfindung des ersten kommerziell nutzbaren Farbverfahrens der Brüder Auguste Marie Louis Nicolas und Louis Jean Lumière, dem Autochrom. Das früheste Datum 1861 wird jedoch gemeinhin als wahre Geburtsstunde der Farbfotografie angesehen. Dennoch hat, so Gert Koshofer, jedes dieser drei Daten, je nach Betrachtungsweise, seine Berechtigung als Geburtsjahr der Farbfotografie angesehen zu werden:

> „1907 wegen der kommerziell erfolgreichen Einführung einer praktikablen Farbfototechnik, wenn auch nur für Diapositive. 1936 wegen der Bahn brechenden Erfindung der „modernen" Mehrschichtenfilme mit farbiger Entwicklung, von denen ausgereifte Fabrikate noch heute auf dem Markt sind. Aber das wirkliche Geburtsjahr der Farbfotografie ist 1861 wegen des gelungenen Experiments von Prof. James Clerk Maxwell in London."[9]

Mit der Erfindung der Fotografie keimte von Anfang an der Wunsch nach Wiedergabe *natürlicher Farben* auf. Seit der Frühzeit der Fotografie, auch schon vor ihrer offiziellen Erfindung 1839 durch Louis Jacques Mandé Daguerre in Frankreich und beinahe zeitgleich durch Henry Fox Talbot in England, wurde mit den Möglichkeiten der Farbwiedergabe experimentiert. So ergibt es sich, dass man der Farbfotografie keinen alleinigen Erfinder zuschreiben kann, vielmehr kann man sie als Tochter viele „Väter" bezeichnen. Auch bereits

---

[7] In der folgenden Ausarbeitung der unterschiedlichen Farbverfahren stütze ich mich hauptsächlich auf Gert Koshofers Ausführungen im Ausstellungskatalog *Farbe im Photo. Die Geschichte der Farbphotographie von 1861-1981* und seinen Beitrag zum 150-jährigen Jubiläum der Farbfotografie sowie auf Pamela Roberts *100 Jahre Farbfotografie*, aber auch auf John Hedgecoes kurze Abhandlung zur Geschichte der Farbfotografie in *Die Kunst der Farbfotografie* und Michel Frizots Aufsätze zur Farbe in seiner *Neuen Geschichte der Fotografie*. Im 3. Band der Reihe *Handbuch der Fotografie* zum Thema Farbfotografie finden sich ebenso hilfreiche Hinweise zu deren technischen Entwicklung.

[8] Koshofer 1981, S. 71.

[9] Koshofer 2011.

die aller ersten PionierInnen, die sich um die Fotografie verdient gemacht haben, wie Joseph Nicéphore Nièpce, der 1826 das erste dauerhafte Kamerabild festhalten konnte, waren vom Wunsch geleitet, eine Möglichkeit zu finden, mit der es gelänge die natürlichen Farben der fotografierten Objekte auf Bild zu bannen.[10] Vor allem im Bereich der Porträtfotografie vermisste man Farbe. Man schuf sich daher Abhilfe: Kurz nach Veröffentlichung der ersten fotografischen Verfahren erstanden erste Farbbilder in Form handkolorierter Daguerreotypien.[11]

2.1.1. Direkte und indirekte Farbfotografie: Die unterschiedlichen Verfahren

Aus technischer Sicht wurden unterschiedlichste Verfahren entwickelt, um das Ziel der Farbfotografie zu erreichen. Sie lassen sich in zwei größere Kategorie unterteilen: In die *direkte* und die *indirekte* Farbfotografie, wobei sich letztere wiederum in die beiden großen Gruppen der additiven und der subtraktiven Verfahren aufspalten lässt.

Bei der direkten Farbfotografie handelt es sich um die „unmittelbare Entstehung farbiger Bildeindrücke ohne nachträgliche chemische Behandlung der Aufnahme- oder Kopiermaterialien".[12] Erste Experimente wurden bereits ab 1810 von dem Physikprofessor Johann Thomas Seebeck durchgeführt. In England führte Sir John Frederick William Herschel 1840 ähnliche Versuche mit einer mit lichtempfindlichem Silberchlorid beschichteten Papierfolie durch, doch die Farbe konnten noch nicht fixieren werden. 1848 führte der französische Physiker Alexandre Edmond Becquerel ein erfolgreiches Experiment durch, bei dem er reine Farbeindrücke, mit Ausnahme von Grün, festhalten konnte.

Der seit Anbeginn der Fotografie gehegte Wunsch nach farbigen Abzügen (im direkten Verfahren) wurde 1867 durch Claude Felix Abel Niépce de Saint-Victor erfüllt. Er zeigte auf der Weltausstellung in Paris erstmals mit einer Kamera aufgenommene Farbfotografien von ruhenden Gegenständen.[13] Die Bilder waren hochempfindlich und mussten noch sorgfältig von Sonnenlicht geschützt werden, um die vergängliche Farbe bewahren zu können. Der bekannteste Erfinder eines direkten Farbverfahrens war jedoch der in Paris lehrende Physiker Prof. Jonas Ferdinand Gabriel Lippmann. Er stellte der Französischen Akademie der

---

[10] Nièpce hielt sogar fest, dass er überrascht war nur Tonwerte reproduzieren zu können. Schwarz und Weiß waren also nur eine Notlösung, auf der die Fotografie gezwungenermaßen ihre Ästhetik aufbauen musste. Eine damalige Schwarzweißfotografie, so Frizot, sei vollkommen unwirklich, wenn man sie an der Wahrnehmung des menschlichen Auges messe, da dieses nicht zwischen Lichtintensität und Farbe unterscheide. Das Schwarzweißfoto registriere zwar die Wellenlängen des Lichts, die zugehörigen Farbnuancen würden dabei aber abstrahiert. Frizot 1998, S. 411.

[11] Die Maler farbiger Miniaturen sahen sich angesichts der neuen fotografischen Möglichkeiten in Zugzwang. Ihre Reaktion: Sie kolorierten kurzerhand das schwarzweiße Fotomaterial nach. Auch sogenannte „cartes de visites", Papierabzüge von Fotografien, wurden oft per Hand koloriert.

[12] Koshofer 1981, S. 71.

[13] Koshofer 1981, S. 72.

Wissenschaften am 2. Februar 1891 sein Interferenzverfahren vor. Dabei entstehen Farben durch die Erzeugung von Interferenzmustern zwischen Lichtwellen. Durch das verwendete Quecksilber wirken die Farben der Aufnahmen sehr leuchtend. Allerdings setzte sich das Lippmannverfahren, außerhalb von ExpertInnenkreisen, auf Grund der langen Belichtungszeiten und der komplexen Technik niemals kommerziell durch. Lediglich ein kleiner Kreis, wie beispielsweise die Brüder Lumière und Dr. Richard Neuhauss, experimentierten mit dem Interferenzverfahren. 1908 erhielt Lippmann für seine Erfindung den Nobelpreis für Physik.[14]

Als Grundlage des additiven Verfahrens der indirekten Farbfotografie gilt im Allgemeinen die theoretische Auseinandersetzung mit der Farbe. Isaac Newton, der Erfinder der theoretischen Physik, kam 1666 zu der Erkenntnis, dass weißes Licht keine unteilbare Einheit sei, sondern sich aus einem Spektrum von Regenbogenfarben additiv zusammensetze, die sich dann zu Weiß verbinden.[15] In Vorlesungen, die 1807 veröffentlicht wurden, erwies Thomas Young, fußend auf einer Theorie von Robert Hooke und Christiaan Huygens, wiederum auf Newton gestützt, dass Licht sich in Wellen fortbewegt, und die unterschiedlichen Farben verschiedene Längenwellen besitzen. Zusätzlich bewies er, dass unsre Farbwahrnehmung durch „drei verschiedene Arten von Sinneszellen in der Netzhaut des Auges bestimmt wird, die jeweils auf die drei Wellenlängen von rotem, grünem und blauem Licht reagieren.“[16] Im Gehirn werden diese Farben gemischt, wodurch alle restlichen Farben entstehen. Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz führte Youngs Studien 1851 weiter.[17]

Ausgehend von der weiterentwickelten Young-Helmholtz-Farbempfindungstheorie erarbeitete der schottische Physiker James Clerk Maxwell 1855 seinen Aufsatz *Experiments in Colour*, in dem er sich intensiv mit den Möglichkeiten der Farbwiedergabe beschäftigte. Er bestätigte die Annahmen von Young und Helmholtz, dass sich alle Farben durch die Mischung von rotem, grünem und blauem Licht in unterschiedlichen Anteilen reproduzieren lassen konnten und erkannte darin eine Methode, die sich für die Farbfotografie adaptieren ließe. Dafür mussten nur die Gegenstandsfarben durch Rot-, Grün- und Blaufilter in

---

[14] Roberts 2007, S. 19.

[15] Er lenkte Sonnenlicht durch ein Prisma und zerlegte es so in seine Spektralfarben- Rot, Orange, Gelb, Grün, Blau, Violett. Diese farbigen Streifen des gebrochenen weißen Lichts schickte Newton durch ein zweites Prisma, das er verkehrt hielt, wodurch die Farben wieder zu reinem weißen Licht gebündelt wurden. Durch dieses Experiment widerlegte der Wissenschaftler die bisher gültige Zersetzungstheorie und begründete unser heutiges Verständnis vom Wesen der Farbe. Roberts 2007, S. 10.

[16] Ebenda.

[17] Ebenda.
Nach John Hedgecoe veröffentlichte Young seine Theorie bereits 1802 und regte dadurch an, dass die Wahrnehmung aller sichtbaren Farben analog zu den neu erforschten Augenreaktionen (wonach die drei verschiedenen Farbrezeptoren im Auge vorwiegend auf rotes, blaues und gelbes Licht reagieren) aus Mischungen der drei Grundfarben künstlich nachgemacht werden können. Hedgecoe 1979, S. 252.

Schwarzweißwerte aufgelöst werden.[18] Maxwell war somit der Erste, der sich die Idee des Dreifarbenauszugs zu Nutze machte und die Möglichkeit der fotografischen Wiedergabe von Farben mittels dreifarbiger Projektion erkannte. Am 17. Mai 1861 demonstrierte Clerk Maxwell der Royal Institution in London seine Forschungsergebnisse, das erste tatsächlich umsetzbare Additiv-Verfahren. Für seine Präsentation fertigte er drei Schwarzweiß-Glasnegative von einer Ordensschleife mit Schottenmuster an, die er jeweils durch einen Rot-, Grün- und Blaufilter aufgenommen hatte. Von jedem Negativ wurde ein Schwarzweiß-Glasdiapositiv angefertigt, das durch drei Laterna-Magica-Projektoren projiziert wurde, die gleichermaßen mit Rot-, Grün und Blaufiltern ausgestattet waren. Durch die Überlagerung der drei Aufnahmen auf der Leinwand entstand ein vollfarbiges Bild des Schottentuchs.[19](Abb. 1)
In den nachfolgenden Jahren wurden viele Verfahren bekannt, die mit projizierten additiven Fotografien auf Glasträgern arbeiteten. Frederic Eugene Ives stellte 1888 sein „Foto-Chromoskop“ vor, eine Ein-Platten-Kamera, die drei Schwarzweißnegative auf einer Platte belichten konnte; ab 1895 vermarktete Ives sein additiv arbeitendes Kromskop kommerziell.[20] Prof. Adolf Miethe brachte ab 1903 die Drei-Farben-Projektion durch den Einsatz von drei getrennten Lichtquellen in seinen Apparaten zu Stande.[21]

Die Farbe der mittels additiver Verfahren erhaltener Aufnahmen auf Papier zu bannen, sorgte jedoch für große Schwierigkeiten. Diese Umstände verlangten nach einer alternativen Methode, welche auf den Prinzipien der sogenannten „subtraktiven“ Farbfotografie basieren sollte.[22] Aus ihr sollte sich in weiterer Folge die gesamte zukünftige Farbfotografie des 20. Jahrhunderts ableiten, so Pamela Roberts.[23]

---

[18] Ebenda.
[19] Roberts 2007, S. 15.
Heute ist bekannt, dass Maxwell bei der Projektion nur durch Zufall eine zufriedenstellende Farbwiedergabe des Schottentuchs erlangte. Zur damaligen Zeit waren nur fotografische Emulsionen bekannt, die lediglich auf blaues, violettes und ultraviolettes Licht ansprachen. Erst 1873 erfand Hermann Wilhelm Vogel eine grünempfindliche und 1874 Becquerel eine rotempfindliche Platte. 1904, nach vielen Versuchen , u.a. von Prof. Adolf Miethe, mit verschiedenen lichtempfindlichen Platten, brachte Perutz schlussendlich die für das gesamte Spektrum empfindliche panchromatische Perchromo-Platte auf den Markt. Maxwells Glück war bei seinem Versuch 1861, dass das rote Schottenmuster auch ultraviolettes Licht reflektierte und der Grünfilter für etwas blaues Licht durchlässig war, wodurch das rote und das grüne Teilbild geschwärzt wurde. Hedgecoe 1979, S. 253. Koshofer 1981, S. 73.
Clerk Maxwells Versuche bilden bis heute noch die Grundlagen der „additiven“ Farbfotografie. Man konnte ab diesem Zeitpunkt die gesamte Farbpalette durch die Addition von Rot, Blau und Grün wiedergeben. Die erfolgreichste Realisierung diese Prinzips sollte die Erfindung des Autochroms 1904 sein und viele Jahre später der Farbfernseher. Roberts 2007, S. 15.
[20] Frizot 1998, S. 413. Siehe auch Roberts 2007, S. 18.
[21] Koshofer 1981, S. 73-74.
[22] Sie baute nach wie vor auf Youngs Farbtheorie auf, doch anstatt die drei Farben zu addieren, wurde beim subtraktiven Verfahren Farben durch das selektive Herausfiltern gewisser Lichtwellenlängen erzeugt. Das Verfahren beruht auf der Beobachtung, dass die Farbpigmente alle Farben des Lichts absorbieren mit Ausnahme der eigenen Farbe, die sie reflektieren. Hedgecoe 1977, S. 32.
[23] Roberts 2007, S. 15.

Louis Ducos du Hauron und Charles Cros präsentierten durch Zufall bei derselben Sitzung an der Société Française de Photographie in Paris ihre Methoden zur Farbsynthese, die auf dem Prinzip der Dreifarbigkeit beruhten[24], jedoch war lediglich Ducon du Haurons Verfahren umsetzbar.[25] Es gelangen ihm dreifarbige Pigmentdrucke, wofür er mit subtraktiver Farbmischung arbeitete. Das wohl gelungenste Bild ist die Ansicht der Stadt Angen von 1877.[26] (Abb. 2)

1904 traten die Brüder Lumière mit ihrem neuen Farbmischverfahren in Erscheinung. Ihre Autochromen-Platten funktionierten nach einer Methode, der Kornrastertechnologie sehr ähnlich. Das Verfahren basierte auf der additiven Farbmischung und hatten ein feinkörniges Raster aus Kartoffelstärke. Die Körner wurden eingefärbt und stellten einen gerasterten Dreifarbfilter dar, der mit einer Bromsilber-Gelatine-Schicht überzogen und belichtet wurde.[27] Ab 1907 war das Autochrom für jedermann käuflich zu erwerben. Bis in die 1930er Jahre war es sowohl in ästhetischer als auch in wirtschaftlicher Hinsicht das führende Farbverfahren zur Reproduktion von farbigen Fotografien. Für damalige Verhältnisse lieferte es erstmals sehr überzeugende Ergebnisse in Farbe. Die Farbfotografie war durch das Autochrom für eine breitere Masse möglich geworden. Zwar kamen seit dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts zahlreiche neue additive Farbrasterplattenverfahren auf, wie beispielsweise in England von Thames, Paget (1913) oder Finlay oder auch in Deutschland mit der Agfa Farbenplatte (1916), keines konnte aber ernsthaft mit dem Autochrom der Brüder Lumière konkurrieren. Lediglich die Diptichromplatte (1909-1914) von Louis Dufay konnte eine durchaus beeindruckende Verkaufsbilanz vorweisen.[28] Das Autochrom sollte letztendlich aber für die nächsten 25 Jahre das führende Farbverfahren am Markt bleiben.[29]

Gleichzeitig erfolgte nach und nach eine sukzessive Umstellung von Glasplatten auf Planfilme. Ein Nachteil der Glasplatten-Verfahren, wie dem Autochrom war es nämlich, dass man davon nur eine Einzelaufnahme auf Glas, nicht aber auf Papier, herstellen konnte,

---

[24] Frizot 1998, S. 413.

[25] Bereits im November 1868 hatte er seine Forschung zur Dreifarbenfotografie patentieren lassen und 1869 veröffentlichte er sein Buch *Les couleurs en photographie: solution du problème,* in dem er bereits die Grundlagen der modernen Farbfotografie, sowohl der additiven als auch der subtraktiven Methode, vorwegnahm. Roberts 2007, S. 16. Er forschte zwischen 1863 und 1868 intensiv mit Bromsilberkollodiumplatten, jedoch erst ab 1973/74 mit der Entdeckung der Farbensensibilisierung durch Hermann Vogel und Edmond Becquerel wurde die Dreifarbenfotografie (theoretisch) praktisch anwendbar. Ducos du Hauron machte seine Bormsilberplatten nun also mit *Korallin* für Grün und mit *Chlorophyll* für Rot empfindlich. Marchesi 1998, S. 13-14.

[26] Marchesi 1998, S. 14. Siehe auch Roberts 2007, S. 16-18.

[27] Frizot 1998, S. 414.

[28] Roberts 2007, S. 67.

[29] Roberts 2007, S. 20-55. Für ausführlichere Informationen zur Funktionsweise und allgemein zum Autochrom sei auf Pamela Roberts Kapitel zum Autochrom in *100 Jahre Farbfotografie* verwiesen.

weswegen es nicht beliebig zu vervielfältigen war.[30] 1912, brachte Dr. Rudolf Fischer die aller ersten Mehrschichten-Farbfilme heraus. Er betrat völliges Neuland, indem er als erster mit den sogenannten „Farbkupplern" arbeitete. Das waren farbbildende Chemikalien, die in die Emulsion gemischt wurden, wodurch Farbe direkt innerhalb der Emulsion entwickelt werden konnte. Man brauchte dazu, anders wie bei Ducos du Hauron, nur noch eine Trägerplatte. Fischers Erfindung brachte die Forschung auf dem Gebiet der subtraktiven Farbreproduktion und somit für den weiteren Verlauf der Farbfotografie entscheidend voran.[31]

Im Zuge der Umstellung auf Filme brachte auch Lumière ab 1929 auf Basis des Autochrome-Materials seinen Filmcolor-Planfilm auf den Markt, der die Autochrome-Platte ersetzen sollte. Agfa versuchte mit der bereits erwähnten Agfa-Farbplatte von 1926 ein Konkurrenzprodukt zu Autochrome herauszubringen. Sie ließ sich aber erst etwa zehn Jahre später als *Agfacolor*-Film erproben. Kodak brachte 1928 seinen *Kodacolor* als 16mm Schmalfilm nach dem Linsenraster-Verfahren (in Amerika) heraus. 1932 folgte Agfa mit einem 16mm Agfacolor-Rollfilm und -Planfilm und 1935 Louis Dufay mit seinem *Dufaycolor*, ebenfalls als Roll- und Planfilm[32].[33]

All die vorausgegangenen Entwicklungen gipfelten Mitte der 1930er Jahre in zwei Farbfilm-Verfahren, die letztendlich die Popularisierung der praktikable Farbfotografie auch im Amateurbereich erst ermöglichten: Die Einführung des Mehrschichtenfarbfilms *Kodachrome*[34] von Leopold Mannes und Leopold Godowsky Jr. im Jahre 1935 (in Amerika), sowie durch den 1936 auf den (deutschen) Markt gebrachten *Agfacolor-Neu* Film von der Konkurrenzmarke Agfa, ein Diafilm im Kleinbildformat, von Dr. Wilhelm Schneider und Gustav Wilmanns entwickelt, ebnete den Weg frei für eine kommerzielle Nutzung der Farbfotografie. Beide Verfahren gehen auf die Erkenntnisse von Rudolf Fischer zurück und fußen somit auf dem Prinzip der subtraktiven Farbmischung.

Mit der Verbreitung des Farbnegativ-Films Kodacolor und der Kodacolor-Farbpapiere ab 1942 wurde das Zeitalter der Farbschnappschüsse, vor allem in den USA, eingeleitet. 1943 waren bereits Agfacolor-Farbpapiere erhältlich. Das farbige Papierbild erfuhr im Laufe der 1960er Jahre rasante Popularität. Die Produktion dieser neuen Papierbilder wurde nach und nach vereinfacht, was eine kontinuierliche Preissenkung bedingte und sie für jedermann

---

[30] Roberts 2007, S. 56.
[31] Hedgecoe 1979, S. 254.
[32] Roberts 2007, S. 67.
[33] Koshofer 2012.
[34] Kodak stellte zuerst seinen 16 mm Kodachrome-Amateurfilm vor und brachte anschließend den historisch bedeutenderen 35 mm Kodachrome-Diafarbfilm heraus. Fiedler 2006, S. 24.

erschwinglich machte.[35] Der Amateurfotograf konnte ab den 1960ern zwischen vielen verschiedenen im Handel angebotenen Farbfilmen auswählen. Der Polacolor-Film der Firma Polaroid war ein weiteres Verfahren, das die Verbreitung der Farbfotografie, vor allem als Medium für LaiInnen, vorantrieb.[36]

2.1.2. Popularisierung der Farbfotografie in den 1930er Jahren

Die 1930er Jahren waren das entscheidende Jahrzehnt für den industriellen, kommerziellen sowie medienwirksamen Durchbruch der Farbfotografie. Ab Mitte des Jahrzehnts öffnete sie sich nach und nach einem breiten Publikum.[37] Vor allem war sie im Bereich der angewandten Fotografie, sprich in der Mode-, Werbe- und Industriefotografie, stark verbreitet.[38] In diesem für die Entwicklung der Farbfotografie so dynamischen Jahrzehnt der 1930er wurden die Glasbildverfahren fast vollständig von den verschiedenen Dreifarbendruckverfahren abgelöst.[39] Gert Koshofer würdigt vor allem die Pionierleistungen von Kodak und Agfa mit ihren *Kodachrome* (1935; in Amerika) und *Agfa-Neu* (1936; in Europa) Filmen, die sie noch vor dem Zweiten Weltkrieg auf den Markt brachten und mit ihnen überhaupt erst die Grundvoraussetzungen für eine Popularisierung der Farbfotografie geschaffen wurden.[40] Es erfolgte ein Übergang von einer Epoche vieler unterschiedlicher Verfahren zu einer Epoche verschiedener Filmfabrikate, die auf dem Prinzip des Mehrschichtenfilms basierten.[41]

Der zunehmend professionelle Einsatz der Farbfotografie in Werbung und Medien, also im Bereich der Populärkultur, enthob sie ab den 1930ern sukzessive ihres bisherigen Daseins als wenig beachtetes Medium. Es kam zu einer rapiden Steigerung des kommerziellen Bedarfs und die Nachfrage nach leichtumgänglichen, schnellen und leistbaren Farbverfahren wuchs rasch an. Der Markt reagiert auf die Ansprüche und Finanzlage des neuen Zielpublikums durch Perfektionierung und Vereinfachung der Farbverfahren.[42] Die Farbfotografie, die zuvor aus technischen und finanziellen Gründen nur wenig verbreitet und oft nur ExpertInnen vorbehalten war, konnte ab Ende der 1930er respektive im Laufe der 1940er Jahre aus den Studio heraustreten und sich somit nach und nach den Status eines Mediums für jede/n erarbeiten beziehungsweise für jede/n, die/der es sich leisten konnte. Der Kostenfaktor spielte im Amateurgebrauch nämlich tatsächlich noch bis in die 1960er Jahre eine entscheidende

---

[35] Frizot 1998, S. 417.
[36] Hegdecoe 1979, S. 255. Innerhalb einer Minute erhielt der Benutzer nun ohne Dunkelkammer und ohne Gang zum Fotohändler ein vollfarbiges Bild. Ebenda.
[37] Roberts 2007, S. 81.
[38] Frizot 1998, S. 418.
[39] Roberts 2007, S. 78.
[40] Koshofer 2011.
[41] Ebenda.
[42] Roberts 2007, S. 83.

Rolle. Die starke Präsenz der Farbfotografie in der breiten Film- und Presse- bzw. Magazinelandschaft machte sie zu einem wichtigen Medium der Populärkultur. Die Welt der Printmedien wurde ab den 1930er Jahren immer bunter und greller. Die Jahre des Zweiten Weltkriegs hielten den Fortgang der Popularisierung in Europa aber noch bis in Ende der 1940er und in das Jahrzehnt der 1950er hinein zurück. In Amerika kam es hingegen ab den frühen 1940ern zur verstärkten Verbreitung des Farbnegativ-Films Kodacolor und der Kodacolor-Farbpapiere, wodurch das Zeitalter der Farbschnappschüsse in den USA eingeleitet wurde.[43]

Die Farbfotografie hatte sich bis in die 1950er Jahre demzufolge vorwiegend als Form der angewandten Fotografie etabliert, die allgemeine und vor allem die institutionelle Anerkennung als künstlerisches Medium blieb ihr aber weiterhin verwehrt. Ihr Durchbruch, der in den Jahrzehnten der 1930er und 1940er vor sich ging, fand auf der Ebene der Populärkultur statt, weswegen Farbfotografie in den 1950er Jahren als populäres Massenmedium gesehen wurde und im künstlerischen Kontext eine ausdrückliche Diffamierung ihrer geschah.

2.2. Frühe künstlerische Positionen: Die wahren PionierInnen der Farbfotografie

Im Folgenden sollen exemplarisch einige künstlerisch ambitionierte FotografInnen herausgegriffen werden, welche sich früh um die Positionierung der Farbfotografie als künstlerisches Medium verdient gemacht haben. Denn William Eggleston als *den* Pionier der Farbfotografie zu bezeichnen, würde heißen wichtige Positionen auszulassen. Es soll daher versucht werden die Sensibilität dafür zu schärfen, dass, entgegen der landläufigen Meinung die Farbfotografie hätte erst in den 1970er Jahren Einzug ins Museum und somit in die Riege der Künste gehalten, sie sehr wohl bereits mit dem Aufkommen der ersten ästhetisch zufriedenstellenden Farbbilder eine Rolle in der künstlerischen Fotografie und auch im musealen Rahmen gespielt hat.[44]

Die ausgewählten KünstlerfotografInnen sahen allen Vorurteilen und technischen Widrigkeiten zum Trotz schon sehr früh das künstlerische Potenzial der Farbfotografie und schöpften ihre variantenreiche Vielzahl an Möglichkeiten aus. Teilweise wurden ihre Farbfotografien sogar im institutionellen Rahmen ausgestellt, ihre Einzelleistungen wurden jedoch lange nicht gewürdigt. Zudem kam es erst sehr spät, vermehrt im vergangenen Jahrzehnt, zu einer differenzierten Aufarbeitung des farbfotografischen Werks einiger früher

---

[43] Frizot 1998, S. 417.

[44] Die unterschiedlichen Gründe für die lange Geringschätzung der Farbfotografie und die relativ späte Etablierung als künstlerisch anerkanntes Medium sollen im nachfolgenden Kapitel 3. detailliert erörtert werden.

FarbpionierInnen, wie beispielsweise Inge Morath oder Saul Leiter[45], mit pronociertem Fokus auf ihre Leistung für die Etablierung der Farbfotografie an sich und im Speziellen für die Entwicklung einer eigenständigen Ästhetik. Die nachfolgende kursorische Einführung in das Werk einer Auswahl dieser VorreiterInnen soll offenlegen, dass Farbfotografie nicht erst schlagartig mit der *New Color Photography* ein wichtiges künsterlisches Ausdrucksmittel wurde. Zudem soll genau diese schleichende Entwicklung seit den ersten kommerziellen Möglichkeiten der Farbreproduktion, die in einer Blüte der Farbfotografie in den 1970ern kulminierte, an KünstlerfotografInnen erläutert werden, die erst den Weg für hochdotierte Künstler wie William Eggleston bereiteten.[46]

Die Ersten, die die Möglichkeit der farbigen Bildproduktion durch das Aufkommen der Autochrome umgehend für ihre künstlerischen Zwecke nutzten, waren die führenden Persönlichkeiten „der Kunstfotografie um 1900"[47], des Piktorialismus: Alfred Stieglitz, Edward Steichen, Frank Eugene und Heinrich Kühn. Sie schätzten aber vor allem die impressionistischen Qualitäten der Autochrome, die durch die körnige Auflösung des Kornrasterverfahrens entstanden. Heinrich Kühn, von dem neuen Medium und seinen Möglichkeiten begeistert, spricht in einem Brief an Alfred Stieglitz, vom 7. September 1907, sogar davon, sich regelrecht „autochrom-krank" zu fühlen.[48] Neben seiner intensiven Beschäftigung mit den Farbverfahren war er generell um die Positionierung der Fotografie bemüht: „Für Heinrich Kühn stellte die Fotografie eine Form der Kunstausübung statt, die zwar in Anlehnung an die zeitgenössische Malerei und Grafik aber mit durchaus eigenständigen Mitteln arbeitete."[49] Kühn sah die Anerkennung der (Amateur)Fotografie als eigenständige Kunstform, trotz ihrer bewussten Adaption malerischer Elemente und der klaren Anlehnung an die Bildenden Künste, keinesfalls als widersprüchlich, sondern als logische Konsequenz ihres Potenzials.
Im Sommer 1907 experimentierte er mit seinen Kollegen Alfred Stieglitz, Edward Steichen und Frank Eugene in Tutzing bei München mit den soeben auf den Markt gekommen Farbverfahren der Brüder Lumière. Stieglitz stellte einige seiner eigenen sowie Aufnahmen von Steichen und Eugen sogleich im September 1907 in seiner Galerie in New York aus.[50] Kühn, der sich intensiv mit der Übertragung „natürlicher Farben" in eine Palette limitierter

[45] Zu Saul Leiter siehe Kapitel 4.1.
[46] Alle der hier aufgezählten KünstlerInnen, mit Ausnahme von Madame Yevonde, waren ab den 1930ern vorwiegend in den USA tätig.
[47] Faber 2010, S. 7.
[48] Faber 2010, S. 68.
[49] Faber 2010, S. 11.
[50] Frizot 1998, S. 423.

Tonwerte beschäftigt hatte, sah ungeahnte Möglichkeiten in der neuen Technik und prophezeite dem Autochrom eine große Zukunft: „what the Daguerreotype has been to modern monochrome photography, the Autochrome-type will be to the future of color photography."[51] Nichtsdestotrotz schrieben Kühn und vor allem Stieglitz der Farbfotografie, beziehungsweise dem Autochrom, den Status als Kunstform hauptsächlich durch seine malerischen, impressionistischen Qualitäten zu. Sie stellten die Fotografie damit in die Tradition der Malerei, von der man sich in postpiktorialistischen Zeit nach den 1920er Jahren hingegen klar abzugrenzen suchte. Kühn nutzte das Autochrom noch bis 1912 für seine Zwecke. Er fertigte vor allem eine Vielzahl an privaten Familienporträts an, die vermehrt Aufnahmen seiner Kinder zeigen. (Abb. 3)

Die Zwischenkriegszeit war für KünstlerInnen und FotografInnen eine dynamische Zeit, geprägt von einer neuen avantgardistischen Neugierde und Experimentierfreudigkeit, die von einer allgemeinen Abwehrhaltung allem Vorangegangenen gegenüber bestimmt wurde. Der (europäische) Surrealismus hatte sehr großen Einfluss auf die Farbfotografie, aber nur eine wenige ambitionierte FotografInnen verschrieben sich dem avantgardistischen Experiment mit der Farbe, darunter Madame Yevonde, Paul Outerbridge, Man Ray und László Moholy-Nagy.[52]

Yevonde Cumber, besser unter dem Namen „Madame Yevonde" bekannt, betrieb bereits ab 1914 ihr eigenes Porträtstudio in London und arbeitete später bei wichtigen Magazinen im Bereich Redaktion und Werbung. „Gelangweilt" von der Monochromfotografie, wendete sie sich mit vollster Leidenschaft der Farbfotografie zu. Sie empfand, so Jeannie Fiedler, „die Grautonskala der Schwarzweißfotografie als Begrenzung ihrer Fähigkeit."[53] Madame Yevonde war eines der ersten weiblichen Mitglieder der Professional Photographers Association. Ihr Engagement für die Farbfotografie zeigte sich nicht nur in ihrer praktischen Tätigkeit, sie schrieb, veröffentlichte und referierte bei jeder Gelegenheit zum Thema. Bereits 1921 hielt sie Vorträge vor der Association und lobte dort sowie vor der Royal Photographic Society „die phantastischen künstlerischen Optionen, die ein vorurteilsfreier Umgang mit den neuen farbigen Medium eröffnen würde".[54] Anfang der 1930er Jahre begann die Fotografin mit dem in England weit verbreitete Vivex-Farbverfahren[55] zu arbeiten, welches für eine bis

---

[51] CAMERA WORK, Nr. 20, Oktober 1907. Zitiert nach Faber 2012, S. 87.
[52] Roberts 2007, S. 79-80.
[53] Fiedler 2006, S. 26
[54] Ebenda.
[55] Das Vivex-Verfahren ist eine Variante des Dreifarben-Carbroverfahren und sorgt für eine lebendige, dauerhafte Farbintensität. Roberts 2007, S. 87. Weitere wichtige Information zu Madame Yevonde und ihrem meisterlichen Umgang mit dem Vivex-Verfahren finden sich auf der offiziellen Hompage: http://www.madameyevonde.com/.

dahin noch nicht mögliche dauerhafte Farbintensität sorgte. Es blieb bis nach dem Zweiten Weltkrieg eines der führenden Farbverfahren am Markt, danach wurde es vom Dye-Transfer Prozess abgelöst. Madame Yevonde verfolgte die, in ihren Bildern gegenwärtigen, ironischen Strategien mit Bildwitz und surrealen Elementen, wobei die „entfesselte Kolorierung" des Vivex-Verfahrens die entsprechende Bühne für die exzentrische Inszenierungen der Fotokünstlerin bot.[56] Exemplarisch hierfür steht ihre berühmteste Bildserie *Goddesses and Others* von 1935 (Abb. 4), die als Parodie auf das zeitgenössische Gesellschafsporträt der Londoner „upper class" Damen gelesen werden kann.[57] 1937 wurden zwei ihrer Farbaufnahmen aus der 1936 entstandenen Serie von Farbfotografien des Interieurs des prächtigen Liniendampfers *Queen Mary* (Abb. 5) in Beaumont Newhalls Ausstellung *Photography 1839-1937*[58], einer der ersten Ausstellungen überhaupt, die Farbfotografien ausstellte, im *Museum of Modern Art* in New York gezeigt; auch Farbfotografien von Paul Outerbridge waren in dieser Ausstellung vertreten.[59]

Paul Outerbridge, der in den 1920ern in Paris und Berlin mit den wichtigsten KünstlerInnen der Avantgarde verkehrte, arbeitete in den 1930ern in New York als Werbefotograf und experimentierte mit Stillleben und Akten.[60] (Abb. 6) Für den ambitionierten Künstler schien die Schwarzweiß-Ästhetik seiner Sachfotografie am Beginn der 1930er Jahre ausgereizt und er suchte nach einer neuen ästhetischen Herausforderung, die er, wie auch Madame Yevonde vor ihm, in der Farbfotografie fand, so Jeannie Fiedler.[61] Outerbridge arbeitete in den 1930ern mit Dreifarben-Carbrodrucken und stellte in den 1940er Jahren auf das Dye-Transfer Verfahren um, wodurch ihm eine chemisch sehr komplexe Farbpalette zur Verfügung stand.[62] Als einer der führenden Farbfotografen war Outerbridge bis in die 1940er Jahre in New York im Modebereich und im Fotojournalismus kommerziell erfolgreich tätig. Mit seinen hochwertigen (künstlerischen) Dreifarben-Carbrodrucken erzielte er zudem Preise, die für Farbfotografien bis dahin nicht denkbar waren. Sein 1940 publizierte Buch *Photographing in Coulor* zeugt vom Erfolg und der Qualität seiner Farbaufnahmen. 1950 bereiste er mit einer 35mm-Kamera ausgerüstet Mexiko, wo er den Alltag der dort ansässigen Menschen

---

[56] Fiedler 2006, S. 26.
[57] Ebenda.
[58] Christopher Phillips vermerkt, dass Newhalls Ausstellung *Photography. 1839-1937* für gewöhnlich „als ein entscheidender Schritt auf dem Weg zur Anerkennung der Fotografie als vollgültige Museumskunst angeführt" wird. Er verfolgte eine Methode, deren Ziel es sein sollte, wie er selbst 1938 beschreibt: „eine Grundlage zu schaffen, mit der die Bedeutung der Fotografie als ästhetisches Medium besser erfaßt werden kann." Phillips 2002, S. 297, S. 301.
Mehr zur Rolle des *Museum of Modern Art* und den Direktoren der Fotografieabteilung im Kapitel 4.3.
[59] Roberts 2007, S. 88-89.
[60] Roberts 2007, S. 80.
[61] Fiedler 2006, S. 25.
[62] Roberts 2007, S. 95-96.

fotografierte und die fortschreitende Urbanisierung dokumentierte. (Abb. 7) In dieser Serie hielt er flüchtige Momente des alltäglichen Lebens fest, die zuvor als fotografisch völlig wertlos gegolten hätten. Er erkannte das Außergewöhnliche des Alltäglichen, verstand den Reiz des Gewöhnlichen und erhob es zum bildwürdigen Motiv. Somit nahm er die Ästhetik des „everyday", die die Farbfotografie der 1970er Jahren beherrschen sollte, bereits 1950 vorweg.[63]

Man Ray, Vertreter des Dadaismus und Surrealismus, experimentierte sehr vielfältig mit den farbfotografischen Möglichkeiten, vor allem im Bereich Mode und Porträt. In den 1930er Jahren schöpfte er den Variantenreichtum der neuen Farbverfahren, unter anderem durch Miteinbezug anderer Medien, voll aus.[64] Im Modemagazin *Vogue* wurden ab den 1920ern Fotostrecken der prominentesten KünstlerfotografInnen der Zeit veröffentlicht. Die Zeitschrift bot ihnen entsprechend Freiraum, ihre künstlerischen Ambitionen zu entfalten und die Veröffentlichung von Farbfotografien wurde gefördert.[65] Ab 1930 waren auch regelmäßig Modeaufnahmen von Man Ray in der *Vogue* vertreten. Sein experimenteller Zugang zum Medium zeigt sich durch den deutlich surrealistischen Einfluss auf seine Fotografien und im bewusst künstlerischen Umgang mit Farbe. Man Ray und László Moholy-Nagy beschäftige die Frage, ob „Farbe in der Fotografie eine neue Art fiktionaler oder metaphorischer Bildsprache schaffen könne, oder ob ebenjene Farbrealität die Fotografie mehr als zuvor zu einem dokumentarischen Aufzeichnungsinstrument mache."[66] Beide Künstler zeigten ihren Optimismus für die neuen Farbverfahren in ihrer experimentellen und theoretischen Auseinandersetzung mit der Farbfotografie.[67]

Mit László Moholy-Nagy reiht sich hier als ein weiterer, wenn man so will, Pionier der Farbfotografie ein. Wie auch Man Ray war er Emigrantenkünstler, der vor allem durch seine Zeit am Bauhaus von 1922 bis 1928, künstlerische Anerkennung erlangte. 1934 verließ er Deutschland, verbrachte ein Jahre in den Niederlanden und ging 1935 nach London, um schlussendlich in Chicago anzukommen; dort gründete er das *New Bauhaus*, das 1944 zum *Institute of Design* wurde.[68] Er gilt als einer der Wegbereiter des *Neuen Sehens* der 1920er Jahre. In der Fotografie bediente man sich, als Antwort auf die technisierte Umwelt, einer radikalen Bildsprache, die mit Perspektive, Verzerrung, Verfremdung, Spiegelung und

---

[63] Roberts 2007, S.141-142.
[64] Roberts 2007, S. 98.
[65] Roberts 2007, S. 126.
[66] Roberts 2007, S. 98.
[67] Roberts 2007, S. 101. Man Rays Werk wurde 1929, neben dem von Outerbridge, bei der von László Moholy-Nagy mitorganisierten einflussreichen Ausstellung *Film und Foto* in Stuttgart gezeigt; sie galt als *der* Schaukasten für das *Neuen Sehen.* Ebenda.
[68] Roberts 2007, S. 100.

dynamischen Kompositionen spielte, um das konventionelle Sehen aufzubrechen; dafür sollte man sich auf die der Fotografie immanenten ästhetischen Gestaltungsmittel besinnen.[69] Die Ästhetik des *Neuen Sehens* war von jener des Schwarzweißfilms geprägt. Farbe mit ihrem narrativen Charakter wurde auch vom Gros der Foto-Avantgardisten kategorisch abgelehnt. Moholy-Nagy war eine der wenigen Ausnahmen. Stets an der Auslotung der fotografischen Möglichkeiten an sich interessiert, experimentierte er mit diversen Verfahren, wie dem Fotogramm, der Montage oder der Collage, aber auch mit Effekten von Mustern, Licht und Spiegelungen; sein besonderes Interesse galt dabei stets der Farbe. (Abb. 8) Die Technik der fotografischen Prozesse zu beherrschen, würde erst weitere Experimente erlauben respektive könnte die Optimierung oder gar Revolutionierung der bis dahin noch nicht zufriedenstellenden Farbverfahren herbeiführen.[70] Durch Intensivierung der Auseinandersetzung mit den technischen Bedingungen der Farbverfahren und eingängige Beschäftigung mit Farbtheorien, insbesondere mit der Farbenlehre Goethes, machte Moholy-Nagy die Farbfotografie zum integralen Bestandteil seines künstlerischen Fundus und internalisierte sie als Logik seines künstlerischen und gestalterischen Sehens.[71] Seine Überlegungen, sowohl auf praktischer als auch theoretischer Ebene, gipfelten in seinem 1936 veröffentlichten Essay *Der befreiten Farbfotografie entgegen*, in dem er in neun Punkten das Potenzial der fotografischen Farbe, ihre technischen Bedingungen, aber auch ihre Schwachstellen, sowie ihrer Entwicklung in Anlehnung an die impressionistische Malerei erläutert. Besonders geht er hier auf Cézanne ein:

> „Die Impressionisten orientierten sich bereits auf sachlichere optische Aufgaben und wagten es zum ersten Mal, das erzählende, novellistische Element der Malerei zugunsten der Farbgestaltung zu unterdrücken. Damit wurde der Impressionismus die Grundlage der Kunst Cézannes. [...] Meines Erachtens bleibt die künstlerische Entwicklung Cézannes lange Zeit die Grundlage jeder Farbfotografie und jedes Farbfilms.“[72]

Weiters hebt Moholy-Nagy das Licht als entscheidendes Moment hervorhebt: „Meiner Auffassung nach ist das wichtigste Element des Farbfilms die künstliche Lichtquelle. [...] anstelle von Farbe (können) wir mit Licht ‚malen'.“[73] (Abb. 9) Es wird klar, dass Moholy-Nagy die Farbfotografie zwar noch sehr nah an der Malerei beheimatet sah, ihr aber das Potenzial zuschrieb, durch Beherrschung ihrer technischen Bedingungen, ihre eigene Ästhetik, losgelöst von der Malerei, zu entwickeln. Durch die Freiheit, welche dem/der

---

[69] Fiedler 2006, S. 24.
[70] Fiedler 2006, S. 30.
[71] Fiedler 2006, S. 31.
[72] Moholy-Nagy 1936, S. 40-41. Ungarisches Original: A felszabadult szín-fényképezés felé, in: Korunk, Nr. 12, 1936, S. 1014-1017.
[73] Moholy-Nagy 1936, S. 40. Ungarisches Original: A felszabadult szín-fényképezés felé, in: Korunk, Nr. 12, 1936, S. 1014-1017.

FotografIn durch die neuen Farbkameras gegeben würde, würde sich ihm ein erweitertes Spektrum an Möglichkeiten bieten, um beispielsweise experimentelle Bilder oder farbige Schnappschüsse zu schaffen, die den Schwarzweißaufnahmen ebenbürtig wären.[74] 1937, nach seiner Emigration in die USA, fand er mit dem 35mm Kodachrome-Diafarbfilm ein Farbmaterial, das in etwa seinen sehr hohen Ansprüchen genügte: Es bot ihm Flexibilität und eine garantiert gleichbleibende Farbpalette mit zufriedenstellender Farbintensität. Moholy-Nagy arbeitete bis zu seinem Tode 1946 fast ausschließlich damit.[75]

Eine weitere Fotografenpersönlichkeit, deren Verdienst um die Etablierung der Farbfotografie hier keinesfalls ausgespart werden darf, ist Eliot Porter. Mit dem gelernten Biochemiker sollte erstmals Landschaft und Natur als Hauptthemen eines fotografischen Werks in den Vordergrund rücken und Farbe als entscheidendes Ausdrucksmittel fungieren. Sein besonderes Interesse für Botanik und Ornithologie ermutigte ihn ab 1939 Farbe zu verwenden, um eine „realistische" Dokumentation der Pflanzen- und Tierwelt, aber auch eine Wiedergabe von Stimmungswerten zu ermöglichen. Dabei war er weniger an großzügigen Landschaftsfotografien interessiert, mehr lag sein Fokus auf konkreten Detailaufnahmen, in denen er sich intensiv mit dem Wesen seiner Motive auseinandersetzen konnte. Seine Fotografien zeugen von einer Sensibilität für die Feinheiten und die nuancenreiche Schönheit der Natur und ihrer Strukturen. Sie zeigen, neben seinen frühen Aufnahmen von Vögeln, viele Studien von Blättern, Blüten, Felsformationen (Abb. 12) oder Wolkenkonstellationen (Abb.11). Porter schuf eindringliche, harmonische Porträts von Wasser- und Lichteffekten in Wäldern (Abb.10) und lernte durch bewusstes Beobachten und Abwarten mit den Besonderheiten und (Licht)Gegebenheiten der Natur umzugehen. Er beschäftige sich intensiv mit Stimmungswerten, lernte mit ihnen umzugehen und sie in seinen Fotografien einzufangen: „Eine Aufnahme von Wasser auf einem Felsen etwa … könnte Tageslicht reflektieren und so blau wie das Meer erscheinen, sie könnte aber auch die Farbe eines in der Sonne getauchten Sandsteinfelsen reflektieren und wie ein Band aus Gold auf den Betrachter wirken."[76] 1962 erschien sein erster von insgesamt 26 Fotobildbänden, die er in seiner Karriere publizierte. *In Wildness is the Preservation of the World* wurde von der Umweltschutzgruppe *Sierra Club*, deren Vorstand Porter von 1965-1971 angehörte, veröffentlicht und hatte unerwartet großen Erfolg. Porter, dadurch angespornt und finanziell unabhängig, konnte so weiterhin ökologisch spannungsreiche Orte auf der ganzen Welt fotografieren und schuf sowohl intellektuell als auch visuell ansprechende und

[74] Roberts 2007, S. 125.
[75] Fiedler 2006, S. 31.
[76] Eliot Porter zitiert nach Roberts 2007, S. 143.

herausfordernde Bücher. Anfänglich mit dem Dreifarben-Carbo Verfahren arbeitend wechselte der Fotograf später, wie auch Paul Outerbridge, dauerhaft zum Kodak Dye-Transfer Verfahren, das ihm hervorragende und beständige Farbintensität garantierte.[77]

Inge Morath und Ernst Haas gehörten einer Generation von FotografInnen an, die, in den 1920ern geboren, einen anderen, vielleicht sogar ungezwungeneren Umgang mit der Farbe zeigten, als ihre Elterngeneration. Diese Erkenntnis scheint in diesem Kontext doch wesentlich zu sein, da sowohl Haas als auch Morath in Schwarzweiß sowie in Farbe arbeiteten, aber nie Scheu vor dem Umgang mit Farbe zeigten, sondern mit ihr intuitiv „natürlich" umzugehen vermochten: „Ich habe mich nie zwischen Schwarzweiß- und Farbfotografie hin- und hergerissen gefühlt. Der Übergang passierte ganz natürlich.", so Ernst Haas.[78] Für Haas und Morath war Farbe keine Zauberzutat, die einfach über ein Schwarzweißbild gelegt wurde und plötzlich war es farbig. Für sie war im Umgang mit beiden Medien klar, dass jedes seinen immanenten Eigenschaften entsprechend zu behandeln sei. In einer kurzen Äußerung Inge Moraths wird dieses Bewusstsein deutlich:

> „Wenn ich gelegentlich in Farbe und in Schwarzweiß photographieren mußte, machte ich zuerst einen Schwarzweißfilm fertig und legte dann den Farbfilm ein und war dabei bemüht, nicht gleichzeitig an beide Arten zu denken. Noch heute liebe ich es nicht […] gleichzeitig beiderlei Photos zu machen: die Denkweise ist so völlig anders!"[79]

Haas, der Ende der 1940er Jahre aus dem tristen Nachkriegs-Österreich nach Amerika entfloh, ging sogar noch weiter. Für ihn war die Farbe eine unausweichliche Konsequenz: „Ich sehnte mich danach, ich brauchte sie, ich war bereit, und ich hatte einen Film zur Verfügung. Das war im Jahr 1949, der Film war Kodak I, 12 ASA. Ich wollte die neue Zeit, die neue Hoffnung, die sie versprach, in Farbe zelebrieren."[80] Haas fotografierte ab seiner Emigration nach Amerika eigentlich ausschließlich in Farbe, sowohl für seine kommerzielle Arbeit, also für Mode- und Lifestyle-Magazine, sowie im Fotojournalismus, als auch für seine persönliche künstlerische Fotografie. Durch diese bewusste Entscheidung wurde er zu einem der Wegbereiter der künsterlisch anerkannten Farbfotografie, die mit ihm Einzug in die wichtigsten Kunstinstitutionen hielt. 1962 erhielt er nämlich bereits eine Einzelausstellung im *Museum of Modern Art*[81] in New York, im letzten Amtsjahr Edward Steichens als Direktor des *Department of Photography*. Zum Hauptsujet des Fotografen wurde die Großstadt mit all ihren Facetten. (Abb. 13, Abb. 14) Inge Morath erkannte Haas künstlerisches Talent im

---

[77] Roberts 2007, S. 142-150.
[78] Ernst Haas zitiert nach Roberts 2007, S. 139.
[79] Inge Morath zitiert nach Carlisle 1975, S. 25.
[80] Ernst Haas zitiert nach Roberts 2007, S. 139.
[81] Ab dieser Stelle werde ich für das *Museum of Modern Art* in New York das Kürzel „MoMA" verwenden.

Umgang mit der Farbfotografie sofort und beschrieb das Vermögen ihres Kollegen mit folgenden Worten:

> „Im Rahmen der von den Malern, vor allem den Impressionisten, entdeckten Gesetzen der Farbe läßt sich durch das Neusehen von Form und den Zwang zum Umdenken eine ganze Fülle von photographischen Möglichkeiten entdecken. Ich glaube, Ernst Haas war der erste Photograph, der das erreicht hat."[82]

Ernst Haas und Inge Morath waren beide Vollmitglieder bei *Magnum*: Haas ab 1950 auf persönliche Einladung Robert Capas hin, Morath, die schon seit 1953 für die Agentur arbeitete, ab 1955 unterstützt von Haas und Capa als erste Frau. Innerhalb des seriösen Fotojournalismus gab es, neben der Begrüßung der Farbfotografie, auch Stimmen, die den Gebrauch von Farbe als verpönt erklärten. Vorwiegend bei *Magnum* wurde Schwarzweiß als die einzige wahre Farbe der Fotografie angesehen. Das Credo wurde besonders von Henri Cartier-Bresson hochgehalten. In Wahrheit waren die Grenzen aber auch innerhalb dieser Strukturen nicht so eng gesteckt, einige Mitglieder von *Magnum* arbeiteten ebenfalls zeitweise in Farbe. Selbst Robert Capa experimentierte mit der Farbfotografie. Einige seiner farbigen Aufnahmen aus dem Zweiten Weltkrieg wurden sogar 1938 im Magazin *Life* veröffentlicht.[83]

Morath publizierte im Laufe ihrer Karriere über dreißig Monografien, blieb aber stets, wie auch Haas, im Fotojournalismus verankert. Ihre (Farb)Fotografien wurden in zahlreichen seriösen Magazinen, aber auch in Mode-Magazinen, wie der *Vogue,* veröffentlicht. Hierin zeigt sich eine Divergenz, die sich im gesamten Œuvre der Fotografin widerspiegelt und im Kleinen auf ihr farbfotografisches Werk übertragen werden kann: „It is the distinction between work for hire and personal work- and between her early career as a magazine photographer and her late career as a celebrated artist- that we may look for clues to Morath's seemingly contradictory relationship to color photography."[84] Das frühe farbfotografische Werk der Fotografin wurde erstmals in der von John Jacob 2009 herausgegebenen Publikation *Inge Morath. First Color* differenziert aufgearbeitet und sein künstlerischer Wert gewürdigt. Die Arbeiten für die Publikation wurden aus Moraths persönlichem sowie aus dem Magnum Archiv zusammengetragen. Mary Panzer hält im Vorwort fest: „Its absence from her story, and from the larger history of photography, is the result of Morath's own adherence to an industry-wide consensus among well intentioned photographers, curators, and historians. In their minds, color photography could not be fine art, and did not belong in museums."[85]

---

[82] Inge Morath zitiert nach Carlisle 1975, S. 22.
[83] Roberts 2007, S. 123.
[84] Jacob 2009, S. 194.
[85] Panzer 2009, S. 7.

Frühe FotojournalistInnen arbeiteten im Gegensatz zu KunstfotografInnen viel mehr in der „Gegenwart" und waren nicht so sehr an der Nachhaltigkeit ihrer Fotografien interessiert.[86] Sie arbeiteten auf Nachfrage und profitierten von den ökonomischen Entwicklungen der Massenkultur. Mary Panzer stellt hier fest, dass sich das Werk vieler Fotojournalisten als Teil der größeren Fotografiegeschichte, genau wie deren Farbfotografien, die damals auf Grund des problematischen Status der Farbfotografie in dieser Geschichte ohnehin aus dem Werk der meisten FotografInnen ausgeklammert wurden[87], unterordnen musste und als Konsequenz oft verloren ging.[88] Der Grund warum Moraths Farbfotografie als künstlerische Form damals nicht von Bedeutung war, findet einerseits in den kulturellen Vorurteilen, die gegen die Farbfotografie vorherrschten, ihre Erklärung und andererseits in der unterschiedlichen Behandlung von Farb- und Schwarzweißfotografie, sowohl in Moraths persönlichem als auch im *Magnum* Archiv. Die Farbbilder wurden nämlich als Bestand abgetan und nicht beachtet, was eine Marginalisierung der Farbe zur Folge hatte. Farbfotografien wurden so aus dem Zusammenhang gerissen, verloren ihren Kontext: „The declassification of an image as stock is of speacial significance because it establishes a further degree of loss; an alienation of a picture from its source, or meaning. […] nearly one third of the color work known to exist-were seperated from their stories and lost in this manner."[89]

Morath beschäftigte sich bereits seit den 1940er Jahren mit Farbfotografie. Ein erster großer Korpus an farbigen Aufnahmen entstand als Auftragsarbeit für diverse Fotomagazine während ihrer Reisen in den 1950er Jahren durch Spanien (Abb. 15), Iran, Rumänien, Mexiko (Abb. 16) und Tunesien.[90] Sie sah ihre Arbeit für Magazine von Anfang an als eine Art Sprungbrett für ihre persönliche Arbeit[91], für die sie stets in Farbe und Schwarzweiß fotografierte: „If for some reason I had to do color and black and white simultaneously."[92]

---

[86] Mary Panzer definiert den Unterschied zwischen Kunstfotografie und Magazinfotografie klar: „Art photographs are defined as unique, carefully made images, crafted by a single person, and created to be seen one at a time. By contrast, magazine photography is cheap and plentiful, produced in conjunction with editors, writers, designers, and publishers, and assembled in sequences to tell stories. The museum views photographs according to the way they fit into a larger history, specially that of art photography. Photographers who seek recognition as artists work for posterity." Panzer 2009, S. 8.

[87] Panzer vermerkt hier noch: „[...] despite the fact that their careers benefitted from media's enormous demand for color images from the 1940s through the '60s." Ebenda.

[88] Ebenda.

[89] Jacob 2009, S. 196.

[90] Jacob 2009, S. 193.

[91] Jacob 2009, S. 194.

[92] Inge Morath zitiert nach Jacob 2009, S. 193.

3. Gründe der Geringschätzung: Warum war Farbfotografie als künstlerisches Medium lange Zeit nicht akzeptiert?

Der technische Ursprung der Fotografie stand seit ihrer Erfindung ihrer Nobilitierung als Kunst im Weg.[93] Denn Fotografie wurde als mechanischer Vorgang verstanden, im Zuge dessen ein Abbild durch „eine momentane Aktivität eines integrierten Mechanismus"[94] entstand. „Alle Lichtstrahlen, die durch die Linse eindringen, formen unmittelbar ein Bild, und die Linse erzeugt qua Definition ein auf ihre aktuelle Brennweite fokussiertes Bild."[95] Daher war der vorherrschende Tenor bis Beginn des 20. Jahrhundert, Fotografie als technisches Verfahren, könne nicht in die Riege der Künste erhoben werden. Zwar kam es um die Jahrhundertwende zum Versuch der Nobilitierung der Fotografie zur Kunst durch die Strömung der „Kunstfotografie", dem so genannten Piktorialismus, als dessen Fahnenführer Alfred Stieglitz fungierte. Doch suchte man die künstlerische Aufwertung vorrangig durch bewusste Anleihen aus der Malerei. Hierbei rückte auch zum ersten Mal die Farbfotografie, das Autochrom, in den Fokus der KunstfotografInnen. Vor allem waren es aber ihre malerischen, impressionistischen Qualitäten, die sie interessant machten. In den 1920er Jahren verschwand die Strömung des Piktorialismus wieder und man versuchte sich mehr auf das Medium der Fotografie an sich zu besinnen, der Dualismus von Malerei und Fotografie war aber stets ein Thema. „Die physische Einschränkung hat einiges mit dem distanzierten Verhältnis zwischen Malerei und Photographie während der Zeit der Kunstphotographie in den ersten etwa sechzig Jahren dieses [20.] Jahrhunderts zu tun", so Jeff Wall.[96] Farbe in der Fotografie wurde durch ihr Verhältnis zur Malerei also zusätzlich stiefmütterlich bis abschätzig behandelt. Daran änderte auch die kleine Farbrevolution Mitte der 1930er Jahre nichts, die eine Periode der fortschreitenden Verbesserung der zahlreichen neuen Farbverfahren einläuten sollte und ihre Verbreitung in der Populärkultur begünstigte. Viel mehr bedingte die zunehmende Medienpräsenz der Farbfotografie sogar eine Verschiebung der Debatte um die Geringschätzung der Farbe auf eine neue Ebene, auf jene von Hochkunst gegen Popularkunst. Ironischerweise wurden nämlich die Vorurteile gerade durch das allgemeine Vordrängen der Farbe noch vehementer. Ihre Rolle in den Bereichen der kommerziellen Öffentlichkeit sowie im Privaten festigte damit die Stellung des

---

[93] Erst im Zuge der modernistischen Debatte, die in den 1960er Jahren auch die fotografische Praxis beeinflusste, sollte gerade ihr technischer Ursprung zu einem zusätzlichen Nobilitierungselement der Fotografie zur (modernistischen) Kunstform betont und als medienspezifisches Charakteristikum hinterfragt werden. Mehr dazu siehe Kapitel 4.2. und im Bezug auf William Eggleston siehe Jens Schröters Aussage zitiert in Kapitel 4.3.2., S. 72.
[94] Wall 2008, S. 414.
[95] Ebenda.
[96] Ebenda.

Monochromen als wahre Farbe der (künstlerischen) Fotografie und sicherte ihr die alleinige Vormachtstellung bis in die 1960er Jahre.

Im Folgenden soll nun ausführlich der Beantwortung der Frage nach den Gründen der Befangenheit gegenüber der Farbfotografie nachgegangen werden. Dafür muss das Verhältnis von Schwarzweiß- und Farbfotografie seit der Frühzeit der Fotografie durch Befragung unterschiedlicher Ebenen und Zusammenführung verschiedener Argumentationsstränge untersucht werden. Diejenigen Gründe der Diffamierung, welche die augenscheinlichen Mängel der (frühen) Farbfotografie auf technischer und finanzieller Ebene als Ausgangspunkt ihrer Geringschätzung nahmen, sollen gleichermaßen untersucht werden, wie jene, die sich auf einer theoretischeren Ebene bewegen. Der historisch weit zurückreichende Streit zwischen *disegno e colore*, auf den Dualismus von Schwarzweiß- und Farbfotografie umgelegt, der sich im Laufe des 20. Jahrhunderts in der Fotografie immer stärker als im Vordergrund stehend entpuppen sollte, birgt ebenso Hinweise auf die lange Geringschätzung der Farbfotografie. Letzter Punkt der Analyse soll das spannungsreiche Konfliktverhältnis zwischen Hochkunst und Popularkunst darstellen: Auf der Ebene von „high and low" bewegt sich die starke (Rück)Besinnung auf die Werte der Schwarzweißfotografie in den 1950er Jahren. Mit dieser Negativbewertung der Farbe ging eine rigorose Ablehnung ihrer einher, einerseits als kommerzielles Massenmedium, zu welchem sie sich ab den 1930ern gewandelt hatte, und andererseits als immer deutlicheres Medium einer laienhaften AmateurInnenpraxis.

3. 1. Schwarz und Weiß: Die „wahren Farben" der Fotografie

Der Behauptungskampf der Farbfotografie nahm seinen Ursprung bereits in der Pionierzeit der Fotografie, da Experimente in Farbe bereits früh für künstlerische Zwecke genutzt wurden. Nichtsdestotrotz blieb die Idee von farbiger Fotografie bis zum Aufkommen des Autochroms 1907 auch für BerufsfotografInnen ein beinahe unerfüllbarer Wunsch. Selbst danach blieben die technischen Gegebenheiten ein Hindernis, da bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts mit keinem Verfahren eine vollkommen zufriedenstellende Farbwiedergabe garantiert werden konnte. Die Welt der künstlerischen Fotografie wurde so seit jeher von einer Ästhetik des Schwarzweiß bestimmt- Schwarz und Weiß waren die „Farben" der Fotografie. Denn wohl oder übel musste man eine Ästhetik auf Grundlage der technischen Möglichkeiten aufbauen, also auf Schwarz und Weiß, obgleich diese ursprünglich nur als Notlösung gedacht waren.[97] Die Erfinder der Fotografie, waren sogar regelrecht erstaunt, dass ihre Bilder nicht in Farbe waren, sie arbeiteten mit großen Bemühen an der Perfektionierung ihrer Verfahren, im Glauben die monochrome Wiedergabe wäre lediglich ein

[97] Frizot 1998, S. 411.

vorübergehender Zustand.[98] Paradoxerweise wurde die Übersetzung der realen Welt in Grautöne auf ein zweidimensionales Trägermaterial und die damit offen gezeigte Künstlichkeit zum ästhetischen Maßstab der Fotografie.

Aus historischer Sicht wurde Schwarzweißfotografie, die mit der technischen Revolution des 19. Jahrhunderts gleichgesetzt wurde, mit der Möglichkeit der unendlichen (technischen) Reproduzierbarkeit von Bildern, automatisch mit „Modernismus" assoziiert.[99] Heute berücksichtig man im wissenschaftlichen Diskurs die Tatsache, dass Schwarzweißfotografie ein künstliches Abbild der Welt erzeugt, die Welt in Schwarzweißwerte respektive Graustufen übersetzt. Grau sei, so Vilem Flusser, die Farbe der Theorie und aus dieser theoretischen Analyse ließe sich die Welt nicht mehr rücksynthetisieren, womit das Schwarzweißbild zu einer Theorie der wahren Realität werde.[100] Von einem technischen Standpunkt aus gesehen, ist sie die Übersetzung von Lichtwerten auf ein lichtempfindliches Trägermaterial, wobei lediglich die Wellenlängen des Lichts registriert und jegliche Farbnuancen abstrahiert werden.[101] „Schwarz und Weiß [sind] Grenzfälle, ‚Idealfälle': Schwarz ist totale Abwesenheit aller im Licht enthaltenen Schwingungen, Weiß totale Gegenwart aller Schwingungselemente." Flusser sieht Schwarzweißfotografien daher „als Bilder von Begriffen der Theorie der Optik, das heißt, sie sind aus der Theorie entstanden."[102]

Anfangs nur als Übergangslösung gedacht, bis man Farbe fotografisch bannen könnte, nahm man im 19. Jahrhundert Schwarz und Weiß schnell als die gegebenen „Farben" der Fotografie an. Gerade die hohe Künstlichkeit der Schwarzweißfotografie bot nämlich, so Jeannine Fiedler, großen Spielraum für die Entwicklung einer Vielzahl an Kriterien, was sie ästhetisch auszeichnete.[103] Wenn man sich vor Augen führt, dass man die Unzulänglichkeit der Fotografie, „Realität" nur in Schwarzweiß abbilden zu können, zum ästhetischen Maßstab für künstlerische Fotografie erhob, obwohl die Fotografie seit ihrer Erfindung vom Verlangen beseelt war, die Welt in „realistischen Farben" wiederzugeben, kommt einen, die rigorose Ablehnung der Farbfotografie beinahe absurd vor. Doch auch die Wiedergabe „natürlicher Farben" in der Fotografie ist eine Illusion. Farbe wird in ihrer Wahrnehmung von jeder Person subjektiv empfunden, was ein Problem für ihre fotografische Darstellung bedingt. Da sich Farbe anfänglich kaum auf lichtempfindlichen Oberflächen bannen ließ, arbeitete man bis weit ins 20. Jahrhundert hinein mit Reproduktionsverfahren, die Farbe zuerst zerlegten,

---

[98] Moore 2010, S. 12.
[99] „Black and white was historical, a medium associated with modernism: it represented not only a belief in visual truths but an assumption of compulsory engagement with the world" Moore 2010, S. 9.
[100] Flusser 2006, S. 39.
[101] Frizot 1998, S. 411.
[102] Flusser 2006, S. 38- 39.
[103] Fiederl 2006, S. 33.

um sie danach wieder zusammenzusetzen; zwangsläufig wurde sie dabei verändert. Die Farbwiedergabe variierte je nach Methode und Epoche stark, woraus sich jeweils eine typische Farblichkeit für Verfahren und Zeit ergab. Manche Farben werden heute sogar als epochenspezifisch bezeichnet.[104]

Im Laufe des sich im 20. Jahrhunderts entwickelnden theoretischen und philosophischen Diskurses über Fotografie, wird die Wiedergabe der Welt in Schwarzweiß als Theoretisierung ihrer bewertet: „Schwarz-weiße Fotos sind die Magie des theoretischen Denkens, denn sie verwandeln den theoretischen linearen Diskurs zu Flächen." Die Distinktion zwischen Schwarzweiß- und Farbfotografie hebt sich dadurch aber nicht auf, sondern verschärft sich sogar noch, denn Farbe wird als noch abstrakter und „unwirklicher" empfunden, als die seit der Erfindung der Fotografie bestimmenden Graustufen:

> „Das Grün der fotografierten Wiese etwa ist ein Bild des Begriffs „grün", so wie er in der Theorie der Chemie vorkommt, und die Kamera (beziehungsweise der in sie eingelegte Film) ist programmiert, diesen Begriff ins Bild zu übersetzen. [...] zwischen dem Foto-Grün und dem Wiesen-Grün ist eine Reihe komplexer Codierungen eingeschoben, eine Reihe, die komplexer ist als jene, die das Grau der schwarz-weiß fotografierten Wiese mit dem Wiesengrün verbindet. [...] Farbfotografien stehen auf einer höheren Ebene der Abstraktion als die schwarz-weißen. Schwarzweiß-Fotos sind konkreter und in diesem Sinne wahrer: Sie offenbaren ihre theoretische Herkunft deutlicher; und umgekehrt: Je „echter" die Fotofarben werden, desto [...] mehr vertuschen sie ihre theoretische Herkunft."[105]

Roland Barthes beschreibt Farbe pejorativ als „Tünche, mit der die ursprüngliche Wahrheit des SCHWARZ-WEISSEN nachträglich zugedeckt wird. Die FARBE ist für mich eine unechte Zutat, eine Schminke (von Art, die man den Toten auflegt)."[106] Für ihn ist das Entscheidende der Fotografie, der Referent (in seiner Beziehung zum Betrachtenden). Das Objekt wird durch Ausstrahlung von Lichtwerten, die durch chemische Prozesse auf einer lichtempfindlichen Platte festgehalten werden, zum indexikalischen Beweis seiner tatsächlichen Existenz: „Vielleicht weil es mich so sehr erhebt (oder bedrückt), wenn ich weiß, daß der einstige Gegenstand durch seine unmittelbare Ausstrahlung (seine Leuchtdichte) die Oberfläche tatsächlich berührt hat, auf die nun wiederum mein Blick fällt, kann ich an der FARBE keinerlei Gefallen finden."[107] Für Barthes täuscht Farbe letztendlich nur über die eigentliche Wahrheit der Fotografie als „Emanation des Referenten" hinweg.[108]

---

[104] Frizot 1998, S. 411.
[105] Flusser 2006, S. 40-41.
[106] Barthes 1989, S. 92.
[107] Barthes 1989, S. 91.
[108] Barthes 1989, S. 90.

3.2. Unzulänglichkeit der technischen Bedingungen und die damit verbundene Unwägbarkeit der Resultate

Obgleich eine objektive „Farbechtheit“ in der Fotografie grundsätzlich nicht erreicht werden kann, waren seit Aufkommen der ersten Möglichkeit der farbigen Reproduktion von Bildern 1861 bis weit in die 1950er Jahre vor allem die technischen Bedingungen für die verfälschte, unzureichende Farbwiedergabe verantwortlich. Farbe ist, nach Michel Frizot, ein autonomes, formbares Material, das dementsprechend „unabhängig von dem realen Objekt, das sie erzeugt und von dessen wechselnden Zuständen“ behandelt werden muss.[109] Keines der zahlreichen Farbverfahren, die bis in die 1930er Jahre Patente angemeldet hatten, befriedigte den Wunsch nach „Farbechtheit“.[110] Auch die in den 1930ern marktführenden Kodak- und Agfa-Produkte konnten noch nicht die von der Industrie forcierte Breitenakzeptanz herbeiführen, die ihr erst ab den 1970er und 1980er Jahren entgegengebracht wurde. Moholy-Nagy vermerkt 1936, dass FotografInnen auch noch nach der kleinen Farbrevolution durch Agfa-Neu und Kodachrome Mitte der 1930er Jahre „mit den Schwierigkeiten einer in jeder Beziehung befriedigenden farbigen Wiedergabe der Natur“[111] zu kämpfen hatten. Die mangelhafte Technik und die unzufriedenstellenden Ergebnisse der verschiedenen Verfahren standen einer allumfassenden Verbreitung der Farbfotografie ebenso lange im Weg, wie ihrer Anerkennung als künstlerische Form.

Ein weiterer Grund für das mangelnde Interesse an der Farbfotografie findet sich nicht zuletzt in der Unwägbarkeit der Resultate der verschiedenen Farbverfahren: Schon in der Phase der Aufnahmevorbereitung gab es meist Unsicherheiten im Umgang mit dem Filmmaterial. Schuld daran waren die oft starken Farbschwankungen der Fabrikate und die schwer kontrollierbaren Tageslichtwerte, die unbeabsichtigt schrille Effekte in der Belichtungsphase verschulden konnten. Farbmaterial war lange Zeit nicht annähernd so lichtempfindlich, wie das Schwarzweiß-Material. Dies sollte sich erst im Laufe der 1950er und 1960er Jahre entscheidend ändern. So kam es vor der Verbesserung der Lichtempfindlichkeit oft zu unscharfen verschwommenen Ergebnissen, die nur durch Aufnahmen im Freien unter perfekten Tageslichtverhältnissen oder durch starkes künstliches Studiolicht ausgeglichen werden konnte.[112] Aber selbst hierfür gab es keine Garantie. Auch Henri Cartier-Bresson, der sich bis zuletzt weigerte in Farbe zu arbeiten, rechtfertigte seine Ablehnung der Farbe noch 1952 in *The Decisive Moment* mit den technischen Beschränkungen der farbigen Fotografie.

---

[109] Frizot 1998, S. 581.
[110] Fiedler 2006, S. 25.
[111] Moholy-Nagy 1936, S. 38. Ungarisches Original: A felszabadult szín-fényképezés felé, in: Korunk, Nr. 12, 1936, S. 1014-1017.
[112] Lewis 2003.

Auch er beschwerte sich über die geringe Lichtempfindlichkeit der Farbfilme, die die Tiefenschärfe reduzieren würden.[113] So stand die Farbfotografie für Cartier-Bresson allein aus Gründen der technischen Gegebenheiten hinter der Schwarzweißfotografie nach. Die zahlreichen unterschiedlichen Farbverfahren sollten erst im Laufe der 1960er die Unwägbarkeit (ihrer Filmfabrikate) in den Griff bekommen und in den 1970er Jahren langsam annähernd dasselbe technische Niveau wie ihr Kontraparts in Schwarzweiß erlangen.[114]

3.3. Kostenfaktor und Handhabung

Ein weiterer Faktor, der die Geringschätzung der Farbfotografie anheizte, war finanzieller Natur: Denn Farbverfahren sollten noch weit über die 1940er hinaus als kostspielig und zudem für den gemeinen Privatgebrauch als zu kompliziert beziehungsweise als zu zeit- und materialaufwendig angesehen werden. Erst in den 1960ern und 1970ern wurden Farbfilme tatsächlich für jede Art von LaiInnen erschwinglich und unkompliziert in der Handhabung, wodurch es zu einem regen Amateurgebrauch des Mediums kam. So wurde der Nährboden zur Entwicklung einer neuen Form der laienhaften Schnappschussästhetik geschaffen. In der Schwarzweißfotografie hingegen waren AmateurInnen bereits in den 1930ern durchaus in der Lage sich den Luxus einer kleinen Dunkelkammerausstattung für den Hobbygebrauch zu leisten. So blieb die Farbfotografie für AmateurfotografInnen wie auch für die meisten ProfifotografInnen in den 1930ern und 1940ern vorerst noch „eine Liebhaberei, deren chemische Umkehrprozesse alchmistischer Magie glichen und deren Palette von als unnatürlich empfundenen Farben sich den Vorwurf des Kitsches gefallen lassen mußte“[115], so Jeannine Fiedler. Und das, obgleich in den 1930er Jahren bereits neben Agfa-Color und Kodachrome, eine Vielzahl neuer Farbverfahren auf den Markt kam. So wie das Carbro-Color Verfahren beispielsweise, das in England unter der Bezeichnung Vivex bekannt war, oder Dufaycolor. Mit beiden konnten zwar brillante und dauerhafte Farbresultate erreicht werden, das benötigte Equipment war jedoch sehr teuer und ihre Entwicklungsprozesse sowie Drucktechniken nicht nur zeitintensiv, sondern auch sehr aufwendig, weswegen sich nur ein kleiner ExpertInnenkreis von BerufsfotografInnen und FotokünstlerInnen diesen „Exerzitien“ unterzog. Paul Outerbridge war einer jener, die sich in den 1930er Jahren an das zeit- und kostenintensive Carbro-Verfahren wagte. 1955 berichtete er von seinen Erfahrungen:

> „Trotz meiner beachtlichen Erfahrung auf den Gebiet der Photographie war ich eine ganze Zeit lang nicht sicher, ob es mir jemals gelinden würde, einen guten Carbo-Abzug herzustellen. Viele

[113] Sontag 1996, S. 124-125. Siehe auch Henri Cartier-Bresson, The Decisive Moment, New York 1952.
[114] Fiedler 2006, S. 25.
[115] Ebenda.

> der Bilder entstanden unter erheblichen technischen Schwierigkeiten, die den heutigen Benutzern der neueren und wesentlich einfacheren Farbmaterialien unbekannt sind. Jede Einstellung kostete 150 Dollar, und man brauchte viele Arbeitsstunden, um sie herzustellen. Drei verschiedene Aufnahmen mit unterschiedlichen Belichtungszeiten mußten mit drei verschiedenen Farbfiltern gemacht werden. Dann mußten drei seperate Farbbilder, nur 1/10.000stel Inch stark, paßgenau eins über das andere auf das Papier übertragen werden“[116]

Farbfotografie blieb folglich in den 1930er und 1940er Jahren im privaten wie im künstlerischen Bereich, auf Grund ihrer oft unbefriedigenden, teils schwer kontrollierbaren Farbergebnisse, ihrer aufwendigen Umsetzung und ihrer Kostenintensität, vorläufig mehr eine fotografische Spielart als eine weit verbreitete Praxis.[117] Im Bereich der Mode- und Werbeindustrie, setzte sich Farbe allerdings, trotz ihrer hohen Kosten und Schwierigkeiten in der Entwicklungsphase vor allem in den USA ab den 1930ern durch, denn nachweislich steigerte Farbe die Kaufzahlen. Die hohen Kosten versuchte man in den zahlreichen Magazinen daher durch gesteigerte Farbanteile, höhere Auflagenzahlen und vermehrte Werbeschaltungen abzudecken. Das Kodak-Dye-Transfer Verfahren, das auch für die Farbintensität und die besondere Ästhetik von William Egglestons Farbaufnahmen der 1970er verantwortlich sein sollte, kam 1945 auf den Markt und wurde trotz seiner hohen Kosten ein beliebtes Verfahren der Mode- und Werbeindustrie. Im privaten und künstlerischen Gebrauch stand die Farbfotografie jedoch weiter hinter der Schwarzweißfotografie zurück.

3.4. Die Problematik des medienspezifischen Umgangs

Nach Kostenfaktor und Problemen mit der präzisen Farbwiedergabe trat mit der langsamen Verbreitung der neuen Farbverfahren in ExpertInnenkreisen und unter künstlerisch interessierten FotografInnen ein neues grundlegendes Problem immer stärker in den Vordergrund: Farbfotografie verlangte einen völlig anderen, medienspezifischen Umgang als Schwarzweißfotografie. Den meisten FotografInnen, die bisher nur in Schwarzweiß gearbeitet hatten, fehlte das entsprechende Feingefühl für Farbe. Farbaufnahmen waren nicht bloß Schwarzweißfotografien in Farbe, man war mit ganz anderen Grundvoraussetzungen konfrontiert. In einer nunmehr seit der Pionierzeit des Mediums entwickelten Tradition des Schwarzweißen, wurde die „plötzliche“ Möglichkeit, die Welt in „natürlichen Farben” wiederzugeben, entgegen der Erwartungen, mehr zum Fluch als zum Segen. Das Gros der FotografInnen war nicht in der Lage entsprechend mit der neuen Sprache des Mediums umzugehen. Bereits Madame Yevonde musste feststellen, dass die Farbfotografie in ihrer Anwendung von dem/der FotografIn ein hohes Maß an Sensibilität und besonderes Gespür für Farbe verlangte. Sie erkannte auch die große Problematik, mit der sich FotografInnen

[116] Informationsblatt von Paul Outerbridge, ca. 1955. Zitiert nach Fiedler 2006, S. 25.
[117] Ebenda.

durch die neuen Farbverfahren in einer von Schwarz und Weiß dominierten Welt der Fotografie konfrontiert sahen: „Fotografen haben wenig oder gar kein Gefühl für Farbe, und sollten sie eine solche Eigenschaft je besessen haben, so verkümmerte diese durch die Jahre des Nichtgebrauchs oder wurde nichtexistent.“[118] Diese Äußerung von 1940 impliziert deutlich Yevondes Streben nach einer neuen Farbästhetik und das Bewusstsein dafür, dass Farbfotografie, als selbstständiges Medium, einer anderen Gesetzmäßigkeit unterliegt als die Schwarzweißfotografie. Sie musste erlernt, neu entdeckt und erforscht werden. Erst aus dieser Auseinandersetzung und durch Übung könnten sich gewisse Richtlinien und eine neue Ästhetik entwickeln. Eine ganz ähnliche rückblickende Feststellung machte auch Ernst Haas 1961: „So wie wir den Sinn haben ausbilden müssen dafür, dass Schwarz-Weiss Farbe darstellt, so müssen wir jetzt den Sinn für Farbe an sich entwickeln. Wir müssen uns anstrengen, nicht bloss graphischer Effekte wegen mit Farbe zu arbeiten, sondern Farbe als vorherrschendes Medium zu verwenden.“[119] Haas erkannte den wahren Kern des Problems und eroberte so die Farbfotografie für sich, losgelöst von einer Ästhetik der Schwarzweißfotografie:

> „Farbe ist nicht gleich Schwarzweiß plus Farbe. Genauso wenig bedeutet Schwarzweiß ein Bild ohne Farbe. Beide verlangen ein jeweils spezifisches Bewusstsein beim Sehen, und aus diesem Grund sind Farbe wie Schwarzweiß jeweils eigene Disziplinen. ... Es gibt Schwarzweiß-Snobs, genauso wie Farb-Snobs. Diese Leute sind unfähig, mit beiden gekonnt umzugehen, und so bilden sie Lager. Wir sollten einen Fotografen niemals danach beurteilen, welchen Film er verwendet – sondern allein danach, wie er ihn verwendet.“[120]

Dieses Zitat von Haas legt sein Verständnis sehr gut offen und führt noch weiter in den Bereich der bewussten Distinktion von Farbe und Schwarzweiß. Keineswegs sah man aber generell den Gebrauch von entweder Schwarzweiß oder Farbe so liberal wie es Haas tat, es grassierte in der Tat ein regelrechter Schwarzweiß-Snobismus.[121] Auch John Szarkowski äußert sich zu diesem Themenkomplex sehr pointiert:

> „Everybody, almost everyone, prefered to work in black and white because that’s the way we all learned to edit the world. The point was to forget color to be able to see it in black and white; that’s how everybody was programmed. A large part of the problem of learning to become a photographer was to learn to ignore color. All of the training, all of the intuitions were exactly in the opposite direction.“[122]

---

[118] Madame Yevonde zitiert nach Roberts 2007, S. 87.
[119] Ernst Haas, Über Farbphotographie, in: DU, April 1961, S. 44. Zitiert nach Simak 1990, S. 38.
[120] Roberts 2007, S. 139. Fritz Simak sieht Haas Lösung dieses Problems darin, dass „er seine Aufmerksamkeit weg von der inhaltichen Komponente hin zu farbigen Erscheinungen lenkt und sich gleichzeitig wenig von der objektgebundnen Buntheit führen läßt.“ Simak 1990, S. 37.
[121] Roberts 2007, S. 133.
[122] Autorisiertes Interview von John Szarkowski mit Fritz Simak, vom 3. Februar 1986, MoMA, New York. Zitiert nach Simak 1990, S. 38.

Weiter verlagert Szarkowski die Problematik, mit der sich die FotografInnen im Umgang mit der Farbe konfrontiert sahen, auf eine formale Ebene und erklärt damit die verstärkte Konzentration auf das Monochrom:

> „Für den Fotografen, der von seinen Bildern formale Strenge forderte, bedeutete Farbe eine enorme Erschwerung eines ohnehin schon erbarmungslos schwierigen Problems. Und nicht nur eine bloße Erschwerung, denn das neue Medium bedeutete, dass die dem Fotografen vertraute Syntax – das Muster seiner kenntnisreichen Intuition – sich im besten Fall als nutzlos herausstellen könnte, führte sie ihn doch zur Entdeckung der Schwarzweißfotografie. Nach einer Phase frustrierender Experimente beschlossen die meisten ernsthaften Fotografen, die Schwarzweißfotografie – einst gut genug für David Octavius Hill, Brady und Stieglitz – genüge auch ihnen."[123]

3.5. *Disegno e Colore*: Argumente des klassischen Paragone-Streits angewandt auf die Debatte um die Vorherrschaft der Schwarzweißfotografie über die Farbfotografie

Die rigorose Ablehnung der Farbe und die bewusste Hervorhebung der Schwarzweißfotografie als Kunstform erinnert an den in der Renaissance vor allem in Venedig entflammten Paragone-Streit zwischen *disegno e colore*. In dem klassischen Streit innerhalb der Disziplin der Malerei sollte das Primat der Linie über das der Farbe vorherrschen: Eine hinlängliche Wiedergabe sei lediglich durch die Konturenzeichnung möglich, wohingegen die Farbe nur einen unwesentlichen Beitrag zur Formgebung darstelle, so eine altüberlieferte Vorstellung, die in der Kunstpraxis und –theorie der Renaissance wieder aufkeimte.[124] Die Schwarzweißfotografie stehe, so John Gage, in der direkter Nachfolge der einfärbigen Stiche, die im Laufe des 15. Jahrhunderts aufkamen und noch bis ins 19. Jahrhundert selbst für Gemälde als hinreichendes Reproduktionsmedium galten.[125] Friedrich Tietjen zieht für seine Untersuchung der fotografischen Reproduktion von Farben vor Aufkommen der Farbfotografie Thomas Delft heran, der um 1860 das Prinzip des Paragone in der Differenz von Fotografie und Stichen wiedererkennt. Er wendet Argumente der *Disegno-Colore*-Debatte in seinen Überlegungen an: „ [...] auch in der Fotografie [ist es] allein die Linie, die für eine gelungene Repräsentation unverzichtbar ist."[126] Er stützt sich

---

[123] Szarkowski 1976/2, S. 3.

[124] Gage 1993, S. 117.
John Gage geht in seiner *Kulturgeschichte der Farbe* ausführlich auf jene Debatten um den *Disgeno-Colore-Streit* ein und behandelt dabei genauer die Stellung Albertis, Ghibertis oder Leonardo da Vincis, sowie die Farbensymbolik des Quattrocento und die Rolle der Farbe im Venedig des 16. Jahrhunderts.

[125] Ebenda. Im 17. Jahrhundert trat vor allem Federico Zuccaro mit seiner Theorie von *concetto* (Idee) und *disegno* (Zeichnung) für die Aufwertung der Linie ein: „Federico Zuccaro setzte sich 1607 mit dem Verhältnis von Idee und Zeichnung auseinander und seine Überlegungen führten ihn dazu, das Primat der Linie zu verkünden. Denn nur die Zeichnung gleicht dem ‚göttlichen Schöpfungsakt', da die Linie die äußere Gestalt der Idee ist und damit aller Anfang." Schilling 2011.

[126] Tietjen 2011, S. 40. „But yet, of the three elements of imitation, outline, relief and colour, outline is the most important and indispensible of all [...]. Outline [...] is primary; relief, secondary; and colour, supplementary." Thomas Delf zitiert nach ebenda, Anmerkung 5.

somit auf das Argument, Schwarzweiß sei, wie die Linie, entscheidend[127], Farbe hingegen nur eine Zutat. Die Fotografie übersetzt die sichtbare Welt in Grauwerte, die zur Norm des Sehens in der Fotografie wurden: Schwarzweiß wurde als „realistisch" empfunden, Farbe, durch die lange Zeit ihrer unzureichenden Wiedergabe, hingegen als „unnatürlich". Gerade weil man die Welt in Farben wahrnimmt, Farbe daher prinzipiell gewöhnlicher empfunden wird als Schwarz und Weiß, anerkennt man, laut Jeannine Fiedler, „Farbe als Gestaltungsmittel nur in künstlerischer Höhung, in einer Art Theatralisierung ihrer Künstlichkeit."[128] Darin lag ein Grund, weshalb man sich bewusst vom „Realismus" der Farbfotografie distanzierte und sich wieder der Schwarzweißfotografie als einzig wahres künstlerisches Medium der Fotografie zuwendete. Michel Frizot hält fest, das Aufkommen der Farbfotografie hätte die Illusion von der fotografischen Nachahmung der Natur offen gelegt: „Zu sehr dem veristischen Anspruch der Schwarzweißaufnahme verhaftet, ging die Fotografie paradoxerweise gerade beim Übergang zur Farbe auf Distanz zu einer Realität, die sie nicht mit wissenschaftlicher Exaktheit wiederzugeben vermochte."[129]

Auf der Wahrnehmungsebene lässt sich daher der Streit zwischen *disegno e colore* sehr gut auf die problematische Dichotomie von Schwarzweiß- und Farbfotografie übertragen.[130] Grautöne suggerieren Dreidimensionalität, Farbe hingegen Flächigkeit. Bereits Leon Battista Alberti stellt in seinem Traktat *De Pictura* (1435) Überlegungen dazu an und unterteilte die Malerei in Umriss, Komposition und Aufnahme von Lichtern, die die Farbgebung beinhaltet[131]: „Weiß und Schwarz sind die Farben, mit deren Hilfe wir in der Malerei Lichter und Schatten darstellen; und ... alle übrigen Farben sind gleichsam Material, auf das sich Licht und Schatten in unterschiedlichem Maße zur Anwendung bringen lassen."[132] Seit der Renaissance weiß man also um die räumliche Wirkung von Farben Bescheid. Die Gesetzmäßigkeit, Schwarzweiß schaffe räumliche Tiefe, Farbe Zweidimensionalität, gilt gleichermaßen für die Fotografie wie für die Malerei. Der/die SchwarzweißfotografIn sah sich mit Aufkommen der Farbfotografie demnach mit ganz neuen Bedingung konfrontiert, denn Farbe verlangte ein völlig anderes räumliches Denken. Weiter geht Jeannine Fiedler an dieser

---

[127] „In photography, the drawing is mathematically accurate, and the linear perspective exact." Thomas Delf zitiert nach Tietjen 2011, S. 39.
[128] Fiedler 2006, S. 30-31.
[129] Frizot 1998, S. 581.
[130] An dieser Stelle sei allerdings vermerkt, dass sich die Argumente für das Primat der Linie natürlich nicht eins zu eins auf die Debatte um Schwarzweißfotografie gegen Farbfotografie übertragen lassen. Allein deshalb nicht, weil dieser „Streit" auf verschiedenen Ebenen stattgefunden hat: Kulturelle Entwicklungen sowie technische Bedingungen waren maßgeblich für die langzeitige Diffamierung der Farbfotografie verantwortlich. Dennoch aber lassen sich einzelne Argumentationsstränge der *Disgeno-Colore*-Problematik abstrahiert auf die Debatte um die Stellung der Farbfotografie gegenüber der vorherrschenden Schwarzweißfotografie übertragen.
[131] Gage 1993, S. 118.
[132] Leon Battista Alberti, Über die Malkunst, Darmstadt 2002. Zitiert nach Gage 1993, S. 118.

Stelle: „Überdies wurde nicht nur mithilfe des Lichtes als Transporteur der Farbwerte auf Flächen ‚farbig gemalt', was ein ursächlich anderes Komponieren der Motive erforderte als die in die Tiefe des Bildraumes gestaffelte und mittels der Grautonskala ausbalancierte Raumkonstruktion in Schwarzweiß."[133] Wesentlicher sei noch die theoretische Auseinandersetzung mit Farbe und ihren Gesetzmäßigkeiten, denn Farbfotografie muss „als komplexes Gefüge von optischen, physikalischen und chemischen Prozessen" verstanden werden.[134] Doch nicht jeder wurde diesen Anforderungen gerecht und war in der Lage mit dem Medium umzugehen, was wiederum zu den Aussagen Madame Yevondes und Ernst Haas sowie dem lange vorherrschenden „Snobismus" der Schwarzweißfotografie rückführt.

3.6. Festhalten am Monochrom: Vehemente Ablehnung der Farbfotografie als Medium der Populärkultur

Schwarzweißfotografie war seit den ersten Bestrebungen der Fotografie sich als Kunstform zu behaupten als Medium vorherrschend. In den 1950er Jahren, einer Zeit in der die Farbe in der Mode-, Werbe- und Industriefotografie[135] bereits das dominierende Medium war, bestimmte sie jedoch mehr als je zuvor die künstlerischen Maßstäbe in der Fotografie.[136] Die wachsende Medienpräsenz der Farbfotografie führte nämlich zu dem Diktum, Farbe wäre ein angemessenes Medium für die kommerzielle Medienwelt, nicht jedoch für die „Hohen Künste".[137] Zwar gab es natürlich FotografInnen, die sich diesem Diktat widersetzten und sowohl kommerziell als auch künstlerisch tätigen waren, Anerkennung für ihre künstlerische Arbeit blieb dem Gros allerdings von ihren ZeitgenossInnen verwehrt. Es war somit nicht an FotografInnen wie Madame Yevonde, Paul Outerbridge, Eliot Porter oder Ernst Haas mit den ästhetischen Vorurteilen zur Gänze aufzuräumen. Die Befangenheit gegenüber der Farbfotografie als banales, gar „vulgäres" Medium der Populärkultur hielt sich noch teils bis in die 1980er Jahre.

Ab den 1930ern passierte, durch das Vordrängen der Farbe in den Massenmedien, also eine Verschiebung der Debatte um die Geringschätzung der Farbfotografie, die ab den 1950er Jahren vorwiegend auf der Ebene des Konflikts zwischen „high und low" anzusiedeln war. Die verstärkte Präsenz der Farbe in den populären Massenmedien erwirkte eine noch vehementere Konzentration auf das Monochrom. Schwarzweißfotografie stand für Kunst, Farbe für Populärkultur: Der Purismus des Monochroms sollte gegenüber der kommerziellen

[133] Fiederl 2006, S. 31.
[134] Ebenda.
[135] Frizot 1998, S. 418.
[136] Roberts 2007, S. 133.
[137] Hiott 2010, S. 158.

Welt der Farbfotografie bewahrt werden.[138] Diese Distinktion von Schwarzweiß- und Farbfotografie führte zu einer bewussten Distanzierung und Abgrenzung vieler „seriöser" FotografInnen von der Farbe, sie blieben beim „realistischeren" Schwarzweiß.[139] Denn paradoxerweise wurde die schwarzweiße Form der fotografischen Illusion der Welt mehr akzeptiert als jene der Farbe mit ihrem, rein optisch betrachtet, viel stärkeren Realitätsbezug. Man schien die Tatsache, dass Schwarzweißfotografie durch ihre Abstraktion der Übersetzung der Welt in Graustufen auf den ersten Blick eine medienimmanent stärkere Distanz zur Realität wahrte, völlig außer Acht zu lassen.[140] „[...] the traditional canon of photography mostly communicates ist 'realism' in the abstracted way of black and white images. By removing color from the world, it reveals how we accept an illusion as 'realism' in photography."[141] Ein Grund für das lange problematische Verhältnis zur fotografischen Farbe kann daher gerade darin ausgemacht werden, dass die Farbfotografie, entgegen ihres vermeintlich realistischeren Charakters, eben *nicht* primär mit einem überzeugenden Abbild der Realität an sich gleichgesetzt wurde. Viel mehr stand vor allem in den 1950er Jahren automatisch die Assoziation mit der Ästhetik der kommerziellen Mode- und Werbeindustrie sowie der trivialen Alltagswelt im Vordergrund, wodurch der Farbfotografie naturgemäß ein künstlerischer Wert abgesprochen wurde.

Wenn man diesen Dualismus von Schwarzweiß und Farbe nun auf eine einfache Formel herunterbrechen möchte, so würde diese wohl „angewandte Fotografie versus künstlerische Fotografie" lauten. Farbfotografie erweckte von vorne herein gewisse „'low' associations" mit den Bereichen der Werbung und der Unterhaltungsbranche sowie der florierenden Modeindustrie, was innerhalb der Kunstkreise die pejorative Haltung und die apodiktische Ablehnung ihr gegenüber weiter schürte.[142] Verstärkt wurde die Geringschätzung noch durch den konventionellen Amateurgebrauch der Farbfotografie, der auch den automatischen Konnex zur Schnappschussfotografie herstellte. Diese Gleichsetzung des Mediums mit der laienhaften Amateurfotografie wurde von starker Kritik aus der eigenen Riege begleitet. Die meisten KünstlerfotografInnen empfanden Farbe als geschmackloses Medium der Populärkultur, ein kulturelles Phänomen, das in einem seriösen künstlerischen Kontext keinen Platz hätte. Serge Balkin betont 1951: „I believe that color photography today, even in the

---

[138] Roberts 2007, S. 133.
[139] Roberts 2007, S. 78.
[140] Frizot 1998, S. 419. An dieser Stelle sei auf die in Kapitel 3.1. angedeutete Debatte um den Abstraktionsgrad der Schwarzweißfotografie im Vergleich zu jenem der Farbfotografie rückverwiesen. Die entschiedene Abgrenzung vieler seriöser FotografInnen von der Farbfotografie in den 1950ern passierte allerdings auf einer anderen Ebene.
[141] Hermes 2010, S. 44.
[142] Moore 2010, S. 9.

hands of experienced professionals, is in a state of amateurism (in the worst sense); it reminds me very much of shooting snapshots and giving them to the corner drug store for development."[143] Hier befinden wir uns wiederum im Diskurs „high versus low". Die Welt der Künste prallte mit jener der kommerziellen Medienwelt zusammen.

Walker Evans oft zitierte, grundsätzlich aber aus dem Zusammenhang gerissene Aussage von 1959, wurde ebenso als Untermauerung der Ablehnung von Farbfotografie eingesetzt: „There are four simple words for the matter, which must be whispered: Color photography is vulgar."[144] Die öffentliche Meinung, Farbfotografie sei Medium der Werbung, Mode, Magazine, Film und Fernsehen, nicht aber der Kunst, sah sich durch Evans Aussage bestätigt. Durch die Entfremdung des Zitats von Evans ging auch sein ursprünglicher Kontext verloren. Susanne Ott folgend, wollte der Fotograf nur darauf aufmerksam machen, dass Farbfotografie sich gerade deshalb besonders gut für die Darstellung des Alltäglichen eignete, solange die Farben von dem/der FotografIn gesteuert wären.[145] Robert Franks Worte „black and white are the colors of photography" wurden auch häufig als bewusst gegen die Farbfotografie gerichtete Aussage gewertet und entsprechend rezipiert.[146] Henri Cartier-Bresson sprach sich, wie bereits erwähnt, einige Jahre zuvor gleichermaßen dezidiert gegen Farbe aus. Durch die rapiden Fortschritte, die die Farbfilmtechnik seit seinem 1952 formulierten Vorwurf, die technische Unwägbarkeit wäre der Grund seiner Ablehnung der Farbe gewesen, gemacht hatten, sah sich Cartier-Bresson, wie Susan Sontag 1977 vermerkt, gezwungen seinen Standpunkt zu ändern:

> „ [...] seither rät er seinen Berufskollegen, *aus Prinzip* auf Farbfotos zu verzichten. In Cartier-Bressons Version jenes zählebigen Mythos, der besagt, daß es – nach der Erfindung der Kamera – zu einer Aufteilung des Territoriums zwischen Fotografie und Malerei kam, gehört die Farbe ein für allemal zur Malerei. Und er beschwört die Fotografen, jeder Versuchung zu widerstehen und bei ihren Leisten zu bleiben."[147]

Die KritikerInnen der 1970er Jahre, die Schwarzweißfotografie (mehr oder minder) bereits als Kunstform akzeptiert hatten, stießen sich also weniger an der Dualismus-Debatte zwischen Malerei und Fotografie (als Kunst oder Nicht-Kunst). Ihr Diskurs konzentrierte sich auf eine medieninterne Distinktion der Fotografie von Schwarzweiß und Farbe. Man diskutierte, ob Farbfotografie überhaupt als künstlerisches Medium bewertet werden könnte oder lediglich

---

[143] Liberman 1951, S. 114.

[144] Walker Evans zitiert nach Moore 2010, S. 19. „A Francophile, Evans no doubt intended ‚vulgar' in the French sense, meaning ‚popular,' as well as ‚in bad taste.' Evans was targeting both commerical and amateur applications of color-advertising, fashion, *National Geographic*-style travel pictures, postcards, and family snapshots-but his pronouncement applied to the aesthetic character of pictures as well." Moore 2010, S. 19.
Das Zitat aus einer Zeit, bevor Evans in den 1960ern selbst mit farbigen Polaroids zu experimentieren begann. Ott 2005, S. 63, Anmerkung 227.

[145] Ebenda.

[146] Robert Frank zitiert nach Klivan 2007, S.11.

[147] Sontag 1996, S. 125.

als Gestaltungsmittel der Massenmedien gleichermaßen wie der trivialen Amateurfotografie angesehen werden sollte. Die Unterscheidung von Malerei und Fotografie durch eine distinktive und gleichzeitig limitierende Zuordnung ihrer Mittel auf der Ebene der Farbe spielte dabei keine Rolle. Die KritikerInnen haderten damit, der Farbfotografie den Status als museumswürdige Kunst zuzugestehen, auf Grund ihrer unverhohlen ästhetischen Nähe zu populären Massenmedien einerseits, aber vor allem zur laienhaften Schnappschussfotografie (ab den 1960ern) andererseits. Hilton Kramer bedachte in seiner Ausstellungsrezension zur bahnbrechenden Skandalausstellung von William Eggleston, die 1976 im MoMA stattfand, dessen Fotografien mit den Worten „snapshot chic“ und bewertete sie als „pictorial banalities“.[148] Auch Gene Thornton fand kaum positivere Worte für Egglestons „snapshot-like work“: „[His] photography strongly resemble the color slides made by the man next door.“[149] Farbige Alltagsfotografie wurde aber, durch ihre in den späten 1960er Jahren immer stärker werdende Präsenz in Galerien und Kunstinstiutionen, langsam als Kunst anerkannt. Die Schnappschussästhetik der Farbbilder wurde zu einer beliebten Ausdrucksform einer neuen Generation von FotografInnen, die die Herausforderung Farbfotografie annahmen. William Eggleston und Stephen Shore standen für diese neue Form der Fotografie des „everyday“, die Mitte der 1970er Jahren ihre Blüte erfuhr. Sie erhoben das Banale und Alltägliche zum Bildinhalt. Mit dieser fortschreitenden Anerkennung der Farbfotografie ab den 1970er Jahren wurde die Vormachtstellung der Schwarzweißfotografie in der Kunstfotografie zusehends aufgebrochen.

Abschließend scheint es wesentlich festzuhalten, dass innerhalb der Disziplin der künstlerischen Fotografie beim „Übergang" von Schwarzweiß zur Farbe respektive im Moment der Anerkennung der Farbfotografie als Kunst ein medienbedingter Paradigmenwechsel stattfand, der sich sowohl auf formaler als auch auf inhaltlicher Ebene vollzog. Die Farbfotografie verlangte einerseits einen völlig neuen und vor allem medienspezifischen Umgang, nicht gleichzusetzen mit der Praxis der Schwarzweißfotografie, und andererseits veränderte sich durch den Einsatz der Farbe als künstlerisches Medium auch der Motivschatz der Fotografie deutlich. *Alles*, auch das „zutiefst Banale“[150], wurde zum möglichen Motiv. Man könnte sagen, dass es zu einer Demokratisierung der (Motiv)Welt kam: Alles was den FotografInnen vor die Linse kam, wenn sie ihren Blick schweifen ließen, konnte nun zum würdigen Thema ihrer Lichtbilder werden. Farbe wurde im künstlerischen Kontext so zum deskriptiven und konstitutiven Träger von Bedeutung. Man bejahte die Farbe

[148] Kramer 1976.
[149] Thornton 1976.
[150] Sontag 1996, S. 133.

als etwas Existenzielles und begann ab den 1970ern zu fotografieren „als bestünde die Welt selbst aus Farben, als *seien* das Blau und der Himmel eins.“[151]

[151] Szarkowski 1976/2, S. 3.

4. Etablierungsprozess und Institutionalisierung: (Populär)kultureller, künstlerischer und institutioneller Kontext

Wie bereits im Bezug auf die Popularisierung der Farbfotografie in den 1930er Jahren mehrmals angedeutet, ist festzuhalten, dass die Verbreitung der Farbfotografie in der Nachkriegszeit bis in die 1950er und 1960er Jahre massiv durch die allgemeinen (populär)kulturellen Entwicklungen bedingt wurde. Vordergründig war es nämlich ihr vermehrter Einsatz in den Printmedien, sei es in der Flut an aufkommenden Lifestyle-Magazinen oder im Fotojournalismus sowie ihre zunehmende Anwendung als Medium der Populärkultur in der Werbe- und Modeindustrie, die zu einer kontinuierlich gesteigerten Akzeptanz der Farbfotografie führten. Auch ihre sukzessive wachsende Präsenz in Film und Fernsehen spielte eine wesentliche Rolle in ihrer fortschreitenden Etablierung als künstlerische Ausprägung der Fotografie. In den frühen 1950ern wurde in Amerika die Zeit der regelmäßigen Farbübertragungen eingeleitet, in Europa hingegen begann diese Ära erst in den späten 1960ern.[152] Allgemein gingen diese (populär)kulturellen Entwicklungen, die zu einer gewandelten Farbwahrnehmung führten und den entsprechenden Nährboden zur Entstehung neuer Parameter einer bis dahin noch ungeschriebenen Farbästhetik schufen, in den USA rascher voran als in Europa.

Historisch betrachtet befand sich Amerika bereits seit Ende des 19. Jahrhunderts, von einem enormen Fortschrittswillen angetrieben, in wirtschaftlicher und ökonomischer Hinsicht am Vormarsch. Selbst die Weltwirtschaftskrise und die große Depression der 1930er Jahre, sowie der Zweite Weltkrieg konnten das „boomende" Amerika nicht aufhalten. Die Wirtschaft wurde unentwegt angekurbelt. Das „alte Europa" hingegen konnte mit diesem enormen Wirtschaftswachstum der USA nicht Schritt halten. Der Erste Weltkrieg, die Weltwirtschaftskrise und schlussendlich der Zweite Weltkrieg und seine Folgen warf Europa auf allen Ebenen zurück: Wirtschaftlich, ökonomisch, aber auch kulturell und intellektuell konnte sich das ohnehin schon seit Beginn des 20. Jahrhunderts schwer gebeutelte Europa, vor allem vom Naziregime und den Zerstörungen des Zweiten Krieges nur sehr langsam erholen. Während Amerika zur selben Zeit einen Wirtschafts-Boom erlebte, war Europa noch bis weit in die 1950er hinein mit dem Wiederaufbau beschäftigt. Erst im Laufe der 1960er Jahre konnte es sich nach und nach erholen. Natürlich hatten die historischen Gegebenheiten enormen Einfluss auf die wirtschaftlichen und (popuär)kulturellen Entwicklungen. Im Bezug auf die Etablierung der Farbfotografie spiegelten sich diese Umstände vor allem in einer Konzentration der künstlerischen Entwicklungen auf die seit den 1930ern florierenden USA

[152] Bereits 1953 begannen die USA Farbfernsehen zu übertragen, in Deutschland startete die Zeit der farbigen Übertragung erst 1967 und in Österreich mit Jahresbeginn 1969.

wieder. Folglich soll in der Untersuchung der Nobiltitierung der Farbfotografie als institutionalisierte Kunstform der Fokus vorwiegend auf den amerikanischen Kontext gelegt werden.

Besonders sollen in der Bearbeitung der Farbfotografie als Desiderat dieser wissenschaftlichen Aufarbeitung vor allem die Bezüge zu parallelen Entwicklungen in der Bildenden Kunst miteinbezogen werden, da die Wechselwirkung und Differenzen verwandter Kunstdisziplinen auf und zu einander wesentliche Faktoren zum Verständnis des Entwicklungsprozesses eines Mediums bilden. Daher muss bei der Analyse der (Farb)fotografie der größere Kontext eines allgemeinen Paradigmenwechsels innerhalb der Bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts ebenso berücksichtigt werden, wie die Entwicklungen innerhalb des Mediums selbst. An dieser Stelle sei auf die gewählte Methodik, der Diskursanalye respektive der vergleichenden Diskursanalyse, hingewiesen: Es soll analysiert werden, wie sich Diskurse über Farbfotografie in allgmeine Diskurse über Kunst, aber auch über Fotografie einschreiben.

Konstitutiv für die oben angesprochenen neuen Maßstäbe der Bildkonzeption und -rezeption in der Moderne seit Beginn des 20. Jahrhunderts ist eine substanzielle „Lösung des Kunstwerks aus dem mimetischen Wirklichkeitsbezug"[153], hin zu einer subjektiven Wirklichkeitskonstruktion, bedingt durch ein reflexives „Erkenntnissubjekt", verkörpert durch den/die KünstlerIn.[154] Dies äußert sich auch in der Selbstkritik des Modernismus, die sich aus der Kritik der Aufklärung entwickelt, mit ihr jedoch nicht konvergiert. „Die Aufklärung kritisiert von außen […]; der Modernismus kritisiert von innen heraus und bedient sich dabei der Verfahren eben dessen, was er kritisiert", so Clement Greenberg.[155] Die modernistische Selbstkritik führt demgemäß durch einen strengen Reduktionismus auf den Kern des hinterfragten Mediums hin.

Innerhalb der Disziplin der Fotografie kam es ebenfalls zu einer deutlichen Verschiebung der Maßstäbe und zu einer Auflockerung der vormals so eng gesteckten Grenzen der Kunstfotografie. In „post-stieglitz'scher" Zeit begann man sich wieder vermehrt auf die Möglichkeiten der Fotografie an sich zu besinnen. Eine sich aus dem Fotojournalismus entwickelnde dokumentarfotografische Praxis wurde ab den 1930er Jahren immer deutlicher als künstlerische Fotografie wahrgenommen.[156] Ab den 1960er Jahren versuchte die Fotografie, unter dem starken Einfluss der Bildenden Künste und des greenberg'schen Imperativs, sich in die Riege der modernistischen Kunst einzureihen, beispielsweise durch

[153] Ott 2005, S. 38.
[154] Ott 2005, S. 33-38.
[155] Greenberg 1997/1, S. 266.
[156] Zur Entwicklung einer künstlerischen Dokumentarfotografie siehe Kapitel 5.1.

bewusste „Amateurisierung" als Strategie einer medienreflexiven Selbstkritik innerhalb des Fotokonzeptualismus, aber auch durch die Praxis der Erhebung des „Anästhetischen" und „Alltäglichen" zur Kunst (seit Duchamp) öffneten sich ebenso neue Türen für die Fotografie. Die Farbfotografie, mit ihrer oft als trivial beschriebenen Bildwelt, wird im Zuge dessen ab Ende der 1960er ebenfalls langsam als künstlerisches Medium wahrgenommen und in den 1970ern (an)erkannt.

William Eggleston nennt in mehreren Interviews all jene populärkulturellen und künstlerischen Entwicklungen, die im Folgenden näher aufgearbeitet werden, als dezidierte Quellen. Eggleston kann stellvertretend für eine ab den späten 1960ern immer stärker auf den Kunstmarkt vordrängende Generation junger FarbfotografInnen gesehen werden, die unter all diesen Einflüssen eine neue Farbästhetik entwickelten: Er zählt populäre Massenmedien des Printsektors sowie Film und Fernsehen, neben der Bildenden Kunst, als wichtige Inspirationen auf. Im Speziellen bezieht er sich auf populäre Fotomagazine, wie *Life* oder *Look,* Kinofilme, besonders auf jene Hitchcocks, sowie die abstrakte Malerei. In den frühen 1960ern habe es, so Eggleston 2003 in einem Interview mit Susanne Ott, kaum die Möglichkeit gegeben habe „für den Kunstkontext geschaffene Farbfotografien zu sehen".[157] Er, wie auch das Gros der neuen FarbfotografInnen, verarbeitete demnach nicht nur künstlerische und fotografische Vorgänge, sondern orientierten sich unverhohlen am reichen Formenschatz der Populärkultur.[158]

Ein weiterer wesentlicher Punkt in der Untersuchung der Etablierung von Farbfotografie ist jener der Rezeptionslenkung durch vorherrschende Kunstinstitutionen. Die Fotografieabteilung des MoMA kann seit ihrer Gründung 1940 mit Fug und Recht als *der* meinungsbildende Parameter für die Rezeption von Fotografie (als Kunst) gelten. Der Weg bis zur allgemeinen Anerkennung der künstlerischen Qualität der Farbfotografie führte zwar bis weit in die 1980er Jahre, dennoch haben Edward Steichen, aber allen voran John Szarkowski die Institutionalisierung des Mediums mit Nachdruck vorangetrieben und ihre Rezeptionsgeschichte wesentlich geprägt. Denn, obwohl Steichen und Szarkowski völlig konträre Positionen in der Konzeption ihrer Sammlungs- und Ausstellungspolitik bezogen, spielten beide eine wesentliche Rolle für die Etablierung von Farbfotografie im Museumskontext. Weiter auf der diskursanalytischen Ebene verfahrend sollen daher einige von Steichens ausstellungsbegleitenden Kommentaren, aber vor allem Szarkowskis theoretische Überlegungen zur Fotografie und im Spezifischen zur Farbfotografie, untersucht werden. Szarkowskis stark formaler und subjektiver Zugang zur Fotografie sowie seine

[157] Ott 2005, S. 38.
[158] Ebenda.

theoretischen Äußerungen schienen die KunstkritikerInnen der Zeit regelrecht zu provozierten und gleichzeitig den Diskurs um die Stellung des Mediums anzuheizen. Sein zentrales Anliegen war es die Fotografie, unter Verwendung eines spezifisch formalistischen Vokabulars, als einen eigenen künstlerischen Bereich zu etablieren.[159] Durch Verortung der theoretischen Positionen der beiden Direktoren zur Fotografie in einer Matrix rund um die Debatte der Institutionalisierung der Farbfotografie soll ein Verständnis für die Bedingungen des Etablierungsprozesses des Mediums geschaffen werden.

4.1. Der „Farb-Boom" der 1950er Jahre: Modefotografie, Fotojournalismus und das verstärkte Vordrängen der Farbfotografie in Kunstinstitutionen

Farbe befand sich also seit den 1930er Jahren vor allem in den USA, die sich wirtschaftlich relativ rasch vom großen Börsenkrach 1929, der folgenden Weltwirtschaftskrise und der großen Depression erholte, in allen Medien unaufhaltsam auf dem Vormarsch. Auch der Zweite Weltkrieg konnte den wirtschaftlichen Fortschritt und den damit einhergehenden Vormarsch der Farbe auf populärkultureller Ebene in den 1940ern nicht aufhalten. Im Gegenteil, die Wirtschaft und Werbung wurde unentwegt angekurbelt. Die Verkaufszahlen der großen Lifestyle-Magazine schoss während der Jahre der Depression und des Zweiten Weltkriegs sogar nachweislich in die Höhe, denn, so Pamela Roberts, „das Lifestyle-Journal brachte eine wöchentliche Dosis Glanz und Glamour ins Haus".[160] Die 1950er Jahre waren in Amerika daher geprägt von einem regelrechten Boom der Farbfotografie, getragen durch die Printmedien, die Filmindustrie und das Fernsehen. Alles erstrahlte in leuchtenden Farben, zeigte sich farbenfroh bunt und fröhlich. Man richtete seinen Blick in die Zukunft. Die Medien orientierten sich an den Bedürfnissen der Wohlstandsgesellschaft, der Baby-Boom-Generation der Nachkriegszeit.[161]

Seit Mitte der 1930ern bereits wurde Farbfotografie stetig günstiger, schneller, einfacher und war gleichermaßen ein Medium für BerufsfotografInnen wie für „professionelle" AmateurInnen.[162] Sie beherrschte in den USA die Mode- und Werbeindustrie sowie die führenden Hochglanz- und Lifestyle-Magazine. Eine Zeit der Entbehrung und Zurückhaltung

---

[159] Phillips 2002, S. 325.
[160] Roberts 2007, S. 126. Roberts bezieht sich hier dezidiert auf die *Vogue*.
[161] Ebenda.
[162] Wichtig ist an dieser Stelle nochmals zu betonen, dass das Medium der Farbfotografie nichtsdestotrotz noch bis in die 1960er Jahre weitestgehend ein kostspieliges Verfahren blieb und viele der AmateurfotografInnen, die sich damit auseinandersetzen, Mitglieder in AmateurInnenvereinen, das heißt „professionelle" LaiInnen, waren, die sich ihr Hobby auch einiges kosten ließen.
Nicht minder ist die Erfolgsgeschichte der Farbfotografie dennoch gerade der Verdienst dieser AmateurfotografInnen, die sich motiviert durch persönliches Interesse mit den neusten Techniken auseinandersetzten. Bis heute ist ihre Rolle für die Etablierung des Mediums jedoch noch nicht differenziert untersucht worden. Eine entsprechende Würdigung ihrer Verdienste ist außerhalb der Amateurvereine und ihrer Zeitschriften in der Forschung bisher noch ausständig. Roberts 2007, S. 140.

hinter sich lassend, nutzten die Magazine das neue Medium der Farbfotografie, um einerseits ihren Fortschrittswillen zu präsentieren und sich von veralteten Traditionen zu lösen und andererseits ihrem Zielpublikum die Möglichkeit zu bieten, dem tristen Alltag zu entfliehen, indem sie in die farbenfrohe unbeschwerte Welt der Zeitschriften eintauchten. Die Anzahl der Lifestyle-Magazine, die der Farbfotografie einen festen Platz einräumten, stieg mit den 1930ern sprunghaft an, Magazine waren die passende Plattform für die immer aggressiver und farbenfroher werdende Werbeindustrie.[163] Da Farbfotografien in Zeitschriften abzudrucken aber nach wie vor eine relativ kostspielige Angelegenheit war, musste dies durch erhöhte Auflagen und verstärkte Akquirierung von Werbekunden ausgeglichen werden.[164] Die Farbfotografie wurde so als populäres Massenmedium eingeführt, denn Farbe bedeutete Aufmerksamkeit und steigerte nachweislich die Verkaufszahlen. Während diese Entwicklungen im Amerika der 1930er und 1940er Jahre verstärkt vor sich gingen und damit ein neues medienwirksames Zeitalter eingeläutet wurde, war Europa noch bis weit in die 1950er mit den Folgen des Zweiten Weltkrieges beschäftigt und steckte (auf allen Ebenen) noch mitten im Wiederaufbau.[165]

Die Filmindustrie, besonders jene in Hollywood, versuchte ebenfalls ab den 1930ern den starken Drang nach Farbe, neben Farbfilmen, mit Werbekampagnen zu stimulieren. Ab den 1950ern wurden vermehrt farbige Bildstrecken von berühmten Filmstars, wie Marilyn Monroe, von autorisierten FotografInnen veröffentlicht Gleichzeitig bemühte sich auch die Modeindustrie mit ihren zahlreichen Hochglanzmagazinen dem immer stärker werdenden Wunsch nach Farbe nachzukommen. Die Zeitschriften des Verlagshauses Condé Nast, wie *Vogue, House & Garden, Harper's Bazaar* oder *Vanity Fair*, zeigten sich farbenfroher und experimenteller als je zuvor. Mit ihren lukrativen Aufträgen lockend konnte der Verlag bereits ab den 1930ern regelmäßig nahmhafte FotografInnen, wie beispielsweise László Moholy-Nagy oder Man Ray, für ihre Modestrecken gewinnen. Laut Petr Tausk kam es in dieser Zeit zu einer allgemeinen „Demokratisierung der Mode"[166], die die Breitenakzeptanz der Farbfotografie steigerte. Besonders einer Person war das recht kühne und moderne Auftreten der Condé Nast Zeitschriften ab den 1940er Jahren zu verdanken: Alexander Liberman, kreativer Leiter der Verlagsgruppe ab 1941.[167] Er sah die Zeitschrift als *das*

[163] Nach der Internationale SurrealistInnenausstellung in London 1936, die für viel Aufsehen sorgte, sollte auch die europäische Werbelandschaft einen surrealistischen, das heißt, einen farbigen Anstrich bekommen. Roberts 2007, S. 86.
[164] Roberts 2007, S. 126.
[165] Roberts 2007, S. 81-83.
[166] Tausk 1977, S. 152.
[167] Roberts 2007, S. 126.

„phenomenon of our age“[168] und erkannte ihr Potenzial als Plattform für neue künstlerische Talente: „It is the meeting place of all talents, a new salon where the whole world is on exhibition. Through their success magazines have become the patrons of the new art, and material means have been put at the disposal of the photographers to develop and search and create.“[169] In seinem Fotoband *The Art and Technique of Color Photography* von 1951 versammelt Liberman die damals besten FarbfotografInnen der USA, so Fritz Simak,[170] und nimmt durch Herausgreifen dieser vorwiegend im Modebereich tätigen FotografInnen eine Standortbestimmung der Farbfotografie vor. In ihr sah er die Kunst der Zukunft. Aline Louchheim konstatiert im Einleitungstext des Fotobands die vielversprechenden Aussichten der Farbfotografie:

> „Color photography is a young art which is astonishingly precocious. [...] The future is promising. Out of the cameras of amateurs and the darkrooms of professionals will come still more new discoveries, new possiblities, new techniques, furbishing and developing an art form peculiar to, and wholly logical for, our time.“[171]

Liberman distanzierte sich vermehrt von einer formellen oder gekünstelten Modefotografie, die von Hollywood beeinflusst war und versuchte unkonventionelle Talente, darunter Richard Avedon, William Klein[172], Irving Penn oder John Rawlings (Abb. 17), zu fördern, indem er ihnen in den Magazinen großen Freiraum für ihre künstlerische Entfaltung einräumte. Sie repräsentierten eine neue Generation von fotografischen IndividualistInnen, die vor allem mit bewussten Anleihen aus Kunstrichtungen wie der abstrakten Kunst, dem Surrealismus, modernistischer Strömungen oder später auch aus den Minimalismus spielten. So wurde beispielsweise mit visuellen Strategien, der Bildenden Kunst entlehnt, oder durch Auslagerung von Modeshootings in den Rahmen ausgesuchter Kunstausstellungen[173], versucht, Modefotografie direkt mit einem künstlerischen Kontext in Verbindung zu bringen und so zu nobilitieren. (Abb. 18) Liberman versuchte vor allem die *Vogue* als Vermittlerin möglichst fortschrittlicher kultureller Positionen und avantgardistischer Inhalte zu nützen, um „die Zeitschrift innerhalb der künstlerisch-intellektuellen Diskurse der Zeit als feste Größe zu

---

[168] Liberman 1951, XI.
[169] Ebenda.
[170] Simak 1990, S. 27. Vertreten waren im Fotoband Serge Balkin, Cecil Beaton, Erwin Blumenfeld, Haanel Cassidy, Clifford Coffin, Anthony Denney, William Grigsby, Horst P. Horst, Constantin Joffé, André Kertész, Herbert Matter, Frances McLaughlin, Gjon Mili, Norman Parkinson, Irving Penn, John Rawling und Richard Rutledge.
[171] Liberman 1951, XV.
[172] William Klein arbeitete bis in die 1960er als Modefotograf, gleichzeitig war er aber auch einer der wichtigsten Vertreter der *Street Photography* sowie Maler und Regisseur. Mehr siehe Kapitel 5.1.
[173] Beispielsweise wurden am 1. März 1951 eine Aufnahme von Cecil Beaton in der *Vogue* veröffentlicht, die ein Model vor Jackson Pollocks *Autumn Rhythm*, 1951 in der New Yorker Betty Parsons Gallery ausgestellt, zeigt. Roberts 2007, S. 132-133.

etablieren".[174] Mode und die mit ihre verbundene Farbfotografie standen für ihn in keinerlei Widerspruch mit Kunst. Im Gegenteil, in seinen Magazinen bewies Liberman, dass sie ineinandergreifen konnten.[175]

Hinter dem oftmals dekorativen Gebrauch von Farbe als Akzentuierung und Aufmerksamkeitserreger in der Modefotografie der 1930er bis 1950er Jahre steckt zwar ein intentional anderes Verständnis von Farbfotografie als hinter jener eines Eliot Porter oder Ernst Haas, jedoch führte sie deshalb nicht zwangsläufig zu schlechteren oder unambitionierteren Resultaten. Sie stand aus diesem Grund auch nicht zwingend im Widerspruch zu einem künstlerischen Gebrauch des Mediums, wie ihr zum Teil unterstellt wurde. Die Meinung, auch Modefotografie könne eine fotografische Kunstform sein, deren vehementer Verfechter in den 1950ern Alexander Liberman war, der grundsätzlich versuchte die Barrieren der Kunstfotografie gegenüber der Farbfotografie zu brechen, konnte sich jedoch erst in der jüngsten Forschung der letzten beiden Jahrzehnten tatsächlich durchsetzen.[176] John Szarkowski, der prinzipiell als einer der wichtigsten Förderer von künstlerischer Farbfotografie gelten kann, deutet 1962 im Bezug auf den dekorativen Einsatz von Farbe noch ähnlich Abwertendes an: „The color in color photography has often seemed an irrelevant decorative screen between the viewer and the fact of the picture."[177] Die Vorurteile gegenüber der Mode- und Magazinfotografie hielten sich aber vor allem auf Grund der Etikettierung als Ausprägung eines populären Masssenmediums so hartnäckig. Die stetig anwachsende Fülle an Zeitschriften und Magazine in der Printmedienlandschaft erschwerte eine objektive Unterscheidung von tatsächlich künstlerischer oder doch nur plakativer Werbefotografie zusätzlich. Es gab jedoch jene FotografInnen, darunter Irving Penn (Abb. 19), Horst P. Horst (Abb. 20) und Clifford Coffin (Abb. 21), die sich, in den 1940er und 1950er Jahren vor allem kommerziell tätig, um künstlerische Modefotografie sowie um die

---

[174] Roberts 2007, S. 132.
[175] Roberts 2007, S. 126-133.
[176] Die Publikationslage seit den 1990ern und vermehrte Ausstellungen zur Modefotografie im letzten Jahrzehnt spiegeln diese Entwicklung wieder. Wichtige Publikationen allgemein zur Modefotografie: Bruger Ingried (Hrsg.), Modefoografie von 1900 bis heute, Kat. Ausst., Wien 1990.; Catherine Chermayeff (Hrsg.), Fashion photography now, München 2000.; Caroline Evans, Fashion at the edge. Spectacle, modernity and deathliness, New Haven/London 2003.; Aktuell fand von 18. August – 28. Oktober 2012 in der C/O Berlin die Ausstellung *Zeitlos schön - 100 Jahre Modefotografie von Man Ray bis Mario Testino* statt.
Eine verstärkte Aufmerksamkeit für das Werk einzelner ab den 1930ern (hauptsächlich für die *Vogue*) tätiger ModefotografInnen lässt sich ebenfalls in einer Dichte an Monografien und Schauen in den letzen beiden Jahrzehnte verzeichnen: Philippe Garner, The essential Cecil Beaton, Photographien 1920-1970, München 1994.; Robin Muir (Hrsg.), Clifford Coffin. Photographs from *Vogue*. 1945 to 1955, München 1997.; William A. Ewing/Todd Brandow/ Tobia Bezzola, Edward Steichen – in high fashion. Seine Jahre bei Condé Nast 1923 - 1937, Ostfildern 2008. (ursprünglich eine Wanderausstellung, 2007 bis 2009 gezeigt); Louise Baring, Norman Parkinson. A very British glamour, New York 2009.; Ebenfalls 2009 wurde eine Auswahl an Fotografien der großen 1984 gezeigten Retrospektive von Irving Penn erneut im MoMA präsentiert.
[177] MoMA Pressemitteilung 1962.

Positionierung der Farbfotografie an sich bemühten und für ihre Farbpraxis einstanden. Clifford Coffin schreibt 1951 in Libermans Fotobuch: „Color delights and exites me as an individual, and, as a photographer. I find it by far the more natural method of expression. After all, it is our nature to preceive the world about us in color [...]; there is no need for the photographer to translate colors before him into tonalities of black and white.“[178]

Irving Penns Farbfotografien wurden sogar mehrmals im MoMA ausgestellt, sowohl unter Edward Steichen als Chefkurator der Fotoabteilung als auch unter seinem Nachfolger John Szarkowski. 1984 erhielt er sogar eine erste große Retrospektive.

Trotz dieser Beispiele und der Bemühungen einiger FotografInnen blieb die Anerkennung der Farbfotografie in ihrer Ausformung als Modefotografie und auch im populären Gebrauch in den 1950ern weiterhin aus. Denn, wie bereits festgehalten, herrschte zu dieser Zeit mehr als je zuvor Schwarzweißfotografie als künstlerische Ausdrucksform vor. Auch entgegen der Bestrebungen Libermans und der Begabung der FotografInnen, die für den Verlag Condé Nast arbeiteten, wurde Farbfotografie in einem dezidiert künstlerischen Gebrauch bis in die 1970er nur von wenigen FotografInnen genutzt.

Edward Steichen, selbst von 1923 bis 1937 für Condé Nast und die Werbeargentur J. Walter Thompson tätig[179] und ab 1947 Direktor der Fotografieabteilung des MoMA, enthob die Farbfotografie mit einer Reihe von ihm persönlich geplanten und kuratierten Ausstellungen zwar ihres Daseins außerhalb des Museumskontext. Dabei betonte er aber stets bewusst den Konnex zum Umfeld der Populärkultur, indem er Farbfotografien auch nicht dezidiert als Kunst präsentierte, sondern vielmehr als populäres Massenmedium. 1950 beispielsweise wurde eine Ausstellung ausgewählter Farbfotografien gezeigt, darunter Farbbilder von Edward Weston, Eliot Porter, Eliot Elisofon, Harry Callahan, Paul Outerbridge, sowie jener FotografInnen, welche auch von Liberman und Condé Nast intensiv protegiert wurden: Irving Penn, Horst P. Horst, John Rawlings, Erwin Blumenfeld, Richard Avedon, Constantin Joffé oder Richard Rutledge.[180] 1953 kuratierte Steichen die Sammelausstellung *Always the Young*

---

[178] Liberman 1951, S. 68.

[179] Roberts 2007, S. 83-84. Steichen experimentierte seit Beginn des Jahrhunderts mit Farbfotografie. In den 1930er Jahren arbeitete er aber nicht nur in privaten, sondern auch vermehrt in kommerziellen Arbeiten in Farbe. Er widmete sich intensiven Experimenten mit Negativen und beschäftigte sich mit der Frage, wie sehr sich der Bildeindruck durch Veränderung der Reihenfolge der Negativabzüge beeinflussen ließe; er „spielte" mit der Vielfalt der Möglichkeiten der Farbe. Auch widmete er sich ab Mitte der 1930er dem Züchten und Fotografieren von Rittersporn. Einige dieser Farbfotografien wurden 1936 sogar im MoMA ausgestellt, wo er bereits während des Zweiten Weltkriegs mehrere Ausstellungen kuratierte. Aus dem Jahr 1938 stammen einige mit einer Dreifarben-Kleinbildkamera aufgenommene Fotografien von Straßenszenen in Mexiko, in denen man Steichens wachsendes Interesse am Fotojournalismus in den späten 1930er und frühen 1940er Jahren deutlich erkennt. Dies sollte in seiner so einflussreichen Wanderausstellung *The Family of Man* von 1955 im MoMA gipfeln. Roberts 2007, S. 83-84, S. 120-122.

[180] MoMA Pressemitteilung 1950. Kevin Moore beurteilt die Ausstellung, als nichts weiter als eine gewaltige und chaotische Schau von 75 Positionen, die die allgemein vorherrschende Meinung, Farbfotografie sei Medium

Strangers, in der 25 junge amerikanische FotografInnen vorgestellt werden sollten, unter anderem auch Saul Leiter. Schwarzweiß- sowie Farbfotografien wurden gezeigt, welche großteils erst ab 1950 vom MoMA erworben worden waren. Diese und die Schau von 1950 standen exemplarisch für die Sammlungspolitik Steichens, neue Tendenzen innerhalb des Mediums zu erfassen - was vor allem ihre Rolle als Medium der Populärkultur inkludierte - und sie zur Ausstellung zu bringen. Der/die FotografIn als Individuum rückte dabei jedoch völlig in den Hintergrund, viel mehr war der große Kontext und die Eingliederung als Teil der Massenmedien für Steichen entscheidend: „[...] alle Fotografie [ließe sich], wenn man sie entsprechend verpackte, erfolgreich in die verschiedenen Strömungen der Massenmedien eingliedern."[181] Die künstlerische Anerkennung des Werks vieler FotografInnen ließ daher, trotz ihres bereits relativ frühen Auftritts im MoMA unter Steichen, noch Jahrzehnte auf sich warten. Die Rolle vieler Mode- respektive kommerziell tätiger FotografInnen wurde als Kunstform so zusätzlich marginalisiert.

Saul Leiter sei hier stellvertretend für eine Generation talentierter FotografInnen herausgegriffen, denen als kleines Zahnrad in der großen Maschinerie der Printmedien, der große Durchbruch und die (künstlerische) Würdigung ihres Werks bis Ende des 20. Jahrhunderts versagt blieb. Leiter ging bereits 1946 mit der Intention als Maler zu arbeiten nach New York, wo sich gerade der Abstrakte Expressionismus, mit seiner „New York School", in der Frühphase befand. Bezeichnend für eine intermediale Wechselbeziehung zwischen Malerei und Fotografie scheint es, dass gerade Richard Poussette-Dart, seinerseits Vertreter des Abstrakten Expressionismus, Leiter auf das Potenzial des fotografischen Mediums aufmerksam machte und dieser daraufhin eine radikale Hinwendung zur Fotografie respektive ab Ende der 1940er zur Farbfotografie vollzog.[182] Mit dem geschulten Blick eines Malers verfahrend, war sein souveräner Umgang mit Farbe auch in seinen Fotografien deutlich spürbar.[183] Sein Hauptbildsujet war das Leben in der Großstadt: Weiche, gedämpfte Farbtönen prägen seine New York Fotografien, die ausschnitthaften, schnappschussartigen Porträts einer Stadt und ihrer BewohnerInnen zeigen. (Abb. 22, Abb. 23) Den Farbaufnahmen Leiters liegt, trotz ihres spontanen momenthaften Charakters, eine deutlich geometrische Komposition zugrunde- ein Spiel von Parallelen und Diagonalen, Horizontalen und

---

der Populärkultur, lediglich bestätigt habe. Moore 2010, S. 14.

[181] Phillips 2002, S. 318.

[182] Harrison 2006.

[183] „The majority of his paintings explore a fundamentally abstract language of flat planes of color; [...] Formally, his palette is as expressive as it is unusual, a dialogue between vibrancy and restraint in a secondary range of hues, from muted violets and mauves to evanescent ochres or yellows. And it will become evident from Early Color that these descriptions are almost equally applicable to the ambiance of his photographs [...]." Harrison 2006.

Vertikalen in Konfrontation mit Farbflächen. Farbe selbst wird, laut Pamela Roberts, zum Sujet erhoben.[184] Leiters künstlerische Farbdiapositive wurden, abgesehen von der MoMA-Ausstellung 1953, aber lediglich im privaten Kreis oder im *Artists' Club* in New York gezeigt. Eine offizielle Würdigung seiner künstlerischen Ambitionen blieb weitgehend bis in die späten 1990er Jahre aus.[185] Als kommerzieller Fotograf hingegen war Leiter sehr erfolgreich. Er arbeitete, wie viele seiner KollegInnen, ab den 1950er Jahren für diverse Magazine und war vor allem als Modefotograf, unter anderem für die *Vogue*, tätig.[186]

Die mangelnde Aufmerksamkeit mit der Saul Leiters Werk in den letzten Jahrzehnten konfrontiert war, ist keinesfalls ein Einzelfall. Wie Pamela Roberts und auch Mary Panzer feststellen, scheint es das Schicksal vieler „seriöser" FotografInnen dieser Generation zu sein, welche privat und kommerziell mit beiden Medien fotografierten.[187] Sowie auch Inge Morath, deren Farbfotografien im großen Kontext des Fotojournalismus und der Fotomagazine lange Zeit unbeachtet blieben und keine spezifische Aufarbeitung erfuhren: „Inge Morath was one of many photographers whose early careers were shaped by the print media's insatiable demand for images; increasingly for color images."[188], so John Jacob über die damalige Situation. Viele BerufsfotografInnen, auch MitarbeiterInnen der Fotoagentur *Magnum,* sahen die regelmäßigen Auftragsarbeiten für Magazine als Sprungbrett für ihre, wie es Morath bezeichnete, „persönliche Arbeit" an.[189] Das Talent und das Werk vieler junger FotografInnen ging somit im Kontext des Massenmediums Zeitschrift verloren, was mit dem bis in die 1970er Jahre vorherrschenden Konsens korrespondierte, Farbfotografie könne keine Kunst sein und gehöre nicht ins Museum[190]:

> „And, because of color's problematic status in [the] history [of photography], the color work of nearly every photographer of Inge Morath's generation has been excluded from it, despite the fact that their careers benefitted from media's enourmous demand for color images from the 1940s through the '60s."[191]

Neben den allgemeinen Vorurteilen gegen Farbfotografie, denen „a [fundamental] faith in the artlessness of color photography and distaste for all forms of mass production" zu Grunde lag, empfanden letztendlich viele ambitionierte FotografInnen ihre Aufträge für kommerzielle Magazine und die damit automatisch verbundene Abgabe der Kontrolle über ihre Bilder selbst

---

[184] Roberts 2007, S. 134.
[185] Eine fundierte wissenschaftliche Aufarbeitung passierte allerdings erst in den 2000er Jahren. Siehe Harrison 2006.
[186] Roberts 2007, S. 133-136.
[187] Roberts 2007, S. 133. „Consequently, the work of a large number of photojournalists who never aimed for an audience beyond the popular and lucrative field of magazine photography has been lost to the larger history of photography." Panzer 2009, S. 8
[188] Jacob 2009, S. 194.
[189] Ebenda.
[190] Panzer 2009, S. 7.
[191] Panzer 2009, S. 8.

als Hindernis, sich im Bereich der künstlerischen Fotografie oder generell als „seriöse“ FotografInnen zu positionieren.[192] Daher kam einigen die fehlende Beachtung ihrer kommerziellen Arbeit, als lediglich kleiner Beitrag innerhalb des größeren Zusammenhangs der Printmedienlandschaft, sehr gelegen. Es waren Bücher und Ausstellungen, die den angemesseneren Publikations- und Ausstellungsrahmen für ernstzunehmende Bildbetrachtung darstellten. Sie garantierten dem/der KünstlerIn nämlich ein höheres Maß an Kontrolle und Mitbestimmungsrecht über ihre Aufnahmen und folglich auch in der Bildredigierung. Zudem zielten Kunstpublikationen und -schauen auf ein gehobeneres (kunstaffines) Publikum ab. Für seriöse FotografInnen waren vor allem Bücher, so John Jacob, die angestrebte Präsentationsform. Viele FotografInnen waren daher gewillt, sich den Vorurteilen seitens der Museen und Verlagshäuser anzupassen, um sich und ihre Arbeit in diesem Rahmen etablieren zu können. Farbfotografie vermochte es so, sich im Laufe der 1950er Jahre vereinzelt im Museumskontext durchzusetzen und auch am Buchmarkt eine Nische in Form von Fotobüchern für sich zu erobern.[193]

Im Bereich des Fotojournalismus stieg der farbige Anteil der fotografischen Berichterstattung in der Nachkriegszeit ebenfalls rasant an. Fotomagazine waren in dieser Zeit das beste Medium ein breites Publikum zu erreichen und gleichermaßen ein rentables Geschäft für „seriöse” BerufsfotografInnen. Die Nachfrage seitens der KäuferInnen war enorm, die Anzahl und Auflagen der Zeitschriften am Markt dementsprechend hoch und die Auftragslage für FotografInnen daher reichlich und zudem lukrativ.[194] Die führenden Magazine für ernstzunehmenden Fotojournalismus, wie *Life* oder auch *Look*[195], begannen in den 1950er Jahren ebenfalls sichtlich ihren Anteil an Farbfotografien zu erhöhen, um nicht hinten nachzustehen. Bereits 1941 wurde das erste vollfarbige *Life*-Titelbild von Eliot Elisofon veröffentlicht und mit Beginn der 1950er Jahre stieg der Farbanteil im Magazin sprunghaft an: Serien von Farbfotografien und farbige Fotoreportagen bestimmten zunehmend das Layout der Zeitschrift. 1953 veröffentlichte *Life* eine 24-seitige Serie mit Farbfotografien von Ernst Haas: „Images of a magic city“.[196] (Abb. 24) Der Exilösterreicher schaffte es, im

---

[192] Jacob 2009, S. 194-195.

[193] Ebenda. Alexander Liberman publizierte bereits 1951 seinen für die Farbfotografie so wichtigen Fotoband und Eliot Porter veröffentlichte 1962 sein kommerziell erfolgreiches *In Wildness is the Preservation of the World*. Ernst Haas erstes Fotobuch *Elements* erschien 1963 und im Laufe der Karriere des Fotografen sollten noch eine Vielzahl folgen. Auch Paul Outerbridge nutzte, neben anderen kommerziell erfolgreichen (Farb)fotografInnen, das Fotobuch als Medium zur Verbreitung seiner Arbeit. In den 1960er kristallisiert sich das Fotobuch als *die* Publikationsform für KünstlerfotografInnen heraus.

[194] Panzer 2009, S. 9.

[195] Eine differenzierten Analyse des Konkurrenzverhältnisses der beiden Magazine *Life* und *Look* wird im Aufsatz *Mainstream-Differenzen. Das unverwechselbare Aussehen von Life und Look in der Medienkultur der USA* von Sally Stein durchgeführt. Stein 2003.

[196] Roberts 2007, S. 136.

Gegensatz zu seiner *Magnum* Kollegin Inge Morath oder Saul Leiter, sich auch abseits des kommerziellen Rahmens längerfristig mit seinen Farbfotografien durchzusetzen. Wobei seine Rolle als einer der Pioniere der Farbfotografie erst retrospektiv zur Gänze gewürdigt wurde, da sie in der Literatur entweder nicht (an)erkannt oder teilweise sogar bewusst marginalisiert wurde. Häufig hängen solche Tendenzen mit einer für den/die KunstbetrachterIn nicht einsichtigen internen Politik führender Kunstinstitutionen zusammen. Damals wie heute sind neben KunstkritikerInnen vor allem Galerien, vorwiegend für SammlerInnen und ein kunstaffines Publikum, und Museen, mehr für interessierte LaiInnen, als oberste Instanzen der Rezeptionslenkung maßgeblich für den „allgemeinen" Kunstgeschmack verantwortlich. Führende Institutionen sind autorisiert die Maßstäbe und Kriterien an und für Kunst und KünstlerInnen innerhalb des laufenden Kunstbetriebs konstitutiv (mit) zu prägen. So war auch die Fotografieabteilung des MoMA seit seiner Gründung 1940 *die* meinungsbildende Institution im Bereich Fotografie. Ihre Direktoren wurden mitunter zu den einflussreichsten und prägendsten Figuren der Ausstellungs- und Sammlungspolitik innerhalb der Disziplin, sowie auch für die Fotografiegeschichte im Allgemeinen. Edward Steichen begann grundsätzlich den Einzug der Farbfotografie ins Museum vorzubereiten, allerdings sollte primär sein Nachfolger John Szarkwoski als Fahnenführer für die Etablierung der Farbfotografie als tatsächliche Kunstform fungieren.

Die 1950er Jahre waren also das Jahrzehnt, in dem die Farbfotografie weiter ihrem Nischendasein entwuchs. Allgemeine kulturelle und ökonomische Veränderungen schufen die Voraussetzungen, die erst die allmähliche Entwicklung einer neuen Farbästhetik ermöglichten. Diese sich langsam durchsetzende neuartige Sensibilität für Farbe bedingte wiederum eine Steigerung der Akzeptanz gegenüber der Farbfotografie, wodurch sich Vorbehalte, vor allem im Kunstbereich, allmählich zu Anerkennung verkehren konnten. Ein merklicher Wandel war in den 1950ern also nicht nur im Privaten und der Populärkultur zu beobachten, auch Museen und Galerien begannen vermehrt Farbfotografien in ihre Schauen zu integrieren und im Laufe des folgenden Jahrzehnts immer stärker reflektiert zu präsentieren; obgleich Schwarzweißfotografie in den 1950ern und auch in den 1960ern noch weitgehend den künstlerischen Maßstab bestimmte. Neben Mode- und Werbefotografie, kristallisierten sich in den 1950ern der Fotojournalismus, Natur- und Landschafts- sowie Alltagsfotografie immer deutlicher als zukünftige Hauptanwendungsbereiche der Farbfotografie heraus.[197]

[197] Roberts 2007, S. 140-141.

4.2. Entwicklungen in der und Bezüge zur Bildenden Kunst (der 1960er Jahre): Erhebung des „Alltäglichen" zur Kunst

Für die Kunst war das Jahrzehnt der 1960er Jahre eine Zeit der radikalen Veränderungen, Grenzöffnungen und grundlegender Umwälzungen, die sich bereits in den vorangehenden Jahrzehnten abzuzeichnen begannen.[198] Auch die soziokulturellen Entwicklungen dieser Dekade waren geprägt von Umbrüchen und Neuerungen, die im starken Kontrast zu den biederen Nachkriegsjahren der 1950er standen: Die Pop-Kultur rückte immer stärker in den Vordergrund, KünstlerInnen, wie Andy Warhol, wurden neben MusikerInnen, wie den Beatles oder Bob Dylan, zu den gefeierten Stars einer neuen Generation, die sich von den verstaubten Regeln und Altlasten ihrer Elterngeneration befreien wollte. Das Jahrzehnt der 1960er definierte sich zudem als Reaktion auf den Vietnamkrieg und die in Amerika immer stärker werdenden Studentenunruhen und Rassenkonflikte über einen starken Willen zum Pazifismus.

Film und Fernsehen befanden sich am Vormarsch und Farbe begann sich als Ausdrucksmittel einer neuen Zeit in allen Medien durchzusetzen. Gleichzeitig war die Fotografie durch eine kontinuierliche Eingliederung als künstlerisches Medium und eigenständige Disziplin im Kunstkontext angekommen.[199] Die Präsentation in Museen und Galerien beschränkte sich aber noch stark auf den urbanen Raum, weswegen Zeitschriften nach wie vor und nun immer stärker Bücher eine wesentliche Rolle bei der Verbreitung spielten.[200] Auch als akademische Disziplin konnte sich die Fotografie im Laufe des Jahrzehnts etablieren. Vor den 1960ern genoss kaum einer der großen FotografInnen eine fundierte universitäre Ausbildung, dies sollte sich nun entscheidend ändern[201]: „[…] it was the universities that provided access both to the world of art and to photography's own largely neglected history. […] in the sixties and seventies almost all the major photographic innovators went through either an undergraduate or graduate fine arts or photography program."[202] Die Universitäten fungierten als ein zusätzliches Relais zwischen Fotografie und Kunstwelt. Die allgemeinen Veränderungen der Infrastruktur für die Vermittlung und Verbreitung von Fotografie waren enorm: Immer mehr junge, akademisch ausgebildete FotografInnen drängten auf den Kunstmarkt. Der Versuch ihrer Subsumierung in diverse Gruppen war, wie auch in der Bildenden Kunst der 1960er,

---

[198] Ott 2005, S. 61.

[199] Abigail Solomon-Godeau stellt eine allgemeine Eingliederung der Fotografiegeschichte in eine klassische Kunstgeschichtsschreibung in dieser Zeit fest und betont dabei nochmals dezidiert die wesentliche Rolle der Fotografieabteilung des MoMA sowie John Szarkowskis. Solomon-Godeau 2002, S. 335-336.

[200] Roberts 2007, S. 144.

[201] 1962 wurde die *Society for Photographic Education* gegründet und 1972 der erste offizielle Lehrstuhl für Fotografie an der amerikanischen *State University of New York* in Buffalo eingerichtet. Ott 2005, S. 65, Anmerkung 233.

[202] Green 1984, S. 146.

allerdings problematisch und auf Grund der vielen unzureichenden Oberbegriffe und nicht klar definierbarer Grenzen, oft unzureichend.[203] Für die Farbfotografie waren die 1960er vor allem das Jahrzehnt, in dem sie sich langsam gegenüber der Schwarzweißfotografie zu behaupten begann.

Dem allgemein spürbaren Umbruch und der Umwertung von gewohnten Strukturen binnen vermeintlich schon festgeschriebenen Disziplinen liegt nicht minder der bereits angesprochene generelle Paradigmenwechsel innerhalb der Bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts zu Grunde. Es kam zu Beginn des Jahrhunderts zum Bruch mit der seit der Antike vorherrschenden Bildkonzeption, die durch die Nachahmung der Natur und die damit verbundene „Referenz auf eine vorgegebene Wirklichkeit, derer sich der Mensch durch sinnliche Wahrnehmung oder transzendentale Legitimation versichern kann", bestimmt wurde.[204] Pablo Picasso markierte mit seinem *Les Demoiselles d'Avignon* (1907) (Abb. 25) einen Meilenstein in der Entwicklung hin zu einem neuen Bildkonzept, das durch eine Abkehr vom mimetischen, gegenständlichen Bild geprägt war und von einem reflektiven Künstlersubjekt getragen wurde.[205] All dies forderte eine völlig neue Kunstrezeption und schuf die Voraussetzungen für die Vielzahl an neuen innovativen künstlerischen Strömungen und Begriffen, die die Kunstlandschaft des 20. Jahrhunderts prägen sollten. Die 1960er wurden von einem Pluralismus künstlerischer Bewegungen beherrscht, der von den Zeitgenossen als regelrecht unüberschaubar empfundenen wurde; scheinbar entwickelte sich die Kunstlandschaft schneller als je zuvor.[206] Clement Greenberg stellt die Entwicklungen aber in eine klare historische Ordnung und erkennt hinter der oberflächlichen Vielfalt deutlich einen gemeinsamen Nenner:

> „Experience tells me that contemporary art, even when approached in purely descriptive terms, makes sense and falls into order in much the same way that art did in the past. Again, it is a question of getting through superficial appearances. […] Approached strictly as a matter of style, new art in the 1960's surprises you […] not by its variety, but by the unity and even uniformity it betrays underneath all the appearances of variety."[207]

---

[203] Ott 2005, S. 65. Zur genaueren Analyse der Unzulänglichkeit der Subsumierung diverser FotografInnen unter bestimmten Begriffsbezeichnungen siehe Kapitel 5.2. und im Speziellen 5.2.1.
[204] Ott 2005, S. 33.
[205] Ebenda.
[206] Clement Greenberg versucht in seinem Essay *Avant-garde Attitudes. New Art in the Sixties* von 1968 über einen Rückblick auf die Entwicklungen in der Kunst zu verdeutlichen, dass das als bezeichnend für die damals gegenwärtige Kunstlandschaft deklarierte beschleunigte Auftauchen neuer Kunstströmungen und der rapide Wechsel von einer zur nächsten, keineswegs ein Novum der Kunst ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sei, sondern eine der Kunst inhärente, niemals anders verlaufene Entwicklung darstelle. Lediglich die Etikettierung der Bewegungen und die Vielzahl an neuen Begrifflichkeiten sei neu: „One of the really new things about art in the 60's is the rash of labels in which it has broken out, most of them devised by artists themselves - which is likewise new; art-labeling used to be the affair of journalists." Greenberg 1968.
[207] Ebenda.

Trotz der zahlreichen Tendenzen und Strömungen in den 1960ern wurde die Dekade dennoch von einer Kunstrichtung beherrscht, der Pop Art. Sie übernahm die Vormachtstellung, als der Abstrakte Expressionismus mit Beginn des Jahrzehnts seinen Zenit überschritten hatte. Greenberg deklariert rückblickend den Niedergang des Abstrakten Expressionismus als Konsequenz seiner langen Vormachtstellung:

> „Abstract Expressionism collapsed very suddenly back in the spring of 1962 in Paris as well as New York. It is true that it had begun to lose its vitality well before that, but nevertheless it continued to dominate the avant-garde scene, and by the time of its final retreat from that scene it had led art for close to twenty years."[208]

In der Pop Art wurden neue Medien, scheinbar ordinäre Konsumgüter und Alltagsobjekte zum Gegenstand künstlerischer Praxis erhoben. Die Massenproduktion innerhalb der amerikanischen Konsumgesellschaft wurde durch diese Erhebung gewöhnlicher Alltagsgegenstände und –themen auf die Ebene künstlerischer und ästhetischer Kontemplation zusehends kritisch hinterfragt.[209] Die Pop Art steht für eine „Romantisierung der Banalität" und die „Kritik an der Konsumwelt", die „die Nivellierung des Lebens durch Massenproduktion" aufzeigt, so Rolf-Gunter Dienst.[210] Die Grundzüge dieser Vorgehensweise folgen einer Traditionslinie des Modernismus, die von der Kunstbewegung des Dadaismus am Beginn des 20. Jahrhunderts begründet wurde und deren Ursprung in der Praxis „of challenging what the art world deemed to be acceptable content for exhibition"[211] liegt. Einer der führenden Träger dieser Entwicklung war Marcel Duchamp, der mit seinem *Fountain* (1917) (Abb. 26), eines der wohl meist rezipiertesten Werke der Moderne schuf. Mit der Präsentation dieses industriell gefertigten Urinals aus Porzellan mit der Signatur „R. Mutt" in einer Ausstellung der *Society of Independent Artists* brach Duchamp mit allen bisherigen Regeln und Konventionen der Kunst. Große Kontroversen entfachten sich über diese Infragestellung des herkömmlichen Kunstbegriffs in der zeitgenössischen Kunstszene.[212] Durch bloße (Ent)Kontextualisierung, respektive Setzung eines alltäglichen Gebrauchsgegenstandes in einen künstlerischen Rahmen (durch ein reflexives Künstlersubjekt), wurde eine banales Objekt zum Kunstwerk. Dies führte zu radikalen, aber vor allem fundamentalen Veränderungen im Kunstbetrieb und eröffnete gleichzeitig ein völlig neues Set an Möglichkeiten. Es kam zu einer grundlegenden Bedeutungsverschiebung und

---

[208] Ebenda.
[209] Hiott 2010, S. 156.
[210] Rolf-Gunter Dienst zitiert nach Tausk 1986, S. 158.
[211] Hiott 2010, S. 156.
[212] Max Podstolskii konstatiert die Vorwegnahme der großen kommenden Kunstrichtungen bereits in Duchamps *Fountain*: „With Fountain Duchamp pioneered the concepts of 'low art,' 'minimal art,' 'conceptual art,' 'body art,' 'art as philosophical statement,' 'art as provocation,' and perhaps more. All became pivotal to cutting-edge or avant-garde art practices, for better or worse." Podstolskii 1999.

Umwertung innerhalb der gewohnten Strukturen. Die Frage nach der Autorschaft rückte ins Zentrum und die klassische Rollenverteilung von Künstler-Kunstwerk-Kunstinstitution wurde kritisch hinterfragt. So kam die auratische Vormachtstellung des allmächtigen Künstlersubjekts ins Wanken. Duchamp begründete den Terminus des *Ready-mades*, dessen Konzept es zu zeigen war, „that the mere act of choosing was enough to qualify any object as 'art.'"[213] In späterer Folge wurde auch der Begriff *objet trouvé* in den Kunstjargon aufgenommen. Die Dada-Künstler verstanden es, diese allgemeinen Veränderungen in der Kunst, am Ende der 1910er und in den frühen 1920er Jahren, in ihren Werken zu reflektieren, um so ihr deklariertes Ziel zu erreichen: „non-art" Objekten, durch Neukontextualisierung und mit der Hoffnung „in shocking the bourgeoisie out of their contemplacency", den Status von „high art" zu verleihen.[214] Das Konzept hinter Ed Ruschas Fotobuch *Twentysix Gasoline Stations* von 1963 (Abb. 27), das er selbst verlegte und das oft als das erste Künstlerbuch überhaupt proklamiert wird, ist unter seiner vermeintlich banalen Oberfläche von einer ähnlichen Komplexität durchzogen, wie auch Duchamps *Fountain*. In der Besprechung des Werks im September Issue von *Artforum* 1963 wird ebenfalls auf die Verbindung zu Duchamp verwiesen: „Not quite a joke, the idea is at least as complex as the puns posed by Duchamp's urinal; we are irritated and annoyed by the act; but feel compelled to resolve the questions it raises."[215] Aus dieser Traditionslinie kommend spielte natürlich auch die Pop Art, in welcher die Erhebung von Alltagsobjekten zum Material der Bildenden Kunst von zentraler Bedeutung war, in Ruschas Werk eine wesentliche Rolle. Bryan Hiott sieht in der *Twentysix Gasoline Stations* Serie sogar das fotografische Äquivalent zu Andy Warhols *Campbell's Soup Can* Gemälden, die erstmals 1962 entstanden.[216] (Abb. 28) Demselben Muster der anfänglichen Verwirrung und Ablehnung folgend, mit dem auch Duchamps Urinal und Ruschas vermeintlich triviale Schwarzweißaufnahmen von 26 Tankstellen begrüßt wurden und Kontroversen auslösten, sollten auch William Egglestons Farbfotografien 1976 im ersten Moment als banale Schnappschussaufnahmen abgetan werden, bevor sie als Pionierleistung gefeiert wurden.[217] Mark Holborn weist zusätzlich noch auf den Einfluss der Filme Andy Warhols auf die Arbeit William Egglestons hin, der in den frühen 1970ern in den Kreisen rund um die *Factory* verkehrte.[218] Eggleston reiht sich mit diesen ihm zugeschrieben Referenzen in eine Riege großer Künstlerpersönlichkeiten ein. Er selbst äußert sich in einem

[213] Hiott 2010, S. 156.
[214] Hiott 2010, S. 157.
[215] *Artforum*, September 1963 zitiert nach ebenda.
[216] Hiott 2010, S. 156.
[217] Hiott 2010, S. 158. William Eggleston war mit Ed Ruschas Werk mit ziemlicher Sicherheit genau vertraut, da er ihn als Künstler sehr schätzte. Klivan 2007, S. 23.
[218] Holborn 1992.

Interview mit Jim Lewis von 2000 dezidiert über die Nähe zu und die Einflüsse aus den allgemeinen künstlerischen, aber auch populärkulturellen Entwicklungen seiner Zeit auf seine Arbeit. Er beschreibt wie eng die Wechselwirkung von Film, Malerei und seiner Farbfotografie tatsächlich war und wie sehr ein interdisziplinärer Austausch stattfand:

> „I didn't have any idea who else was working that way. I knew basically what was going on, the history. [...] In color there wasn't anything to look at that was the kind of photography I wished and wanted to do. [There were] certain movies where color was really used – particularly Hitchcock movies. [...] I love abstract painting. I spent a lot of time looking at it. I bet that subconsciously it had something to do with what I was trying to get at."[219]

Der in den 1940er aufgekommene Abstrakte Expressionismus[220], den auch Eggleston hier als Referenz anführt, beherrschte die gesamten 1950er über die weltweite Kunstszene. Innerhalb dieser beinahe zwei Jahrzehnte vorherrschenden Kunstströmung waren vor allem zwei malerische Hauptstilrichtungen dominant: „Zum einen war dies eine durch spontan-dynamische Malgesten rhythmisierte Malerei", geprägt vom subjektiven Pinselduktus von MalerInnen wie Jackson Pollock, Willem de Kooning oder Robert Motherwood und zum anderen bildete „die ruhige, meditativ anmutende Farbfeldmalerei eines [Barnett] Newman, [Mark] Rothko, [Clyfford] Still oder [Ad] Reinhardt" einen Pol.[221] Der Einfluss des Abstrakten Expressionismus und vor allem der Farbfeldmalerei (Abb. 29) auf einige FarbfotografInnen, die sich bewusst für das farbige Medium entschieden, scheint kein Einzelfall zu sein. Wie bereits bei Saul Leiter festgestellt, begannen einige FotografInnen ihre Karriere sogar als MalerInnen bevor sie zur Fotografie wechselten, wodurch sie eine geschärfte Sensibilität für Farbe mit sich brachten. John Szarkwoski vermerkt allerdings im Vorwort zu *William Eggleston's Guide*, dass das Gros der „Bilder mit wunderschönen Farben in gefälligen Zusammenhängen", die sich zu stark an einem malerischen Vorbild orientieren, eine Form von fehlgeschlagenen Farbfotografien seien.[222] Sie würden sich durch „ihre Ähnlichkeit mit Reproduktionen von Gemälden des synthetischen Kubismus oder des abstrakten Expressionismus […]" auszeichnen, gerade darin liege aber ihr trauriges Schicksal, da sie „an etwas Ähnliches, gleichwohl Besseres erinnern."[223] So kann man vielen dieser „MalerInnen-FotografInnen" zwar eine besondere Sensibilität für Farbe zugestehen, die

---

[219] William Eggleston 2000 im Interview mit Jim Lewis. Zitiert nach Ott 2010, S. 38.

[220] Auf Grund des Enstehungskontext der Kunstrichtung in den frühen 1940er Jahren in Amerika und ihrer anfänglichen topografischen Konzentration auf New York ist für die Vertreter des Abstrakten Expressionismus auch die Bezeichnung „New York School" geläufig. Die Begrifflichkeit „Abstrakter Expressionismus" wiederum wurde 1946 vom Kunstkritiker Robert Coates für die amerikanische „spatter and daub school of painting" geprägt. Brinkmann 2006, S. 3.
Im Zusammenhang mit dem Abstrakten Expressionismus sei auf Greenbergs Essay *Nach dem Abstrakten Expressionismus* (1962) verwiesen. Greenberg 1997/2.

[221] Brinkmann 2006, S. 3.

[222] Szarkwoski 1976/2, S. 3.

[223] Ebenda.

ihnen, wie im Fall Saul Leiters, Vorteile im Umgang mit der Farbfotografie bringen konnte. Dennoch reichte diese Fähigkeit allein noch nicht, um Farbfotografie als Medium zu beherrschen. Worauf vermutlich auch Szarkowski anspielte, war das oftmals fehlende Verständnis für den medienspezifischen Umgang, den Farbe, für das ästhetische Gelingen der Aufnahme, vom Fotografierenden aber unausweichlich auf allen Ebenen einforderte.

Eine weitere malerische Strömung, welche tendenziell Einfluss auf die Farbfotografie der 1970er Jahre hatte, war der in den späten 1960ern und frühen 1970ern in den USA aufkommende Fotorealismus. Als Clement Greenberg 1968 „the failure of Pop Art"[224] konstatierte, kam diese neue Form der fotorealistischen Malerei als Gegenentwurf zum Abstrakten Expressionismus und gleichzeitig auch zum konzeptuellen Minimalismus auf. Barrett White verzeichnet die malerische Tendenz als wichtige Entwicklung im künstlerischen Kontext der späten 1960er: „This is not a gimmicky art but in fact a very important movement. It is the conclusion of Pop art in the same way the Color-Field painting is the conclusion of Abstract Expressionism."[225] Petr Tausk hält fest, dass „mit der Rückkehr der Wirklichkeit in die Malerei […], die Interpretation des Realen als Kunstakt anerkannt [wurde], was auch zur künstlerischen Würdigung eines guten Lichtbilds und zur verbreiteten Anerkennung der Fotografie als Kunstmedium führte."[226] Zwar bezieht sich Tausk hier mehr auf die Pop Art, der Gebrauch der Fotografie als primäre Quelle des Fotorealismus kann allerdings im selben Sinn verstanden werden. Bereits der Name verrät, wie eng die Beziehung zur Fotografie war. Szenen des täglichen Lebens mit der optischen Präzision der Fotografie mit malerischen Mitteln darzustellen, war die künstlerische Motivation der FotorealistInnen: „In its lens-sharp clarity, viewfinderlike cropping, and happened-upon moments, Photo-Realism reflected the new pervasiveness of photography in contemporary life."[227] Fotografien wurden nicht nur als Vorlagen verwendet, sondern ihre Ästhetik wurde optisch übernommen, indem der Malerei das Erscheinungsbild der Fotografie übergezogen wurde. Um die sehr schwierig zu erzielende fotorealistische Wirkung in den Gemälden zu optimieren, wurden teilweise sogar Airbrush-Pistolen eingesetzt, um eine glatte fotografische Oberfläche zu imitieren.[228] Die Spuren der malerischen Technik sollten dabei soweit verschleiert werden bis ihre (medienspezifische) Ästhetik nicht nur optisch sondern auch haptisch jener der Fotografie glich.

---

[224] Greenberg 1968.
[225] Barrett White zitiert nach Gefter 2009, S. 42-43.
[226] Tausk 1986, S. 165.
[227] Gefter 2009, S. 41.
[228] Ebenda.

Die Motivwelt des Fotorealismus speiste sich vorwiegend aus dem zeitgenössischen urbanen oder vorstädtischen alltäglichen Umfeld ihrer VertreterInnen: Robert Bechtles malerisches Spektrum reicht von Vorstadtszenen mit Personen in schnappschussartigen wirkenden Posen vor ihren Häusern (Abb. 30) bis zu Detailansichten von parkenden Autos (Abb. 31), auf deren Motorhauben sich das Sonnenlicht in zahlreichen Lichtreflexion wiederspiegelt. Für Ralph Goings sind Dinerszenen und detailreiche Arrangements von Ketchupflaschen, Serviettenhaltern oder Salz- und Pfefferstreuer (Abb. 32) ebenso charakteristisch wie Straßenszenen mit parkenden Autos oder Pickuptrucks. (Abb. 33) Arbeiten von Richard Estes wiederum zeigen vor allem ein großstädtisches Umfeld mit Häuser- und Geschäftsfassaden, reflektierenden Schaufensterauslagen und Gebäudefronten. (Abb. 34, Abb. 35) In ihren meist großformatigen Bildern gelang es diesen Künstlern mit größter Akribie und realistischem Detailbewusstsein die fotografische Ästhetik spontaner Schnappschussaufnahmen mittels Malerei überzeugend zu imitieren.

Die malerische Ausprägung des Fotorealismus entlehnte seine stark realitätsgebundene Bildwelt also einer fotografischen Praxis, nämlich jener der (amateurhaften sowie professionellen) Schnappschussfotografie und diente umgekehrt wiederum der Farbfotografie der 1970er Jahre als Anregung und motivischer Formenschatz. Diese spannungsvolle Wechselbeziehung der beiden Disziplinen Malerei und Fotografie respektive, wie Philip Gefter festhält, ihre gleichzeitige „gravitational dissonance" war seit Entstehung der Fotografie 1839 evident und schien in den zahlreichen Tendenzen der fluktuierende Kunstlandschaft der 1960er und 1970er Jahre zu kulminieren. Gefter verweist auf das bestehende Näheverhältnis einiger Leitfiguren der Farbfotografie der 1970er zum Fotorealismus. Er hebt seine Quellenfunktion hervor, ungeachtet der Tatsache, ob eine bewusste oder unbewusste Entlehnung stattfand:

> „It is worth noting that Stephen Shore and William Eggleston, pioneers of color photography in the early 1970s, borrowed, consciously or not, from Photo-Realists. Their photographic interpretation of the American vernacular - gas stations, diners, parking lots - is foretold in Photo-Realist paintings that preceded their pictures."[229]

Auch Hilton Kramer vermerkt bereits 1976 in seiner Ausstellungskritik zur großen Eggleston Einzelausstellung im MoMA den Bezug von dessen Arbeiten zum Fotorealismus, wenngleich noch in einem deutlich pejorativen Sinn: „To this snapshot style, Mr. Eggleston has added some effects borrowed from recent developments in, of all things, photorealist painting […]."[230]

---

[229] Gefter 2009, S. 42.
[230] Kramer 1976.

Parallel dazu verliefen ab der zweiten Hälfte der 1960er Jahre weitere wesentliche Entwicklungen innerhalb der Kunstszene: Die Konzeptkunst, die sich ursprünglich aus dem Minimalismus[231] entwickelte, dessen gedankliche Konzepte aber weiter vorantrieb und sie noch stärker abstrahierte, womit sie den Diskurs um die Idee, die als entscheidender Motor hinter einen Kunstwerk steht, auf eine neue Ebene verschob, begann mit ihren zahlreichen konzeptuellen Modellen immer dominanter zu werden.

Mit Ende de 1960er und Beginn der 1970er Jahre beherrschten ihre unterschiedlichen Ausprägungen und Strömungen deutlich die Kunstlandschaft. Zwar wurde Fotografie bereits in der Pop Art als wesentliches Gestaltungs- und Hilfsmittel in die Kunstpraxis miteinbezogen, doch die Konzeptkunst rückte sie noch intensiver in den Fokus ihrer künstlerischen Praxis. Neben schriftlichen Entwürfen und Skizzen konnten vor allem „Fotografien als Ideenträger und als Denk- und Handlungsangebote" konzeptuelle Strategien für den/die BetrachterIn deutlicher vermitteln, als dies im Vergleich durch bildliche Anschauung möglich war.[232] Ein Grund dafür lag in der sehr exakten Absichtsvermittlung, die der Fotografie beschieden war.[233] Ob ihres dokumentarischen Charakters wurde die Fotografie überdies, neben dem Video, zu dem Medium der Aufzeichnung künstlerischer Praxis in der Konzeptkunst: Happenings, Performances, Aktionen oder ephemere Installationen von VertreterInnen diverser konzeptueller Ausprägungen oder der Fluxusbewegung sollten in Form von Fotografien aufgezeichnet und die künstlerischen Arbeiten so ins Museum gebracht werden; der ephemere Charakter von Kunst und Leben war in der Body Art, Land Art und Environment, aber auch bereits im Minimalismus, ein zentrales Moment. Allgemein wurde der Kunst-Begriff, die Funktion von Kunst und der Kunst-Kontext als komplexes System zum Gegenstand künstlerischer Reflexion.[234] Im Laufe der späten 1960er und 1970er bildete sich die Institutionskritik immer stärker als künstlerische Praxis innerhalb der Konzeptkunst heraus. Brian O'Doherty stellte mit seinem Essay *Inside the White Cube* (1976) die Maxime dieser Kunstreflexion beziehungsweise –rezeption auf: Er hinterfragt die Rolle des White Cube als vermeintlich „neutraler", weißer Galerieraum und seine Einflussnahme auf die Wahrnehmung von Kunst durch den Rezipienten innerhalb eines ökonomisch bestimmten Kunstkontexts.[235]

---

[231] Der stark konzeptuelle Minimalismus, der in den Anfängen der Dekade aufkam, positionierte sich seinerseits noch „bis in die späten 60er Jahre primär als Gegenentwurf zu den technischen, formalen und inhaltlichen Vorgaben der gestischen Abstraktion". Brinkmann 2006, S. 1.
[232] Tausk 1986, S. 169.
[233] Ebenda.
[234] Ott 2005, S. 62.
[235] Ebenda.

Ein zentrales Mittel der Konzeptkunst im Umgang mit der Fotografie war, wie Jeff Wall feststellt, ein „amateuristischer" Einsatz des Mediums. Dadurch wurde die von Szarkwoski begrüßte Nähe zum Schnappschuss in Arbeiten von FotografInnen, wie Garry Winogrand und William Eggleston, als Anwendungsform der Fotografie, neben anderen Kunstpositionen der 1960er, von der Konzeptkunst legitimiert, so Jens Schröter.[236] Die gesamte modernistische Selbstkritik sei, nach Jeff Wall, von einem Reduktionismus bestimmt, der in den 1960er Jahren kulminierte. „Es war […] das Schicksal aller Künste, vermittels einer Kritik ihrer eigenen Legitimität modernistisch zu werden, wobei jeweils die mit ihnen am engsten identifizierten Techniken und Fähigkeiten in Frage gestellt wurden."[237] Was in der modernistischen Malerei die Abkehr vom mimetischen Bild durch Besinnung auf die medienspezifischen Eigenschaften und die daraus resultierende Selbstkritik war, war im Fotokonzeptualismus die Abwendung von der perfekten, als künstlerisch ausgewiesenen Technik. Es liegt in der physischen Natur des Mediums Fotografie, Dinge abzubilden. So sind ihr scheinbar keine verzichtbaren Eigenschaften zu eigen, welche dem Ethos der Reduktion unterliegen könnten. Erst durch eine bewusste „Amateurisierung" des Mediums, das heißt dem bewusst amateurhaften Gebrauch, der sich durch den Verzicht und die Neubestimmung der technischen Fertigkeiten der Künstler äußert, könne dies unterlaufen werden: „So wurde es für einen talentierten und versierten Künstler zu einem subversiven kreativen Akt, jemanden mit beschränkten Fertigkeiten zu imitieren."[238] Diese Praxis lief gegen alle bestehenden Normen der westlichen Kunst und distanzierte sich endgültig von ihren, sich zu dieser Zeit aber ohnehin bereits in den neuen kulturellen Strukturen auflösenden, großen Traditionen. Sie kann als eine der letzten Gesten verstanden werden, die einen „avantgardistischen Schockeffekt" hervorrufen konnte.[239] Wall geht soweit, dass er den Fotokonzeptualismus als letzten Punkt in der Prähistorie der „Photographie-als-Kunst" ansiedelt, als „das Ende des alten Systems, der nachhaltigste und scharfsinnigste Versuch, das Medium von seinem spezifisch distanzierten Verhältnis zum künstlerischen Radikalismus und von seiner Gebundenheit an die Tradition des westlichen Bildes zu befreien."[240]

Die Grenzweitung und das Hinterfragen des Kunstbetriebs durch die Konzeptkunst in den 1960ern betraf die Fotografie gleichermaßen wie die Bildende Kunst. Rosalind Krauss vermerkt, dass sich die Fotografie ironischerweise gerade zu einem Zeitpunkt als eigenständiges künstlerisches Medium im Museumskontext durchsetzte, als sie in der

[236] Schröter 2005, S. 93. Siehe auch Krauss 1999. Jeff Wall verweist hier besonders auf Ed Ruschas zwischen 1963 und 1970 entstandenen Fotobücher.
[237] Wall 2008, S. 410.
[238] Wall 2008, S. 428.
[239] Ebenda.
[240] Wall 2008, S. 433-434.

Konzeptkunst zum Werkzeug der Dekonstruktion, Offenlegung und kritischen Hinterfragung der Strukturen der Kunst und somit der Untersuchung ihres Wesens an sich wurde.[241] Unter dem Deckmantel des Fotojournalismus, als vermeintlich dokumentarische Aufnahmen in Verbindung mit textuellen Strategien, oder der amateurhaften Schnappschussfotografie, wie Jeff Wall argumentiert, nutzte die Konzeptkunst eben das mimetische Vermögen der Fotografie, um das Kunst-System zu durchleuchten. Nach Krauss, welche sich hier weiter auf Wall bezieht, tut sie dies auf zwei Arten:

> „[…] photography's mimetic capacity opens it effortlessly onto the general avant-garde practice of mimicry, of assuming the guise of whole ranges of non- or anti-art experience in order to critique the unexamined pretensions of high art. […] Photoconceptualism chose, as its second strategic dimension, the mimicry […] of brutishly amateur photography."[242]

Jeff Wall sieht gerade die Konzeptkunst als entscheidenden Motor für die künstlerische Fotografie, sich selbst klar im Verhältnis zu anderen Künsten zu positionieren und sich gleichzeitig, explizit durch ihre Selbstkritik vorangetrieben, als institutionalisierte modernistische Kunstform zu etablieren.[243]

Die Bedingungen für die Etablierung von (Farb)fotografie im Kunst- und Museumskontext waren also nicht nur von den kulturellen Veränderungen, sondern auch stark von den allgemeinen künstlerischen Entwicklungen abhängig. Fotografie muss als „ästhetisches Gebilde in einem medienübergreifenden Zusammenhang" verstanden werden, da sie sich seit ihrem Aufkommen 1839 keinesfalls isoliert entwickelt hat, sondern stets in einem engen Beziehungsverhältnis mit anderen künstlerischen Ausdrucksformen, wie Malerei oder Film, stand.[244] Die Tendenz der Fotografie sich als Kunst etablieren zu wollen, äußerte sich in ihren Anfängen vor allem durch bewusste Annäherung und Adapation malerischer oder anderer Konzepte führender zeitgenössischer Kunstrichtungen. Um sich allerdings nicht nur durch die Nähe zur Bildenden Kunst zu nobilitieren, versuchte die Fotografie sich des daraus resultierenden Status des „Hilfsmittels", durch Betonung ihrer medienspezifischen Eigenschaften, wieder zu entledigen und sich als eigenständiges künstlerisches Medium zu positionieren. Susan Sontag setzt den Einzug der Fotografie in Museen „an breiter Front" just

---

[241] „The triumphal convergence of art and photography that began in the late 1960s is contemporary with the sudden explosion in the market for photography ‚itself'. But, ironically, the institutions of art - museums, collectors, historians, critics - turned their attention to the specifically photographic medium at the very moment that photography entered artistic practice as a theoratical object, which is to say, as a tool for deconstructing that practice." Krauss 1999, S. 293- 294.
[242] Krauss 1999, S. 295.
[243] Wall 2008, S. 375.
[244] Ott 2005, S. 38.

zu der Zeit an, „da die Fotografen endlich aufhörten zu erörtern, ob sie eine Kunst sei" und die Öffentlichkeit sie als eine solche begrüßte[245]:

> „Wenn das Museum die Fotografie als Kunst auf den Schild hob, so war das der entscheidende Sieg in einer hundertjährigen Kampagne des modernen Geschmacks um eine großzügigere Definition des Begriffs Kunst. […] Denn die Grenze zwischen "amateurhaft" und "professionell", zwischen "primitiv" und "hochentwickelt" […] hat in der Fotografie […] kaum einen Sinn."[246]

Zusätzlich muss die grundlegende Veränderung der Wahrnehmungs- und Rezeptionsästhetik (des/der geschulten KunstrezipientIn), vor allem durch den Einfluss der nicht-mimetischen Kunst seit Beginn des 20. Jahrhunderts auf die Betrachtung von im Kunstkontext geschaffener Fotografie, „trotz des dem Medium inhärenten Gegenstandsbezuges", in ihrer Beurteilung mit reflektiert werden.[247] Die verstärkte Thematisierung der Realität und des Alltäglichen, vor allem in der Kunst der 1960er, beispielsweise in der Pop Art und im Fotorealismus, sowie der vermehrte Einsatz der Fotografie als Medium künstlerischer Reflexion, wie der bewussten Amateurisierung künstlerischer Praxis im Fotokonzeptualismus, bereiteten mitunter den Weg für die alltagsbezogene Farbfotografie der 1970er. Kurzum, neben den historischen, (populär)kulturellen und auch technischen Entwicklungen waren es besonders die hier kursorisch angedeuteten Veränderungen innerhalb der Kunstlandschaft, die den entsprechenden Boden für die (institutionelle) Etablierung der Farbfotogarafie ebneten.

4.3. Institutionalisierung der Farbfotografie: Die besondere Rolle des *Department of Photography* des *Museum of Modern Art* und seiner Direktoren

Jens Schröter sieht vor allem den kapitalistischen Kunstmarkt als Motor für die Nobilitierung von Fotografie zur Kunst. Innerhalb dieser Strukturen fungieren Kunstinstitutionen, wie das *Department of Photography* des MoMA, sowie Kunst- und FotokritikerInnen als EntscheidungsträgerInnen.[248] Die durch museumsinterne Sammlungs- und Ausstellungspolitik gesteuerte und noch weiter durch SammlerInnen, HistorikerInnen und andere KünstlerInnen beeinflusste Selektion rückt berechtigterweise grundlegende Fragen wie „Wer macht Kunst zu Kunst?" und „Welchen Kriterien folgt diese Auswahl?" in den Fokus. Genau auf dieser Ebene sind auch die Debatte um die Etablierung der Farbfotografie als künstlerisches Medium im Museumskontext sowie die Vorwürfe und Kritik an John

---

[245] Sontag 1996, S. 127.
[246] Ebenda.
[247] Ott 2005, S. 38. „Die ästhetische Erfahrung, die die Rezeption eines jeden neuen Werkes darstellt, verändert den Erwartungshorizont späterer Rezeptionen. Der Erwartungshorizont eines geschulten Betrachters von Gegenwartskunst schließt demnach das Wissen um den Bildbegriff der ästhetischen Moderene bei der Rezeption eines jeden Kunstwerkes, egal ob gegenständlich oder ‚abstrakt', ob Malerei oder Fotografie, unwiderruflich mit ein." Ott 2005, S. 38-39.
[248] Schröter 2005, S. 87.

Szarkowskis scheinbar rein subjektiv motivierter Auswahl, der von ihm protegierten FotografInnen, anzusiedeln. Wo im vorangehenden Kapitel die kulturellen und künstlerischen Bedingungen und deren Einfluss auf die Etablierung detailliert erörtert wurden, soll hier eine kritische Hinterfragung der Ausstellungspolitik von Kunstinstitutionen, mit besonderem Augenmerk auf die Fotografieabteilung des MoMA, durchgeführt werden.

Wie bereits an mehreren Stellen vermerkt, waren ab den späten 1940er Jahren vereinzelt FotografInnen in Kunstinstitutionen vertreten. Vor allem war es aber das *Department of Photography* des MoMA, das seit seiner Gründung 1940, mit Beaumont Newhall als ersten Direktor, die Maßstäbe in der Fotografierezeption setzte und der Farbfotografie als eine der ersten Institutionen den Status eines museumswürdigen Mediums verlieh. Newhall war der erste Fotokurator des MoMA, generell war dies die erste Museumsstelle dieser Art. Er trat als maßgeblicher Initiator für den Aufbau der Abteilung für Fotografie ein und fungierte von 1940 bis 1947 als deren Direktor. In Newhalls Amtsperiode richtete die Abteilung für Fotografie um die dreißig Ausstellungen aus, die sich, so Christopher Phillips, im Wesentlichen auf historische Bestandsaufnahmen, Kanonisierung von Meistern und Förderung ausgewählter junger FotografInnen konzentrierte.[249] 1943 wurden Fotografien von Eliot Porter und Helen Levitt gezeigt; bei den Aufnahmen von Porter handelte es sich unter anderem um 27 Farbfotografien und elf Schwarzweiß-Bilder: *Birds in Color. Flashlight Photographs by Eliot Porter*.[250] Durch Newhall kam es im MoMA zu einer Präsentationsweise, die die Piktorialisten bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts verfolgten und die, durch Steichens Amtsperiode unterbrochen, ab den 1960ern unter Szarkwoski wieder zur Norm der Ausstellungspräsentation im MoMA werden sollte: Fotografien wurden wie Druckgrafiken oder Zeichnungen mit Passepartouts, hinter Glas und auf Augenhöhe gerahmt präsentiert, wodurch sie automatisch in den Status eines zu bewundernden Kunstwerks erhoben wurden.[251] (Abb. 36, Abb. 39) „Ein anfangs [...] enges Spektrum der Fotografie wurde unter einen institutionalisierten Interpretationsraster gelegt und so zum Objekt fachmännischer ästhetischer Beurteilung gemacht.“[252] Trotz Newhalls kuratorischer Leistungen und seines Wiederaufgreifens respektive seiner Vorwegnahme von kuratorischen Richtlinien, die unter John Szarkowski und ab den 1980ern generell zur Norm der Präsentation von Fotografie werden sollten, wurde Newhall 1947, auf Grund seiner für das Museum kommerziell wenig erfolgreichen Arbeit, von Edward Steichen abgelöst.

---

[249] Phillips 2002, S. 306.
[250] MoMA Ausstellungseinladung, *Birds in Color*. *Flashlight Photographs by Eliot Porter* and Children. Photographs by Helen Levitt, 4. März 1943.
[251] Phillips 2002, S. 306- 307.
[252] Phillips 2002, S. 307.

Unter der Leitung von Edward Steichen kam es zu einem völlig neuen Ausstellungsprogramm sowie auch zu einer gegenläufigen Präsentationsform, die beide stark von seiner Arbeit für Werbung und Magazine, gleichermaßen wie von seinem Interesse am Fotojournalismus geprägt waren. Seine typische Ausstellungsinstallation ähnelte mehr einem überdimensionalen und überladenen Zeitschriftenlayout (Abb. 37) als einer, unter seinem Vorgänger bereits verfolgten, für den/die heutige/n BetrachterIn von Fotografie gewohnten, schlichten Präsentationstil im weißen Galerieraum.[253] Charakteristisch waren Themenausstellungen mit einer enormen Anzahl an Fotografien: Die Abzüge wurden mitunter beschnitten, das Format verändert und ohne Hinweis auf den/die FotografIn präsentiert; zum Teil waren sogar die Wände farbig gestrichen. Der große Zusammenhang sollte sich rein visuell erschließen.

Zwischen Newhalls und Steichens Amtsperiode ist folglich ein starker Bruch auf allen Ebenen zu vermerken. Auch im Bezug auf die Farbfotografie und ihre Präsentation als künstlerische Fotografie veränderten sich die Bedingungen unter Steichen gravierend. Zwar wurden ab seinem Amtsantritt 1947, für die Farbfotografie wichtige FotografInnen, wie beispielsweise Paul Outerbridge, weiterhin vereinzelt gezeigt, Farbe als Bedeutungskonstitutiv rückte dabei jedoch weit aus dem Fokus. Erst mit Szarkowskis Übernahme wurde sie bewusst als künstlerisches Medium präsentiert und zum Mittelpunkt künstlerischer Reflexion erklärt. Edward Steichen äußert sich, im Bezug auf die Themenausstellung *Color Photography* 1950, zur Farbfotografie und ihrem künstlerischen Potenzial wie folgt:

> „This exhibition asks more questions than it answers, for in spite of fine individual attainments and rich promise, color photography as a medium for the artist is still something of a riddle."
>
> „This exhibition explores and evaluates the status of color photography as a creative medium. Is it a new medium for the artist or is it a means of supplementing or elaborating the recognized attainments of black and white photography?"[254]

Er bezweifelt, trotzdem er ihr Potenzial erkennt, ganz offen den Status der Farbfotografie als Kunstform. Er erkannte die Problematik ihrer Positionierung als künstlerisches Ausdrucksmittel im Jahre 1950, als Farbfotografie in ihrer künstlerischen Ausprägung noch weitestgehend diffamiert wurde. Obwohl er der Farbfotografie an sich positiv gegenüber stand, ging er aber in mancherlei Hinsicht, vor allem in Bezug auf ihren künstlerischen Wert, mit der vorherrschenden skeptischen Einstellung konform. Seine kurzen Kommentare in der Pressemitteilung zeigen sehr klar seine realitätsgebundene Haltung. Er verbalisiert deutlich die Nähe zur Schnappschussfotografie und betont ihre Stellung als Medium der

[253] Phillips 2002, S. 306-307, S. 317.
[254] MoMA Pressemitteilung 1950.

Populärkultur, sieht darin aber keineswegs eine negative Beurteilung ihrer Ästhetik, vielmehr erfasst er die vielfältigen Möglichkeiten, die sich für dieses „technische" Medium ergeben:

> „The exhibition is almost as varied in its aspects as the range of the medium itself. […] the dominant tendency of the great majority of our younger photographers today is towards photojournalism; and in the aggregate, most such photography does not get beyond casual or trite "snap-shot-tery."
>
> „While there is a lack of appreciation of the advantages inherent in a wide range of technical skills, this is preferable to technical virtuosity used as an end instead of a means." [255]

Für Steichen blieb der Konnex zur Populärkultur stets im Vordergrund. Sein Fokus lag auf der Rolle der Fotografie generell und der Farbfotografie im Speziellen als kommerzielles Massenmedium. Den Platz der künstlerischen Fotografie im Museum zu stärken und sie von ihrer marginalen Rolle zu befreien, war keines seiner Hauptanliegen.

1951 wurden Farbfotografien in die Ausstellung *Abstraction in Photography* (Abb. 38) integriert und 1953 in *Always the Young Strangers*, wie bereits in Zusammenhang mit Saul Leiter erwähnt. Trotz Steichens Konzentration auf Fotografie als Massenmedium, verschwand künstlerische Fotografie, um deren Etablierung sich sein Vorgänger Newhall so intensiv bemühte, aber nicht zwangsläufig aus dem Museum. Sie war lediglich an den Rand gedrängt und wurde als „winziger Abschnitt auf dem fotografischen Spektrum anerkannt".[256] Der/die FotografIn als individuelle Künstlerpersönlichkeit sowie der persönliche Ausdruck des *fine print* musste hinter dem großen Zusammenhang zurückstehen.

1962 kam es letztendlich, zwar noch von Steichen initiiert, aber bereits deutlich unter der Einflussnahme John Szarkowskis, der noch im selben Jahr seine fast dreißigjährige Amtsperiode bis 1991 antreten sollte, zur ersten bedeutenden Einzelausstellung künstlerischer Farbfotografien von Ernst Haas.[257] Ernst Haas war einer der ersten Fotografen, der sich in den 1950er Jahren in vollstem Bewusstsein gänzlich für Farbe entschied, um die vielfältigen künstlerischen Möglichkeiten des Mediums auszuschöpfen. Seine Arbeiten zeugen von diesem vorurteilsfreien und bewussten Zugang zur Farbfotografie und dem Verlangen, die Farben der Welt sowie das Ephemere und Alltägliche des bunten Treibens der Großstadt einzufangen und fotografisch zu bannen. Auch in der Pressemitteilung zu *Ernst Haas. Color Photography* wurde ein positiver Ton angeschlagen und das farbfotografische Werk von Haas mit bis dahin für Farbfotografie ungewohntem Vokabular beschrieben: „For Haas, color photography is a new ‚philosophy of seeing'; it is not journalism, but a visual poetry."[258] Auch Szarkowski selbst äußert sich dazu, wie hoch er die Leistung des Fotografen einschätzt:

---

[255] Ebenda.
[256] Phillips 2002, S. 318.
[257] Simak 1990, S. 91, Anmerkung 7.
[258] MoMA Pressemitteilung 1962. Klammerergänzung von Johanna Pröll.

„Ernst Haas has resolved this conflict [= the decorative use of color] by making the color sensation itself the subject matter of his work. No photographer has worked more successfully to express the sheer physical joy of seeing."[259]

Wie bereits vermerkt, wendete sich unter Szarkowskis Leitung die gesamte Sammlungs- und Ausstellungspolitik der Fotoabteilung des MoMA grundlegend. Auch Schauen von dezidiert als Kunst gezeigter Farbfotografien häuften sich. Szarkwoski versuchte die Farbfotografie ob ihres künstlerischen Potenzials zu würdigen. So trieb er ihre Nobilitierung zu einer ausstellungswürdigen Kunstform voran und enthob sie effektiv ihrer negativ konnotierten Prädisposition als Medium der Populärkultur. Künstlerische Farbaufnahmen wurden nun nicht nur in Gruppen- und Themenausstellungen entsprechend an den Wände des MoMA präsentiert, auch die Zahl der Einzelausstellungen von FarbfotografInnen stieg merklich: 1966 erhielt Marie Cosindas eine Einzelschau ihrer farbigen Polaroid-Bilder, 1974 wurden Farbdias von Helen Levitt gezeigt und nur einige Monate nach William Egglestons *succès de scandale* 1976 erhielt Stephen Shore ebenfalls eine Soloausstellung.

Es gab also sehr wohl, entgegen der weitläufigen Meinung, Farbfotografie wäre erst mit William Eggleston 1976 ins Museum gekommen, immer wieder Gruppen- und Einzelpräsentationen. Neben dem MoMA häuften sich im Laufe der 1970er Jahre auch in anderen führenden Kunstinstitutionen Nordamerikas, mit spezieller Konzentration auf New York, die Ausstellungen farbiger Kunstfotografie. Mit Ende des Jahrzehnts schien sie in beinahe allen großen und einflussreichen Museen Amerikas angekommen.[260] Das *George Eastman House, International Museum of Photography and Film* sowie die *Light Gallery* waren in New York (neben dem MoMA) zwei wichtige Ausstellungsorte für die VertreterInnen der neuen Farbfotografie der 1970ern.[261] Obwohl dort bereits seit Beginn der 1970er immer wieder entsprechende Schauen stattfanden, war es nichtsdestotrotz jene groß angepriesene Einzelausstellung von William Eggleston, die 1976 erstmals großes medienwirksames Aufsehen erregte und polemische Debatten entfachte. (Abb. 40) Ihr Status

---

[259] Ebenda.

[260] Farbfotografien wurden im *Metropolitan Museum of Art,* im *George Eastman House* in Rochester, New York, im *Museum of Fine Arts* in Boston, im *San Francisco Museum of Modern Art*, im *Center of Creative Photography* in Tuscon, in der *Corcoran Gallery of Art* in Washington D.C. sowie im *Princeton Art Museum* ausgestellt. Moore 2010, S. 11.
Natürlich war Farbfotografie auch in Europa ein Thema der künstlerischen Fotografie und ihr wurden Ausstellungen wie *European Color Photography* in der Photographer's Gallery in London 1978 gewidmet, dennoch lag der Schwerpunkt der Entwicklungen in den USA, mit starker Konzentration auf New York. Moore 2010, S. 258, Anmerkung 16.

[261] Bereits 1972 zeigte die *Light Gallery* Arbeiten von Stephen Shore, 1973 bekam er zusammen mit Robert Heinecken eine Einzelausstellung. 1974 wurde Jan Groover ausgestellt, 1976 erneut Robert Heinecken sowie Neal Slavin. 1978 präsentierten Harry Callahin und Les Krims Arbeiten und 1979 erhielten Mitch Epstein und Robert Heinecken eine gemeinsame Schau. Das *George Eastman House* stellte 1976 Robert Heinecken und Jan Groover aus und zeigte 1981 Barbara Kasten. Moore 2010, S. 262-265.

als für die Farbfotografie bahnbrechend wurde vom MoMA durch verstärkte Pressearbeit und eine größere PR-Kampagne forciert.[262] Nach ihrem MoMA-Debut wanderte sie in mehreren Stationen durch die USA. Der Katalog *William Eggleston's Guide*, der kurz nach seiner Publikation vergriffen war[263], zeigt 48 der in der Ausstellungen gezeigten Farbfotografien und ist grundsätzlich die erste Monografie des MoMA, die ausschließlich Farbfotografien beinhaltet.[264] Obwohl die Kritiken zur Ausstellung überwiegend negativ ausfielen, (der *New York Times* Kritiker Gene Thornton deklarierte sie sogar zur „most hated show of the year"[265] und Hilton Kramer bedachte sie, als direkte Antwort auf Szarkowskis Beschreibung der Farbfotografien Egglestons als „perfect", mit den Worten „Perfectly banal, perhaps. Perfectly boring, certainly."[266]) gelang es dem MoMA und John Szarkowski, den Leitsatz „auch schlechte Presse ist Werbung" internalisiert, dennoch ihr angestrebtes Ziel zu verwirklichen: Nämlich die Farbfotografie als feste Größe im Museumskontext zu verorten.[267]

4.3.1. Kunstinstitutionen als meinungsbildende und rezeptionslenkende Instanzen

Um nun die Frage, warum sich Farbfotografie erst so spät als angesehenes künstlerisches Medium (im institutionellen Rahmen) durchsetzen konnte, hinlänglich zu beantworten, ist es nötig mehrere Stränge „zusammenzuführen" beziehungsweise zu befragen.

Zum Einen war sicherlich die bereits vielfach erwähnte Nähe zum Trivialen, Alltäglichen und zur Amateurfotografie ein sich hartnäckig haltendes Hindernis für die Erhebung der Farbfotografie zum künstlerischen Medium. Auch die mangelnde Sensibilität für Farbe als bedeutungsstiftender Faktor und das lange Fehlen einer „Farbästhetik" vermochten auf ähnliche Weise das künstlerische Potenzial der Farbfotografie zu verschleiern. All diese Vorbehalte wurden allerdings nach und nach durch die Nobilitierung der alltäglichen Dingwelt zum potenziellen Kunstobjekt respektive zur Motivquelle, was zu einer gängigen Form der künstlerischen Hinterfragung von gesellschaftlichen Strukturen wurde, langsam

---

[262] Unter anderem wurde Pressematerial an elf Zeitungen, fünfzehn Magazine, mehrere Radiosender sowie an KunstkritikerInnen, wie beispielsweise Clement Greenberg, ausgesandt. Kivlan 2007, S. 6.

[263] Erst 2002 wurde der Katalog wieder neu verlegt. Jim Lewis beschreibt dies 2003 als Revolution: „Late last year a revolution was commemorated, and hardly anyone noticed—a telling sign of the utter transformation it brought about. In October, the Museum of Modern Art reprinted an exhibition catalog that, in its original incarnation, had sold out quickly and then disappeared into legend, to be hawked by rare-book dealers for $500 or $600 and seen by those of us with shallower pockets rarely, if at all. The book was called *William Eggleston's Guide*." Lewis 2003.

[264] In der Ausstellung waren ebenso auschließlich 75 farbige Dye-Transfer Prints vertreten.

[265] Thornton 1976.

[266] Kramer 1976.

[267] Ob Szarkowski und das MoMA die Negativschlagzeilen und die überwiegend schlechte Presse bewusst provozierten, kann an dieser Stelle nicht stichfest bewiesen werden. Eine verstärkte Öffentlichkeitsarbeit und die damit verbundene Presseaufmerksamkeit sind allerdings im selben Maße nachweisbar, wie Szarkowski auch ein Bewusstsein dafür unterstellt werden kann, dass er mit der Ausstellung der Farbfotografien von William Eggleston damals viele KritikerInnen auf den Plan würde rufen. Wie viel Kalkül letztendlich tatsächlich hinter diesem *succès de scandale* steckte, kann aus heutiger Sicht jedoch nicht mehr bestimmt ermittelt werden.

brüchig. Die Praxis der dokumentarischen Alltagsfotografie, von Walker Evans bis Diane Arbus, spielt hier gleichermaßen hinein, wie die von Wall aufgebrachten Theorie der „Amateuerisierung" im Fotokonzeptualismus eine nicht unwesentliche Rolle bei dieser Unterminierung der Vorbehalte einnimmt. Denn die Ästhetik des amateurhaften Schnappschusses als künstlerische Strategie rückte in den 1960ern immer deutlicher ins Zentrum der allgemeinen fotografischen Ästhetik und begann sich in den 1970er Jahren in der künstlerisch ambitionierten farbfotografischen Praxis durchzusetzen.

Ein neuer Strang, der nun zur Beantwortung der eingangs gestellten Frage hinzugezogen werden soll, ist jener, der sich auf die Kunstinstitutionen als meinungsbildende Instanzen konzentriert. Hierbei wird die Ebene der kulturellen und künstlerischen Entwicklungen verlassen, um die Debatte um die Farbfotografie auf die Ebene der kritischen Hinterfragung von Kunstinstitutionen zu verlagern, um dort nach einer Antwort zu suchen. Die Rolle des Museums als konstitutives Moment des allgemeinen Kunstgeschmacks, unter der gleichzeitigen Ausschließung und Marginalisierung all dessen, was sich außerhalb des Ausstellungsraums befindet, wird untersucht. Rosalind Krauss folgend, soll einerseits tiefer in den ästhetischen Diskurs rund um den „Ausstellungsraum" eingetaucht und andererseits den Vorwürfen, die nach Egglestons Soloausstellung in der Presse lautgeworden sind, nachgegangen werden. Denn die Kritik, der Vormarsch der Farbfotografie im institutionellen Rahmen sei bewusst zurückgehalten respektive durch subjektive Interessenslenkung seitens der Institutionsleiter bestimmt worden, hat sich hartnäckig gehalten. Und in diesen Entwicklungen scheint sich das lange Schattendasein der Farbfotografie im institutionellen Rahmen, trotz ihrer stetig wachsenden Präsenz in Medien und Alltag, zu einem Teil zu begründen.

Genau in dieselbe Kerbe schlagen auch die zahlreichen Angriffe gegen Szarkwoski, die seit 1976 immer wieder erneut laut wurden, der Direktor der Fotografieabteilung habe für seine Schau im MoMA 1976 beliebig eine/n FarbfotografIn ausgewählt. William Eggleston, dessen Arbeit er stets als große Ausnahme in einem Meer von „puerile" Arbeiten deklarierte[268], sei dabei lediglich Mittel zum Zweck gewesen. Szarkowski hätte auch jede/n andere/n FarbfotografIn fördern können. Der Fotokritiker A. D. Coleman formulierte es 1992 wie folgt: Dass die Farfotografie nach Egglestons Schau „kunstfähig" wurde, sei „[…] less Mr. Eggleston's achievement than it is John Szarkwoski's because Szarkwoski could have made colour photography seem a reputable form with any photographer whom he declared had

[268] Kivlan 2007, S. 6.

invented colour photography at that particular juncture – in 1976", so Coleman.[269] Doch auch in direkter Reaktion auf die Eröffnung der groß angepriesenen Ausstellung, die in der Kunstszene (entgegen der überwiegend negativen Rezensionen der KritikerInnen) als *die* Veranstaltung des Jahres gehandelt wurde, fragten sich JournalistInnen „Warum genau Eggleston?": Neben stark polemischen Äußerungen postulierten sie vor allem finanzielles Interesse seitens der Sponsoren und Szarkowskis persönliche ästhetische Disposition als Faktoren.[270] Auf die wesentliche Rolle des MoMA als meinungsbildende und rezeptionslenkende Instanz macht Dan Meinwald in einer Rezension 1976 deutlich aufmerksam:

> „It is well known, at least within the art world upon which the operations of MoMA wield such influence, that the circumstances in which a person's work are shown can have more effect on his or her acceptance as an artist than does the work itself. The very existence of a Museum of Modern Art confirms the fact. Its existence, additionally, also confirms its power, and there is no doubt that Eggleston is now 'in' -nothing short of holocaust could make him 'out.'"[271]

Auch Susan Sontag verweist ein Jahr nach der medienwirksamen Debatte um Eggleston darauf, „daß gerade das, was heute den Geschmack in der Fotografie bestimmt – die Tatsache [ist], dass sie in Museen und Galerien ausgestellt wird."[272]

Rosalind Krauss geht in ihrem Essay *Photography's Discursive Spaces. Landscape/View* von 1982 anhand einer Fotografie (1868) und einer lithografischen Kopie der Aufnahme (1878) von Timothy O'Sullivan, dessen Fotografien durch Beaumont Newhall (auf Drängen von Ansel Adams) als „Vorboten des Modernismus" ins MoMA kamen[273], als ein Aspekt ihrer Thesen zur „View"- und Landschaftsfotografie genauer auf die Frage nach der Repräsentation von Fotografie im musealen Rahmen ein respektive stellt die Frage in welchem diskursiven Raum die Fotografie operiere. Krauss siedelt sie im ästhetischen Diskurs um den „Ausstellungsraum" an, der auch als Boden für Kritik diene:

> „It was also the ground of critisism, […] the ground of a written response to the works' appearance in that special context, and […] the implicit ground of choice - either inclusion or exclusion - with

---

[269] A. D. Coleman, Eggleston 1976 & 1992, in: Creative Camera, Nr. 315, April/Mai 1992, S. 14-15. Zitiert nach Ott 2005, S. 64. Diese Form der Kritik spielt in den Mitte der 1970er Jahre aufkommenden fototheoretischen Diskurs, um die allgemeine Reflexion über die sozioökonomischen Bedingungen der Kunst, hinein. Susanne Ott verweist auf die theoretischen Überlegungen Allen Sekulas und Susan Sontags. Ott 2005, S. 64.

[270] „In *New York* magazine, Sean Callahan wrote that Eggleston belonged to the personal documentary school Szarkowski favored, while Shelley Rice of the *SOHO Weekly News* cited the curator's 'definite predilection for picture postcard views of the American landscape' as an explanation. Writing for the *Village Voice* in 1977, Owen Edwards argued that the 'ncw age dawning for color photography' had more to do with an expanding market for cameras and film than with any revolutionary artistic insight." Kivlan 2007, S. 49

[271] Dan Meinwald, Color Me MoMA, in: Afterimage, September 1976, S 18. Zitiert nach Kivlan 2007, S. 48-49.

[272] Sontag 1996, S. 135.

[273] Kelsey 2003, S. 702.

everything excluded from the space of exhibition becoming marginalized with regard to its status as Art."[274]

Krauss beschreibt in ihrer These die Geschichte des Modernismus als „constitution of the work of art as a representation of its own space of exhibition" und beobachtet wie die FotohistorikerInnen ihrer Zeit ihr Medium an die Logik dieser Geschichte assimilieren.[275] Indem das Kunstwerk zur Repräsentation seines eigenen Ausstellungsraum wird („within this space it is constituted as a representation of the plane of exhibition, the surface of the museum, the capacity of the gallery to constitute the objects it selects for inclusion as *art"*[276]), kommt es zu einer generellen Hinterfragung dieser Strukturen. Innerhalb dieses Gefüges kann jedes Objekt, das in seiner ursprünglichen Intention nicht für den Kunstkontext geschaffen wurde, durch bloße Setzung in den expliziten Rahmen des Ausstellungsraums und die Betonung ganz bewusst ausgewählter Aspekte, ohne das Wissen oder die Zustimmung des Urhebers, zum Kunstwerk erhoben werden. Krauss zeigt durch das kritische Hinterfragen der Aneignung des Werks von O'Sullivan durch das MoMA wie problemlos die Verschiebung einer Fotografie, die unter spezifischen ideologischen Bedingungen entstand ist, in einen völlig anderen und vormals nicht relevanten theoretischen Diskurs vor sich gehen kann.[277] Krauss stellt an dieser Stelle entscheidende Fragen:

„But did O'Sullivan in his own day, the 1860s and 1870s, construct his work for the aesthetic discourse and the space of exhibition? Or did he create it for the scientific/topographical discourse which it more or less efficiently serves? Is the interpretation of O'Sullivan's work as a representation of aesthetic values - flatness, graphic design, ambiguity, and, behind these, certain intentions towards aesthetic significations: sublimity, transcendence – not a retrospective construction designed to secure it as art? And is this projection not illegitimate, the composition of a false history?"[278]

Mit der Infragestellung, ob es tatsächlich O'Sullivans ursprüngliche Intention gewesen sein könne „flatness, graphic design, ambiguity, sublimity, transcendence" in seinem Werk zu repräsentieren oder ob es lediglich eine retrospektive Konstruktion Newhalls, „designed to secure the photographs' status as art"[279], gewesen sei, legt Krauss ausgehend vom Kleinen die großen Strukturen hinter der Maschinerie Museum offen und macht sie somit durchsichtiger. Die Einflussnahme von Kunstinstitutionen, die durch mehr oder minder nach ihrem Geschmack agierenden Führungspersönlichkeiten vertreten werden, die ihrerseits aber wiederum auch nur als kleine Zahnräder in das größere Gefüge eingebunden fungieren können, auf die Rezeption und Repräsentation dessen, was allgemein als Kunst

[274] Krauss 1982, S. 312.
[275] Krauss 1982, S. 313.
[276] Ebenda.
[277] Kivlan 2007, S. 50.
[278] Krauss 1982, S. 313.
[279] Kivlan 2007, S. 50.

wahrgenommen wird, wird hier in Krauss These aufgedeckt.

Das Sichtbarmachen dieses komplexen Gefüges, in welchem sich der Diskurs um die Fotografie als museumswüdiges Medium bewegt, sowie die Offenlegung der starken Einflussnahme im Speziellen des MoMAs und und seiner Führungsspitzen auf die Rezeption von Fotografie, bieten einen Teilaspekt zur Beantwortung der anfangs gestellten Frage.

4.3.2. John Szarkwoskis Ausstellungspolitik und seine theoretischen Überlegungen im Kontrast zu Edward Steichens Ansätzen

John Szarkowski prägte in seiner fast drei Dekaden langen Laufbahn in der einflussreichen Position als Leiter der Fotografieabteilung des MoMA sowohl als Theoretiker und Autor als auch durch prominente Einzelausstellungen und sein Auftreten als Protegé die Rezeption des Mediums Fotografie entscheidend.[280] Christopher Phillips untersucht die unterschiedliche Ausstellungspolitik der Direktoren der Fotografieabteilung des MoMA bis 1982 und verdeutlicht welch konträre Einstellungen Steichen und Szarkowski verfolgten: Steichens Zeit am MoMA war gekennzeichnet durch extravagante Themen- und Überblicksausstellungen, die die Publikumsmengen anziehen sollten sowie durch „eine Verschiebung des Status des Fotografen vom autonomen Künstler zum Illustrator von Ideen (eines anderen)."[281] *The Family of Man* (1955) (Abb. 37) wurde zu einer der prägendsten Ausstellungen in der Fotogeschichte Amerikas. Sie spiegelte deutlich Steichens geförderte fotografische Werte wieder, welche mit jenen von Hochglanzmagazinen gleichzusetzen waren. Exemplarisch für seine Auffassung stand seine typische Ausstellungspräsentation mit überdimensional vergrößerten oder im Ursprungsformat beschnittenen, auf Platten aufgezogenen, teils frei im Raum schwebenden Fotografien. Eine enorme, optisch heterogene Masse an Fotografien, die die gesamten Galerieräume vereinnahmten, bestimmten die Ausstellungen. Die Autorschaft und somit der/die einzelne FotografIn rückte dabei völlig in den Hintergrund. Der allgemeine Zusammenhang der Bilder sollte sich rein durch den visuellen Konnex erschließen, es gab keinerlei Bildunterschriften und kaum Informationstexte. Szarkowski steuerte dieser Politik Steichens ab den frühen 60ern vehement entgegen. Einerseits mit seiner Ausstellungspräsentation, einer Rückbesinnung auf die Maßstäbe Newhalls, Fotografien mit Passpartouts und schlichten Rahmen auf Augenhöhe zu präsentieren, andererseits aber vor allem, wie Phillips festhält, indem er sich für „eine theoretische Rettung der Fotografie

---

[280] Ott 2005, S. 64. Szarkowski trat unter anderem als Förderer von Diane Arbus, Lee Friedlander, Gary Winogrand und William Eggleston auf und setzte sich besonders für die Würdigung des Werks von Walker Evans (1971 fand einen große Retrospektive im MoMA statt), Ansel Adams oder Eugene Atget, dessen fotografisches Gesamtwerk er in einer vierbändigen Monografie publizierte, ein.
[281] Phillips 2002, S. 316.

insgesamt vor den Übergriffen der Massenkultur" einsetzte.[282] In der Ausstellung *The Photographer's Eye* 1964 und dem dazugehörigen Katalog bietet Szarkwoski eine Theorie und Methodologie an, bestimmt von seinem subjektiven und stark phänomenologischen Zugang zur Fotografie. Jonathan Green sah die Ausstellung als radikale Antwort auf Steichens *The Family of Man*: „Where Steichen has generalized the photographic endeavor. Szarkwoski was determined to indicate its specificity."[283] Im Ausstellungskatalog bedient sich Szarkwoski erstmals eines formalistischen Vokabulars und proklamiert die fünf für ihn wesentlichen formalen Eigenschaften von Fotografien („the thing itself - the detail – the frame – time – vantage point") sowie das „pure photographic seeing".[284] Die Ästhetik der Fotografie, die sich daraus ergibt, ist, nach Abigail Solomon-Godeau, eine Ästhetik, die sich „unabhängig von Fragen der Intentionalität und des Verwendungszwecks betrachten ließe".[285] Szarkowski adaptiere in seiner Auffassung von Fotografie, „die die Bedeutung von Fotos auf den vom jeweiligen Bildausschnitt gegebenen Bereich begrenzt", Methoden der Kunstkritik des Modernismus: Er eignet sich formalistische Konzepte zur Beurteilung von Abstrakter Malerei, wie Selbstrefernzialität und Materialtreue, an und wendet sie auf einer theoretischen Ebene auf die Fotografie an.[286] Szarkowskis Aussage im Vorwort zum Ausstellungskatalog von William Eggleston 1976 „Whatever else a photograph may be about, it is inevitably about photography, the container and the vehicle of all its meanings."[287], sieht Solomon-Godeau als Analogie zur Ansicht, der Gegenstand der Malerei sei die Malerei.[288] Der/die FormalistIn lenkt seine/ihre Aufmerksamkeit durch einen stark phänomenologischen Zugang mehr auf die Struktur, der die im Bild angeordneten Elemente folgen, als auf den Inhalt (wobei die beiden Bereiche niemals völlig trennbar sind). Szarkowskis Aussage in einem Interview verdeutlicht seine Position: „Photographs explain very little, even of small private issues. Photographs show what things look like, at a given moment from a certain vantage point, and sometimes this knowledge proposes the most interesting and cogent questions."[289]

Christopher Phillips sieht drei Hauptlinien, die sich im Laufe der langjährigen theoretischen und praktischen Auseinandersetzung mit Fotografie in Szarkowskis ambitionierten Programm zur Etablierung jener als ästhetische Größe verfolgen lassen:

---

[282] Ebenda, S. 323.
[283] Green 1984, S. 95.
[284] Szarkowski 2007.
[285] Solomon-Godeau 2002, S. 335.
[286] Ebenda.
[287] Szarkowski 1976/1.
[288] Solomon-Godeau 2002, S. 335. Vgl. hierzu auch Greenbergs Essay *Modernistische Malerei* (1960): Greenberg 1997/1.
[289] John Szarkowski zitiert nach Lewis 2007.

> „(1) die Einführung eines formalistischen Vokabulars, das imstande ist, die visuelle Struktur […] aller existierenden Fotografien theoretisch zu erfassen; (2) die Isolierung einer visuellen *Poetik* der Moderne, die dem fotografischen Bild angeblich innewohnt; und (3) die Umlenkung der *Haupttraditionslinie* der Fotografie, weg [von der] (erschöpften) […] Hochmoderne hin zu Quellen, die in der künstlerischen Fotografie früher als marginal angesehen wurden.“[290]

Susan Sontag spricht 1977 davon, dass „die Rolle des Museums bei der Ausformung des zeitgenössischen Geschmacks in der Fotografie gar nicht hoch genug veranschlagt werden [kann].”[291] Sie sieht die Bedeutung ihre Funktion vor allem darin, neue Bedingungen für die Beurteilung aller Fotografien zu schaffen und aufzuzeigen, dass es keine festen Bewertungskriterien gibt.[292] Diese Feststellung lässt sich direkt auf Szarkowskis Leistung umlegen, das „zutiefst Banale”[293] und Alltägliche in der Fotografie, durch eine starke Auflockerung der Richtlinien, ins Museum gebracht zu haben. Ihm war eine weitaus liberalere Haltung, vor allem was den Begriff der Kunstfotografie anbelangte, zu eigen, als einem Beaumont Newhall. Gleichzeitig distanzierte er sich jedoch auch bewusst von der Haltung eines Edward Steichen, welcher die Grenzen zwischen künstlerischer Fotografie und Fotografie als Massenmedium gänzlich aufzuheben suchte. Szarkowski steuerte einen neuen Kurs an und weitete den Begriff der Kunstfotografie, der auch noch in der postpiktorialistischen Phase lange vom Geiste Alfred Stieglitzs durchzogen war, durch Öffnung für und unter Miteinbeziehen von kommerzieller Magazinfotografie, Dokumentar- oder Amateurfotografie als potenzielle künstlerische Ausdrucksform.[294] Er führte ihn mehr entlang einer modernistischen Traditionslinie, die die Besinnung auf die Möglichkeiten innerhalb der eigenen Disziplin forderte: „pure photographic seeing”. Spezifisch auf William Eggleston und Garry Winogrand bezogen, versucht Jens Schröter das von Szarkwoski proklamierte ästhetisches Programm zu erläutern:

> „ […] Er hatte versucht, das Technisch-Unbewusste der Fotografie, das für alle früheren Versuche der Nobilitierung der Fotografie zur Kunst ein Hindernis war, nun gerade in eine modernistische Ästhetik einzugemeinden. Gestützt auf Greenbergs Imperativ […] wurden der schnelle und automatische Charakter der Bildherstellung […] sowie das automatische im Bild gespeicherte Detail und also die Ästhetik des Schnappschusses nicht länger schamhaft verdrängt, sondern ins Zentrum der fotografischen Ästhetik gerückt […]. […] So tritt Szarkowskis Begrüßung des Ephemeren, Provisorischen, Elliptischen und Fragmentarischen im automatischen Bild der Fotografie in eine unaufhebbare Spannung zu der für die Kunstfotografie konstitutiven Funktion des Autors und dem mit dieser Funktion gewonnenen Unterscheidungskriterum Kunst/Nicht-Kunst.” [295]

---

[290] Phillips 2002, S. 325.
[291] Sontag 1996, S. 137.
[292] Ebenda.
[293] Sontag 1996, S. 133.
[294] Ott 2005, S. 64.
[295] Schröter 2005, S. 107-108.

John Szarkowski prägte mit seiner Ausstellungs- und Sammlungspolitik sowie mit seinen theoretischen Überlegungen die Entscheidung, was (heute) als Kunstfotografie gilt, bedeutsam mit. Er initiierte einen deutlichen Kurswechsel in der Rezeption von Fotografie als Kunst und wird nicht zuletzt deshalb als wichtige Persönlichkeiten für die Einschreibung der Fotografie als theoretische Disziplin der Kunstgeschichte verstanden. Entscheidend war für ihn stets das fotografische Kunstwollen, das er hinter jeder künstlerisch wertvollen Arbeit sah. Es speist sich aus der bewussten Intention der FotografInnen und kehrt diese nach außen. Szarkowski vergleicht in der Einleitung seines 1981 bis 1985 erschienenen vierbändigen Gesamtwerks von Eugène Atget die „art of photography" mit dem „act of pointing": „It must be true that some of us point to more interesting facts, events, circumstances, and configurations than others."[296] Sein Verständnis, was die Kunst eines oder einer talentierten FotografIn ausmache, präzisiert Szarkowski auf dieser metaphorischen Ebene noch deutlicher und lässt so den Kern seiner Philosophie durchscheinen:

> „The talented practitioner of the new discipline would perform with a special grace, sense of timing, narrative sweep and wit, thus endowing the act not merely with intelligence, but with that quality of formal rigor that identifies a work of art, so that we would be uncertain, […] how much our pleasure and sense of enlargement had come from the things pointed to and how much from a pattern created by the pointer."[297]

[296] John Szarkowski, The work of Atget, Bd. 1, London 1981. Zitiert nach Gefter 2009, S. 24.
[297] Ebenda.

5. *New Color Photography*: Das *everyday* in der Farbfotografie Amerikas der 1970er Jahre[298]

5.1. Entwicklung einer Alltagsfotografie aus einer spezifisch amerikanischen Tradition der Landschafts- und Dokumentarfotografie

Die kritische Praxis der Fotografie als Werkzeug der Konzeptkunst begünstigte also, wie im vorangehenden Kapitel ausgeführt, mitunter die Anerkennung der Fotografie als eigenständiges künstlerisches Medium im institutionellen Kontext. Gleichermaßen begann sich auch die Farbfotografie mit Beginn der 1970er immer deutlicher (gegenüber der Schwarzweißfotografie) zu behaupten und sich ihren Weg in Museen und Galerien zu bahnen.[299] In den 1960ern tendierten Ausstellungen und Sammlungen oft dazu die Grenzen zwischen künstlerischer Fotografie und Fotojournalismus, die zu dieser Zeit beide noch automatisch mit Schwarzweißfotografie assoziiert wurden, zu verwischen. Nicht minder hing dies mit der bewussten Adaption eines scheinbar objektiven dokumentarischen Charakters zusammen, der von künstlerisch ambitionierten FotografInnen intentional forciert wurde. Entgegen der Erwartungen war diese Fotografie aber von stark subjektiven Tendenzen bestimmt. Kevin Moore beschreibt dokumentarische Schwarzweißfotografie, der Kunstcharakter attestiert wird, als zwangsläufig von Subjektivität durchzogen.[300] Die Liste der FotografInnen dieser künstlerischen Dokumentarfotografie reicht angefangen in den 1930er Jahren von Walker Evans und Henri Cartier-Bresson über Robert Frank, der vor allem in den 1950er Jahren der diskursbestimmende Fotograf war, bis zur jüngeren Generation von Lee Friedlander, Garry Winogrand und Diane Arbus, welche die 1960er Jahre dominierten.[301] Man lobte ihre Arbeiten vor allem für ihren klaren Realismus, ihr persönliches Engagement und ihren individuellen Ausdruck.[302] Trotz des Generationsunterschieds und den individuell verschiedenen Zugängen zur dokumentarischen Fotografie kann ein gemeinsamer Nenner ausgemacht werden: All jene FotografInnen waren (kritische) ChronistInnen ihrer Zeit, die subjektiv gelenkte Dokumente ihres meist urbanen Umfelds in Form von spontanen, oft

---

[298] Der Begriff des „everyday" wurde dem Titel der 2010 entstandenen Diplomarbeit von Daniel Hermes The *Everyday in the Photography of Stephen Shore and William Eggleston* entlehnt.

[299] Kevin Moore hält in einer tabellarischen Auflistung alle für die Farbfotografie relevanten Ausstellungen sowie parallel wesentliche historische Ereignisse in Amerika in den 1970er Jahren fest. Diese Auflistung führt visuell vor Augen, wie die Zahl der Farb-Ausstellungen in den 1970er kontinuierlich ansteigt und ab 1976 lässt sich eine deutliche Konzentration vermerken. Moore 2010, S. 262-265.

[300] Moore 2010, S. 8.

[301] „As the critic Leo Rubinfien pointed out, Winogrand „owns the 1960s, in the special sense in which it is commonly said that Robert Frank owns the 1950s, and Walker evans the 1930s." Green 1984, S. 105. Leo Rubinfien war neben seiner Tätigkeit als Kritiker auch selbst Vertreter der neuen Farbfotografie der 1970er.

[302] Moore 2010, S. 8.

schnappschussartigen Straßen- oder Alltagsszenen schufen.[303] Brigitte Ulmer bezeichnet diesen fotografischen Stil als „Realismus mit einer individuellen Note".[304]

Walker Evans fotografierte, neben Dorothea Lange und Russell Lee, zwischen 1935 und 1937 für die *Farm Security Administration*, ein Programm, das das Leben der amerikanischen Farmarbeiter und bäuerlichen Landbevölkerung (Abb. 42) nach der großen Depression dokumentieren und aufwerten sollte. Unter der Leitung von Roy Stryker, der den FotografInnen in Form so genannter *shooting scripts* feste Anweisungen gab, wie und was sie zu fotografieren hatten, sollte eine völlig neue Ikonografie entstehen, die ein spezifisches Amerikabild vermitteln sollte. Diese fotografische Praxis begründete eine neue Form sozialdokumentarischer Fotografie und brachte zeitlose fotografische Ikonen hervor, deren als typisch amerikanisch ausgewiesene Bildgegenstände sich zu einer konventionellen Symbolsprache für die amerikanischer Kultur entwickelten. Banales und Alltägliches wurde als „Ideologisierung von Einfachheit" zum Bildinhalt erhoben. (Abb. 41) Obwohl sich Walker Evans stärker als andere FSA FotografInnen von Strykers Vorgaben entfernte, verwirklichte er dennoch die geforderte Ästhetik. Viele seiner Fotografien etablierten sich als Ikonen der amerikanischen Fotografiegeschichte. Auf dieses spezifische fotografische Amerikabild mit ihrer Motivwelt, die in späterer Folge zum Kanon der sozialdokumentarischen Praxis erhoben wurde, baute die nachfolgende Dokumentarfotografie auf:

> „Nicht nur das Schöne [...], sondern auch im Kontrast dazu das Negative, Unansehnliche sollte abgebildet werden. [...] in der FSA [wurde] demnach auch das Gewöhnliche und Häßliche als typisch für die amerikanische Kulturlandschaft eingestuft und als Bestandteil der Motivwelt nicht nur möglich, sondern sogar explizit gefordert."[305]

Die Nachwirkungen auf Robert Frank sowie in weiterer Folge auch auf William Eggleston und seine Generation von FarbfotografInnen, die sich deutlich am Formenschatz dieser spezifischen Ikonografie orientierten, sind merklich spürbar. Stephen Shore verweist dezidiert auf Evans Vorbildfunktion: „If I were to say in the photogrpahy world that there was one person who I used as a springboard for ideas and a resource to learn from, it was Walker Evans."[306]

---

[303] Ebenda.
[304] Ulmer 2004, S. 51.
[305] Ott 2005, S. 83. Heute ist bekannt, dass im Zuge des FSA Programms auch Farbfotografien mit Kodachrome entstanden, die allerdings nicht an die Öffentlichkeit drangen. „In case, the FSA color photographs affected no one for they were not seen." Eauclaire 1981, S. 11.
[306] Stephen Shore zitiert nach Gefter 2009, S. 19.
Ott 2005, S. 80-83. Zur Dokumentarfotografie und im Speziellen zur FSA Fotografie siehe auch Abigail Solomon-Godeaus Aufsatz *Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie*. Solomon-Godeau 2003.

Die so genannte *Street Photography* war eine weitere Form der fotografischen Alltagsdokumentation, die ab den 1930er Jahren durch das Aufkommen der Kleinbildkameras begünstigt wurde. Es wurde vorrangig im urbanen großstädtischen Umfeld fotografiert, triviale Straßenszenen in amerikanischen Metropolen wie New York oder auch Reiseaufnahmen standen im Zentrum. Neben der Motivwahl lag auch in der extremen Ausschnitt- oder Perspektivwahl, im Einsatz von Spiegelungen oder Bild-im-Bild-Motiven sowie beispielsweise im Spiel mit dem eigenen Schatten des Fotografierenden ein deutlicher Bruch mit fotografischen Konventionen begründet.[307] Einer der prägendsten Vertreter der *Street Photography* war Robert Frank. (Abb. 43) Sein 1959 veröffentlichtes *The Americans* wurde zu einer Art Standardwerk, das alle wesentlichen Tendenzen der von der individuellen Sichtweise der FotografInnen geprägten Strömung in sich vereint und, so Gefter, eine Ästhetik der Schnappschussfotografie begründet:

> „The immediacy, spontaneity, and compositional anarchy in his picture frame changed expectations about the photograph. It created a new way of seeing […]. […] 'The Americans' might be looked at today as the apotheosis of snapshot (the snapshot in and of itself being the backbone of unselfconscious photographic imagery in the twentieth century) and the birth of a 'snapshot aesthetic'."[308]

Weitere wichtige VertreterInnen der *Street Photography* waren neben William Klein, der großen Einfluss auf die zeitgenössische Fotoszene in den 1960ern hatte[309], Helen Levitt, Lee Friedlander (Abb. 45) und Gary Winogrand (Abb. 46).[310] Jonathan Green deckt nochmals klar die engen Verhältnisse und die gegenseitige Beeinflussung der FotografInnen auf:

> „Robert Frank provided Friedlander, as he did Winogrand, with a radical approach to form. And Frank extended Evan's vocabulary, passing on to Friedlander a public vocabulary spoken at street level in an urban world. The icons of Friedlander's work are borrowed directly from Evans and Frank."[311]

Neben der *Street Photography* gab es auch jene FotografInnen, welche unter den Bezeichnungen *Concerned Photographers* oder *Photographers of the Social Landscape* zusammengefasst wurden. Sie konzentrierten sich mehr auf ihr persönliches und soziales

---

[307] Ott 2005, S. 65.
[308] Gefter 2009, S. 9.
[309] Sein Werk wurde in der Kunstwelt allerdings erst in den 1980er Jahren gewürdigt.
[310] Ott 2005, S. 65.
„Winogrand's is a major body of work in the tradition of documantary photography as a literary art: it provides commentary. Culminating the major documantary tradition of Atget, Evans, and Frank, it describes a politicalm social, and cultural world. Lee Friedlander's work […] initates a more radical means of using the same public subject matter. His photographs are perhaps the most successful embodiment of Szarkowski's and Winogrand's aesthtic. […] His work moves beyond anecdote, journalism, and history to provide statements more clearly linked to theory-statements that involve the processes of observation and description themselves." Green 1984, S. 105.
[311] Green 1984, S. 107.

Umfeld und machten beispielsweise auf soziale Randgruppen und politisch akutelle Probleme aufmerksam. Als wesentliche Vertreterin sei Diane Arbus zu nennen.[312] (Abb. 44)

1967, das Jahr in dem William Eggleston das erste Mal mit Szarkwoski in Kontakt trat, kuratierte jener im MoMA eine Sammelausstellung unter dem Titel *New Documents*, in welcher Fotografien von Diane Arbus, Lee Friedlander und Garry Winogrand gezeigt wurden. Anna Karren Kivlan sieht in dieser Ausstellung beziehungsweise in Szarkowski den Auslöser für einen Wendepunkt in der Entwicklung der damals gegenwärtigen Fotografie.[313] Alle drei in *New Documents* vertretenen FotografInnen waren zu diesem Zeitpunkt noch relativ unbekannt. Vom Leiter der Fotografieabteilung protegiert, wurden sie schlagartig berühmt und, wie A. D. Coleman bemerkt, zu so etwas wie „house brands" des MoMA.[314] Die drei verband eine enge Freundschaft mit Eggleston und sie teilten eine Bewunderung für die Arbeiten von Frank, Cartier-Bresson und Evans. Szarkwoski schreibt über diese neue Generation von DokumentarfotografInnen: „In the last decade a new generation of photographers has directed the documentary approach toward more personal ends […]. Their aim has not been to reform life, but to know it."[315] Susanne Ott erkennt die subjektive Haltung von Arbus, Friedlander und Winogrand, die sie der „Schule der persönlichen Dokumentaristen" zuschreibt, als provokative Verweigerung, in einer Zeit als der Bildjournalismus noch ein letztes Aufblühen vor seinem endgültigen Niedergang in den frühen 1970er Jahren erlebte.[316] Das Fernsehen sollte das Reportageformat und somit auch die großen Bildmagazine ablösen. Philip Gefter beschreibt die in *New Documents* ausgestellten Arbeiten als „pictures that seemed to have a casual, snapshot-like look and subject matter so apparently ordinary that it was hard to categorize".[317] Szarkowskis Rolle in der Veränderung der Rezeption von Fotografie, die noch in den frühen 1960ern hauptsächlich als ein utilitaristisches Medium, als ein Mittel die Welt zu dokumentieren angesehen wurde, hebt Gefter besonders hervor.[318]

Natur- und Landschaftsfotografie Amerikas wurde meist automatisch mit Edward Weston und Ansel Adams (Abb. 47) assoziiert. Ihre höchst idealisierten und künstlerischen Naturaufnahmen vermittelten ein konstruiertes und ästhetisiertes Amerikabildes, das seit Beginn des 20. Jahrhunderts vor allem vom *National Geographic Magazine* getragen wurde. Als auflagenstärkstes und eines der einflussreichsten Magazine wurde es seit seiner Gründung

---

[312] Ott 2005, S. 65- 66.
[313] Kivlan 2007, S. 51.
[314] A.D. Coleman zitiert nach ebenda.
[315] John Szarkwoski zitiert nach Gefter 2009, S. 23.
[316] Ott 2005, S. 64.
[317] Gefter 2009, S. 23.
[318] Ebenda.

1888 gezielt als Plattform zur Verbreitung eines positiven aber vor allem stark idealisierten Amerikabildes genutzt, dazu setzten sie gezielt unterstützendes farbiges Bildmaterial ein. Die Nachfrage nach Farbe in diesem Bildgenre der Landschaftsfotografie war enorm. Aus diesem Grund wurde vor allem in den 1930er Jahren der Farbanteil, durch die verbesserten Möglichkeiten und die neuen technischen Errungenschaften, kontinuierlich gesteigert, bis das Magazin mit 1960 eines der ersten Bildjournale war, in dem die Farbbilder gegenüber den Schwarzweißabbildungen überwogen.[319] Zwar scheint sich die Praxis der Farbfotografie der 1970er und 1980er rein oberflächlich in mancher Hinsicht auf die von *National Geographic* geprägte Bildästhetik zu beziehen, doch fehlt der mythisierende oder romantisierende Charakter. [320] Oft steckt sogar ein völlig konträres Anliegen dahinter, eine bewusste Entscheidung, ein nicht beschönigtes, sondern vom Menschen besiedeltes und teils „banales" Amerikabildes aufzuzeigen.[321] FotografInn,en wie Shore und Eggleston, lehnten die Ästhetik des *National Geographic* kategorisch ab und erhoben das triviale Alltagsleben in Amerika zum Hauptmotiv ihrer Bildsprache.[322] Damit stellten sie sich mehr in die Tradition der sozialdokumentarischen FSA Fotografie. Auch Szarkowski kritisierte die idealisierten Landschaftsbilder des *National Geographic* als Fehlschläge, zwar interessant, aber letztlich „black-and-white photographs made with color film, in which the problem of color is solved by inattention." Die Farbe in diesen Bildern sei „extraneous- a failure of form".[323]

Gleichzeitig rückte ab den späten 1960er auch das Interesse an der Topografie Amerikas wieder deutlicher in den Fokus der (Schwarzweiß)Fotografie. Diese Entwicklung stand in der Tradition der Expeditionsfotografie in Amerika des 19. Jahrhunderts, in welcher es um Grenzerforschung und die Übernahme der Natur durch den Menschen ging.[324] Die FotografInnen dieser Strömung wurden unter dem Begriff *New Topographics* subsumiert, welcher dem Ausstellungstitel der 1975 im *George Eastman House* in Rochester gezeigten Gruppen-Schau *New Topographics. Photographs of a Man-Altered Landscape* entlehnt wurde. Vertreten waren zentrale Figuren wie Lewis Baltz (Abb. 50), Robert Adams (Abb. 48), Bernd und Hilla Becher (Abb. 51) sowie Stephen Shore (Abb. 49), der erst ab 1971 begann sich mit Farbe zu beschäftigen und zuvor als Schwarzweißfotograf tätig war.[325] In der Ausstellung wurden Aufnahmen von urbanen Szenerien, (verfallenen) Industriegebieten

---

[319] Ott 2005, S. 75.
[320] Ott 2005, S. 79.
[321] Ebenda.
[322] Hermes 2010, S. 34.
[323] Szarkwoski 1976/1.
[324] Ott 2005, S. 66.
[325] Ebenda. Siehe auch Green 1984, S. 164-167.
Das *Metropolitan Museum of Art* in New York widmete 1971, dem damals erst 24-jährigen, Stephen Shore eine Einzelausstellung seiner Schwarzweißaufnahmen.

sowie Wohngegenden, Reihenhäusern, Container- oder Wohnwägensiedlungen gezeigt – scheinbar neutrale fotografische Dokumente einer vom Menschen besiedelten, industriell genutzten Landschaft.

Auch die Erforschung der amerikanischen Kulturlandschaft durch Roadtrips wurde im Laufe der 1960er einer wichtigen Bildquelle der Fotografie, beispielsweise markiert Ed Ruscha mit seinem bereits erwähnten konzeptuellen Fotobuch *26 Gasoline Stations* von 1963 einen wichtigen Punkt. In der Farbfotografie der 1970er setzte sich das Interesse am „vernacular american everyday" immer deutlicher durch, lange Landstraßen, verlassene Gegenden und verfallene Häuser entlang von Highways wurden zum zentralen Motiv.

> „I've often felt like an explorer, and I'm interested in not just bringing my set of values to the rest of the country, but also in seeing what's there […]. When I got into the car to make one of those trips, part of it was the pleasure I would find in drinving for days on end, driving down a road." [326]

So Stephen Shore, dessen Werk von einer Vielzahl an Aufnahmen von Highways und Straßenszenen, entstanden auf seinen Roadtrips, geprägt ist. (Abb. 52) William Egglestons *Los Alamos* Fotografien beispielsweise entstanden ebenfalls auf diversen Roadtrips. (Abb. 53)

Es kristallisierte sich bis in die 1970er somit eine Form der Alltagsfotografie heraus, die ihren Anfang bereits in der Schwarzweißfotografie der 1930er Jahren nahm. Als Galionsfigur kann Walker Evans gelten, der viele Aspekte seiner Arbeit aus der Tradition der sozialdokumentarischen Fotografie der FSA bezog. Es waren vor allem Robert Frank in den 1950ern und Garry Winogrand in den 1960ern, die die subjektiv motivierte, aber gleichzeitig dokumentarische Fotografie als künstlerische Form vorantrieben. Vieles, was die Farbfotografie Amerikas ab den 1970er Jahre ausmachen sollte, wurde in der Arbeit dieser (hauptsächlich) in Schwarzweiß arbeitenden FotografInnen bereits vorweggenommen. Die Einflussnahme der hier kursorisch dargestellten Entwicklungen einer dokumentarischen Alltagsfotografie auf die VertreterInnen der oft unter dem Begriff *New Color* subsumierten Farbfotografie der 1970er wird bei der Untersuchung ihrer Formensprache deutlich. Die neuen FarbfotografInnen nutzten wesentliche Momente der fotografischen Praxis einer (sozialen) Dokumentarfotografie und werteten sie für ihren Gebrauch um. Diese Farbfotografie vereint in sich teils momenthafte, schnappschussartige Straßen- und Alltagsszenen der *Street Photography*, adaptiert aber auch Elemente der Landschafts- und Städtefotografie der *New Topographics* oder teilweise sogar Aspekte der verklärenden *National Geographic* Bildästhetik. Der Entdeckergeist des 19. Jahrhunderts scheint in den zahlreichen Roadtrips und Entdeckungsfahrten durch die amerikanische Kulturlandschaft erneut aufzukeimen.

---

[326] Gefter 2009, S. 18-19.

Die Farbfotografie der 1970er bedient sich also an verschiedenen Strängen einer bis in die 1930er Jahre zurückreichenden Bildpraxis, welcher bereits der Status künstlerischer Fotografie zuteil war. Die Einordnung der neuen Farbfotografie in diese Traditionslinie hat ihre Institutionalisierung als Kunstform mitunter begünstigt.

5.2. *New Color, Straight Color, New Color Formalists:* Wer waren die VertreterInnen der neuen Farbfotografie der 1970er

> „New Color offers a front-row sear on the seventies, a decade that continue to define our political thought, cultural ethos, and artistic sensibility, while also examining an important lost chapter in the history of art. New Color, like the seventies itself, is a missing link, a connection between the rampant, often heroic, creative agitation of the 1960s and the stabilizing and rationalizing impulses of the 1980s."[327]

Die 1970er - „period of media impurity"[328]- waren in der Fotografie von einer klaren Distanzierung von einer „traditionellen Kunstfotografie" sowie vom modernistischen Diskurs geprägt. Am Übergang zur neuen Dekade der 1980er verzeichnet Kevin Moore eine deutliche Rückwendung zur „alten" Ordnung der 1960er Jahre, unter gleichzeitiger Eingliederung von in den 1970ern neu errungenen Bedingungen: „a reaffirmation of photography's status as a distinct medium with its own aesthetic criteria [...] [that] were very much the same as those of the previous decade, only now they incorporated color and a range of cultural associations that came with it."[329] Eauclaire stellt dies bereits 1984 fest[330]: „They renew the art photography by building on the medium's intrinsic characteristics. All are knowledgeable and passionate about their relationship to photographic tradition, appropriating from it what is of most use to them."[331]

Die neue Generation junger FarbfotografInnen, die ab den 1970er Jahren immer stärker auf den Kunstmarkt drängte und selbstbewusst für ihre neue Praxis einstand, begann nun die hohe Mauer des Widerstands, die sich gegen das Medium der Farbfotografie seit ihrem Aufkommen errichtet hatte, mit festen Hammerschlägen einzureißen. Dieser scheinbar explosionsartige „rush to color […] happened in a starburst", um mit Kevin Moores Worten zu sprechen.[332] Getragen wurde diese starke Hinwendung zum Farbmedium durch den gemeinsamen Wunsch, die Hierarchie der Schwarzweißfotografie und ihre nach wie vor vorherrschende Ästhetik aufzubrechen. Die Farbfotografie als eigenständige künstlerische Form zu positionieren,

---

[327] Moore 2010, S. 12.
[328] Moore 2010, S. 10.
[329] Ebenda.
[330] Alle in ihrem Essayband von 1984 versammelten Fotografien sind ab 1979 entstanden.
[331] Eauclaire 1984, S. 10.
[332] Moore 2010, S. 10. „As a astronimer can tell you, a starburst is an intensely destructive and creative environment, caused by a collision or close encounter between two or more galaxis, resulting in the formation of stars." Ebenda.

könnte retrospektive zum wesentlichen Ziel dieser neuen FarbfotografInnen der 1970er deklariert werden. All diese Entwicklungen schienen 1981 in der Sammelausstellung *New Color Photograph*y, kuratiert von Sally Eauclaire, zu kulminieren.[333] Gene Thornton beschreibt die Ausstellung in seiner Rezension 1981 als Überblick über dieses starke zeitgenössische Phänomen der Fotografie:

> „'The New Color' is a very useful exhibition in the sense that it enables the viewer to get an overall view of a development that, up to now, has been visible only in bits and pieces. It is a survey of the kind of color photographs that have been shown in art galleries and museums during the past decade […]. […] the exhibition is a fair and thorough survey of a phenomenon that cannot be ignored."[334]

Erstmals wurden damals in den Räumen des *International Center of Photography* in New York 45 VertreterInnen der neuen Farbfotografie als (scheinbar) hermeneutisch abgrenzbare Gruppe präsentiert. Gezeigt wurden in der Schau unter anderem Larry Babis (Abb. 54), Harry Callahan (Abb. 55), William Christenberry (Abb. 56), Mark Cohen, William Eggleston, Mitch Epstein (Abb. 57), Jan Groover (Abb. 61), Helen Levitt (Abb. 58), Joe Maloney (Abb. 59), Joel Meyerowitz, Joanne Mulberg, Stephen Shore, Eve Sonneman (Abb. 60) und Joel Sternfeld, um nur einige der prominentesten VertreterInnen zu nennen.[335] Der Titel der Gruppenausstellung wurde von KritikerInnen und der Presse schlichtweg adaptiert und bis heute konnte er sich als gängige Bezeichnung für die FarbfotografInnen der 1970er halten. Sally Eauclaire postulierte im Vorwort des Katalogs, Farbe zu *dem* Thema der zeitgenössischen Fotografie: „The explosion of exhibitions, publications, course enrollments, museum acquisitions, symposiums, and grants attests to the view that color is *the* [foremost] issue in contemporary photography."[336] Zur Orientierung in dem weiten Feld an künstlerischen Positionen, stellt Eauclaire sieben Kategorien auf, denen sie die 45 FotografInnen zuteilt, um sie unter dem jeweiligen Aspekt zu untersuchen: color photographic formalism, the vivid venecular, self-reflections, documentation, moral visions, enchantments, fabricated fictions.[337] Aus der Kategorie „photographic formalism" wurde eine weitere Begrifflichkeit abstrahiert, die sich im Diskurs durchsetzte: *New Color Formalists.* Auch in der 1984 nachfolgenden Essay-Sammlung *New Color/New Work*, in der Sally

---

[333] Ebenda.
[334] Thornton 1981.
[335] Weiters waren vertreten: Michael Bishop, Jo Ann Callis, Langdon Clay, Joyce Culver, Jerry Dantzic, John Divola, Bernard Faucon, Emmet Gowin, David Haxton, Allen Hess, Douglas Hill, David Hockney, Barbara Karant, Les Krims, Olivia Parker, Don Rodan, Leo Rubinfien, Lucas Samaras, Mark Schwartz, Sandy Skoglund, Neal Slavin, William E. Smith, Wayne Sorce, Clara Steiger-Meister, Arthur Taussig, Rocky Thies, Stephanie Torbert, Boyd Webb. Zur Vervollständigung der Liste siehe nachfolgende Anmerkung 338.
Helen Levitt und Harry Callahan, beide FotografInnen einer älteren Generation, konzentrierten sich in den 1970ern immer intensiver auf die vielfältigen Möglichkeiten der Farbfotografie.
[336] Eauclaire 1981, S. 7.
[337] In New Color/New Work äußert sich Eauclaire dazu: „My first book [...] provided a critical perspective on the varity, complexity and potential of this ‚new color' photography. It was, in effect, a large-scale survey divided into „mini-exhibitions adressing key issues." Eauclaire 1984, S. 9.

Eauclaire eine Auswahl von 18 der 1981 gezeigten FotografInnen versammelt, wird die Bezeichnung weiter verwendet.[338] Qua Definition spielt sie auf einen formalistischen Zugang zur Fotografie und auf eine dementsprechenden Praxis an, welche auch von Szarkowski propagiert wurde[339]:

> „I define 'formalists' as idealists in search of optimum pictorial structure. Because they base their art on the medium's descriptive power, immaculate tonal transitions, and rich color responses, their work fully accepts photography's unseverable connection with reality. [...] their photographs offer a record of the world"[340]

Jonathan Green übernimmt 1984 in seinem Standardwerk *American Photography* die Bezeichnung *Straight Color* ebenfalls von einer gleichnamigen Gruppenausstellung, die 1974 im Rochester *Institute of Technology* in New York stattfand. Green versammelt unter diesem Prädikat für ihn relevante VertreterInnen der neuen Farbfotografie der 1970er.[341] Susanne Ott verweist darauf, dass er dabei aber lediglich eine Hauptströmung der Farbfotografie umschreibt, die er stark in eine Traditionslinie der Bildenden Künste stellt.[342] Er erkennt in ihr nicht nur Impulse, die aus der Fotografie stammen, sondern auch eine klare Anlehnung an malerische Konventionen:

> „The straight color photography of the seventies brings together major traditions in American photography and painting. It combines aspects of classic view photography, small-camera street photography, snapshot photography, mid-nineteenth-century landscape painting, and twentieth-century color-field painting. The new color photography has deep ties to those moments in the history of American visual expression when various permutations of realism, idealsim, color harmony, and luminosity combined."[343]

Green verweist, wie in der kursorischen Abhandlung im vorhergehenden Kapitel angedeutet, auch auf den Einfluss der Ästhetik (farbiger) Schnappschussfotografie, der Landschafts- und Reisefotografie des *National Geographic* sowie der sozialdokumentarischen Fotografie der FSA. Unter *Straight Color* versammelt er FotografInnen wie Stephen Shore, Jack Delano, Langdon Clay, William Christenberry, Joel Meyerowitz und William Eggleston. Neben Evans und Frank sowie Friedlander und Winogrand nennt auch er vor allem die *Street Photography* als großen Einflussbereich und reichen Formenschatz. Besonders hebt er Helen Levitts enormen Korpus an Farbaufnahmen der Stadt New York aus den Jahren 1959 und 1960 als

---

[338] Trotzdem die Begrifflichkeit bereits 1981 im Ausstellungskatalog auftaucht, scheint sie sich erst nach der Essay-Sammlung 1984 als Bezeichnung im wissenschaftlichen Diskurs zu festigen. In der Publikation beschränkt sich Eauclaire auf eine Auswahl von 18 FotografInnen, denen sie jeweils einen Aufsatz widmet. Vertreten waren Larry Babis, Adam Bartos, William Christenberry, Jim Dow, William Eggleston, Mitch Epstein, Len Jenshel, William Larson, Kenneth McGowan, Roger Mertin, Joel Meyerowitz, Joanne Mulberg, John Pfahl, Bill Ravanesi, Stephen Scheer, Stephen Shore, Joel Sternfeld und Jo Ann Walters.

[339] Eauclaire betont in ihren Essays mehrmals ihre Wertschätzung für Szarkowski und seinen formalistischen Zugang zur Farbfotografie.

[340] Eauclaire 1984, S. 11.

[341] Ott 2005, S. 67-68.

[342] Ott 2005, S. 68.

[343] Green 1984, S. 184.

wichtige Referenz hervor, anders als Eauclaire zählt er sie aber nicht direkt zur Riege der neuen FarbfotografInnen, sondern konstatiert sie mehr als wichtige Vorläuferin. Unter dem Aspekt „pure color" und dem Spiel mit echtem und künstlichem Licht fasst er Farbfotografien von Langdon Clay (Abb. 62), Jan Staller, Arthur Ollman, Joel Meyerowitz sowie auch von William Eggleston zusammen: „[They] are all testaments not only to the beauty of existing light but to the range of color available to the medium. Besides being factual descriptions, these photographs are experiments in pure color, a collaboration of the world and the medium."[344] Marie Cosindas erwähnt er im Zuge der Revolution farbiger Polaroid-Filme in den 1960ern (Abb. 63) und der damit einhergehenden Legitimierung einer spezifischen Schnappschussästhetik.[345] Zwar attestiert er ihr keinen direkten Einfluss auf die *Straight Color* Fotografie, betont aber die durch ihre Ausstellung im MoMA 1966 wichtige Rolle für die allgemeine Anerkennung von Farbfotografie.[346]

Greens kurzer Abriss über die Farbpraxis der 1970er muss allerdings kritisch gelesen werden, da er nur einen Versuch darstellt im Nachhinein „in der Vielfalt der Ausdrucksformen der sich in den 70er Jahren sprunghaft entwickelnden Farbfotografie Grundzüge einer historischen Entwicklung zu konstatieren". So werde diese Definition, nach Ott, den äußeren heterogenen Ästhetiken beispielsweise von Shore oder Eggleston nicht gerecht.[347]

Kevin Moore stellt in seinem Katalog *Starburst. Color Photography in America 1970-1980* von 2010 fest, dass sich die *New Color Photography* rund um einen „technical point" organisierte. Als kleinster gemeinsamer Nenner führt er die gemeinsame „technology" an, womit er sich auf ihre farbfotografische Verfahrenspraxis bezieht.[348] Farbe, in direkten Rückbezug auf ihre Technik, fungiert in diesem Gefüge als Bindeglied, wenngleich sich die Arbeiten der einzelnen KünstlerInnen in ihrer Motivik, Thematik und Praxis zum Teil stark unterscheiden. Im Bewusstsein, dass die Subsumierung unter dem Prädikat *New Color* mehr einem Versuch nahe kommt, FotografInnen mit ähnlichen Tendenzen als Strömung kenntlich zu machen, bietet Kevin Moore eine reflektierte und erweiterte Begriffsbeschreibung an. Er

---

[344] Green 1984, S. 190.
[345] 1963 wurde der erste Instantfarbfilm Polacolor auf den Markt gebracht und 1972 folgte der populäre SX-70 Film. Moore 2010, S. 13.
[346] Green 1984, S. 183- 190.
[347] Ott 2005, S. 68.
[348] Moore 2010, S. 11.
„It is significant that New Color organized itself around a technical point. That the group was identified by a technology-though, in fact, color technologies were myriad and remained troublingly unperfected throughout the decade-reveals a firm commitment, even though all the experimental excesses of the 1970s, to photography and its traditions." Ebenda.

umreisst *New Color* mehr als einen fundamentalen fotografischen Diskurs, der letztendlich, trotz der zahlreichen äußeren Einflüsse[349], stets auf die Fotografie zurückführt:

> „New Color may be seen as a protective historical frame, perserving the history and practice of a medium that had only very recently been accepted as an art form. [...] the color phenomenon as a whole should be seen as a moment of both widespread exploration and self-conscious preservation. New Color, based on a technological distinction, became the point of reference for a historical moment. While the technologies may not have had great historical significance, the dialogue that sprang up around them during the 1970s did.“[350]

Sally Eauclaire versuchte in den 1980er Jahren die Farbfotografie der 1970er vor allem als künstlerische Form zu legitimieren, indem sie sie klar von der vorangehenden farbfotografischen Praxis abgrenzt und Bereiche wie Mode, Magazine, Fotojournalismus und Werbung dabei völlig ausspart.[351] Gene Thornton warf ihr daher in direkter Reaktion auf die Ausstellung in seiner Rezension in gewisser Weise vor, damit wichtige frühe Positionen, angefangen mit den Autochromen von Alfred Stieglitz, über die Carbro-Color Drucke von Paul Outerbridge bis hin zu Farbaufnahmen von Ernst Haas oder Elitot Porter, ebenfalls auszusparen und sie nicht als Kunst zu würdigen. „Oddly enough, some of the new color photography bears a strong resemblance to the old. The only obvious difference is that it first appeared in museums rather than in magazines.”[352] Obwohl Thornton den Unterschied zwischen Fotografie, die für Massenmedien und Fotografie, die dezidiert als Kunst geschaffen wurde, qua Definition nicht leugnet[353], geht er dennoch nicht mit Eauclaires und der allgemeinen Meinung der KunstrezipientInnen konform:

> „There is […] a difference in intention between the new color photographers and the old that leads one to the mass media and the other to the museum. Art lovers tend to assume that the ones in the museum are better than the ones in the mass media, but on the basis of this exhibition I am not sure that is necessarily so.”[354]

Es ist zwar wahr, dass man, im Bezug auf den Einsatz der Farbe als Selbstzweck respektive als deskriptiver Bestandteil der Alltagswelt in den 1970ern im Gegensatz zum vormals oft dekorativen Gebrauch als schönes, akzentuierendes Moment, vor allem in der

---

[349] Viele der KünstlerInnen, die mit der Gruppe identifiziert wurden, kamen ursprünglich von anderen künstlerischen Bereichen (Robert Heineken, William Christenberry, Jan Groover und Barbara Kasten waren ursprünglich MalerInnen), andere, die sich bewusst als Fotografen definierten, nahmen letztendlich Impulse anderer Kunstrichtungen in ihre fotografische Praxis auf (Les Krims, John Divola und John Pfahl adaptierten mitunter Aspekte der Performance oder Konzeptkunst). Ebenda.

[350] Moore 2010, S. 12.

[351] „She quotes with approval the views of Szarkowsky and Max Kosloff that little or no color photography worth taking seriously existed before 1970. She certainly means this judgment to apply to the kind of color photography that normally appears in magazines like the National Geographic, Vogue and Life, or on advertising posters. This is clear both from her selections and from her comments in the book.” Thornton 1981.

[352] Ebenda.

[353] „A magazine photographer has to please an editor and a public, and the point of his picture has to be reasonably clear. An art photographer, however, does not have to please anyone but himself - and the curators, dealers and collectors who make his career - and therefore he can be as obscure as he likes.” Ebenda.

[354] Ebenda.

Studiofotografie von Mode- und WerbefotografInnen, tatsächlich eine Distinktion ansetzen könnte, nichtsdestoweniger ist Gene Thorntons leiser Vorwurf gerechtfertigt. Denn, wenn lediglich im Museum gezeigte Farbfotografie den Status als Kunst verdiene, würden wichtige Positionen ausgegrenzt. Die Debatte, auch Farbfotografie in ihrer Ausprägung als Massenmedium in die Untersuchung „künstwürdiger" Fotografie miteinzubeziehen, hat sich mittlerweile im Diskurs um künstlerische Farbfotografie durchgesetzt und verweist wiederum deutlich auf jenen im vorangehenden Kapitel umrissenen des Museums als geschmacks- und rezeptionslenkende Instanz. Wie bisher vor allem in Kapitel 4.1. herausgearbeitet, wird deutlich, dass sich Thorntons 1981 geforderter liberaler Zugang zur Farbfotografie, im Laufe der letzten beiden Jahrzehnten in der Wissenschaft verankert hat. Im Zuge dessen werden auch die Leistungen von Mode- und WerbefotografInnen, FotojournalistInnen und MagazinfotografInnen in der jüngsten Forschung verstärkt untersucht und retrospektiv gewürdigt.

5.2.1. Eine kritische Begriffsanalyse

Die retrospektive Etikettierung der Farbfotografie der 1970er Jahre unter Begriffen wie *New Color, New Color Formalists* oder *Straight Color* ist aus heutiger Sicht kritisch zu betrachten. Das Herausgreifen eines Überbegriffs oder einzelner Aspekte zur Kategorisierung ähnlicher Tendenzen ist oft nicht ausreichend für eine fundierte wissenschaftliche Aufarbeitung. Entgegen der Einheitlichkeit, die so durch die Begriffsbezeichnungen suggeriert wird, ist der Werkkorpus der einzelnen FotografInnen oft von Heterogenität bestimmt: „New Color was [...] a promiscuous photographic enterprise, a fliration with numerous practices and ideas occurring simultaneously in other art movements and the populare culture."[355] Leo Rubinfien geht noch weiter: „There was no *school* of color photographers at the end of the 1970s, there was no *movement* [...]. The photographers and their style ran in many directions."[356] Sinnvoller wäre es daher von einer lockeren Gruppierung mit ähnlicher (formaler) Bildsprache zu sprechen, die beispielsweise auf semantischer Ebene nicht zwangsläufig korrespondiert. Wie oben herausgearbeitet, stammen die meisten Oberbegriffe aus der Feder von KuratorInnen, welche junge künstlerisch ambitionierte FotografInnen in Gruppenausstellungen unter diesen Titeln zusammengefasst haben. Auch die im vorangehenden Punkt bereits erwähnten Bezeichnungen für Strömungen, wie *Social Landscape, New Documents* oder *New Topographics,* ergaben sich durch die Übernahme von

[355] Moore 2010, S. 10.
[356] Rubinfien 2010, S. 41.

Namen erfolgreicher Ausstellungsprojekte.[357] Auf Grund dieser gängigen Praxis, KünstlerInnen durch Adaption von Ausstellungstiteln unter einem Prädikat zu versammeln, um ähnliche Positionen unter einem bestimmten Gesichtspunkt gegenüberstellen zu können, ohne aber das Werk der KünstlerInnen auf allen Ebenen zu durchleuchten, ergeben sich oft unzureichende Begriffsbezeichnungen. Susan Sontag vermerkt, dass es innerhalb der Fotografie wenig sinnvoll ist überhaupt von „Schulen" zu sprechen, da die Bewegungen in der Geschichte der Fotografie, im Gegensatz zu jenen in der Malerei, „kurzlebig, zufällig, manchmal lediglich Ausdruck einer oberflächlichen Gewohnheit" seien „und kein Fotograf von Rang wird verständlicher dadurch, daß man ihn als Mitglied einer Gruppe anvisiert."[358] Die Einordnung von FotografInnen in Gruppen und Bewegungen basiere nur auf der nicht ausrottbaren, „unweigerlich irreführenden Analogie zwischen Fotografie und Malerei".[359] Zwar sind Kategorisierungen für KritikerInnen und RezipientInnen im Dickicht der oft sprunghaften und heterogenen Entwicklungen eine sehr hilfreiche Methode, ihre Gedanken über gewisse Tendenzen in der Fotografie zu sammeln und in weiterer Folge (schriftlich) reflektieren zu können, doch ist eine kritische Hinterfragung (gerade deshalb) unabdingbar.

Im folgenden Kapitel möchte ich die Bezeichnung *New Color* weiter einsetzen, allerdings als diskursiven Leitbegriff, ohne feste Grenzen, der für ähnliche Tendenzen in der Farbfotografie der 1970er Jahre stehen soll, die heute als charakteristisch für die farbfotografische Praxis dieser Periode gelten. Auf Kevin Moores Definition gestützt, in der er die Farbfotografie der Zeit als „heterogeneous effort encompassing diverse bodies of work" festlegt, möchte ich besonders jene Strömung herausgreifen, die „the rediscovery of something ennobling and purposeful in modern American life" in den Mittelpunkt rückt. Die Nobilitierung des vermeintlich Banalen, des amerikanischen „everyday" wird durch diese Strömung der Farbfotografie eingeleitet.

5.3. *Farbe* als deskriptives Bedeutungskonstitutiv und der Schnappschuss-vorwurf

Um das Näheverhältnis der Farbfotografie der 1970er zur im Kapitel 5.1. erläuterten Tradition einer Dokumentar- respektive Alltagsfotografie nochmals zu betonen, möchte ich auf die eingangs gewählten Worte rückverweisen: „All jene FotografInnen waren (kritische) ChronistInnen ihrer Zeit, die subjektiv gelenkte Dokumente ihres meist urbanen Umfelds in

---

[357] 1966, *12 Photographers of American Landscape*, Rose Art Museum, Brandeis University; *Contemporary Photographers. Towards a Social Landscape,* George Eastman House, Rochester; 1967, *New Documents*, MoMA, New York; 1975, *New Topographics. Photographs of a Man-Altered Landscape*, George Eastman House, Rochester. Ott 2005, S. 65, Anmerkung 234.
[358] Sontag 1996, S. 139.
[359] Sontag 1996, S. 139- 140.

Form von spontanen […] Alltagszenen schufen." Auch die *New Color* FotografInnen erklärten ihre unmittelbare Umwelt und das alltägliche Leben zum zentralen Thema ihrer Arbeiten. Als „neues" und signifikantes Moment brachten sie zusätzlich Farbe ins Spiel, als wesentlicher Bestandteil der Realität und deskriptiver Bedeutungsträger. In der MoMA Pressemitteilung zu William Egglestons Soloausstellung 1976 wird diese neue Form der Farbfotografie ebenso unterstrichen:

> „Unlike most of their predecessors, whose color work has been either formless or too pretty, a new generation of young photographers has begun to use color in aconfident spirit of freedom and naturalness. In their work the role of color is more than simply […] decorative, and assumes a central place in the definition of the picture's content."[360]

Auch Szarkowski stellte im Vorwort zum ausstellungsbegleitenden Katalog, an einer im Verlauf der Arbeit bereits teilweise zitierten Stelle, fest, dass diese Generation an FotografInnen einen völlig neuartigen und selbstverständlichen Zugang zur Farbe gefunden hatten und sie nicht mehr behandelte…

> … „als sei [sie] ein abgetrenntes, isoliert zu lösendes Problem […], sondern als bestünde die Welt selbst aus Farbe, als seien das Blau und der Himmel eins. […] [Sie] bejahen Farbe als etwas Existenzielles, Deskriptives. […] es geht ebensowenig um das Fotografieren von Farbe wie um das Fotografieren von Formen, Strukturen, Objekten, Symbolen oder Ereignissen, sondern um das Abbilden von Erfahrung, wie sie innerhalb der von der Kamera vorgegebenen Strukturen geordnet und abgeklärt wurde."[361]

Auch Eauclaire vermerkt, dass all diese neuen Farbfotografien natürlich auf gewisse Weise Dokumente seien und „ [...] many of the formalists refer to their work as 'records' and insist that they replicate on film precisely the same color and light effects preceived in reality."[362]
Diners, Motels, Autohäuser und Automobile (Abb. 64), private Interieurs, intime Porträts (Abb. 65), Studien der Klein- und Großstadt sowie ihrer Bewohner (Abb. 66, Abb. 67), aber auch weite Straßenzüge, Landstraßen, menschenleere Szenerien, verfallene Häuser oder scheinbar verlassene Tankstellen- all diese Motive stehen heute, nicht zuletzt wegen der Praxis der neuen Farbfotografie der 1970er, für eine typisch amerikanische Kulturlandschaft. Neben Detailaufnahmen und Landschaftsporträts (Abb. 68) bildeten sie die Hauptthemen, die in den Fokus der Linsen der neuen FarbfotografInnen rückten. Dieses lakonisch wirkende Abbild des „American Way of Life" im urbanen Kontext sowie die Erforschung der vom Menschen besiedelten uramerikanischen Landschaft durch zahlreiche Roadtrips, wie sie charakteristisch für Shore, Eggleston oder Meyerowitz sind[363], bieten oberflächlich scheinbar

---

[360] MoMA Pressemitteilung 1976.
[361] Szarkowski 1976/2, S. 3. Szarkowski spielt hier dezidiert auf Farbaufnahmen von Eliot Porters, Helen Levitts, Joel Meyerowitz und Stephen Shore an.
[362] Eauclaire 1984, S. 12.
[363] Beispiele für entsprechende Roadtrip-Fotoserien sind in William Egglestons *Los Alamos* sowie Stephen Shores *Uncommon Places* oder *American Surfaces* versammelt. Auch einige von Joel Meyerowitz' Aufnahmen stehen für diese Philospohie des Roadtrips.

ein banales Zeugnis des „everyday". Genauer betrachtet sind die meisten Aufnahmen der New *Color Photography* jedoch von einem subtilen Scharfsinn geprägt. Trotz ihrer nicht zuletzt kritischen Praxis, hielt sich der Hauptvorwurf gegen die neue Farbfotografie, der des „snapshot chic", seit William Egglestons Skandalausstellung hartnäckig. Die *New Color Photography* wurde von KritkerInnen und der Öffentlichkeit automatisch mit einer laienhaften Praxis assoziiert. Genährt wurde die Kritik gerade durch den vermeintlich von Banalität geprägten Motivschatz der neuen Farbfotografie. Und tatsächlich lässt sich der Vorwurf auf eine rein oberflächliche Nähe zum amateurhaften Schnappschuss rückführen. Doch, wie Szarkowksi 1976 polemisch vermerkt, wäre es eine Sache der „intelligence, imagination, intensity, precision, and coherence" den Unterschied zwischen künstlerischer und Schnappschussfotografie zu erkennen.[364] Die *New Color* FotografInnen identifizieren sich aber nicht mit der Begrifflichkeit des Schnappschusses als Form der Amateurfotografie, ihre Definition folgt mehr jener, die Minoru Shimizu anbietet. Demnach sind Schnappschüsse „photos taken in unremarkable everyday situations that, at first glance, do not display any artificial, artistc character, but rather depict the natural, uncontrived fragmentarity of life".[365]
In den 1960ern kam eine Vielzahl neuer und für jede/n leistbarer Farbfilm-Fabrikate auf den Markt, die eine wahre Flut an amateurhafter Schnappschussfotografie bedingte, wodurch sich im öffentlichen Diskurs um Farbfotografie eine laienhafte Konnotation festigte. Dennoch kam es in den 1960ern zu einer immer stärkeren Fokussierung auch seriöser FotografInnen auf „life's ordinary, incidental moments, both domestic and public, as […] subject matter"[366] und die VertreterInnen der *New Color* adaptierten in den 1970ern diese Schnappschussästhetik bewusst, nutzen sie jedoch intentional anders. Durch exakte Planung und genaues Durchkomponieren ihrer Aufnahmen im Vorfeld vermochten professionelle und künstlerische FotografInnen die gängige Laienpraxis nämlich zu unterminieren. John Szarkwoski erkannte das künstlerische Potenzial der neuen Farbaufnahmen und entgegnet den Vorwürfen der Nähe zur amateurhaften Fotografie mit einer schlüssigen Argumentation, in der er abstrahierend, farbfotografische Entwicklungen mit parallel verlaufenden in der Belletristik vergleicht:

> „It could be said […] that such pictures often bear a clear resemblance to the Kodachrome slides of the ubiquitous amateur next door. It seems to me that this is true, in the same sense that the belles-lettres of a time generally relate in the texture, reference, and rhythm of their language to the prevailing educated vernacular of that time. [...] Similarly, it should not be surprising if the best photography of today is related in iconography and technique to the contemporary standard of vernacular camera work […]."[367]

---

[364] Szarkwoski 1976/1.
[365] Minoru Shimizu, The Whence And Whither Of Colour Photography. Eggleston, Meyerowitz And The New Generation, in: Camera Austria, Nr. 84, 2003, S. 31-35. Zitiert nach Hermes 2010, S. 39.
[366] Gefter 2009, S. 41.
[367] Szarkwoski 1976/1.

Die *New Color* FotografInnen orientierten sich nur rein oberflächlich an den „unintentional, unwanted by-products of careless snapshooting", wie Eauclaire vermerkt, denn trotz ihrer Nähe zu amateurhaften „Unfällen" waren ihre Arbeiten „as similar to snapshots as Abstract Expressionists paintings are to oil spills."[368]

Im weiteren Kontrast zur Amateurpraxis stand das fundierte Know-How mit dem die neuen FarbfotografInnen verfuhren. Sie folgten meist einer durchdachteren Vorgehensweise als ihre schnappschusshaftes Erscheinungsbild vermuten ließ. Dabei waren Kamera- als auch Drucktechniken entscheidende Faktoren. Das Dye-Transfer Verfahren, das Mitte der 1940ern auf den Markt kam und als kostspieliges Druckverfahren vorwiegend im Bereich der Modefotografie für *high fashion* prints oder in der Werbung eingesetzt wurde, wurde in den 1970ern vermehrt als Druckverfahren der *New Color Photography* eingesetzt. Strahlende, satte Farbe sowie dauerhafte Farbbrillanz im Ergebnis überzeugten, trotz hoher Produktionskosten. Die Farben des Alltags wurden durch Druckverfahren zusätzlich inszeniert und die Realität durch Betonung ihrer intensiven bis „knalligen" Farben in künstlerische Sphären erhoben, was die neue Farbfotografie mit ihren für sich entdeckten Dye-Tranfer Prints maßgeblich von den billig produzierten, farbschwachen Papier- oder Polaroidabzügen von AmateurfotografInnen unterschied.[369]

Eine weitere wesentliche Differenz zur Amateurpraxis war die Tatsache, dass die *New Color* FotografInnen mit verschiedenen Kameratypen verfuhren. Kleinbild- und Großformatkameras, wie sie in der Pionierzeit der Fotografie genutzt wurden, kamen gleichermaßen zum Einsatz. Stephen Shore und Joel Meyerowitz beispielsweise waren nicht nur an der Schnelllebigkeit des Alltags in der Stadt interessiert, sondern wandten sich gleichermaßen der Aufzeichnung scheinbar verlassener, menschenloser Szenerien zu. (Abb. 69, Abb. 70) Auch Neal Slavin oder Joel Sternfeld begannen vermehrt 8x10 inch „view cameras" zu nutzen, die durch ihre Größe und Gewicht von bis zu 20 Kilogramm eine automatische Entschleunigung des fotografischen Prozesses bedingten. Sie gewährten den FotografInnen vor Ort zwar kaum Flexibilität in der Arbeitsweise und forderten akribische Vorbereitung, eine präzise (formale) Planung sowie, und dieser Faktor scheint am wesentlichsten, Zeit. Im Ausgleich dafür bestachen die Resultate mit einem eindrucksvollen Detail- und Nuancenreichtum. (Abb. 71, Abb. 72) Diese Rückwendung zur Großformatkamera stand ebenfalls scheinbar im krassen Gegensatz zu dem der *New Color Photography* vorgeworfenen Erscheinungsbild der Schnappschussfotografie. Doch selbst die FotografInnen, die mit wendigen Kleinbildkameras (meist 35 mm Kameras) arbeiteten,

---

[368] Eauclaire 1981, S. 13.
[369] Mehr zum Dye-Transfer Verfahren siehe Kapitel 6.2.4.

welche es grundsätzlich ermöglichten das schnelllebige Treiben der Großstadt gleichermaßen wie den trivialen Alltag des Kleinstadtbürgers in seinem privaten Umfeld spontan einzufangen und dem/der FotografIn dabei größtmögliche Bewegungsfreiheit gewährleisteten, strukturierten und komponierten ihre Bilder auf formale Aspekte hin. So waren die Aufnahmen oft durchdachter, als rein oberflächlich erkennbar. Shore arbeitete sowohl mit Kleinbild- als auch mit Großformatkameras, Eggleston hingegen beinahe ausschließlich mit der wendigen Kleinbild-Leica. All die 1976 in seinem *Guide* versammelten Bilder wurden damit geschossen. Die 35mm Leica war historisch konnotiert, als *die* Kamera großer (Kunst)FotografInnen. Sie rief in dem/der fotografieaffinen BetrachterIn automatisch eine Assoziation mit der künstlerischen Praxis beispielsweise eines Henri Cartier-Bresson hervor, der Pionier der Leica und ein Vorbild Egglestons. „That small camera carried with it a mystique, for it signaled a commitment to photography as art, and had been used by the most highly regarded black and white photographers […]."[370] In ihrem Umgang ermöglichte sie dem/der FotografenIn vor allem ein spontanes, ungebundenes Arbeiten. Viele der neuen FarbfotografInnen lehnten Bressons Philosphie des „decisive moment" qua Definition als „aimed to capsulize urban life, focusing on the pieces of impromptu street theatre that interrupted the banality of the quotidian"[371] aber ab und wandten sich, wie Eggleston und Shore, dem Aufzeichen von „non-places and non-events" zu.[372] Ihre Farbaufnahmen gelten als Dokumente des typisch amerikanischen Alltagslebens der 1970er, dabei setzen sie nicht nur das vermeintlich Triviale und die Banalität des Alltäglichen in Szene, sondern nutzen Farbe als bewusstes Mittel zur zusätzlichen Bedeutungsstiftung. Bereits ihr Zeitgenosse Lewis Baltz erkannte ihre Arbeiten als engagierten Versuch, das zentrale Moment der Farbe aufzudecken und als konstitutiv verständlich zu machen.[373] Brigitte Ulmer formuliert das Anliegen dieser fotografischen Tendenz sehr treffend: „Sie froren den Alltag in durchkomponierten Tableaus ein: uramerikanische Ansichten wie Motels und Tankstellen, Strassenzüge und Kleinstädte. Dabei transferierte die Farbe die Banalität in farbsatte Kompositionen von Bedeutung."[374]

[370] Kivlan 2007, S. 10-11.
[371] Joe Moran, Reading the Everyday, London 2005, S. 88. Zitiert nach Hermes 2010, S. 39.
[372] Hermes 2010, S. 39.
[373] Moore 2010, S. 10.
[374] Ulmer 2010, S. 52. Ulmer bezieht sich hier auf Arbeiten von Shore, Eggleston und Meyerowitz.

6. *The very idea of color:* William Eggleston, Pionier der institutionalisierten Farbfotografie

6.1. Der Blick durch die „demokratische Kamera“

> „In a way, Eggleston did for color photography what the Dutch Masters of genre did for painting in the 16th and 17th centuries: He took it out of the hands of the wealthy institutions that had sponsored it (fashion magazines and advertising agencies in the one case, the church in the other) and turned it into an expression of the everyday. It is not so far, after all, from the vulgar to the vernacular: Eggleston bridged the gap, and in doing so delivered color back into the hands of art.“[375]

Wie Jim Lewis in seinem Vergleich hier andeutet, leistete William Eggleston Pionierarbeit in dem Sinne, dass er die Farbfotografie von ihrer Prädisposition als populäres Massenmedium befreite, indem er ihre gängige Praxis, durch die Anerkennung der alltägliche Welt in all ihren gegebenen Farbe und ihrer vermeintlichen Banalität als (kunst)würdiges Motiv zusätzlich durch sein „democratic eye”, unterlief. Zudem bereitete er mit seiner ersten großen Einzelausstellungen im MoMA 1976 den umfassenden Vormarsch der Farbfotografie als museumswürdige Kunst in führende Kunstinstitutionen vor. Szarkowski, dem, wie bereits ausgeführt, ebenso eine tragende Rolle in diesem Institutionalisierungsprozess zukommt, bezeichnete Eggelston als „a terrific artist who had learned to see in color”.[376] Farbe steht gleichermaßen im Zentrum der Arbeit des Fotografen, wie die Demokratisierung aller möglichen Motive, die die unmittelbare Umwelt bietet, denn jeder alltägliche Gegenstand ist für ihn im selben Maße abbildungswürdig. Susanne Ott formuliert es so, die Wirklichkeit sei für Eggleston prinzipiell „in ihrer Gesamtheit und in jeder Konstellation fotografierenswert”.[377] Dabei werde jeder Gegenstand als ebenbürtiges Sujet behandelt.[378] Bewusst versucht der Fotograf demgemäß jegliche Hierarchien in seinen Bildern durch Gleichschaltung der Wertigkeiten der einzelnen Objekte zu nivellieren. Jedem Gegenstand kommt eine (tragende) Rolle zu, keiner soll an Bedeutung über dem anderen stehen. Weski nennt es Egglestons „democratic approach to the subject matter”.[379] Die Idee der „democratic camera” lässt sich in allen Aufnahmen des Fotografen verfolgen, auch in seinen frühen Arbeiten, die in den späten 1960ern und frühen 1970ern entstanden. Egglestons steigendes Interesse am Video und seine Experimente mit der Videokamera in den frühen 1970ern beeinflussten und verankerten, so Mark Holborn, seinen „demokratischen Blick”: „The video camera provided the tool for recording a continuous flow of events, as if all observations were

---

[375] Lewis 2003.
[376] John Szarkowski zitiert nach Weski 1999.
[377] Ott 2005, S. 130.
[378] Ebenda.
[379] Weski 1999.

of equivalent significance before the lens. The roots of his ideas of a 'democratic' camera were developing."[380] Eggleston selbst beschreibt 1989 erstmals, vom Titel seines 1988 erschienen *The Democratic Forest* ausgehend, in einem Interview mit Charles Hagen seinen demokratischen Zugang zur Wirklichkeit.

> „The title refers to my method of photographing – the idea that one could treat the Lincoln Memorial and an anonymous street corner with the same amount of care, and that the resulting two pictures would be equal, even though one place is a great monument and the other might be a place you'd like to forget."[381]

William Eggleston begreife den fotografischen Blick dementsprechend, wie Jens Schröter feststellt, keinesfalls als gezielte Selektion, bei der „ein erhabenes ästhetisches Bewußtsein den Fotographen befähigte, im Sichtbaren ‚Motive' oder ‚pittoreske' Ansichten aufzufinden: ‚Kunst' zu machen", ganz im Gegenteil, es scheine ein Ruf von der Welt auszugehen.[382] Ein Zitat Egglestons soll dessen „demokratischen Blick" nochmals verständlich machen: „If you take off the viewfinder of the camera, you end up looking more intensely as you walk around. When it is time to make the photograoh it is all ready for you."[383]

Die Frage warum sich Egglestons Bilder so dauerhaft in unsre Gedächtnis einbrennen und auch bei mehrmaliger Betrachtung ihren Reiz nicht verlieren, stellt sich Thomas nach langer Auseinandersetzung mit dem Werk des Fotografen. Zur Beantwortung seien drei Faktoren zur Betrachtung der Farbfotografien des Künstlers konstitutiv: *the subject matter, the composition, the color.*[384] Letztendlich führt aber auch bei der Untersuchung seiner Arbeiten auf diese drei Aspekte hin, wiederum alles auf seinen demokratischen Umgang mit der Kamera zurück. Denn die Nivellierung von Hierarchien führt auf inhaltlicher, formaler, kompositorischer und auch auf der Ebene der Farbigkeit zu einer Einheit, die mitunter die Besonderheit, den Kniff der Fotografien Egglestons ausmacht und den/die BetrachterIn (un)bewusst in ihren Bann zieht. Zudem ist es die rein oberflächliche Ähnlichkeit zur Schnappschussfotografie und die Thematisierung der scheinbar banalen amerikanischen Alltagswelt mit ihrem vielfältigen Motivschatz, reichend vom voyeuristischen Einblick in intime Szenen des Privaten bis zu banalen Szenerien des öffentlichen Lebens (jeweils ohne zwingende Präsenz des Menschen[385]), die die Aufmerksamkeit der BetrachterInnen erregen.

---

[380] Holborn 1992.
[381] Charles Hagen, An Interview with William Eggleston, in: Aperture, Nr. 115, Sommer 1989, S. 40-45. Zitiert nach Ott 2005, S. 130. Zur Monografie *The democratic forest*: Eggleston 1989.
[382] Schröter 1999, S. 16.
[383] William Eggleston zitiert nach ebenda.
[384] Weski 2003.
[385] Jens Schröter stellt fest, dass sich Egglestons Werk „weder neurotisch auf den Menschen als Objekt des fotographischen Blicks [kapriziert] (in der Tat ist der Mensch ein seltener Gast auf seinen Fotos), noch auf den Autor-Menschen auf der Rückseite des Blicks, indentifizierbar durch ein immer wiederkehrendes ‚underlying system'." Schröter 1999, S. 17.

Die Fotografien Egglestons doppeln aber nicht unsre Sicht der Welt, viel mehr tritt ein im ersten Moment kaum merklicher Unterschied in der Wiedergabe der Realität auf, der eine besondere Spannung erzeugt, die Weski als konstitutiv für Eggleston festmacht:

> „The smaller the difference, the more intense is its effect on me. Thus, it's less about a precise respresentation of reality than the formulation of the representation of the world. […] we can talk about the author who -- on the basis of facts and by means of a minimal shift of perception -- creates of fiction in close proximity to reality."[386]

Eggleston zeigt in seinen Fotografien ein Abbild der Wirklichkeit aus seiner „individuellen" Sicht, allerdings unterläuft er durch die Verfolgung seiner Idee der „demokratischen Kamera", die alle Objekte seiner Aufnahmen als ebenbürtige Sujets behandeln soll, die Vorstellung des von Ansel Adams formulierten „prävisualisierten Blicks" und bricht damit das damals weitgehend vorherrschende Konzept des/der FotografIn als KünstlerIn respektive AutorIn auf.[387] Er verlagert die Frage, um die Rolle des Fotografierenden als künstlerische Instanz auf eine neue Ebene, indem er „die nebensächlichen und ephemeren Details, die sich an jeder Intention des Fotografierenden vorbei ins Bild schleichen" rehabilitiert und so die Idee „einer Beherrschung des Bildraums durch den Künstler aus den Angeln" heben, was, nach Kemp, die längsten Zeit das Haupthindernis der Anerkennung der Fotografie als Kunst war.[388] Jens Schröter stellt fest, dass das im Diskurs um den Kunstcharakter der Fotografie lange verfemte Detail nun von Eggleston, unter der Voraussetzung es als bewusstes Ausdrucksmittel zu nutzen, „wieder" eingesetzt wird, allerdings nicht in seiner Ausprägung als sich automatisch ins Bild schleichendes und somit unkontrollierbares Detail, sondern mehr in einer Bedeutung, die ihm Szarkwoski zuschreibt[389]: „From the reality before him [= the photographer] […] could only choose that part that seemed relevant and consistent, and that would fill his plate."[390] Zudem spricht Szarkwoski vom „significant detail", das der/die FotografIn „sucht, findet, auswählt und so mit Signifikanz versieht".[391] Im Zuge seines modernistischen Zugangs zur Fotografie hebt Szarkwoski in seinem Vowort zu Egglestons *Guide* weitere Charakteristika des fotografischen Lichtbildes hervor, die der Nobilitierung der Fotografie als Kunst die längste Zeit im Weg standen, und deklariert sie nun als entscheidende Momente künstlerischer Fotografie:

> „*Original* photographers enlarge this shared sense of possibilities by discovering new patterns of facts that will serve as metaphors for their intentions. The continuing, cumulative insights of these

---

[386] Weski 2003.
[387] Schröter 2005, S. 86.
[388] Ebenda.
[389] Schröter 2005, S. 89.
[390] Szarkowski 2007, S. 42. Klammerbemerkung Johanna Pröll.
[391] Schröter 2005, S. 89.

> exceptional artists have formed and reformed photography's tradition; a new pictorial vocabulary, based on the specific, the fragmentary, the elliptical, the ephemeral, and the provisional."[392]

Durch die Betonung des Fragmentarischen, Elliptischen, Ephemeren und Provisorischen, allesamt, wie auch das Detail, im Diskurs um die Anerkennung der künstlerischen Werte der Fotografie als problematische „Qualitäten" geltend, tritt nun die Nähe zum Schnappschuss immer deutlicher in den Vordergrund. Die „Verteidigung" gegen den Vorwurf einer amateurhaften Praxis wird zentral in der von Szarkwoski begrüßten Ausprägung der Kunstfotografie. Bereits 1970 erkennt er die problematische Dichotomie von Schnappschuss und künstlerischer Fotografie:

> „Die Erben der Dokumentartradition haben dieser im Lichte ihrer eigenen Begeisterung für den Schnappschuß – dem persönlichsten, widerspenstigsten, und vieldeutigsten aller Dokumente – eine neue Richtung gegeben. Diese Fotografen haben es unternommen, die Überzeugungskraft und das Geheimnis dieser einfachen, intuitiven Kameraaufzeichnungen zu bewahren, während sie ihnen Intention und visuelle Logik hinzufügten."[393]

Dem/der FotografIn respektive AutorIn kommt so eine entscheidende, oder besser, umgewertete Rolle zu, denn der neue Diskurs um den/die FotografIn als KünstlerIn findet auf derselben Ebene statt, wie oben diskutierte Distinktion zwischen signifikantem und unkontrollierbarem Detail als auch die Unterscheidung der bewussten Adaption der Schnappschussästhetik und der tatsächlich laienhaften Aufnahme, die nun durch diese neue fotografische Bemühen ins Positive verkehrt werden.[394] Jedoch eine bloße Vertauschung von Dominanzen durch Erhebung des „Verwackelten" oder „Schlechten" zum Kern der fotografischen Ästhetik „würde keineswegs die hierarchische Logik die das Diffamierungswort ‚Schnappschuß' impliziert, beseitigen", so Schröter in einem früheren Aufsatz.[395] Erst die Summe der Umkehrung all der oben genannten Werte in nunmehr konstitutive Momente einer modernistischen Kunstfotografie, beginnt den Schnappschussvowurf endgültig zu unterminieren. Wenngleich Egglestons Arbeiten rein oberflächlich betrachtet in ihrem inhaltlichen, formalen und farbigen Erscheinungsbild vermeintlich der laienhaften Schnappschussfotografie ähneln, unterläuft Eggleston letztlich genau durch die Adaption dieser Ästhetik und Konzentration auf die entsprechende Motivwelt, die amateurhafte Praxis. Er zwingt die Kunstbetrachtenden dadurch, seine Arbeiten nicht nur auf ihr Erscheinungsbild, ihre Bildsprache und Themenwahl (sowie auch

---

[392] Szarkowski 1976/1.
[393] John Szarkowski zitiert nach Phillips 2002, S. 328, Fußnote 71.
[394] „Die Begründung des Kunstcharakters jener neuen Fotografie hängt also – analog zur […] Differnzierung zwischen dem *bloßen* und dem *signifikanten* Detail – an der Unterscheidung zwischen einem ‚bloßen Schnappschuss' und einem […] künstlerischen *snapshot style*, die durch das Aufspüren von Intention [des Künstlers] und visueller Logik in den Bildern getroffen werden kann." Schröter 2005, S. 90, Klammerbermerkung Johanna Pröll.
[395] Schröter 1999, S. 16.

auf ihren Entstehungsprozess) hin genauer zu durchleuchten, sondern vor allem seine Rolle als Künstler an sich kritisch zu hinterfragen. Die für die frühere Auffassung der Kunstfotografie so entscheidende Funktion des/der AutorIn tritt nun in ein Spannungsverhältnis mit Egglestons Auffassung der „demokratischen Kamera", die gerade das Detail sowie das Fragmentarische, Elliptische, Ephemere und Provisorische im automatischen Bild als konstitutive Momente einer neuen künstlerischen (Farb)Fotografie betont. Und genau in dieser Spannung, am Rande der Kunstfotografie, entfalte Egglestons Arbeit letztendlich seinen besonderen Reiz.[396]

6.2. Werkanalyse früher Farbfotografien: *William Eggleston's Guide* (1969-1971) & *Los Alamos Project* (1966-1974)

Um die im vorangehenden Kapitel herausgearbeiteten wesentlichen Aspekte des Werks Egglestons zu veranschaulichen, soll im Folgenden eine Analyse sechs ausgewählter Fotografien seines Frühwerks durchgeführt werden, dabei sollen jeweils zwei Fotografien gegenübergestellt und auf die von Weski betonten Kategorien- *subject matter, composition, color* – hin analysiert werden. Zwei der ausgewählten Farbaufnahmen stammen aus dem Werkkorpus seines *Los Alamos Projects* und vier aus seinen erstmals 1976 in seiner großen Einzelausstellung im MoMA gezeigten und schließlich in einer Auswahl in seinem *Guide* veröffentlichten Fotografien. Egglestons frühe Arbeiten decken nicht nur seine motivische Bandbreite ab, sondern stehen vor allem inhaltlich und formal für die Vielfalt seines Werks.

William Egglestons Ausstellung mit dem schlichten Titel *Color Photographs by William Eggleston* fand von 25. Mai bis 1. August 1976 im MoMA, New York statt. 75 Fotografien wurden aus einer Sammlung von 375 Arbeiten, die zwischen 1969 und 1971 im privaten Milieu in und um Egglestons Heimatstadt Memphis entstanden, ausgewählt und in der Ausstellung gezeigt.[397] Eine Selektion von 48 Farbaufnahmen wurde im ausstellungsbegleitenden Katalog *William Eggleston's Guide* publiziert. Sowohl in der Schau als auch im Katalog wurden die Bilder ohne Titel und Kommentar, lediglich mit Ortsangabe, präsentiert.[398]

Die Farbaufnahmen des *Los Alamos Projects* enstanden zwischen 1966 und 1974, von einer vierjährigen Pause zwischen 1969 bis 1972 unterbrochen, in der Eggleston an seinen *Guide* Fotografien arbeitete. Die Bilder für das Projekt wurden auf mehreren Roadtrips aufgenommen, die der Fotograf mit Freunden und Bekannten unternahm, unter anderem mit

---

[396] Schröter 2005, S. 108. Schröter bezieht diese Conclusio nicht nur auf Eggleston, sondern ebenso auf Garry Winogrand.
[397] Weski 1999.
[398] Die in der nachfolgenden Analyse verwendeten Titel sind daher lediglich Provisorien, die gängigen Titeln entliehen respektive für diese Untersuchung neu „erdacht" werden.

Walter Hopps, seinerseits Kurator[399], und Dennis Hopper, Regisseur und Schauspieler.[400] Der Werkkorpus von rund 2200 Farbfotografien[401] sollte ursprünglich als „enzyklopädisches Set" von 20 Bänden ohne Titel und Kommentare publiziert werden, das Projekt scheiterte jedoch als zu aufwändig und wurde letztendlich erst 2003 in einer Auswahl von 75 Aufnahmen (ohne Titel), aufgeteilt auf fünf Portfolios mit je 15 Bildern, veröffentlicht.[402]

Auf formaler und motivischer Ebene weisen die *Guide* und *Los Alamos* Fotografien eine starke Ähnlichkeit auf. Jedoch konzentrieren sich die im *Guide* versammelten Arbeiten stärker auf ein privates Milieu mit vermehrten Innenraumaufnahmen und intimen Porträts, was auch Szarkwoskis Beschreibung „as hermetic as a family album" zu vermitteln sucht.[403] Die Farbfotografie des *Los Alamos Projects* hingegen werden motivisch besonders von ihrem Entstehungsbedingungen, während der Autofahrt und in den Pausen seiner Roadtrips, beeinflusst: Autos, Straßenschilder, Werbeplakate, Hotelzimmer, öffentliche Diners sowie Vorstadtszenen sind häufige Themen. Die Autofahrt bildet den konzeptuellen Rahmen für das *Los Alamos Project,* gleichermaßen wie das heimatliche, private Milieu um und in Memphis den Zusammenhang der *Guide* Arbeiten festigt.[404]

6.2.1. Farbe im Zentrum: Untitled (*The Red Ceiling),* Greenwood, Mississippi (Abb. 73) & Untitled (*Green Shower),* Memphis *(Guide)* (Abb. 74)

The Red Ceiling von 1973, in William Egglestons MoMA Ausstellung gezeigt, nicht jedoch im *Guide* enthalten, wurde zu einem der berühmtesten Farbaufnahmen des Fotografen. Als zentrales Motive, als Sujet des Bildes kann man die Farbe Rot verstehen, die das gesamte Zimmer respektive die Decke beherrscht. Eggleston selbst äußert sich zur enormen Wirkung und substanziellen Bedeutung des Rots in diesem Foto ebenfalls:

> „The Red Ceiling is so powerful, that in fact I've never seen it reproduced on the page to my satisfaction […]. When you look at the dye it is like red blood that's wet on the wall. The photograph was like a Bach exercise for me because I knew that red was the most difficult color to work with. A little red is usually enough, but to work with an entire red surface was a challenge. It was hard to do. I don't know of any totally red pictures, except in advertising. The photograph is still powerful. It shocks you every time."[405]

---

[399] William Christenberry arrangierte 1970 ein Treffen zwischen Eggleston und Hopps, der zu der Zeit als Direktor der Corcoran Gallery of Art in Washington fungierte. Hopps zeigte sich sofort intersseiert an den Farbfotografien Eggleston und plante bereits 1974 eine Ausstellung seiner Arbeiten im Smithsonian's National Museum of American Art. Er kam jedoch wieder davon ab als er von Szarkwoskis Planung der ersten Einzelausstellung Egglestons erfuhr. Hopps 1999.

[400] Weski 2003. Der Name des Projekts entwickelte sich auf einer Fahrt mit Walter Hopps durch New Mexico, als sie das Los Alamos Forschungszentrum für Atomtechnologie passierten. Egglestons, der bis zu dahin nichts von diesem Ort wusste, zeigte sich begeistert von der Idee eines Geheimlabors und so entwickelte sich der Projektname. Ott 2005, S. 101. Siehe auch Hopps 2003.

[401] Zur Anzahl von 2200 siehe ebenda.

[402] Ott 2005, S. 100-101.

[403] Szarkowski 1976/1.

[404] Siehe hierzu auch Susanne Otts Kurzbeschreibung der beiden Projekte in 0tt 2005, S. 100-102.

[405] William Eggleston zitiert nach Holborn 1992.

Das Bild aus Untersicht fotografiert, einer für künstlerische Fotografie durchaus ungewöhnliche Perspektive, allerdings typisch für Eggleston, der mit der Perspektivwahl spielt, lässt nach Susanne Ott an die Sicht eines Kindes erinnern.[406] Holborn erwähnt, dass es auch als „fly's eye view" bezeichnet wurde.[407] An der Decke entlang führen weisse Kabel in einem Kreuz auf eine zentrale Lichtquelle hin, eine simple Glühbirne. An der Wand ist lediglich ein Teil eines (Tür)Rahmens sowie ein Ausschnitt eines Posters zu erkennen.[408] Kompositorisch betrachtet ist alles auf ein Bildzentrum ausgerichtet, worauf auch Szarkowski auf Alfred Barr gestützt in seinem *Guide* auf merksam macht: „ [...] the design of most of the pictures seemed to radiate from a central, circular core."[409]

Die Konzentration auf ein Bildzentrum und die Farbe als substanzielles Moment respektive als Hauptbildsujet findet sich im selben Maße in der im *Guide* vertretenen, ebenso 1973 entstandenen Aufnahme einer grünen Dusche wieder. Auch hier wird die Farbe grün zum vordergründigen Thema der Fotografie. Der bisherige meist dekorative Gebrauch der Farbe als Akzentuierung wird durch reine Konzentration auf die Farben der Wirklichkeit ein für alle Mal aufgebrochen. Trotz des Schmutzes und der Seifenschlieren besticht der Dye-Transfer Druck durch sein farbintensives, für das Bild so essentielles Grüns.[410] Kompositorisch führt alles auf ein Zentrum hin, markiert durch die Spiegelung des Kamerablitzes in den grünen Fliesen, der unverhohlen gezeigt und nicht zu verstecken versucht wird. Die Perspektive lässt auf eine Aufnahme des Bildes auf Kopfhöhe des Fotografen schließen, was vermuten lässt, dass er bewusst durch den Sucher gesehen hat. Abgesehen von diesem Hinweise auf den Fotografen ist der Mensch völlig abwesend in der Aufnahme, wie auch in *The Red Ceiling.* Die Konzentration liegt beide Male auf der Farbe und der konzentrischen Komposition um die Bildmitte. Letztendlich wird Egglestons neue Sichtweise auf die Welt so deutlich. Nicht mehr das offensichtlich Schöne und Fotografierenswerte ist es, was ihm zur Aufnahme bewegt, viel mehr ist es die Wirklichkeit an sich, deren latente und subtile Schönheit zu

---

[406] Ott 2005, S. 142.
[407] Holborn 1992.
[408] „The cross of white cable leading to the potent, central light bulb, was what he described as a ‚fly's eye view' in the guest room of his friend, a dentist in Greenwood, Mississippi, whose choice of decor included an adjacent blue room; he can be seen naked, his walls daubed with graffiti, in The Guide. The house with the red room was subsequently burned down and his friend murdered, yet far from having any sinister connotation, the red room was immensely pleasing to Eggleston." Holborn 1992.
[409] Szarkwoski 1976/1. Interessant auch Egglestons provokative Antwort auf die Frage nach dieser Feststellung: „In time the observation was relayed to Eggleston, who replied, after a barely perceptible hesitation, that this was true, since the pictures were based compositionally on the Confederate flag - not the asterisk, or the common daisy, or the dove of the Holy Ghost, but the Confederate flag. The response was presumably improvised and unresponsive, of interest only as an illustration of the lengths to which artists sometimes go to frustrate rational analysis of their work, as though they fear it might prove an antidote to their magic." Ebenda.
[410] Roberts 2007, S. 169.

erkennen für ihn also lediglich eine Frage der Perspektive und des „demokratischen Blicks“ zu sein scheint.

Zudem eröffnen die Farbfotografien Egglestons durch die Konzentration auf das Gewöhnliche, (oft) menschenleere Szenen und Orte, eine Dimension des Unheimlichen: „The interplay of color, form and content in Eggleston’s photographs gives completely normal things or situations an additional level of meaning, turning them into visual metaphors of an alienated world.“[411] Diese beunruhigende und unheilvolle Wirkung findet sich auch in den beiden hier besprochenen Fotografien wieder: „The empty shower brought to mind a torture chamber; a blood-red ceiling exploded like a violent hallucination“, so Thomas Weski.[412]

6.2.2. Die private und öffentliche Mitte: Untitled (*Frau auf Gartenbank*), Jackson, Mississippi (*Guide*) (Abb. 75) & Untitled (*Paar im Diner; Los Alamos Project*) (Abb. 76)

Auch diese beiden Aufnahmen, die zwischen 1966 und 1974 entstanden sind, organisieren sich formal gesehen um ein Zentrum, das in beiden Fällen von einer respektive im Falle der *Los Alamos* Fotografie eigentlich von zwei Personen ausgeht. Das Bildthema sowie auch der Gebrauch der Farbe zeigen sich daher in einer anderen Ausprägung als in den im vorherigen Punkt behandelten Fotografien.

In der *Guide* Aufnahme wird eine Art privates Porträt einer alten Dame vermutlich auf ihrer eigenen Gartenbank sitzend gezeigt. Die Frau in Frontalansicht befindet sich sowohl in der Mitte des Gartenmöbels als auch im Bildzentrum. Ihr rot-blau-violett gemustertes Kleid steht im krassen Kontrast zu jenem gelb-orange-grünen Blumenmuster der Sitzkissen, in die sie sich spannungslos sinken hat lassen. Ihr Blick ist nach rechts gerichtet, ihre Arme liegen neben ihrem Schoss, in der linken Hand hält sie einen dunklen Gegenstand und in der recht eine Zigarette, ihre Beine stehen etwas unsicher wirkend am mit Laub bedeckten Boden aus Steinplatten. Die Szene ist von einem leicht bewachsenen, gitterartigen, weißen Holzgerüst hinterfangen, das sich unmittelbar hinter der vom Wetter schon etwas mitgenommen Sitzbank befindet und hinter dem Bäume und Pflanzen zu erkennen sind. Die Szene spielt sich zwar deutlich im Freien ab, den Licht- und Schattenverhältnissen nach zu schließen, jedoch in einer Art überdachten Laube oder Terrasse. Der/die BetrachterIn beobachtet somit die alte Dame vermutlich in ihrem privaten Umfeld, im Freien eine Zigarette rauchend. Er/Sie steht der Dame sozusagen direkt gegenüber.

Hingegen spielt sich die Aufnahme eines Paars im Diner aus dem *Los Alamos Project* in einem Innenraum eines öffentlichen Restaurants oder Cafés ab. Als BetrachterIn blickt man in den Nacken einer Dame, die ihr graues Haar in einer Hochsteckfrisur und eine doppelte

[411] Weski 1999.
[412] Ebenda.

Perlenkette um den Hals sowie ein rosa-weiß-kariertes Kleid trägt. In der linken Hand, den Arm auf den Ellbogen abgestützt und in einer lässigen Geste vor den Oberkörper platziert, hält sie eine Zigarette.[413] Ihr Gegenüber hält in seiner Linken ebenfalls eine Zigarette, ansonsten ist er fast zur Gänze von der Frau beziehungsweise ihrer Hochsteckfrisur verdeckt. Beide sitzen auf einer grünen Sitzbank. Im Gegensatz zu dem scheinbaren Näheverhältnis, das in dem privaten Einblick der *Guide* Fotografie durch die Frontalansicht der Frau und die Position, die der/die BetrachterIn ihr gegenüber einnimmt, suggeriert wird, wird er/sie in dieser Aufnahme durch die Rückenansicht und die repoussoirartige, prominent im Bildvordergrund befindliche Rückenlehne der grünen Sitzbank ausgegrenzt.[414] Zudem spielt sich die *Guide* Fotografie im privaten Rahmen ab, während das Paar im Diner in der *Los Alamos* Aufnahme sich in der Öffentlichkeit eines Restaurants befindet. Was die beiden Aufnahmen aber neben ihrer konzentrischen Komposition gemeinsam haben, in beiden Bildern sind die Personen im Bildzentrum positioniert[415], ist die Wahl eines vormals nicht denkbaren Sujets für eine künstlerische Fotografie. Denn weder ein Paar im Diner, noch eine alte Dame auf ihrer Gartenbank sitzend wären nur zehn Jahre zuvor außerhalb der laienhaften Fotografie ein abbildungswürdiges Thema in Farbe gewesen. Doch Eggleston begreift die besondere Ästhetik des Alltäglichen, spürt die Schönheit des vermeintlich Banalen auf und hält sie in seinen Aufnahmen mit Würde fest. Dabei spielt Farbe eine wesentliche Rolle, denn erst sie macht den entscheidenden Kniff seiner Arbeiten aus. Sie steht für das alltägliche Leben und die Wirklichkeit, die Eggleston einfängt und so die Schönheit, nicht des Moments, sondern des wahren Lebens hervorhebt.

6.2.3. Das Unheimliche und die Banalität des Alltäglichen: Untitled (*Tricycle),* Memphis *(Guide)* (Abb. 77) & Untiteld (*Limonadenflasche auf Motorhaube*), *Los Alamos Project*) (Abb. 78)

Die letzten beiden Farbfotografien die gegenübergestellt werden sollen, sind erstens das Titelbild des *Guide*, das ein Dreirad aus Untersicht zeigt, und zweitens eine *Los Alamos* Fotografie, die eine halbvolle Limonandenflasche auf der Motorhaube eines schwarzen Autos stehend zum Inhalt hat. In dieser Untersuchung soll es vor allem um die vermeintliche Banalität von Egglestons Themen gehen sowie um die bereits erwähnte Dimension des Unheimlichen, die nicht nur durch Perspektiv- und Motivwahl suggeriert wird, sondern auch

---

[413] Ott 2005, S. 141.
[414] Ott 2005, S. 142.
[415] Trotz des kompositorischen Zentrums kommt jedem einzelnen Element im Bild eine entscheidende Rolle zu, das Gleichgewicht der Aufnahmen würde durch Entfernen nur eines Objekts massiv gestört werden, was wiederum auf Egglestons Credo der ‚democratic camera' zurückführt. Hierzu ein Zitat des Fotografen im Interview mit Michelle Golden: „I always thought that a photograph should contain more than just an obious object in the middle. That's not enough. Everything has to work." Golden 2003, S.5.

die häufige Abwesenheit des Menschen kann in manchen Fällen als Auslöser dieser unheilvollen Stimmung fungieren.

Das erste Bild zeigt ein Dreirad auf einer verlassenen Straße, im Hintergrund sind zwei Reihenhäuser zu sehen, was vermuten lässt, dass die Fotografie in einem Vorort aufgenommen wurde. Das zentrale Motive des Kindergefährts bestimmt den Bildraum, der ansonsten völlig menschenleer auftritt, zudem lassen sich auch nirgends Hinweise auf menschliche Aktivität festmachen. Aus einer starken Untersicht aufgenommen, beinahe als würde die Kamera am Boden gelegen haben, wird die Sicht eines Kindes, während des Spielens am Boden, suggeriert. Der/die BetrachterIn wird dadurch kurzzeitig in seine Kindheit zurückversetzt, allerdings, so Weski, völlig ohne Nostalgie. Und gerade in diesem Mangel an Nostalgie, in der distanzierten und unpersönlichen Art und Weise wie Eggleston mit diesen Objekten und Themen agiert, liege ein schockierendes, befremdliches Moment. Es wird eine Art der Distanz vermittelt, die Unbehagen in dem/der BetrachterIn erregt: „It is as though we were looking at a psychogram of American everyday life, and of American middle-class society in particular.“[416] Die Welt, die uns Eggleston in seinen Farbfotografien vor Augen führt, präsentiert sich, beseelt von einer beunruhigenden Qualität, vertraut und befremdlich zugleich.[417] So gewinnt die Fotografie des Dreirads nach dem ersten Moment der Betrachtung und der Identifikation mit einer Art Kindheitserinnerung, immer deutlicher eine beunruhigende Dimension: das Grau der Straße, das blasse Blau-grau des Himmels, das in die Hausdächer überzugehen scheint, die völlig menschenleere Vorstadtszenerie, in der ein Dreirad einsam ohne Hinweis auf ein spielendes Kind am Gehsteig steht- all diese Elemente dienen als Indikatoren des Unheils, so als stehe es unmittelbar bevor oder als wäre bereits etwas Schreckliches geschehen.

Auf dieselbe Weise wirkt auch die *Los Alamos* Aufnahme der halbvollen Limonadenflasche auf der Motorhaube eines parkenden Autos im ersten Moment völlig harmlos, mehr noch völlig banal. Durch die Wahl des Ausschnitts ist die halb volle Flasche mit ihrem leuchtend roten Inhalt direkt im Zentrum des Bildes platziert. Abgesehen von der angeschnittenen Motorhaube des schwarzen Wagens, in der sich die Sonne und der Schatten einiger Bäume spiegeln, und den hinteren Wagenteil eines blauen Autos in einigen Metern Entfernung, ist nichts weiter als ein Ausschnitt der Straßen und der Schatten einer Hecke und Bäume zu erkennen. Durch die Abwesenheit von menschlicher Aktivität ergeben sich Fragen wie: Warum steht die halbvolle Flasche auf der Motorhaube? Wo ist der/die BesitzerIn des Wagens? Bewegt sich das blaue Auto im Vordergrund oder ist es in seiner halbschrägen

[416] Weski 1999.
[417] Weski 2003.

Position einfach auf der Straße stehen geblieben? Erneut kommt hier das Unbehagen in einer scheinbar harmlosen Alltagssituation ins Spiel. Vor allem das intensive Rot, der Flüssigkeit in der Glasflasche, das sich als Signalfarbe direkt im Zentrum befindet, entfaltet seine beunruhigende Wirkung. Von der Farbe Rot scheint eine latente Gefahr auszugehen, eine Bedrohung, die sich in der zentralen Position der Flasche als Warnung manifestiert. Egglestons schafft es rein durch das Vorhalten vermeintlich wertfreier Objekte, wie einer Limonadenflasche auf einer Motorhaube oder eines Dreirads auf einer leeren Straße, eine versteckte Dimension des Unheimlichen zu eröffnen. Seine Motivwelt zeigt sich im ersten Moment als „realistisches" Abbild der Wirklichkeit, doch sind seine Sujets meist nicht im traditionellen Sinne narrativ. Sie zeigen nur einen Ausschnitt der Welt und gerade kleine Veränderungen der Wertigkeiten rufen letztlich jene unheimliche Stimmung hervor, die auch Thomas Weski betont:

> „[...] his photographs are defined by a condensed atmosphere that manifests itself in a latent threat. [...] The images don't explain the world in an analytical, matter-of-fact, and distanced way to the viewer, but we find ouerselves exposed to the suggestive lure of the photographs that we cannot resist. This is because the photographer manipulates color to emotionally affect our perception."[418]

6.2.4. Die besondere Farbästhetik der Dye-Tranfer Drucke

Die besondere Farbästhetik, die den Fotografien Egglestons zu eigen ist, ist vor allem dem Kodak-Dye-Transfer Verfahren zu verdanken, das Eggleston ab 1973 einsetzt.[419] Es sorgt für die strahlenden und intensiven Farbergebnisse und ermöglicht die direkte Beeinflussung der Farbintensität durch individuelle Kontrolle jeder einzelnen Farbe während des Entwicklungsprozesses. Das Dye-Tranfer Verfahren gewährleistet aber nicht nur eine gesteigerte Kontrolle in der Entstehung der Drucke, zusätzlich behalten die Farben der fertigen Abzüge, im Vergleich zu den Ergebnissen anderer Druckverfahren, ihre Intensität überdurchschnittlich lang, was wiederum den Wert besonders für SammlerInnen steigert: „Originally developed for the production of opaque copy in advertising and magazine printing, this process utilizes water-soluble dyes which, compared with other color printing processes, are extremely durable – an extra bonus for collectors."[420] William Eggleston, der den Dye-Transfer Prozess seit den späten 1960ern als präferiertes Druckverfahren für seine Farbfotografien oder Diapositive nutzt, erklärt seine Affinität wie folgt:

> „I knew about it as 'the ultimative process,' but it had only been used before in a fancy ad or a cover for *Vogue* or something. They'd use the process for the final print because you could control

---

[418] Weski 2003.
[419] Roberts 2007, S. 169. Für detaillierte Informationen zum technischen Vorgang des Dye-Tranfer Prozesses siehe Marchesi 1998, S. 19-20.; Ott 2005, S. 87-91. Sowie Kivlan S. 16-17.
[420] Weski 1999.

the colors separately. I thought, 'Well, with this process I'd like to see what an Eggleston would look like.' After the first one, I knew it was perfect for me to work in."[421]

Die Tatsache, dass 1992 die Produktion der für das Verfahren benötigten Papiere und Chemikalien eingestellt wurde, da es schlichtweg nicht mehr rentabel war[422], macht Egglestons Drucke mit zu den ersten und letzten künstlerischen Dye-Transfer Drucken. Guy Stricherz, executive director der Eggleston Stiftung und als Laborbesitzer persönlich für die Abzüge der 88 in der Monografie *Los Alamos* (2003) erschienen Fotografien verantwortlich, formuliert es sehr treffend: „We're 19th-century craftspeople working in a 20th-century medium in the 21th century."[423] Zwar kaufte Stricherz einen großen Bestand des für das Dye-Tranfer Verfahren benötigten Materials vorausschauend auf, allerdings beschied er bereits 2003, es wäre nur noch eine Frage von wenigen Jahren, bis sein persönliches Reservoir und in Folge dessen auch der allgemeine Bestand erschöpft wäre. Dieser Umstand treibt den Wert der Original Dye-Transfer Drucke von William Eggleston und anderer mit dem Verfahren entstandenen Fotografien seit Mitte der 1990er Jahre kontinuierlich in die Höhe.[424] Was Egglestons Entscheidung mit dem Dye-Transfer Verfahren zu arbeiten so erwähnenswert macht, ist erstens die erneute Unterminierung der amateurhaften Praxis durch die Wahl eines für LaiInnen nicht leistbaren Verfahrens, zweitens die daraus resultierende *Ent*hebung seiner Farbfotografien aus ihrer Konnotation als populäres Medium, was folglich erst ihre *Er*hebung zur Kunst ermöglichte.

6.3. *The way to Color*: Werdegang und Einfluss

William Eggleston, 1939 in Memphis, Tennessee geboren, beginnt sich bereits in den späten 1950er Jahren, während seines Studiums[425], mit Fotografie zu beschäftigen. Seine erste Fotokamera ersteht er 1951, eine *Canon Rangefinder,* 1958 erwirbt er eine *Leica.*[426] Mit Beginn der 1960er Jahre intensiviert er seine fotografische Arbeit und bereits 1965 entdeckt er die Farbfotografie für sich. Zunächst arbeitete er mit Farbdias, ab 1967 mit Farbnegativen.[427] 1967 reist er, so die lautet die viel erzählte Anekdote, mit einem Koffer voller Farbfotografien nach New York, um sie dort John Szarkowski vorzulegen. Der Kurator, bis dahin der Farbfotografie gegenüber selbst noch zaghaft bis skeptisch eingestellt,

---

[421] William Eggleston zitiert nach Golden 2003, S. 4.
[422] Die Kosten und die Zeit, die das Verfahren beanspruchte standen nicht mehr in einer angemessenen Relation zum Ergebnis, da bis in die 1990er eine Vielzahl an neuen, schnelleren und günstigeren Verfahren mit ästhetisch ähnlich zufriedenstellenden Ergebnissen auf den Markt kam. Das „veralterte" und kostenintensive Dye-Transfer Verfahren konnte, trotz seiner Farbintensität und langen Haltbarkeit der Farben, nicht mehr mit dem Neuangebot konkurrieren.
[423] Guy Stricherz zitiert nach ebenda.
[424] Golden 2003, S. 3-4.
[425] Eggleston wechselt mehrmals Universität und belegt diverse Kunstkurse, schließt jedoch kein Studium ab.
[426] Holborn 1992.
[427] Roberts 2007, S. 169.

zeigt sich sofort hellauf begeistert von Egglestons Farbaufnahmen und beginnt mit dem Fotografen zu arbeiten. Die jahrelange Zusammenarbeit und Korrespondenz mit Szarkowski mündet schlussendlich 1976 in Egglestons skandalösen Einzelausstellung. Damit war der Startschuss seiner offiziellen Karriere gegeben.

Eggleston, einer Generation von FotografInnen angehörig, die, seit frühster Kindheit mit populärer Farbfotografie in Werbung und Magazinen konfrontiert, ein völlig neues Verständnis für den Umgang mit dem Medium Farbfotografie zeigten, hatte gelernt ganzheitlich zu sehen und Farbe nicht mehr gesondert vom Objekt aufzufassen, sondern sie als Einheit zu begreifen. Einerseits stark von der Farbästhetik populärer Medien, wie Magazine, Film und Fernsehen sowie der Bildenden Kunst beeinflusst, erklärt er andererseits auch Henri Cartier-Bresson und Walker Evans zu seinen dezidierten Vorbildern. In den frühen 1960ern kommt er in Kontakt mit Cartier-Bressons *The Decisive Moment* und Walker Evans *The Americans.* Die Arbeiten beider Fotografen dienen ihm als Inspiration, er kopiert allerdings nicht deren Ästhetik, läuft sogar manchmal gegen ihre Credos, vor allem was den bewussten Einsatz von Farbe anbelangt. Neben den beiden für die künstlerische Fotografie des 20. Jahrhunderts entscheidenden Figuren zeigt sich Eggleston aber auch von Robert Frank und befreundeten ZeitgenossInnen wie Diane Arbus, Garry Winogrand oder Lee Friedlander beeinflusst.[428]

Eggleston hebt sich aber nicht nur durch seinen Umgang mit der Farbfotografie von einer bisherigen künstlerischen Fotografie ab, auch seine oben bereits erläuterte neue Auffassung der Autorschaft des/der FotografIn und sein Blick durch die „demokratische Kamera" zeugen von einem völlig neuem Grundverständnis der Fotografie. Er erobert jedoch nicht nur auf formaler Ebene neues Terrain, auch seine thematische Bandbreite ist enorm, er entdeckt das amerikanische „everyday", das vermeintlich Banale des täglichen Lebens als schier unerschöpfliche und breit gefächerte Bildquelle. Bis heute reflektiert Eggleston in seinen Arbeiten die Vielfältigkeit der amerikanischen Kulturlandschaft mit ihrer weiten Bildwelt.

6.3.1. Rezeption

Obwohl William Eggleston eine tragende Rolle im Etablierungsprozess der Farbfotografie im Kunstkontext zukommt und die Bedeutung seines Werks nicht nur für die Farbfotografie, sondern für die gesamte Disziplin der Fotografie der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entscheidend ist, ging die Würdigung seines Œuvres, was die Publikationslage anbelangt,

---

[428] William Eggleston im Gespräch mit Ute Eskildsen: „Cartier-Bresson was a key figure in my development, since I was so interested in theory of painting, and his photographs, I thought, reflected that more than other people's. Most other photographers were more about photography, I thought. But there were other great, great artists in photography who I tried to seek out, like the work of Walker Evans, Lee Friedlander and Garry Winogrand [...]." Eskildsen 1998.

relativ schleppend voran. Vor allem in Europa wurde sein Werk in den 1990ern noch nicht, so Susanne Ott, von einer breiten Öffentlichkeit rezipiert.[429] Nach den heftigen Debatten und Diskussionen, die seine Ausstellung im MoMA 1976 entfachte, ging die Rezeption seiner Arbeit in den 1980ern und frühen 1990er nur zögerlich vor sich. Obwohl seine Farbfotografien seit Ende der 1970er kontinuierlich in amerikanischen Museen und Galerien und seit Beginn der 1980er auch in Europa vermehrt gezeigt und ausstellungsbegleitende Katalogen publiziert wurden, rückte die Pionierleistung des Künstlers (sowie auch die Farbfotografie im Allgemeinen) tatsächlich erst mit Ende der 1990er Jahre, im Bezug auf Eggleston ausgelöst durch die Verleihung des renommierten Hasselblad Awards 1998, in den Fokus der wissenschaftlichen und kunsthistorischen Forschung.[430]

William Egglestons Leistung anzuerkennen und seinen Einfluss auf nachfolgende FarbfotografInnen zu würdigen, deckt allerdings nur einen Teil seines Verdienstes ab. Denn Eggleston, der sich schon seit den frühen 1970ern intensiv mit dem Medium Film beschäftigte, was 1973/74 zu seinem ersten Filmprojekt *Stranded in Canton* führte[431], hatte auch enormen Einfluss auf die nachfolgende Generation amerikanischer Filmschaffender. Mitte der 1970er Jahre bewegte sich Eggleston im Kreise von Warhols *Factory*, verkehrte im *Chelsea Hotel* (führte eine Beziehung mit dem Warhol Star Viva) und experimentierte mit den Möglichkeiten des Videos und Films, wodurch sich seine Idee der „democratischen Kamera" zusehends festigte. Stets erkannte er Film und Fernsehen als wichtige Quelle seiner fotografischen Arbeit an. Die sich im Laufe der 1970er Jahre in seiner und allgemein in jener der *New Color Photography* etablierende Ästhetik des Alltäglichen, mit all ihren Facetten von alltäglich und vertraut bis unheimlich und unheilvoll, lebt bis heute beispielsweise in Filmen von David Lynch, Stanley Kubrick und Sofia Coppola weiter, die William Eggleston und teilweise auch Stephen Shore, dezidiert als Referenz anführen.

Es bleibt abschließend festzuhalten, dass Egglestons Leistung nicht nur auf der Ebene der Fotografie zu vermerken sei, sondern auch seine Einflussnahme auf Entwicklungen bestimmter Filmgenres sei hervorzuheben. Selbst stark vom Film und seinen Möglichkeiten inspiriert, war sich der Fotograf stets der Tatsache bewusst, dass die Fotografie nicht als

---

[429] Ott 2005, S. 9.

[430] Ott 2005, S. 12. Seither hat sich die Publikationslage zu Eggleston stark verändert, vor allem wurden vermehrt zu der Vielzahl an Ausstellungen, die seit der Jahrtausendwende stattfanden, monografische Kataloge publiziert. Die letzte große monografische Publikation zu William Eggleston stellt der 2008 erschienen Katalog *Democratic Camera* dar, der eine Auswahl der wichtigsten Werke von 1961 bis 2008 versammelt. Sussmann/Weski 2009.

[431] Dabei handelt es sich um ein mehrstündiges Schwarzweiß-Video, auf dem alltägliche Szenen und die Geschehnisse in seiner unmittelbaren Umgebung seiner Heimatstadt Memphis aufgezeichnet wurden. Alles, was in dieser Zeit der Aufnahme vor sich ging, wurde ohne Einflussnahme des Künstlers aufgenommen. Darin zeigt sich bereits der Ansatz seiner Idee einer „democratic camera".

hermeneutisch abgrenzbare Diziplin verstanden werden kann, sondern als intertextuelles Medium, das in einer spannungsvollen Wechselbeziehung zur Welt der Bildenden Künste, vor allem der Malerei, zu Film und Fernsehen und im Besonderen zur vielfältigen Welt der Populärkultur steht. Diese Prämisse lässt sich allgemein auf die Entwicklungen der Farbfotografie (vor allem seit den 1930ern) umlegen.

Dieses Spannungsverhältnis führt wieder auf den Ausgangspunkt und Kern dieser wissenschaftlichen Arbeit zurück, deren Aufgabe es sein sollte, aufzuzeigen wie vielschichtig sich der Etablierungsprozess der Farbfotografie, als Desiderat dieser Untersuchung, zeigt, und wie viele unterschiedliche Ebenen, Kunstströmungen und (populär)kulturelle sowie historische Entwicklungen für ein vollständiges Verständnis befragt werden müssen. Dies sollte am Beispiel des als „Pionier der Farbfotografie" gehandelten William Eggleston nochmals exemplarisch verdeutlicht werden.

7. Resümee

Die 1970er Jahre waren das Jahrzehnt, in dem die Farbfotografie ihren bleischweren Kinderschuhen entwuchs und sich gegenüber seiner großen Schwester, der dominierenden Schwarzweißfotografie, zu behaupten begann. Anfangs noch zaghaft, setzte sie sich aber bis zum Ende der Dekade als etabliertes künstlerisches Medium im institutionellen Rahmen durch und im Laufe des neuen Jahrzehnt, der 1980er, wurde sie zu einem anerkannten und auch beliebten Medium. Der Weg für die künstlerische Farbfotografie wurde aber nicht schlagartig durch die Entwicklungen der 1970er oder gar allein durch Egglestons „Pionierleistung" geebnet, viel mehr war es ein breites Feld an Entwicklungen seit Beginn des 20. Jahrhunderts die, wie bereits in der Einleitung Max Kozloff zitiert, „the coming of age of color" einleiteten.[432] Dieses weite Feld an Entwicklungen innerhalb der Disziplin der Fotografie, ihre wachsende Anerkennung als Kunstform sowie der allgemeine Paradigmenwechsel in der Bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts, der letzendlich, vom modernistischen Diskurs bestimmt, in den rasanten Entwicklungen der 1960er und 1970er Jahre kulminierete, war gleichermaßen entscheidend für die Nobilitierung der Farbfotografie, wie auch allgemeine historische und im Besonderen populärkulturelle Veränderungen. All jene hier im Schnelldurchlauf kursorisch angedeuteten Umwälzungen wurden im Verlauf dieser Arbeit versucht detailliert aufzuarbeiten und ihre Bedeutung für die Etablierung der Farbfotografie aufzuzeigen.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Entwicklung der Farbfotografie zur etablierten Kunstform von einer ständig präsenten Polarität geprägt war respektive sie in einem solchen Spannungsfeld mit stetig wechselnden Kontraparts um ihre Positionierung kämpfen musste. Selbst die schwächere Position einnehmend, hatte sie sich immer wieder gegenüber einem/einer scheinbar übermächtige/n GegnerIn zu behaupten, die/der den Gegenpol besetzte: Zuerst war es vor allem das Vorurteil gegen die Fotografie im Allgemeinen, sie könne auf Grund ihres technischen Ursprungs, nicht, wie die Malerei, als Kunst verstanden werden. So hatte sich die Fotografie, und auch in späterer Folge die Farbfotografie, zum Teil noch mit der Malerei zu profilieren und mit den Vorurteilen aufzuräumen, dass sie lediglich ein mechanisches Verfahren sei. Dies löste sich im Laufe des 19. bis ins 20. Jahrhundert aber immer stärker auf und es kam mehr zu einer Wechselbeziehung zwischen den beiden Disziplinen: „In der Tat ist dieser mythische Pakt zwischen Malerei und Fotografie, der beide Kunstgattungen autorisierte, ihren verschiedenen, aber gleichwertigen Aufgaben nachzugehen und sich dabei wechselseitig schöpferisch zu

[432] Kozloff 1975.

beeinflussen, eine der hartnäckigsten Ideen in der Geschichte der Fotografie und in der Kritik der Fotografie."[433]

In den 1930er Jahren waren es dann vor allem die populären Massenmedien und die Aneignung der Farbfotografie in der Werbe- und Modeindustrie, die sie als Kunstform nicht weiter ernstzunehmend machten. Ihre Verbreitung in der Populärkultur schürte die Vorbehalte nur. Zudem hatte sie sich auch stets gegenüber der Schwarzweißfotografie, als übermächtigen Kontrapart, zu behaupten. Der letzte Schritt, der schlussendlich aber zu einer wechselseitigen Balance führen sollte, die eine Aufhebung des Ungleichgewichts auf der Skala der Polaritäten bedingte, war die ab den späten 1940ern immer stärker werdende und in den 1960ern vorläufig gipfelnde Verbreitung der Farbfotografie im Amateurbereich. Der laienhafte Gebrauch der Farbfotografie stand der Farbfotografie zunächst noch als deutliches Hindernis im Weg, um ihren angestrebten Status als künstlerisches Medium erreichen zu können. Doch durch die Einbettung der von Wall formulierten „Amateurisierung" in den modernistischen Diskurs der Fotografie, kam es zu einer Umkehr und Vertauschung respektive Aufhebung der Dominanzen: Dieser Prozess sollte nämlich zur Erhebung der Ästhetik der vermeintlich schnappschusshaften Fotografie zum bewussten künstlerischen Akt führen und somit die gleichzeitige Unterminierung des Schnappschussvorwurfs bewirken. Diese Entwicklung, beginnend in den späten 1960ern und kulminierend in den 1970ern, sollte die Zeit der Farbfotografie als künstlerisches Medium (auch im institutionellen Rahmen) einleiten. Im Museumskontext als Kunst angekommen, hatte sie im neuen Jahrzehnt der 1980er scheinbar das Spannungsfeld der Polaritäten, in dem sie bisher stets die negativ behaftete oder schwächere Seite einnahm, verlassen und konnte sich nun verstärkt auf sich selbst als völlig eigenständiges, etabliertes Medium konzentrieren und die Farbe als Selbstzweck deutlich in den Vordergrund stellen. Die Farbfotografie hatte sich also emanzipiert, sie war erwachsen geworden und konnte sich nun frei und unabhängig geben.

Die nachfolgenden Entwicklungen der farbigen Fotografie in den 1980er und 1990er Jahren waren breitgefächert und verlagerten den Diskurs, um die Farbfotografie und die Farbe wiederum auf neue, bisher noch nicht berührte Ebenen. Vor allem war die Farbfotografie ab Mitte der 1980er, so Kevin Moore, Standard in der Kunstfotografie.[434] Dennoch scheint es, als hätte die Fotografie in der Anwendung dieser neuen Generation den lange dominanten Diskurs um das Medium an sich, um ihre Selbstreferenzialität, sehr schnell verlassen und steuerte nun auf ein neues von der Postmoderne geprägtes Zeitalter zu:

---

[433] Sontag 1996, S. 141.
[434] Moore 2010, S. 10.

> „A new generation of artists was far less interested in photography's identity, per se, than they were in its utility as a medium capable of interrogating itself and the surfeit of everyday images from televion, films, and advertising. For these artists, photography had much greater proximity than painting or sculpture; photography was ubiquitous and they grew up with it together. Armed with postmodern theory, their work sought to tear down the boundaries once prescribed for the medium. These were the apparent heirs of the legacy of color photography of the 1970s."[435]

Auch Pamela Roberts stellt diese Entwicklung in den 1980ern fest, die weg vom Bedeutungsschwerpunkt auf der fotografischen Arbeit, hin zu einer Konzentration auf moderne Theorien und kritische Debatten im postmodernen Kontext führte.[436] "Die Gewichtung lag nun stärker auf Künstlern, die Fotografie für ihre Arbeit ebenso wählten wie sie es etwa mit Farbe, Stein oder Textilien taten, anstatt sich strikt in eine Kunstgattung einzuordnen und sich als Fotografen zu bezeichnen."[437] Dennoch hatten die zentralen FarbfotografInnen der 1970er Jahre, wie Eggleston, Shore, Meyerowitz oder Sternfeld, noch Einfluss auf zeitgenössische Fotokünstler, wie Thomas Struth (und die Düsseldorfer Fotoschule) oder Jeff Wall, stellt Kevin Moore fest.[438] Die *New Color Photography* zeigt sich also weiterhin in einer Referenzfunktion für die Bildästhetik der führenden zeitgenössischen KünstlerInnen und FotografInnen, „wie Andreas Gursky oder Gregory Crewdson, die in den neunziger Jahren mit Fotografie als künstlerischem Medium Furore machten […]. Das Verschwinden der Filmrolle weckt das Interesse an den Vätern der Farbfotografie."[439]

Mit dem Aufkommen der Digitalfotografie in den 1990er Jahren und ihrem rasanten Siegeszug im Privaten und in den letzten Jahren auch im Kunstkontext, bildete sich allerdings eine neue Polarität heraus. Es handelt sich nun nicht mehr um Themen wie Schwarzweiß gegen Farbe oder amateurhafte gegen künstlerische Fotografie, sondern als neues Gegensatzpaar, das sich bis heute im Diskurs um künstlerische Fotografie zu halten vermag, zeigt sich deutlich analog gegen digital. Eine Forschungsfrage, die man sich im Bezug auf die Farbe in dieser neuen Matrix stellen könnte, wäre jene: Wie lässt sie sich in diesem Feld zwischen digitaler und analoger Fotografie verorten und wie ist ihre Stellung darin zu bewerten?

Grundsätzlich drängt sich im theoretischen Umgang mit der Digitalfotografie, die Frage nach ihrer Auswirkung auf die Rezeption von Fotografie im Allgemeinen und im Speziellen auf die Farbfotografie, die heute die fotografische Norm darstellt, auf. Heutzutage befinden wir uns im sogenannten „digitalen Zeitalter", einer Zeit, in der sich die Farben der Wirklichkeit, in ihrer digitalen Umsetzung, scheinbar am Höhepunkt ihrer „Farbechtheit" und

---

[435] Crump 2010, S. 42.
[436] Roberts 2007, S. 184.
[437] Ebenda.
[438] Moore 2010, S. 10. Siehe auch Crump 2010.
[439] Ulmer 2010, S. 51.

„Wirklichkeitstreue“ befinden. In Wahrheit ist jedoch genau das Gegenteil der Fall, sie befinden sich am Höhepunkt ihrer Abstraktion. Durch die digitale Aufnahme der Bilder und die Möglichkeit der unmittelbaren Retusche am Computer, bei der der Bearbeitende nicht nur Einfluss auf die Farben, sondern auch auf alle anderen existenziellen Elemente der Fotografie hat, scheint es ein Leichtes, die Wirklichkeit noch mehr zu verfälschen, als es, wie in Kapitel 2.1. angedeutet, ohnehin automatisch in einer Farbaufnahme passiert. Zur Erinnerung: Nicht die tatsächliche Farbe des Grüns des Grases ist auf einer Fotografie zu sehen, sondern die Abstraktion des Grüns, das chemisch erzeugte Grün. Es ist also mehr die Idee des Grüns, die wir sehen, als die wirkliche Farbe des Grases. So drängen sich einige Fragen immer deutlicher in den Vordergund: Wie hoch ist der Abstraktionsgrad der Digitalfotografie im Vergleich zu jenem der Analogfotografie tatsächlich festzumachen? Was passiert mit der Farbe und dem Bild an sich bei der Zerlegung in eine unvorstellbar große Zahl an Pixel? Verliert die Fotografie ihren Wert des Indexikalischen durch den Verlust des ursprünglichen Vorgangs des Aufzeichnens, des Einschreibens eines Körpers durch Licht auf lichtempfindliches (Film)Material? Wie ist die Stellung der Digitalfotografie allgemein zu vermerken und welchen Einfluss hat sie auf das Verständnis von Fotografie besonders im künstlerischen Kontext? Und zu guter Letzt: Wie ist die „digitale Revolution“ generell zu bewerten? Und im Bezug auf die vorliegende Arbeit auch spannend, wie ist sie im Verhältnis zur „Revolution der Farbfotografie“ zu sehen?

Diese hier angedeuteten Fragen eröffnen ein neues Feld von wissenschaftlicher Relevanz. Die Verortung der Farbe und ihrer unterschiedlichen Rollen, die sie innerhalb der beiden Medien, also im Spannungsfeld der Polarität von Digital- und Analogfotografie, einnimmt, birgt einen interessanten Forschungskomplex, der einer wissenschaftlichen Untersuchung bedürfte.

8. Literaturverzeichnis

8.1. Bibliografie

Barthes 1989
Roland Barthes, Die Helle Kammer, Frankfurt am Main 1989.

Brinkmann 2006
Margit Brinkmann, Minimal Art. Etablierung und Vermittlung moderner Kunst in den 1960er Jahren, phil. Diss, Bd.1, Bonn 2006.

Carlisle 1975
Olga Carlisle, Bibliothek der Photographie. Große Photographen unsrer Zeit. Inge Morath, Bd. 9, Luzern/Frankfurt am Main 1975.

Crump 2010
James Crump, Post-Chromatic Shock. Contemporary Art Photography after 1980, in: Kevin Moore, Starburst. Color Photography in America 1970-1980, Ostfildern 2010, S. 42- 48.

Eggleston 1989
William Eggleston, The democratic forest, New York 1989.

Faber 2010
Monika Faber (Hrsg.), Heinrich Kühn. Die vollkommene Fotografie, Kat. Ausst., Juni-September 2010 Wien.

Faber 2012
Monika Faber (Hrsg.), Heinrich Kühn and his American circle. Alfred Stieglitz and Edward Steichen, München 2012.

Fiedler 2006
Jeannine Fiedler, László Moholy-Nagy. Color in transparency. Photographic experiments in color, 1943- 1946, Göttingen 2006.

Flusser 2006
Vilém Flusser, Für eine Philosophie der Fotografie, 10. Aufl., Berlin 2006.

Frizot 1998
Michel Frizot (Hrsg.), Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998.

Gage 1993
John Gage, Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart, Ravensburg 1993.

Gefter 2009
Philip Gefter, Photography after Frank, New York 2009.

Green 1984
Jonathan Green, American photography. A critical history 1945 to the present, New York 1984.

Greenberg 1997/1
Clement Greenberg, Modernistische Malerei (1960), in: Clement Greenberg, Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, Dresden 1997, S. 265-278.

Greenberg 1997/2
Clement Greenberg, Nach dem Abstrakten Expressionismus (1962), in: Clement Greenberg, Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, Dreseden 1997, S. 314-335.

Harrison 2006
Martin Harrison, Saul Leiter. Early Color 1948-1960, in: Saul Leiter, Early color, Göttingen 2006.

Hedgecoe 1977
John Hedgecoe, Meisterschule Fotografie, Stuttgart 1977.

Hedgecoe 1979
John Hedgecoe, Die Kunst der Farbfotografie, München 1979.

Hermes 2010
Daniel Hermes, The Everyday in the Photography of Stephen Shore and William Eggleston, phil. Dipl., Graz 2010.

Jacob 2009
John P. Jacob (Hrsg.), Inge Morath. First Color, Göttingen 2009.

Kelsey 2003
Robin Kelsey, Viewing the Archive. Timothy O'Sullivan's Photographs for the Wheeler Survey. 1871-74, in: The Art Bulletin, Vol. 85, December 2003, 702-723.

Kivlan 2007
Anna Karrer Kivlan, An Eye for Vulgarity. How MoMA Saw Color Through Wild Bill's Lens, M.A., Massachusetts 2007.

Koshofer 1981
Gert Koshofer, Geschichte der Farbphotographie in der Pionierzeit, in: Fritz Binder, Farbe im Photo. Die Geschichte der Farbphotographie von 1861 – 1981, Kat. Ausst., Köln 1981, S. 71-77.

Kozloff 1975
Max Kozloff, The Coming of Age of Color (1975), in: Max Kozloff, Photography and Fascination. Essays, Danbury/New Hampshire 1979, S. 186-199.

Kramer 1976
Hilton Kramer, Art. Focus on Photo Shows, in: New York Times, May 26, 1976.

Krauss 1982
Rosalind E. Krauss, Photography's Discursive Spaces. Landscape/View, in: Art Journal, The Crisis in the Discipline, Vol. 42, No. 4, Winter 1982, S. 311-319.

Krauss 1999
Rosalind E. Krauss, Reinventing the Medium, in: Critical Inquiry, Vol. 25, No. 2, Winter 1999, p. 289-305.

Liberman 1951
Alexander Liberman, The art and technique of color photography. A treasury of color photographs by the staff photograhers of Vogue, House & Garden, Glamour, New York 1951.

Marchesi 1998
Jost J. Marchesi, Handbuch der Fotografie. Geschichte der Farbfotografie, Farbtheorie und Farbmetrik, Filtertechnik, Sensitometrie in der Farbfotografie, Farbumkehrtechnik, Farbnegativtechnik, Farbpositivtechnik, digitale Fotografie, Bd. 3, Gilching 1998.

May 2011
Jessica May, Joel Sternfeld's early pictures, in: First pictures. Joel Sternfeld, Kat. Ausst., Essen (u.a.) 2011-2013.

Moholy-Nagy 1936
László Moholy-Nagy, Der befreiten Farbfotografie entgegen, in: Jeannine Fiedler, László Moholy-Nagy. Color in transparency. Photographic experiments in color, 1943- 1946, Göttingen 2006, S. 38-41.

Moore 2010
Kevin Moore, Starburst. Color Photography in America 1970-1980, Ostfildern 2010.

Ott 2005
Susanna Ott, William Eggleston. Die frühen Farbfotografien (1965-1976). Ästhetische Positionen und hermeneutische Verfahren im Blick auf analoge Konzeptionen in Malerei, Literatur und Film, phil. Diss., Marbug 2005.

Panzer 2009
Mary Panzer, A Complete Story. Black and White and Color. Rediscovering Inge Morath's Early Color Photographs, in: John P. Jacob (Hrsg.), Inge Morath. First Color, Göttingen 2009, S. 7- 15.

Phillips 2002
Christopher Phillips, Der Richterstuhl der Fotografie (1982), in: : Herta Wolf (Hrsg.), Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Bd. 1, Frankfurt am Main 2002, S. 291-333.

Roberts 2007
Pamela Roberts, 100 Jahre Farbfotografie, Berlin 2007.

Rubinfien 2010
Leo Rubinfien, Color of Daylight, in: Kevin Moore, Starburst. Color Photography in America 1970-1980, Ostfildern 2010, S. 37-41.

Schröter 1999
Jens Schröter, Das gasförmige Auge. Zu William Egglestons Idee einer demokratischen Fotographie, in: Der Schnitt, Vol. 14, Nr. 2, 1999, S. 15-17.

Schröter 2005
Jens Schröter, Das ephemere Detail und das Maschinelle. Die äußerste Grenze der künstlerischen Fotografie bei Garry Winogrand und William Eggleston, in: Ralf Schnell, Ephemeres. Mediale Innovatonen 1900/2000, Bielefeld 2005, S. 85-108.

Simak 1990
Fritz Simak, Der Photograph Ernst Haas. 1921-1986, phil. Diss., Wien 1990.

Solomon-Godeau 2002
Abigail Solomon-Godeau, Tunnelblick (1982), in: Herta Wolf (Hrsg.), Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Bd. 1, Frankfurt am Main 2002, S. 334-345.

Solomon-Godeau 2003
Abigail Solomon-Godeau, Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie (1991), in: Herta Wolf (Hrsg.), Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Bd. II, Frankfurt a. M. 2003, S. 53-74.

Sontag 1996
Susan Sontag, Über Fotografie, Frankfurt am Main 1996.

Stein 2003
Sally Stein, Mainstream-Differenzen. Das unverwechselbare Aussehen von Life und Look in der Medienkultur der USA, in: Herta Wolf (Hrsg.), Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Bd. 2, Frankfurt am Main 2003, S. 135-172.

Sussmann/Weski 2009
Elisabeth Sussmann/Thomas Weski (Hrsg.), William Eggleston. Democratic Camera. Photographs and Video. 1961-2008, New York/München 2009.

Szarkowski 2007
John Szarkowski, The Photographer's Eye, New York 2007.

Tausk 1977
Petr Tausk, Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert. Von der Kunstfotografie bis zum Bildjournalismus, Köln 1977.

Thornton 1976
Gene Thornton, Photography View. Photography found a Home In Art Galleries, in: New York Times, 28. December 1976.

Tirtjen 2011
Friedrich Tietjen, Zwischen Schwarz-Weiß und Grau. Fotografische Reproduktion von Farben vor der Farbfotografie, in: Horst Bredekamp/ Matthias Bruhn/ Gabriele Werner (Hrsg.), Graustufen. Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik, Bd. 8.2, Berlin 2011, S. 38-44.

Wall 2008
Jeff Wall, Zeichen der Indifferenz. Aspekte der Photographie in der, oder als, Konzeptkunst (1995), in: Jeff Wall, Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews, Hamburg 2008, S. 375-434.

8.2. Online- Ressourcen

Eskildsen 1998
Ute Eskildsen, A Conversation with William Eggleston. Interview with Ute Eskildsen, in: Gunilla Knape (Hrsg.), William Eggleston. The Hasselblad Award 1998, Zürich 1999 (30.12.2012), URL: http://www.egglestontrust.com/hasselblad_interview.html.

Golden 2003
Michelle Golden, William Eggleston. Living Color, in: PDN, January 2003 (20.12.2012), URL: http://www.egglestontrust.com/pdn_0103.html.

Greenberg 1968
Clement Greenberg, Avant-garde Attitudes. New Art in the Sixties, 1968 (20.12.2012), URL: http://www.sharecom.ca/greenberg/avantgarde.html.

Hiott 2010
Bryan Hiott, William Eggleston and The Rise of Color Photography, in:
Hyperion. On the Future of Aesthetics. A web publication of The Nietzsche Circle, Vol. V, issue 1, May 2010 (28.12.2012), URL:
http://www.nietzschecircle.com/Eggleston_Hyp_May_10.pdf.

Holborn 1992
Mark Holborn, Introduction to Ancient and Modern, in: William Eggleston. Ancient and Modern, Kat. Ausst., New York 1992 (20.12.2012), URL:
http://www.egglestontrust.com/ancient_intro.html.

Hopps 1999
Walter Hopps, Eggleston's World, in: Gunilla Knape (Hrsg.), William Eggleston. The Hasselblad Award 1998, Zürich 1999 (27.12.2012), URL:
http://www.egglestontrust.com/hasselblad_hopps.html.

Hopps 2003
Walter Hopps, Los Alamos, in: Thomas Weski (Hrsg.), William Eggleston. Los Alamos, Zürich 2003 (27.12.2012), URL: http://www.egglestontrust.com/los_alamos_intro.html.

Koshofer 2011
Gert Koshofer, 150 Jahre Farbfotografie, in: Prophoto Online. Faszination Fototechnik, Nr. 8, 2011 (27.12.2012), URL: http://www.prophoto-online.de/fototechnik/Hundertfuenfzig-Jahre-Farbfotografie-10002786.

Koshofer 2012
Gert Koshofer, Die Geschichte der farbigen Schmalfilme ab 1935, in: Argentur Karl Höffkes, Jänner 2012 (03.01.2013) URL: http://www.karlhoeffkes.de/portfolio-view/die-geschichte-der-farbigen-schmalfilme.

Lewis 2003
Jim Lewis, Kodachrome Moment. How William Eggleston's revolutionary exhibition changed everything, in: Slate, Feburary 10, 2003 (26.12.2012), URL:
http://www.slate.com/articles/arts/art/2003/02/kodachrome_moment.html.

Lewis 2010
Jim Lewis, John Szarkowski. The great hidden influence on photography, in: Slate, July 10, 2007 (26.12.2012), URL:
http://www.slate.com/articles/news_and_politics/obit/2007/07/john_szarkowski.html.

MoMA Pressemitteilung 1950
MoMA Pressemitteilung, *Color Photography,* 4. Mai 1950, in: MoMA, offizielle Homepage (02.01.2013), URL:
http://www.moma.org/docs/press_archives/1432/releases/MOMA_1950_0041_1950-05-04_500504-36.pdf?2010.

MoMA Pressemitteilung 1962
MoMA Pressemitteilung, *Ernst Haas. Color Photography*, 4. August 1962, in: MoMA, offizielle Homepage (02.01.2013), URL:
http://www.moma.org/docs/press_archives/3040/releases/MOMA_1962_0099_96.pdf?2010.

MoMA Pressemitteilung 1976
MoMA Pressemitteilung, *Color Photographs by William Eggleston*, 25. Mai 1976, in: William Eggleston Trust, offizielle Homepage des Künstlers (02.01.2013), URL:
http://www.egglestontrust.com/moma76.html.

Podstolskii 1999
Max Podstolskii, The Elegant Pisser. Fountain by "R. Mutt", in: Spark-Online, November 1999, (27.12.2012) URL: http://www.spark-online.com/november99/esociety/art/podstolski.html.

Schilling 2011
Caroline Schilling, Beitrag zu Monika Grzymala, in: Hatje Cantz Verlag, Kunstlexikon, 5. Oktober 2011 (25.12.12), URL:
http://www.hatjecantz.de/controller.php?cmd=kuenstler&id=45.

Szarkowski 1976/1
John Szarkowski, Introduction to William Eggleston's Guide, in: William Eggleston's Guide, New York 1976 (20.12.2012), URL: http://www.egglestontrust.com/guide_intro.html.

Szarkowski 1976/2
John Szarkowski, John Szarkwoski über William Eggleston, in deutscher Übersetzung von Christiane Court (1976), in: Hatje Cantz Verlag (28.12.2012), URL:
http://www.hatjecantz.de/download/d1_27-EGGLE.PDF.

Thornton 1981
Gene Thornton, Photography View. Is the new color works so different from the old?, in: The New York Times, November 8, 1981 (20.12.2012), URL:
http://www.nytimes.com/1981/11/08/arts/photography-view-is-the-new-color-work-so-different-from-the-old.html?pagewanted=all.

Ulmer 2010
Brigitte Ulmer, Gut im Bild William Eggleston, Stephen Shore, Joel Meyerowitz und René Burri. Die Pioniere der Farbfotografie schufen Werke, die heute erstaunliche Preise erzielen, in: First, Nr. 4, 2010, S. 48-52 (27.12.2012), URL: http://www.art-agency.ch/pdf/Pioniere.pdf.

Weski 1999
Thomas Weski, The Tender-Cruel Camera, in: Gunilla Knape (Hrsg.), William Eggleston. The Hasselblad Award 1998, Zürich 1999 (27.12.2012), URL: http://www.egglestontrust.com/hasselblad_weski.html.

Weski 2003
Thomas Weski, Draft of a Presentation, in: Thomas Weski (Hrsg.), William Eggleston. Los Alamos, Zürich 2003 (27.12.2012), URL: http://www.egglestontrust.com/los_alamos_weski.html.

9. Abbildungsteil

9.1. Abbildungsnachweis

Abb. 1: Roberts 2007, S. 15 links, Unidam.

Abb. 2: Roberts 2007, S. 16.

Abb. 3: Roberts 2007, S. 29, Unidam.

Abb. 4: Roberts 2007, S. 91 links, Unidam.

Abb. 5: Roberts 2007, S. 89.

Abb. 6: Roberts 2007, S. 95 rechts, Unidam.

Abb. 7: Roberts 2007, S. 141, Unidam.

Abb. 8: Roberts 2007, S. 100, Unidam.

Abb. 9: Roberts 2007, S. 122, Unidam.

Abb. 10: Roberts 2007, S. 143, Unidam.

Abb. 11: Roberts 2007, S. 142 links, Unidam.

Abb. 12: Roberts 2007, S. 146, Unidam.

Abb. 13: Roberts 2007, S. 137, Unidam.

Abb. 14: Roberts 2007, S. 159, Unidam.

Abb. 15: Jacob 2009, S. 37.

Abb. 16: Jacob 2009, S. 59.

Abb. 17: Roberts 2007, S. 129 rechts, Unidam.

Abb. 18: Philippe Garner/ David Alan Mellor, Cecil Beaton. Photographien 1920-1970, München 1994, S. 206, Unidam.

Abb. 19: Liberman 1951, S. 5, Unidam.

Abb. 20: Roberts 2007, S. 128 links, Unidam.

Abb. 21: Roberts 2007, S. 129 links, Unidam.

Abb. 22: Roberts 2007, S. 134 rechts, Unidam.

Abb. 23: Roberts 2007, S. 134 links, Unidam.

Abb. 24: Roberts 2007, S. 136, Unidam.

Abb. 25: William Stanley Rubin, Picasso et Braque. l'invention du cubisme, Paris 1990, S. 422, Prometheus.

Abb. 26: Arturo Schwarz, The complete works of Marcel Duchamp, London 1997, S- 974, Prometheus.

Abb. 27: Richard D. Marshall (Hrsg.), Ed Ruscha, London 2003, S. 67, Prometheus.

Abb. 28: John Elderfield (Hrsg.)., Modern Painting and Sculpture, New York 2004, S. 408, Unidam.

Abb. 29: Ingo F. Walther (Hrsg.), Kunst des 20. Jahrhunderts, Bd. 1, Köln 1998, S. 289, Unidam.

Abb. 30: Louis Meisel, Fotorealismus. Die Malerei des Augenblicks, Luzern 1989, S. 35, Unidam.

Abb. 31: Louis Meisel, Fotorealismus. Die Malerei des Augenblicks, Luzern 1989, S. 38, Unidam.

Abb. 32: Louis Meisel, Fotorealismus. Die Malerei des Augenblicks, Luzern 1989, S. 292, Unidam.

Abb. 33: Valerie L. Hillings, Picturing America. Photorealism in the 1970s, New York 2009, S. 99, Unidam.

Abb. 34: John Arthur, Richard Estes. Paintings & Prints, Petaluma 1993. S.15, Unidam.

Abb. 35: Valerie L. Hillings, Picturing America. Photorealism in the 1970s, New York 2009, S. 80-81, Unidam.

Abb. 36: Phillips 2002, S. 306, Abb.2.

Abb. 37: Edward Steichen (Hrsg.), The Family of Man. The Gratest Exhibition of all Time, Kat. Ausst., New York 1955, S. 200, Unidam.

Abb. 38: Phillips 2002, S. 318, Abb. 6.

Abb. 39: Phillips 2002, S. 322, Abb. 8.

Abb. 40: Moore 2010, S. 27, Abb. 25.

Abb. 41: Hermes 2010, S. 29.

Abb. 42: Michael Brix / Birgit Mayer, Walker Evans. Amerika. Bilder aus den Jahren der Depression, München 1990, Prometheus.

Abb. 43: Rob Bowmann, Open City. Ostfildern 2001, S. 35, Prometheus.

Abb. 44: Ingo F. Walther (Hrsg.), Kunst des 20. Jahrhunderts, Bd. 2, Köln 1998, Unidam.

Abb. 45: Lee Friedlander, Self Portrait, New York 1970, Prometheus.

Abb. 46: John Szarkowski (Hrsg.), Winogrand. Figments from the Real World, Kat. Ausst., New York 1988, Abb. S. 63, Unidam.

Abb. 47: James Alinder/ Nicolai Cikovsky Jr., Ansel Adams. Classid Images. The Museum Set, Washington D.C. 1985, Abb. 35, Unidam.

Abb. 48: New Topographics, Kat. Ausst., Göttingen 2010, S. 87, Prometheus.

Abb. 49: New Topographics, Kat. Ausst., Göttingen 2010, S. 222, Prometheus.

Abb. 50: New Topographics, Kat. Ausst., Göttingen 2010, S. 107, Prometheus.

Abb. 51: New Topographics, Kat. Ausst., Göttingen 2010, S. 133, Prometheus.

Abb. 52: Stephen Shore, offizielle Homepage des Künstlers (27.12.2012), URL: http://stephenshore.net/photographs/A/9.jpg.

Abb. 53: William Eggleston Trust, offizielle Homepage des Künstlers (27.12.2012), URL: http://www.egglestontrust.com/images/monographs/los_alamos_h.jpg.

Abb. 54: Eauclaire 1981, S. 57, Abb. 29.

Abb. 55: Eauclaire 1981, S. 84, Abb. 48.

Abb. 56: Moore 2010, S. 138, Abb. 112.

Abb. 57: Moore 2010, S. 82, Abb. 49.

Abb. 58: Moore 2010, S. 93, Abb. 58.

Abb. 59: Eauclaire 1981, S. 86, Abb. 50.

Abb. 60: Eauclaire 1981, S. 109, Abb. 67.

Abb. 61: Eauclaire 1981, S. 59, Abb. 31.

Abb. 62: Eauclaire 1981, S. 88, Abb. 52.

Abb. 63: Roberts 2007, S. 154, Unidam.

Abb. 64: Moore 2010, S. 212, Abb. 200.

Abb. 65: Stephen Shore, offizielle Homepage des Künstlers (27.12.2012), URL: http://stephenshore.net/photographs/B/index.php?page=7&menu=photographs.

Ab6. 66: William Eggleston Trust, offizielle Homepage des Künstlers (27.12.2012), URL: http://www.egglestontrust.com/images/monographs/los_alamos_d.jpg.

Abb. 67: Roberts 2007, S. 174, Unidam.

Abb. 68: Moore 2010, S. 238, Abb. 229.

Abb. 69: Moore 2010, S. 207, Abb. 195.

Abb. 70: Moore 2010, S. 218, Abb. 208.

Abb. 71: Eauclaire 1981, S. 147, Abb. 96.

Abb. 72: Eauclaire 1981, S. 171, Abb. 108.

Abb. 73: William Eggleston Trust, offizielle Homepage des Künstlers (27.12.2012), URL: http://www.egglestontrust.com/images/random/red_ceiling.jpg.

Abb. 74: Roberts 2007, S. 169 rechts.

Abb. 75: William Eggleston Trust, offizielle Homepage des Künstlers (27.12.2012), URL: http://www.egglestontrust.com/images/monographs/guide_e.jpg.

Abb. 76: William Eggleston Trust, offizielle Homepage des Künstlers (27.12.2012), URL: http://www.egglestontrust.com/images/monographs/los_alamos_q.jpg.

Abb. 77: William Eggleston Trust, offizielle Homepage des Künstlers (27.12.2012), URL: http://www.egglestontrust.com/images/monographs/guide_g.jpg.

Abb. 78: William Eggleston Trust, offizielle Homepage des Künstlers (27.12.2012), URL: http://www.egglestontrust.com/images/monographs/los_alamos_e.jpg.

9.2. Abbildungen und Abbildungslegenden

Abb. 1: James Clerk Maxwell, Dreifarben-Negativ in Projektion, 1861.

Abb. 2: Louis Ducos du Hauron, Panorama der Stadt Agen, Region Aquitaine, 1877.

Abb. 3: Heinrich Kühn, Familienporträt, 1907-1912.

Abb. 4: Madame Yevonde, Mrs Margaret Sweeny (Duchess of Argyll) als Helena von Troya, Goddesses and Others, 1935.

Abb. 5: Madame Yevonde, 2. Klasse der Queen Mary, 1936.

Abb. 6: Paul Outerbridge, Akt mit Handtuch, 1938, Dreifarben-Carbrodruck.

Abb. 7: Paul Outerbridge, Gas Station Mexico, 1950.

Abb. 8: László Moholy-Nagy, Abstrakte Bildkomposition aus transparenten Plastik und Stecknadeln, vor 1935, Vivex print.

Abb. 9: László Moholy-Nagy, Pink Traffic Stream, um 1940.

Abb. 10: Eliot Porter, Pool in a Brook, Brook Pond, New Hampshire, 1953.

Abb. 11: Eliot Porter, Cloud formations and moon after sunset, Tesuque, New Mexico, 1958.

Abb. 12: Eliot Porter, Klippen im Glen Canyon, Utah, 1961.

Abb. 13: Ernst Haas, Reflections, Third Avenue, 1952.

Abb. 14: Ernst Haas, Strasse in Albuquerque, New Mexico, 1969.

Abb. 15: Inge Morath, Puerto Lumbreras, Spanien, 1955.

Abb. 16: Inge Morath, Mexiko, 1959.

Abb. 17: John Rawlings, Woman holding bowl of roses to her face, Vogue Vogue-1. Juni 1952.

Abb. 18: Cecil Beaton, Model vor Jackson Pollocks Autumn Rhythm, Cover 1. März 1951.

Abb. 19: Irving Penn, Mädchen am Strand, um 1950.

Abb. 20: Horst P. Horst, Figure with Color Planes, Vogue 15. Februar 1947.

Abb. 21: Clifford Coffin, Figures on a dune, Four back-views of seated models in swimsuits and bathing, Vogue 1. Juni 1949.

Abb. 22: Saul Leiter, Taxi, 1957.

Abb. 23: Saul Leiter, Reflection, Broadway, 1952.

Abb. 24: Ernst Haas, Billboard Painter auf dem, 1958.

Abb. 25: Pablo Picasso, Les Demoiselles d'Avignon, 1907, Öl auf Leinwand, 244 x 234 cm, Museum of Modern Art, New York.

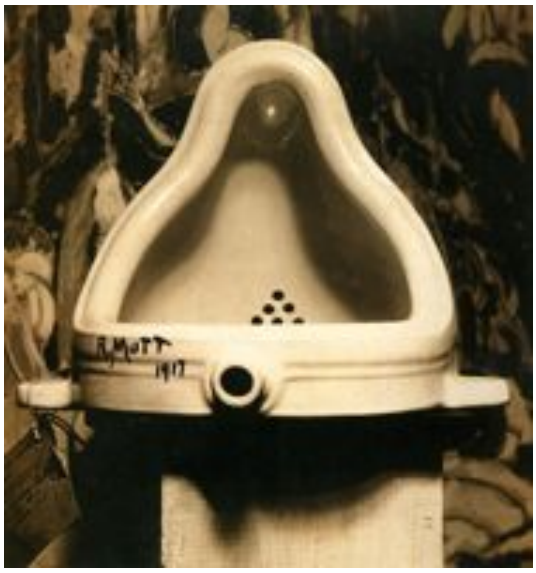

Abb. 26: Marcel Duchamp, Fountain, 1917, Fotografie von Alfred Stieglitz, New York.

Abb. 27: Ed Ruscha, Twenty Six Gasoline Stations, vier Doppelseiten, 1963, Künstlerbuch.

Abb. 28: Andy Warhol, Campell's Soup Cans, 1962, Synthetischer Polymeranstrich auf zweiunddreißig Leinwänden, 50,8 x 40,6 cm, Museum of Modern Art, New York.

Abb. 29: Barnett Newman, Wer hat Angst vor Rot, Gelb und Blau I, 1966, Öl auf Leinwand, 190 x 122 cm, Privatbesitz.

Abb. 30: Robert Bechtle, ’73 Malibu, 1974, Öl auf Leinwand, 121,9 x 175,3 cm, Collection Mr. and Mrs.Robert H. Mann, Kansas.

Abb. 31: Robert Bechtle, Berkley Pinto, 1976, Öl auf Leinwand, 121,9 x 175,3 cm, Neue Galerie der Stadt Aachen, Sammlung Ludwig, Aachen.

Abb. 32: Ralph Goings, Untitled, 1978, Öl auf Leinwand, 76,2 x 71,1 cm, Collection A. Barry Hirschfeld, Colorado.

Abb. 33: Ralph Goings, McDonalds Pickup, 1970, Öl auf Leinwand, 104,1 x 104,1 cm, OK Harris Works of Art, New York.

Abb. 34: Richard Estes, Bus Window, 1968-1973, Acryl und Öl auf Hartfaserplatte, 48 x 36 inches, Privatbesitz.

Abb. 35: Richard Estes, Downtown, 1978, Öl auf Leinwand, 122 x 152 cm, Museum für Moderne Kunst, Stiftung Ludwig, Wien.

Abb. 36: Photographs of Edward Weston, MoMA Ausstellungsinstallation unter Newhall, 1946, Museum of Modern Art, New York.

Abb. 37: Ezra Stoller, The Family of Man, MoMA Ausstellungsinstallation unter Steichen, 1955, Museum of Modern Art, New York.

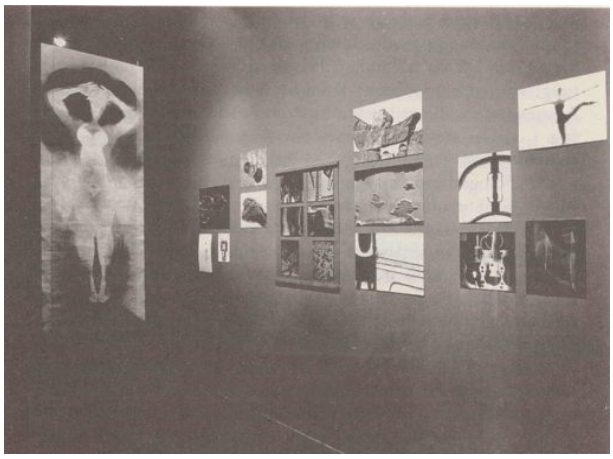

Abb. 38: Abstraction in Photography, MoMA Ausstellunsginstallation unter Steichen, 1951, Museum of Modern Art, New York.

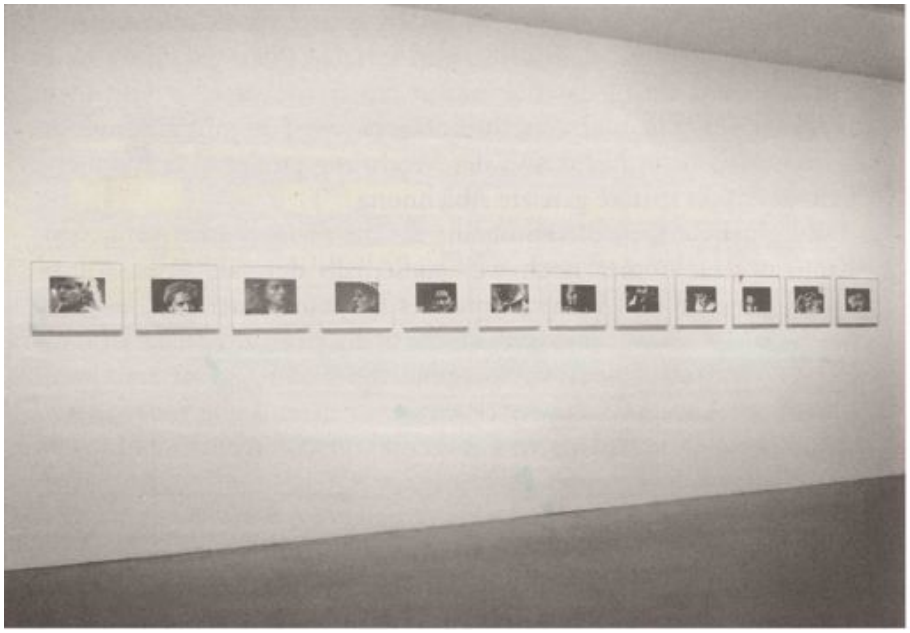

Abb. 39: Harry Callahan, MoMA Ausstellunsginstallation unter Szarkowski, 1977, Museum of Modern Art, New York.

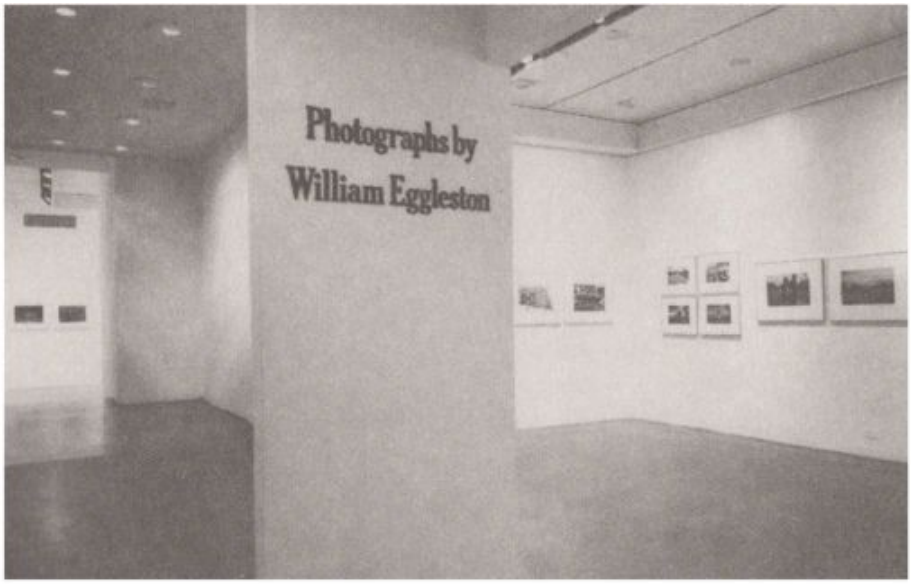

Abb. 40: Photographs by William Eggleston, MoMA Ausstellunsginstallation unter Szarkowski, 1976, Museum of Modern Art, New York.

Abb. 41: Walker Evans, Roadside stand near Birmingham, Alabama, FSA Fotografie, 1936.

Abb. 42: Walker Evans, Bud Fields and his family, Hale County, Alabama, FSA Fotografie, 1936.

Abb. 43: Robert Frank, Canal Street. New Orleans, The Americans, 1956.

Abb. 44: Diane Arbus, Junge mit Spielzeug Handgranate im Central Park, New York, 1962.

Abb. 45: Lee Friedlander, NYC, 1967, Silbergelatineprint, 19,1 x 28,5 cm, Sammlung Niedersächsische Sparkassensitzung Hannover.

Abb. 46: Garry Winogrand, Untitled, um 1950.

Abb. 47: Ansel Adams, The Tetons and the Snake River, Grand Teton National Park, Wyoming, 1942.

Abb. 48: Robert Adams, Mobile Homes, Jefferson County, Colorado, 1973.

Abb. 49: Stephen Shore, 2nd Street East and South Main Street, Kalispell, Montana, August 22, 1974.

Abb. 51: Bernd und Hilla Becher, Harry E. Colliery Coal Breaker, Wilkes-Barre, Pennsylvania, 1974.

Abb. 50: Lewis Baltz, South Corner, Riccar America Company, 3184 Pullman, Costa Mesa, 1974.

Abb. 52: Stephen Shore, Pueblo Bonito, New Mexico, June 1972, 1972.

Abb. 53: William Eggleston, Untitled, Los Alamos Project, 1966 -1974, Dye-Transfer print.

Abb. 54: Larry Babis, Colorado, 1977, Ekatcolor 74 type c-print, 11 x 14 inches.

Abb. 55: Harry Callahan, Providence, 1977, Dye-Transfer print, 8,5 x 12,75 inches, Light Gallery, New York.

Abb. 56: William Christenberry, Coleman's Café, Greensboro, Alabama, 1977, Pigment print.

Abb. 57: Mitch Epstein, Miami Beach II, Florida, 1976, Chromogenic print.

Abb. 58: Helen Levitt, Untitled still, Project Helen Levitt in Color, 1971-1974, 1974, Museum of Modern Art, New York.

Abb. 59: Joe Maloney, Westwood, New Jersey, 1977, Ektacolor 74 print, 16 x 20 inches.

Abb. 60: Eve Sonneman, „The Instant and the Moment“ Greece (Parthenon), 1977, Cibachrome type-r prints, 20 x 30 inches (diptych), Castelli Photographs, New York.

Abb. 61: Jan Groover, Untitled, 1978, Ektacolor 74 type-c print, 16 x 20 inches, Sonnabend Gallery, New York.

Abb. 62: Langdon Clay, Couch, New York, 1977, Ektacolor 74 type-c print, 10 x 8 inches.

Abb. 63: Marie Cosindas, Porträt Andy Warhol, 1966, Polaroid.

Abb. 64: Stephen Shore, Beverly Boulevard and La Brea Avenue, Los Angeles, California, June 21, 1975, 1975, Chromogenic Print.

Abb. 65: Stephen Shore, Michael and Sandy Marsh, Amarillo, Texas, September 27, 1974, 1974, c-print, 20 x 24 inches.

Abb. 66: William Eggleston, Untitled (Mann isst Burger), Los Alamos Project, 1966-1974, Dye-Transfer print, o. M..

Abb. 67: Joel Meyerowitz, Young Dancer, New York City, Empire State Series, 1978, Vintage RC print, 20 x 24 inches.

Abb. 68: Joel Sternfeld, Near Lake Powell, Arizona, August 1979, 1979, Chromogenic print, 106,7 x 132,7 cm.

Abb. 69: Stephen Shore, Holden Street, North Adams, Massachusetts, July 13, 1974, 1974, Chromogenic print, 17 x 21,5 inches.

Abb. 70: Joel Meyerowitz, Dairy Land, Provincetown, 1976, Chromogenic print, 11 x 14 inches.

Abb. 71: Neal Slavin, National Cheerleaders Association, o. J., Type-c print, 15,5 x 15,25 inches.

Abb. 72: Joel Sternfeld, The Space Shuttle Lands at Kelly Air Force Base, San Antonio, Texas, March 1979, Ektacolor 74 type-c print, 13,5 x 17 inches.

Abb. 73: William Eggleston, Untitled (Red Ceiling), Greenwood, Mississippi, 1973, Dye-Tranfer print, 50,8 x 60 cm.

Abb. 74: William Eggleston, Untitled (Green Shower), Memphis, William Eggleston's Guide, ca. 1971, Dye- Tranfer print, 50,8 x 40,6 cm.

Abb. 75: William Eggleston, Untitled (Frau auf Gartenbank), Jackson, Mississippi, William Eggleston's Guide, 1969-1970, Dye- Tranfer print, 40,6 x 50,8 cm.

Abb. 76: William Eggleston, Untitled (Paar im Diner), Los Alamos Project, 1966-1974, Dye-Tranfer print, 40,6 x 50,8 cm.

Abb. 77: William Eggleston, Untitled (Tricycle), Memphis, William Eggleston's Guide, ca. 1970, Dye- Tranfer print, 40,6 x 50,8 cm.

Abb. 78: William Eggleston, Untiteld (Limonadenflasche auf Motorhaube), Los Alamos Project, 1966-1974, Dye- Tranfer print, o. M..

10. Anhang

Abstract

Farbfotografie, für den/die heutige/n BetrachterIn von Fotografie und Kunst im musealen Rahmen ein selbstverständlicher Anblick. Doch war dies keinesfalls immer der Fall. Denn der Etablierung der Farbfotografie als künstlerisches Medium ging ein langwieriger und vor allem vielseitiger Prozess voraus, der sich seit ihrer Erfindung im Jahr 1861 vollzog. Erst Mitte der 1970er Jahre kam es zur langsamen Anerkennung ihres künstlerischen Wertes, vor allem im institutionellen Kontext.

Die vielfältigen historischen und (populär)kulturellen Vorgänge sowie die künstlerischen Einflüsse, die den Etablierungsprozess der Farbfotografie bedingten, sollen in dieser Diplomarbeit differenziert aufgearbeitet und fachlich untersucht werden. Dafür müssen diverse Ebenen in mehr oder minder zeitlich chronologischer Abfolge untersucht werden:
Zunächst standen der Nobilitierung der Farbfotografie zur Kunst lange Zeit ihre technischen Gegebenheiten im Weg, unter anderem die Unwägbarkeit der Farbfabrikate und die daraus resultierenden, nicht zufriedenstellenden Farbergebnisse. Dennoch wagten sich einige KünstlerInnen und FotografInnen schon sehr früh und vor allem bewusst an das Medium der Farbfotografie und konzentrierten sich auf die Auslotung ihres spezfischen Potenzials. Bis in die 1960er und 1970er Jahre hinein hielten sich allerdings weiterhin eine Vielzahl an Vorurteilen und Gründen, die der Diffamierung der Farbfotografie Nahrung gaben: Die bis in die 1960er Jahre noch relativ hohen Kosten des Farbmaterial verhinderte lange Zeit eine weite Verbreitung außerhalb von ExpertInnenkreisen und AmateurInnenvereinen. Die Problematik des medienspezifischen Umgangs, den die Farbfotografie auf allen Ebenen vom Fotografierenden verlangte, sowie die Hochhaltung des Schwarzweißen als einzige „wahre Farbe“ der künstlerischen Fotografie, standen der Etablierung der farbigen Fotografie im Kunstkontext ebenso im Weg. Zudem kamen noch die allgemeinen historischen und vor allem populärkulturellen Entwicklungen ab den 1930ern bis in die 1950er Jahre, die die Farbfotografie als Medium der Magazine, Mode- und Werbeindustrie sowie des Fotojournalismus, also im Bereich der angewandten Fotografie, festigten und ihre Erhebung zur Kunstform weiter zurückhielten.
Der allgemeine Paradigmenwechsel in der Kunst seit Beginn des 20. Jahrhunderts sei in dieser Untersuchung der Farbfotografie ebenfalls zu berücksichtigen. Vor allem der künstlerische Kontext der 1960er Jahre spielte eine wesentliche Rolle in der nun langsam einsetzenden Etablierung des Mediums als im musealen Rahmen anerkannte, künstlerische

Ausdrucksform. Der kritischen Hinterfragung von institutionellen Strukturen und der langsam vor sich gehenden Institutionalisierung künstlerischer Farbfotografie (vor allem im Kontext des *Museum of Modern Art* in New York) kommt daher ebenfalls eine wesentliche Rolle in dieser Arbeit zu.
Abschließend soll der Fokus auf die Farbfotografie der 1970er Jahre und einige ihrer, unter der Begrifflichkeit *New Color Photography* zusammengefassten, VertreterInnen gerichtet werden. Insbesonders wird der Schwerpunkt auf das Werk und die außergewöhnliche Praxis von William Eggleston gelegt, dessen frühe Arbeiten in einer Auswahl auf ihre besondere Bildsprache und – ästhetik hin untersucht werden sollen.

Der Etablierungsprozess der Farbfotografie ergibt sich daher als historisch kulturell beeinflusster, sowie interdiziplinärer und intermedialer Entwicklungsprozess, der sich in seiner Komplexität nur durch eine umfassende und unterschiedliche Ebenen und Jahrzehnte durchleuchtende Analyse ganzheitlich erschließt. All jene konstitutiven Aspekte, die diesen vielseitigen Vorgang ausmachen, werden in der vorliegenden Diplomarbeit fundiert und detailliert aufgearbeitet.

CURRICULUM VITAE

Persönliche Daten

Name	Johanna Pröll
Geburtsdatum	27.02.1989
Geburtsort	Wien (Nußdorf)
Kontakt	proell.johanna@hotmail.com

Universitäre Ausbildung

WS 2007- SS 2013	MagisterStudium der Kunstgeschichte an der Universität Wien
WS 2010- SS 2011	MagisterStudium der Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin
WS 2007- SS 2010	Studium der Germanistik an der Universität Wien
Juni 2007	Hochschulabschluss am Bundes(reals)gymnasium Ried im Innkreis, 4910 Ried im Innkreis

Bisherige Berufserfahrung und Praktika

Oktober – November 2011	Werkvertrag an der *Neuen Nationalgalerie*, Berlin Neue Nationalgalerie, Potsdamer Straße 50, 10785 Berlin Vorbereitungsarbeit zur Sammlungspräsentation *Der geteilte Himmel. Die Sammlung. 1945 – 1968*
September – Oktober 2011	Praktikum in der *Neuen Nationalgalerie*, Berlin Neue Nationalgalerie, Potsdamer Straße 50, 10785 Berlin
Oktober 2010- August 2011	Mitglied des Kurtorenteams und Ausstellungsorganisation zur Ausstellung *starving artist super star* (1. Juli bis 30. Juli 2011) Archive Books, Dieffenbachstraße 31, 10967 Berlin Besondere Zuständigkeit in den Bereichen PR und Öffentlichkeitsarbeit, Management und Leihverkehr, Gestaltung und Hängung

Wien, Jänner 2013