

garry  
SWinograd

Photography 43 W 93rd Street NYC 25 AC 2-7749

# garry SWinograd

Photography 43 W 93rd Street NYC 25 AC 2-7749

„The Epic American... – Garry Winogrands Blick auf die USA“

Zur Erlangung des akademischen Grades doctor philosophiae (Dr. phil.)  
von der KIT-Fakultät für Architektur  
des Karlsruher Institut für Technologie (KIT) genehmigte Dissertation  
von Aline Vanessa Bruand, M.A.

Tag der mündlichen Prüfung: 01.10.2020

Gutachter:

1. Prof. Dr. Martin Papenbrock
2. Prof. Dr. Oliver Jehle

## Impressum

Herausgeberin: Aline Vanessa Bruand

Layout und Satz: Aline Vanessa Bruand

Coverbild: © Paul McDonough for Garry Winogrand

The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

1. Auflage, Karlsruhe, November 2020

© Copyright 2020, Aline Vanessa Bruand

Alle Rechte vorbehalten.



Dieses Werk ist – mit Ausnahme des Covers, der Bilder und der Grafiken – lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz (CC BY-NC-ND 4.0 DE):  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

---

## Danksagung

### Mein besonderer Dank gilt

*Für die akademische sowie persönliche Betreuung und Unterstützung am  
KIT Karlsruher Institut für Technologie,*

*Fakultät für Architektur, Institut für Kunst und Baugeschichte*

Prof. Dr. Martin Papenbrock

Prof. Dr. Oliver Jehle

Prof. Dipl.-Ing. Andreas Wagner

Helga Lechner

Nina Dürr

*Für Ideen, Interview und die Bereitstellung von Textmaterial*

Prof. Klaus Honnef und Gabriele Honnef-Harling

*Für die Unterstützung im Archiv, Bereitstellung zahlreicher Medien aus dem  
Archiv des Center for Creative Photography University of Arizona und für die  
konstruktiven Gespräche*

Leslie Squyres, Archivist and Head of Research

Emily Una Weirich, Associate Archivist for Digital Initiatives

& Team Center for Creative Photography, University of Arizona, Tucson,  
Arizona

*Für die Unterstützung im Archiv, die Bereitstellung zahlreicher Medien aus  
dem Archiv des Museum of Modern Art, New York*

Michelle Elligott, Chief of Archives

& Team Archive of The Museum of Modern Art, New York

*Für die konstruktiven Gespräche und Hilfestellung bei der Recherche in dem  
Archiv des Museum of Modern Art, New York*

Martin Hartung

*Für die Bereitstellung und Nutzung von Reproduktionen aus dem Nachlass  
von Garry Winogrand, Faenkel Gallery, San Francisco*

Rebecca Robertson, Press and Permissions

& Team Fraenkel Gallery, San Francisco

*Für die persönliche Korrespondenz, die Reproduktion und Bereitstellung von  
Abbildungen*

Don Eddy

*Für die persönliche Korrespondenz, die Reproduktion und Bereitstellung von  
Abbildungen*

Robert Frank

Maureen McLaughlin, *PACE/MACGILL GALLERY, New York*

*Für die persönliche Korrespondenz, die Reproduktion und Bereitstellung von  
Abbildungen*

Ed Ruscha

Zoë Roché, *RUSCHA STUDIO*

*Für die persönliche Unterstützung*

Hanna Bruand, Michel Bruand und meiner gesamten Familie

*Für die persönliche Unterstützung, die konstruktiven Gespräche und  
gemeinsame Archivaufenthalte*

Benjamin Endres, Dipl.-Ing.

*Für konstruktive Gespräche und Lektorat*

Yvonne Hasel, M.A.

Stefan Kirrstätter, Studiendirektor

*Für die Gestaltung des Covers*

Selina Becker, M.A

<b>1. Einführung</b> .....	5
1.1. Erarbeitung der Fragestellung	
„The Epic American...“ – Garry Winogrands Blick auf die USA	12
<b>2. Garry Winogrands Blick auf die USA</b> .....	20
2.1. Kurze Übersicht über zentrale Motiv- und Themenfelder in den Fotografien und Projekten	20
2.2. Erste Annäherung an Bildaufbau und Fotoästhetik Garry Winogrands	22
<b>3. Biografie, künstlerischer Werdegang und Rezeption</b> .....	24
<b>4. Übersicht der Werkgruppen Garry Winogrands und exemplarische     Kurzanalysen einzelner Aufnahmen</b> .....	34
4.1. Frühe Arbeiten	34
4.2. „The Animals“, Ausstellung und Publikation, <i>Museum of Modern Art</i> , New York, 1969	38
4.3. „Woman Are Beautiful“, Ausstellung und Publikation, <i>Light Gallery</i> , New York, 1975	40
4.4. „Public Relations“, Ausstellung und Publikation, <i>Museum of Modern Art</i> , New York, 1977	45
4.5. „Stock Photographs: The Fort Worth Fat Stock Show and Rodeo“, Monografie, <i>University of Texas Press</i> , 1980	48
4.6. „Winogrand. Figments from the Real World“, Ausstellung und Publikation, <i>Museum of Modern Art</i> , New York, 1988	52
4.7. „Arrivals and Departures. The Airport Pictures of Garry Winogrand“ Monografie, <i>Distributed Art Publishers</i> , New York, 2004	58
4.8. Setfotografie	61
4.9. Späte Arbeiten 1980 bis 1984	68
<b>5. Künstlerischer und sozialgeschichtlicher Kontext</b> .....	71
5.1. Die politische Lage ab den 1920er bis 1960er Jahren in den USA	71
5.1.1. Franklin D. Roosevelt und der <i>New Deal</i>	74
5.1.2. Die politische Lage der 1960er und 1970er Jahre in den USA	76
5.2. Die Entwicklung der Fotografie in den USA	82
5.2.1. Die Selbstdarstellung der USA in der Fotografie	82

5.2.2. Herausbildung einer amerikanischen Ikonografie durch die Arbeit der <i>Farm Security Administration</i>	86
5.2.3. Die Fotografie wird zur Populärkultur – „The Family of Man“	93
5.2.4. Von <i>Pictorialism</i> zu <i>Straight Photography</i>	95
5.2.5. John Szarkowski und die <i>Straight Photography</i>	97
5.2.6. Ein neuer Pluralismus – <i>American Documentary</i> , <i>Social Documentary</i> , <i>Social Landscape</i> und die US-amerikanische <i>Street Photography</i>	99
5.2.7. <i>The New Documents</i> – Walker Evans, Robert Frank, Diane Arbus und Lee Friedlander	121
<b>6. Künstlerische Tendenzen in Kunst, Film, Literatur und Musik der 1960er und 1970er Jahre und mögliche Bezüge zu Garry Winogrands Arbeiten.....</b>	<b>139</b>
<b>7. Ästhetische Konzepte in den Fotografien Garry Winogrands.....</b>	<b>153</b>
7.1. Die Farben der Fotografie	153
7.2. Aberrationen als stilbildende Mittel in der Fotografie: Die Schnappschussästhetik – Ausschnitt, Fragment und Detail	156
7.3. Verfahren der Sinnstiftung und Analogiebildung – Das Unheimliche	159
7.4. Etablierung von Themen- und Motivfeldern – Die Reise, die/der Passant*in und die Anonymität	163
7.5. Perspektiven einer neuen Ära – Der „windshield shot“	169
7.6. The Epic American... – Garry Winogrands subjektiver Blick	172
<b>8. Schlussbetrachtung.....</b>	<b>175</b>
<b>9. Anhang.....</b>	<b>184</b>
9.1. Literaturverzeichnis	184
9.1.1. Monografien und Ausstellungskataloge Garry Winograd (in chronologischer Ordnung)	184
9.1.2. Portfolios Garry Winograd (in chronologischer Ordnung)	185
9.1.3. Literatur (in alphabetischer Ordnung)	186
9.1.4. Artikel und Zeitschriften (in alphabetischer Ordnung)	197
9.1.5. Internetquellen (in alphabetischer Ordnung)	198
9.2. Abbildungen (nach Reihenfolge in Publikation)	199

## 1. Einführung

„Zum ersten Mal – einem rigorosen Determinismus entsprechend – entsteht ein Bild der Außenwelt automatisch, ohne das kreative Eingreifen des Menschen. Die Persönlichkeit des Fotografen spielt nur für die Auswahl und Anordnung des Objektes eine Rolle, und auch für die beabsichtigte Wirkung. Wenn auf dem fertigen Werk Spuren der Persönlichkeit des Fotografen erkennbar sind, so ist diese dennoch nicht vom gleichen Rang wie die des Malers.“<sup>1</sup>

Nachdem sich die Fotografie im 19. Jahrhundert zunächst entwickeln und als neues Medium etablieren musste, waren spätestens seit der Jahrhundertwende die wichtigsten Verfahren und Apparaturen allgemein bekannt. Die Fotografie entwickelte sich stetig weiter, es folgten die Einführung von kleineren und flexibleren Kameras, lichtempfindlicherem Filmmaterial, speziellen Objektiven und nicht zuletzt der Farbfotografie, prinzipiell folgten aber bis zu den Anfängen der digitalen Fotografie um 1970 keine tiefgreifenden Veränderungen. Hinsichtlich der Verwendung von fotografischen Bildern änderte sich der Gebrauch der Fotografien, sie waren nicht länger nur als visuelle Belege von Identität und bürgerlichem Status, als Sammler- sowie Kunstobjekte und dergleichen gefragt.

„Vielmehr wurde die Fotografie ›entdeckt‹ als ein Medium des kulturellen und nicht nur individuellen Gedächtnisses.“<sup>2</sup>

Ob die Fotografie ein wissenschaftliches Instrument zum Erfassen von Wirklichkeit oder Kunst sei, entwickelte sich kurz nach ihrer Einführung zu einer Streitfrage, auf die je nach Kontext unterschiedliche Antworten gegeben werden müssen. Auch heutzutage bleibt die Frage offen, denn noch immer wird die Fotografie für beides – künstlerischen Ausdruck und einer möglichst objektiven Repräsentation von Realität, eingesetzt.

---

<sup>1</sup> Zitat Bazin, André in Schröter, Jens „Das ephemere Detail und das Maschinelle“ in Schnell, Ralf; Stanitzek, Georg (Hrsg.): Ephemeres. Mediale Innovationen 1900/2000. Seite 85-86

<sup>2</sup> Zitat Ruchatz, Jens in Böger, Astrid in Decker, Christof (Hrsg.) Visuelle Kulturen der USA. Zur Geschichte von Malerei, Fotografie, Film, Fernsehen und Neuen Medien in Amerika. Seite 118

Die Fotografie stand von Beginn an mit etablierten Künsten insbesondere mit der Malerei in Konkurrenz, um die angemessenere und damit einer geeigneteren Form der zweidimensionalen Wirklichkeitsdarstellung. Während sie in der Zeit nach ihrer Einführung vor allem als ein mechanisches Instrument zur präzisen Wirklichkeitserfassung diente, entwickelte sich seit etwa 1850 ein künstlerisches Interesse an fotografischen Bildern, das weit über eine reine Abbildungsfunktion hinausging.<sup>3</sup>

Schneider und Grebe formulieren in „Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien“ aus dem Jahr 2004

„Fotografie [...] ist vielmehr die apparativ generierte Manifestation von Ereignis und Welt, die weder von dem Menschen gemacht ist noch für ihn; sie entsteht weitgehend autonom, entbehrt also auch jener Selektions- und Sinngabefilter, die jeder anthropomorphen Äußerung vorgeschaltet sind – mit ihrer Absichtslosigkeit und Kontingenz stehen die Hervorbringungen der Fotografie sozusagen »im Rausch des Realen«, was letztlich aber nur bedeutet, dass sie die Repräsentationsmodi symbolischer und ikonischer Medien wie Schrift und manufaktuellem Bild subversiv unterlaufen.“<sup>4</sup>

Besonders als die Fotografie neu war, erfolgten ausgiebige Debatten und nur zögerlich wurde das neue Medium als eine Kunstform akzeptiert, aber der Diskurs in der Fotografie über Funktion, Inhalt oder Kunstform scheint nach wie vor aktuell. Die Ästhetik von Handkameras, für Fotograf\*innen wie Garry Winogrand, Robert Adams, Diane Arbus, Lee Friedlander und William Eggleston,<sup>5</sup> allesamt Vertreter\*innen der amerikanischen *Street Photography* und *New Documentary* verwandelte im Kern ein dokumentarisches Verfahren in etwas, das diese Kategorie weit hinter sich ließ, das subjektiv und poetisch und zugleich mit einer seismografischen Sensibilität ausgestattet war, die kulturelle Phänomene an den Rändern der Gesellschaft aufspürten, bevor sie in deren Zentrum aufrückten.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Vgl. Böger, Astrid in Decker, Christof (Hrsg.) Visuelle Kulturen der USA. Zur Geschichte von Malerei, Fotografie, Film, Fernsehen und Neuen Medien in Amerika. Seite 109

<sup>4</sup> Vgl. Schneider, Sigrid; Grebe, Stefanie (Hrsg.): Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien. Seite 15

<sup>5</sup> Garry Winogrand (1928-1984), Robert Adams (1937), Diane Arbus (1923-1971), Lee Friedlander (1934), William Eggleston (1939)

<sup>6</sup> Vgl. von Zitzewitz, Jutta: Die Stadt, der Highway und die Kamera. Fotografie und Urbanisierung in New York zwischen 1945 und 1965. Seite 7

---

Robert Franks Publikation „The Americans“ aus dem Jahr 1959, heute ein klassischer Kanon für diese Art der Fotografie, nahm eine Außenseiterperspektive ein, die scheinbar Vertrautes in einem neuem Licht erscheinen ließ. Franks subjektiver Foto-Essay war für die Nation der Eisenhower-Ära ein Kulturschock, da das bisherige kollektive Bildgedächtnis die Magazinästhetik von *Life* und *Look* gewohnt war und deren Vorstellungen von künstlerischer Fotografie von der Konformität der Wanderausstellung „The Family of Man“ aus dem Jahr 1955 des New Yorker *Museum of Modern Art (MoMA)* geprägt war.

Auf den Straßen von New York versuchte die neue Generation an Fotograf\*innen dem in den 1950er Jahren zusehend bürokratisierten System der Bildmagazine, in dem die Fotograf\*innen oft bloße Materiallieferant\*innen waren, mit Bildkonzepten zu entkommen, in denen sie eigenen ästhetischen Interessen und Vorlieben kompromisslos nachgehen konnten.

In diesem Spannungsfeld zwischen Arbeiten für die Bildmagazine und unabhängigen Projekten, in dem sich viele der Fotograf\*innen wiederfanden, wurde zwischen „assignment“, „self-assignment“ oder „personal work“ unterschieden.<sup>7</sup>

Der Begriff des „personal work“ entstand überhaupt erst in diesem Zusammenhang.<sup>8</sup> Viele ambitionierte Fotograf\*innen fühlten sich durch ihre Auftragsarbeiten kompromittiert, bei genauerer Betrachtung erwies sich dieses konfliktreiche Spannungsfeld zwischen fotojournalistischer nicht-autonomer und künstlerischer autonomer Fotografie jedoch als äußerst produktiv.

Es setzte eine Autonomisierung der Fotografie als Kunstform wie auch eine zunehmende Reflexion über Fotografie ein, die im New York der Nachkriegszeit, die vor allem die Arbeit der fotografischen Abteilung des *MoMA*, aber auch auf die Gründung auf Fotografie spezialisierte Galerien zurückzuführen ist.<sup>9</sup> Besonders in den USA wurde eine regelrechte Infrastruktur für die künstlerische Fotografie

---

<sup>7</sup> Vgl. von Zitzewitz, Jutta: Die Stadt, der Highway und die Kamera. Fotografie und Urbanisierung in New York zwischen 1945 und 1965. Seite 7-9

<sup>8</sup> Vgl. von Zitzewitz, Jutta: Die Stadt, der Highway und die Kamera. Fotografie und Urbanisierung in New York zwischen 1945 und 1965. Seite 7

<sup>9</sup> Vgl. Galassi, Peter in von Zitzewitz, Jutta: Die Stadt, der Highway und die Kamera. Fotografie und Urbanisierung in New York zwischen 1945 und 1965. Seite 8

geschaffen, so zählten früh Einrichtungen und Lehrstühle, Fotomuseen und Fotografiesammlungen dazu.<sup>10</sup>

Die amerikanische Nachkriegsfotografie erbrachte eine immense kollektive Bildleistung, die sich vor allem in New York konzentrierte. Es war besonders diese Kollektivität in Verbindung mit einer Verdichtung der fotografischen Aufmerksamkeit auf den öffentlichen Raum der Großstadt, die im Laufe dieser Recherchen immer mehr in den Vordergrund rückte. In den Fotografien von Garry Winogrand, Diane Arbus, Dan Weiner, William Klein, Bruce Davidson, Lee Friedlander<sup>11</sup> und vielen anderen manifestierte sich eine Auffassung von Fotografie, die unter verschiedenen Begrifflichkeiten in *New Documentary*, *Street Photography* und *Social Landscape* zusammengefasst und immer wieder neu kategorisiert wird.

In den Fotografien artikuliert sich eine Vorliebe nicht nur für die Stadt als Landschaft des Sozialen, sondern als Zeichensystem und Landschaft des visuellen Konsums. Trotz stilistischer Unterschiede einte die Fotograf\*innen das Bestreben, in ihrer Arbeit mit bisherigen Konventionen auf originelle Weise zu brechen.<sup>12</sup> Es gab prinzipiell keine Tabus, beziehungsweise ihre Arbeit zielte genau darauf ab, diese zu missachten. Der Fotograf Weegee<sup>13</sup> spezialisierte sich beispielsweise darauf, an Tatorte zu eilen, von denen er zuvor über Polizeifunk erfahren hatte, er lichtete die Gewaltopfer ab und verkaufte die Bilder an New Yorker Zeitungsredaktionen, die sie wiederum in der Sensationspresse abdruckten.<sup>14</sup> Fotograf\*innen wie William Klein, Diane Arbus und Richard Avedon<sup>15</sup>, waren neben ihrer kreativen Arbeit auch als kommerziell erfolgreiche Modefotograf\*innen tätig, und auch Garry Winogrand finanzierte sich viele Jahre als Presse-, Werbe- und Setfotograf von Kinoproduktionen.

<sup>10</sup> Vgl. Walter, Christine: Bilder erzählen! Positionen inszenierter Fotografie: Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood. Seite 20

<sup>11</sup> Garry Winogrand (1928-1984), Diane Arbus (1923-1971), Dan Weiner (1919-1959), William Klein (1929), Bruce Davidson (1933), Lee Friedlander (1934)

<sup>12</sup> Vgl. Böger, Astrid in Decker, Christof (Hrsg.) Visuelle Kulturen der USA. Zur Geschichte von Malerei, Fotografie, Film, Fernsehen und Neuen Medien in Amerika. Seite 133

<sup>13</sup> Arthur „Weegee“ Fellig, geboren als Ascher Fellig (1899-1968)

<sup>14</sup> Vgl. Böger, Astrid in Decker, Christof (Hrsg.) Visuelle Kulturen der USA. Zur Geschichte von Malerei, Fotografie, Film, Fernsehen und Neuen Medien in Amerika. Seite 133

<sup>15</sup> William Klein (1929), Diane Arbus (1923-1971), Richard Avedon (1923-2004)

Nachfolgende Generationen an Fotograf\*innen lernten von Robert Frank, Weegee, William Klein und Diane Arbus<sup>16</sup>, ihre Kameras auf ein „anderes“ Amerika zu richten und Dinge abzulichten, die frühere Fotograf\*innen nicht für würdig oder für angemessen hielten. Gleichzeitig wurde die Fotografie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zum nahezu allen zugänglichen Medium, das durch seine Omnipräsenz sicherstellte, dass fotofreie Räume heute kaum mehr vorstellbar sind. Um ihren Stellenwert als künstlerisches Medium aufrecht zu erhalten und sie zugleich in neue Richtungen weiter zu entwickeln, waren wiederum einzelne kulturelle Ereignisse maßgeblich, unter anderem die von John Szarkowski (1925-2007) 1967 für das *Museum of Modern Art* konzipierte „New Documents“-Ausstellung. Szarkowski, der Edward Steichen als Leiter der fotografischen Abteilung des Museums 1962 abgelöst hatte, erreichte mit seinen kuratorischen Leistungen, dass die überholte Aufteilung in Kunst- oder Alltagsfotografie – eine Debatte, so alt wie die Fotografie selbst – endgültig aufgegeben wurde zugunsten eines Ansatzes, der stattdessen den individuellen Blick oder die Vision der Künstler\*innen ins Zentrum rückte.<sup>17</sup> „New Documents“ zeigte Fotografien von Diane Arbus (1923-1971), Lee Friedlander (1934) und Garry Winogrand (1928-1984), die Szarkowski als die führenden Fotograf\*innen einer neuen Generation ansah. Zwar waren alle drei durch Walker Evans' (1903-1975) dokumentarischen Stil und Robert Franks (1924) kritischen Blick auf die amerikanische Gesellschaft beeinflusst, aber Szarkowski betonte vor allem ihre unvoreingenommene Haltung, die er für ein wesentliches Merkmal guter Fotografie hielt:

„In the past decade this new generation of photographers has redirected the technique and aesthetic of documentary photography to more personal ends. Their aim has been not to reform life but to know it, not to persuade but to understand. The world, in spite of its terrors, is approached as the ultimate source of wonder and fascination, no less precious for being irrational and incoherent.“<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Robert Frank (1924), Weegee (1899-1968), William Klein (1929), Diane Arbus (1923-1971)

<sup>17</sup> Vgl. Orvell, Miles: *American Photography*. Seite 124

<sup>18</sup> Zitat Szarkowski, John in press release from the Museum of Modern Art New York [https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/3860/releases/MOMA\\_1967\\_Jan-June\\_0034\\_21.pdf](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3860/releases/MOMA_1967_Jan-June_0034_21.pdf). (Stand 20. Juli 2019) Seite 21

---

Die Rezeption der künstlerischen Fotografie war in den USA im Wesentlichen durch das *Department of Photography* des New Yorker *Museum of Modern Art* geprägt und mitbestimmt, in Garry Winogrands Fall war dies im Besonderen der Kurator und Direktor für Fotografie am *MoMA*, John Szarkowski.

Über drei Jahrzehnte, von 1962 bis 1991, etablierte und förderte Szarkowski Fotograf\*innen, die mit der bis dahin traditionellen puristischen Fotografie, technischen Perfektion, strengen Kompositionen und bedeutungsvoll sublimierten Inhalten brachen. Besonders die Vertreter\*innen der *New Documentary* und der *Street Photography*, respektive der *Social Landscape* wie Diane Arbus, Lee Friedlander und Garry Winogrand, hat Szarkowski besonders unterstützt und gefördert. Dies ist anhand zahlreicher Ausstellungen inklusive begleitender Publikationen zu belegen. Die Rezeption der Fotografie Garry Winogrands hat sich bereits zu seinen Lebzeiten schnell positiv entwickelt und nach seinem frühen Tod im Jahr 1984 besonders in den USA verstärkt. Im kunstwissenschaftlichen Diskurs der amerikanischen Fotografie wird Winogrand inzwischen eine Vorreiterfunktion der *Street Photography* zugeschrieben und internationale Museen und Galerien zeigen nach wie vor Auszüge aus seinem umfangreichen Werk.

In Vordergrund dieser Arbeit „The Epic American... – Garry Winogrands Blick auf die USA“ steht die Annäherung an das Dokumentarische sowie das Narrative in den Fotografien Garry Winogrands. Die Analysen, inwiefern die Arbeiten Garry Winogrands einem erzählerischen Stil nachkommen, bilden Grundlage und sollen Einblicke in die Fotoästhetik des Künstlers darstellen, mögliche Interpretationsansätze unter soziokulturellen Aspekten und intermediale Bezüge bieten. Voraussetzung ist, die Fotografie als ein intertextuelles Medium zu verstehen, welches sich von Beginn an im Austausch mit anderen Medien wie der Malerei, dem Film und der Literatur entwickelte. Ausgangspunkt für die angestellten Überlegungen ist daher unter anderem die These, dass der intermediale Vergleich zum Verständnis der fotoästhetischen Sprache Garry Winogrands beitragen kann und zu einer möglichen Interpretation des Werks eines Künstlers, der sich zeitlebens gegen inhaltliche Äußerungen sperrte, notwendig ist.

In Analogiebildung zu vergleichbaren ästhetischen Konzepten, durch die Anwendung hermeneutischer Verfahren und den Vergleich mit Arbeiten weiterer Künstler\*innen soll Winogrands Fotografie kontextualisiert sowie die ihr zugrunde

---

liegende Bildästhetik herausgearbeitet werden. Durch phänomenologische Erarbeitung exemplarischer Fotografien aus dem Gesamtwerk Winogrands sowie durch den Vergleich mit analogen Konzeptionen in Film, Literatur und Malerei können erste theoretische Formulierungen über Struktur und Sinngehalt der Fotografie angestellt werden. Die entwickelten Deutungsansätze verstehen sich als thesenartige Vorschläge zum Verständnis der Fotoästhetik Garry Winogrands und sollen eine ihr zugrunde liegenden Systematik, der zum Teil komplexen Fotografien aus dem Gesamtwerk Winogrands, offenlegen. Die Veränderungen in der fotografischen Praxis und Ästhetik kann sicher auch in den Kontext der Veränderungen der Sozialstruktur und des radikalisierten politischen Klimas der 1960er Jahre gestellt werden. Für die amerikanische Fotografie bedeuten die Sechziger Jahre eine entscheidende Zeit des Umbruchs. Einerseits etabliert sich das Medium als Ausstellungs- und Sammlungsgegenstand in den Museen sowie als theoretischer und praktischer Lehrgegenstand an den Universitäten, andererseits manifestiert sich die Verschränkung verschiedener fotografischer Tendenzen in Auflösung und Aufweichung von Genreunterscheidungen zwischen Kunstfotografie, journalistischer und dokumentarischer Praxis.<sup>19</sup> Es ist eine ambivalente Haltung zwischen der Auseinandersetzung mit den formalen Bedingungen des Mediums Fotografie und mit der sich in einem radikalen Umbruch befindlichen Gesellschaft, die in den Sechziger und Siebziger Jahren eine besondere Definition dokumentarischer Kunstfotografie entstehen lässt.

Nach einer kurzen Zusammenfassung der Biografie Garry Winogrands folgt anhand von Bildanalysen eine erste Annäherung an die Fotoästhetik. Um einen groben Überblick über das unüberschaubare Werk Winogrands zu vermitteln, folgen chronologisch geordnete Werkgruppen und Publikationen der dokumentierten Arbeitsphasen des Künstlers. Geschichtlicher Kontext und fotografiegeschichtliche Entwicklung in den USA ermöglichen Einordnung und Interpretation der Bildkonzeption Winogrands, wie die Merkmale des Genres der amerikanischen Fotografie herzuleiten sind und wie sich verschiedene Gattungen beispielsweise die *Straight Photography*, die *Social Landscape Photography* und die amerikanische *Street Photography* herausbildeten. Die medienspezifischen und technischen Aspekte der Fotografien Garry Winogrands sollen nicht nur Einblick in den

---

<sup>19</sup> Vgl. Turner, Peter (Hrsg.) American Images. Photography 1945-1980. Seite 15-17

Arbeitsprozess des Fotografen gewähren, sondern auch werkimmanente Besonderheiten herausstellen und Analogiebildungen zur Bildenden Kunst ermöglichen.

Verschiedene Aspekte der Bildgenerierung Winogrands werden näher erläutert, die es ermöglichen sollen, die den Fotografien zugrunde liegende Bildlogik fassbar zu machen, welche für seine Bildkonzeption prägend ist. Anhang der vorangehenden Erkenntnisse sollen im letzten Teil an weiteren exemplarischen Bildanalysen Interpretationsansätze übergeordneter Themen folgen und intermediale Bezüge zu Malerei, Skulptur, Film und Literatur der 1960er und 1970er Jahre hergestellt werden.

### 1.1. Erarbeitung der Fragestellung

#### „The Epic American...“ – Garry Winogrands Blick auf die USA

„I have nothing to say. [...] I don't have anything to say in any picture. [...] I'm not revealing anything. [...] I'm irrelevant to the pictures.“<sup>20</sup>

Garry Winogrand

Das Werk von Garry Winogrand hat von Anfang an eine starke und unverwechselbare Autorität. Die nervöse, manische, fast chaotische Qualität seiner Bilder war eine angemessene Formulierung eines Lebensgefühls,

„[...] balanced somewhere between animal high spirits and an apprehension of moral disaster“.<sup>21</sup>

Winogrand weigerte sich, die Frage nach Entwicklung und Weiterentwicklung der Ästhetik und des Inhalts seines Werks kunsthistorisch oder philosophisch zu diskutieren, und lenkte stattdessen Fragen maximal auf die technischen Aspekte seiner Fotografien. Winogrand sagte, dass er erst um 1960 begonnen habe, ein ernsthafter Fotograf zu sein, aber wie viele seiner widerwilligen, elliptischen Bemerkungen über seine eigene Arbeit, sollte diese Einschätzung nicht unkritisch

<sup>20</sup> Zitat Winogrand, Garry in *Monkeys Make the Problem More Difficult: A Collective Interview with Garry Winogrand*. In: *Image. Journal of Photography and Motion Pictures of the International Museum of Photography at George Eastman House*. Vol.15, No.2, 1977, Seite 1

<sup>21</sup> Zitat Szarkowski, John in *Winogrand: Figments from the Real World*. Ausstellungskatalog. Museum of Modern Art. New York. Seite 22

akzeptiert werden. Inhaltliche Fragen zu seinen Arbeiten ließ er grundsätzlich unkommentiert, ließ aber mögliche Interpretationen den Betrachter\*innen offen.

„Neither snapshot, document, landscape, etc. are descriptions of separate photographic aesthetics. There is only still photography with its own unique aesthetic.“<sup>22</sup>

Wie gilt es, das Werk Garry Winogrands einzuordnen?

Winogrands zentrale Formeln waren die Frage der Distanz, Entdeckung von Spuren, Kreieren eines neuen Bildraums.

Entstehen die Spuren auf einem Bildträger, die Bedeutung generieren, letztendlich nicht sowieso erst im Kopf der Bildbetrachter\*innen, die authentisierende Legende und das konkrete Bildexemplar zusammenführen? Haben sie vielmehr selbst ein Interesse daran, ein Bild mit Inhalt zu füllen und damit die Spuren ebenso konstruierend hineinlesen, wie diese ihnen entgegentzukommen scheinen? Dabei ist die Bereitschaft unverzichtbar, den spezifischen Beschreibungen folgen zu wollen, die kulturhistorisch variierenden Kriterien inhaltlicher Darstellungen und Interpretationen anzuerkennen, die jedoch genau entlang eigener Kriterien, nämlich denen der Bildbetrachter\*innen ausgebildet sind.

Besonders die dokumentarische Form verheißt, so Hito Steyerl, nicht nur die Vermittlung von Informationen, sondern auch die Teilhabe an starken und authentischen Gefühlen.

„In einer Verschiebung vom dokumentarischen Sehen zum dokumentarischen Fühlen, vom distanzierenden Blick zum intensiven Erlebnis wird die Realität zum Event. Damit verändert sich auch die Funktion dokumentarischer Bilder. Sollte das dokumentarische Bild als Abbild der Realität zu deren Beherrschbarkeit beitragen, erhöht das dokumentarische Bild als Event ihre Genießbarkeit.“<sup>23</sup>

Nach Philippe Dubois erfüllt die Fotografie eine Doppelfunktion, zum einen als Zeichen des Realen und zum anderen als ein autonomes Bild.<sup>24</sup>

Ausgehend des mimetischen Vermögens der Fotografie und begründet durch das Realitätsprinzip in der Beziehung zwischen einem fotochemischen Bild und seinen

<sup>22</sup> Zitat Winogrand, Garry in Phillips, Sandra C. in Rubinien, Leo: Garry Winogrand. Seite 412

<sup>23</sup> Zitat Steyerl, Hito: Die Farbe der Wahrheit. Seite 14

<sup>24</sup> Vgl. Dubois, Philippe: Der Fotografische Akt: Versuch über ein theoretisches Dispositiv. Seite 30

Referenten<sup>25</sup>, ist die spezifische Wiedergabe der Referenten<sup>26</sup> ein weiteres wichtiges Kriterium. Das fotografische Bild bietet ein Feld für die Transformation des Wirklichen und kommt in dieser Hinsicht der kulturellen Codierung einer Sprache gleich, ihm haftet Einzigartiges an: das vermeintliche Gefühl der Wirklichkeit, so Patricia Drück.<sup>27</sup> André Bazin zufolge zählen zu den Besonderheiten der Fotografie, dass sich in dem fotografischen Akt ein Bildkontinuum in die fotosensiblen Schicht einschreibt, so stehe die Distanz des Fotografischen kontrapunktisch zum indexialischen Prinzip der physikalischen Nähe. Ein grundlegendes fotografisches Prinzip ist eine Trennung von Zeit und Raum, Drück beschreibt sie als eine Kluft zwischen Zeichen und Referent<sup>28</sup>. Die Fotografie ist durch Ausschnitthaftigkeit bestimmt, und jedes Foto weist eine Begrenzung auf. Dieser fotografische Raum, der neu entsteht, ist nicht vorgegeben und wird nicht konstruiert, sondern vielmehr aus dem Ganzen extrahiert.<sup>29</sup>

Die Geste der Fotografin beziehungsweise des Fotografen wiederum besteht laut Dubois darin,

„einen vollen, bereits ausgefüllten Raum mit einem Schlag aus dem Kontinuum herauszureißen. [...] Mit anderen Worten: Fotografieren heißt immer zunächst Schneiden, Ausschneiden, das Sichtbare durchtrennen.“<sup>30</sup>

Dies reformuliert die Unterscheidung, die beispielsweise Roland Barthes (1915-1980) zwischen Denotation und Konnotation des fotografischen Bildes vornahm. Barthes spricht von einer Doppeldeutigkeit der Referenz auf den Gegenstand, der in seiner bloßen Materialität der Spur unterschiedliche Bedeutungen, Konnotationen, haben könne. Somit ist eine Spur, so Drück, lediglich ein Moment im fotografischen Ablauf, zu dem kulturell codierte Gesten wie Auswahl der Ausrüstung, Entwicklung des Filmmaterials bis hin zur Vermarktung et cetera zählen. Nur im Augenblick der Belichtung kann das Foto als Index, als reine Spur eines Aktes, als eine „Botschaft

<sup>25</sup>Anmerkung: Der Begriff „Referent“ wird hier im generischen Maskulinum verwendet, da er so vom Autor übernommen wurde.

<sup>26</sup> Anmerkung: Der Begriff „Referent“ wird hier im generischen Maskulinum verwendet, da er so vom Autor übernommen wurde.

<sup>27</sup> Vgl. Drück, Patricia: Das Bild des Menschen in der Fotografie. Die Porträts von Thomas Ruff. Seite 738

<sup>28</sup> Anmerkung: Der Begriff „Referent“ wird hier im generischen Maskulinum verwendet, da er so vom Autor übernommen wurde.

<sup>29</sup> Vgl. Drück, Patricia: Das Bild des Menschen in der Fotografie. Die Porträts von Thomas Ruff. Seite 738-742

<sup>30</sup> Zitat Dubois, Philippe in Vgl. Drück, Patricia: Das Bild des Menschen in der Fotografie. Die Porträts von Thomas Ruff. Seite 741

ohne Code“ angesehen werden. Zwar beweist das Foto die Existenz, nicht aber den hermeneutischen Sinn einer Realität.

Das Medium Fotografie hat zwischen indexialischer Spurensicherung des Realen und ikonographischer Transformation eine mediengeschichtlichen Zäsur hervorgerufen und zeichnet sich deshalb durch einen neuen ontologischen Bildstatus aus, der im Flusserschen<sup>31</sup> Sinne insbesondere durch seine technische Erzeugung bestimmt wird. Es folgt der Versuch einer Einordnung der Arbeiten Garry Winogrands und seines Verständnisses der Fotografie.

Die ersten und wichtigsten Texte zur Legitimation der Arbeiten Garry Winogrands schrieb John Szarkowski unter anderem in *New Documents*, begleitend zu der Ausstellung im Jahr 1967. Seit den 1960er Jahre erschienen unzählige Artikel, Interviews und Kurzdokumentationen in Zeitungen, Zeitschriften, Publikationen und Internetportalen über die Fotografien Garry Winograd.

Die publizierten Monografien und Ausstellungskataloge „*The Animals*“ (1969), „*Woman Are Beautiful*“ (1975), „*Garry Winograd*“ (1976), „*Public Relations*“ (1977), „*Stock Photographs. The Fort Worth Stock Show and Rodeo*“ (1980), „*Winograd: Figments From The Real World*“ (1988), „*The Man in the Crowd. The Uneasy Streets of Garry Winograd*“ (1999), „*Winograd 1964*“ (2002), „*Arrivals and Departures: The Airport Pictures of Garry Winograd*“ (2004), „*Garry Winograd*“ (2013), „*Peter Lindbergh/Garry Winograd: Woman on Street*“ (2017) beschränken sich textlich auf das Vorwort oder thematische Essays und zeigen dem Titel zugeordnete Fotografien aus dem umfangreichen Korpus des Künstlers.<sup>32</sup>

Die fünf Portfolios „*Garry Winograd. 15 photographs printed by the artist in 1974*“, (Assistenz Richard Benson, editiert von Lee Friedlander, *Double Elephant Press*, New York), „*Garry Winograd. 15 photographs printed by the artist in 1978*“ (*Hyperion Press*, New York), „*Woman Are Beautiful. 85 photographs printed by the artist in 1981*“ (*RFG Publishing*, New York), „*Garry Winograd: Woman Are Better Than Men. Not only Have They Survived, The Do Prevail. 15 photographs printed by the artist, 1981-1983*“ (*D.E.P. Editions*, New York) und „*15 Big Shots. 15 photographs printed by Thomas Consilvio in 1983*“ (*Fraenkel Publications*, San

<sup>31</sup> Vilém Flusser (1920-1991)

<sup>32</sup> siehe Anhang Seite 184-185

Francisco) visualisieren schwerpunktmäßig ausgewählte Arbeiten ohne beziehungsweise mit knappen Texten.<sup>33</sup>

Die wenigen Interviews die Garry Winogrand während seiner Karriere gab, vermitteln einen Eindruck in künstlerische Strategie und Arbeitsweise des Fotografen. Die folgende Auswahl des gesichteten Dokumentationsmaterials stellt eine Auswahl an Interviews mit Vertreterinnen und Vertretern verschiedener Institutionen dar:

Diskussion zwischen Garry Winogrand und Simpson Kalisher, „*From an Unpublished Conversation with Garry Winogrand and Simpson Kalisher*“ (1966) Lyons, Nathan: *Selected Essays, Lectures and Interviews*. Edited by Jessica S. McDonald. Austin, 2012.

Vortrag, *George Eastman House Student Conference*, 1969. Audiotape, *George Eastman House*. New York, 1969.

Longwell, Dennis (Hrsg.) „*Monkeys Make the Problem More Difficult: A Collective Interview with Garry Winogrand.*“ *Image*, Nummer 15 (Juli 1972). New York, 1972.

Winogrand, Garry „A Photographer Looks at Evans.“ in *Walker Evans: Photographs from the „Let Us Now Praise Famous Men“ Project*. Austin, 1974.

N.N. „Understanding Still Photographs“ in „*Garry Winogrand. 15 photographs printed by the artist in 1974*“ (Portfolio). New York, 1974.

Interview N.N. mit Garry Winogrand. Transkription *Garry Winogrand Archive, Center for Creative Photography, University of Arizona*, Tucson. New York, 1977.

Vortrag von Garry Winogrand in einem Fotografieseminar, Herbst 1974, *Massachusetts Institute of Technology*. Cambridge, 1974.

Diskussion zwischen Jay Maisel und Garry Winogrand vor Studentinnen und Studenten, *University of Texas*, Austin, 1977. (Audiotapes, *Garry Winogrand Archive, Center for Creative Photography, University of Arizona*, Tucson)

Interview mit Garry Winogrand in der Fotografieklasse von Geoff Wainwright, *Rice University*, Houston, 1977. (Videotape, *Department of Photography, Museum of Modern Art*, New York)

Hagen, Charles „*An Interview with Garry Winogrand*“. *Afterimage* (Ausgabe 5, Dezember 1977), New York, 1977.

Interview Garry Winogrand, *G. Ray Hawkins Gallery Photo Bulletin*, (Ausgabe 3, November 1980), Chicago, 1980.

Diamondstein, Barbaralee „Garry Winogrand“ in *Visions and Images: American Photographers on Photography*. New York, 1981.

<sup>33</sup> Vgl. Kismaric, Susan: *Selected Bibliography*. in Rubinfiel, Leo (Hrsg.): *Garry Winogrand*. Ausstellungskatalog. San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, 2013. New Haven/ London, 2013. Seite 435 f.

Interview mit Garry Winogrand von Barbaralee Diamonstein für *Visions and Images*, American Broadcasting Company, New York, 1981.

(Videotape, *Department of Photography, Museum of Modern Art*, New York.)

Präsentation Garry Winogrand, *Center for Creative Photography, University of Arizona*, Tucson, 1982.<sup>34</sup>

(Videotape, *Department of Photography, Museum of Modern Art*, New York)

Vortrag, *SF Camerawork*, San Francisco, 1982.

(Audiotapes, *Fraenkel Gallery Archive*, San Francisco)

Interview mit Garry Winogrand von Bill Moyers für „*The Photographer's Eye*“, Ausgabe 15 aus der Serie *Creativity with Bill Moyers*, WNET/Channel Thirteen, New York, 1982.

Garry Winogrand spricht über Edward Weston und Diane Arbus vor einem Kurs, inklusive Diskussion mit Studentinnen und Studenten. Ort unbekannt, 1982.

(Audiotapes, *Garry Winogrand Archive, Center for Creative Photography, University of Arizona*.)

Interview Garry Winogrand für *The Photographic Vision*, KOCE-TV, Huntington Beach, 1983.

Interview mit Garry Winogrand für *U.S. Photography*, Tessa Films, Hamburg, 1983.

(Videotape und Audiotape, *Department of Photography, Museum of Modern Art*, New York.)

Präsentation Garry Winogrand, *Museum of Photographic Arts*, San Diego, 1983.

(Audiotape, *Department of Photography, Museum of Modern Art*, New York.)

Interview mit Garry Winogrand „*An Interview with Garry Winogrand: Photography is Amazing.*“, *Museum of Modern Art Members Quarterly*, Ausgabe 47, New York, 1988.<sup>35</sup>

Einen tieferen Einblick in die Arbeit und Karriere von Garry Winogrand gibt der Ausstellungskatalog aus dem Jahr 2013 der großen Retrospektive und Wanderausstellung „*Garry Winogrand*“. Die Ausstellung wurde im *San Francisco Museum of Modern Art* (2013), in der *National Gallery of Art* in Washington (2014), im *Metropolitan Museum of Art* in New York (2014), im *Jeu de Paume* in Paris (2015) und *Fundación MAPFRE* in Madrid (2015) gezeigt.

Bereits im Vorwort heißt es, Garry Winogrand sei zwar ein oft ausgestelltler dennoch ein wenig erforschter und kaum verstandener Künstler aus der Gruppe von

<sup>34</sup> Vgl. [https://ccp.arizona.edu/sites/default/files/finding-aid-pdfs/ag188\\_winogrand\\_misc\\_0.pdf](https://ccp.arizona.edu/sites/default/files/finding-aid-pdfs/ag188_winogrand_misc_0.pdf)

<sup>35</sup> Vgl. Kismaric, Susan: *Selected Bibliography*. in Rubinfiel, Leo (Hrsg.): *Garry Winogrand*. Ausstellungskatalog. San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, 2013. New Haven/ London, 2013. Seite 436

Fotografinnen und Fotografen, zu der auch Diane Arbus, Robert Frank und Lee Friedlander gehörten.<sup>36</sup> Ausstellung und Katalog zeigen die bekanntesten Bilder des Künstlers sowie neu entwickelte Fotografien aus dem Archiv von Früh- und Spätwerk Winogrands. Die Ausstellung war der Versuch, einen erstmals umfassenden Überblick über die Karriere des Künstlers, die Vielfalt und die Bandbreite der fotografischen Arbeiten zu zeigen.

Mit Essays renommierter Schriftstellerinnen und Schriftsteller über Garry Winogrand und die amerikanische Fotografie, posthum entwickelter und erstmals abgebildeter Fotografien sowie einem detaillierten Anhang aus Vita, Ausstellungsübersicht und Literaturverzeichnis bietet der Katalog die bisher umfangreichste Publikation, allerdings lediglich in englischer Sprache erschienen, über den Künstler.

Die Dissertation „*The Epic American... – Garry Winogrands Blick auf die USA*“ soll das Werk des amerikanischen Fotografen Garry Winogrand aus kunsthistorischer Perspektive unter besonderer Berücksichtigung der soziokulturellen Einordnung beleuchten. Das Neue an der Arbeit sind unter anderem die monografische Erarbeitung des umfangreichen Werkes Winogrands, die Einordnung in die amerikanische Fotografiegeschichte und eine Publikation in deutscher Sprache. Um entscheiden zu können, welche Elemente für das Werk Winogrands charakteristisch sind, war es hilfreich, Vergleiche zu ähnlichen künstlerischen Positionen sowohl aus seiner Hauptschaffenszeit als auch zu möglichen Vorgängerinnen und Vorgängern zu ziehen. Ziel dieser vergleichenden Betrachtung ist nicht das Konstatieren von Einflüssen oder das Schreiben einer linearen Stilgeschichte, vielmehr stellt es den Versuch einer Definition dar, welche ästhetischen Parameter den Hintergrund für das Schaffen des Künstlers gebildet haben könnten.

Der kunstwissenschaftliche, politische und soziokulturelle Kontext soll dazu beitragen, die Arbeiten des Fotografen Garry Winogrands zu analysieren und letztlich auch Deutungen zu ermöglichen. Die Diskussionen um Fotografie beschäftigen sich mit sozialen, kulturellen und politischen Fragen, die gleichzeitig die Grenzen der Debatten in den Fotografiestudien offenbaren und erweitern. Im zwanzigsten Jahrhundert veranlassten unter anderem Aspekte wie die Bürgerrechtsbewegung, die Frauenrechtsbewegung, der technologische Wandel die Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler in den Kunst-, Geistes- und Sozialwissenschaften dazu, sich intensiver mit den gelebten Erfahrungen in der globalisierten Welt zu befassen. Durch die zunehmende Beschäftigung und den

<sup>36</sup> Rubinfiel, Leo (Hrsg.): *Garry Winogrand*. Ausstellungskatalog. San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, 2013. New Haven/ London, 2013. Seite 0-6

---

Einsatz der Fotografie bei militärischen Operationen, sozialer Überwachung, Massenkultur, Wissensproduktion und künstlerischen Arbeiten stand das Medium Fotografie plötzlich im Zentrum von Aktivitäten, die soziale Überzeugungen, kulturelle Werte, politische und wirtschaftliche Belange in den Vordergrund rückten.<sup>37</sup> Fotografische Arbeiten zeigen nun wie Individuen und soziale Subjekte durch unterschiedliche künstlerische Strategien sich in der von uns besetzten Welt positionieren, um ihre Erfahrung der Realität in Bezug auf Gesellschaft und Kultur auszuhandeln.<sup>38</sup>

Der gewählte Ansatz dieser Arbeit ist ein intermedialer und komparatistischer, da das Aufzeichnen von Analogien zu künstlerischen Konzeptionen in anderen Medien es ermöglichen soll, Garry Winogrand's Werk kunstwissenschaftlich zu kontextualisieren, sowie eine Bildästhetik und ihre konzeptionelle Verankerung herauszuarbeiten.

---

<sup>37</sup> Vgl. Ott, Susanna: William Eggleston. *Die frühen Farbfotografien (1965-1976)*. Diss., Marburg, 2005. Seite 40-45

<sup>38</sup> Vgl. Pasternak, Gil in Pasternak, Gil (Hrsg.): *The Handbook of Photography Studies*. London/New York, 2020.

## 2. Garry Winogrands Blick auf die USA

### 2.1. Kurze Übersicht über zentrale Motiv- und Themenfelder in den Fotografien und Projekten

Bei der Zusammenfassung von Motivik und Thematik der Fotografien Garry Winogrands ist auffallend, dass sich diese besonders auf das alltägliche Leben der US-amerikanischen Mittelschicht beziehen. Durch Repetition der Motive und Themen, die sich über Jahrzehnte hinweg finden lassen, weist Winogrands Werk eine prägnante Kontinuität auf. Die Themenfelder können grob in Frauen,

„usually beautiful, often young“<sup>39</sup>,

Männer mittleren Alters meist aus der gut situierten Mittelschicht in Anzügen, Kinder, Events, politische Veranstaltungen, Tiere, Menschenansammlungen, körperlich beeinträchtigte Menschen

„dwarves; cripples; the wounded“<sup>40</sup>

und Straßenszenarien gegliedert werden. Die zentralen Motiv- und Themenblöcke manifestieren sich besonders durch ihre werkimmanente Plurivalenz und bilden unter anderem einen Aspekt der spezifischen Fotoästhetik Garry Winogrands. Typisch für die ästhetische Bildsprache Winogrands sind eine vom einem Mittelpunkt wegstrebende Bildkomposition, der Horizont in den Fotografien ist meist geneigt bis dramatisch geneigt, was von einer gekippten Haltung der Kamera zeugt. Viele Objekte sind im Anschnitt oder aus ungewöhnlichen Perspektiven gezeigt, beispielsweise hält Garry Winograd seine Kamera sehr oft von einer erhöhten Position auf seine Objekte.

Die Arbeiten sind selten beziehungsweise nicht inszeniert, meist handelt es sich bei den Aufnahmen um Schnappschüsse, daher wirken sie dekontextualisiert und werfen inhaltliche Fragen bei den Betrachter\*innen auf. Eine Vernetzung der Elemente durch Licht und eine unkonventionelle Weitwinkeloptik prägen insbesondere die frühen Fotografien, deren Kompositionen zum Teil sehr flüchtig

<sup>39</sup> Zitat: Rubinfi, Leo: Garry Winograd. Seite 19

<sup>40</sup> Zitat Rubinfi, Leo: Garry Winograd. Seite 19

---

und unbeabsichtigt wirken. Herzuleiten ist diese Ästhetik auch aufgrund der Entstehungsbedingungen – Winogrand fotografierte mit Kleinbildkameras draußen auf der Straße oder unterwegs aus dem fahrenden Auto heraus.

Der größte Anteil seiner Arbeiten ist auf Schwarzweißfilm entstanden, allerdings existieren auch eine Vielzahl an Farbfotografien, Polaroids und Filmaufnahmen. Titel und Datierungen stammen nicht von ihm selbst, er verwahrte Kontaktbögen und Abzüge unsortiert. Die von ihm mitveröffentlichten Publikationen waren auf ein Thema fokussiert, die Titel waren bezeichnend für deren Inhalte wie etwa „Women are Beautiful“ und „The Animals“.

Garry Winogrands professionelle Karriere wurde von einem tiefgreifenden Wandel geprägt. Als er in den 1950er Jahren mit der Arbeit begann, waren Fotojournalismus und Werbung die Grundlage seines Lebensunterhaltes. Gegen Ende seines Lebens lebte er von den Verkäufen seiner künstlerisch motivierten Arbeiten, einer Vielzahl an Lehraufträgen und Vorträgen. Inhaltlich wandelte sich sein Werk ebenfalls im Laufe der Jahre durch seine eigenmotivierte Arbeit.

Während er zu Beginn seiner Karriere die formalen Parameter der professionellen Fotografie in seinen Arbeiten zu erfüllen hatte, konnte er diese mit den Jahren seinen eigenen Bedingungen anpassen:

„He was travelling now in a direction nearly opposite, seeking in a photograph not the perfect resolution but the maximum of anarchy it might embrace before it fell apart. His movement here ran close to his rejection of picture-story and its tired dramaturgy<sup>41</sup> [...] He wanted to describe “the chaos of life” and so moved ever more toward pictures that could seem almost formless“<sup>42</sup>

Das folgende Kapitel soll einen kurzen Einblick in den teilweise komplexen Bildaufbau, zentral kompositorisches Prinzip und die Fotoästhetik der Arbeiten Garry Winogrands erörtern, es folgt im Anschluss der biografische Teil samt Rezeptionsgeschichte.

---

<sup>41</sup> Zitat Rubinfi, Leo: Garry Winogrand. Seite 25

<sup>42</sup> Zitat Rubinfi, Leo: Garry Winogrand. Seite 39

## 2.2. Erste Annäherung an Bildaufbau und Fotoästhetik Garry Winogrands



Garry Winogrand, Hollywood Boulevard, Los Angeles, 1969  
 © The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

„The world isn't tidy; it's a mess. I don't try to make it neat.“<sup>43</sup>

Garry Winogrand

Zentrales Motiv der Schwarzweißfotografie „Hollywood Boulevard, Los Angeles, 1969“ sind drei junge attraktive Frauen in Minikleidern. Sie schreiten den *Walk of Fame* mit seinen Sternen für berühmte Persönlichkeiten entlang, rechts vorbei an einer Haltestelle mit wartenden Passant\*innen und einer befahrenen Straße, während auf der linken Bildseite ein junger Mann im Rollstuhl die Aufmerksamkeit der drei jungen Frauen geweckt hat. Ein kleiner Junge auf der Bank an der Haltestelle rechts im Bild hat ebenfalls von dem Rollstuhlfahrer Notiz genommen. Der Mann sitzt in sich zusammengefallen in seinem Rollstuhl im Schatten der Fassade. Hofft er mit dem Becher zwischen seinen Knien auf Almosen oder wartet er lediglich mit seinem Getränk ebenfalls auf ein öffentliches Verkehrsmittel?

<sup>43</sup> Zitat Rubinien, Leo: Garry Winogrand. Seite 417

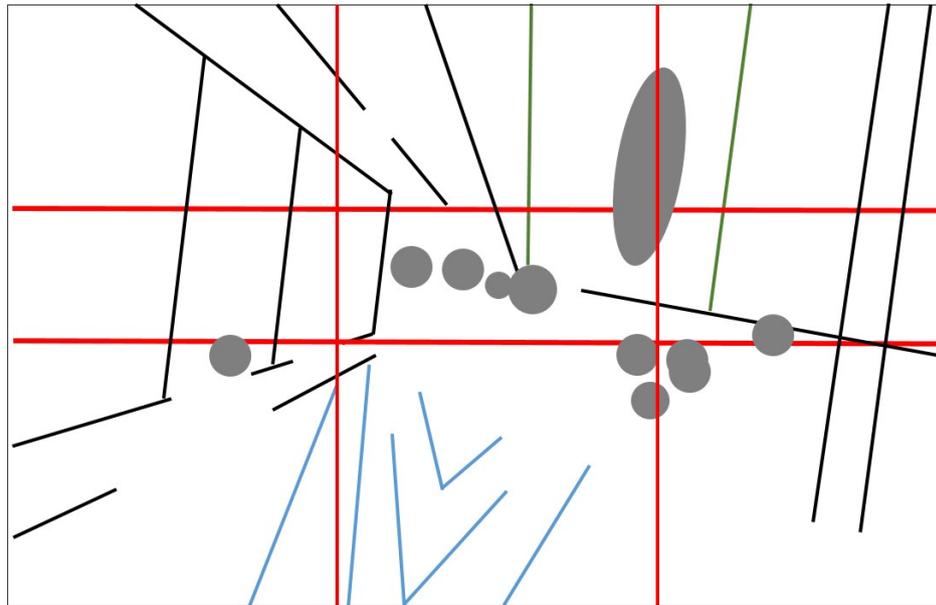


Illustration zu Garry Winogrand, Hollywood Boulevard, Los Angeles, 1969, Seite 22

Der Bildaufbau ist kompositorisch hochkomplex, ein für Winogrand typisches Stilmittel, die geneigte Kamera, lässt neue, spannungssteigernde Bildfluchten entstehen. Das durch die Sonne erzeugte Gegenlicht sorgt für zusätzlich strukturierenden Schattenwurf und die Spiegelungen in den Fensterscheiben integrieren weitere Elemente die zur Bildstabilisierung und inhaltlichen Ergänzung beitragen. Der Verlauf der Hausfassade der linken Bildseite läuft in der Bildmitte optisch mit der Straßenflucht zusammen. Von der linken Bildseite begonnen, sitzt der junge Rollstuhlfahrer in dem ersten Drittel der Komposition, die jungen Frauen folgen im zweiten Drittel und im letzten, rechten Abschnitt befinden sich die wartenden Passant\*innen.

Diese Dreiteilung der Bildfläche findet auch von unten nach oben statt, so schließt das erste Drittel mit den Köpfen der Wartenden und dem Rollstuhlfahrer ab. Der mittlere Bildteil endet mit dem zweiten Balkon links, dem unteren Teil des Baumes Baum in der Mitte und dem Straßenschild recht. Der obere Bildteil gibt einen beengten Blick auf den Himmel frei. In vielen Fotografien Winogrand, lässt sich trotz der geneigten Haltung der Kamera und eines vermeintlich chaotisch-unharmonischen Bildaufbaus ein klassisches Verfahren nach Teilung des „Goldenen Schnittes“ ausmachen.

### 3. Biografie, künstlerischer Werdegang und Rezeption

Garry Winogrand wird am 14. Januar 1928 in New York geboren und wächst im Stadtteil Bronx auf. In den Jahren 1946 bis 1947 verpflichtet er sich bei der *Air Force* der U.S. Armee und wird in Austin, Texas, als Meteorologe eingesetzt. Anschließend besucht er, ohne offizielle Immatrikulation, für ein Semester verschiedene Kurse am *City College* in Manhattan. Er schreibt sich 1948 an der *Columbia University* in New York für das Studium der Malerei ein.<sup>44</sup>

Dort beginnt er zu fotografieren und entwickelt seine Arbeiten in der studentischen Dunkelkammer. Über die Kameras ist bekannt, dass er, unter anderem eine *Graflex* Kamera, eine Doppellins-*Rolleiflex*, eine Messsuchkamera von *Kodak* und eine 9x12 cm *Zeiss* Kamera sowie eine Großformatkamera nutzt.

Im Jahr 1949 trifft er bei einem von einem Freund arrangierten Blinddate in der Oper seine spätere Ehefrau Adrienne Lubow. Zwischen 1949 und 1952 lernt er den freiberuflichen Fotografen Dan Weiner (1919-1959) kennen, der für diverse Magazine und Zeitungen arbeitet. Eine Freundschaft, die ihn, bis zu Dan Weiners tragischen Tod, beruflich wie privat prägen wird.<sup>45</sup>

In den Jahren 1950 und 1951 arbeitet Winogrand als Fotojournalist für das Magazin *Harper's Bazar* und studiert mit einem Stipendium für Fotografie an der *New School for Social Research* in New York.

Winogrand heiratet 1952 Adrienne Lubow, die ihren Abschluss am *Hunter College* in „Fine Arts“ absolviert und inzwischen als Tänzerin arbeitet. In diesem Jahr wird Winogrand Mitglied in der fotografischen Vereinigung *American Society of Magazine Photographers* und sieht zum ersten Mal das Buch „The Decisive Moment“ von Henri Cartier-Bresson (1908-2004) welches im selben Jahr in den USA erschienen ist. In den kommenden Jahren arbeitet er für die Fotoagentur *Henrietta Brackmann Associates* in New York, unter anderem an fotografischen Aufträgen für die Zeitschriften *Collier's* und *Pageant*, einschließlich der drei Fotoessays über Boxer „The Fight Game“, „How It Feels“ und „What Makes Nick Run?“.

Im Jahr 1955 lernt Winogrand Lee Friedlander (1934) kennen, die beiden Fotografen bleiben bis zu Winogrands Tod 1984 eng befreundet.

---

<sup>44</sup> Anmerkung: In puncto Malerei ist aus dieser Zeit nichts bekannt.

<sup>45</sup> Vgl. Rubinien, Leo: Garry Winogrand. Seite 425

In dem Jahr 1955 zeigt Dan Weiner ihm zum ersten Mal das Buch „American Photographs“ von Walker Evans aus dem Jahr 1938. Mit seiner Frau Adrienne unternimmt er im gleichen Jahr von August bis Dezember eine erste fotografische Reise durch die Vereinigten Staaten.

In diesem Jahr eröffnet die Ausstellung „The Family of Man“ (24. Januar bis 08. Mai), die Edward Steichen für das *Museum of Modern Art (MoMA)* in New York konzipierte, es werden auch zwei Arbeiten<sup>46</sup> von Garry Winogrand ausgestellt. Die Ausstellung ist seit 1994 als Dauerausstellung im *Schloss Clervaux* in Luxemburg zu sehen. Die Ausstellung „The Family of Man“ wurde mit den insgesamt 503 Aufnahmen von 273 Fotografen aus 68 Ländern 2003 in das Weltdokumentenerbe „Memory of the World Register“ der *UNESCO* aufgenommen.<sup>47</sup>

Zwischen den Jahren 1956 bis 1958 lernt Garry Winogrand den Fotografen Robert Frank (1924) im Büro des Bildeditors Ben Schultz der *Sports Illustrated* kennen. Um für ein Projekt der *United States Information Agency* ein Porträt der US-Amerikaner zu erstellen, reist Winogrand nach New Orleans, Oklahoma und Washington D.C.. Es folgt 1957 die nächste Ausstellung für das *Museum of Modern Art* in der Arbeiten Winogrands gezeigt werden. „Seventy Photographers Look at New York“ läuft von November 1957 bis April 1958 in New York.

In dieser Zeitspanne reist Winogrand nach New Mexico, Nevada und Kalifornien – nach Aussagen der Familie und Freund\*innen – verstreicht bereits in diesen Jahren kein einziger Tag an dem Winogrand nicht fotografierte.<sup>48</sup>

In den Jahren 1957 bis 1960 formuliert Winogrand gegenüber seine Frau Adrienne den Wunsch mit den kommerziellen Arbeiten aufzuhören und nur noch

„for himself“<sup>49</sup>

– sprich für eigene Zwecke – zu fotografieren.

Im Jahr darauf stirbt Winogrands enger Freund Dan Weiner im Alter von 39 Jahren durch ein Flugzeugunglück, für Winogrand ein herber Schicksalsschlag.<sup>50</sup>

<sup>46</sup> Anmerkung: Die beiden Arbeiten sind unter den heutigen Inventarnummern Nummer 198 und Nummer 323 in der Dauerausstellung in Schloss Clervaux in Luxemburg ausgestellt.

<sup>47</sup> Vgl. Böger, Astrid in Decker, Cristof (Hrsg.): *Visuelle Kulturen der USA. Zur Geschichte von Malerei, Fotografie, Film, Fernsehen und Neuen Medien in Amerika*. Seite 130

<sup>48</sup> Vgl. Filmdokumentation „The Garry Winogrand Game of Photography. The Symposium (Tape 1), Center for Creative Photography. Tucson, 11.09.2001.

<sup>49</sup> Zitat Rubinfi, Leo: *Garry Winogrand*. Seite 426

<sup>50</sup> Vgl. Rubinfi, Leo: *Garry Winogrand*. Seite 28

In diesem Jahr findet die Ausstellung „Photographer's choice“ mit Arbeiten Winogrands in der *Workshop Gallery* in New York von April bis Mai statt.

Im Jahr darauf erfolgt im Januar die erste Einzelausstellung Garry Winogrands in der *Image Gallery* in New York, die Gäste sind neben Lee und Maria Friedlander unter anderem die Fotografen Robert Frank, Walter Silver und Leon Levinstein.<sup>51</sup>

Die gezeigten Fotografien werden in drei thematische Gruppen gefasst jede Gruppe in einem separaten Raum: Familie, die westlichen Staaten der USA und die Straßen New Yorks.

In den Jahren zwischen 1960 und 1962 zieht Winogrand eine Bewerbung für ein Guggenheim Stipendium in Betracht und bittet hierfür Walker Evans, dessen Arbeit er seit langem bewunderte, um eine persönliche Empfehlung.<sup>52</sup>

Das Stipendium der *John Simon Guggenheim Memorial Foundation* richtet sich hauptsächlich an berufstätige Amerikaner\*innen, aber auch an Kanadier\*innen und Lateinamerikaner\*innen, und sieht eine finanzielle Förderung im Rahmen von sechs bis zwölf Monaten vor. Projekte aus dem Bereich der Naturwissenschaft, der Sozialwissenschaft, den Geisteswissenschaften oder der Kunst können gefördert werden, das Stipendium dient allerdings nicht zur Weiterbildung sondern zur Ausführung der schöpferischen Arbeit.<sup>53</sup>

Evans, an dem keiner der damaligen Bewerber\*innen für ein Guggenheim-Stipendium vorbei kommt, lehnt die Bitte für ein Empfehlungsschreiben ab und Winogrand ist über die Ablehnung wohl über Jahre hinweg erschüttert und verletzt:

„Not only did his chance evaporate, he was wounded by a rejection whose pain would last for years.“<sup>54</sup>

Winogrand arbeitet in dieser Zeit weiterhin für Werbekampagnen und den kommerziellen Bereich, zum Beispiel für *100 Pipers Scotch*, *Roche Laboratories* und *Warner Chilcott* und das Pressebüro eines Regierungskomitees.<sup>55</sup>

<sup>51</sup> Vgl. Rubinfi, Leo: Garry Winogrand. Seite 426

<sup>52</sup> Vgl. Rubinfi, Leo: Garry Winogrand. Seite 28

<sup>53</sup> Vgl. <https://www.gf.org/about/fellowship/> (Stand 17. Juli 2017)

<sup>54</sup> Zitat Rubinfi, Leo: Garry Winogrand. Seite 28

<sup>55</sup> Vgl. Rubinfi, Leo: Garry Winogrand. Seite 426

Als Models nimmt Winogrand teilweise eigene Familienmitglieder beispielsweise seine Frau Adrienne, seine Kinder Ethan und Laurie oder seine Schwiegereltern Adele und Jack Lubow für die Werbefotografien.<sup>56</sup>

Edward Streichen (1879-1973), der Direktor der fotografischen Abteilung *Department of Photography* am *Museum of Modern Art* in New York kauft im Jahr 1961 Winogrand drei Arbeiten für die Museumssammlung ab. Im selben Jahr wird John Szarkowski (1925-2007) Leiter des *Department of Photography* des *Museum of Modern Art* in New York. Winogrand lernt Joel Meyerowitz (1938) kennen und arbeitet des Öfteren mit Diane Arbus (1923-1971) und Lee Friedlander in Midtown. In diesem und dem darauffolgenden Jahr entstehen viele der Fotografien, die in dem Buch „The Animals“ abgebildet sind.

1964 erhält Garry Winogrand ein Forschungsstipendium der *John Simon Guggenheim Memorial Foundation Fellowship*

„to make photographic studies of American Life“<sup>57</sup>

– um fotografische Studien des amerikanischen Lebens durchzuführen.

Empfehlungsschreiben erhält er zuvor von Robert Frank, Lee Friedlander, Edward Streichen und dem neuen Leiter der fotografischen Abteilung des *MoMA* John Szarkowski.

Von April bis Oktober werden in den Jahren 1964 und 1965 Fotografien Winogrands im *Kodak Pavillon* auf der New Yorker Weltausstellung und 1964 in der Ausstellung „The Photographer's Eye“ am *MoMA* gezeigt. Im selben Jahr trifft Winogrand Judy Teller, eine Werbetexterin der Agentur *Doyle Dane Bernbach* in New York. In drei weiteren Ausstellungen werden seine Arbeiten gezeigt „Contemporary Photographs from The George Eastman House Collection“, „Recent Acquisitions“ und „About New York“.

Winogrand gibt inzwischen privat Fotokurse in seinem Apartment in der 43 West Ninety-third Street, Teilnehmer\*innen sind unter anderem Tod Papageorge (194) und Joel Meyerowitz.

Nachdem seine erste Ehe 1966 geschieden wurden heiratet Garry Winogrand Judy Teller, diese Ehe wird allerdings drei Jahre später annulliert. Er unterrichtet in dieser

<sup>56</sup> Vgl. Filmdokumentation „The Garry Winogrand Game of Photography. The Symposium (Tape 1), Center for Creative Photography. Tucson, 11.09.2001.

<sup>57</sup> Zitat Rubinien, Leo: Garry Winogrand. Seite 427

Zeit an der *Parsons School of Design* in New York und reist nach England, Schottland und Frankreich.

Von Februar bis May zeigt das *MoMA* die Ausstellung „New Documents“ mit 32 fotografischen Arbeiten von Diane Arbus, 30 Arbeiten von Lee Friedlander und 32 Arbeiten von Garry Winogrand. Von Winogrand waren 80 Farbdias (35mm) geplant, die allerdings aufgrund technischer Probleme nicht gezeigt werden können. Von 1968 bis 1971 unterrichtet Garry Winogrand an der *School of Visual Arts*, New York. Er lernt im Jahr 1968 den Kurator des *George Eastman House* Harold Jones (1940) kennen, Jones wird 1975 Gründungsdirektor des *Center for Creative Photography* an der *University of Arizona* in Tucson, Arizona.<sup>58</sup>

Winogrand reist 1969 nach Europa und arbeitet einige Woche in unterschiedlichen Ländern. Im selben Jahr wird ihm die Psychologiestudentin und seine zukünftige dritte Ehefrau Eileen Adele Hale als mögliches Aktmodell vorgestellt. Die Publikation „The Animals“ wird in Verbindung mit einer Ausstellung vom *MoMA* veröffentlicht. Winogrand erhält sein zweites Stipendium der Stiftung *John Simon Guggenheim Memorial Foundation* für Studien zu dem Thema „the manufactured news event“, die Empfehlungen schreiben unter anderem Diane Arbus, Robert Frank, Lee Friedlander und John Szarkowski.<sup>59</sup>

In den frühen 1970er Jahren lernen sich Garry Winogrand Thomas Consilvio (1947-1991) kennen, sie werden enge Freunde und Consilvio wird später alle Abzüge von Winogrands Arbeiten anfertigen. Im Jahr 1971 gibt Winogrand diverse Workshops am *Phoenix College* und am *Illinois Institute of Technology*. Mitte Juli beginnt er einen Workshop am *Center of the Eye* in Aspen. Am 26. Juli 1971 nimmt sich seine enge Vertraute und Künstlerkollegin Diane Arbus das Leben, eine weitere persönliche Tragödie für Winogrand.

Im August verlässt Winogrand New York und besucht auf dem Weg nach Chicago William Eggleston (1939) in Memphis, Tennessee, beide hatten sich immer wieder zuvor in New York getroffen. In Chicago lehrt Winogrand am *Institute of Design*, *Illinois Institute of Technology*, behält aber nach wie vor sein Apartment in New York.

<sup>58</sup> Vgl. <https://ccp.arizona.edu/artists/harold-jones> (Stand 13. Januar 2018)

<sup>59</sup> Vgl. Rubinfi, Leo: Garry Winogrand. Seite 429

---

Im Dezember verlässt Winogrand Chicago wieder und lernt, zurück in New York, den Fotografen Thomas Roma (1950) am *Pratt Institute*, New York kennen.

Im September 1972 beginnt er in Boston als Dozent. Er hält Workshops über das Thema Fotografie an der *University of Cambridge*, Massachusetts und *Kalamazoo Art Museum*, Michigan und erhält einen Stipendienzuschuss des *New York State Council on the Arts*.

Am 12. November 1972 heiratet er Eileen Adele Hale, seine dritte und letzte Ehefrau, aus dieser Ehe geht seine dritte Tochter Melissa hervor. Im Jahr 1973 unterrichtet er an der *Rhode Island School of Design*, Providence, am *Department of Art an der University of Texas*, Austin, an der *University of Boston*, Amherst, am *Center of the Eye* in Aspen, an der *Imageworks School of Photography* in Cambridge, Massachusetts und während des *Country Photography Workshop* im August in Woodman, Wisconsin.

Im Jahr 1974 lernt Winogrand Leo Rubinien (1953) kennen, der damals Student am *California Institute of the Art* in Valencia, ist. Im selben Jahr unternimmt Winogrand Reisen nach Texas sowie in den *Yosemite National Park* in Kalifornien mit seiner Familie. Er unterrichtet an der *Yale University School of Art* in New Haven. Auf Einladung von Tod Papageorge unterrichtet er im selben Jahr auch am *Massachusetts Institute of Technology* in Cambridge. Sein erstes Portfolio „Garry Winogrand“ wird von dem Verlag *Double Elephant Press* veröffentlicht.

Garry Winogrand erhält 1975 den Auftrag für „The Great American Rodeo“, eine Ausstellung sowie gleichnamigen Ausstellungskatalog, die von dem *Fort Worth Art Museum* finanziert wird. Er erhält eine Studienförderung von der 1965 gegründeten staatlichen Stiftung *National Endowment for the Arts*, sie gilt als die einzige staatliche Kulturfördereinrichtung der USA auf Bundesebene. Ziel der Stiftung ist es, vor allem in Form von Stipendien jungen Künstlerinnen und Künstlern zu helfen oder gezielt Projekte über einen bestimmten Zeitraum zu unterstützen.<sup>60</sup> In jenem Jahr erscheint die Publikation „Women Are Beautiful“ über den Verlag *Light Gallery Books*, New York.

Neben Lehraufträgen unternimmt Winogrand Reisen durch Arizona und New Mexico. Bei einem Footballspiel, wird Winogrand, während er an der seitlichen Spielfeldbegrenzung fotografierte, von drei Spielern versehentlich gerammt und

---

<sup>60</sup> Vgl. <https://www.arts.gov/> (Stand 22. August 2017)

bricht sich Bein und Knie.<sup>61</sup> Verletzungen, die ihn phasenweise ans Auto fesseln und er nicht wie gewohnt in Menschenmengen fotografieren kann.

Im Jahr 1976 unterrichtet er mit Lee Friedlander an der *Florida International University* und einen einwöchigen Workshops am *Essex Photography Center* in Massachusetts. Von Januar bis April wird die Ausstellung „The Great American Rodeo“ im *Fort Worth Art Museum* in Texas gezeigt unter anderem mit Arbeiten von Garry Winogrand, Robert Rauschenberg und Ed Blackburn.

Im darauffolgenden Jahr reist Winogrand für eine Vorlesung an dem *Nova Scotia College of Art and Design* nach Halifax in Kanada. Es folgen Workshops im griechischen Nafplion, am *Massachusetts College of Art in Boston*, am *Kalamazoo Art Museum* in Michigan und am *Essex Photography Center* in Massachusetts. Im Jahr 1977 veröffentlicht das *MoMA* „Public Relations“ in Verbindung mit der gleichnamigen, von Tod Papageorge organisierten Ausstellung, welche Garry Winogrands Fotografien zeigt.

Alle Abzüge werden ausschließlich von Tom Consilvio angefertigt, wie auch alle fortfolgenden Arbeiten für Ausstellungen, Publikationen und den Verkauf.

Das dritte Stipendium der Stiftung *John Simon Guggenheim Memorial Foundation* folgt im Jahr 1978 und soll, wie von Winogrand beantragt

„to photograph in California“<sup>62</sup>

– ihm das Fotografieren in Kalifornien ermöglichen.

Im August zieht Garry Winogrand mit seiner Frau Eileen und Tochter Melissa nach Los Angeles. Im selben Jahr erscheint das Portfolio „Garry Winogrand“ über den Verlag *Hyperion Press*. 1979 unterrichtet er in Teilzeit an der *University of California* in Los Angeles, er hält Vorlesungen am *Pacific Design Center* in West Hollywood, hält einen Workshop am *Columbia College* in Chicago und trifft sich über das Jahr hinweg mit Kollegen und engen Vertrauten wie beispielsweise Thomas Roma und John Szarkowski in New York. In San Francisco lernt er den Galleristen Jeffrey Fraenkel kennen. Bis heute vertritt die *Fraenkel Gallery* die Arbeiten des Fotografen und verwaltet seit dem Tod Winogrands für die Familie den künstlerischen Nachlass. Bereits im Jahr darauf eröffnet die *Fraenkel Gallery* im November eine

<sup>61</sup> Vgl. Rubinfi, Leo: Garry Winogrand. Seite 430

<sup>62</sup> Zitat Rubinfi, Leo: Garry Winogrand. Seite 430

Retrospektive in San Francisco, die Ausstellung „Garry Winogrand Retrospective“ läuft bis Januar 1981.

Winogrand reist 1981 durch die USA, unterrichtet in Los Angeles und wird unter anderem auch gemeinsam mit William Eggleston mit der Selfografie des Filmes „Annie“, einer filmischen Adaption eines gleichnamigen *New York Broadway* Musicals, beauftragt.

Im Jahr darauf reist er nach Alaska und Frankreich, dort gibt er in Arles und Paris Fotografie-Workshops. Am *Center for Creative Photography, University of Arizona*, Tucson und am *Mills College* in Oakland hält er Vorlesungen, gefolgt von Workshops am *Massachusetts College of Art* in Boston und am *Tahoe Photographic College*, Nevada. 1983 reist Garry Winogrand im Mai mit Taylor Hackford, der auf der Halbinsel Yukatan den Thriller „Against All Odds“ dreht. Im Juni reist Winogrand weiter nach Dänemark und Schweden. Tom Consilvio arbeitet unterdessen an den Abzügen für das Portfolio „15 Big Shots“, herausgegeben von der *Fraenkel Gallery (Fraenkel Publications)*.<sup>63</sup>

Es folgen Workshops von Winogrand in Maine, Vorlesungen in San Diego, Chicago, New York und Oklahoma und eine Position als Jurymitglied von „Photowork '84“ an der *University of Miami*. In Verbindung mit der Los Angeles Olympiade erscheint in diesem Jahr auch Winogrands offizielles Poster.

Im Zuge der Auflösung seines Apartments in New York spendet Winogrand bereits einen Teil seiner Arbeiten dem *Center for Creative Photography* an der *University of Arizona* in Tucson – geschätzte Anzahl circa 16 000 Abzüge und hochwertige Kunstdrucke sowie über 400 Kontaktabzüge.

Am 08. Februar 1984 wird bei Garry Winogrand Krebs im Gallenblasenkanal diagnostiziert, die Heilungschancen stehen bereits sehr schlecht. Seine Frau Eileen und ein enger Mitarbeiter pflegen ihn, viele seiner engsten Freund\*innen und Kolleg\*innen besuchen ihn in seinem Zuhause in Los Angeles. Am 19. März bringen Tom Consilvio, seine Frau Eileen und seine drei Kinder Garry Winogrand nach Mexiko in das *Gerson Institute*, eine Klinik für Alternative Heilmethoden.<sup>64</sup>

Unmittelbar nach der Ankunft in Tijuana erliegt Winogrand im Kreise seiner Angehörigen in der Klinik seinem Krebsleiden.

<sup>63</sup> Vgl. <https://fraenkelgallery.com/publications/category/winogrand-garry> (Stand 02. Februar 2018)

<sup>64</sup> Vgl. <https://gerson.org/gerpress/> (Stand 18. Juli 2017)

John Szarkowski (1962-1991 Direktor des *Department of Photography* am *Museum of Modern Art*) beauftragt 1985 Tom Consilvio über 2 000 unentwickelte Filme und geschätzt circa 4 000 entwickelte Filme, allerdings alle Negative ohne Kontaktabzüge, aufzuarbeiten. Die Fotografien werden in Folge von John Szarkowski, Tod Papageorge, Thomas Roma und dessen Assistentin Sarah Anne McNear für eine vom *MoMA* geplante Ausstellung („Garry Winogrand“, 1988) sowie eine geplante Publikation („Winogrand: Figments from the Real World“, 1988) gesichtet.

In den Jahren 1992 und 1993 kann das *Center for Creative Photography* in Tucson, Arizona, eine bedeutende Anzahl an Fotografien, Filmmaterial und Dokumente von Winogrands Witwe Eileen Adele Hale erwerben. Mit den früheren bereits vorhandenen Beständen, die von Winogrand selbst an das *CCP* übergeben wurden, verfügt das Archiv nun neben hochwertigen Abzügen und Testabzügen, Kontaktbögen samt entsprechender Negative, 34mm Dias, eine unbestimmte Anzahl an Polaroids, 8mm Filmmaterial und Dokumentationsmaterial sowie Korrespondenzen und Kopien der Bewerbungen Winogrands für die *Guggenheim-Stipendien*.<sup>65</sup>

Auszug aus dem Inhaltsverzeichnis aus dem „Finding Aid for the Garry Winogrand Archive AG 72“:

„Photographic materials and papers, circa 1947-1984, of Garry Winogrand (1928-1984), teacher and photographer. Includes approximately 600 fine prints, 16,000 study prints, 15,000 proof prints, 20,000 contact sheets, 45,662 35mm color slides, and 100,000 negatives. A few Polaroid prints, amateur motion picture films, and publication materials are also found in the archive. 67 linear feet.“<sup>66</sup>

<sup>65</sup> Vgl. Garry Winogrand Contact Sheets and Negative Box List. Garry Winogrand Archive, Center for Creative Photography, The University of Arizona, Tucson, Arizona.

<sup>66</sup> Anmerkung: Auszug aus dem Inhaltsverzeichnis aus dem „Finding Aid for the Garry Winogrand Archive AG 72“, Garry Winogrand Archive, Center for Creative Photography, The University of Arizona, Tucson, AZ. Stand 02. Mai 2017



Fred W. McDarrah, Garry Winogrand On A San Francisco Street.  
American photographer Garry Winogrand (1928 - 1984) holds his camera as he stands  
on a sidewalk, San Francisco, California, August 7, 1972  
© Photo by Fred W. McDarrah/Getty Images/168958680

---

## 4. Übersicht der Werkgruppen Garry Winogrands und exemplarische Kurzanalysen einzelner Aufnahmen

In der folgenden Bestandsaufnahme soll ein Überblick über Werk und die künstlerischen Strategien Garry Winogrands gegeben werden. Reiseprojekte, Motivwelt und semiotischer Kontext sollen näher untersucht und Parallelen zu Strömungen zeitgenössischer Kunstgattungen herausgearbeitet werden. An exemplarischen Analysen von Fotografien sollen ästhetische Komposition sowie inhaltliche Fragen behandelt werden.

### 4.1. Frühe Arbeiten

In seinen Fotografien der frühen 1960er Jahre begann Winograd neue formale Strategien zu entwickeln, die unter anderem auch Robert Frank in „The Americans“ einsetzte. Zum einen bot die Möglichkeiten des Weitwinkelobjektivs an der Handkamera ein neues Werkzeug; um mehr von einem potenziellen Motiv aus einem bestimmten Blickwinkel einzubeziehen. So kann trotz geringer Distanz von Fotograf\*in zu Objekt nicht nur Detail, sondern ein umfassender Eindruck des Gesamten entstehen.

Winograd lernte das Weitwinkelobjektiv so zu nutzen, dass er eine komplette Person aus einer Entfernung fotografieren konnte, in der wir uns normalerweise nur auf Gesichter konzentrieren würden. Aus dieser beinahe intimen Distanz werden von einer Person Füße und Beine von oben gezeigt, wir blicken geradewegs in das Gesicht, meist sogar in leichter Obersicht (*High-Angle-Shot*) und die gesamte Figur wird mit einer neuen Komplexität gezeichnet.

Mit dieser Aufnahmetechnik wird die Kamera allerdings grundsätzlich gekippt, Horizont und Umraum werden nicht vertikal abgebildet, wie es ein klassisches Verfahren vorschreiben würde.

Um dennoch Stabilität in den Fotografien zu erzeugen, experimentierte Winograd mit dem Kippen des Rahmens und suchte verschiedene Vertikalen, sei es in der Bildmitte oder an den Bildaußenrändern.

Er entdeckte, dass er seine Bilder mit einer Freiheit komponieren konnte, die er zuvor nicht genutzt hatte. Dass er trotz geneigten Rahmens über die neuen

Einsatzmöglichkeiten des Weitwinkelobjektivs die nötige Bildstabilität generieren und Bildinhalten neue Interpretationsmöglichkeiten zukommen lassen konnte.



Garry Winogrand, Lake Tahoe, 1964  
 © The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Die Farbfotografie „Lake Tahoe, 1964“ aus dem Jahr 1964 ordnet sich der Motivik nach in Winogrands typische Themenvielfalt des trivialen zeitgenössischen Amerikas ein – Motels, Flughäfen, Shopping Malls, Straßen, Autos und Menschen. Die Aufnahme ist formal in drei Bereiche gegliedert, im vorderen Bereich wird ein Parkplatz angedeutet, rechts ist im Anschnitt ein rotes, glänzendes Auto zu sehen. Bis leicht über die horizontale Bildmitte verläuft quer durch das Bild die verglaste Wand eines Swimmingpool-Bereichs, die transparenten Scheiben wirken teilweise hellblau und teilweise gelb eingefärbt. So wird der Blick auf das Geschehen im Pool und am Poolrand freigegeben.

Hinter dem Pool scheint ein Haus zu stehen, gekennzeichnet als Motel durch die Schilder „Tally Ho Motel“, „Motel“, einem Schild mit abgebildeter Pferdekutsche und dem Schriftzug „Tally Ho“, darunter ein „Va“, vermutlich wird hier der restliche Schriftzug „Vacancy“ durch einen aufgespannten Sonnenschirm verdeckt. Im oberen Bildbereich neben den Schildern, erkennt man Bäume und die einsetzende Dämmerung. Durch die Farbe des Himmels wirkt die Pool-Szenerie beinahe

unnatürlich illuminiert und künstlich. Abgesehen von der Trivialität der Motivwahl und einer offensichtlichen Schnappschussästhetik präsentiert die Fotografie neben typischer Schrägstellung der Kamera eine Verstrickung von Außen- und Innenwelt und zeigt so Verzahnungen verschiedener Bildelemente, wie sie für Winogrand ästhetische Sprache sinnbildlich sind.

Moderne Attribute des „American Way of Life“ – das Auto, der Swimming Pool und das Motel – werden in einem Bild vereint, „low culture“-Motive des Alltags treten in die Fotografie und besonders in die Farbfotografie ein.



Garry Winogrand, New York, 1968  
 © The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Rechts im Bild „New York, 1968“ sieht man einen Afroamerikaner, er hält einen Blindenstock in der einen und eine offene Konservendose in der anderen Hand, um seinen Hals hängt ein Schild mit der Aufschrift „I AM BLIND AND DEAF“. In dieser Fotografie wird Winogrand, der sich in rastlos visueller Bewegung befindliche und vieles sehende Fotograf, mit einer Person konfrontiert, die sich nicht bewegt und nichts sieht. Der Mann bietet Stifte im Tauschhandel für eine Spende an – „alles, was du gibst, wird mir helfen“. Die Texttafel informiert weiter, dass sein Hund „Lady“ heißt, im unteren Bildrand kann man „Lady“ an den dunklen Dreiecken „ihrer“ Ohren

---

ausfindig machen. Eine junge, weiße Frau in der linken Bildhälfte wirft mit ihrer linken Hand dem Mann scheinbar Geld in seine offene Konservendose, ihr Portemonnaie hält sie in ihrer rechten Hand. Eine Passantin läuft von hinten (links) an der Situation vorbei und scheint den Fotografen argwöhnisch zu begutachten. Direkt vor ihr, hinter dem Rücken der Spenderin vorbei, eilt eine Frau vorbei. Ironischerweise trägt diese Frau, welche die Situation nicht registriert und „nicht sieht“, den traditionellen Signifikanten der Blindheit: eine dunkle Sonnenbrille. Ein Freund Winogrands, Tod Papageorge, ist der Meinung, dass es sich bei der jungen Frau um die Schauspielerin Ali MacGraw handle und Winogrand unwissentlich zum Paparazzi wurde als er sie quasi Jahre vor ihrem Durchbruch mit dem Film „Love Story“ (1970) ablichtete. Die Schauspielerin konnte allerdings nicht hundertprozentig bestätigen, ob sie die junge Frau auf der Fotografie ist.

#### 4.2. „The Animals“, Ausstellung und Publikation, *Museum of Modern Art*, New York, 1969

Die Publikation „The Animals“ erschien begleitend zu einer Ausstellung im *Museum of Modern Art* in New York mit einem Text von *MoMA*-Kurator John Szarkowski. Die 45 Schwarzweißfotografien<sup>67</sup> zeigen Weitwinkelaufnahmen aus dem *Bronx Zoo* und dem *Coney Island Aquarium*, die Fotografien zeigen Zootiere in ihren Gehegen sowie Besucher\*innen, teilweise in skurrilen Situationen. Rückblickend fasste John Szarkowski zusammen, dass die Planung des Buches auf der Hoffnung basierte, dass ein kleines, preiswertes, gut produziertes Buch an künstlerischer Fotografie, welches sich mit einem Mainstream-freundlichen Thema beschäftigt, breites Interesse wecken könnte. Das Buch wurde in einer Auflage von 30 000 Exemplaren gedruckt und für 2,50 Dollar verkauft – es wurde zum kommerziellen Misserfolg, die letzten Exemplare konnten erst Jahre später verkauft werden. Szarkowskis formulierte in seinem Text zu „Winogrand. Figments from the Real World“ einen Erklärungsversuch für den Misserfolg des Buches:

„Those who loved zoos were perhaps distressed by the book's irreverent dark humor, which saw the animals as no more clearly noble than their human visitors. Those who were uninterested in zoos did not notice the book. The photographic press generally ignored it, perhaps misled by the fact that it was thin and inexpensive.“<sup>68</sup>

Szarkowski selbst schrieb Jahre zuvor in seinem Katalogtext der Publikation „The Animals“ zu den Arbeiten Winogrands:

„Even if it was a figment of my imagination, I preferred that zoo to the one described by Garry Winogrand. If my zoo was a fairy tale, it was least a happy one. Winogrand's zoo, even if true, is a grotesquery. It is a surreal Disneyland where unlikely human beings and jaded careerist animals stare at each other through bars, exhibiting bad manners and a mutual failure to recognize their own ludicrous predicaments.“<sup>69</sup>

Zwischen 1962 und 1969 aufgenommen und erstmals in der gleichnamigen Ausstellung 1969-70 im *MoMA* präsentiert, verwischen Winogrands Bilder die

<sup>67</sup> Anmerkung: inklusive Coverbild

<sup>68</sup> Zitat Szarkowski, John in Winogrand: Figments from the Real World. Ausstellungskatalog. Museum of Modern Art. New York. Seite 22

<sup>69</sup> Zitat Szarkowski, John in The Animals. Afterword by John Szarkowski. Ausstellungskatalog. Museum of Modern Art. New York, 1969. Seite 45

Grenze zwischen Betrachter\*innen und Subjekt und offenbaren die natürliche und oft humorvolle Parallele zwischen dem Verhalten von Mensch und Tier. Die Darstellung der Gefangenschaft in den Fotografien kann als Metapher für die allgegenwärtigen Rassen- und Geschlechtertrennungen der damaligen Zeit gelesen werden und dient gleichzeitig als Untersuchung von öffentlicher Erholung und Voyeurismus.



Garry Winogrand, New York, 1962  
 © The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Die Aufnahme „New York, 1962“ aus der Publikation zeigt in der Bildmitte zwei Personen von hinten, der Physiognomie nach ein junges Pärchen, im Partnerlook gekleidet, von hinten an einen Zaun gelehnt. Beide blicken in ein Elefantengehege, welches zusätzlich mit einer Steinmauer abgegrenzt wurde. Oberhalb der Bildmitte am rechten Bildrand sind zwei Elefanten zu sehen, eines der Tiere hat seinen Rüssel auf der Steinmauer abgelegt und schaut aus dem Gehege zu den Besucher\*innen. Der andere Elefant lehnt sich an dessen Rücken an und ist nur seitlich bis zur Körpermitte zu sehen, seine hintere Körperhälfte liegt außerhalb des Bildrandes.

Am rechten unteren Bildrand erkennt man eine dunkel gekleidete Person allerdings in radikalem Anschnitt, an dieser Stelle beginnt auch der äußere Drahtzaun ins Bild zu laufen, der sich bis oberhalb des linken Bildrandes durch die gesamte Fotografie zieht. Winogrand hat auch hier die Kamera während der Aufnahme stark gekippt, so

dass der Horizont, wie so oft nicht gleichmäßig gerade und stabilisierend durch das Bild verläuft, sondern auch das gesamte Bild nach rechts kippen lässt. Das Pärchen mit den identisch schwarz-weißen Flanellhemden scheint vertieft in die Beobachtung der Tiere zu sein, sodass es die skurrile Formierung links von sich nicht zu bemerken scheint. Man erkennt ein vollständiges Beinpaar und eine rechte Beinhälfte, vermutlich handelt es sich hier um zwei erwachsene Personen, die ihre dazugehörigen Oberkörper unter einem überdimensionierten Pappkarton versteckt haben. Diese sonderbare Formation scheint ebenfalls die Zootiere zu beobachten. Möchten die beiden Personen unter der aufgeklappten Kartonage ungestört die Tiere beobachten oder gegebenenfalls selbst nicht beobachtet werden?

#### 4.3. „Woman Are Beautiful“, Ausstellung und Publikation, *Light Gallery*, New York, 1975

Für die im Jahr 1975 erschienene Publikation „Women Are Beautiful“ suchte Garry Winogrand gemeinsam mit *MoMA*-Kurator John Szarkowski, aus mehreren hundert Fotografien die im Buch veröffentlichten 85 Bilder aus.



Garry Winogrand, New York World's Fair, 1964  
© The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Die Aufnahmen zeigen, wie Winogrand die Figur der selbstbewussten, glücklichen, freien und schönen Frau in der Zeit der zweiten Welle des Feminismus und des Zeitalters der sexuellen Revolution sah – in ihrem Alltag, auf den Straßen New Yorks oder auf Partys. Er zeigte das Konzept der Schönheit auf realistische Weise, in den Momenten, die frei von dem Drang sind, die Erwartungen zu erfüllen. Von Feminist\*innen und Kritiker\*innen mit den Labels „voyeuristisch“ und „chauvinistisch“ versehen, unabhängig von den erfindungsreichen, ungewöhnlichen formalen Kriterien, wurden die Arbeiten mehrheitlich als sexistisch eingestuft.<sup>70</sup> Winogrand selbst schrieb über die Attraktivität und Anziehungskraft von Frauen ein Statement, welches weniger sexistisch sondern vielmehr überzeugt von deren Ästhetik und Schönheit klingt:

„Whenever I've see an attractive woman, I've done my best to photograph her. I don't know if all the woman in the photographs are beautiful, but I do know that the woman are beautiful in the photographs.

By the term “attractive woman,” I mean a woman I react to, positively. What do I react to in a woman? I do not mean as a man getting to know a woman, but as a photographer photographing. I know it's not just prettiness or physical dimensions. I suspect that I respond to their energies. How they stand and move their bodies and faces. In the end, the photographs are description of poses or attitudes that give an idea, a hint of their energies. After all, I do not know the woman in these photographs. Not their names, work or lives.

“Woman Are Beautiful” is a good title for this book because they are.<sup>71</sup>

Die 1960er Jahre markierten einen Wandel in der Einstellung vieler Frauen, der sich aus ihrer intensiven Ausübung der privaten und öffentlichen Freiheit mündete. In früheren Arbeiten bis circa Ende der 1950er Jahre sehen die Betrachter\*innen auf Winogrands Fotografien oft sehr verschlossen wirkende Frauen mit gesenktem Blick. Eine dominierende Präsenz nehmen in diesen Arbeiten die Männer in Anzügen, Geschäftsmänner auf ihrem Weg zur Arbeit und ältere Herren mit Mantel, Hut und Zigarre einer präfeministischen Männerwelt ein. Nicht einmal ein Jahrzehnt

<sup>70</sup> Vgl. Davis, Keith F.: An American Century of Photography. From Dry-Plate to Digital. Seite 398

<sup>71</sup> Zitat Winogrand, Garry in Women are Beautiful. Essay by Helen Gary Bishop. Ausstellungskatalog. New York, 1975. Seite 7

später bekommen die Betrachter\*innen von Garry Winogrand ein komplett anderes Frauenbild präsentiert.

Es sind kraftvolle, attraktive Frauen in körperbewusster Kleidung und ihre Körper meist in Bewegung zu sehen. Die abgebildeten Frauen wirken temperamentvoll, selbstbewusst, glücklich und ungehemmt.

Geoff Dyer beschreibt die Frauen in dem Bildband wie folgt:

„The women in *Woman are beautiful* [...] have the vitality released by feminism. So this woman is like the embodiment of as yet unrealised potential. In the future [of his pictures], woman will have their eyes open. They'll see Winogrand, they laugh, they glare at him –Fuck you!– or through him. And he will love them for it.“<sup>72</sup>



Abbildung links: Garry Winogrand, New York, 1950s

© The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Abbildung rechts: Garry Winogrand, New York, 1965

© The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Viele der Fotografien Winogrands zeigen eine soziale Transformation: Die Bilder seiner jahrzehntelangen Hingabe bilden eine Art Dokumentation, die für eine kraftvolle Revolution der Weiblichkeit steht und mit Winogrand einen Art Dokumentaristen gefunden hatte.

<sup>72</sup> Zitat Dyer, Geoff: *The Street Philosophy of Garry Winogrand*. Seite 19

---

Winogrand legte keinen großen Wert auf die Genauigkeit seiner Kompositionen. Immer wieder ignoriert er die grundlegenden Lehren der formalen Elemente der Komposition und wird zum Regisseur des Augenblicks.

Winogrand konstruiert mit seinen Aussagen

„All things are photographable“ und „I photograph to find out what something will look like photographed“<sup>73</sup>

einen metaphorischen Rahmen. Ein Ansatz, der nichts als eine desorganisierte Erfahrung der Realität selbst ist. Mit seiner Kamera fängt Winogrand durch seine Kompositionen jedes Detail ein und gibt der Darstellung neue Bedeutung.

Der 1975 erschienene Ausstellungskatalog „Women Are Beautiful“ vereint die Bilder von Winogrands Engagement, Frauen überall zu fotografieren: in Schwimmbädern, Cafeterien, High-Society-Partys und vor allem in den Straßen von New York. Durch die Vermeidung von Nacktbildern und Studio-Porträts untersucht Winogrand die Art und Weise, wie Frauen ihre Sexualität durch Kleidung, Frisuren, Gesten, Lachen oder Flüstern ausdrücken.

Seine Serie über Frauen ist nicht nur ein oberflächlicher Essay über die Arten von Schönheit, sondern auch eine soziale Reflexion über die Gegenkultur und die Proteste im Rahmen der Frauenrechtsbewegung. Es ist jedoch unmöglich, das ästhetische Element der Schönheit zu ignorieren, welches die Frauen zeigen und verkörpern, da sie ungehemmt und selbstbewusst über ihren Körper bestimmen und dies reflektiert möglicherweise auch den Anbruch einer neuen Ära der amerikanischen Gesellschaft. Winogrands Stil kann in einigen Arbeiten auch mit dem Abstrakten Expressionismus in Verbindung gebracht werden, da Gefühl, Emotion und Spontaneität in dieser Stilrichtung wichtiger einzuordnen waren als Perfektion, Komposition und formale Richtlinien.

---

<sup>73</sup> Zitat Papageorge, Tod: About a Photograph: New York, 1967, by Garry Winogrand in Transatlanticcirca Revue D'études américaines. American Studies Journal. 2/2014. Aesthetics of Theory in the Modern Era and Beyond/Photographie documentaire. Seite 4



Garry Winogrand, New York, 1968  
 © The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Das Buch „Woman are Beautiful“ endet mit einem Bild, das sich metaphorisch auf das Thema „Befreiung“ konzentriert. Ausgedrückt durch ein gelöstes, herzliches, offenes Lachen einer dunkelhaarigen Frau, die mit dem Rücken vor einem Schaufenster steht und in ihrer rechten Hand eine Eiswaffel hält.

Das Schaufenster hinter ihr stellt eine kopf- und beinlose, männliche Schaufensterpuppe in gepflegter Herrenausrüstung aus, in der Spiegelung des Fensters erkennt man rechts den Fotografen selbst und links neben der Frau einen vorbeilaufenden Passanten. Die geisterhafte Erscheinung Garry Winogrands ergänzt den Kopf der Schaufensterpuppe und outet ihn als Fotografen, Voyeur, Zeugen der gelösten, nicht-gestellt wirkenden Situation.

Ähnlich der „Cameoauftritte“ von Alfred Hitchcock, Rainer Werner Fassbinder oder Quentin Tarantino drängt sich auch bei Winogrand seine Autorschaft in das visuelle Werk, die Aufnahme wird hier zur Plattform eines Autors, der normalerweise ungesehen und vermeintlich unbeachtet hinter seiner Figurenwelt verschwindet.<sup>74</sup>

<sup>74</sup> Vgl. Gisi, Marco; Meyer, Urs; Sorg, Reto (Hrsg.): Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview. Seite 14

Besonders auf den Kontaktbögen aus seinen späten Schaffensjahren finden sich unzählige Aufnahmen mit einem Schuh, einem Schatten oder Spiegelungen von Garry Winogrand in Oberflächen und Fenstern. Als würde er sich selbst beziehungsweise respektive den Betrachter\*innen sagen wollen „Ich bin hier“ beziehungsweise „ich war hier“.

#### **4.4. „Public Relations“, Ausstellung und Publikation, *Museum of Modern Art*, New York, 1977**

Der Ausstellungskatalog „Public Relations“ erschien 1977 begleitend zur gleichnamigen Ausstellung am *Museum of Modern Art* in New York, die von Oktober bis Dezember 1977 gezeigt wurde. Garry Winogrand formulierte 1969 sein Vorhaben mit der Begründung

„to photograph the effect of media on events.“<sup>75</sup>

Die Arbeiten in der Publikation, die größtenteils zwischen 1969 und 1973 entstanden, könnten der übergeordneten Thematik einer zunehmenden Medialisierung zugeordnet werden.

Die fotografischen Streifzüge zeigen den Betrachter\*innen öffentliches Zusammenleben, das Leben in der Großstadt, Events, Paraden, politische Kundgebungen, Demonstrationen und Partys. Winogrand besuchte 1970 Frank Stellas Ausstellungseröffnung im *MoMA*, einen Boxkampf von Muhammad Ali im *Madison Square Garden*, einen *Woman's Liberation March* inmitten New Yorks und unter anderem die „Elliott Richardson Press Conference“ in Austin, Texas am 30. April 1973, die im direkten Zusammenhang mit der *Watergate*-Affäre stand und letztlich in Konsequenz zum Rücktritt des republikanischen Präsidenten Richard Nixon (1913-1994) führte. Möglicherweise sieht man hier die Rücktrittserklärung Elliott L. Richardsons (1920-1999), nachdem er die Anweisung Präsident Nixons verweigerte, den leitenden Bundesrechtsanwalt zu entlassen, er trat als Reaktion

<sup>75</sup> Zitat Papageorge, Tod: Introduction in Winogrand, Garry: Public Relations. New York, Seite 14.

auf diesen Versuch der Unterminierung der Gewaltenteilung aus dem Regierungsstab zurück.

Die Partizipation des Fotografen und seine Begeisterung für kollektive Events findet in seinen Fotografien, die gesellschaftliche Ansammlungen zeigen, so Gisela Parak, eine adäquate Form der Darstellung. Sie deutet seine Arbeiten als die Suche einer fotografischen Zeugenposition des Individuums in der Masse. Dieser Ansatz steht im Gegensatz zur festgestellten Vereinzelung des Individuums inmitten der Großstadt in Form der Entfremdung, wie sie von Tom Wolfe und Alexis de Tocqueville analysiert wird.<sup>76</sup> Was auf den ersten Blick auf den Fotografien in „Public Relations“ nicht klar wird ist, dass viele der ausgewählten Bilder mit politischem Zeitgeschehen verknüpft sind. Die knappen Untertitel konnten im zeitgenössischen Kontext vermutlich schnell mit den Geschehnissen in Verbindung gebracht werden, deren Kontextualisierung sich bei einer heutigen Betrachtung eher nicht selbstverständlich.



Garry Winogrand, Apollo 11 Moon Shot, Cape Kennedy, Florida, 1969  
© The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

<sup>76</sup> Vgl. Parak, Gisela: The American Social Landscape. Dokumentarfotografie im Wandel des 20. Jahrhunderts. Seite 62

Die Aufnahme „Apollo 11 Moon Shot, Cape Kennedy, Florida, 1969“ wurde am Tag des Starts der *Apollo 11*, des ersten bemannten Fluges mit einer gelungenen Mondlandung, von Winogrand in *Cape Kennedy* aufgenommen.

Die Aufnahme ist in zwei Ebenen aufgeteilt, im Bildhintergrund ist eine Art Tribüne mit der Aufschrift „NASA. JOHN F. KENNEDY SPACE CENTER“ zu erkennen, auf ihr stehen viele Personen, die mit Ferngläsern Richtung Himmel blicken. Jeweils seitlich erhält man einen knappen Blick auf eine Art freies Feld oder möglicherweise einen großen Platz mit einer größeren Menschenansammlung. Personen auf der rechten Bildseite bilden einen visuellen Übergang zu einer Personengruppe auf der vorderen Bildhälfte. Zwei männliche Personen in dunkle Anzugshosen und hellen Hemden gekleidet, blicken ebenfalls durch Ferngläser nach oben gen Himmel. Eine einzige Person, eine Frau in hellem Kleid mit einem hellen Sonnenhut, ist von dem Geschehen, welches hier nicht direkt, sondern nur passiv durch den Titel wahrgenommen wird, abgewandt und blickt direkt in Richtung der Betrachter\*innen – mit einem Fotoapparat vor ihren Augen. Sie scheint sich für den Start der *Apollo 11* nicht zu interessieren, vielmehr hat der Fotograf ein größeres Interesse geweckt. So werden in erster Instanz, die Betrachter\*innen dem anwesenden Fotografen bewusst, in nächster Instanz wird ein unbeabsichtigter Voyeurismus enttarnt und in letzter Instanz wird Winogrand selbst zum fotografierten Objekt, Bildsubjekt und zentrale Figur ihrer soeben entstandenen Fotografie. Ein dokumentierter Beweis der Anwesenheit des Fotografen und seiner Zeugenschaft des Ereignisses.

„In his [...] picture from the moon launch of July 1969, the spacecraft had already gone [...]. His work looks at history and away at the same gesture, as if to say that events are important, yes, but less so, very likely, than the flow that carries them by.“<sup>77</sup>

Zusammengefasst zeigt „Public Relations“ einen Querschnitt aus der sozialen Landschaft der USA der damaligen Zeit, von innenpolitische Themen wie beispielsweise Protestbewegungen gegen den Vietnam-Krieg, Bürgerrechtsbewegung bis hin zu weiteren gesellschaftliche Veränderungen wie die Anerkennung Homosexueller. Rahmende Instanz bilden die Medien in ihrer Funktion als Multiplikatoren, sie verbinden die Einzeldarstellungen und reflektieren in vielen Arbeiten den damals neuen Trend der Live-Berichterstattung, der

<sup>77</sup> Zitat Rubinien, Leo: Garry Winogrand. Seite 26

Inszenierung gesellschaftlicher Ereignisse und der exzessiven Nachberichterstattung der Presse.

Die Fotografien der Publikation sind ohne jegliche Hierarchie der Themen angeordnet, ohne eine persönliche Aussage oder politische Position des Fotografen zu treffen, vielmehr ist die Neugier und ein reges Interesse Winogrands an seiner ihn umgebenden Welt zu erkennen.

Parak fasst in ihrer Formulierung zusammen:

„[s]eine *reflexive Indifferenz* beschreibt als nonverbale Positionierung eine bewusste Auseinandersetzung mit den Konstituierungsprozessen gesellschaftlicher Leitbilder unter Berücksichtigung medialer Manipulation. Garry Winogrands fotografische Zusammenstellungen lenken die Wahrnehmung darauf zu sehen, wie Handlungen einen öffentlichen Raum konstituieren, der das Potential der Freiheit, des Mitgefühls und der politischen Streitkultur enthält.“<sup>78</sup>

#### **4.5. „Stock Photographs: The Fort Worth Fat Stock Show and Rodeo“, Monografie, *University of Texas Press*, 1980**

Im Jahr 1974 beauftragte das *Amon Carter Museum of American Art* in Fort Worth, Texas, Garry Winogrand für eine Fotografieausstellung und Begleitpublikation über die Expositions- und Viehmesse, bekannt als „Fort Worth Stock Show and Rodeo“. Die älteste kontinuierlich veranstaltete Viehmesse, gekoppelt mit Rodeo, findet seit dem Jahr 1896 jährlich in Fort Worth, Texas, statt, traditionell von Mitte Januar bis Anfang Februar. Während der Zeitraum 1974 bis 1977 entstanden über 1 000 Fotografien, aus denen Garry Winogrand gemeinsam mit Tod Papageorge insgesamt 102 Arbeiten auswählte. Thema und Intention des Fotografen werden in dem *Publisher's Foreword* kurz umrissen:

„His intent was not to cover the event as a journalist. He considers his work to be quite subjective: “What I am interested in is what is shown and the relationship of what is photographed.” He is also concerned with “the

<sup>78</sup> Zitat Parak, Gisela: *The American Social Landscape. Dokumentarfotografie im Wandel des 20. Jahrhunderts.* Seite 67

physicality of everybody, the people and the animals.”<sup>79</sup>

Die Publikation erschien 1980 mit einem Essay und historischem Abriss von Ron Tyler, inzwischen pensionierter Direktor des *Amon Carter Museum of American Art* in Fort Worth, Texas, und ehemaliger Professor für Geschichte und Direktor der *Texas State Historical Association* an der *University of Texas* in Austin, Texas.

In einer auf den Essay folgenden Photographer's Note schrieb Garry Winogrand:

„Although the photographs were taken at the livestock show and rodeo, the book does not presume to be a complete catalog of all the events.

Rather, it is a very subjective coverage of the vents, faces, and byplay that I found to be dramatic.“<sup>80</sup>

Die Publikation zeigt Fotografien beginnend mit Paraden: zu Pferd und zu Fuß, das Publikum der Paraden, Tiere der Viehmesse, Bullriding, Partys, Frauen auf Partys, prämierte Tieren bis hin zu Paaren beim Stehblues und Männer beim Rodeo.

Wie für Winogrand typisch, sieht man weder statische Situationen noch gängige Porträtaufnahmen von Personen, sondern Aufnahmen voller Bewegung. Die Qualität der Fotografien weisen starke Abweichungen von klassischen Kompositionen und einer professionellen Ästhetik auf, dennoch unterstreichen diese vermeintlichen Mängel eine Authentizität und Dynamik.

<sup>79</sup> Zitat Winogrand, Garry: Stock Photographs. The Fort Worth Fat Stock Show and Rodeo. in „Photographer's Note“, Teil des Vorworts, ohne Seitenangabe.

<sup>80</sup> Zitat Winogrand, Garry: Stock Photographs. The Fort Worth Fat Stock Show and Rodeo. in „Publisher's Foreword“, Teil des Vorworts, ohne Seitenangabe.



Garry Winogrand, Fort Worth, Texas, 1975  
 © The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Die Aufnahme „Fort Worth, Texas, 1975“ aus der Publikation zeigt einen Mann auf einem Pferd während eines Rittes in einer Arena, Sand staubt aufgewirbelt durch das Bild, Mensch und Tier befinden sich in einem Zustand körperlicher Anstrengung und Anspannung. Das dunkle Pferd ist mit dem Hinterteil aufgebäumt und mit den Vorderläufen steht oder springt es gerade, dies ist nicht eindeutig zu erkennen. Mit halbgeöffnetem Maul, der angespannte Körper in einer nach hinten aufbäumenden oder nach vorne springenden Bewegung, verschwitzten Vorderläufen und wehendem Schweif lenkt der Körper des Tieres den Blick der Betrachter\*innen in einer schiefen Ebene durch das Bild.

Kopf und Vorderläufe des Tieres ragen in die rechte Bildhälfte, während der restliche Körper und Reiter mit angewinkelten Beinen Platz in der linken Bildhälfte einnehmen. So erhält man einen Eindruck des Umraumes der Reiter-Pferd-Gruppe. Von der Arena sieht man, allerdings alles sehr verschwommen, weiße, dekorierte Umzäunungen, es sind Personen vor und hinter ihr und ein weiterer Reiter auf einem stehenden Pferd zu erkennen.

Der Mann hält die Zügel der linken Hand, den rechten Arm hat er über den Kopf nach oben ausgestreckt, seine Finger der rechten Hand liegen bereits außerhalb

---

des Bildrandes. Der Reiter trägt Western Chaps mit Fransen, die durch die Bewegung wild umherfliegen, Cowboyboots, Westernhemd und Hut. Sein Gesichtsausdruck zeugt ebenfalls von konzentrierter Anstrengung, seine Lippen sind geöffnet, seine Zähne sind fest aufeinandergebissen.

Der Reiter scheint das Tier im Griff zu haben, zumal sich eine weitere Person traut, an das Pferd von hinten heranzulaufen, wir sehen zwar lediglich die Beine der Person, allerdings in großer Nähe zu den Hinterläufen des Pferdes. Eine Frage drängt sich während der Betrachtung immer wieder auf – was ist, wenn der Reiter die Kontrolle über Situation und Tier verliert?

Die Fotografien Winogrands erzeugen oft einen Moment großer Spannung, kurz vor einer möglichen Wendung, hier eventuell ist ein Moment kurz vor einer unglücklichen Wendung zu sehen.

Die Publikation beginnt mit der Fotografie eines stolzen Flaggenträgers, fest im Sattel seines Pferdes sitzend und endet mit drei Fotografien eines Clowns in einer Rodeo-Arena, zuerst flüchtend vor einem Bullen, auf der folgenden Aufnahme kurz vor einer Bullenattacke und auf dem letzten Bild in hohem Sturzflug entweder unmittelbar nach der Attacke oder nach einem erfolglosen Ritt. Die Fotografien wurden mit einer schiefen Kamerapositionierung aufgenommen, die Aufnahmen sind verschwommen, verwackelt und in vielen Bereichen zu dunkel um das komplette Szenario zu erkennen.

Die verschwommenen Aufnahmen verweisen auf eine nicht gestellte Aufnahme inmitten von Events, sie lassen besonders diese drei Fotografien umso authentischer und dramatischer wirken. Der auf den zuvor abgebildeten Fotografien dargestellte Stolz während der Paraden und der Mut der Männer des Rodeos wandelt sich in Angst und das einstige Gefühl der Dominanz von Mensch über Natur beziehungsweise Tier geht einem sich abzeichnenden Unheil voran.

Garry Winogrand stellte nach seinem Umzug im Jahr 1980 nach Los Angeles die Herstellung von Ausstellungsabzügen ein, ab 1980 sichtete er kaum noch Arbeiten, im Laufe der Jahre bis zu seinem Tod im Jahr 1984 wurden selbst die belichteten Filme nicht mehr entwickelt.

#### **4.6. „Winogrand. Figments from the Real World“, Ausstellung und Publikation, *Museum of Modern Art*, New York, 1988**

Die Publikation erschien vier Jahre nach Garry Winogrands Tod mit einem Vorwort von John Szarkowski und einer Anzahl an posthum editierten und veröffentlichten Fotografien, die Winogrand selbst in ihrer Fertigstellungen nie gesehen hatte.

Der erste umfassende Überblick über das Werk von Garry Winogrand zeigt kategorisiert unter den folgenden Titeln „Eisenhower Years“, „The Street“, „Women“, „The Zoo“, „On the Road“, „The Sixties, Etc.“, „The Fort Worth Fat Stock Show und Rodeo“, „Airport“ und „Unfinished Work“ insgesamt 179 Fotografien. Der letzte Abschnitt enthält 25 Fotografien, die aus dem Werk ausgewählt wurden, welches Winogrand zum Zeitpunkt seines Todes 1984 unveröffentlicht ließ. In seinem Essay beschreibt John Szarkowski, der den Fotografen und dessen Karriere viele Jahre begleitete, die Entwicklung der Bildstrategien Winogrands während dessen Zeit als Fotojournalist, die Arbeiten während der Hauptschaffensphase bis hin zur zunehmenden Komplexität der Motive unter Verfolgung persönlicher Ziele.

Winogrand mied technische Effekte, einschließlich Weitwinkel-Effekte, er verzichtete auf die Verwendung des extrem weitwinkeligen 21-mm-Objektivs, da dies für sein Verständnis einen zu künstlichen Stil und eine bestimmte Ästhetik evozierte.

Er betonte in Lesungen und Workshops, dass es keine besondere Art und Weise gibt, wie ein Foto aussehen sollte. Die Frage nach dem geneigten Rahmen beziehungsweise schiefen Horizont in seinen Fotografien verleugnete er teilweise sogar und verwies auf eine exakte Rahmung durch den Druck. Die Neigung sei wenn, dann nie willkürlich, sondern es gebe durchaus einen Grund, so Winogrand, was wiederum wahr ist, wenn man intuitives Experimenten als Grund betrachtet.<sup>81</sup>

Des Weiteren sei die Neigung eine Möglichkeit, wichtige Details in den Rahmen aufzunehmen. Seine Kontaktabzüge machen diesen Ansatz immer wieder deutlich, da er die Kamera oft zuerst in die eine und dann in die andere Richtung ausrichtete und versuchte, die ideale Anordnung auszuloten, die der Kraft und Energie seiner Motive am ehesten gerecht wurde.<sup>82</sup>

Winogrand war nach Aussagen Szarkowskis nicht daran interessiert, Bilder zu kreieren, von denen er wusste, dass sie gelängen, und mit Ausnahme seiner

<sup>81</sup> Vgl. Szarkowski, John: Winogrand. Figments from the Real World. Seite 23

<sup>82</sup> Vgl. Szarkowski, John: Winogrand. Figments from the Real World. Seite 23

---

kommerziellen Arbeit, hatte er wohl auch im Vorfeld nie auf den Erfolg einer seiner Ausstellung vertraut.<sup>83</sup>

Winogrand sagte, wenn er ein vertrautes Bild im Sucher sehen würde, „würde er etwas tun, um dies zu ändern“, als wäre das Ziel ein neues ungelöstes Problem.<sup>84</sup>

Winogrand wechselte in Konsequenz seine eigene Position um die Darstellung der Fakten direkt zu verändern oder er wechselte zu einem kürzeren Objektiv, somit konnte er weitere Bildinformationen in seinen Bildrahmen integrieren. In einigen Interviewsequenzen sieht man um seinen Hals immer mehrere Kameras mit unterschiedlichen Objektivarten, eine Ausstattung die typischerweise Fotojournalisten entspricht.

Spätestens seit Mitte der 1960er Jahre setzte sich Winogrand bewusst mit der Frage der Sehdistanz auseinander, er begriff, dass er die Balance zwischen Detail und Umraum des Objekts immer wieder neu aushandeln musste. In seinem Spätwerk sind viele Aufnahmen zu verzeichnen, die aus einer für Winogrands Frühwerk unüblichen weiten Distanz aufgenommen wurden.

In Los Angeles schoss Winogrand tausende Bilder von Menschen, die vom Objektiv zu weit entfernt waren, um sie detailliert beschreiben zu können, möglicherweise ein Versuch, um Habitus und Gestus für einen Moment festzuhalten. Sicherlich interessierte ihn nach wie vor das formale fotografische Problem: Was war die größte Entfernung, die noch überzeugend beschreiben konnte? Eine Erklärung wäre, dass er versuchte, bewusst oder unbewusst, Fotos zu machen, die eine Beziehung zwischen Fotograf\*in und dessen Objekten erkundeten. In vielen späten Aufnahmen scheint Winogrand auch mit Ideen zu experimentieren, die auf die abstrakten Tendenzen zurückgreifen, die für die Fotografie ein halbes Jahrhundert zuvor charakteristisch waren. Beim Fotografieren von Menschen, die eine Straße überquerten, lenkten die weißen Linien, welche die Fußgängerüberwege definieren, Straßenschilder oder die von Strommasten oder Stromleitungen geworfenen Schatten seine Aufmerksamkeit weg von dem eigentlichen Objekt.

---

<sup>83</sup> Vgl. Szarkowski, John: Winogrand. Figments from the Real World. Seite 25-26

<sup>84</sup> Vgl. Szarkowski, John: Winogrand. Figments from the Real World. Seite 25-26



Garry Winogrand, Los Angeles, 1980  
 © The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Die Aufnahme „Los Angeles, 1980“ entstand in Los Angeles und zeigt in der rechten Bildhälfte eine Frau mit langen Haaren und einem dunklen, figurbetonten Kleid an einer Straße neben Straßenschildern mit der englischen Aufschrift „NO LEFT OR U TURN“. Sie trägt Schuhe mit Absätzen in ihrer Hand, wir können nicht erkennen, ob sie andere Schuhe an den Füßen trägt oder barfuß läuft, da ihre Beine ab den Waden abwärts und ihre Füße außerhalb des Bildrandes liegen. Ihren Haaren nach, scheint es leicht windig zu sein und sie wirkt, als wäre sie im Begriff, auf den Fotografen zuzulaufen, ihr Blick ist abgewandt. Auf der Straße erkennt man breite Fahrbahn- und Fußwegmarkierungen, in der linken Bildhälfte sieht man ein fahrendes Auto, im Hintergrund eine angedeutete Skyline und die Fassade eines hohen Gebäudes. Die Arbeit vermag möglicherweise nicht über die Dynamik und Vitalität der früheren New Yorker Aufnahmen verfügen, dennoch sind die für Winogrand typischen Verstrebungen von Blickachsen und durch zentrifugal auseinander treibende Elemente wirkenden Bildkräfte in der Aufnahme zu erkennen. Die nach rechts gerichtete Bewegung des Kleides, der Hände, der Arme und der wehenden Haare der Frau und das nach links fahrenden Auto erzeugen die eigentliche Spannung der Fotografie und verbinden wiederum die Einzelelemente und den eigentlich zweigeteilten Bildaufbau.

---

Die späteren Aufnahmen, die oft in der Kritik stehen, nicht den Qualitäten früherer Arbeiten Winogrands zu entsprechen, nähern sich teilweise Porträtaufnahmen. Die Aufnahmen, im Allgemeinen von Einzelpersonen manchmal von alternden Paaren, zeichnen sich nicht durch formale Eleganz oder Witz aus, sondern durch eine Art Einfachheit mit der sie ein Gefühl für das Leben anderer vermitteln.

Ein Großteil dieser Arbeit ist schwer zu verstehen und in Anbetracht des unüberschaubaren Volumens an Fotografien aus seinem Spätwerk könnte man vermuten, dass Winogrand auf der Suche nach Motiven fotografierte, selbst wenn er kein wirkliches Motiv vorfand, in der Hoffnung, der Akt des Fotografierens könnte ihn zu einem führen.<sup>85</sup>

Eine solche These könnte die circa 150 Filmrollen erklären, die Winogrand in dem *IVAR* aufnahm, einem Stripclub in Los Angeles, in dem eine Reihe von Frauen immer und immer wieder die gleiche triste Routine ausführten. Viele der Fotografien zeigen schlichtweg, wie unbedeckte Damen ihre weibliche Scham einem Publikum von Männern präsentiert. Meist vor halbleeren Publikumsreihen und leger gekleideten Männern gemischten Alters, tanzen junge Frauen auf einer Bühne und in den Fotografien finden sich unter anderem die dokumentierte Szenerie, Aufnahmen des Etablissements bis hin zu Detailaufnahmen der weiblichen Körper.

---

<sup>85</sup> Vgl. Szarkowski, John: Winogrand. *Figments from the Real World*. Seite 39



Garry Winogrand, Ivar Theater, 1982  
 © The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Somit ist es nicht ganz ungewöhnlich, dass viele der *IVAR*-Aufnahmen in dem Archiv des *Center for Creative Photography* unter Verschluss gehalten werden, verwunderlich ist dennoch, dass die Arbeiten in dem offiziellen Bestand nicht aufgeführt sind und bei einer Vorrecherche nicht gefunden beziehungsweise auch nicht bestellt werden können.

Bernd Stöver schreibt der US-amerikanischen Gesellschaft im Umgang mit pornografischem Material eine Doppelmoral zu, wie sie bereits in der puritanischen Grundidee der US-Gesellschaft vorhanden war. In der Filmwirtschaft eröffnete diese doppelte Moral zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit dem pornografischen Film, dem *Stag Film*, ganz neue Geschäftsfelder. Bis in die 1950er Jahre hinein galt in US-amerikanischen Spielfilmen selbst ein Kuss teilweise noch als anrühlich. Auch der junge Journalist Hugh Hefner (1926-2017) profitierte 1953 von der bisherigen Prüderie, als er mit dem *Playboy* einen Standard für sogenannte *Stag Magazines* (Herrenmagazine) setzte.<sup>86</sup> Inzwischen werden circa 90 Prozent der sogenannten *Adult Movies* in Kalifornien produziert und der offiziell registrierte Umsatz beläuft sich jährlich auf circa zehn Milliarden US-Dollar. Zu Erfolg und Popularisierung trug

<sup>86</sup> Vgl. Stöver, Bernd: United States of America. Seite 577

---

aber nicht die offensive Darstellung von Sexualität bei, sondern eher ein regelrecht verschämter Umgang damit.

Abigail Solomon-Godeau befasste sich in einem 1987 publizierten Artikel mit erotischen und pornografischen Fotografien des 19. Jahrhunderts. Sie begründet in ihrem Text das Aufkommen und den enormen Anstieg der erotischen Darstellungsform als ein neues Genre, das ohne Erfindung der Fotografie und den neuen Stellenwert des fotografischen Bildes als eine Art „Spur des Realen“ nicht hätte entstehen können.<sup>87</sup> Innerhalb dieses Erklärungsrahmens bildet diese zuvor nicht dagewesene Spur des Realen die Grundlage einer neuen Obszönität, die eng mit den sinnlichen Reizen eines exzessiven Realismus verknüpft ist, so Katja Silverman. Dieser neue „Zugriff auf das Reale“, den die Fotografie bietet, ist nach Solomon-Godeau von besonderer Wichtigkeit, er wird in der Fotografie möglich und dies stehe – wiederum im Gegensatz zu einer idealisierten Aktdarstellung – in einem indexialischen, kausalen Verhältnis zu einem nackten Körper.

Ein

„Realismus-Exzess“<sup>88</sup>

scheint verantwortlich für Spannungen zwischen Tradition der erotischen und pornografischen Fotografie und dem Bereich Kunst, so Silverman abschließend.

---

<sup>87</sup> Vgl. Silverman, Katja in Karavagna, Christian (Hrsg.): Privileg Blick! Kritik der visuellen Kultur. Seite 66

<sup>88</sup> Zitat Silverman, Katja in Karavagna, Christian (Hrsg.): Privileg Blick! Kritik der visuellen Kultur. Seite 66

#### 4.7. „Arrivals and Departures. The Airport Pictures of Garry Winogrand“ Monografie, *Distributed Art Publishers, New York, 2004*

Mit einem Vorwort Alex Harris und einem Essay von Lee Friedlander erschien im Jahr 2004 die Publikation mit insgesamt 86 Fotografien, die in den Jahren zwischen 1958 bis 1983 entstanden sind. Alex Harris kontaktierte nach Gesprächen mit Lee Friedlander das Archiv in Tucson und veröffentlichte unter dem Titel „Garry Winogrand's Travel Anxiety“ in dem Magazin *Double Take* zehn bisher noch unveröffentlichte Fotografien im Frühjahr 1996, begleitet von einem Text von Thomas Roma. Gemeinsam mit Lee Friedlander begannen sie zwei Jahre später im Archiv weitere Arbeiten zu sichten. Hunderte von Kontaktbögen und circa 1 500 Abzüge im Archiv des Center for Creative Photography in Tucson, Arizona, zeigen Szenen an Flughäfen, Harris schreibt über die Fotografien:

„The pleasure we take in Garry Winogrand's pictures is the pleasure of travel. Turning these pages hold the possibility of turning the corner and seeing something new, of discovering something we've never quite seen this way before, even the possibility of seeing ourselves in a new light. On Winogrand's guided tour, we rarely go up in the air. And though we wait in line, sit in restaurants, and stroll through lobbies, walk in and out of planes and terminals, and sometimes get so far as to load the baggage into the trunks of cars, we rarely get beyond the terminal. Garry Winogrand shows us that we don't need to leave the airport to go on the trip of our lives.“<sup>89</sup>

Betrachter\*innen der Aufnahmen aus „Arrivals and Departures. The Airport Pictures of Garry Winogrand“ erhalten Anweisung von Stewardessen zur Bedienung der Sauerstoffmasken, stehen in unmittelbarer Nähe vor dem Docking Gate zum Flugzeug, beobachten eine wartende Frau auf dem Flughafenparkplatz in einem Mercedes, sehen Passagier\*innen gemeinsam mit Taxifahrern Autos beladen, warten mit Menschenschlangen vor dem Check-In oder in den Express Check-In Reihen.

Koffertrolleys, Wegweiser oder Fluginformationstafeln verorten die Fotografien und architektonische Elemente, Ortsbeschilderungen und Garderobe verweisen auf Orts- und Zeitwechsel, die Sortierung erfolgte offensichtlich nicht chronologisch oder

<sup>89</sup> Zitat Harris, Alex in Harris, Alex and Friedlander, Lee (Hrsg.): Arrivals & Departures. The Airport Pictures of Garry Winogrand. Seite 10

---

nach Orten. Einige Aufnahmen sind nur in dem gezeigten Kontext, durch Sichtung der Negative und Kontaktbögen, eindeutig dem Thema „Flughafen“ zuzuordnen, zum Beispiel zeigt die Fotografie eines Mannes in einer Telefonzelle, die auch in einem Hotel stehen könnte. Die folgende Aufnahme ist, eingebettet in die Serie „Arrivals and Departures“, leichter zu verstehen.

In einer recht großen Halle mit zwei hellen Säulen ist rechts im Bild ein Mann mit einem Schild zu sehen, dieses hält er an einem Stab nach oben und begrüßt mit einem in großen, dunklen Lettern geschriebenen „WELCOME TO CALIFORNIA JANE“ eine dunkelhaarige Frau im Kostüm in der linken Bildhälfte. Sie blickt auf den Mann mit seinem Begrüßungsplakat und auf drei kleine Kinder die ihn umringen. Die Szene wird von weiteren Personen verfolgt, zwei Personen in der unteren Bildhälfte beziehungsweise im vorderen Bildteil sind mit dem Rücken im Anschnitt abgebildet und rahmen die Szene. Wie auch bei vielen weiteren Aufnahmen Winogrands ist hier zu bemerken, dass der Bildaufbau zweigeteilt wird – durch das Fenster im Hintergrund fällt gleißendes Licht in die Halle und teilt das Bild vertikal in zwei Hälften.

Der rechten Bildhälfte sind der Mann, die Kinder und ein Teil der Personen zugeteilt, das Schild ragt nur leicht in die Bildmitte hinein und in der linken Bildhälfte stehen die Frau, vermutlich die zu begrüßende Jane, samt einer weiteren Personengruppe. Vertikal liegt eine Teilung in drei Ebenen vor, der untere Teil durch die zwei Personen im Anschnitt begonnen sowie stabilisiert, baut sich bis zur mittleren Ebene das Geschehen mit den eigentlichen Protagonist\*innen auf. Ab der Bildmitte bilden die lichtdurchfluteten Fenster, die hellen Säulen und das Willkommensschild eine weitere Ebene, während nach oben die Betrachtung in eine dritte Ebene, in eine graumelierte Betondecke mit einer Vielzahl an Lichtstrahlern ausläuft.

„But when Winograd saw the fellow with the beaming face holding a sign that said WELCOME TO CALIFORNIA JANE, he captured the eternal promise of flight and of the American West in a single moment. I’m amazed the picture hasn’t been blown up and installed permanently at LAX.“<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> Zitat Dyer, Geoff: Travel Day. Photographs of airports by twenty photographers with an essay by Geoff Dyer in <https://harpers.org/archive/2015/07/travel-day/2/> (Stand 21. Juli 2019) Seite 2



Garry Winogrand, Los Angeles International Airport, 1964  
© The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Geoff Dyer beschreibt das Bild als eine Metapher für eine neue Mobilität durch das Fliegen und das ewige Versprechen des amerikanischen Westens auf einen glücklichen Neuanfang und persönliche Erfolgsgeschichten in einem einzigen Moment. Das Thema „Mobilität durch Reisen“ wäre bei der Einzelbetrachtung außerhalb des seriellen Kontextes möglicherweise treffender als „das Fliegen“, da „Jane“ auch durch eine Zug- oder Busreise aus einem anderen Staat nach Kalifornien angereist sein könnte. In welchem Verhältnis der Mann, die Kinder und „Jane“ stehen, bleibt ungeklärt. Handelt es sich bei „Jane“ um die Ehefrau und Mutter der Kinder, eine Verwandte oder eine Nanny und warum bleibt sie so steif, streng und förmlich stehen anstatt freudig auf die Begrüßungstruppe zuzulaufen?

#### 4.8. Setfotografie



Garry Winogrand, Marilyn Monroe, Seven Year Itch Set, New York 1955  
 © The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Zu Garry Winogrands Aufträgen zählten neben Aufnahmen für Magazine und Werbung auch Setfotografien von Kinofilmproduktionen. Die Filmkomödie von Regisseur Billy Wilder (1906-2002) „The Seven Year Itch“ in Deutschland unter „Das verflixte 7. Jahr“ bekannt, mit Marilyn Monroe (1926-1962) und Tom Ewell (1909-1994) in den Hauptrollen, ist im Jahr 1955 erschienen.

Die Komödie war eine Adaption des erfolgreichen Theaterstücks das unter gleichem Namen seit 1952 am New Yorker *Broadway* lief. Unterschied zwischen Film und Theaterstück ist unter anderem, dass im Stück die Affäre vollzogen wird – im Film bleibt es hingegen bei wenigen, eher harmlosen Küssen und den Fantasieträumen des Mannes. Wilder wollte in der Komödie um einen verheirateten Mann und eine mögliche Affäre mit seiner Nachbarin ursprünglich auch tatsächlich die Affäre zeigen, der damals existierende *Hays Code* beziehungsweise *Production Code* hätte möglicherweise zu einer Zensurierung des Films geführt.

---

Der *Hays Code* war eine Zusammenstellung von Richtlinien zur Produktion von US-amerikanischen Spielfilmen, mittels welcher moralisch akzeptable Darstellungen besonders von Kriminalität, sexuellen und politischen Inhalten reguliert und überwacht wurden. Der Dachverband der US-amerikanischen Filmproduktionen *Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc. (MPPDA, heute MPAA)*, übernahm den Kodex ab 1930 zunächst auf freiwilliger Basis, angesichts drohender Zensurgesetze von Seiten der Regierung wurde er jedoch ab 1934 für Filmproduktionsunternehmen zur Pflicht. Der Code sollte vermeiden, dass staatliche oder lokale Gruppen Zensuren an Filmen vornahmen, er wurde im Jahr 1967 abgeschafft.<sup>91</sup>

Im September 1954 war Garry Winogrand am Set der Dreharbeiten und nahm von Marilyn Monroe sowohl die ikonische Fensterszene wie auch die legendäre Szene der Schauspielerin mit dem wehenden Kleid über dem Metro-Schacht auf. Monroes damaliger Ehemann und Baseballlegende Joe DiMaggio (1914-1999) soll von der sogenannten „Subway Gate“-Szene alles andere als begeistert gewesen sein. Die Filmszene zeigt Marilyn Monroe lachend, den Kopf in den Nacken gelegt, in einem weißen nach oben wehenden Kleid auf einem Gitter stehend. Sie wirkt zwar bemüht das Kleid unter Kontrolle zu halten, aber ihre Körpersprache wirkt dennoch gelöst natürlich und keineswegs verkrampft. Winogrands „eigene Arbeit“ hielt typischerweise anonyme Passant\*innen fest, er war unter Fremden immersiv und legte in Alltagsszenen immer wieder das Unberechenbare oder das Chaos offen. Mit der Aufnahme dieser Filmszene passte er einen für seinen fotografischen Stil bezeichnenden Moment ab – sein Motiv leicht außer Kontrolle, in Bewegung und voller Energie.

Garry Winogrand wurde auch für die Setfotografie des Films „The Loved One“ (Tod in Hollywood) beauftragt, der im Jahr 1965 unter dem Regisseur Tony Richardson erschien. Die US-amerikanische Filmsatire nach einer Romanvorlage handelt von einem jungen, englischen Dichter, der nach Los Angeles fliegt, um dort die

---

<sup>91</sup> Vgl. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=198>  
(Stand 18. Juli 2019)

Beerdigung seines Onkels Sir Francis Hinsley im *Whispering Glades Memorial Park*, einem exklusiven Friedhof in Tinseltown, zu organisieren.<sup>92</sup>

Für das US-amerikanische Filmmusical über das Waisenmädchen „Annie“, von Regisseur John Huston aus dem Jahr 1982 mit Aileen Quinn in der Hauptrolle wurden gleich mehrere Setfotograf\*innen beauftragt.

„An invitation was made to nine photographers—five with established art-world reputations, four of younger talent—to photograph whatever they wished on the East and West Coast sets of *Annie*.“<sup>93</sup>

Die neun Fotograf\*innen waren (nach alphabetischer Sortierung): William Eggleston (1939), Mitch Epstein (1952), Joel Meyerowitz (1938), Jane O'Neal (1945), Stephen Shore (1947), Neal Slavin (1941), Eric Staller (1947), Robert Walker (1945) und Garry Winogrand. Der Filmproduzent und Kunstsammler Ray Stark hatte die Idee für dieses Seitenprojekt.

„Why not get the best young photographers and give them a chance to come to the *Annie* locations and shoot whatever they want. It would make a book.“<sup>94</sup>

Des Weiteren waren Fanartikel, Comics und Bücher über die Schauspieler\*innen geplant, somit war das Buch „Annie on Camera“ nicht als Dokumentation geplant, sondern die engagierten Fotograf\*innen konnten subjektive Sichtweisen auf die Dreharbeiten umsetzen.

Garry Winogrands Beiträge zu „Annie on Camera“ zeigen mit Weitwinkelobjektiv aufgenommene Nahaufnahmen der Hauptdarsteller\*innen, des Regisseurs und der Filmcrew während der Dreharbeiten wie der Drehpausen.

Schwarzweiß, geneigter bis stark gekippter Horizont und Personen wie auch Gegenstände im Anschnitt bilden die formalen Rahmen der Fotografien, die Aktion und Interaktion am Filmset zeigen.

<sup>92</sup> Vgl. Hoy, Anne H. in Grubb, Nancy (Hrsg.:.) *Annie on Camera. Nine Photographers: William Eggleston, Mitch Epstein, Joel Meyerowitz, Jane O'Neal, Stephen Shore, Neal Slavin, Eric Staller, Robert Walker, Garry Winogrand.* Seite 83

<sup>93</sup> Zitat Hoy, Anne H. in Grubb, Nancy (Hrsg.:.) *Annie on Camera. Nine Photographers: William Eggleston, Mitch Epstein, Joel Meyerowitz, Jane O'Neal, Stephen Shore, Neal Slavin, Eric Staller, Robert Walker, Garry Winogrand.* Seite 9

<sup>94</sup> Zitat Hoy, Anne H. in Grubb, Nancy (Hrsg.:.) *Annie on Camera. Nine Photographers: William Eggleston, Mitch Epstein, Joel Meyerowitz, Jane O'Neal, Stephen Shore, Neal Slavin, Eric Staller, Robert Walker, Garry Winogrand.* Seite 10

Von spannungsreichen Situationen voller Impulsivität bis hin zu von Einsamkeit getroffenen Personen hatte der Fotograf eine Bandbreite an Stimmungsbildern festgehalten, an vielen Stellen kippte er die Kamera, um offensichtlich weitere Personen und Gegenstände in die Fotografie integrieren zu können.



Garry Winogrand, Annie on Camera, Peters, Curry, and Burnett rehearsing "Easy Street", Burbank, number 87, 1981  
© The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Winogrand kommentierte seine Aufnahme (Nummer 87):

„This is a different kind of theater from the theater. The main problem is, the photograph has to be more dramatic than what was photographed. And the performance is usually about being dramatic.“<sup>95</sup>

Winogrand belichtete in acht Tagen am Set über 90 Filmrollen, die letztendliche Abfolge seiner vom ihm ausgewählten Bilder überließ er den Autor\*innen und verhielt sich in diesem Punkt wohl recht teilnahmslos, so Anne Hoy in dem Katalogtext zu „Annie on Camera“.<sup>96</sup>

<sup>95</sup> Zitat Hoy, Anne H. in Grubb, Nancy (Hrsg.): Annie on Camera. Nine Photographers: William Eggleston, Mitch Epstein, Joel Meyerowitz, Jane O'Neal, Stephen Shore, Neal Slavin, Eric Staller, Robert Walker, Garry Winogrand. Seite 83

<sup>96</sup> Zitat Hoy, Anne H. in Grubb, Nancy (Hrsg.): Annie on Camera. Nine Photographers: William Eggleston, Mitch Epstein, Joel Meyerowitz, Jane O'Neal, Stephen Shore, Neal Slavin, Eric Staller, Robert Walker, Garry Winogrand. Seite 81-84



Keine Online-Lizenz

William Eggleston, Annie on Camera, number 122, 1981  
 © Eggleston Artistic Trust, courtesy David Zwirner, New York/London

Die Farbaufnahmen William Egglestons aus „Annie on Camera“ stehen beispielsweise im formalen wie auch inhaltlichen Kontrast zu Winogrands Arbeiten und zeigen Details aus einem der Drehorte, einer Villa, in der das Waisenkind Annie ihren künftigen Adoptivvater, den Milliardärs Oliver Warbucks und dessen persönliche Assistentin kennenlernen soll. Es gilt anzumerken, dass Eggleston keine Drucke anfertigen ließ, auf denen die Architektur aus einer größeren Entfernung erkennbar oder die Präsenz einer Filmcrew zu erahnen wäre. Er ließ eine große Anzahl an Bildern in den gleichen Maßen reproduzieren, da er seine Arbeiten grundsätzlich als Serie und nicht als Einzelbilder verstand.

Trotz der sicherlich spannenden Dreharbeiten am Set, einer aufregenden und aufgeregten Crew, der beeindruckenden Hightech-Ausrüstung eines Multi-Millionen-Dollar-Films, wartete Eggleston wohl, bis das Set komplett leer war und fotografierte unter anderem Türen, Wände und Waschbecken. Bei der Durchsicht seiner Serie bemerkt man keine einzige Aufnahme von Menschen!<sup>97</sup> Eggleston erfüllte die Anforderungen der Auftraggeber\*innen dennoch, wenn auch auf ungewöhnliche

<sup>97</sup> Vgl. Hoy, Anne H. in Grubb, Nancy (Hrsg.): Annie on Camera. Nine Photographers: William Eggleston, Mitch Epstein, Joel Meyerowitz, Jane O'Neal, Stephen Shore, Neal Slavin, Eric Staller, Robert Walker, Garry Winogrand. Seite 115-118

Weise, man hätte erwarten können, das Waisenmädchen Annie zu sehen, stattdessen wird die Villa betreten und diese durch Annies Augen betrachtet. Egglestons Fotografien wurden so nah aufgenommen, dass die realen Dimensionen der Villa verloren gehen, sie präsentieren subjektive Beobachtungen und fragmentarische Beschreibungen. Eggleston zeigt das Haus in einer geisterhaften Leere, zwar voller Schönheit, aber dennoch in beinahe melancholischer Abwesenheit seiner Bewohner\*innen.

William Eggleston formulierte für sich und seine Arbeiten das theoretische Konzept der Demokratischen Fotografie. Die Idee von Gleichheit – die Aussage,

„dass alle Menschen gleich geschaffen wurden“<sup>98</sup>

ist der selbstverständliche Ausgangspunkt für nahezu alle einflussreichen Erklärungen und Rechtfertigungen der Demokratie, und diese Idee der Gleichheit übertrug Eggleston auf die Auswahl seiner Motive.<sup>99</sup> Das theoretische Konzept der „Demokratischen Fotografie“ formulierte er zum ersten Mal in einem Nachwort zu seinem Katalog „Democratic Forest“ im Jahr 1989.<sup>100</sup> In einem Interview aus dem gleichen Jahr beschreibt Eggleston seinen demokratischen Zugang zur Wirklichkeit:

„The Title [The Democratic Forest] 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.“<sup>101</sup>

Eggleston beschreibt im Katalogtext, seine Motivsuche sei frei von Vorurteilen und er würde sich immer nach Möglichkeit neutral den Objekten nähern.

Donna de Salvo merkte hierzu an, durch die Gleichbewertung und seine unvoreingenommene Aufmerksamkeit nehme Eggleston vieles wahr, was andere Fotograf\*innen schlichtweg ignorieren.<sup>102</sup> Besonders die Vertreter\*innen der *Street-*

<sup>98</sup> Zitat Coleman, Allan Douglass in Ott, Susanna: William Eggleston. Die frühen Farbfotografien (1965-1976). Seite 98

<sup>99</sup> Vgl. Wasser, Hartmut (Hrsg.) USA. Grundwissen – Länderkunde. Wirtschaft – Gesellschaft – Politik. Seite 26

<sup>100</sup> Vgl. Eggleston, William in Sussman, Elisabet (Hrsg.): William Eggleston: Democratic Camera. Photographs and Video. 1958-2008. Ausstellungskatalog Whitney Museum of American Art. Seite 171

<sup>101</sup> Zitat Eggleston, William in Ott, Susanna: William Eggleston. Die frühen Farbfotografien (1965-1976). Seite 131

<sup>102</sup> Vgl. de Salvo, Donna in Sussman, Elisabet (Hrsg.): William Eggleston: Democratic Camera. Photographs and Video. 1958-2008. Ausstellungskatalog Whitney Museum of American Art.

---

*Photography, New Documentary* und *Social Documentary* interessieren sich speziell für mondäne und gewöhnliche Szenerien, die flüchtigen und alltäglichen Eindrücke suggerieren und implizieren, dass eine gewisse Wahllosigkeit und Zufälligkeit wichtige Faktoren für eine Ästhetik sein können, die alles als gleichwertiges Objekt versteht. Die Tradition des vorgefundenen Objektes, des *objet trouvé*, welches in einen neuen Kontext versetzt oder als entfremdetes Material genutzt wird, ist eine Idee der Moderne, und könnte in Theorie durchaus in die Fotografie übertragen werden. Das fotografische Bild unterliegt verschiedenen subjektiven Wahlentscheidungen der Fotograf\*innen, wie beispielsweise Wahl der Ausrüstung, Standpunkt der gewählten Kamera, Lichteinfall, Ausschnitt bis hin zu Entwicklung der Aufnahmen. Der Kontext einer Fotografie entzieht sich dem Sichtbaren, der Gehalt von Bild und Serie unterliegt der Auswahl der Fotograf\*innen und beabsichtigten Aussagen oder Kontextualisierungen der Aufnahme.<sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> Vgl. Jäger, Jens: *Photographie: Bilder der Neuzeit. Einführung in die Historische Bildforschung*. Seite 12

#### 4.9. Späte Arbeiten 1980 bis 1984



Garry Winogrand, Los Angeles, 1980-1983  
 © The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Die Fotografie „Los Angeles, 1980-1983“ hat Garry Winogrand selbst nie gesehen, sie stammt aus dem Nachlass unentwickelter Filmrollen Winogrands und wurde der Optik nach aus dem fahrenden Auto heraus aufgenommen. Zugeordnet wird sie anhand der vorangegangenen und folgenden Aufnahmen auf den Negativen Winogrands Zeit in Los Angeles. In dem „windshield shot“, einer Aufnahme aus dem fahrenden Auto heraus, fügen sich in die Silhouette der vorbeiziehenden Stadtkulisse, in der vorderen Bildhälfte eine Straße, Straßenbahnmarkierungen, links ein dunkel lackierter Porsche mit offenen Verdeck und rechts ein Bordstein ein. In der Wahrnehmung des Autofahrers rutscht die Millionenstadt Los Angeles in ein verkleinertes Blickfeld, dessen Fokus in erster Instanz die vor ihm liegende Straße, der Verkehr und die anderen Autos bilden.

„The modern car interposes a filter between the driver and the world he is moving through. Sounds, smells, sensations of touch and weather are all diluted in comparison with what the pedestrian experiences. Vision is framed

and limited: the driver is relatively inactive. He has less opportunity to stop, explore or choose his path than does the man on foot.“<sup>104</sup>

Durch ein sehr begrenztes und instabiles Wahrnehmungsfeld der Windschutzscheibe erkennen wir in der oberen Bildhälfte Briefkästen, Zeitungsspender, Schilder, zwei Palmenstämme und das Schnellrestaurant „Denny's“, rechts sehen wir ein parkendes Auto. Im Bildmittelpunkt, nahe Bordstein, liegt eine Frau mit hellen Haaren, dunkler Garderobe und gekrümmten Körper auf der Fahrbahn, die Füße liegen angewinkelt und schlaff von ihrem Körper weggestreckt. Es ist wie bei so vielen Fotografien Winogrands der Moment gekommen, wo man sich fragen muss „Was ist hier passiert?“.

Bisher hat wohl niemand die offensichtlich bewusstlose Frau wahrgenommen, sie könnte Sekunden zuvor umgekippt sein, unfähig sich zu bewegen, eventuell ist sie stark alkoholisiert zusammengebrochen, möglicherweise liegt sie auch seit Stunden bereits an dieser Stelle oder ist sie sogar tot? Fragen, auf die man keine Antworten erhält.

„The woman lying in the street does not attract the attention of the people in the restaurant or those cars. And the photograph did not interest Winograd enough to detain him from hurrying on to take the next one.“<sup>105</sup>

Für den Bruchteil einer Sekunde, für einen kurzen Blick aus dem Seitenfenster, hat man die Frau wahrgenommen, sind aber in diesem Moment gemeinsam mit dem Fotografen auch schon an ihr vorbeigefahren und haben auch schon den Moment verpasst, um das Auto anzuhalten und in das Geschehen einzugreifen.

<sup>104</sup> Zitat Appleyard, Donald; Lynch, Kevin; Meyer, John R. in von Zitzewitz, Jutta: Die Stadt, der Highway und die Kamera. Fotografie und Urbanisierung in New York zwischen 1945 und 1965. Seite 135

<sup>105</sup> Zitat Dyer, Geoff: The Street Philosophy of Garry Winograd. Seite 228



Garry Winogrand, Los Angeles, 1983  
© The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Viele Fotografien der Zeitspanne 1980-1984 zeichnen ein ambivalentes Bild der amerikanischen Gesellschaft, wie auch „Los Angeles, 1983“. Inmitten der Terrazzo-Sterne des *Walk of Fame*, die von Erfolg und Hollywood-Glamour zeugen, sitzt ein Mann auf einem Mülleimer. Ernst und abwesend starrt er mit offenem Mund in die Kamera. Sichtlich gezeichnet, sitzt er in gebeugter Haltung auf einem Stück Zeitungspapier auf dem Rand der Gittertonne.

Der Gehweg des Hollywood-Boulevards ist ein Denkmal für geehrte Persönlichkeiten aus der Medienbranche, die Auszeichnungen tragen die Namen erfolgreicher Personen der Kategorien Theater, Radio, Musik, Fernsehen und Film. Für den Mann, von dem man nicht wissen kann, ob er „einen“ wahrnimmt oder lediglich durch „einen“ hindurch durchsieht, scheint der Traum von Hollywood geplatzt zu sein, möglicherweise geht er nach dieser Begegnung zurück in die *Skid Row*, in die Straße der Verlorenen und Obdachlosen von Los Angeles.

## 5. Künstlerischer und sozialgeschichtlicher Kontext

### 5.1. Die politische Lage ab den 1920er bis 1960er Jahren in den USA

In den USA war die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg von einer starken Wirtschaft, Konsumkraft und einem entsprechenden Selbstbewusstsein geprägt.

Nach der kurzen Rezession von 1920/21 wurden die *Roaring Twenties* Inbegriff des *American Way of Life* und unter anderem Grundlage für erfolgreiche Kinoverfilmungen wie „The Great Gatsby“ (1926/1949/1974/2001), „The Cotton Club“ (1984), „The Godfather“ (1972) oder „Once Upon A Time in America“ (1984).<sup>106</sup>

Allerdings profitierten nicht alle Teile der Bevölkerung von der boomenden Wirtschaft in gleichem Maße. Es entwickelte sich eine breite Mittelschicht durch die *White Collar Worker*, die gut verdienenden Angestellten, dennoch verdienten die *Blue Collar Worker*, die circa 60 Prozent der Bevölkerung ausmachende Arbeiterschicht, weitaus weniger. Besonders für die Landwirtschaft war gegen Ende der 1920er Jahre die Lage bereits problematisch. Durch den Einsatz von chemischen Mitteln und modernen Gerätschaften konnte zwar die Produktivität um circa 300 Prozent gesteigert werden, der gesamte Agrarsektor benötigt aber immer weniger Arbeitskräfte, die zudem immer schlechter bezahlt wurden.<sup>107</sup> Der Mittlere Westen kämpfte indessen gegen eine Erschöpfung der Böden und immer häufiger auftretenden Sandstürme brachten die Farmerfamilien dazu, ihre Betriebe in der sogenannten *Dust Bowl* der *Great Plains* aufzugeben.

Besonders hart traf es die Region um Oklahoma, fast jede\*r Siebente verließ das Land, meist nach Kalifornien. So wurden die Umweltflüchtlinge „Okies“ mit ihren Familien, rostigen Autos und Gepäck zum Straßenbild der *Route 66*, die von Chiago nach Los Angeles führte.

In den 1920er Jahren hatte der anhaltende Wirtschaftsaufschwung zu Spekulationen geführt, Klein- und Großanleger waren auf der Suche nach schnellem Reichtum und setzten von Banken geliehenen Mittel ein. Es existierte

<sup>106</sup> Vgl. Stöver, Bernd: United States of America. Seite 369

<sup>107</sup> Vgl. Stöver, Bernd: United States of America. Seite 378-379

weder eine Börsenaufsicht noch eine Regulierung des Wertpapierhandels, oft dienten Aktien als Sicherheit.<sup>108</sup>



Dorothea Lange, Toward Los Angeles, California, 1937, LC-USZC4-8174  
© Library of Congress, Prints & Photographs Division

Börsenexperten nutzten die Hilfe der Presse, um gezielt zu manipulieren, Investoren trieben mit Massenmedien die Euphorie und eine Art nächste „Goldgräberstimmung“ an. Ein erstes Vorzeichen des späteren Zusammenbruchs gab wohl der Börsenkurs um Dezember 1928, als er nicht wie erwartet weiter anstieg, so Emmerich.<sup>109</sup>

Die Märkte waren gesättigt. Allerdings sahen Spekulanten noch keinen wirklichen Grund zur Sorge, so reagierte die US-Notenbank, eine recht junge Institution (Gründung: 23. Dezember 1913), mit Kreditrestriktionen. Statt Liquidität zu erhöhen, wurden Kreditrestriktionen beschlossen, aus heutiger Sicht, so Emmerich, eine unzureichende Entscheidung.<sup>110</sup>

<sup>108</sup> Vgl. Emmerich, Alexander: Geschichte der USA. Seite 102-103

<sup>109</sup> Vgl. Emmerich, Alexander: Geschichte der USA. Seite 102

<sup>110</sup> Vgl. Emmerich, Alexander: Geschichte der USA. Seite 103

Dies führte in Konsequenz zu einer langsam anwachsenden Panik, die bis 1929 viele Kleinanleger betraf. Als der *Dow Jones* an Punkten verlor, begriffen die Anleger, dass die zuvor aufgenommen Kredite nicht zurückgezahlt werden können. Am 24. Oktober 1929, dem *Black Thursday* – in Deutschland aufgrund der Zeitverschiebung *Black Friday* – brachten in den USA massive Verkäufe die Kurse zum Einstürzen. In der darauffolgenden Woche brach, trotz einiger Stützkäufe verschiedener Banken, der Handel komplett zusammen.

Der Börsenkrach führte die amerikanische Bevölkerung in eine große Depression (*Great Depression*), viele Amerikaner\*innen waren nun hochverschuldet und lebten unter dem Existenzminimum, Massenentlassungen und hohe Arbeitslosigkeit waren einige Folgen des Crashes. Die offiziellen Zahlen von Schließungen belaufen sich auf circa 6 000 Banken und 85 000 Firmen. Der Crash hatte weltweite Auswirkungen, so begannen auch in weiteren Ländern Wirtschaftskrisen unter anderem auch in Asien, Europa und Australien.<sup>111</sup>

Fast noch schlimmer als das erfahrbare Elend, war der psychische Schock für viele Amerikaner\*innen, die in ihrem Grundvertrauen getroffen waren, so Angermann.<sup>112</sup>

Arbeitslosigkeit und Not traf nicht allein die Arbeiterschicht und die ländliche Bevölkerung, sondern ebenso den wohlhabenden Mittelstand und ganz besonders die zahlreichen Angehörigen der akademischen und der gehobenen Dienstleistungsberufe. Hunderttausende hielten sich damals mit Abfällen und Behelfsnahrung am Leben, viele Familien verloren ihre Wohnungen und Besitztümer, Pächter\*innen wurden von den Farmen vertrieben und unzählige Menschen zogen arbeitssuchend trampend durch die Vereinigten Staaten.<sup>113</sup>

Wie kaum ein anderer Präsident zuvor hatte der Demokrat Franklin Delano Roosevelt (1882-1945), nach seinem Wahlsieg im Jahr 1932 über den Republikaner Herbert Clark Hoover (1874-1964), auch durch seine Persönlichkeit eine Epoche geprägt.<sup>114</sup> Große Teile der amerikanischen Bevölkerung verstanden den neuen Präsidenten, der von 1933 bis zu seinem Tod das Land 1945 regierte, als einen der Ihrigen, der ihre Sprache sprach und sich mit ihnen identifizierte.

---

<sup>111</sup> Vgl. Emmerich, Alexander: Geschichte der USA. Seite 103-105

<sup>112</sup> Vgl. Angermann, Erich: Die vereinigten Staaten von Amerika. Seite 111

<sup>113</sup> Vgl. Angermann, Erich: Die Vereinigten Staaten von Amerika. Seite 115-117

<sup>114</sup> Vgl. Stöver, Bernd: United States of America. Seite 682 und Vgl. auch Angermann, Erich: Die Vereinigten Staaten von Amerika. Seite 121

### 5.1.1. Franklin D. Roosevelt und der *New Deal*

Der im Jahr 1932 gewählte Präsident Franklin Delano Roosevelt erarbeitete mit seinem Regierungsstab zwei *New-Deal*-Programme, die Wirtschaft, Gesellschaft und den Sozialstaat umstrukturieren und die sozialen Chancen neu verteilen sollten.<sup>115</sup>

Der *New Deal* hatte insgesamt drei Ziele: Entlastung, Erholung und Erneuerung (relief, recovery, and reform). Der erste *New Deal* aus dem Jahr 1933 bestand dabei aus einer Reihe von Sofortmaßnahmen, die kurzfristige Erfolge zeigen sollten.

Im zweiten *New Deal* ab 1935/1936 erließ Präsident Roosevelt zusätzlich eine Reihe wirtschaftlicher und sozialer Maßnahmen zur Bekämpfung von Armut und Arbeitslosigkeit, die nahezu jeden Wirtschaftsbereich umfassen sollten.<sup>116</sup>

Deutlich sichtbar waren die vielen Exekutiv-Behörden, die der Kongress für einzelne Aufgaben gründete unter anderem auch die *Agricultural Adjustment Administration* (AAA) beziehungsweise *Farm Security Administration* (FSA)<sup>117</sup>. Nach Emmerich beinhaltete der New Deal unter anderem die Neuregulierung des Börsenhandels, die Einführung der 30-Stunden-Woche, die Einführung von Mindestpreisen für Agrarprodukte, die Schaffung von Arbeitsplätzen durch den Bau von über 120 000 öffentlichen Gebäuden, 77 000 Brücken (zum Beispiel die *Golden Gate Bridge* in San Francisco), Flughäfen, Parks und einem Straßennetz von über einer Million Kilometer.<sup>118</sup>

Durch gezielte Infrastrukturmaßnahmen des Bundes und der Bundesstaaten stieg der Individualverkehr deutlich an. Der bereits 1907 gebaute *Bronx River Parkway* war 1924 zu ersten Autobahn der Welt erklärt worden und seit den 1930er Jahren folgten *Highways*, *Parkways*, *Freeways* und *Expressways*. Mit dem *Federal-Aid Highway Act* begann 1956 der großangelegte Ausbau des transkontinentalen *Interstate Highway System*.<sup>119</sup> Die Entwicklung hin zum Individualverkehr bei gleichzeitiger Zurückdrängung des öffentlichen Verkehr erforderte zusätzlich eine

<sup>115</sup> Vgl. Stöver, Bernd: *United States of America*. Seite 384-385

<sup>116</sup> Vgl. Emmerich, Alexander: *Geschichte der USA*. Seite 107-108

<sup>117</sup> Anmerkung: Nähere Erläuterungen folgen in Kapitel 4.2.2. Herausbildung einer amerikanischen Ikonografie durch die Arbeit der *Farm Security Administration*

<sup>118</sup> Vgl. Emmerich, Alexander: *Geschichte der USA*. Seite 108

<sup>119</sup> Vgl. Stöver, Bernd: *United States of America*. Seite 536

---

geplante Infrastruktur aus Tankstellen, Raststätten (Rest Areas) und Tourismusbüros (Welcome Centers).<sup>120</sup>

Die gesammelten Maßnahmen erreichten eine Steigerung der wirtschaftlichen Produktion und einen landesweiten Rückgang an Arbeitslosigkeit.

Bis 1936 war die Wirtschaftskrise in den USA zwar noch nicht überwunden, aber eine aktive Krisenbewältigung in vollem Gange. Roosevelt wurde in eine zweite Amtszeit gewählt, aber für eine vollständige Erholung der Wirtschaft sorgte erst der Beginn der Kriegsproduktion, zunächst für Frankreich und Großbritannien und nach Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg diente sie den eigenen US-Truppen.<sup>121</sup>

Die US-Regierung erkannte hier, dass der Weltmarkt gebraucht wurde, um amerikanische Produktionsüberschüsse aufzunehmen und bemühte sich daher um eine Handelsliberalisierung. Bis 1941 war die Wirtschaftskrise in den USA bewältigt. Mit Roosevelts Tod im Jahr 1945 zerbrach die *Anti-Hitler-Koalition* von Großbritannien, Sowjetunion und USA, die in den letzten Jahren erfolgreich gegen das nationalsozialistische Deutschland und Japan agiert hatte. Während der *Potsdamer Konferenz* im Jahr 1945 spitzte sich die Situation in Asien zu. Als Harry S. Truman (1884-1972), ehemaliger Vizepräsident und demokratischer Nachfolger Roosevelts ab 1945, während der Konferenz von dem sogenannten *Trinity-Test* (*White Sands Proving Grounds*, New Mexcio) erfuhr, fällte er mit seinem Beraterstab die Entscheidung zum Abwurf der ersten Atombombe in Japan.<sup>122</sup> Beim Abwurf der zwei Atombomben *Little Boy* und *Fat Man* auf Hiroshima und Nagasaki verloren über 150 000 Menschen ihr Leben und 100 000 starben an den Folgen der Detonation. Am 14. August gab die japanische Regierung die Kapitulation bekannt.<sup>123</sup>

Zwischen den USA und dem Ostblock, unter Führung der *UdSSR* (Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken), entwickelte sich ab 1945 der sogenannte *Kalte Krieg*, der bis 1990 anhielt. Es brach ein Wettrüsten und Wettkampf in den Bereichen Wirtschaft, Kultur, Sport, Wissenschaft und Raumfahrt aber nie ein offener Krieg zwischen den USA und der *UDSSR* aus. Die USA stilisierte den *Kalten*

---

<sup>120</sup> Vgl. Stöver, Bernd: United States of America. Seite 553

<sup>121</sup> Vgl. Emmerich, Alexander: Geschichte der USA. Seite 109

<sup>122</sup> Vgl. Emmerich, Alexander: Geschichte der USA. Seite 177

<sup>123</sup> Vgl. Stöver, Bernd: United States of America. Seite 432-433

*Krieg* zu einem Kampf zwischen Freiheit und Demokratie einerseits, und einem totalitären System andererseits.<sup>124</sup>

Nachdem es der *UdSSR* 1957 gelungen war, den ersten Satelliten *Sputnik 1* in eine stabile Umlaufbahn um die Erde zu schicken, reagierten die USA schnell mit Gründung der zentralen Weltraumbehörde *NASA* (1958) und der Entsendung eines eigenen Satelliten.<sup>125</sup> Die Angst vor einer technischen Übertreibung sowie Überlegenheit der Sowjetunion in puncto Bildungs- und Ausbildungssystem führte zu einem erbitterten Wettlauf.

### **5.1.2. Die politische Lage der 1960er und 1970er Jahre in den USA**

In den Präsidentschaftswahlen im Jahr 1960 gewann der 43-jährige Demokrat John Fitzgerald Kennedy (Präsident von 1961-1963) und damit zog zum ersten Mal ein Mitglied der katholisch-irischen Bevölkerung ins *Weißes Haus* ein.

Die kurze Präsidentschaft von *JFK* wurde von den Medien und der Öffentlichkeit schnell verklärt. Sie glich, so Emmerich, einer permanenten Krise mit großen innen- wie außenpolitischen und sozialen Umbrüchen, die Kennedy mit seinen Beratern, dem *brain trust*, anpackte.<sup>126</sup>

Seine Präsidentschaft wurde von zwei außenpolitischen Krisen und Höhepunkten des *Kalten Krieges* bestimmt: einerseits die Berlin-Krise um den Mauerbau in Deutschland, andererseits die Kuba-Krise.

Mit allen Mitteln wollten die USA im *Kalten Krieg* das westliche System – und in letzter Instanz dessen Werte wie Demokratie, Freiheit sowie freie Marktwirtschaft – als das überlegenere System beweisen. Kennedy zog den Vergleich mit der Siedlungsgrenze aus dem 19. Jahrhundert und bezeichnete den Weltraum als *New Frontier* der Menschheit. Kennedy schlug im Mai 1961 dem Kongress ein neues Weltraumprogramm vor, um den ersten Menschen auf den Mond zu entsenden.<sup>127</sup>

Nach neun Jahren Arbeit und unter Einsatz von 400 000 Mitarbeiter\*innen gelang es der *NASA* schließlich, John F. Kennedys Vorhaben zu realisieren. Am 20. Juli 1969 betrat der amerikanische Astronaut Neil Armstrong als erster Mensch den Mond. Das Mondprogramm der Sowjetunion wurde daraufhin eingestellt.

<sup>124</sup> Vgl. Emmerich, Alexander: Geschichte der USA. Seite 128-129

<sup>125</sup> Vgl. Stöver, Bernd: United States of America. Seite 510

<sup>126</sup> Vgl. Emmerich, Alexander: Geschichte der USA. Seite 125

<sup>127</sup> Vgl. Emmerich, Alexander: Geschichte der USA. Seite 129

Kennedys Tod durch ein Attentat im November 1963 versetzte die amerikanische Öffentlichkeit in einen Zustand kollektiver Trauer.<sup>128</sup>

Der Vietnamkrieg war ein weiterer zentraler gesellschaftlicher wie auch politischer Aspekt der 1960er Jahre, unter dem auch eine Vielzahl Garry Winogrands Arbeiten entstanden sind. Der Krieg, der medial umfassend vermittelt wurde, dauerte beinahe 25 Jahre an und wurde zum

„Trauma einer ganzen Generation“<sup>129</sup>.

Er begann Mitte der 1950er Jahre mit der Unterstützung Frankreichs durch die USA und endete Mitte der 1970er Jahre mit der Machtübernahme durch den kommunistischen Vietkong in Süd-Vietnam.<sup>130</sup> Sowohl Art der verwendeten Waffen, biologische wie auch chemische, und die Zahl der Verluste auf beiden Seiten nahmen verheerende Ausmaße an. Aufgrund der amerikanischen Wehrpflicht kamen immer mehr junge Menschen direkt mit dem Krieg in Verbindung.



Garry Winogrand, American Legion Convention, Dallas, Texas, 1964  
© The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Mediale Berichterstattung und traumatisierte Heimkehrende des Krieges entfachten Kritik an dem Vorgehen der Regierung, begleitet von massiven Protesten. Unter der

<sup>128</sup> Vgl. Emmerich, Alexander: Geschichte der USA. Seite 126

<sup>129</sup> Vgl. Emmerich, Alexander: Geschichte der USA. Seite 130

<sup>130</sup> Vgl. Emmerich, Alexander: Geschichte der USA. Seite 131

Führung von Studentenbewegungen, der Neuen Linken und der sogenannten *counter culture*, demonstrieren hunderttausende Amerikaner\*innen für eine Beendigung des Krieges.<sup>131</sup> Widerstand gegen den Kriegseinsatz und Forderungen nach Bürgerrechten, insbesondere für die Afroamerikaner\*innen, breiteten sich bis 1968 zu einer Protestbewegung in den USA aus. Seit 1869 galt in den Vereinigten Staaten der soziale und juristische Grundsatz „getrennt, aber gleich“ (*separate but equal*), der die Rassentrennung in den Südstaaten und das Verhältnis zwischen Weißen und der Bevölkerung afroamerikanischer Herkunft definierte.<sup>132</sup>

Der Kampf gegen den Rassismus und für die uneingeschränkten Bürgerrechte war bis Mitte der 1960er Jahre zu einer sozialen Bewegung (*Civilrights movement*) angewachsen, die von schwarzen und weißen Aktivist\*innen gemeinsam vorangetrieben wurde. Zur charismatischen Führungspersönlichkeit wurde Dr. Martin Luther King (1929-1968), der im Jahr 1964 für sein Engagement den Friedensnobelpreis erhielt. King bildete einen Gegenpol zu den Aktivitäten rassistischer Südstaatler\*innen, die sich, allen voran mit einer Neuformierung des *Ku-Klux-Klans* gegen die Bürgerrechtsbewegung stellten. Bereits um 1960 begannen afroamerikanische Student\*innen die Rassentrennung in öffentlichen Einrichtungen wie Kirchen, Kinos, Restaurants und an Stränden zu ignorieren. Die gewaltlosen Proteste der Studentenbewegung in Form von *sit-ins*, *freedom marches* und *freedom rides* sowie die brutalen Reaktionen weißer Rassist\*innen hinterließen Spuren im Gewissen der amerikanischen Bevölkerung und erzeugten unter anderem durch die mediale Berichterstattung bald eine landesweite Welle der Sympathie für die Bürgerrechtsbewegung.<sup>133</sup>

In den kommenden Jahren der Präsidentschaft Lyndon Baines Johnsons (1908-1973) wurden mit Unterstützung des liberalen Obersten Bundesgerichts unter Chief Justice Earl Warren, trotz erbitterter Widerstände erhebliche Fortschritte im Kampf gegen Rassismus und für eine Gleichberechtigung verschiedener Bevölkerungsgruppen erzielt.<sup>134</sup> Der *Civil Rights Act* wurde im Jahr 1964 verabschiedet und als eine Art Vermächtnis John F. Kennedys der Bevölkerung präsentiert. Fortan wurde per Gesetz die Diskriminierung aufgrund von Hautfarbe,

---

<sup>131</sup> Vgl. Emmerich, Alexander: Geschichte der USA. Seite 132-134

<sup>132</sup> Vgl. Emmerich, Alexander: Geschichte der USA. Seite 131

<sup>133</sup> Vgl. Emmerich, Alexander: Geschichte der USA. Seite 132

<sup>134</sup> Vgl. Dippel, Horst in Wasser, Hartmut (Hrsg.): USA. Grundwissen-Länderkunde. Wirtschaft – Gesellschaft – Politik. Seite 86

Religion, Herkunft oder Geschlecht untersagt und die praktizierte Rassentrennung aufgehoben. Beispielsweise erfolgte im Jahr 1965 der *Voting Rights Act*, ein Wahlrechtsgesetz, welches Minderheiten und besonders Afroamerikaner\*innen endlich das Recht zu Wählen gewährleisten sollte.<sup>135</sup>

Der liberale Aufbruch im Inneren der Nation mit einhergehenden sozialen Reformen forderte aber auch zahllose Opfer, darunter Präsident John F. Kennedy im Jahr 1963, *Black Muslim*-Führer Malcolm X im Jahr 1965 und im Jahr 1968 Robert Kennedy wie auch Dr. Martin Luther King, die alle ermordet wurden. Besonders bei einer jüngeren Generation schien sich die Hoffnung auf eine liberale und soziale Neuordnung der amerikanischen Gesellschaft zerschlagen zu haben und die zuerst friedliche, optimistische Stimmung kippte oft in blutige Proteste und gewalttätige Ausschreitungen.<sup>136</sup>

Zeitgleich mit dem Aufkommen der *Civilrights movement* kam es in den Südstaaten zu einer Wiederbelebung verschiedener Klan-Organisation beziehungsweise Klan-Gruppen des *Ku Klux Klan*. Die stärkste Formierung waren die *White Knights of the Ku Klux Klan* im Bundesstaat Mississippi, die von Samuel H. Bowers (1924-2006) geführt wurden.<sup>137</sup> Verstärkt in den Südstaaten wurde erheblicher Druck in jeglicher Form von Gewalt und Lynchjustiz auf die schwarze Bevölkerung oder auf die mit der Bürgerrechtsbewegung sympathisierende Bevölkerung ausgeübt.<sup>138</sup>

Die Vision vieler Amerikaner\*innen einer „Großen Gesellschaft“ und einem „Krieg gegen die Armut“ ging in den Gefechten des Vietnamkrieges unter und in den USA eskalierten zahlreiche Ausschreitungen, während eine junge, weiße Generation gegen materielles Statusdenken, den Krieg und moralisch-soziale Zwänge demonstrierte.<sup>139</sup>

<sup>135</sup> Vgl. Emmerich, Alexander: Geschichte der USA. Seite 133

<sup>136</sup> Vgl. Neumann, Pia: Metaphern des Mißlingens. Amerikanische Dokumentarfotografie der sechziger und siebziger Jahre zwischen Konzeptkunst und Gesellschaftskritik. Seite 52-53

<sup>137</sup> Vgl. Newton, Michael; Newton, Judy Ann: The Ku Klux Klan. An Encyclopedia. Seite 67-68

<sup>138</sup> Vgl. Emmerich, Alexander: Geschichte der USA. Seite 83

<sup>139</sup> Vgl. Dippel, Horst in Wasser, Hartmut (Hrsg.): USA. Grundwissen-Länderkunde. Wirtschaft – Gesellschaft – Politik. Seite 86



Garry Winogrand, *Peace Demonstration, Central Park, New York 1970*  
 © The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Die radikale Ablehnung zentraler Inhalte des *American Way of Life* und eingefahrener Konventionen wurde als Befreiung zelebriert wie auch der Konsum und die Wirkung bewusstseinsweiternder halluzinogener Drogen. Als Teil der Bewegung sahen sich auch viele bildende Künstler\*innen, die aus dem *Abstrakten Expressionismus*, dem *Surrealismus* oder auch aus der *Aktionskunst* und dem *Happening* kamen.<sup>140</sup> In der Kultur- und Musikszene der USA sorgte das Aufleben der Gesellschaftskritik neben Demonstrationen, gegen die der Staat teilweise brutal vorging, für einen Boom an alternativen Lebensentwürfen und Subkulturen. Insbesondere die *Hippie*-Bewegung wurde mit ihrer betont pazifistischen-antiautoritären Grundhaltung, dem Aufruf zur *Freien Liebe* und Legalisierung psychedelischer Drogen als aufsehenerregender Ausdruck einer Gegenbewegung jenseits einer bürgerlichen Leistungsgesellschaft wahrgenommen.<sup>141</sup> So wurde besonders San Francisco zum Sehnsuchtsort, zum wesentlichen Zentrum der *Hippie*-Bewegung aber auch für weitere Subkulturen und besonders für die Homosexuellenbewegung.

<sup>140</sup> Vgl. Stöver, Bernd: *United States of America*. Seite 553

<sup>141</sup> Vgl. Stöver, Bernd: *United States of America*. Seite 559-560

---

Soziokulturelle Umbrüche und Wertwandel der Sechziger und Siebziger Jahre, geprägt durch Korruptionsaffären und Skandale der *Nixon-Ära* in Verbindung mit der *Watergate-Affäre*, die erstmals zu einem Rücktritt eines amerikanischen Präsidenten führten, zog wohl merklich auch im Inneren eine konservative Reaktion nach sich. Die Außenpolitik hatte im wesentlichen Einfluss auf die Entwicklung der innenpolitischen Lage. Während des *Zweiten Weltkrieges* hatte ein Klima des Misstrauens zur Internierung Amerikaner japanischer Abstammung geführt. Die Furcht vor kommunistischer Unterwanderung war in der Zeit des *Kalten Krieges* zum dominierenden innenpolitischen Thema geworden und die skrupellose Jagd nach Kommunisten und Verrätern durch den Untersuchungsausschuss des Senats und dessen Vorsitzenden, Joseph R. McCarthy (1908-1957), in allen Bereichen des Lebens, hatte in der Gesellschaft zu einem Rückzug ins Private geführt.<sup>142</sup>

In der Bevölkerung kam es zu weiteren Veränderungen wie beispielsweise durch die Entwicklung und Vermarktung der Anti-Baby-Pille in den 1960er Jahren. Durch die selbstbestimmte Familienplanung stieg die Rate an Collegeabsolventinnen und Frauen traten selbstbewusst am Arbeitsmarkt auf. Feministische Bewegungen kämpften, teilweise auch radikalisiert, gegen die anhaltende Geschlechterdiskriminierung an. Ende der 1960er Jahre erschütterten Ölkrisen und einhergehende Benzinknappheit die für die Amerikaner\*innen wichtigen Grundwerte der Mobilität und Flexibilität. Autokonzerne reagierten mit Modellen, die zwar wie Limousinen aussahen, dennoch in ihren Maßen verkleinert, den ökonomischen Krisen angepasst und somit sparsamer im Verbrauch waren.<sup>143</sup>

Auch hinsichtlich Umwelt-, Natur- und Tierschutz begann in den späten 1960er und 1970er Jahren ein Umdenken.

Es folgten die Deklaration von Wildnisgebieten, Förderung des Artenschutzes und Gesetze zur Reduktion von Wasser- und Luftverschmutzung.<sup>144</sup> Unter anderem wurde in Kanada die Tier- und Umweltschutzorganisation *Greenpeace* im Jahr 1971 und in den USA die Tierrechtsorganisation *PeTA* im Jahr 1980 gegründet.<sup>145</sup>

---

<sup>142</sup> Vgl. Dippel, Horst in Wasser, Hartmut (Hrsg.): USA. Grundwissen-Länderkunde. Wirtschaft – Gesellschaft – Politik. Seite 86-87

<sup>143</sup> Vgl. Ott, Susanna: William Eggleston. Die frühen Farbfotografien (1965-1976). Seite 84

<sup>144</sup> Vgl. Ott, Susanna: William Eggleston. Die frühen Farbfotografien (1965-1976). Seite 55

<sup>145</sup> Vgl. <https://www.greenpeace.de/node/9653> und <https://www.peta.de/ueberpeta> (Stand 18.06.2019)

Begünstigt durch die fortschreitenden Suburbanisierung des Landes – rund die Hälfte aller Amerikaner\*innen wohnte in der Privatheit und Isolation der Vorstädte (Suburbia), verbreitete sich eine Aufsteigermentalität, von Selbsthilfe und Eigenverantwortlichkeit bestimmt. Verteilte sich im Jahre 1960 die amerikanische Bevölkerung noch relativ gleichmäßig auf Städte, Vorstädte und Land, so wurden die Vereinigten Staaten eine „suburban nation“ mit einer städtischen und einer ländlichen Randzone, auf die insgesamt weniger als ein Drittel beziehungsweise weniger als ein Viertel der Gesamtbevölkerung fällt.<sup>146</sup>

Eine Mentalität, kaum mehr zu persönlichen Opfern zugunsten der Benachteiligten im Land bereit zu sein, wurde zum tragenden Element der Politik von Ronald Reagan (1911-2004) und George H.W. Bush (1924-2018)<sup>147</sup>. Ihnen gelang, mit einer Politik der sozialen Härte kein neuer Konsens, da durch die Wirtschaftspolitik Reagans, den sogenannten „*Reaganomics*“, nicht die begünstigten Reichen, sondern der breite Mittelstand, die Auswirkungen der Rezession Ende der 1980er Jahre zu spüren bekam.<sup>148</sup>

## 5.2. Die Entwicklung der Fotografie in den USA

### 5.2.1. Die Selbstdarstellung der USA in der Fotografie

In „Photography and the American Imagination“ beschreibt Jonathan Green die Herausbildung einer typisch amerikanischen Motivik und Ikonografie wie auch die Eigendefinition der Nation als Folge des Versuchs einer Erschließung und Anpassung an die Bedingungen des Landes.<sup>149</sup>

„They have seen a world and been motivated by an experience that is distinctly American.“<sup>150</sup>

<sup>146</sup> Vgl. Wasser, Hartmut (Hrsg.): USA. Grundwissen-Länderkunde. Wirtschaft – Gesellschaft – Politik. Seite 99

<sup>147</sup> Anmerkung: Ronald Reagan regierte von 1981 bis 1989 und George H.W. Bush regierte von 1989 bis 1993.

<sup>148</sup> Vgl. Wasser, Hartmut (Hrsg.): USA. Grundwissen-Länderkunde. Wirtschaft – Gesellschaft – Politik. Seite 85-86

<sup>149</sup> Vgl. Green, Jonathan: American Photography: a Critical History 1945 to the Present. Seite 9.

<sup>150</sup> Zitat Green, Jonathan: American Photography: a Critical History 1945 to the Present. Seite 9.

---

Früh haben Fotograf\*innen wie Timothy O'Sullivan (1840-1882), Ansel Adams (1902-1984), Paul Strand (1890-1976), Eadweard Muybridge (1830-1904) das Bild von Amerika in den Köpfen der Menschen geprägt.

Besonders die Darstellungen der Natur – Fotografien von Wasserfällen des Nationalparks *Yosemite*, das Tal des *Grand Canyons* oder von den Kakteenwüsten Arizonas – existierten bereits in Form des Landschaftsbildes als gängiges Genre in der Malerei. In erster Linie auch an Verständnis und dem Erfassen der Landschaft und einer topografischen Identität interessiert, waren die Fotograf\*innen auf der Suche nach Bildern von dem Land, der Kultur, dem Mythos und den Symbolen, welche die junge Nation ausmachten.<sup>151</sup>

Durch gezielte Infrastrukturmaßnahmen des Bundes und der Bundesstaaten stieg der Individualverkehr stetig an. Der bereits 1907 gebaute *Bronx River Parkway* war 1924 zu ersten Autobahn der Welt erklärt worden und seit den 1930er Jahren folgten *Highways*, *Parkways*, *Freeways* und *Expressways*. Mit dem *Federal-Aid Highway Act* begann 1956 der großangelegte Ausbau des transkontinentalen *Interstate Highway System*.<sup>152</sup> Die Entwicklung hin zum Individualverkehr bei gleichzeitiger Zurückdrängung des öffentlichen Verkehrs erforderte zusätzlich eine geplante Infrastruktur aus Tankstellen, Raststätten (Rest Areas) und Tourismusbüros (Welcome Centers).<sup>153</sup>

Nach der voranschreitenden Erschließung des Landes, Gründung der Nationalparks, Verbreitung des Automobils und einer Stärkung des Individualverkehrs begann eine Werbewelle für die Erkundung der Natur und der Landschaft besonders der westlichen Staaten der USA. Ein Ort des visuell Spektakulären, bestehend aus einer Summe von geografischer Vielfalt und Konsummöglichkeiten – sowie eine Zusammenfassung des Kanons der neuen Fotografie. Die Bundesregierung der USA ließ in den 1920er Jahren Portfolios der neu gegründeten Nationalparks publizieren, welche den Besuchern einen ersten Eindruck von *Yellowstone* und *Yosemite* geben sollten. Im amerikanischen

---

<sup>151</sup> Vgl. Green, Jonathan: *American Photography: a Critical History 1945 to the Present*. Seite 9.

<sup>152</sup> Vgl. Stöver, Bernd: *United States of America*. Seite 536

<sup>153</sup> Vgl. Stöver, Bernd: *United States of America*. Seite 553

Bewusstsein wurde so die Landschaft des Westens, Deborah Bright zufolge, nach und nach ein komplexes Konstrukt.<sup>154</sup>

Einerseits war die Fotografie ein wichtiges Instrument zur topografischen Erfassung des Kontinents, andererseits führte die visuelle Dokumentation während verschiedener Expeditionen zu Aufschlüssen über Anthropologie und Kultur.

Beispielsweise bereiste der Fotograf Edward S. Curtis (1868-1952) zeitlebens die sich im Untergang befindenden indigenen Stämme Nordamerikas, um deren Traditionen und Lebensweisen zu dokumentieren. Eine gezielte mediale Dokumentation historischer Ereignisse erfolgte beispielsweise während des *Civil War* (1861-1865) durch den Fotografen Mathew B. Brady (1822-1896).<sup>155</sup>

Mit eigens konstruierten Dunkelkammerwägen, den sogenannten *Whitsit*, konnte Brady den Auseinandersetzungen während des Zeitraums des Bürgerkriegs folgen.<sup>156</sup> Ergebnis waren authentische und verstörende Fotografien von Kriegsschauplätzen, verdrehten Körper und Leichenteilen – der blutige Krieg wurde erschreckend real und die Amerikaner sahen zum ersten Mal Bilder „ihrer“ Kriegstoten.<sup>157</sup> Die Entwicklung der Trockenplattennegative um 1890 bedeutete für die Fotografie, die zwischenzeitlich beinahe ein halbes Jahrhundert alt war, eine neue Flexibilität und Unkompliziertheit. Zuvor musste jedes Negativ, während die chemische Emulsion der Platten noch nass war, in einer Dunkelkammer belichtet und entwickelt werden.

Eine weitere wichtige Neuerung in der Fotografie war die *Kodak Nr. 1*, entwickelt von George Eastman im Jahr 1888, sie war eine der ersten Schnappschusskameras, die in Massenproduktion ging.<sup>158</sup> Durch die Vermarktung der *Kodak*-Kamera wurde der Fotoapparat als Gebrauchsgegenstand kommerzialisiert und es erfolgte auch eine Demokratisierung der Fotografie. Durch die Kommerzialisierung des Mediums und des Imports von Avantgardekunst und Künstlerbüchern gründeten sich Ende des 19. Jahrhunderts Amateurfotografieclubs, Magazine zur Fotografie und Diskussionen über Fotografie als Kunstform konnten sich entfalten. Die Amateurfotografie wurde von Theoretikern schnell in Gegensatz

<sup>154</sup> Vgl. Bright, Deborah in Bolton, Richard: *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*. Seite 125-127.

<sup>155</sup> Vgl. Orvell, Miles: *American Photography*. Seite 25-29

<sup>156</sup> Vgl. Sandler, Martin W.: *The Story of American Photography*. Seite 45

<sup>157</sup> Vgl. Orvell, Miles: *American Photography*. Seite 26

<sup>158</sup> Vgl. Galassi, Peter: *Amerikanische Photographie. 1980-1965*. Seite 12-14

---

zu professioneller Fotografie gesetzt, die sich wiederum in Zeitungsjournalismus, Pressefotografie, dokumentarische Fotografie, Werbung, kommerzielle Fotografie und Kunstfotografie einteilen ließ.<sup>159</sup>

Der Kunstwert der Fotografie war in den USA im Gegensatz zu Europa lange kein Thema. Ein maßgeblicher Förderer, die Fotografie in den USA in ein Kunstverständnis einzubinden, war Alfred Stieglitz (1864-1946), der sich gegen die Definition einer reinen Funktionalität der Fotografie aussprach. Er propagierte eine neue „direkte Ästhetik“, eine objektive und reine Fotografie.<sup>160</sup> Salonausstellungen, Galerieeröffnungen und Herausgabe von Fotomagazinen unterstützten die Diskussion um die Einordnung des mehr oder weniger neuen Mediums.

Durch die Kommerzialisierung wurden Unterscheidungen notwendig und so wurde eine Trennung zwischen wissenschaftlicher Fotografie, künstlerischer Fotografie und Amateurfotografie gezogen. Durch die Massenproduktion der *Kodak Nr. 1* wurde das Fotografieren einer breiten Masse zugänglich und somit auch Freizeitaktivität. So setzt unter anderem Susan Sontag an diesem Wendepunkt eine Zäsur für die Fotografie zwischen künstlerischem und sozialem Gebrauch.<sup>161</sup>

Sie beschreibt in ihrem Aufsatz „On Photography“ aus dem Jahr 1977, wie sich die Fotografie als eigenständige Kunstform aus diesem Wendepunkt heraus entwickeln konnte.<sup>162</sup>

---

<sup>159</sup> Vgl. Neumann, Pia: Metaphern des Mißlingens. Amerikanische Dokumentarfotografie der sechziger und siebziger Jahre zwischen Konzeptkunst und Gesellschaftskritik. Seite 29-30

<sup>160</sup> Vgl. Galassi, Peter: Amerikanische Photographie. 1980-1965. Seite 14-15

<sup>161</sup> Vgl. Sontag, Susan in Neumann, Pia: Metaphern des Mißlingens. Amerikanische Dokumentarfotografie der sechziger und siebziger Jahre zwischen Konzeptkunst und Gesellschaftskritik. Seite 34-35

<sup>162</sup> Vgl. Sontag, Susan: Über Fotografie. Seite 11-13

### 5.2.2. Herausbildung einer amerikanischen Ikonografie durch die Arbeit der *Farm Security Administration*

Präsident Franklin D. Roosevelt richtete im *Department of Agriculture* 1935 die Abteilung *Resettlement Administration (RA)* ein, nachdem klar war, dass der *Agricultural Adjustment Act*<sup>163</sup> im Rahmen des *New Deals* viele Farmpächter offenbar nicht berücksichtigte. Die Problematik der ländlichen Regionen und der ländlichen Bevölkerung war in dem öffentlichen Bewusstsein offenbar noch nicht angelangt und so wurde nach Möglichkeiten gesucht, die breite Öffentlichkeit zu informieren und für Hilfsmaßnahmen zu sensibilisieren.<sup>164</sup>

Im Jahr 1934 begann Roy Stryker (1883-1975) bei der *Agricultural Adjustment Administration (AAA)*, er war der Informationsabteilung *Information Division* zugeteilt und galt als Spezialist für den Einsatz von Illustrationen, so erhielt er Zugang zu den Fotoakten des Departments. Bereits in dieser Phase hatte Stryker die Idee zu einem Bildband über die US-amerikanische Landwirtschaft und bei Gründung der *RA* bekam er eine Stelle angeboten.<sup>165</sup> Zu Beginn seiner Karriere war der Überblick über Fotograf\*innen, Sujets und Ergebnisse kaum zu bewältigen. Stryker versuchte gemeinsam mit seinem Vorgesetzten Rexford Tugwell (1891-1979) Ordnung in das Department zu bringen. So sollten künftig alle Aufträge und Arbeiten über Stryker gehen, eine Dunkelkammer wurde eingerichtet und das Equipment modernisiert. Die *FSA* übernahm den Job einer professionellen Bildagentur<sup>166</sup>, so Evelyn Runge, denn das Archiv sortierte und kategorisierte bereits in den Anfangsjahren die unzähligen Fotografien und es ließen sich früh Vorschläge für *picture stories* finden, Verschlagwortungen sollten folgen.<sup>167</sup>

Stryker wollte Kontrolle über die Arbeiten der Fotograf\*innen und verlangte eine nahezu wissenschaftliche Erarbeitung der zu bearbeitenden Themen. So

<sup>163</sup> Anmerkung: Der *Agricultural Adjustment Act* war ein Bundesgesetz der Vereinigten Staaten aus der *New Deal*-Ära, das darauf abzielte, die Agrarpreise durch den Abbau von Überschüssen zu erhöhen. Die Regierung kaufte Vieh zum Schlachten und zahlte den Landwirten Subventionen, um nicht auf einem Teil ihres Landes zu pflanzen. Das Geld für diese Subventionen wurde durch eine exklusive Steuer auf Unternehmen generiert, die landwirtschaftliche Erzeugnisse verarbeiten.

<sup>164</sup> Vgl. Runge, Evelyn: *John Steinbeck, Dorothea Lange und die Große Depression*. Seite 60-61.

<sup>165</sup> Vgl. Hurley, Forrest Jack: *Portrait of a Decade. Roy Stryker and the Development of Documentary Photography in the Thirties*. Seite 26-27

<sup>166</sup> Vgl. Runge, Evelyn: *John Steinbeck, Dorothea Lange und die Große Depression*. Seite 81

<sup>167</sup> Vgl. Rebbert, Karin in Gludovatz, Karin (Hrsg.): *Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus*. Seite 134

entwickelte Stryker detaillierte Anweisungen und Vorabbriefings für die jeweiligen Aufträge.<sup>168</sup> Die Fotografien sollten dokumentieren und Sinn und Notwendigkeit der *New Deal* Reformen in der Öffentlichkeit verbreiten.<sup>169</sup>

Er beschrieb 1941 seine Auffassung von *documentary photography*:

„The question is not what to picture nor what camera to use. Every phase of our time and our surroundings has vital significance and any camera in good repair is an adequate instrument. The job is to know enough about the subject matter, to find significance in itself and in relation to its surroundings, its time and its function.“<sup>170</sup>

Der Ansatz Strykers orientierte sich an *subject matter* und passt in seiner Stringenz zur *straight photography*.

Gegen Ende 1935 konnten die beiden Fotografen Carl Mydans (1907-2004) und Walker Evans (1903-1975) verpflichtet werden<sup>171</sup>, später folgten unter anderem der Fotograf Arthur Rothstein (1915-1985) und die Fotografin Dorothea Lange (1895-1965).

Für Fotograf\*innen, die eigene Arbeiten in einem Kunstkontext platzieren wollten, waren die 1930er Jahre finanziell schwierig und Festanstellungen eher selten.

Walker Evans trat der *historical section* bei und brachte als *Senior Information Specialist* neue Ideen und professionelle Erfahrung mit. Evans hatte in Paris für Nadar (1820-1910) gearbeitet und war in Berührung mit Arbeiten von Eugène Atget (1857-1927) gekommen.

Bevor die Fotograf\*innen mit einem bestimmten Auftrag begannen, erhielten sie alle Informationen, die Stryker über Gebiet, Menschen, Wirtschaft, Politik und soziale Sitten sammeln konnte. Seine explizite Anweisung war, sich mit wirtschaftlichen, geschichtlichen, politikwissenschaftlichen, philosophischen und soziologischen Hintergründen in den jeweiligen Arbeiten unentwegt auseinanderzusetzen.<sup>172</sup>

<sup>168</sup> Vgl. Runge, Evelyn: John Steinbeck, Dorothea Lange und die Große Depression. Seite 62

<sup>169</sup> Vgl. Runge, Evelyn: John Steinbeck, Dorothea Lange und die Große Depression. Seite 82

<sup>170</sup> Vgl. Runge, Evelyn: John Steinbeck, Dorothea Lange und die Große Depression. Seite 66

<sup>171</sup> Vgl. Hurley, Forrest Jack: Portrait of a Decade. Roy Stryker and the Development of Documentary Photography in the Thirties. Seite 40

<sup>172</sup> Vgl. Parak, Gisela: The American Social Landscape. Dokumentarfotografie im Wandel des 20. Jahrhunderts. Seite 30

Zudem sollten aufschlussgebende Notizen den Aufnahmen beigelegt werden, die gegebenenfalls mit veröffentlicht werden konnten.

Stryker wünschte sich von seinem Team ein tiefes Verständnis für die soziale Landschaft, welche sie dokumentierten.<sup>173</sup> Die schriftlichen Briefings wurden später *shooting scripts* genannt und Stryker war überzeugt, dass eine vorherige Auseinandersetzung mit Menschen und Sujets eindringliche und überzeugende Ergebnisse erzielen würden.<sup>174</sup> Für Stryker waren typische „American symbols“ Gegenstände aus dem Alltagsgebrauch, nicht das zeitgeschichtlich Relevante und Spektakuläre, sondern das Typische und Alltägliche aus dem amerikanischen Alltag:

„GENERAL

Ice Cream parlor – if possible photograph the sign on windows or buildings

The cross roads (important)

The store (and post office)

The garage

The loafers

Railroad stations – We need more good pictures of the stations in the small town – views inside and out“<sup>175</sup>

Das ikonografische Hauptinteresse Roy Strykers galt den Formeln „human respect“, „documentary agrarian history“, insbesondere den „American symbols“ – den sogenannten „Americana“.<sup>176</sup>

Strykers *shooting script* zu „The Highway“ liest sich wie ein Verzeichnis der Motive der Arbeiten William Egglestons (1939), Stephen Shores (1947) oder William Christenberrys (1936-2016):

„The Highway

Pictures which emphasize the fact that the American highway is very often a more attractive place than the places Americans live.

“Restless America”

<sup>173</sup> Vgl. Hurley, Forrest Jack: Portrait of a Decade. Roy Stryker and the Development of Documentary Photography in the Thirties. Seite 58

<sup>174</sup> Vgl. Hurley, Forrest Jack: Portrait of a Decade. Roy Stryker and the Development of Documentary Photography in the Thirties. Seite 26-27

<sup>175</sup> Vgl. FSA Files zit. nach Ott, Susanna: William Eggleston. Die frühen Farbfotografien (1965-1976). Seite 81

<sup>176</sup> Vgl. Ott, Susanna: William Eggleston. Die frühen Farbfotografien (1965-1976). Seite 81

## Beautiful Highways

Elm, or maples at the curve of the road – contrasts with rural or industrial slums which highways pass through

## Lunch rooms and Filling Stations

Truckers stopped to eat

## Trailors on Road

People walking on road

Horse and buggy on road

Back view – country road

## Signs

Large signs

On trees – barns – roofs

Town and village.<sup>177</sup>



Walker Evans, Store with false front, Vicinity of Selma, Alabama, 1936  
 © Library of Congress, Prints & Photographs Division LC-USF342-T01-001139-A

<sup>177</sup> Vgl. FSA Files zit. nach Ott, Susanna: William Eggleston. Die frühen Farbfotografien (1965-1976). Seite 82-83

So wurde das vermeintlich „Banale“ des alltäglichen Lebens als Ideologisierung von Einfachheit in einer immer komplexer werdenden Welt durch die *FSA*-Fotografen zu zeitlosen amerikanischen Ikonen erhoben.<sup>178</sup> Durch die massenhafte Vervielfältigung der Fotografie wurden viele Gegenstände als Symbole etabliert, wobei hier die Arbeit Strykers, Susanna Ott zufolge, als aktive Mythenbildung, als „icon-making“ gewertet werden könnte.<sup>179</sup> Zwar existierte in den USA bereits vor der *FSA* eine sozialdokumentarische Fotografie, allerdings ist die programmatische visuelle Erschließung amerikanischer Symbole wie die gezielte Planung und Nutzung ihrer Medienwirkung neu.

Die soziale Dokumentarfotografie von Lewis Hine (1874-1940) und Jacob August Riis (1849-1914), der übrigens Lehrer Strykers war, grenzt sich in ihrer direkten Appellstruktur und Emotionalisierung des Betrachters von den bestandsaufnehmenden Fotografen der 1930er Jahre ab.<sup>180</sup> Die Arbeiten beider Fotografen heben sich von der damaligen künstlerischen Avantgarde sowie von den ruralen *FSA*-Fotografien ab.<sup>181</sup> Die Fotografien von Hine und Riis zeigen oft Schattenseiten der Industrialisierung, zum Teil sogar das Scheitern des amerikanischen Traums und Menschen, die durch den Kapitalismus und den Fortschritt besonders in einem urbanen Umfeld zu Opfern wurden.<sup>182</sup>

Die von Stryker als typisch amerikanisch eingestuft und zu Ikonen erhobenen Bildgegenstände entwickelten sich im Verlauf der folgenden Jahrzehnte zu konventionellen Symbolen für die amerikanische Kultur und bereiten somit den ikonografischen Boden nachfolgender Generationen an Fotograf\*innen. Sie bestimmten fortan die Motivwelt von beispielweise Robert Frank, Bruce Davidson und auch Garry Winogrand.

Eine Anweisung Strykers zum Thema „Meeting Places“ liest sich wie ein Verzeichnis für einige der Fotografien Garry Winogrands:

„Meeting Places – official, semi-official, and for general loafing:

1. Town halls
2. Court rooms

<sup>178</sup> Vgl. Ott, Susanna: William Eggleston. Die frühen Farbfotografien (1965-1976). Seite 81

<sup>179</sup> Vgl. Ott, Susanna: William Eggleston. Die frühen Farbfotografien (1965-1976). Seite 81

<sup>180</sup> Vgl. Stimson, Blake: The Pivot of the World. Photography and its Nation. Seite 45-47

<sup>181</sup> Vgl. Green, Jonathan: American Photography: a Critical History 1945 to the Present. Seite 16-18

<sup>182</sup> Vgl. Tormey, Jane: Cities and Photography. Seite 30-32

3. Court-house steps
4. Square; common
5. Village fountain, pump
6. Street Corners
7. Garages and filling stations
8. Blacksmiths shops, livery stables (rare)
9. Pool and billiard halls
10. Soda counters
11. Beer halls
12. Police and fire stations
13. Clubs and lodges
14. Churches<sup>183</sup>

Die Umbenennung der Behörde RA in *Farm Security Administration (FSA)* erfolgte 1937. Im Auftrag der US-Bundesbehörde *Resettlement Administration (RA)* und ihrer Nachfolgerin der *Farm Security Administration (FSA)* entstand zwischen 1935 und 1942 während der *Großen Depression* ein Konvolut von mehr als 200 000 Fotografien.<sup>184</sup>

Die FSA-Fotografien wurden massenhaft reproduziert, abgedruckt und in Ausstellungen gezeigt. Viele dieser Aufnahmen zählen heute zu den Ikonen amerikanischer, insbesondere der dokumentarischen Fotografie. Sie prägten das visuelle Gedächtnis einer ganzen Dekade und die Vorstellung von den Auswirkungen der US-amerikanischen Depression, so Rebbert.<sup>185</sup>

Die Veränderung der Motive und Themen über die Jahre verdeutlicht, dass vorwiegend politisch Nützliches in den Fokus rückte.

„Older photographic documents, such as taken for the FSA were activist in temper, as they were dedicated to show what was wrong with the world, and to persuade their fellows to...make it right.“<sup>186</sup>

<sup>183</sup> Vgl. FSA Files zit. nach Ott, Susanna: William Eggleston. Die frühen Farbfotografien (1965-1976). Seite 82

<sup>184</sup> Vgl. Rebbert, Karin in Gludovatz, Karin (Hrsg.): Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus. Seite 127

<sup>185</sup> Vgl. Rebbert, Karin in Gludovatz, Karin (Hrsg.): Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus. Seite 127

<sup>186</sup> Vgl. Hermanson Meister, Sarah: Arbus Friedlander Winogrand: New Documents. Seite 21

Teilweise wurden Arbeiten veröffentlicht, ohne dass die Fotograf\*innen ihre eigenen Arbeiten gesehen hatten und viele Negative wurden durch sogenanntes „killing“ mit einem Stift durchstoßen und somit unbrauchbar gemacht.<sup>187</sup> Nach einiger Kritik an diesem Umgang mit den künstlerischen Arbeiten unter anderem auch an der *Gate-Keeping*-Funktion<sup>188</sup> Roy Strykers wurde der Umgang mit Negativen und den Veröffentlichungen standardisiert und eine Mitsprache *der Fotografinnen und Fotografen* der FSA genauer definiert.<sup>189</sup>

Die Verbreitung der Fotografien trug nicht nur zur Durchsetzung eines neuen fotografischen Stils bei, sondern sprach auch für einen edukativen, reformorientierten Dokumentarismus, der „die Fakten sprechen lässt“<sup>190</sup> und die Menschen in einer zumeist existenziell bedrohlichen, krisengeprägten Wirklichkeit zeigt, so Rebberts weitere Ausführungen.<sup>191</sup>

Es sollte nicht nur das Schöne, auch das Negative sollte abgebildet werden und wurde in der FSA-Fotografie demnach als typisch für die amerikanische Kulturlandschaft eingestuft und als Bestandteil der Motivwelt nicht nur möglich, sondern explizit gefordert, so Susanna Ott.<sup>192</sup> Einige Werke der Künstler\*innen wurden in Publikationen zusammengefasst wie etwa „An American Exodus“ (1939) von Dorothea Lange und Paul Taylor (1895-1984) und „Let us Now Praise Famous Men“ (1941) von James Agees (1909-1955) und Walker Evans. Nicht selten greifen die fotografischen Essays eine Kombination aus Bild und Text auf oder werden durch Bildunterschriften textlich ergänzt. So lassen sich Bildserien und Aussagen konstruieren, die Fotografien werden nicht als Einzelbild, sondern im kompletten Zusammenhang einer Bildserie gelesen. William Stott zufolge ist ein Stilmerkmal der sozialen Dokumentarfotografie der 1930er Jahre die fotografische Manifestation der individuellen Tragödien und des menschlichen Leids.<sup>193</sup>

<sup>187</sup> Vgl. Rebbert, Karin in Gludovatz, Karin (Hrsg.): Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus. Seite 127-134

<sup>188</sup> Vgl. Runge, Evelyn: John Steinbeck, Dorothea Lange und die Große Depression. Seite 81

<sup>189</sup> Vgl. Rebbert, Karin in Gludovatz, Karin (Hrsg.): Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus. Seite 132

<sup>190</sup> Zitat Rebbert, Karin in Gludovatz, Karin (Hrsg.): Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus. Seite 127

<sup>191</sup> Vgl. Rebbert, Karin in Gludovatz, Karin (Hrsg.): Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus. Seite 127

<sup>192</sup> Vgl. Ott, Susanna: William Eggleston. Die frühen Farbfotografien (1965-1976). Seite 83

<sup>193</sup> Vgl. Stott, William: Documentary Expression and Thirties America Seite 259-289

Diverse Probleme zwischen Walker Evans und der *FSA* zeichneten sich ab und Evans verließ 1937 endgültig die *FSA*.<sup>194</sup> Ab demselben Jahr bis zur Beendigung des Projekts im Jahr 1942 versuchten Roy Stryker und sein Team neue Ansätze und Wege, um der amerikanischen Bevölkerung die Auswirkung der ländlichen Verarmung näher zu bringen und alle Seiten der *Great Depression* in den USA offen zu legen.<sup>195</sup>

Ab 1938 begannen die Fotografien ein positiveres Bild des ländlichen Amerikas zu zeichnen, unter anderem auch durch die Fotoästhetik der jungen Fotografin Marion Post Wolcott (1910-1990).<sup>196</sup> Nach offizieller Beendigung der Arbeit der *FSA* ließ Stryker aus Angst vor Zerstörung durch politische Gegner alle Fotografien katalogisieren. Diese waren zuvor lediglich nach Künstler\*innen geordnet und wurden nun auch nach Inhalt erfasst. Strykers Plan, den gewaltigen Nachlass der *Library of Congress* in Washington D.C. zu übergeben, gelang, so wurden die Fotografien dauerhaft gesichert und der Öffentlichkeit zugänglich. Stryker trat kurz darauf von seinem Posten zurück, da unter anderem der inhaltliche Schwerpunkt der *FSA* inzwischen auf der Dokumentation von Kriegsfotografie lag, der Etat um nahezu 30 Prozent gekürzt wurde und Stryker aufgrund der finanziellen Kürzungen den Großteil seines Teams verloren hatte. Die Fotografien überlebten und wurden fester Kanon der amerikanischen Fotografieästhetik und Dokumentation der *Great Depression*, der *New Deal*-Ära und eines Amerikas der 1930er und 1940er Jahre.<sup>197</sup>

### 5.2.3. Die Fotografie wird zur Populärkultur – „The Family of Man“

Edward Steichen (1879-1973), der Direktor der Fotoabteilung des *MoMA* von 1947 bis 1962, konzipierte Anfang der 1950er Jahre die Ausstellung „The Family of Man“, die 1955 eröffnete und zum Publikumserfolg wurde. Das *Department of Photography* wurde erst 15 Jahre zuvor am *MoMA* gegründet und zeigte mit dem umfassenden Porträt der Menschheit die damals größte Fotografieausstellung,

<sup>194</sup> Vgl. Hurley, Forrest Jack: *Portrait of a Decade. Roy Stryker and the Development of Documentary Photography in the Thirties*. Seite 58

<sup>195</sup> Vgl. Hurley, Forrest Jack: *Portrait of a Decade. Roy Stryker and the Development of Documentary Photography in the Thirties*. Seite 95

<sup>196</sup> Vgl. Hurley, Forrest Jack: *Portrait of a Decade. Roy Stryker and the Development of Documentary Photography in the Thirties*. Seite 112

<sup>197</sup> Vgl. Hurley, Forrest Jack: *Portrait of a Decade. Roy Stryker and the Development of Documentary Photography in the Thirties*. Seite 167-168

bestehend aus 503 Werken und Fotografinnen und Fotografen aus insgesamt 68 Ländern.<sup>198</sup>

Wie auch Alfred Stieglitz stand Streichen noch in einer piktorialistischen Fotografietradition, daher wurden kaum Arbeiten neuerer Strömungen gezeigt. Der Ausstellung wurde eine romantische, sentimentale bis hin zu einer naiven Auseinandersetzung mit den kategorisierten Themen

„creation, birth, love, work, death, justice, the search for knowledge, relationships, democracy, peace, and opposition to brutality and slaughter“<sup>199</sup>

vorgeworfen, da sie sich keinesfalls mit der Realität auseinandersetze, sondern sich zwischen Klischees und Stereotypen bewege.<sup>200</sup>

Viele zeitgenössische Kritiker waren irritiert, da eben gerade aktuelle Strömungen wie beispielsweise der *Abstrakte Expressionismus* oder innenpolitische Themen wie Rassismus und Antikommunismus in der Ausstellung keinerlei Beachtung fanden.

The „Family of Man“ verfolgte vielmehr einen allgemeingültigen Ansatz ohne konkrete Bezüge zu aktuellen Geschehnissen. So wurde etwa unter der Kategorie „Liebende“ eine fotografische Abhandlung der einzelnen Themen Romanze, Heirat, Liebesleben, Geburt und Kindheit zusammengefasst. Die Ausstellung könnte, so Jonathan Green, als Versuch gewertet werden, nicht nur eine institutionelle städtische, privilegierte und kulturelle Elite zu erreichen, sondern auf den Massengeschmack abzielen – Fotografie zum Mainstream zu erheben. Ein weiterer Grund für die thematisch recht oberflächliche Gliederung der Ausstellung deutet Green als eine Form der Unsicherheit über fotografische Sammlungs- und Ausstellungsinhalte seitens der Kuratoren, die bis in die späten 1950er Jahre andauerte.<sup>201</sup>

<sup>198</sup> Vgl. Orvell, Miles: *American Photography*. Seite 115-116

<sup>199</sup> Zitat Green, Jonathan: *American Photography: a Critical History 1945 to the Present*. Seite 37

<sup>199</sup> Vgl. Green, Jonathan

<sup>200</sup> Vgl. Green, Jonathan: *American Photography: a Critical History 1945 to the Present*. Seite 37

<sup>201</sup> Vgl. Green, Jonathan: *American Photography: a Critical History 1945 to the Present*. Seite 37

#### 5.2.4. Von *Pictorialism* zu *Straight Photography*

Der *Piktorialismus* hatten den Ansatz die Fotografie von einem Nutz- oder Gebrauchswert zu befreien. Sie wurde als kreatives, künstlerisches Medium definiert und den Fotografen eine bewusste Einflussnahme auf ihr fertiges Werk zugeschrieben.<sup>202</sup> Im Mittelpunkt stand nun das Experimentieren, die Gestaltung und die verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten des neuen Mediums.

Beispielweise wurde durch eine bewusst erzielte Unschärfe und handwerklich aufwändige Abzugsverfahren auf – die „mechanische Objektivität“ des Mediums, die deren Wertschätzung als Dokument begründete – die Transparenz, die Detailtreue und die technische Reproduzierbarkeit verzichtet.<sup>203</sup>

Zu den wichtigsten Vertreter\*innen in den USA zählen unter anderem Edward Steichen (1879-1973) und Gertrude Käsebier (1852-1934). Um die Fotografie als Kunst zu etablieren, wurden die Ergebnisse mit Hilfe von Weichzeichnern, Spezialfiltern, Linsenabdeckungen und Manipulation in der Dunkelkammer bearbeitet, nicht zuletzt um im Endresultat näher an die Malerei zu gelangen.<sup>204</sup>

Während die fotografischen Salons nur knapp hinter avantgardistischsten Werken der Zeit zurückblieben, schien dies für viele *Piktorialist\*innen* ein zu großer Abstand zu zeitgenössischen Konzepten, Ideen und Arbeiten zu sein.

Der Fotograf Ira W. Martin (1886-1960) argumentierte im Jahr 1930, zu dieser Zeit Präsident der *Pictorial Photographers of America*, dass sinnvolle künstlerische Fotografie nur aus der Umarmung des zeitgenössischen Lebens entstehen könne. Sein Anspruch an ein solches Werk entsprach den Modernist\*innen dieser Zeit:

„beautiful textures, commonplace subjects portrayed in unusual and interesting ways, steel structures, dynamic compositions..., significant shapes and forms – all done with the precise, direct reality of the age in which we now live.“<sup>205</sup>

Die Idee des klassischen *Piktorialismus* war, dass Kunst eher eine Frage des Temperaments als der Technik sei, sprich eine Frage des Fühlens, Erlebens,

<sup>202</sup> Vgl. Ott, Susanna: William Eggleston. Die frühen Farbfotografien (1965-1976). Seite 43

<sup>203</sup> Vgl. Holschbach, Susanne in Schneider, Sigrid; Grebe, Stefanie (Hrsg.): Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien. Seite 25

<sup>204</sup> Vgl. Puntigam, Alexandra: Der fotografische Blick. Analogien und Differenzen zwischen Malerei und Fotografie um amerikanischen Realismus des 20. Jahrhunderts. Seite 60

<sup>205</sup> Zitat Martin, Ira W. in Davis, Keith F.: An American Century of Photography. From Dry-Plate to Digital. Seite 131

Handelns und Reagierens. Neue Bewegungen wie die *Straight Photography* und *Das Neue Sehen* in Deutschland lösten die Kunstfotografie der Jahrhundertwende, die sich am Impressionismus und Symbolismus orientierte hatte ab.<sup>206</sup>

Im Gegensatz zu den *Piktorialist\*innen*, die sich auf eine malerische Tradition bezogen, Allan Sekula attestierte ihnen ein fast romantisches und symbolistisches Verständnis der Fotografie, besann sich die *Straight Photography*, auf Formen und Anwendungsweisen der Fotografie, die nicht explizit als künstlerische verstanden wurden.<sup>207</sup> So könnte man von einer reinen oder sachlichen Fotografie und einem neuen Realismus sprechen, die sich in ihrer künstlerischen Sprache die Merkmale der Dokumentation beziehungsweise des Dokumentarischen zu eigen machten.

Fabriken, Städte, Straßenszenen, fremde Personen werden zu Sujets.<sup>208</sup>

Die zur Kunstform deklarierten dokumentarische Fotografie erfordert, nach Holschbach, eine deutliche Abgrenzung zum fotografischen Dokument.

Die *Straight Photography* beschreibt Neumann zufolge, einen fotografischen Stil, der sich zu der aufzeichnenden und dokumentierenden Fähigkeit des Mediums zwar bekennt, dennoch ein künstlerisches Projekt verfolgt.<sup>209</sup> Bekannte frühe Vertreter dieses Stils sind Paul Strand (1890-1976), Alfred Stieglitz (1864-1946) und Edward Weston (1886-1958), der die „Gruppe f/64“ gründete.

Gegen 1950 hatte sich unter anderem auch aufgrund des Einflusses einiger fotojournalistischer Magazine der Standard des Realismus von hochpräzisen Stativaufnahmen hin zu einer teilweise leicht körnigen, in Bewegung aufgenommenen Schnappschussästhetik entwickelt. Dieses fotografische Vokabular hatte, wie der Bildjournalismus selbst, seinen Ursprung in Europa beispielsweise in Werken der Fotografen Erich Salomon (1886-1944), Martin Munkácsi (1896-1963) und Henri Cartier-Bresson (1908-2004).

In dem Maße, wie die gegenseitige stilistische Bereicherung zwischen ästhetischer und angewandter Fotografie weiter zunahm, verschwamm die Grenze der Unterscheidung zwischen Künstler\*in, Fotojournalist\*in und Berufsfotograf\*in. Peter Galassis Auffassung nach verdanken die kollektiven Leistungen der fünfziger Jahre

<sup>206</sup> Vgl. Holschbach, Susanne in Schneider, Sigrid; Grebe, Stefanie (Hrsg.): *Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien*. Seite 25

<sup>207</sup> Vgl. Ott, Susanna: *William Eggleston. Die frühen Farbfotografien (1965-1976)*. Seite 38

<sup>208</sup> Vgl. Weaver, Mike: *The Art of Photography*. Seite 298-230

<sup>209</sup> Vgl. Neumann, Pia: *Metaphern des Mißlingens. Amerikanische Dokumentarfotografie der sechziger und siebziger Jahre zwischen Konzeptkunst und Gesellschaftskritik*. Seite 45

und die Freiheiten der folgenden Fotografengenerationen sich zum Großteil dieser neuen Flexibilität.<sup>210</sup>

### 5.2.5. John Szarkowski und die *Straight Photography*

Für die Weiterentwicklung eines spezifisch amerikanischen Kunstfotografiebegriffs nimmt in diesem Kontext die Ausstellungspolitik des *Museum of Modern Art* in New York besonders der 1960er und 1970er Jahren eine zentrale Position ein. Die Aktivitäten und Entscheidungen von John Szarkowski (1908-2004), der die fotografische Sammlung des *MoMA* seit 1962 leitete, haben die amerikanische Kunstfotografie nachhaltig geprägt.<sup>211</sup>

Er formulierte eine normative Fotografiethorie die er durch verschiedene Ausstellungen belegte. Unter anderem stehen die Karrieren von Garry Winogrand, Lee Friedlander und William Eggleston exemplarisch für diese Disposition fotografischer Praxis, Theorie und institutioneller Einflussnahme. Szarkowskis stellte die drei Fotografen in die Tradition der Formensprache von Walker Evans und Robert Frank bildete mit seiner Publikation „The Americans“ sozusagen das Bindeglied beziehungsweise den Übergang der verschiedenen Fotograf\*innen-Generationen.<sup>212</sup> Szarkowski verfolgte in seinen Formulierungen strenge und formale, beinahe dogmatische Theorien über die Fotografie und stellte immer wieder Bezüge zu modernen Avantgardetheorien her.<sup>213</sup>

Im Jahr 1964 entwirft John Szarkowski mit der Ausstellung „The Photographer's Eye“ einen Katalog fotografischer Grundbedingungen, die die Vorstellungen einer „Reinheit des Mediums“ verfolgen und einen spezifischen Begriff des fotografischen Kunstwerks definieren.<sup>214</sup> Er formuliert eine Fotografiethorie, die aus den fünf Parametern besteht:

<sup>210</sup> Vgl. Galassi, Peter: Amerikanische Photographie. 1980-1965. Aus der Sammlung des Museum of Modern Art. Seite 24

<sup>211</sup> Vgl. Neumann, Pia: Metaphern des Mißlingens. Amerikanische Dokumentarfotografie der sechziger und siebziger Jahre zwischen Konzeptkunst und Gesellschaftskritik. Seite 125-127

<sup>212</sup> Vgl. Neumann, Pia: Metaphern des Mißlingens. Amerikanische Dokumentarfotografie der sechziger und siebziger Jahre zwischen Konzeptkunst und Gesellschaftskritik. Seite 47

<sup>213</sup> Vgl. Neumann, Pia: Metaphern des Mißlingens. Amerikanische Dokumentarfotografie der sechziger und siebziger Jahre zwischen Konzeptkunst und Gesellschaftskritik. Seite 137-139

<sup>214</sup> Vgl. Szarkowski, John: The Photographer's Eye. Seite 6-8

„The Thing itself, The Detail, The Frame, Time, Vantage Point.“<sup>215</sup>

Weder Genreunterscheidungen noch die Autorenschaft des Fotograf\*innen spielen eine bedeutende Rolle und so attackiert Szarkowski unweigerlich den bisher geltenden Kunstbegriff, hier insbesondere das Verständnis der Fotografie als Kunst, das vor allem dafür stand, dass mit Fotografie ein individueller Ausdruck im Sinne einer Autorenschaft möglich und notwendig sei.<sup>216</sup> Nach Szarkowskis Ansatz soll die Fotografie eigene formale Ausdrucksmöglichkeiten ausloten und nicht der Tradition der Malerei folgen oder den Stil der bildenden Künste adaptieren. Die Grundvoraussetzung war für ihn eine direkte, nicht manipulierte Aufnahme, die in der Literatur unter den Begriffen *Straight Approach* oder *Straight Photography* verstanden wird. Die Institutionalisierung des *Straight Approach* machte eine Rekonstruktion einer Tradition künstlerischer Fotografie möglich, die durch die sozialdokumentarischen und journalistischen Formate der 1930er und 1940er Jahre zurückgedrängt worden war.<sup>217</sup> Der Blick der Fotografie ist bereits bei Walker Evans auf das vermeintlich Alltägliche gerichtet. Auf die Alltagswelt sowie deren Gegenstände und Symbole, die durch diesen konzentrierten Blick etwas Befremdliches und Unheimliches erhalten können.<sup>218</sup> Im Gegensatz zur journalistischen Fotografie, zu Fotostories zeitgenössischer Magazine und einer Fotografie, die sich stark an der Malerei orientierte, entwickelten Fotograf\*innen wie Robert Frank, Diane Arbus, Garry Winogrand und Lee Friedlander eigene Konzepte entgegen bisheriger Traditionen, festgelegter Bildkonventionen und entgegen einer vermeintlichen Perfektion.<sup>219</sup> Die Aufnahmen, die den technischen Anforderungen der Zeit entsprechen, unterliegen nicht länger einer bisherigen Auffassung eines klassischen Bildaufbaus, Bildschärfe oder Tiefenschärfe, so könnte das vermeintlich Nichtperfekte oder Fehlerhafte als künstlerische Strategie gewertet werden.<sup>220</sup>

<sup>215</sup> Zitat Szarkowski, John: *The Photographer's Eye*. Seite 99-103

<sup>216</sup> Vgl. Neumann, Pia: *Metaphern des Mißlingens. Amerikanische Dokumentarfotografie der sechziger und siebziger Jahre zwischen Konzeptkunst und Gesellschaftskritik*. Seite 128

<sup>217</sup> Vgl. Neumann, Pia: *Metaphern des Mißlingens. Amerikanische Dokumentarfotografie der sechziger und siebziger Jahre zwischen Konzeptkunst und Gesellschaftskritik*. Seite 44-46

<sup>218</sup> Vgl. Green, Jonathan: *American Photography: a Critical History 1945 to the Present*. Seite 22-24

<sup>219</sup> Vgl. Green, Jonathan: *American Photography: a Critical History 1945 to the Present*. Seite 107-109

<sup>220</sup> Vgl. Neumann, Pia: *Metaphern des Mißlingens. Amerikanische Dokumentarfotografie der sechziger und siebziger Jahre zwischen Konzeptkunst und Gesellschaftskritik*. Seite 138-139

Der Standpunkt von Kamera und Fotograf bilden eine weitere Formel für neue Bildzusammenhänge und Perspektiven für den Betrachter. Szarkowski bestand auf die untrennbare Verbindung von Form und Inhalt, es könne kein Bild Aussagen über die eigentliche Darstellung des Gezeigten hinaus abgeben.<sup>221</sup>

Szarkowskis These zufolge ist die Fotografie lediglich eine Beschreibung von Realität, der keinerlei Bedeutung innewohnt.<sup>222</sup> So werden formale Mittel zur Beschreibung der Realität durch Fotografie erweitert.

Die Fotografie soll von sozialen und politischen Inhalten befreit werden, die mit der dokumentarischen Fotografie verbunden sind. Eine beinahe strenge Haltung der nicht manipulierten Abbildung der Realität, die von jeder sozialen Komponente entbunden wird.<sup>223</sup>

### **5.2.6. Ein neuer Pluralismus – *American Documentary, Social Documentary, Social Landscape* und *Street Photography***

#### ***American Documentary***

Der Begriff „documentary“ wurde zum ersten Mal 1926 im filmischen Kontext vom dem englischen Regisseur und Produzenten John Grierson (1898-1972) zur Beschreibung einer Aufzeichnung über das Leben einer samoanischen Gemeinschaft verwendet. Er beschrieb Robert Flahertys Film *Moana* und forderte, dass der dokumentarische Film nicht bei

„a simple recording of reality“<sup>224</sup>

stehenbleiben dürfe, sondern er müsse bilden und überzeugen. Das Dokumentarische sei Grierson zufolge nicht nur eine reine Aufzeichnung von Wirklichkeit, sondern in Kombination von filmischen Techniken wie Montage, Bildauswahl, Schnitt, Text und Musik eine

„schöpferische Bearbeitung des Vorfindlichen.“<sup>225</sup>

<sup>221</sup> Vgl. Rubinien, Leo: Garry Winogrand. Seite 33

<sup>222</sup> Vgl. Neumann, Pia: Metaphern des Mißlingens. Amerikanische Dokumentarfotografie der sechziger und siebziger Jahre zwischen Konzeptkunst und Gesellschaftskritik. Seite 146

<sup>223</sup> Vgl. Neumann, Pia: Metaphern des Mißlingens. Amerikanische Dokumentarfotografie der sechziger und siebziger Jahre zwischen Konzeptkunst und Gesellschaftskritik. Seite 146

<sup>224</sup> Zitat Runge, Evelyn: John Steinbeck, Dorothea Lange und die Große Depression. Seite 64

In Bezug auf den Film gibt das Dokumentarische der Wirklichkeit durch eine Organisation von Bildern und Klängen eine Stimme. Raum und Zeit der kontingent aufgezeichneten Wirklichkeit übersteigen das rein Faktische, das sie repräsentieren sollen und können die Betrachter\*innen so in spekulative Vorstellungen jenseits der Gegebenheiten des so genannten Faktischen und seiner Unmittelbarkeit verstricken, so Elisabeth Cowie in „Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus“ (Hrsg. Karin Gludovatz). Gleichmaßen kann man, so Cowies weiteren Ausführungen zufolge, das nicht Dargestellte gewahr werden, also dessen, was nicht außerhalb des Rahmens der Wahrnehmung liegt, sondern was vielmehr an der gezeigten zufälligen Realität unter der Negation ihrer Gegebenheit als unerklärt und erklärlich empfunden wird. Folglich können wir als Betrachter\*innen nicht nur das nicht Dargestellte sondern auch das nicht Darstellbare aufnehmen.<sup>226</sup>

Cowie bezieht sich in ihrem Text auf den Psychoanalytiker Jacques Lacan, der das „nicht Darstellbare“ in seiner Theorie über die drei Strukturbestimmungen des Psychischen als „das Reale“ allerdings nicht zur verwechseln mit „der Realität“ beschrieb.<sup>227</sup> „Das Reale“ tritt dem Menschen als Kontingenz gegenüber, als das Unbegründete der Wirklichkeit, es bleibt als Bedeutendes unverständlich und teilweise sinnlos innerhalb einer gewohnten Realität der Alltäglichkeit:

„Die Offensichtlichkeit der Wirklichkeit, die Offensichtlichkeit unseres Blicks, der die Welt im Sinne einer Logik des Wissens und Verstehens in Bildern aufnimmt und ergreift, wird fragwürdig. Wir begegnen dem, was die Vernunft infrage stellt.“<sup>228</sup>

Für Tom Holert bewegt sich der dokumentarische Blick an der Grenze zu einer kontrollierenden Aufzeichnung. Die Geschichte der dokumentarischen Fotografie zeigt, dass sie von Beginn an ein geeignetes Medium polizeilicher, ethnografischer,

---

<sup>225</sup> Zitat Cowie, Elisabeth in Gludovatz, Karin: Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus. Seite 18

<sup>226</sup> Vgl. Cowie, Elisabeth in Gludovatz, Karin: Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus. Seite 18

<sup>227</sup> Vgl. Cowie, Elisabeth in Gludovatz, Karin: Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus. Seite 18

<sup>228</sup> Zitat Cowie, Elisabeth in Gludovatz, Karin: Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus. Seite 18

geheimdienstlicher oder propagandistischer Arbeit gewesen ist. Sie bietet Zugang zu anderen sozialen Welten und Verfahren der visuellen Welterschließung.<sup>229</sup>

Seit Entwicklung der verschiedenen Technologien waren in diese eingelassen: diskursive Konstruktion der Objektivität des fotografisch beziehungsweise filmisch gewonnenen Bildes, ob statisch oder bewegt, bestimmt durch Begriffe von Wahrheit und Wahrhaftigkeit, von visueller Zeugenschaft und Evidenz.<sup>230</sup> Nach Ansicht Holerts geriet die Konstruktion der fotografischen Wahrheit unter den Druck der Logik der Repräsentation, beruhend auf der als unerschütterlich geltenden indexialischen Beziehung zwischen Bild und Referenten<sup>231</sup> in der Wirklichkeit.<sup>232</sup>

Der Autorin Jane Gaines zufolge wird im „documentary mode“ die Wirklichkeit zu einer Attraktion, nicht weil diese gewöhnlich sei, sondern weil sie plötzlich fremd erschiene. Holert schließt daraus, dass je dokumentarischer, authentischer, ungefilterter und nicht-manipulierter ein Bild auftritt, desto größer ist die kulturelle und psychologische Abstraktion von dem, was es „zeigt“.<sup>233</sup>

Ruth Sonderegger formuliert zu dokumentarischer Kunst, dass es sich mehr als um das vermeintlich neutrale bloße Bereitstellen von Informationen und weniger um das Formulieren von Antworten handle. Sie würde, nach Sonderegger, verdichten und zuspitzen, in manchen Fällen sogar auf eine von uns erfahrbare konstruierte Gefahr zu einer Entscheidung drängen, ohne dass wir die Entscheidung selbst fällen könnten.<sup>234</sup> Hito Steyerl schreibt dem Dokumentarischen eine möglichst „unverfälschte“, „kritische“ beziehungsweise „authentische“ Darstellung sozialer Realität zu,

„[d]enn obgleich die enge Verstrickung dokumentarischer Formen in Machtverhältnissen im Rahmen einer Politik der Wahrheit unvermeidlich sei, bestehe das Potenzial solcher Formen darin, diese Verstrickung

<sup>229</sup> Vgl. Holert, Tom in Gludovatz, Karin: Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus. Seite 46

<sup>230</sup> Vgl. Holert, Tom in Gludovatz, Karin: Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus. Seite 52

<sup>231</sup> Anmerkung: Der Begriff „Referent“ wird hier im generischen Maskulinum verwendet, da er so vom Autor übernommen wurde.

<sup>232</sup> Vgl. Holert, Tom in Gludovatz, Karin: Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus. Seite 53

<sup>233</sup> Vgl. Holert, Tom in Gludovatz, Karin: Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus. Seite 55

<sup>234</sup> Vgl. Sonderegger, Ruth in Gludovatz, Karin: Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus. Seite 86

nicht blindlings zu reproduzieren, sondern andere Formen von Wahrheitspolitik und Wahrheitsökonomie vorzuschlagen, ohne deshalb auf einen Anspruch auf Wahrheit zu verzichten. Insofern verweisen die neuen dokumentarischen Formen also auf ein altes Problem.

Die Frage der Wahrheit bleibt aktuell.<sup>235</sup>

Sind die Wahrheit, das Authentische und die Wirklichkeit Facetten des Dokumentarischen oder bedienen sich bestimmte dokumentarische Darstellungsformen des Versprechens dieser Gehalte?

Für Fromm bleibt festzuhalten, dass sich sowohl das Dokumentarische als auch die Authentizität auf ein besonderes Wirklichkeitsversprechen und entsprechende Realitätseffekte beziehen. Auch das Authentische zielt auf die Darstellung von Nichtdarstellung, auf eine Medialität, die die Wiedergewinnung des Echten, des Unmittelbaren, Nichtmedialen verspricht. Die beiden Bildformen, dokumentarische wie auch authentische Bilder, assoziieren Bedeutung vor Originalität, Unverfälschtheit, Wahrheitsgetreue und Wirklichkeitsnähe.<sup>236</sup>

„Dokumentarische Bilder zielen eher auf Wahrheit und die sachliche Vermittlung von Informationen in detailreicher Klarheit und Nüchternheit.

Bei authentischen Bildern geht es weniger um die Sachlichkeit als um die Vermittlung von Echtheit, Unmittelbarkeit und häufig auch Emotionalität.“<sup>237</sup>

Susanne Holschbach spricht in diesem Zusammenhang von „Realness“, womit sie den Eindruck authentischer Bilder bezeichnet, nahe am Geschehen zu sein.<sup>238</sup> Hito Steyerl deutet die formal-ästhetischen Mängel einiger dokumentarischer Aufnahmen, wie Unschärfe oder ungewöhnliche Perspektiven, als ein Phänomen: je näher wir der Realität zu kommen scheinen, desto unschärfer und verwackelter wird sie.<sup>239</sup> Er benennt dies als

„die Unschärferelation des modernen Dokumentarismus.“<sup>240</sup>

<sup>235</sup> Zitat Steyerl, Hito in Gludovatz, Karin: Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus. Seite 92

<sup>236</sup> Vgl. Fromm, Karen: Das Bild als Zeuge, Inszenierungen des Dokumentarischen in der künstlerischen Fotografie seit 1980. Seite 28

<sup>237</sup> Zitat Fromm, Karen: Das Bild als Zeuge, Inszenierungen des Dokumentarischen in der künstlerischen Fotografie seit 1980. Seite 28

<sup>238</sup> Vgl. Holschbach, Susanne in Schneider, Sigrid; Grebe, Stefanie (Hrsg.): Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien. Seite 29

<sup>239</sup> Vgl. Steyerl, Hito: Die Farbe der Wahrheit: Dokumentarismen im Kunstfeld. Seite 7-9

<sup>240</sup> Zitat Steyerl, Hito: Die Farbe der Wahrheit: Dokumentarismen im Kunstfeld. Seite 9

Das Unschärfeprinzip zeigt mehr, als dies auf den ersten Blick der Fall zu sein scheint. Es macht deutlich, dass die Unterscheidungen zwischen der Welt und dem Bild, dem Ereignis und seinem Abbild, zwischen Beobachter\*in und Beobachtete\*n zunehmend verwischt wurden. Traditionell war das

„[d]okumentarische das Bild der Welt: Jetzt ist es eher die Welt als Bild.“<sup>241</sup>

Die Unschärfe dokumentarischer Bilder weist auf etwas anderes hin, so Steyerl, auf die Unschärfe des Begriffs des Dokumentarischen.

Für Karen Fromm führen Fotografien vor Augen, dass die Wirkungsmacht der Fotografie als Beweismittel und auch ihre Verweiskfunktion auf einen Referenten<sup>242</sup> nicht stillzustellen sind. Eine Annäherung an das Dokumentarische im Sinne eines Stilbegriffs greife zu kurz, da es dieses auf ein ästhetisches Phänomen festschreibe und verkenne, dass das Dokumentarische viel eher als Handlung denn als Ästhetik zu begreifen sei. Darüber hinaus übersehe der Stilbegriff, so Fromm weiter, dass auch die scheinbar reine Ästhetik immer schon mit Machtformen verknüpft sei. Die Gleichsetzung von Distanz, Weite und einer detaillierten Darstellung mit Vorstellungen von Sachlichkeit und Objektivität, wie sie Susanne Holschbach in ihrer Interpretation des „dokumentierenden Stils“ festmacht, sei bereits ein Ausdruck eines Herrschaftsdiskurses, der bestimmte bildsprachliche Rhetoriken auf konkrete Bedeutungstexte festschreibe und wird von Fromm hinterfragt.<sup>243</sup>

Besonders Bilder im Kunstkontext profitierten von der Suggestionskraft des Dokumentarischen, so Fromm weiter.<sup>244</sup>

So wird nach Fromm

„letztendlich ein Konzept des Dokumentarischen denkbar, das dieses nicht als Kategorie, Genre oder Stil, sondern als Handlung erfahrbar macht, in der Konstruktion und Dekonstruktion miteinander verbunden sind. Die künstlerischen Arbeiten machen zum einen die Mechanismen und Bildpolitiken sichtbar, zum anderen gehen sie über den Aspekt einer Offenlegung der Konstruktionsbedingungen des Dokumentarischen hinaus, in

<sup>241</sup> Zitat Steyerl, Hito: Die Farbe der Wahrheit: Dokumentarismen im Kunstfeld. Seite 9

<sup>242</sup> Anmerkung: Der Begriff „Referent“ wird hier im generischen Maskulinum verwendet, da er so von der Autorin übernommen wurde.

<sup>243</sup> Vgl. Fromm, Karen: Das Bild als Zeuge, Inszenierungen des Dokumentarischen in der künstlerischen Fotografie seit 1980. Seite 57

<sup>244</sup> Vgl. Fromm, Karen: Das Bild als Zeuge, Inszenierungen des Dokumentarischen in der künstlerischen Fotografie seit 1980. Seite 16

dem sie gleichzeitig die Faszination am Dokumentarischen nähren und das Nichtdarstellbare, Reale evozieren.“<sup>245</sup>

Abigail Solomon-Godeau formuliert in ihrem Aufsatz „Wer spricht so?“ die These, dass ein Dokumentarfoto so „ziemlich alles“ und „so ziemlich nichts“ sein könne. Jedes fotografische Bild unterhält, sofern es zu dem, was sich im Augenblick der Belichtung vor der Kamera befand, eine indexialische Beziehung und sei in diesem Sinne ein Dokument von etwas. Somit sei kein Foto mehr oder weniger dokumentarisch als ein anderes.<sup>246</sup> Karen Fromm zieht Unterschiede zwischen Dokumentarfotografie und einem Dokument. Denn Solomon-Godeaus Aussage zeigt, dass jede Fotografie im Sinne ihrer Indexialität ein Dokument dessen ist, was sich vor der Kamera befunden hat; dies macht sie aber nicht automatisch zu einer Dokumentarfotografie.<sup>247</sup>

Fromm trennt zwischen einer nichtfotografischen und einer vorfotografischen Realität. Sie beschränkt die vorfotografische Realität auf die Beschreibung dessen, was sich während des Fotografierens vor der Kamera befunden hat. Mithilfe dieser Differenzierung werde, so Fromm weiter, eine mögliche Unterscheidung zwischen inszenierter, auf Fiktives rekurrierender Fotografie und dokumentarischer Fotografie deutlich.<sup>248</sup>

„Ein wesentliches Charakteristikum dokumentarischer Fotografie ist damit ihr Referenzobjekt, das sie im Gegensatz zur inszenierte Fotografie in der nichtfotografischen Realität findet. Auch wenn die Dokumentarfotografie doch nur Bilder der vorfotografischen Realität liefern kann, zielt sie dennoch immer auf eine nichtfotografische Realität. Mit dem Begriff der Dokumentarfotografie lässt sich also eine Form der Fotografie bezeichnen, die tatsächlich ein besonderes Verhältnis zur Realität – zur nichtfotografischen Realität – unterhält.“<sup>249</sup>

Den *Dokumentarischen Stil* in den USA haben besonders mit ihrem hohen Maß an Sachlichkeit, Objektivität und Distanziertheit die Arbeiten Walker Evans geprägt.

<sup>245</sup> Zitat Fromm, Karen: Das Bild als Zeuge, Inszenierungen des Dokumentarischen in der künstlerischen Fotografie seit 1980. Seite 16

<sup>246</sup> Vgl. Solomon-Godeau, Abigail in Wolf, Herta (Hrsg.): Diskurse der Fotografie. Seite 53

<sup>247</sup> Vgl. Fromm, Karen: Das Bild als Zeuge, Inszenierungen des Dokumentarischen in der künstlerischen Fotografie seit 1980. Seite 44

<sup>248</sup> Vgl. Fromm, Karen: Das Bild als Zeuge, Inszenierungen des Dokumentarischen in der künstlerischen Fotografie seit 1980. Seite 44

<sup>249</sup> Zitat Fromm, Karen: Das Bild als Zeuge, Inszenierungen des Dokumentarischen in der künstlerischen Fotografie seit 1980. Seite 44

Die Fotograf\*innen des *Dokumentarischen Stils* möchten

„nicht reformieren, sondern durch den Akt des Fotografierens das Leben kennenlernen, entdecken und beschreiben.“<sup>250</sup>

Thematisch kreisen die Arbeiten meist um Mensch, Umwelt und Lebensstil – es scheint weniger um die Vermittlung neuer Inhalte zu gehen, als darum, das Gewöhnliche in neuem Kontext zu zeigen.<sup>251</sup> Mitte der 1960er Jahre bildet sich in den USA die Begrifflichkeiten *Social Landscape Photography* und *New Documentary* heraus.

### **Social Documentary**

Da die Dokumentarfotografie in den 1920er und 1930er Jahren als neues Genre galt, waren ihre Kriterien noch nicht definiert.<sup>252</sup> Beispielweise sollten die FSA-Fotografen dokumentieren, und da eine Fotografie als besonders „wahr“ galt, sollte sie dazu beitragen Sinn und Notwendigkeit der *New Deal*-Reformen in der Öffentlichkeit zu verbreiten. Um eine Definition der Dokumentarfotografie bemühte sich auch der damalige Leiter der FSA Roy Stryker, als er circa 25 Fotograf\*innen um einen Vorschlag zu der Thematik samt drei Bildbeispielen bat. Er bat auch Dorothea Lange (1895-1965) und ihre Ehemann, den Sozialwissenschaftler Paul Taylor (1895-1984) in einer schriftlichen Notiz um Unterstützung für eine Formulierung:

„I wonder if you and Paul will take seriously our plans for a definition of documentary photography, or if we may enlarge this and use the term pictorial document.“<sup>253</sup>

Besonders Langes Fotografien könnten nach Runge als faktisch bezeichnet werden, die abgebildeten Personen existierten und es gilt als ausgeschlossen, dass es sich um Schauspieler\*innen handelte. Die Fotografien wurden bereits in den 1930er Jahre in diversen Ausstellungen gezeigt, allerdings war umstritten, ob sie rein

<sup>250</sup> Zitat Neumann, Pia: Neumann, Pia: Metaphern des Mißlingens. Amerikanische Dokumentarfotografie der sechziger und siebziger Jahre zwischen Konzeptkunst und Gesellschaftskritik. Seite 113-114

<sup>251</sup> Vgl. Neumann, Pia: Neumann, Pia: Metaphern des Mißlingens. Amerikanische Dokumentarfotografie der sechziger und siebziger Jahre zwischen Konzeptkunst und Gesellschaftskritik. Seite 75

<sup>252</sup> Vgl. Runge, Evelyn: John Steinbeck, Dorothea Lange und die Große Depression. Seite 62-66

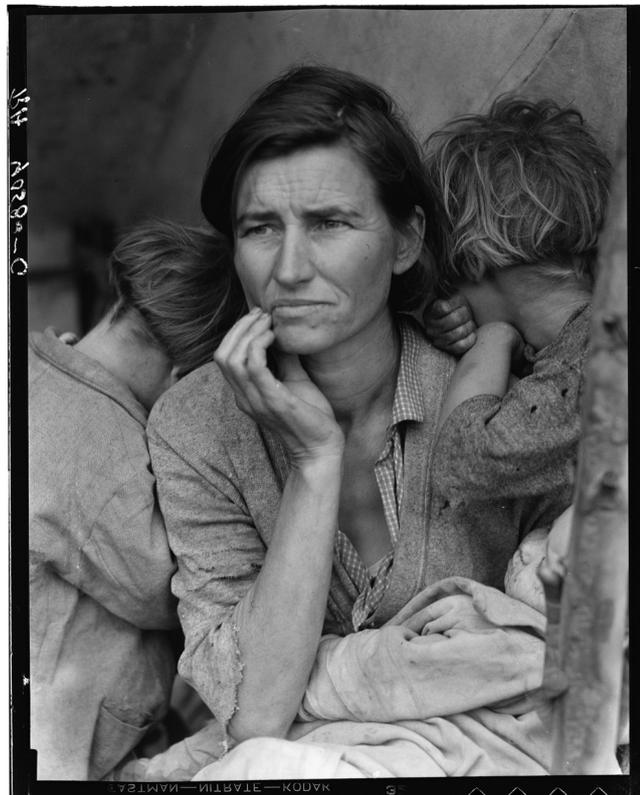
<sup>253</sup> Zitat Stryker, Roy in Runge, Evelyn: John Steinbeck, Dorothea Lange und die Große Depression. Seite 96

politisch bedeutsame Zeitdokumente seien oder auch einem Kunstkontext zugeordnet werden könnten.

Es stellte sich aber bereits zu diesem Zeitpunkt die Frage nach einer möglichen Ästhetisierung von Leid und Elend in den Arbeiten der Fotografin.<sup>254</sup>

Ein reines Dokument habe einen Gebrauchswert, wie beispielsweise ein polizeiliches Beweisfoto einen bestimmten Nutzen hat, Kunst sei aber „nutzlos“ erläuterte einer der bekanntesten Vertreter des dokumentarischen Stils Walker Evans (1903-1975). Evans führte weiter aus, dass in dieser Hinsicht Kunst niemals Dokument sein kann, sie könne aber dessen Stil adaptieren.<sup>255</sup>

Gegen die schrägen Anschnitte, die Auf- und Untersichten, die zum Stilprinzip des *Neuen Sehens* in Deutschland zählten, setzten die Dokumentarist\*innen der *Social Documentary* auf die Frontalität ihrer Aufnahmen. Weite Bildausschnitte und möglichst viele Details versammelten neue Informationsgehalte.



Dorothea Lange, Migrant Mother (Destitute pea pickers in California. Mother of seven children. Age thirty-two.) Nipomo, California, 1936  
© Library of Congress, Prints & Photographs Division LC-USF34-9058-C

<sup>254</sup> Zitat Runge, Evelyn: John Steinbeck, Dorothea Lange und die Große Depression. Seite 93

<sup>255</sup> Vgl. Holschbach, Susanne in Schneider, Sigrid; Grebe, Stefanie (Hrsg.): Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien. Seite 23-24

---

Beispielsweise näherte sich die Sozialdokumentarische Fotografie der *Farm Security Administration* dem narrativen Stil des Fotojournalismus an. Durch eine Konzentration auf das unmittelbare Subjekt, eine Bildverengung symbolisch für das Einzelschicksal zu werten, wirkt die Außenwelt irrelevant und ausgeblendet. Es erfolgt eine Verdichtung auf eine emotionale Betrachtung.<sup>256</sup> Ein Beispiel hierfür wäre Dorothea Langes „Migrant Mother“, das Porträt einer Wanderarbeiterin, die mit ihren sieben Kindern in Kalifornien lebte.

Auf der Fotografie sind insgesamt vier Personen abgebildet, die fast das komplette Bild ausfüllen. Im mittleren Vordergrund sitzt eine Frau, deren Kopf und Oberkörper zu sehen sind. Sie hat ihren rechten Ellenbogen auf ihren Oberschenkel gestützt und fasst sich mit ihrer Hand an die untere Seite der rechten Wange. Ihren linken Arm sieht man nicht. Auf ihren Oberschenkeln liegt ein Baby, das in eine viel zu große, schmutzige Jacke eingewickelt ist, Körper und ein Teil des Kopfes sind durch Anordnung des Stoffes lediglich zu erahnen. Das Baby hat die Augen geschlossen und scheint zu schlafen.

Ein dunkler Gegenstand am rechten Bildrand verengt den Bildausschnitt noch mehr und verdeckt die Haare des Babys. Es könnte sich bei dem Gegenstand um eine Tür handeln oder der Oberflächenstruktur nach um eine Holzleiter. Die Kleidung der Frau wirkt verschmutzt und abgetragen, der Saum des Ärmels ihrer Strickjacke hat sich gelöst und franst bereits aus. Jeweils zu ihrer rechten und linken Seite lehnt sich ein Kind an ihre Schulter, vermutlich handelt es sich um zwei weitere ihrer Kinder. Sie haben beide den Kopf weggedreht, das Kind auf der rechten Bildseite hat beide Hände auf die Schulter der Frau gelegt und stützt darauf den Kopf. Beide Kinder tragen ebenfalls ärmliche, fleckige Kleidung. Die kleine Familie wirkt erschöpft und niedergeschlagen.

Das Gesicht der Frau wirkt von Sorgenfalten überzogen und von der Sonne gegerbt, der Blick ist in die Ferne gerichtet. Sorgenvoll und ernst aber nicht unbedingt verzweifelt scheint sie in eine ungewisse Zukunft zu blicken. Der von Lange gewählte Bildausschnitt auf die Figur der Mutter mit ihren drei Kindern ohne weitere Hintergrundinformationen konzentriert den Blick auf deren Ausdruck und Emotion. In diesem Kontext ist interessant, dass im Magazin *Life* (vom 21. Juni 1937) eine

---

<sup>256</sup> Vgl. Holschbach, Susanne in Schneider, Sigrid; Grebe, Stefanie (Hrsg.): *Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien*. Seite 26-28

Reportage mit dem Thema „Dust Bowl“, samt Dorothea Langes Bilder, begleitet von Text erschien. In diesem Text wurden die Arbeitsmigrant\*innen nicht als Opfer der Krise, sondern als „neue Pioniere“ bezeichnet.<sup>257</sup>

Die „Migrant Mother“ erinnert an mittelalterliche Madonnen-Darstellungen mit Kind, der Mutter-Kind-Darstellungen als Inbegriff der Frömmigkeit, Zuversicht, Geborgenheit und Schutzfunktion der Mutter.

Würde man den Blick der Mutter hier als „sorgenvoll“ deuten, wäre eine Interpretation der Darstellung Langes der einer modernen Pietà möglich – eine Darstellung, die mehr den Schmerz und die Sorge der Mutter um das Schicksal ihres Kindes und das Mitleiden mit dem Kind in den Fokus rückt.

Für den Leiter der FSA Roy Stryker war die Fotografie die Stärkste aus der Bildserie Langes, er schrieb über die Frau auf dem Bild:

„She has all the suffering of mankind in her but all of the perseverance too. A restraint and strange courage. You can see anything you want in her. She is immortal.“<sup>258</sup>

Böger bestärkt die Aussage Strykers und beschreibt die bis heute bestehende Wirkung der Fotografie „Migrant Mother“ mit folgenden Gründen:

„Diese Frau erscheint voller Stärke und den widrigen Umständen trotzt sie mit Zuversicht, und dem implizierten Betrachter fällt es daher relativ leicht, sich mit ihrer »strange courage« zu identifizieren.[...] Es ist kein Wunder, dass Langes ikonisches Foto immer wieder als Beleg für alle Krisen überstehenden amerikanischen Grundwerte wie Individualismus und Eigenverantwortung verwendet wurde.“<sup>259</sup>

Dorothea Lange nahm diese Fotografie 1936 auf, während sie für das Programm der *Farm Security Administration (FSA)* der US-Regierung arbeitete, das während der Weltwirtschaftskrise ins Leben gerufen wurde, um das Bewusstsein für die verarmte Landbevölkerung zu schärfen und damit in Konsequenz Abhilfe zu leisten. In Nipomo, Kalifornien, begegnete Dorothea Lange Florence Owens Thompson und

<sup>257</sup> Vgl. Böger, Astrid in Decker, Christof (Hrsg.) Visuelle Kulturen der USA. Zur Geschichte von Malerei, Fotografie, Film, Fernsehen und Neuen Medien in Amerika. Seite Seite 125-126

<sup>258</sup> Zitat Stryker, Roy in Böger, Astrid in Decker, Christof (Hrsg.) Visuelle Kulturen der USA. Zur Geschichte von Malerei, Fotografie, Film, Fernsehen und Neuen Medien in Amerika. Seite 125

<sup>259</sup> Zitat Böger, Astrid in Decker, Christof (Hrsg.) Visuelle Kulturen der USA. Zur Geschichte von Malerei, Fotografie, Film, Fernsehen und Neuen Medien in Amerika. Seite Seite 125

ihren Kindern in einem Lager voller Feldarbeiter\*innen, deren Lebensunterhalt durch das Scheitern der Ernte zerstört worden war. Als sie sich an ihre Begegnung mit Thompson Jahre später erinnerte, berichtete Lange:

„I saw and approached the hungry and desperate mother, as if drawn by a magnet. I do not remember how I explained my presence or my camera to her, but I do remember she asked me no questions. I made five exposures, working closer and closer from the same direction.“<sup>260</sup>

Mutter und Kinder hatten von gefrorenem Gemüse der Felder und von Wildvögeln gelebt, die die Kinder gefangen hatten. Es gab weder Hoffnung auf Ernte noch auf Arbeit, dennoch konnte die Familie nicht weiterziehen, da sie die Autoreifen des Familienwagens zugunsten von Lebensmitteln verkauft hatten. In einem Interview aus den 1970er Jahren bestritt Thompson die Ausführungen Langes. Weder hatte sie mit Dorothea Lange gesprochen, noch habe die Familie die eigenen Autoreifen verkauft. Thompson vermutete eine Verwechslung oder Überdramatisierung in den Erzählungen Langes um zu einer Mythenbildung der Fotografie beizutragen.

Nicht zuletzt erhielten die *FSA*-Arbeiten ihren dokumentarischen Wert durch die Kontextualisierung eines Ordnungssystems Roy Strykers und ergänzenden Beschriftungen sowie Präsentationsformen der Bildserien.

*Social Documentary* verstand sich als eine aufklärerische, interventive Strömung und die *Landscape Photography* standt für die Darstellung der Natur und Abbildungen derer Entdeckung und Ausformung.

### ***Social Landscape***

In den 1940er und 1950er Jahren etabliert sich ein dokumentarischer Stil der von professionellen Fotograf\*innen in das Format der *Picture Story* übertragen und in Magazinen wie *Life* und *Fortune* publiziert wird. Pressefotografien zeichnen sich durch eine Bildsprache aus, die versucht, Zusammenhänge komprimiert in einem Bild darzustellen. Fotojournalistische Reportage wiederum können Zusammenhänge über komplexe, weitläufige Bildstrecken visualisieren. Die Entwicklung der Dokumentarfotografie in den 1930er Jahren sieht Fromm unter anderem nicht zuletzt durch zahlreiche Verwendungszusammenhänge beeinflusst,

<sup>260</sup> Zitat Lange, Dorothea: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/dorothea-lange-migrant-mother-nipomo-california-1936/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/dorothea-lange-migrant-mother-nipomo-california-1936/) (Stand 04. August 2018)

in denen die Fotografien Möglichkeiten zur Veröffentlichung finden konnten, bedingt.<sup>261</sup> Die Grenzziehung zwischen Kunst und Pressefotografie wurde zunehmend poröser und eine gegenseitige Bezugnahme der Genres ist in den 1930er Jahren weit verbreitet.

Die spezielle Charakterisierung von Pressbildern wäre zunächst, dass sie an einem spezifischen Ort aufgenommen wurden um eine Aussage über diesen und des Geschehenen zu geben. Ihnen ist eine Ab- und Ebenbildlichkeit zu eigen, so dass sie die gezeigte Realität mit besonderer Wahrheitsgetreue wiederzugeben scheint. Pressebilder werden in ihren jeweiligen Publikationstexten als Informationsträger eingesetzt, denen eine besondere Zeugnis- beziehungsweise Belegfunktion zukommt. Um Lesbarkeit und Verständlichkeit zu unterstützen, erhalten fast alle Pressebilder einen begleitenden Text oder eine Bildunterschrift.<sup>262</sup> Die Versprachlichung ist ebenso wie die Standardisierung der Bildschemata, nach Fromm, sowohl Voraussetzung als auch Effekt des vom Journalismus vertretenen Informationsauftrag. Sie sind Methoden der Formalisierung, die der Herstellung eines Symbolsystems dienen, das Orientierungs- und Verarbeitungsmöglichkeiten angesichts der Komplexität an Inhalten und Abgebildetem bietet. Im Zuge des Herstellens einer Lesbarkeit werden gleichzeitig Symbole und Symbolsysteme konstruiert. Fromms weiteren Ausführungen zufolge fördern die Redundanz und Wiederholung von bestimmten Bildern und Bildmustern, mit denen sich Medienrezipient\*innen besonders angesichts schockierender oder bedrohlicher Ereignisse konfrontiert sehen, den Verarbeitungs- und Bewältigungsprozess, da eine Verschiebung stattfindet – von einer Referenz auf das konkrete Ereignis zu einer zerstreut kollektiven Rezeption.<sup>263</sup> Durch eine stetige Wiederholung werden diese Bilder vielmehr zu Symbolen, als dass sie eine konkrete Zeugenschaft der Fotografie vermitteln. Von den Rezipient\*innen werden über die Bildtypologien und Bildschemata, die sich durch stete Wiederholung als Teil des kulturellen Gedächtnisses etabliert haben, die Folgerungen gezogen, da sie vertraut scheinen und mit der Wahrheit übereinstimmen und entsprechend geglaubt werden

---

<sup>261</sup> Vgl. Fromm, Karen: Das Bild als Zeuge, Inszenierungen des Dokumentarischen in der künstlerischen Fotografie seit 1980. Seite 63

<sup>262</sup> Vgl. Fromm, Karen: Das Bild als Zeuge, Inszenierungen des Dokumentarischen in der künstlerischen Fotografie seit 1980. Seite 74

<sup>263</sup> Vgl. Fromm, Karen: Das Bild als Zeuge, Inszenierungen des Dokumentarischen in der künstlerischen Fotografie seit 1980. Seite 76

können.<sup>264</sup> Der Anspruch an eine gelungene Pressefotografie fordert die Einhaltung bestimmter formaler Kriterien, beispielweise zählen hierzu eine gerade Ausrichtung des Horizonts oder die Bild- und Tiefenschärfe. Allerdings unterliegt auch die Pressefotografie zeitlichen Veränderungen und Trends und so können Fotografien, die besondere Authentizität erzielen möchten, gerade auch gegenteilige Kriterien aufweisen. Bewegungsunschärfe, starke Bildanschnitte und von der Bildmitte abgerückte Motive können durch den Eindruck einer erschwerten Bildaufnahme und Unmittelbarkeit sogar eine höhere Bildauthentizität erreichen. Die Position der Fotograf\*innen als Zeug\*innen sieht Fromm durch solche Bildmuster ebenfalls verändert, da die Gegenwart von Zeug\*innen die Gefahr birgt, die Situation zu verändern, es werde eine passive Rolle erforderlich. Die Fotografin beziehungsweise der Fotograf muss sich als Beobachter\*in in diesen Zusammenhängen eher unsichtbar machen.<sup>265</sup>

Die formalästhetischen Kriterien des Stils der *Picture Stories* liegen in einer ausgewogenen Bildkomposition und technisch einwandfreien Aufnahmen, die den Bildgegenstand in den Mittelpunkt setzen. Stilbildend ist der Aufbau einer Erzählung, die ähnlich zu den Anforderungen einer journalistischen Reportage Inhalte transportieren soll. Gegen diese Anforderungen sperren sich die Werke der jungen Fotograf\*innen-Generation wie beispielsweise Robert Frank, Garry Winogrand und Lee Friedlander. Den Betrachter\*innen werden keine chronologischen Ereignisse, keine Handlungsstränge mit definiertem Anfang, Höhepunkt und Ende oder gar *Picture Stories* präsentiert, vielmehr steht die *Social Landscape* im Gegensatz dazu, wie auch im Gegensatz zur *Social Documentary* der *FSA*.<sup>266</sup>

Gisela Parak beschreibt die Entwicklung hin zu der Begrifflichkeit *Social Landscape* als Folge aus den sozialen Umbrüchen der 1960er Jahre, einer Neukonfiguration der nationalen Identität Amerikas und dem Wunsch von Fotograf\*innen, mittels der Fotografie die soziale Landschaft visuell zu erkunden und erfahrbar zu machen.<sup>267</sup>

<sup>264</sup> Vgl. Fromm, Karen: Das Bild als Zeuge, Inszenierungen des Dokumentarischen in der künstlerischen Fotografie seit 1980. Seite 82-83

<sup>265</sup> Vgl. Fromm, Karen: Das Bild als Zeuge, Inszenierungen des Dokumentarischen in der künstlerischen Fotografie seit 1980. Seite 89

<sup>266</sup> Vgl. Fromm, Karen: Das Bild als Zeuge, Inszenierungen des Dokumentarischen in der künstlerischen Fotografie seit 1980. Seite 60-63

<sup>267</sup> Vgl. Parak, Gisela: The American Social Landscape. Dokumentarfotografie im Wandel des 20. Jahrhunderts. Seite 53

Grundlage bilden die Arbeiten Walker Evans und der Vorstellung der Fotografien als „social documents“ sowie John Szarkowskis Beschreibungen der Arbeiten von Diane Arbus, Lee Friedlander und Garry Winogrand als

„visual facts of their surroundings“<sup>268</sup>,

so Parak.<sup>269</sup>

Pia Neumann erklärt den Begriff *Social Landscape* als eine Zusammensetzung der traditionellen Genretraditionen der *Social Documentary* und der *Landscape Photography*. Die *Social Landscape*-Fotografie umfasst in diesem Kontext den Zugriff auf soziale, gesellschaftliche Realität im Gestus einer klassischen Landschaftsfotografie. Allerdings bietet sie keine spektakulären Perspektiven und Panoramen, sondern Architektur, urbanes Leben, domestizierte Natur, Parks, Ausflugsziele, Einkaufszentren und Wohnraum, so Neumann weiter.<sup>270</sup> Diese Verknüpfung richtet ihren Blick auf Lebens- und Bewegungsräume, auf den urbanen und suburbanen Raum, die erschlossene Natur und die Menschen.<sup>271</sup> Die neuen Begrifflichkeiten wurden teilweise auch aufgrund veränderter Produktionsweisen der Aufnahmen nötig, denn im Gegensatz zur Landschaftsfotografie, die meist Großformatkameras und kostspielige Aufnahmen erforderte, benutzten die Fotograf\*innen der *Social Landscape*- und der *New Documentary*-Bewegung Kleinbildkameras und entsprechend günstigere Abzüge. Somit setzt auch eine Automatisierung der Herstellungstechnik ein, *Kodaks'* Gründer George Eastman verbreitete bereits 1888 mit der tiefen Überzeugung die Fotografie der Welt zugänglich zu machen:

„You push the button, we do the rest“.<sup>272</sup>

Neue Kleinbildkameras lassen in ihrem Handling auch schnellere Reaktionen und Aufnahmen der Fotograf\*innen zu.

<sup>268</sup> Zitat Szarkowski, John in Parak, Gisela: *The American Social Landscape. Dokumentarfotografie im Wandel des 20. Jahrhunderts.* Seite 53

<sup>269</sup> Vgl. Parak, Gisela: *The American Social Landscape. Dokumentarfotografie im Wandel des 20. Jahrhunderts.* Seite 53

<sup>270</sup> Vgl. Neumann, Pia: *Neumann, Pia: Metaphern des Mißlingens. Amerikanische Dokumentarfotografie der sechziger und siebziger Jahre zwischen Konzeptkunst und Gesellschaftskritik.* Seite 107

<sup>271</sup> Vgl. Neumann, Pia: *Neumann, Pia: Metaphern des Mißlingens. Amerikanische Dokumentarfotografie der sechziger und siebziger Jahre zwischen Konzeptkunst und Gesellschaftskritik.* Seite 109-111

<sup>272</sup> Vgl. Neumann, Pia: *Neumann, Pia: Metaphern des Mißlingens. Amerikanische Dokumentarfotografie der sechziger und siebziger Jahre zwischen Konzeptkunst und Gesellschaftskritik.* Seite 27

Die Reaktionsmöglichkeit der Kamera reflektiert auch die Schnelllebigkeit und die vielfältigen Eindrücke von urbanem Lebensraum.<sup>273</sup> Die spätere Schnapsschussästhetik repräsentiert die neue Arbeitsweise der Fotograf\*innen – der Versuch die Impulse und flüchtigen Eindrücke festzuhalten und wiederzugeben. Der Begriff *Social Landscape*, soziale Landschaft, verweist in der sprachlichen Verwendungsweise verweist ferner auf das Genre von Landschaftsmalerei und Landschaftsfotografie. Landschaftsbilder zeigen konkrete topografische Regionen und beschreiben diese über charakteristische Merkmale, Flora und Fauna. Dennoch reicht der Begriff der Landschaft oder Landschaftsbild über eine detaillierte topografische Beschreibung hinaus. Es kann nicht nur das physisch Greifbare bedeuten, sondern auch die Vorstellung des Raumes beinhalten. Den Begriff *Social Landscape* versteht Neumann nicht nur als Erweiterung des Begriffs, sondern inhaltlich beinahe in Opposition zur *Social Documentary* der FSA-Fotograf\*innen. Die Aufnahmen der Fotograf\*innen der *Social Landscape* bieten einen neuen Ansatz der dokumentarischen Fotografie und verweigern einen analytischen Zugang oder emotionale Deutungen und Eindeutigkeiten ihrer Sujets.<sup>274</sup> Zwar zeigen sie direkt, wahrheitsgetreu und unvermittelt Objekte und Menschen, beschreiben diese dennoch nicht dokumentarisch in einem journalistischen Stil.<sup>275</sup>

Durch die Verschiebung des Fokus, weg von spektakulären Motiven hin zu scheinbar Banalem, kann das ursprünglich Vertraute eine neue inhärente Qualität gewinnen, indem jene offengelegt wird. Die neu ausgeleuchtete Normalität kann befremdlich sogar unheimlich wirken, Beiläufigkeiten können eine bedrohliche Wirkung entfalten und von Alltagssituationen kann ein Unbehagen ausgehen. Obwohl die Fotograf\*innen nicht unbedingt Missstände aufzeigen oder für ein

---

<sup>273</sup> Vgl. Neumann, Pia: Neumann, Pia: Metaphern des Mißlingens. Amerikanische Dokumentarfotografie der sechziger und siebziger Jahre zwischen Konzeptkunst und Gesellschaftskritik. Seite 109

<sup>274</sup> Vgl. Neumann, Pia: Neumann, Pia: Metaphern des Mißlingens. Amerikanische Dokumentarfotografie der sechziger und siebziger Jahre zwischen Konzeptkunst und Gesellschaftskritik. Seite 75

<sup>275</sup> Vgl. Neumann, Pia: Neumann, Pia: Metaphern des Mißlingens. Amerikanische Dokumentarfotografie der sechziger und siebziger Jahre zwischen Konzeptkunst und Gesellschaftskritik. Seite 107

Korrektiv gewisser Zustände appellieren, erzeugen sie durch das Gezeigte dennoch persönliche Kommentare.<sup>276</sup>

In den 1960er Jahren formulierte Joachim Ritters den Ansatz in einer ästhetisch-philosophischen Diskussion des Begriffs *Social Landscape*, dass die Landschaft erst durch den betrachtenden menschlichen Blick und somit auch durch die Reflexion seiner Entscheidungsbedingungen zu einer solchen werden würden. In diesem Sinne versucht die fotografierte *Social Landscape* als gerahmtes Fensterbild, so Ritters These, als gefasster Ausschnitt eine Perspektive auf die vorgefundene Welt und Gesellschaft zu fixieren.<sup>277</sup> Der Kurator der Ausstellung „12 Photographs of the American Social Landscape“ (1966), Thomas H. Garver , bezeichnete die Thematik als „american urban landscape“ und deutete hier nicht nur menschenleere architektonische Strukturanalysen in Veränderung begriffener Landschaften, sondern auch soziale Aktionsformen und Interaktionen zusammenlebender Individuen.<sup>278</sup>

Für die Raumauffassung eines aktiven, sozialen Raumes der durch zwischenmenschliche Handlungen und Verhaltensweisen der in ihm eingebundenen Subjekte produziert und konstituiert wird, zieht Parak die Raumtheorie des Franzosen Henri Lefèbvre heran.<sup>279</sup>

Lefèbvre sieht in seinem Werk „Revolution der Städte“ durch die Urbanisierung eine Verschiebung der Schlüsselbegriffe von Wirklichkeit eintreten: Formen, Funktionen und städtische Strukturen. Ein weiteres Raum-Zeit-Gebilde entstehe, eine Topologie, anders als zu Zeiten der Landwirtschaft.<sup>280</sup> In diesem neuen Gebilde könne jeder Punkt zentral werden. Die Komplexität steige in immer höherem Maße und ineinander verflochtene Netze, Beziehungen, die sich durchsetzten, indem sie sich überlagerten, besetzten diesen Raum, so Lefèbvre.<sup>281</sup> Dieser radikale Zustand von Veränderung, Potentialität und Vernetzung stelle eine starke soziale Dialektik dar. So wurden frühere Vorstellungen von Bedeutung und Kohärenz aufgelöst,

<sup>276</sup> Vgl. Parak, Gisela: *The American Social Landscape. Dokumentarfotografie im Wandel des 20. Jahrhunderts.* Seite 5

<sup>277</sup> Vgl. Ritter, Joachim in Parak, Gisela: *The American Social Landscape. Dokumentarfotografie im Wandel des 20. Jahrhunderts.* Seite 5

<sup>278</sup> Vgl. Parak, Gisela: *The American Social Landscape. Dokumentarfotografie im Wandel des 20. Jahrhunderts.* Seite 54

<sup>279</sup> Vgl. Parak, Gisela: *The American Social Landscape. Dokumentarfotografie im Wandel des 20. Jahrhunderts.* Seite 54-55

<sup>280</sup> Vgl. Lefèbvre, Henri: *Die Revolution der Städte.* Seite 43-44

<sup>281</sup> Vgl. Lefèbvre, Henri: *Die Revolution der Städte.* Seite 177

ebenso wie sich mehrere neue bildeten. Passend dazu verstanden sich die durchdachtsten Fotografien, indem sie diesen Zustand der Kontingenz sowohl „dokumentierten“ als auch „zum Ausdruck brachten“.

Um der Erfahrung treu zu bleiben, zeigten sich die Fotografien so rastlos, dynamisch und vielfältig, wie die von ihnen zu erfassenden Welt. Diese Generation von Fotograf\*innen war interessiert an dem, was als „soziale Landschaft“ bekannt wurde. Davis begreift die *Social Landscape* als eine explizite kulturelle Konstruktion, die Fotograf\*innen waren an der Unechtheit der kommerziellen Kultur, der überladenen Geographie des Bürgersteigs, der Straße und der Autobahn interessiert.<sup>282</sup>

Gisela Parak sieht in den fotografischen Motiven der 1960er Jahren eine Verschmelzung begründet durch landschaftstheoretische Diskurse und durch den Wandel der amerikanischen Alltagskultur. Die Beobachtung der Veränderung der strukturellen Oberfläche des Landes bildete nach Paraks Meinung einen der Schwerpunkte der dokumentarischen Ansätze.

### **Die US-amerikanische *Street Photography***

Der Begriff *Street Photography* entstand in den 1940er bis 1960er Jahren und beschreibt ein spontanes, meist dokumentarisches Fotografieren auf der Straße. Oft sind es alltägliche Situationen, die auf den Fotografien gezeigt werden, so sind häufig zu findende Motive Menschen auf der Straße, beim Einkaufen, auf dem Weg zur Arbeit, bei der Arbeit oder in Gesprächen mit anderen. Alltägliche Szenen erhalten Beachtung und werden durch den konzentrierten Blick neu beleuchtet. Die Fotograf\*innen setzen, so die Autorin Christine Walter in „Bilder erzählen!“, bewusst auf die Eigenschaft der Fotografie über die die Malerei nicht verfügt – ein scheinbar objektives, authentisches oder spontanes Festhalten der Wirklichkeit.<sup>283</sup> Die Ablösung der Fotografie als Referenz auf Malerei führt allerdings zu spezifischen Fragen nach Form und Inhalt.

Die Fotografin beziehungsweise der Fotograf kann in der beobachtenden und auf ein Motiv wartenden Rolle, ohne eingreifen zu können, sehr oft in alltägliche

<sup>282</sup> Vgl. Davis, Keith F.: *An American Century of Photography. From Dry-Plate to Digital.* Seite 402

<sup>283</sup> Vgl. Walter, Christine: *Bilder erzählen!* Seite 19

Situationen eingebunden, aus dem „echten“ Leben berichten.<sup>284</sup> Trotz Ausrüstung und einer unmittelbaren Nähe zu den Fotografierten, wirkt es so, als habe er die Situation und das Geschehene nicht beeinflusst. Die Fotografin beziehungsweise der Fotograf wartet vermeintlich auf den Moment der Aufnahme, die scheinbar banal und unspektakulär eine Alltagssituation zeigt. Diese Haltung wird der Straßenfotografie als einem Klassiker der journalistischen Fotografie ebenso wie der Autorenfotografie zu eigen. Die Fotografin beziehungsweise der Fotograf zeichnet als unbeachtete\*r Flaneur\*in an öffentlichen Orten anonyme Begegnungen auf, Situationen die allen vertraut sind.<sup>285</sup>

Die unmittelbare Teilhabe am Geschehen, der Blick in Gesichter, in Wohnungen und auf Straßen lassen die Betrachter\*innen das Medium teilweise vergessen und das Objektiv der Kamera wird zum scheinbaren Garanten für Echtheit. Die Betrachter\*innen sehen die Fotografie als Beleg für etwas, das wirklich passiert ist.<sup>286</sup> So wird nicht das Medium, sondern die vermeintliche Realität erkannt.<sup>287</sup> Die Vorstellung vom Fotografieren als eine spontane Geste ohne Rücksicht auf die Technik, kann sich in einer *Low-Tech*-Ästhetik niederschlagen, so Fromm.<sup>288</sup> Unschärfe, verwackelte Aufnahmen, unstimmige Perspektiven, ein schiefer Horizont, Unter- und Überbelichtung reflektieren eine unmittelbare Teilhabe am Geschehen und pulsierendes Leben. Die Vermittlung des Eindrucks von Unmittelbarkeit und Echtheit, so Fromm weiter, kann paradoxerweise auf Transparenz verzichten und sogar im Gegenteil:

„In diesem Fall ist es gerade die Unschärfe, die Grobkörnigkeit, die Intransparenz der Aufnahmen, die den Realitätseffekt der Fotografien erzeugt.“<sup>289</sup>

Christine Walter sieht in der *Street Photography* beziehungsweise in dem *Street Style* die Basis der *Inszenierten Fotografie*, obwohl beide konträr zueinander

<sup>284</sup> Vgl. Walter, Christine: Bilder erzählen! Seite 17

<sup>285</sup> Vgl. Fromm, Karen: Das Bild als Zeuge, Inszenierungen des Dokumentarischen in der künstlerischen Fotografie seit 1980. Seite 106

<sup>286</sup> Vgl. Schneider, Sigrid; Grebe, Stefanie in Schneider, Sigrid; Grebe, Stefanie (Hrsg.): Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien. Seite 37

<sup>287</sup> Vgl. Fromm, Karen: Das Bild als Zeuge, Inszenierungen des Dokumentarischen in der künstlerischen Fotografie seit 1980. Seite 35

<sup>288</sup> Vgl. Fromm, Karen: Das Bild als Zeuge, Inszenierungen des Dokumentarischen in der künstlerischen Fotografie seit 1980. Seite 16

<sup>289</sup> Vgl. Fromm, Karen: Das Bild als Zeuge, Inszenierungen des Dokumentarischen in der künstlerischen Fotografie seit 1980. Seite 16

stehen – das Warten auf Motive ohne eingreifen zu können, unterscheidet beide Stilrichtungen.

Der Zwang zur Spontanität stand der Lebendigkeit und dem Humor der *Street Photography* im Weg, so musste sie einer gestellten Lebendigkeit weichen, die sich in Konsequenz nur mit den Mitteln der Inszenierung erreichen ließ.<sup>290</sup>

Sabine Schnakenberg beschreibt in „Street. Life. Photography“ die Begeisterung der Fotograf\*innen für das Faszinosum der Straße, dem Elektrifiziert-Sein mit eben nur auf der Straße Erfahrbaren, höchst flüchtigen sinnlichen Impulsen.<sup>291</sup>

„Als Ort der Öffentlichkeit zeichnet sich die Straße durch die Vielzahl ihrer sinnlichen Eindrücke aus: Menschen, [...] die gehen, laufen oder fahren, sich unterhalten oder irgendwelche Tätigkeiten verrichten [...]. Alles ist in Bewegung, Geräusche aller Art dringen in das Ohr, die Gerüche der Jahreszeiten, des Viertels [...]. Demgegenüber wirkt die Fotografie einer Straße geradezu einsilbig: Sie ist unbeweglich, still, geruchslos, gelegentlich sogar ohne Farbe, wesentlich kleiner als das Vorbild.“<sup>292</sup>

Seit den 1930er Jahren sind unterschiedliche Herangehensweisen zu verzeichnen, mit der sich die Fotograf\*innen den Passant\*innen annähern, die sich auf der „Bühne“ der Straße in Augenhöhe zu ihnen befinden, so Schnakenberg weiter. Unabhängig davon, ob es sich um historische oder zeitgenössische Arbeiten, um Einzelbilder oder konzeptuell angelegte Serien handelt, werden verschiedene Positionen der Wahrnehmung zwischen sorgfältiger Beobachtung bis hin zur spontanen Intervention eingenommen, der von den Fotograf\*innen eingenommenen Abstand zu Passant\*innen kann zwischen relativer Distanz bis zur konfrontativ eingegangenen Nähe variieren.<sup>293</sup>

„Der unaufhaltsame Prozess der Abstraktion ergibt sich in dem Moment, in dem der Fotograf die Kamera zwischen sich selbst und das schaltet, was ihn umgibt: Die Straße verwandelt sich zur Bühne; Passanten, ihre

<sup>290</sup> Vgl. Walter, Christine: Bilder erzählen! Seite 17

<sup>291</sup> Vgl. Schnakenberg, Sabine (Hrsg.): Street. Life. Photography. Street Photography aus sieben Jahrzehnten. Seite 11

<sup>292</sup> Zitat Starl, Timm in Schnakenberg, Sabine (Hrsg.): Street. Life. Photography. Street Photography aus sieben Jahrzehnten. Seite 12

<sup>293</sup> Vgl. Schnakenberg, Sabine (Hrsg.): Street. Life. Photography. Street Photography aus sieben Jahrzehnten. Seite 12

---

Handlungen, ihre äußere Erscheinung werden begreifbar als Teil einer Performance höchsten Vergänglichkeitsfaktors.“<sup>294</sup>

In den 1950er Jahren entwickelt sich eine Gegenposition zu dem bisherigen Verständnis der *Street Photography*, was insbesondere durch Cartier-Bresson geprägt war. So beschreibt der Fotograf William Klein (1928) seine Herangehensweise

„I was very consciously trying to do the opposite of what Cartier-Bresson was doing. He did pictures without intervening. He was like the invisible camera. I wanted to be visible [...]. The kinetic quality of New York, the kids, dirt, madness – I tried to find a photographic style that would come to close to it. So I would be grainy and contrasted and black. I'd crop, blur, play with the negatives.“<sup>295</sup>

Ende der 1940er Jahre kehrte William Klein nach acht Jahren in der Armee im Ausland in seine Heimatstadt New York City zurück. Im Auftrag der *Vogue* entstand ein Fotobuch über die Stadt, in dem Klein deren Lebendigkeit festhielt und schuf ein kompromissloses Porträt, das Magazin lehnte dies allerdings ab. Für die Aufnahme „Gun“ bat Klein zwei Jungen am Upper Broadway, mit einer Waffe zu posieren.



William Klein, Gun 1, New York, 1954 © William Klein

---

<sup>294</sup> Zitat Schnakenberg, Sabine (Hrsg.): *Street. Life. Photography. Street Photography aus sieben Jahrzehnten*. Seite 12

<sup>295</sup> Zitat Klein, William in Schnakenberg, Sabine (Hrsg.): *Street. Life. Photography. Street Photography aus sieben Jahrzehnten*. Seite 12-13

Der Junge auf der rechten Seite blickt sanft, aber nicht ängstlich den Jungen auf der linken Bildseite an, der eine Waffe direkt auf die Kamera richtet. Die Waffe zielt auf den Fotografen sowie auf die Bildbetrachter\*innen. Der Junge mimt die Stereotype eines miesen aggressiven Gangsters und wirkt, trotz dieser lediglich gestellten Wut, einschüchternd. Möglicherweise erhalten wir einen symbolischen Blick auf die Abgründe der US-amerikanischen Großstadt – Waffen, Kriminalität und Ausweglosigkeit, hier allerdings in einer von Klein arrangierten harmlosen Inszenierung.

Die beiden verschiedenen Herangehensweisen, eine beobachtenden Distanz sowie die unmittelbare Nähe sind bis heute bei zeitgenössischen Fotograf\*innen der *Street Photography* zu finden. Besonders in den Fotografien von städtischen Bewohner\*innen offenbaren sich intime Momente in der Öffentlichkeit, die sich im Gefälle zwischen physischer Anwesenheit bei geistiger Abwesenheit der Passant\*innen niederschlägt, so Schnakenberg.<sup>296</sup>

„The pictures are intimate glimpses of people during that strange time between leaving the office and arriving home when you are almost between two identities.“<sup>297</sup>

Eine Versunkenheit der Passant\*innen, eine ungewohnte Nähe und unabwendbare Intimität, die nach Schnakenberg, geduldet aber nicht gewollt ist.

Die Stadt, so zum Beispiel in den öffentlichen Verkehrsmitteln, ist ein Ort, wo zwangsläufig aufgehoben wird, was sonst einer strikten Vermeidung unterliegt:

„Die Grenze körperlicher Distanz. Unmittelbare Nähe wird dort eingegangen, wo eigentlich keine zu sein hat. Wärme, Gerüche, Geräusche, nicht angekündigte Berührungen fremder Körper und ein jäher Perspektivwechsel von relativer zu absoluter Nähe sind unumgänglich. Ist die sinnliche Wahrnehmung geschärft, ist bis zur nächsten Station in stillem Rückzug auszuharren.“<sup>298</sup>

<sup>296</sup> Vgl. Schnakenberg, Sabine (Hrsg.): *Street. Life. Photography. Street Photography* aus sieben Jahrzehnten. Seite 19

<sup>297</sup> Zitat <https://www.itsnicethat.com/articles/winter-bus> in Schnakenberg, Sabine (Hrsg.): *Street. Life. Photography. Street Photography* aus sieben Jahrzehnten. Seite 19

<sup>298</sup> Zitat Schnakenberg, Sabine (Hrsg.): *Street. Life. Photography. Street Photography* aus sieben Jahrzehnten. Seite 19

---

Die Frage nach „wahren“ und „nicht gestellten“ Situationen kam früh auf, der britische Street Photographer Nick Tupin schrieb dazu:

„the fact that these crazy, unreal images were all made in the most everyday and real locations.“<sup>299</sup>

Christoph Schaden vermutet genau in dieser Wahrnehmungsverschiebung die anhaltende Faszination für das Motivphänomen der *Street Photography* bis in unsere heutige Gegenwart. Ein Moment verstörender Künstlichkeit, wie sie bisher von den Fotograf\*innen der *Street Photography* auf den Bühnen des Realen vorgefunden wurde, korrespondiert innerhalb der vorherrschenden Smartphone-Kultur mit einer kollektiven Bilderfahrung, die alltäglich auf den Straßen gemacht wird. Die Anschauung scheint darauf fixiert zu sein, die Autorenfigur der Fotografin beziehungsweise des Fotografen als Regisseur\*in der eigenen Bildinszenierung aufzufassen und dem Schauspiel der Straße so lange zu folgen, bis der Vorhang sozusagen fällt.

---

<sup>299</sup> Zitat Tupin, Nick in Schaden, Christoph in Schnakenberg, Sabine (Hrsg.): *Street. Life. Photography. Street Photography aus sieben Jahrzehnten*. Seite 34

### 5.2.7. The New Documents – Walker Evans, Robert Frank, Diane Arbus und Lee Friedlander

#### Walker Evans

Walker Evans (1903-1975) arbeitet in den Jahren 1935-1937 für die *FSA*, in diesen Jahren entstehen viele seiner bekanntesten und die Amerikanische Fotografie formenden Werke, dennoch war seine Haltung zu der auftraggebenden Institution gespalten.

Walker Evans wurde 1938 der erste Fotografierende mit Einzelausstellung im *MoMA* in New York<sup>300</sup>, parallel zu der Ausstellung *American Photographs* erschien auch die gleichnamige Publikation, die später auch Garry Winogrand und dessen Arbeiten prägen sollte. Die Fotografien zeigen Menschen und kulturelle Artefakte, Architektur sowie Billboards, Straßenschilder und Geschäftsfronten.<sup>301</sup>

Evans bezeichnete seine fotografische Herangehensweise als „documentary style“, ein Versuch, sich jeglicher politischer Interpretation oder Einordnung seiner Arbeiten zu entziehen.

Walker Evans kommentierte seine Arbeiten mit

„NO POLITICS whatever“<sup>302</sup>,

und aus seiner Biografie heraus ist zu erkennen, dass er früh die idealistische Vorstellung einer rein künstlerischen Tätigkeit entwickelte und jegliche politische Aussage seiner Fotografien negierte.

Die Arbeit mit der *FSA* und Roy Stryker war für ihn von Kompromissen und von beidseitigen Auseinandersetzungen bestimmt. Er entwickelte während seiner Tätigkeit als Bildjournalist rigide Praktiken, um die gewünschte Bildwirkung zu erzielen, wie die endgültige Beschneidung von Negativen und die zahlreichen Varianten eines Bildausschnitts belegen.<sup>303</sup>

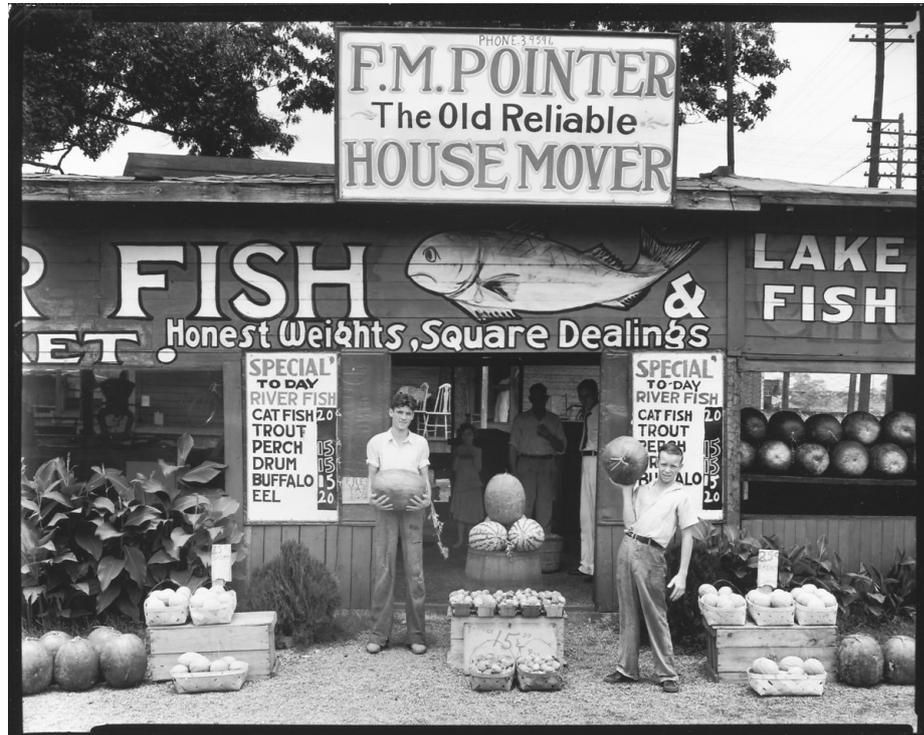
<sup>300</sup> Vgl. Hurley, Forrest Jack: *Portrait of a Decade. Roy Stryker and the Development of Documentary Photography in the Thirties*. Seite 40

<sup>301</sup> Vgl. Ott, Susanna: *William Eggleston. Die frühen Farbfotografien (1965-1976)*. Seite 84-86

<sup>302</sup> Zitat Evans, Walker in Parak, Gisela: *The American Social Landscape. Dokumentarfotografie im Wandel des 20. Jahrhunderts*. Seite 46

<sup>303</sup> Vgl. Parak, Gisela: *The American Social Landscape. Dokumentarfotografie im Wandel des 20. Jahrhunderts*. Seite 46

In seinem Nachlass waren wohl über 9000 Postkarten zu finden, von denen Evans eine Vielzahl nachfotografierte, aber dabei die Bildauswahl der Vorlage immer wieder veränderte um sie dadurch zu optimieren.<sup>304</sup>



Walker Evans, Roadside Stand Near Birmingham/Roadside Store Between Tuscaloosa and Greensboro, Alabama, 1936  
© Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art, New York

In einem Interview in dem Jahr 1971 formulierte Evans eine nähere Erläuterung des *Documentary Style*:

„In dieser Hinsicht ist Kunst niemals Dokument, sie kann aber dessen Stil adaptieren.“<sup>305</sup>

Für John Szarkowski wurde Walker Evans zu einem der wichtigsten Fotografierenden anhand dessen Stils und Formensprache er eigene Theorien zur Fotografie entwickelte.<sup>306</sup> Während seiner Arbeit als Kurator am *MoMA* in New York wiederholte er die Ausstellung *American Photographs* von Walker Evans sogar zweimal. Neumann nennt als wichtigstes Vermächtnis und wirkungsmächtigstes

<sup>304</sup> Vgl. Orvell, Miles; Meikle, Jeffrey L. (Hrsg.): *Public Space and the Ideology of Place in American Photography*. Seite 115

<sup>305</sup> Zitat Evans, Walker in Parak, Gisela: *The American Social Landscape. Dokumentarfotografie im Wandel des 20. Jahrhunderts*. Seite 46-47

<sup>306</sup> Vgl. Neumann, Pia: *Neumann, Pia: Metaphern des Mißlingens. Amerikanische Dokumentarfotografie der sechziger und siebziger Jahre zwischen Konzeptkunst und Gesellschaftskritik*. Seite 16-18

Legat seiner dokumentaristischen Idee die Befreiung des Fotografen von der oberflächlichen Rhetorik eines besonderen Stils.<sup>307</sup> Es waren weder Dinge, Ereignisse, Konstellationen, die die Aufmerksamkeit des Fotografen erlangten, der sich in einer Tradition der Malerei bewegte, noch spiegelten seine Aufnahmen ein journalistisches Interesse wieder, welches nach Außergewöhnlichem, Sensationellem sucht.<sup>308</sup>

### **Robert Frank**

Wie Walker Evans gewann auch Robert Frank (1924) dem scheinbar Banalen und Alltäglichen überzeugende Symbole und atmosphärische Inhalte ab. Er war einer der ersten Fotografierenden in den USA, der mit einer bewussten Negierung traditioneller Standards seine Arbeit definierte. Diese Vorgehensweise trieb er bis an die Grenze zur völligen Destruktion des bisherigen Verständnis einer professionellen künstlerisch und handwerklich perfektionistischen Fotografie. Sobald vor seinen Augen ein „gutes“ Foto entstehe, müsse er es zerstören, so Frank.<sup>309</sup> In seinem Bildband „The Americans“ wirft der gebürtige Schweizer einen, für die damalige Zeit ungewöhnlichen, distanzierten Blick auf Amerika, zwar empathisch, aber dennoch zurückhaltend und für viele irritierend nüchtern.

Frank sagte zu der Entstehung seines Bildbands:

„Of all the photographs in *The Americans* I think there were only two or three photographs where I did talk to the person, but most of the time I was absolutely silent, walking through the landscape, through the city, and photographing and turning away. Well, that is my temperament, to be silent, just looking on. [...] What I liked about photography was precisely this: that I could walk away and I could be silent and it was done very quickly and there was no direct involvement.“<sup>310</sup>

<sup>307</sup> Vgl. Neumann, Pia: Neumann, Pia: Metaphern des Mißlingens. Amerikanische Dokumentarfotografie der sechziger und siebziger Jahre zwischen Konzeptkunst und Gesellschaftskritik. Seite 155

<sup>308</sup> Vgl. Neumann, Pia: Neumann, Pia: Metaphern des Mißlingens. Amerikanische Dokumentarfotografie der sechziger und siebziger Jahre zwischen Konzeptkunst und Gesellschaftskritik. Seite 155

<sup>309</sup> Vgl. Neumann, Pia: Neumann, Pia: Metaphern des Mißlingens. Amerikanische Dokumentarfotografie der sechziger und siebziger Jahre zwischen Konzeptkunst und Gesellschaftskritik. Seite 17

<sup>310</sup> Zitat Frank, Robert in Schnakenberg, Sabine (Hrsg.): Street. Life. Photography. Street Photography aus sieben Jahrzehnten. Seite 26

Trotz der Stärke so vieler seiner Einzelbilder ist Franks bekannteste und vermutlich größte Leistung dieses Buch. Frank schuf eine visuelle Erzählung, die in ihrer Form einfach, aber in ihrer Bedeutung weitaus komplexer ist als jede andere Bilderserie dieser Zeit. Frank lehnte die gängigen Designkonzepte und Layouts der Modemagazine ab und platzierte jeweils nur ein Bild auf jeder rechten Seite und negierte somit eine Hierarchisierung einzelner Fotografien. Die Repetition bestimmter Motive, zum Beispiel das Motiv der amerikanischen Flagge, verleiht dem Buch eine subtile rhythmische Logik.



© Robert Frank, from *The Americans*; courtesy Pace/MacGill Gallery, New York

Auf der Fotografie „Hoboken“ sind zwei Fenster zu sehen, vermutlich auf einer Fassade eines Mehrfamilienhauses, in jedem der Fenster steht eine Person. Eine amerikanische Flagge vor den Fenstern verdeckt, von Wind bewegt, das Gesicht der Person rechts. Das Gesicht der linken Person wird durch einen Schatten verdunkelt und somit unkenntlich. Den Staturen und der Kleidung nach, handelt es sich bei den Personen um Frauen, vermutlich mittleren Alters. Die Flagge, als nationales Emblem, steht zwar im Mittelpunkt der Fotografie verdeckt andererseits den Blick auf die Individuen. Robert Frank zeigt neben Alltagsmomenten aus Freizeit und Stadtleben aber auch Situationen von Minderheiten und Rassismus.

Auf einer weiteren Fotografie („Trolley, 1955“) aus „The Americans“ ist ein Teil einer Straßenbahn in New Orleans, Louisiana, zu sehen. Durch die Straßenbahnfenster gerahmt und eingeteilt, einzelne Personen und Personengruppen – in den vorderen Reihen hellhäutige und in den hinteren Reihen dunkelhäutige Passagier\*innen. Die Aufnahme entstand wenige Wochen, bevor die afroamerikanische Aktivistin Rosa Parks sich in Alabama weigerte, ihren Platz in einem öffentlichen Bus für einen weißen Fahrgast freizumachen.



© Robert Frank, from *The Americans*; courtesy Pace/MacGill Gallery, New York

Robert Frank wählte aus 27 000 Negativen und 767 Filmrollen insgesamt 83 Arbeiten für seine Publikation aus. Davis schreibt, dass die Erfahrung des Buches einer brillanten Jazz-Improvisation oder einer leidenschaftlichen Lesart der Beat-Literatur gleiche: ein intuitiver Prozess der Erforschung in den Moll-Akkorden, berauschend, traurig, reich strukturiert und zutiefst menschlich. Wie Musik und Literatur der damaligen Zeit, schlägt das Buch einen Ton von „erhabenem Leiden“ an, indem es eine neue Art von Harmonie aus Entfremdung, Dissonanz und Melancholie kreierte.<sup>311</sup> Puntigam erkennt in Franks loseem Stil eine Innovation, ähnlich der sprachlichen Ausdruckweise Jack Kerouacs (1922-1969). Kerouac

<sup>311</sup> Zitat Davis, Keith F.: *An American Century of Photography. From Dry-Plate to Digital.* Seite 295

schrieb seinen Roman „On the Road“ nach einer Autoreise durch die USA und so hielt auch Robert Frank seine Eindrücke in „The Americans“ während einer Reise quer durch 48 Bundesstaaten der USA fest.

Es sind bruchhafte Sequenzen zu sehen, sie wirken unvollständig und aneinandergereiht – ähnlich dem Erzählstil in Kerouacs Werk.

„I don't think that I travelled on the Beat's path, but it seems we've heard each other“<sup>312</sup>,

so Frank über die Nähe seiner eigenen Arbeiten zu den *Beats*. Tatsächlich begann die Freundschaft zwischen Allen Ginsberg (1926-1997), Jack Kerouac und Robert Frank erst nach der Fotoserie „The Americans“. Frank wies seinen Fotografien kein zentrales Objekt zu, fotografierte die Personen häufig unscharf und ihr Ausdruck blieb unklar. Die Schrägstellungen in seinen Fotografien erzeugen einen Zufälligkeitscharakter, ungewöhnliche Perspektiven, unterschiedliche Realitätsebenen und symbolgeladene Aufnahmen begegnen den Betrachter\*innen. Die Fotografie der 1950er Jahre begann sich in ihren Stilmitteln gravierend zu ändern. Der Formalismus der *Straight Photography* und auch der Dokumentarfotografie wurde zugunsten eines expressiven spontanen Stils in den Hintergrund gedrängt.<sup>313</sup>

Wie Frank selbst im Jahr 1958 sagte, sei es für ihn wichtig zu sehen, was für andere Menschen unsichtbar ist. Dies könne ein Blick der Hoffnung oder ein Blick der Traurigkeit sein. Aber es sei und bleibe immer eine unmittelbare Reaktion auf sich selbst.<sup>314</sup>

„Black and white are the colors of photography. To me, they symbolize the alternatives of hope and despair to which mankind is forever subjected. Most of my photographs are of people; they are seen simply, as through the eyes of the man in the street. There is one thing the photograph must contain, the humanity of the moment. This kind of photography is realism. But realism is not enough – there has to be vision, and the two together can

<sup>312</sup> Vgl. Puntigam, Alexandra: Der fotografische Blick. Analogien und Differenzen zwischen Malerei und Fotografie im amerikanischen Realismus des 20. Jahrhunderts. Seite 144

<sup>313</sup> Zitat Puntigam, Alexandra: Der fotografische Blick. Analogien und Differenzen zwischen Malerei und Fotografie im amerikanischen Realismus des 20. Jahrhunderts. Seite 144

<sup>314</sup> Vgl. Davis, Keith F.: An American Century of Photography. From Dry-Plate to Digital. Seite 295

make a good photograph. It is difficult to describe this thin line where matter ends and mind begins.“<sup>315</sup>

Die Subjektivität des Buches „The Americans“ war für amerikanische Verlage von geringem Interesse. Die erste Ausgabe des Buches, das in Frankreich von Robert Delpire als „Les Américains“ (1958) veröffentlicht wurde, zeigte Franks Fotografien mit Texten, die die dargestellte Absurdität des amerikanischen Lebens betonten. In der ersten US-Ausgabe, die Ende 1959 von *Grove Press* veröffentlicht wurde, waren diese Texte zugunsten eines einleitenden Essays des Beat-Autors Jack Kerouac ersetzt worden. Obwohl es sich schleppend verkaufte, war „The Americans“ enorm einflussreich. Besonders die jüngere Generation an Fotograf\*innen war begeistert, während viele ältere Praktizierende über die Publikation eher verärgert reagierten, besonders die Rezensionen in der *Mainstream-Fotopresse* waren weitgehend negativ.

Das Buch wurde als

„attack on the United States“, „a sad poem for sick people“ and an expression of „hate and hopelessness“<sup>316</sup>

bezeichnet. Walker Evans merkte im Jahr 1957 über „The Americans“ an:

„[Frank] shows high irony towards a nation that generally speaking has it not.... This bracing, almost stinging manner is seldom seen in a sustained collection of photographs. It is a far cry from all the woolly, successful “photo-sentiments” about human familyhood; from the mindless pictorial salestalk around fashionable, guilty and therefore bogus heartfeeling.“<sup>317</sup>

Evans bemerkte zu Recht den Gegensatz in Robert Franks Werk zu Edward Streichens Blockbuster-Show „The Family of Man“. Streichens Ausstellung war im Wesentlichen optimistisch, plakativ und zeigte verstärkt Öffentliches, während „The Americans“ kritisch, melancholisch und privat wirkte. Sie waren jedoch komplementäre Aspekte eines einzigen kulturellen Dialogs. Beide waren, so Davis, zutiefst humanistisch, verwurzelt im Ursprung der Emotionen und der Bedeutung des Alltags. Beide versuchten, etwas über den universellen menschlichen Zustand

<sup>315</sup> Zitat Frank, Robert in Davis, Keith F.: *An American Century of Photography. From Dry-Plate to Digital*. Seite 295

<sup>316</sup> Zitat Davis, Keith F.: *An American Century of Photography. From Dry-Plate to Digital*. Seite 296

<sup>317</sup> Zitat Evans, Walker in Davis, Keith F.: *An American Century of Photography. From Dry-Plate to Digital*. Seite 296

zu enthüllen: den endlos wiederholten Lebensrhythmus und eine allgegenwärtige, existentielle Einsamkeit.<sup>318</sup>

Davis fasst beide Programme unter einem übergeordneten Konzept zusammen:

„In the end, each may be at least partially explained as an effort, through art, to find a spiritual home in a harsh and threatening world.“<sup>319</sup>

Franks Stil ist, nach eigenen Aussagen von Walker Evans Arbeiten geprägt, dennoch neu und seine Fotografien stehen im Kontrast zum amerikanischen Selbstverständnis, bestimmt durch Wirtschaftswunder und Wachstumsboom während der 1950er Jahre. Seine grobkörnigen, teilweise schiefen Aufnahmen mit abgeschnittenen Elementen und gezielt eingesetzte Unschärfe als gestalterisches Mittel kollidieren mit ansteigendem Wohlstand, Fortschritt und einer neuen Selbstsicherheit der dargestellten Nation.

Robert Franks Menschenbild zeigt in einigen Fällen Parallelen zu den Gemälden Edward Hoppers (1882-1967) und dem Menschenbild in Walker Evans' Fotografien auf. Jedoch sind die Arbeiten Franks von der Ära des *Kalten Krieges* und des Konformismus des Nachkriegsamerikas gezeichnet, Frank wurde beispielsweise auf einer seiner Reisen festgenommen, da er im Verdacht stand, Kommunist zu sein.<sup>320</sup> Der Fotograf warf einen fremd wirkenden Blick auf Amerika, abseits von Hoffnung und Erfolg. Den Betrachter\*innen werden immer wieder die alltäglichen Rassen- und Klassenunterschiede sichtbar gemacht.

Walker Evans hingegen porträtierte mit seinen Fotografien die Menschen in den USA während der *Großen Depression* und Hoppers Menschenbild kann nur schwer einer expliziten Zeit zugeordnet werden.<sup>321</sup>

Robert Franks Fotografien wurden von Kritiker\*innen mit den Labeln „fehlerhaft“ versehen, da nach deren Ansicht technische Mittel und präzises Handwerk längst fehlerfreie Aufnahmen ermöglichten. Frank trieb die Strategie des scheinbar „nicht Perfekten“ weiter, indem er, aus einem Linienbus heraus, umherfahrend

<sup>318</sup> Vgl. Davis, Keith F.: An American Century of Photography. From Dry-Plate to Digital. Seite 296

<sup>319</sup> Zitat Davis, Keith F.: An American Century of Photography. From Dry-Plate to Digital. Seite 296

<sup>320</sup> Anmerkung: Robert Frank spricht darüber in der Dokumentation „Blick in die Seele Amerikas“ (2013) <https://www.youtube.com/watch?v=s-GnKXI7EDQ> Stand 24.04.2019

<sup>321</sup> Vgl. Puntigam, Alexandra: Der fotografische Blick. Analogien und Differenzen zwischen Malerei und Fotografie im amerikanischen Realismus des 20. Jahrhunderts. Seite 140

fotografierte und dabei nicht einmal mehr den Sucher der Kamera nutzte. Hinsichtlich der Abfolge seiner Fotografie entwickelte Frank ein kompliziert angelegtes System, das alle Fotografien miteinander in Beziehung setzte und vollkommen von gewohnten narrativen Strukturen abwich. Ein komplexer Dialog zwischen seinen Arbeiten ermöglichte es Frank, seiner Ambivalenz gegenüber dem Dargestellten Ausdruck zu verleihen<sup>322</sup>.

„The apparent lack of formal structure in Frank's photographs, aided in part by his deliberate embrace of almost random shooting, contributed to the development of a style that matched the anomie suffusing the photographs' content.“<sup>323</sup>

Die einst radikale Idee Walker Evans', so Galassi, der später die Arbeiten von Robert Frank, Garry Winogrand, Diane Arbus und Lee Friedlander entsprangen, berge die Schwierigkeiten der Bewertung von Qualität und Inhalt, sowie eine teilweise Verweigerung einer eindeutigen Lesbarkeit und Deutung.<sup>324</sup>

Die dokumentarischen Projekte bezeichnen die künstlerischen Strategien und der inhaltliche Ansatz bildet die Auseinandersetzung mit vorwiegend US-amerikanischen Realitäten, so Stott zufolge, die Fotograf\*innen der *Social Documentary* und *New Documentary* erkunden durch den Akt des Fotografierens die soziale Landschaft, ihrer Umwelt und das Leben ohne erzieherische oder (be-)lehrende Absicht.<sup>325</sup>

### **Diane Arbus**

Im Rahmen der Ausstellung „New Documents“ wurden im Jahr 1967 im *Museum of Modern Art*, New York, Fotografien von Diane Arbus, Lee Friedlander und Garry Winogrand gemeinsam ausgestellt. Die Dokumentarfotografie wendete sich im Laufe der 1960er Jahren einer neuen Formensprache zu und der Kurator John

<sup>322</sup> Vgl. Schnakenberg, Sabine (Hrsg.): *Street. Life. Photography. Street Photography aus sieben Jahrzehnten*. Seite 26

<sup>323</sup> Zitat Ferguson, Russell in Vgl. Schnakenberg, Sabine (Hrsg.): *Street. Life. Photography. Street Photography aus sieben Jahrzehnten*. Seite 26

<sup>324</sup> Vgl. Galassi, Peter: *Amerikanische Photographie. 1980-1965*. Aus der Sammlung des *Museum of Modern Art*. Seite 21

<sup>325</sup> Vgl. Stott, William: *Documentary Expression and Thirties America*. Seite 21

Szarkowski wählte hier drei unterschiedliche Positionen, deren vermeintliche Gemeinsamkeit auf Entwurf eines neuen Amerikabildes gründet.<sup>326</sup>

Das Werk von Diane Arbus (1923-1971) ist ebenso wie jenes von Lee Friedlander von einer unersättlichen Neugierde auf das Leben und die eigene sie umgebende Umwelt geprägt. Sie widmete sich früh Fotografien von Menschen am Rande der Gesellschaft und brach in ihren Fotografien die Regeln der Bildkomposition und der konventionellen Fotografietechnik. Die von Arbus Porträtierten stehen in den Fotografien meist abseits der Bildmitte, sie nehmen mit den Bildbetrachter\*innen oft direkten Blickkontakt auf, Arme und Beine werden von Bildrändern beschnitten und die Fotografien zeigen wenig bis keine Hintergrundinformationen. So spiegeln sich formal bereits die inhaltlichen Provokationen ihrer fotografischen Arbeiten wieder. Arbus gelang der kommerzielle Durchbruch, als sie 1959 *Hubert's Museum*, einen Flohzirkus in einer schmutzigen Penny Arcade der 42igsten Straße und den *Club 82*, einen bekannten Queer-Club in Lower Manhattan fotografierte. Portfolios dieser Arbeit wurden 1960 im *Esquire* und ein Jahr später in *Harper's Bazaar* veröffentlicht. Arbus' Stil und Thematik haben sich in den frühen 1960er Jahren deutlich weiterentwickelt.

Sie stieg circa 1962 von dem Format 35 mm auf das Format 2 1/4 Zoll<sup>327</sup> um, eine Änderung, die den beklemmenden Bildern von Nudist\*innen, Transvestit\*innen, Zirkusartist\*innen, Kleinwüchsigen, Zwillingsspärchen und Großwüchsigen, die sie in den folgenden Jahren machte, zusätzliche Klarheit und Direktheit verlieh. Über die Anziehungskraft ihrer ausgewählten Themen sagte Arbus:

„There's a quality of legend about freaks. Like a person in a fairy tale who stops you and demands that you answer a riddle. They've passed their test in life. Most people go through life dreading they'll have a traumatic experience. Freaks were born with their trauma. They've already passed it. They're aristocrats.“<sup>328</sup>

<sup>326</sup> Vgl. Puntigam, Alexandra: Der fotografische Blick. Analogien und Differenzen zwischen Malerei und Fotografie im amerikanischen Realismus des 20. Jahrhunderts. Seite 145

<sup>327</sup> Anmerkung: Umrechnung von 2 1/4 Zoll = 5,715 cm

<sup>328</sup> Zitat Arbus, Diane in Davis, Keith F.: *An American Century of Photography. From Dry-Plate to Digital*. Seite 307



Abbildung links: Diane Arbus, Child with Toy Hand Grenade, in Central Park, New York City, 1962 © The Estate of Diane Arbus, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco  
 Abbildung rechts: Diane Arbus, Eddie Carmel a Jewish giant at home with his parents in the Bronx, New York 1970 © The Estate of Diane Arbus, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

„Eddie Carmel“ ist eine der bekanntesten Fotografien von Arbus, sie zeigt den „jüdischen Riesen“, der als Attraktion in Shows und in *Monster-B-Movies* auftrat, im Wohnzimmer seiner Eltern in der Bronx, New York. Die Fotografie zeigte links einen großwüchsigen, jungen Mann und rechts von ihm ein älteres Paar.

Bereits auf den ersten Blick wirkt die Fotografie nicht wie ein klassisches Familienporträt und bei näherer Betrachtung sieht man, dass die Arme der Mutter distanziert hinter ihrem Rücken verschränkt und der Blick auf ihren Sohn wie von Furcht ergriffen wirken. Der ältere Mann, ordentlich in Dreiteiler gekleidet, blickt mit starrer Haltung auf den jungen Mann. Eddie, der Sohn steht wiederum verkrampft und vornüber gebeugt, von einem Gehstock gehalten, in dem konservativ eingerichteten Familienwohnzimmer vor dem Elternpaar. Die Körperhaltung des jungen Mannes könnte beinahe als Drohgebärde interpretiert werden und die leicht abweisende Körpersprache der beiden älteren Personen verstärken diesen Eindruck. Wenn man nicht wüsste, dass es sich bei der Dreierkonstellation um eine Familie handelt. Der niedrige Winkel der Kamera zeigt den Raum in einer verzerrten Perspektive, so wirkt der Raum im Verhältnis zu Eddie Carmel noch kleiner und beengender.

Arbus besuchte die Familie und fotografierte Eddie mehrere Male, sie beschrieb die Familie:

„The parents are orthodox and repressive and disapprove of his carnival career.... When he stands with his arms around each he looks like he would gladly crush them. They fight in an utterly fashion which seems only exaggerated by their tragedy.“<sup>329</sup>

Auf einer weiteren bekannten Fotografie von Diane Arbus sehen die Betrachter\*innen einen dünnen, kleinen Jungen mit einem beunruhigenden Gesichtsausdruck und einer Spielzeuggranate in der Hand. Der Junge spielt im Central Park allerdings mit einer Spielzeuggranate aus Plastik – einem Kriegsobjekt, möglicherweise auch eine Reflektion auf laufende Kriegsbemühungen der USA.

„An iconic image that embodies the awkward tension between childhood tomfoolery and primal violence [...]. America's historic transition from the complacent isolationism of the 1950s to the sociopolitical turmoil that would emerge in the late 1960s and 1970s seems to see beneath the surface of this image, underscoring Arbus' prescience and intuitive understanding of her time.“<sup>330</sup>

Viel beklemmender wirken dagegen ihre Fotografien von vermeintlich gewöhnlichen Motiven, die auf den Bürgersteigen oder in den Parks von New York City entstanden sind. Aufgenommen mit einer stumpfen Unmittelbarkeit, scheinen die Orte und Plätze auf den Fotografien immer unvollkommen, unbehaglich oder leer zu sein. Doch trotz der oft irritierenden bis hin zur verstörenden Natur vieler ihrer Bilder bekundete Diane Arbus tiefe Sympathie für die Menschen, die sie fotografierte. Sie stellt in ihren Aufnahmen, so Puntigam, nicht das Hässliche in den Vordergrund sondern vielmehr nimmt sie die Menschen wahr und diese nehmen sie wahr, Arbus bricht durch die Andersartigkeit ihrer Fotografien mit Tabus und stellt in ihren Arbeiten eine Absage an die konventionelle Ästhetik und Idealisierung dar.<sup>331</sup> Die Porträtformate wirken nicht absichtlich posiert, sondern bieten häufig Einblicke in die privaten, mitunter bizarr oder obsessiv anmutenden Orte, in ganz auf die individuellen Lebensutopien ausgerichteten Lebensräume der Protagonist\*innen.

<sup>329</sup> Zitat N.N.: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/92849/jewish-giant-home-his-parents-bronx-ny-1970> (Stand 09. Juli 2019)

<sup>330</sup> Zitat N.N.: <https://www.metmuseum.org/artcollection/search/284712> (Stand 04. Mai 2019)

<sup>331</sup> Vgl. Puntigam, Alexandra: Der fotografische Blick. Analogien und Differenzen zwischen Malerei und Fotografie im amerikanischen Realismus des 20. Jahrhunderts. Seite 151

---

Nach Fromm wirkt der direkte Blick dargestellter Personen ins Objektiv der Kamera und damit in das Auge der Betrachter\*innen dadurch glaubwürdig, dass die Fotograf\*innen ihrem/seinem Gegenüber einen gleichberechtigten Freiraum zu lassen scheinen. Einen Raum, in dem der Mensch sich selbstbewusst darstellen kann, in einer offenen Situation, die er ebenso wie die/der Fotograf\*in unter Kontrolle hat. Ganz anders verhält es sich bei Porträts, die aus ethnografischem Interesse oder unter der Kategorie „real people“ für Modelagenturen entstehen, hier geht es um das Verzeichnen von Typen, die glaubhaft echt wirken und deren Abbilder bestimmten Zwecken dienen.<sup>332</sup>

Die Fotografien Arbus' besitzen eine authentische Wirkung, die Personen wirken oft auch sehr positiv und zufrieden, sie strahlen selbst bei körperlichen Einschränkungen nicht unbedingt Hoffnungslosigkeit oder Verzweiflung sondern auch Stärke und Anmut aus. Diese ungekünstelten Präsenzen scheinen nicht für den öffentlichen und repräsentativen Auftritt konzipiert. Gisela Parak schreibt, dass die Bandbreite der von Arbus aufgezeichneten Lebensstile die damalige Auffassung dessen invertiert, was als normal und was als anormal gelten konnte. Neben den „Freaks“, die wie eine Verkörperung des Anormalen und Verdrängten in der Gesellschaft wirken, verweisen die Fotografien von Arbus, so Parak, immer wieder auf bizarre Verhaltensweisen weißer Mehrheitsamerikaner\*innen, die ebenso befremdlich wirken wie die außergewöhnlichen Physiognomien sublimierter Randgruppen.<sup>333</sup>

„In ihrer Natürlichkeit stellen die Gesichter die Forderung an den Betrachter, ihren eigenen Lebensstil frei von normierenden Vorverurteilungen oder Stigmatisierungen führen zu können. Arbus Fotografien können somit als stilles Plädoyer für die Toleranz und zwischenmenschliche Solidarität betrachtet werden.“<sup>334</sup>

---

<sup>332</sup> Vgl. Fromm, Karen: Das Bild als Zeuge, Inszenierungen des Dokumentarischen in der künstlerischen Fotografie seit 1980. Seite 28

<sup>333</sup> Vgl. Parak, Gisela: The American Social Landscape. Dokumentarfotografie im Wandel des 20. Jahrhunderts. Seite 69-71

<sup>334</sup> Zitat Parak, Gisela: The American Social Landscape. Dokumentarfotografie im Wandel des 20. Jahrhunderts. Seite 70

### Lee Friedlander

Zu Beginn der 1960er Jahre war das Thema von Lee Friedlanders (1934) Arbeiten in seinen eigenen Worten von der „amerikanischen sozialen Landschaft und ihren Bedingungen“ geprägt. Durch den Einfluss der in New York bekannten Fotograf\*innen und der früheren Bilder von Eugène Atget (1857-1927), André Kertész (1894-1985) und Weegee (1899-1968) entwickelte Lee Friedlander einen eigenen Stil. Mit seiner charakteristischen Ausrüstung, einer *Leica* mit Weitwinkelobjektiv, erkundete er die gleichzeitige Beschreibungs- und Erfindungskraft der Kamera. Friedlanders Motive sind dominiert von Schaufenstern, Schildern, Telefonzellen, Autos, Fußgänger\*innen, die teilweise ein bedrückendes Unbehagen ausstrahlen.



Lee Friedlander *The Street, New York City, 1962*  
© Lee Friedlander, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Ebenso wie Winogrand und Arbus findet er seine Motive auf öffentlichen Plätzen. Allerdings geht er in der Abbildung alltäglicher Motive einen Schritt weiter, so Alexandra Puntigam, Friedlander erhebt nebensächliche Elemente zum Hauptmotiv.

Er spiele mit den formalen Elementen und mit der Transformation eines dreidimensionalen Raumes in ein flaches Bild.<sup>335</sup> In seinem Spätwerk nahm Friedlander auf seinen scheinbar kontinuierlichen Reisen durch das Land eine Vielzahl von Motiven auf.

Seine originellen Selbstporträts der späten 1960er Jahre, in denen seine Präsenz typischerweise auf einen Schatten oder eine Reflektion reduziert wird, beeinflussten eine Generation jüngerer Fotograf\*innen. Zu diesem Zeitpunkt machte Friedlander, laut Davis Beschreibungen, barock-anmutende, komplizierte Bilder von kontrolliertem Chaos.<sup>336</sup>



Lee Friedlander, Self-Portrait, New York City, 1966  
© Lee Friedlander, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Friedlanders Fotografien leben besonders von einer ungestillten Neugier des Fotografens und einer sichtbaren Freude am Entdecken. Er zeigt ein ungebändigtes Interesse an der reichen Vielfalt des Realen.

Seine verdichteten Fotografien wirken wie kleinteilige Offenlegungen, spielen mit Verheimlichung, Tarnung und Enttarnung. Auf den Straßen Friedlanders entfaltet

<sup>335</sup> Vgl. Puntigam, Alexandra: Der fotografische Blick. Analogien und Differenzen zwischen Malerei und Fotografie im amerikanischen Realismus des 20. Jahrhunderts. Seite 193

<sup>336</sup> Vgl. Davis, Keith F.: An American Century of Photography. From Dry-Plate to Digital. Seite 307

sich eine nonverbale Welt der Linien und Zeichen, die einer selektiven Wahrnehmung unterliegt und sich meist bewusster Betrachtung entzieht. Neben hunderten von Verkehrszeichen, Richtungs- und Ortsangaben bis hin zu Infotafeln und Webeschilder begleitet ein komplexes System unterschiedlicher Linien und Strukturen in Form von Fahrbahnmarkierungen jeden Weg, der zusätzlich von einer Vielfalt grafischer Eyecatcher flankiert wird: Schilder, beleuchtete Schriftzeichen oder blinkende Impulse konkurrieren miteinander um Aufmerksamkeit und können ein übergeordnetes Eigenleben stiller Symbolik entwickeln.<sup>337</sup>

So beschreibt Alexandra Puntigam die von Friedlander vorgefundenen Details des Alltagslebens, die Bruchteile eines Augenblicks und die scheinbaren Belanglosigkeiten als Transferierung literarischer Werke, wie etwas Jack Kerouacs „On the Road“.<sup>338</sup> Mit einem neuen Schreibstil kreierten die *Beat*-Autor\*innen zu dieser Zeit eine neue Form des Realismus, der von Spontanität und Improvisation zeugt und der künstlerischen Ausdrucksweisen der 1950er Jahre entsprach. Friedlanders Arbeit geht über Anekdote, Journalismus und Geschichte hinaus und liefert Aussagen, die klarer mit der Theorie verbunden sind. Aussagen, die die Prozesse der Beobachtung und Beschreibung selbst betreffen.

Friedlander erforscht mit seinem Kameraauge unkonventioneller Formen, ungewöhnliche Winkel und experimentelle Ansichten. Seine Aufnahmen weisen Referenzen zu der in den 1920er Jahren entwickelten Kamera-Technik aus dem Film, die sogenannte „entfesselte Kamera“, auf. Während traditionell die Kamerabewegungen auf vertikale und horizontale Schwenks beschränkt waren, wurde die Kamera nun getragen oder durch Kamerakran und Schaukel beweglich. Besonders bei Alfred Hitchcocks (1899-1980) Filmen wurde die Ästhetik des Films durch komplizierte, raumgreifende Kamerabewegungen und subjektive Sichtweisen um die daraus resultierenden neuen raumerschließenden Elemente erweitert. Lee Friedlanders Arbeit bewegt sich an einer Grenze, wo die Form den Inhalt dominiert, während sich Garry Winogrand scheinbar um Klarheit inmitten von Chaos

<sup>337</sup> Vgl. Schnakenberg, Sabine (Hrsg.): Street. Life. Photography. Street Photography aus sieben Jahrzehnten. Seite 20

<sup>338</sup> Vgl. Puntigam, Alexandra: Der fotografische Blick. Analogien und Differenzen zwischen Malerei und Fotografie im amerikanischen Realismus des 20. Jahrhunderts. Seite 215

---

bemüht. Jeder der beiden Fotografen hat sich dafür entschieden, diametrale Aspekte der Ästhetik der *Straight Photography* zu betonen.

Friedlander hingegen wählt konsequent Standpunkte, die die Komplexität und Mehrdeutigkeit eines Bildes verstärken.

Wo Garry Winogrand versucht, die Illusion einer Beschreibung zu erzeugen, macht Friedlander keinen Anspruch auf konventionelles Sehen. Winogrand ist routiniert darin, Einfachheit, Kohärenz und den unbelasteten Blickwinkel inmitten eines unvorstellbaren Chaos zu entdecken. Als Dokumentarist hat Garry Winogrand die Kamera zu einer Verlängerung seines Auges gemacht, Friedlanders Ansatz ist nach Jonathan Greens Ansicht extremer: Friedlanders Auge ist zu einer Verlängerung der Kamera geworden. Die Fotografien Winogrands zeigen eine Welt, die vor ihrer Aufnahme nicht existierte, sie folgen seinem Ansatz „die Fotografie zeigt wie die Welt fotografiert aussieht“. Obwohl Winogrand das Verständnis von Beobachtungs- und Bildmöglichkeiten für sich erheblich erweitert hat, verfolgt Friedlander wiederum neue Sichtweisen.

Friedlander und Winogrand setzen die Schwerpunkte der amerikanischen Fotografie fort: die Personalisierung der dokumentarischen Ästhetik, die Verschiebung der Balance zwischen Aufnahme und Interpretation in Richtung Ausdruck. Zehn bis fünfzehn Jahre zuvor erst hatte sich dokumentarische Fotografie unter anderem durch Walker Evans und Robert Frank etabliert.<sup>339</sup>

Nun, wie die qualifizierenden Adjektive „sozial“ und „neu“ andeuteten, entwickelte die dokumentarische Arbeit eine hybride Natur. Die neuen Dokumentarfotograf\*innen gingen mit ihrer Fotografie über den urbanen Rahmen, so wie die expressionistischen Fotograf\*innen die Naturlandschaft genutzt hatten, um jenen als Ausgangsmaterial für persönliche, formale und metaphorische Aussagen zu nutzen.<sup>340</sup> Diese Mischung aus Dokumentarfilm und Persönlichem wird zur bestimmenden Qualität der amerikanischen Straßenfotografie.<sup>341</sup>

---

<sup>339</sup> Vgl. Green, Jonathan: *American Photography: a Critical History 1945 to the Present*. Seite 105

<sup>340</sup> Vgl. Green, Jonathan: *American Photography: a Critical History 1945 to the Present*. Seite 105

<sup>341</sup> Vgl. Green, Jonathan: *American Photography: a Critical History 1945 to the Present*. Seite 106

---

Garry Winogrands Arbeiten weisen zu allen genannten Fotograf\*innen eine Nähe auf und stehen in einer ähnlichen Tradition künstlerischer Strategien, dennoch wirkt sein Werk allein durch die unglaubliche Anzahl an Fotografien verstärkt die Fragen nach Kunstform und Autorschaft auf. John Szarkowski, Förderer Winogrands und Kurator am *MoMA* in New York, versuchte sich nach Winogrands Tod 1984 einen Überblick über dessen Nachlass zu verschaffen und kam allein auf circa 350.000 Fotos, die Winogrand selbst nie als entwickelten Abzug gesehen hatte. Diese Tatsache wirft bis heute die Frage auf, ob das Ergebnis für den Fotografen überhaupt noch Relevanz hatte oder es sich nicht doch vielmehr um einen beinahe obsessiven Akt des Fotografierens handelte. Das Resultat dieses Vorgehens wirkt wie eine totale Abgabe der Kontrolle über Ergebnisse und das eigene künstlerische Werk.

## 6. Künstlerische Tendenzen in Kunst, Film, Literatur und Musik der 1960er und 1970er Jahre und mögliche Bezüge zu Garry Winogrands Arbeiten

Neben den politischen Umwälzungen vollzog sich in den 1950er und 1960er Jahren in Amerika auch ein Wandel in den bildenden Künsten. Der Kunstkritiker Clement Greenberg beschreibt die Zeit:

„The different mediums are exploding: Not only the boundaries between the different art and everything is not art are being obliterated.“<sup>342</sup>

Die Kunsthistoriker Cecile und David Shapiro merken an, dass

„[a]fter Abstract Expressionism everything could be art was whatever artists made: meticulous, vastly enlarged painted reproductions of photographs became art; home-made rag dolls became 'Soft Sculpture';

banal illustration – if worked in oil or acrylic on canvas became Pop Art.“<sup>343</sup>

Die radikale Ablehnung zentraler Inhalte des *American Way of Life* und eingefahrener Konventionen zog als Thema ebenso in die Kunstwelt wie in die Gesellschaft ein. Als Teil der Bewegung sahen sich auch Bildende Künstler\*innen, die aus dem *Abstrakten Expressionismus*, dem *Surrealismus* oder auch aus der sogenannten *Aktionskunst*, dem *Happening*, kamen. Sie alle wurden nun zur *Pop-Art* gerechnet. So wären die frühen Collage Richard Hamiltons (1922-2011), Love-Arbeiten von Robert Indiana (1928-2018), Hippies und in Film wie Literatur die *Beat-Generation* zu nennen – Symbole für einen Aufbruch in eine neue, aufregende und von gesellschaftliche Zwängen befreite Zeit des Ausprobierens.

Vor allem der Stil des *Abstract Expressionism* und insbesondere das seit circa 1950 von Jackson Pollock (1912-1956) praktizierte „action painting“ mit dem Bemühen, anstelle statischer Motive Prozesse in Bilder umzusetzen, stellte auch für die Fotograf\*innen neue Maßstäbe für das eigenen Arbeiten dar. Nicht nur in den USA und in Europa begann besonders in der Malerei ein „Ausstieg aus dem Bild“<sup>344</sup>, eine Negierung bisheriger Bild- und Kunsttraditionen.

<sup>342</sup> Zitat Greenberg, Clement in Ott, Susanna: William Eggleston. Die frühen Farbfotografien (1965-1976). Seite 61

<sup>343</sup> Zitat Shapiro, Cecile; Shapiro, David in Ott, Susanna: William Eggleston. Die frühen Farbfotografien (1965-1976). Seite 61

<sup>344</sup> Vgl. <https://zkm.de/de/publikation/exit-ausstieg-aus-dem-bild> (Stand 02. Februar 2018)

---

Die deutsche Künstlergruppe ZERO um Heinz Mack (1931), Otto Piene (1928-2014) und Günther Uecker (1930) bearbeiteten Bilder mit Nägeln und Feuer, Lucio Fontana (1899-1968) zerschnitt Leinwände um den Blick zu befreien und die französisch-amerikanische Künstlerin Niki de Saint Phalle (1930-2002) wurde um 1960 mit ihren sogenannten Schießbildern bekannt. Wesentlicher Grundzug neuer Kunstformen wurde besonders ein performativer Charakter, Habitus und Gestus der Künstler\*innen erhielten in den Entstehungsprozessen eine neue Gewichtung und offensichtliche Relevanz.

Jack Kerouac ließ den Beginn der *Beats* 1948 in einem Interview verlauten und Andy Warhol (1928-1987) verkündete 1968, dass von nun an alles Kunst sei und

„[i]n the future everyone will be world famous for 15 minutes.“<sup>345</sup>

Insbesondere bestimmt die *Pop-Art* die 1960 Jahre, mit Künstlern wie Andy Warhol und seiner *Factory*, die die amerikanische Konsum- und Alltagskultur zum Gegenstand und Thema der künstlerischen Darstellung erhebt und auch die Fotografie in hohem Maß in die bildnerische Gestaltung einbezieht. Die Fotografie spielt trotz der Grenzöffnung im Kunstkontext und Ausstellungshabitus des *MoMA* in den USA der 1960er Jahre weiterhin eine untergeordnete Rolle. Zwar werden beispielsweise in der *Pop-Art* Fotografien in die Malerei übertragen, etwa in den Collagen von Richard Hamilton oder in den Siebdrucken Andy Warhols und Robert Rauschenbergs (1925-2008). Die Fotografie bleiben dennoch einem malerischen Bildkonzept untergeordnet. Mit dem Aufkommen des *Fotorealismus* stellen Künstler wie Chuck Close (1940), Richard Estes (1932) und Don Eddy (1944) Konsumgüter in hyperrealistischer Überzeichnung nahe einer Fotografie dar. Sie nutzen unter anderem Fotografien als Hilfsmittel und Vorlage, für die *Performance* und die *Land-Art* bleibt die Fotografie neben dem Film wichtigstes Dokumentations- und Vermittlungsmedium, so Ott.<sup>346</sup>

---

<sup>345</sup> Zitat Stöver, Bernd: United States of America. Seite 553

<sup>346</sup> Vgl. Ott, Susanna: William Eggleston. Die frühen Farbfotografien (1965-1976). Seite 62



Garry Winogrand, Los Angeles, 1964  
 ©The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Garry Winogrand bemerkte dieses Paar der Fotografie „Los Angeles, 1964“ in einem geparkten Cabriolet eines Nachts, in der Gegend um Hollywoods Sunset Strip. Der in der *Halbnahen* fotografierte Cabrio der Beiden nimmt die vordere Bildhälfte der Schwarzweißfotografie ein. Der Mann mit der bandagierten Nase blickt auf seine ernst bis hin zu grimmig verstimmt aussehende Beifahrerin. Wir sehen sie ab Hals aufwärts im Seitenprofil, ihr Blick ist durch die Windschutzscheibe nach vorne gerichtet, sie scheint ihn zu ignorieren. Die verschwommene Bewegung von vorbeifahrenden Autos im Bildhintergrund unterstreicht, wie flüchtig dieser Moment ist.

Winogrands Fotografien zeigen häufig eine Kombination von Glamour und Schäbigkeit Hollywoods. Die Szene erinnert an die dunklen Erzählungen des *Film noir*, die US-amerikanischen Kriminalfilme der 1940er und 1950er Jahre. Die klassischen Themen des *Film noir* sind urbane Kriminalität und Korruption, unkontrollierte Leidenschaften, Täuschung und Katastrophen. Die Welt des *Film noir* ist schattig und nachtaktiv, größtenteils bevölkert von Einsamen und Abwechslern. *Film noir* ist den dokumentarischen und expressionistischen Traditionen doppelt verpflichtet. Wie die klassischen Dokumentarfilme der 1920er

und 1930er Jahre wurden auch die *Noir-Filme* in der Realität begründet: Die Verwendung tragbarer Kameras erzeugte ein neues Wahrheitsgefühl, und eine Reihe dieser Filme wurde vor Ort und nicht nur im Studio gedreht. Die charakteristischen visuellen Merkmale von *Film noir* – Schatten, harte Winkel und ungewöhnliche Perspektiven – wurden aus expressionistischer Kunst und expressionistischem Film abgeleitet. Durch diesen doppelten Einfluss ruft *Film noir* eine besondere Art von Realität hervor: die „Wahrheit“ der subjektiven Erfahrung. In diesen Filmen wird die Welt aus ganz bestimmten Blickwinkeln betrachtet und Fakten werden durch Empfindungen gefiltert, die mit Emotionen und Meinungen aufgeladen sind.<sup>347</sup>

Die Erzählung der Fotografie Winogrands ist hier mehrdeutig und wirft Fragen auf, was wohl bis zu diesem Punkt passiert sein könnte und über das Verhältnis des Paares.<sup>348</sup>

Einige formale Stilmerkmale der fotoästhetischen Sprache Winogrands – ein Motiv in der Halbnahen oder Nahen, im englischen *Close up*, das Bildsujet im Anschnitt, *High-Angle*, eine Aufsicht, beziehungsweise ungewöhnliche Perspektive, in diesem Fall in das Auto von oben hinein fotografiert, lässt auf ein Fotografieren ohne Stativ schließen. Themen, die hier mitaufgegriffen werden, wie beispielsweise das Auto, die Straße, menschliche Interaktion finden sich in Winogrands Werk über Jahrzehnte hinweg immer wieder.

Das Auto, ein Symbol für Status, Freiheit, Mobilität und Flexibilität, eine der zentralen Metaphern der Moderne, steht für die Bewegung, das rasante Vordringen in Neues, Abenteuer, Status und Selbstbestimmung. In Gesellschaft und Kunst bedeutet das Auto eine markante Veränderung – eine der Signaturen der Moderne ist die immer schneller werdende Bewegung und deren Bedeutung für Individuum und Gesellschaft.<sup>349</sup> Das gilt nicht für die Entwicklung schneller Transportmittel, Autos und Eisenbahn, sondern wie bereits Heinrich Heine (1797-1856) anmerkte,

<sup>347</sup> Vgl. Davis, Keith F.: *An American Century of Photography. From Dry-Plate to Digital.* Seite 276

<sup>348</sup> Vgl. <http://www.getty.edu/art/collection/objects/127599/garry-winograd-los-angeles-american-1964/?dz=0.5000,0.3367,0.92> (Stand: 22. Juni 2019)

<sup>349</sup> Vgl. Schäfers, Bernhard in Weibel, Peter (Hrsg.): *Ausstellungskatalog Zentrum für Kunst- und Medientechnologie, Karlsruhe 2011. Car Culture. Medien der Mobilität.* Seite 229-231

habe die Beschleunigung Auswirkungen auf die Wahrnehmung und Sehnsüchte und damit auf Psyche und neue Motivlagen.<sup>350</sup>

Das Phänomen der Beschleunigung und Veränderung der Wahrnehmung, der neuen Medien und Techniken der Kommunikation und Information beziehen sich auch auf die Veränderung des Zeitbewusstseins und Zeiterlebens durch beschleunigte Bewegung, sowie auch die Neudimensionierung der Raum-Zeit-Achsen sind mit dem Autogebrauch vergleichbar.<sup>351</sup>

Susan Sontag hatte darauf verwiesen, die Schnitttechnik in der *Beat*-Prosa William S. Burroughs (1914-1997) und Jack Kerouacs sei das Ergebnis einer intensiven Auseinandersetzung mit der Zeit. Innerhalb der Texte ergebe sich eine

„schwindelerregende Bewegung in der Zeit“,<sup>352</sup>

aber auch ein Kontinuum sich einander widersprechender Zeitvektoren.

Rasen und in sich ruhend die Ewigkeit spüren – die abstrakte Bewegung und konkrete Ungleichzeitigkeit als moderne Grunderfahrung, so Watsons Konklusion der Gegensätze.<sup>353</sup>

Im Manifest der *Futuristen* (1909) wird die Ästhetik der Geschwindigkeit, der Dynamik und des Fortschritts eines Automobils über die Schönheit antiker Skulpturen, explizit über die Schönheit der Nike von Samotrake, gestellt. Zur aktuellen Sozialphilosophie des Automobils schreibt Peter Sloterdijk,

„der Mensch ist das Selbst und sein Fahrzeug“<sup>354</sup>,

er erzeuge in seiner Ausführung das Bild eines modernen Zentauren, dessen Unterleib das Auto darstellt.

Das Auto kann als Ikone einer Überflussgesellschaft gewertet werden, es unterliegt einer ständigen Anpassung an die Bedürfnisse einer Konsum- und Wegwerfgesellschaft, was sich nicht alleine in dem Design, sondern auch in Ausstattung und Energieeffizienz widerspiegelt. Das Nachkriegsdesign reagiert mit

<sup>350</sup> Vgl. Schäfers, Bernhard in Weibel, Peter (Hrsg.): Ausstellungskatalog Zentrum für Kunst- und Medientechnologie, Karlsruhe 2011. Car Culture. Medien der Mobilität. Seite 230

<sup>351</sup> Vgl. Schäfers, Bernhard in Weibel, Peter (Hrsg.): Ausstellungskatalog Zentrum für Kunst- und Medientechnologie, Karlsruhe 2011. Car Culture. Medien der Mobilität. Seite 230

<sup>352</sup> Zitat Watson, Steven: Die Beat Generation. Visionäre, Rebellen und Hipsters, 1944-1960. Seite 7

<sup>353</sup> Vgl. Watson, Steven: Die Beat Generation. Visionäre, Rebellen und Hipsters, 1944-1960. Seite 7

<sup>354</sup> Zitat Sloterdijk, Peter in Weibel, Peter (Hrsg.): Ausstellungskatalog Zentrum für Kunst- und Medientechnologie, Karlsruhe 2011. Car Culture. Medien der Mobilität. Seite 229

üppigen Formen auf Konsum- und Kaufkraft der Gesellschaft, das Auto wird neues Statussymbol und nicht nur die Amerikaner\*innen werden eine *car nation*. Aber besonders sie sind es, die auch noch mit Vorzug ihr eigenes Land mit dem Automobil bereisen die Vielfalt der Vegetation, die Vielzahl der Nationalparks und die weitläufigen Distanzen wollen aber mit Komfort, Luxus und voller Bequemlichkeit erschlossen werden. Nicht zufällig haben sich nach dem Ersten Weltkrieg, in einer Phase des großen wirtschaftlichen Wachstums, an den Rändern nordamerikanischer Großstädte neue architektonische Formen herausgebildet – die Motels. Anfänglich hießen sie noch *Cabin Camps*, *Tourist Courts* bis sich der Begriff Motel, für die Hotels meist an der Peripherie einer Stadt liegend, durchsetzt. Bégout beschreibt den Ort des Motels als einen

„mentalen Raum, eine Art Sensorkasten, der den emotionalen Pulsschlag jedes Reisenden“<sup>355</sup>

verstärke, der hier ein Zimmer beziehe. So wird besonders in Nordamerika das Motel, ein Hotel geschaffen für Autoreisende, eine Metapher für die Reise, das Unterwegssein, den Ort des Transits schlechthin.

In der Malerei der 1960er Jahre lassen sich speziell in der Auswahl der Motive unter den Fotorealisten etliche Vergleiche finden. Don Eddy (1944), der meist Fotografien als Vorlage seiner Malerei nutzt, zeigt in seinen hyperrealistischen Abbildungen Vertrautes in extremer Nahansicht, wie in seinem Gemälde *Untitled 1971 (4VWs)*. Die Objekte erhalten durch die extreme Perspektive etwas Entrücktes und Befremdliches.<sup>356</sup> Der VW-Käfer, „Bug“ oder „Beetle“, wie er in den USA genannt wird, wurde als robustes und erschwingliches Modell importiert. Der ehemalige *KdF-Wagen*<sup>357</sup> (*Kraft durch Freude*) wurde in Deutschland als Auto für Jedermann entwickelt, erschwinglich und recht sparsam trotz seiner kleinen Größe ein wahres Platzwunder.

<sup>355</sup> Zitat Bégout, Bruce: *Das Motel. Ort ohne Eigenschaften*. Seite 29

<sup>356</sup> Vgl. Letze, Otto: *Photorealism. 50 Years of Hyperrealistic Painting*. Seite 14-25

<sup>357</sup> Anmerkung: KdF steht als Abkürzung für *Kraft durch Freude*. Der KdF-Wagen war ein wichtiges Projekt der Nationalsozialistischen Organisation *Kraft durch Freude*, es ging um die Entwicklung um ein erschwingliches Fahrzeug für die breite Bevölkerung zu entwickeln.



Garry Winogrand, Long Island, New York, 1968  
 © The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

In der Fotografie Garry Winogrands Aufnahme „Long Island, New York, 1968“ sieht man, die vordere linke Bildhälfte dominierend, ein weißes *VW-Käfer*-Cabrio mit einer Frau am Steuer, einem Kind auf dem Beifahrersitz und vier Kindern auf dem Rücksitz. Aus dem Kofferraum ragen zwei lange Stangen, umwickelt von hellen Seilen, deren Funktion nicht zu deuten ist. Die Frau am Steuer trägt eine Sonnenbrille, ihr Kopf ist leicht in die Richtung des Fotografens gedreht, während das Kind auf dem Beifahrersitz keine Notiz von dem Fotografen nimmt. Drei der vier Kinder auf dem Rücksitz blicken in diese Richtung, ihr Blick wirkt verwundert bis ernst. Von dem vierten Kind kann man lediglich einen karierten Sonnenhut erkennen, nicht aber dessen Gesicht oder Blickrichtung. Das Auto wirkt durch die ungewöhnliche Nähe und die schiefe Position der Kamera und dem groben Anschnitt der Front, der Frontreifen und der Autounterseite als würde es soeben rasant an einem vorbei den Berg hinab rollen. Auf der hinteren, glänzenden Felge erkennt man deutlich das VW-Logo. Hinter dem Auto sieht man ein Stück der Straße und im Hintergrund beginnt, die Straße säumend, eine Rasen- und Parkfläche. Die obere Bildhälfte wird von Baumzweigen und Blättern ausgefüllt. Das fahrende Auto durchquert und durchschneidet somit das Bild und wird in einem

Bruchteil einer Sekunde vorbeigefahren sein. So wie man von dieser flüchtigen Momentaufnahme Notiz nimmt, so wird auch für einen kurzen Moment Notiz von dem Fotografen genommen.



Don Eddy, Volkswagen and OK used Cars, 1971  
© Don Eddy

Bei Don Eddy (1944), Vertreter der hyperrealistischen Malerei, bekommt der Betrachter, wie auch bei Winogrand, scheinbar alltägliche Eindrücke in ungewöhnlicher Aufbereitung präsentiert. In vielen Fotografien Winogrands, wie auch in den Gemälden Eddys, finden sich Spuren von Menschen, Konsumgütern und Leben. Betrachtet man chronologisch die Arbeiten von Eddy sind es trotz der malerischen Perfektion die Details der Oberflächen, die eine Abstraktion und Entfremdung des Subjekts erzielen, seit den 1980er Jahren sind es zunehmend die reflektierenden, glänzenden Materialien der Objekte, die sein Interesse auf sich ziehen.<sup>358</sup>

<sup>358</sup> Vgl. <http://www.doneddyart.com> (Stand 23. Juni 2019)

---

Bei Eddy wie auch bei Winogrand wird dem Bildgegenstand, bei Eddy besonders seiner Materialität und bei Winogrand vielmehr einer emotionalen Komponente, durch die nahfokussierende Einstellung beziehungsweise Ansicht, die volle Aufmerksamkeit zuteil. Diese Nahansicht ist die Konzentration auf das Hier und Jetzt – im Film erfolgt die Fokussierung meist auf Emotion und Mimik oder startet den Verweis auf eine einsetzende Handlung.

Das pars pro toto ist in der Bildgestaltung gängiges Stilmittel und ist bei Winogrand eines der wichtigsten Erkennungsmerkmale seiner Bildästhetik. Da den Betrachter\*innen eher selten Totalen präsentiert bekommt, ist es nahezu unmöglich die Gesamtsituation zu analysieren. Die visuelle Wahrnehmung funktioniert zwar durch eigenständige Komplettierung eines Bildes, die Bildfragmente erhalten dadurch immer ein interpretatives Moment.

Die kalifornische Künstlergruppe *Ant Farm* hinterließ mit ihrer *Cadillac Ranch* 1974 ein facettenreiches Statement zu dem Thema Mobilität, Reise und Konsum im Bereich Skulptur und *Land-Art*.<sup>359</sup> Die in San Francisco im Jahr 1968 gegründete Gruppe bestand unter anderem aus Doug Michels (1943-2004), Chip Lord (1944) und Curtis Schreier (1944), gelegentlich arbeiteten auch Douglas Hurr und Hudson Marquez an den Projekten mit. An der *Route 66* bei Amarillo, Texas, hatten *Ant Farm* zehn *Cadillacs* aus den Baujahren 1948-1963 mit der Front nach vorne in der Erde versenkt. Einerseits sind die verchromten Heckflossen-Modelle mit Hochglanzlack in den typischen Pastelltönen der 1950er Jahre eine Hommage an den wirtschaftlichen Aufschwung der Nachkriegszeit, an die zunehmende Reiselust dieser Zeit und an die damit aufkommenden *Roadside Attractions*, die zur Unterhaltung während langer Reisen dienen sollten.

---

<sup>359</sup> Vgl. Lewallen, Constance M.; Seid, Steve: *Ant Farm. 1968-1978*. Seite 37



Ant Farm, Cadillac Ranch, site-specific installation in Amarillo, Texas, 1974  
© Wyatt McSpadden

So sind die Cadillacs in erster Linie Symbol für den Amerikanischen Traum, hatte doch beispielsweise der junge, aufstrebende Rockstar Elvis Presley (1935-1977) Mitte der 1950er Jahre seiner Mutter einen rosafarbenen *Cadillac* als Zeichen seiner Liebe und Dankbarkeit sowie seines Erfolgs geschenkt.

Das Künstlerkollektiv *Ant Farm* hat die Cadillacs kopfüber in den texanischen Boden eingelassen, direkt neben die *Route 66*, der ersten Straße, die die Weite des Landes von Ost nach West durchquerte.<sup>360</sup> Die Autos sind ihrer eigentlichen Funktion beraubt, unfähig zu fahren, ist dies als möglicher Niedergang des *Amerikanischen Traums* zu deuten? Die Erschließung des Westens, unbegrenzte Freiheit und der Traum der Pioniere von Neuanfang, sozialem Aufstieg und Reichtum bilden fundamentale Bestandteile, auf denen der *Amerikanische Traum* basiert. Boorstin erklärt die Entstehung der Begrifflichkeit des Amerikanischen Traums in „The Image or What Happened to the American Dream“ wie folgt:

<sup>360</sup> Anmerkung: Die zehn Cadillacs wurden versetzt, da die Originalstraße nicht mehr vollständig existiert.

„The American Dream was the most accurate way of describing the hopes of men in America circa It was an exhilaration and an inspiration precisely because it symbolized the disparity between the possibilities of New America and the old hard facts of life“ <sup>361</sup>

Es entsteht ein Bild der USA, das die eigentliche Realität überholt und besonders durch Film, Werbung und Fotografie auch exportiert wurde und nach wie vor wird: Amerika, das Land der unbegrenzten Möglichkeiten.

Zugang zu dem Amerikanischen Traum hatten dennoch nicht alle – siehe Sklaverei, Rassentrennung und das Verfrachten der *First Nations* in Reservate. Repräsentiert das Erschließen eines neuen Terrains nicht auch automatisch dessen Veränderung in seiner Ursprünglichkeit? Die europäischen Siedler, die Pioniere, erschlossen das Land, welches bereits von den *First Nations* besiedelt war. Bis heute wird von einer Entdeckung Amerikas gesprochen, es wurde von den Europäern zwar für sich neu entdeckt, war aber bereits Heimat vieler Menschen. Die junge Nation mit ihrer Vision des *American Dream* wurde unter anderem auch durch Ausbeutung, Verschleppung, Vertreibung und Enteignung aufgebaut, es war ein sehr europäischer Traum und es gab Millionen Außenstehende, für die dieser Traum bis in das 20. Jahrhundert hinein nicht zu gelten schien.

Das Auto ist zudem ein repräsentatives Denkmal der Industrialisierung – impliziert es doch den stetigen Fortschritt durch Technik, die Erschließung und Eroberung der Natur bei deren gleichzeitiger kontinuierlicher Durchdringung und Zerstörung. Mit der *Cadillac Ranch* bekommen wir eine moderne Variante eines *Stonehenge* präsentiert, zwar nicht in hermetischer Isolation wie einige der *Land Art*-Arbeiten aus den 1960er und 1970er Jahren, beispielsweise Walter de Marias (1935-2013) *The Lightning Field*, Robert Smithsons (1938-1973) *Spiral Jetty* oder Michael Heizers (1944) *Double Negative*, sondern eher eine moderne Pilgerstätte am Rande des US-amerikanischen Highways.<sup>362</sup>

Durch die Defunktionalisierung der *Cadillacs* setzen *Ant Farm* ein Zeichen ihrer Kritik an Umweltverschmutzung, Ressourcenraubbau und Verschwendungssucht.

<sup>361</sup> Zitat Boorstin, Daniel J.: *The Image or What Happened to the American Dream*. Seite 240

<sup>362</sup> Vgl. Hartung, Martin in Weibel, Peter (Hrsg.): *Ausstellungskatalog Zentrum für Kunst- und Medientechnologie, Karlsruhe 2011. Car Culture. Medien der Mobilität*. Seite 172

Die hochglanzversiegelte Oberfläche darf von Tourist\*innen durch Besprühen mit Spraydosen verändert werden, was einen Angriff auf das Kunstwerk impliziert.



Garry Winogrand, Los Angeles, 1964  
 © The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Bei der Betrachtung Winogrands Fotografie werden unzählige Fragen aufgeworfen, es wird deutlich, dass es sich bei „Los Angeles, 1964“ um einen dieser zufälligen Momente handeln muss, den Winogrand mit der Kamera festhielt. Themen wie Mobilität, Status, die Reise beziehungsweise das Unterwegsein sind teilweise Konstruktionen seiner nicht-seriell aufgebauten, dennoch in einem Kontext zu verstehenden Arbeiten.

Man könnte den Fotografien eine Art Rhythmus zuschreiben, dies würde direkt zu der *Beat*-Strömung in der Literatur der 1960er Jahre führen. Es geht um Spontanität, unkonventionelle Lebensstile und um das Ausleben eigener Kreativität. Diese Parameter wurden von den Beat-Autoren oft mit dem Begriff „Rhythmus“ bezeichnet. Die Einflüsse und der Rhythmuswechsel in Ideologie, Kunst und Literatur des *Beats* oder der *Beatniks* werden oft aus dem *Jazz* beziehungsweise aus dem härteren *Bebop* hergeleitet.<sup>363</sup> Avantgardekunst, Underground und

<sup>363</sup> Vgl. Watson, Steven: Die Beat Generation. Visionäre, Rebellen und Hipsters, 1944-1960. Seite 5-7

Populärkultur rücken in den 1950er Jahren merklich näher, zwischen „high“ und „low“ entsteht ein neues Mischverhältnis und es ist eine Tendenz der Mehrfachbesetzung der Sinne zu verzeichnen. Der als Dichter gescheiterte Jack Kerouac hatte für sein Buch „On the Road“ in einem rauschhaften Schreibwahn die Rohfassung des Romans, die er 1947 verfasst hatte, im Jahr 1951 innerhalb von drei Wochen umgeschrieben. Es folgte eine jahrelange Suche nach einem Verlag, bis das Buch 1957 erschien und die Leser auf Rhythmus, Bewegung und die Reisen der Romantruppe quer durch die USA mit Begeisterung reagierten. Zur Mythenbildung um Jack Kerouac zählte auch die Anekdote, dass er während dem ekstatischen Schreibexzess nicht weniger als zwölf T-Shirts verschwitzt haben soll, bis sich eine 37 Meter lange Endlosrolle an Text vor ihm auf seinem Zimmerboden „wie eine Landstraße“ ausbreitete.<sup>364</sup> Zur Ironie seines Romans um die von Unruhe und Rastlosigkeit getriebenen Antihelden, mit denen Kerouac weltberühmt und inzwischen posthum einen Status von Unsterblichkeit erlangt hat, starb Kerouac nach jahrelangem Alkoholkonsum 1969 ironischerweise sitzend in seinem Fernsehsessel.<sup>365</sup>

„On the Road“ lebt von einer literarischen Spontanität, dem Aufbrechen der Kontinuität und der geschlossenen Erzählung, diese Elemente werden auch symptomatisch für alle anderen Kunstgattungen der *Beats*. Techniken wie die des *Cut-ups*, Defragmentierung durch willkürliches Herausnehmen von Romanpassagen, führen zu einer Enthierarchisierung der formalen Elemente eines Romans, das Wichtignehmen des Unerwarteten wertet alles Periphere auf. Neue Codes in Sprachjargon, Kleidung und Sozialverhalten sind übliche Begleiterscheinungen neuer Subkulturen – so auch bei den *Beats*, deren Codes letztendlich doch schnell zu *Mainstream* wurden.<sup>366</sup> Das Plattenlabel *Atlantic Records* warb beispielsweise bereits im Jahr 1959 als

„das Label im Einklang mit der Beat Generation.“<sup>367</sup>

Watson beschreibt die *Beats* als Patriot\*innen, die eine mythologische Urlandschaft propagierten, die man heute noch von dem mystifizierten Amerika mit Bildern der

<sup>364</sup> Vgl. Watson, Steven: Die Beat Generation. Visionäre, Rebellen und Hipsters, 1944-1960. Seite 266

<sup>365</sup> Vgl. Stöver, Bernd: United States of America. Seite 553

<sup>366</sup> Vgl. Watson, Steven: Die Beat Generation. Visionäre, Rebellen und Hipsters, 1944-1960. Seite 111

<sup>367</sup> Zitat Watson, Steven: Die Beat Generation. Visionäre, Rebellen und Hipsters, 1944-1960. Seite 111

---

*Route 66*, dem Roadtrip durch endlose Weiten und den Motels am Straßenrand assoziiert.

Die *Beats* stehen in einer langen Kette einer zwar kritischen, aber dennoch pathetischen Tradition der Amerika-Glorifizierung, die von John Steinbeck (1902-1968), Bruce Springsteen (1949), von Woody Guthrie (1912-1967) bis Jim Jarmusch (1953) und diversen Bands wie *Creedance Clearwater Revival* bis *Grateful Dead* reicht. So handeln die Texte Allen Ginsbergs (1926-1997) immer wieder von der Verpflichtung Amerikas gegenüber der Freiheit und in Burroughs' rituellem Umgang mit dem Colt lassen sich, nach Watson, Unabhängigkeitsriten der amerikanischen Pionier\*innen ausmachen.<sup>368</sup>

Die Forderung der *Beat*-Autoren nach Wiedergabe spontaner Wortwahl und vorbegrifflicher Wahrnehmung kann ähnlich programmatisch gedeutet werden, da deren Umsetzung nicht immer realisierbar oder anwendbar ist – in der Literatur jegliche Narration und Verständnis zum Teil somit verweigern. Wie auch die Fotografien Winogrands unterliegen die Werke immer dem gestalterischen Eingriff von Autor\*in die/der letztendlich die Auswahl bestimmt und festlegt. Eine Analogie zur literarischen Erzählform wäre in der Fotografie die Sichtweise der Protagonist\*innen oder Erzähler\*innen, die die Fotografierenden einnehmen. So können die vordergründig dokumentarisch wirkenden Bilder die Perspektive der sich auf Reisen befindlichen Hauptdarsteller\*innen wiedergeben. Durch die vielen *Close-ups*, der halbnahen und nahen Details, wäre dies von der Literatur übertragen kein neutraler Erzählmodus, sondern die Geschichte aus einer Ich-Perspektive beschrieben. Das Unterwegssein bildet bei den *Beats* wie auch bei Winograd einen konzeptionellen Rahmen für das kreative Schaffen. Und in den Fotografien Garry Winogrands, wie auch in den literarischen Werken der *Beats*, werden aus autonomen Gruppen und Texte gebildet, die keiner linearen Erzählstruktur unterworfen werden. Der Blick Garry Winogrands, wie auch der der *Beat*-Poeten auf die Welt, bleibt ein subjektiver Blick.

---

<sup>368</sup> Vgl. Watson, Steven: Die Beat Generation. Visionäre, Rebellen und Hipsters, 1944-1960. Seite 5-7

## 7. Ästhetische Konzepte in den Fotografien Garry Winogrands



Garry Winogrand, White Sands National Monument, 1964  
 © The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

### 7.1. Die Farben der Fotografie

Die Fotografie „White Sands National Monument“ aus dem Jahr 1964 wirkt in ihrem Aufbau symmetrisch, mit Elementen, die links und rechts neben der Mitte das Bild ausbalancieren. Bei näherer Betrachtung wird deutlich, dass asymmetrische Aspekte der Bildkomposition, die eigentliche Spannung erzeugen.

Das weiße Auto auf der linken Seite steht schräg geparkt mit offener Beifahrertür in dem ebenso weißen Sand, während das hellblaue Schattensegel des Picknickplatzes die Farbe des Himmels aufgreift und ein kleines Stück oberhalb der horizontalen Bildmitte in ihn hineinragt. Das Blau des Himmels wird in der unteren Hälfte durch transparente bis monochrom weiße Wolken strukturiert und löst sich in einen klaren, dunkleren Blauton auf. Im eigentlichen Bildzentrum steht ein dunkler Grill, es sind zwei Erwachsene und zwei Kinder zu sehen und etwas weiter im Vordergrund steht eine zweite, niedrige ebenfalls farblich dunkle Feuerstelle. Das Schwarz des Inneren der Beifahrertür und der Schatten des Autos bilden mit den beiden dunklen Elementen und dem Schattenwurf des Sonnendachs links ein ausgewogenes Farbverhältnis, welches durch ein knallrotes T-Shirt der Person rechts im Bild irritiert wird. Bezeichnenderweise befindet sich dieser Farbspot im Bildaufbau, horizontal wie vertikal, exakt auf der Höhe des Goldenen Schnitts.

Die einzelnen Bildelemente konstruieren in Haptik und Farbe zwar einen physischen Bildraum, der strahlendweiße Sand lässt aber den kompletten Umraum in eine Art Raumlosigkeit entgleiten.

Garry Winogrand fotografierte auch in Farbe, dennoch besteht der größte Anteil seines Werkes aus Schwarzweißaufnahmen. Nach wie vor dominierte zu dieser Zeit in der Kunstszene die Schwarzweißfotografie, während die Farbfotografie dem Bereich der Massenmedien, den verschiedenen Genres der Dokumentation oder der journalistischen Berichterstattung zugeordnet wurde. Oberster Kritikpunkt bezüglich der Farbfotografie war, dass sie durch ihre möglichen Abweichungen der Farbigkeit im Druck eine mangelnde Naturtreue aufweise. Hier gilt anzumerken, dass Schwarzweiß eine realistische Wiedergabe der Welt ebenfalls negiert. Je nach technischen Möglichkeiten der Verfahren variierte die Farbe zum Teil so stark, dass von epochenspezifischen Farben gesprochen werden kann.<sup>369</sup>

Belichtungs- und Druckprozesse sind im Vergleich zu der Schwarzweiß-Fotografie nach wie vor schwerer zu kontrollieren. Die Farben variieren, je nach Film- und Abzugsmaterial, Licht- und Belichtungszeit stark, das heißt Abweichungen werden wahrscheinlicher. Lange galt die Ansicht, dass der höhere Abstraktionsgrad der Schwarzweiß-Fotografie eine größere Nähe zur bildenden Kunst vermittele.

Während man besonders während des Beginns der Fotografie hoffte, die monochrome Wiedergabe bleibe ein vorübergehender Zustand wurde mit Hochdruck an einer Verbesserung der farbgebenden Verfahren gearbeitet.<sup>370</sup>

Schwarz und Weiß galten als maßgebliche „Farben“ für die Kunstfotografie, während die Farbfotografie lange unter anderem als unberechenbar und vulgär galt.

Vilém Flusser (1920-1991) beschreibt die Schwarzweißfotografie als

„Bilder von Begriffen der Optik, das heißt sie sind aus der Theorie entstanden“,<sup>371</sup>

Roland Barthes (1915-1980) sieht in dem Referenten<sup>372</sup> das entscheidende Kriterium für die Fotografie, Farbe stelle für ihn eine „Tünche“ dar, mit der man die ursprüngliche Wahrheit in schwarzweiß überdecken würde. Die Farbe würde in letzter Instanz über die eigentliche Wahrheit der Fotografie als „Emanation“ des

<sup>369</sup> Vgl. Frizot, Michel (Hrsg.): Neue Geschichte der Fotografie. Seite 411

<sup>370</sup> Vgl. Moore, Kevin: Starburst. Color Photography in America, 1970-1980. Seite 12

<sup>371</sup> Zitat Flusser, Vilém: Für eine Philosophie der Fotografie. Seite 92

<sup>372</sup> Anmerkung: Der Begriff „Referent“ wird hier im generischen Maskulinum verwendet, da er so vom Autor übernommen wurde.

Referenten hinwegtäuschen.<sup>373</sup> Und Henri Cartier-Bresson (1908-2004) begründete seine Ablehnung der Farbfotografie mit den technischen Beschränkungen, besonders die minimierte Lichtempfindlichkeit der Farbfilme führe zu einer reduzierten Tiefenschärfe, so der Fotograf in seiner Publikation „The Decisive Moment“ aus dem Jahr 1952.<sup>374</sup>

Im Laufe der Jahre wurde zwar eine Vielzahl neuer Farbverfahren entwickelt dennoch blieb das Equipment kostspielig, die Entwicklungsprozess waren aufwendig sowie zeitintensiv. Neben brillanten Farbresultaten existierte nach wie vor eine Unberechenbarkeit in den Ergebnissen, zum Teil entstanden in den Fotografien unkalkulierbare Effekte durch Farbe.

John Szarkowski thematisierte die Neuerungen durch Farbe als Addierung neuer Ebenen in der Fotografie und einer damit einhergehenden Erschwerung der Kontrolle der Arbeitsergebnisse für die Fotograf\*innen:

„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.“<sup>375</sup>

Die Schwarzweißfotografie profitiert durch Reduzierung, Entkräftigung und Enthierarchisierung und konzentriert den Blick der Betrachter\*innen auf Form und Inhalt, während durch die Farbe weitere Bildinformationen hinzu gefügt werden. Garry Winogrand nutzte Schwarzweißfilme hauptsächlich aus Kostengründen, es ist belegt, dass er während seiner Zeit als Dozent an verschiedenen Hochschulen die jungen Fotograf\*innen ermutigte, die Möglichkeiten der Farbfotografie zu nutzen, zum Beispiel Mitch Epstein (1952) und Joel Meyerowitz (1939).<sup>376</sup>

<sup>373</sup> Vgl. Barthes, Roland: Die helle Kammer. Seite 91-92

<sup>374</sup> Vgl. Sontag, Susan: Über Fotografie. Seite 124-125

<sup>375</sup> Zitat Szarkowski, John in The Museum of Modern Art (Hrsg.): William Eggleston's Guide. New York, 2002. Übersetzung ins Deutsche von Christiane Court [https://www.hatjecantz.de/files/eggle\\_3.pdf](https://www.hatjecantz.de/files/eggle_3.pdf) (Stand: 26. Juli 2019). Seite 3

<sup>376</sup> Vgl. <https://www.widewalls.ch/garry-winogrand-color-photography-brooklyn-museum/> (Stand 25. Juli 2019)

„Coming from a working-class background in the Bronx and practicing at the time when photographs had little market value, Winogrand did not have the resources to produce costly and time consuming prints of his color slides during his lifetime. Yet, he remained dedicated to the medium for nearly twenty years. [...]

For him, the industrially manufactured color film, which was used by commercial and amateur photographers, perfectly reproduced the industrially manufactured colors of consumer goods in postwar America<sup>377</sup>

## **7.2. Aberrationen als stilbildende Mittel in der Fotografie:**

### **Die Schnappschussästhetik – Ausschnitt, Fragment und Detail**

Garry Winogrands Projekte umfassen eine Fülle von Aufnahmen, in der Regel mehrere tausend Bilder. Die Zuordnung der einzelnen Aufnahmen zu den entsprechenden Projekten ist nahezu unmöglich und kann nur durch deren Kennzeichnung erfolgen. Beinahe wirken die Aufnahmen und Reiseprojekte wie Bestandteile, die dem Gesamtkorpus an Fotografie des fotografischen Werks und Vermächtnisses Winogrands untergeordnet sind. Durch die unabgeschlossene Struktur, die unzähligen variablen Versatzstücke und den Detailreichtum wird eine sinnliche Präsenz in der Art von Wahrnehmungsbildern erzeugt, die auch eine tatsächliche Wirklichkeitsnähe suggerieren. Die ausgeprägte Konzentration auf alltäglich erscheinende Details und die Fokussierung durch Nahaufnahmen generieren eine Form von Kontextrealität.

Der Begriff „Schnappschussästhetik“ wurde geprägt, um dem offenen Charakter der Bilder einer neuen Fotograf\*innen-Generation einen Namen zu geben, die sich formal vom bisherigen Ideal einer professionellen Bildgestaltung unterschied.

Winogrand hielt das Label für „idiotisch“ und wies darauf hin, dass der prototypische Schnappschuss, zumindest in seiner Intention, starr konzeptionell zu verstehen sei. Auf einer tieferen Ebene kann der Begriff legitimiert werden, denn im Verständnis

<sup>377</sup> Zitat aus Ankündigungstext der Ausstellung „Garry Winogrand: Color May 3–December 8, 2019“  
[https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/garry\\_winogrand](https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/garry_winogrand) (Stand 26. Juli 2019)

von Winogrand und der Vertreter\*innen der Schnappschussfotografie stand immer das inhaltliche Thema im Vordergrund.

In der Schnappschussfotografie ist das Thema im Vorfeld klar und die Fotografie fixiert quasi das Thema, für Winogrand allerdings war die Fotografie der Prozess von Entdeckung und Erkundung.<sup>378</sup>

Nach Stephen Shores fototheoretischer Formulierung hängt der formale Charakter des Bildes grundsätzlich von einer Reihe materieller und optischer Faktoren ab, diese Faktoren bestimmen die materielle Ebene der Fotografie.<sup>379</sup> Auf der darstellenden Ebene gibt es vier zentrale Kriterien, nach denen sich die Welt vor der Kamera in eine Fotografie verwandelt: Flachheit, Ausschnitt, Zeit und Fokus. Diese vier Kennzeichen bestimmen den Bildinhalt und seine Struktur und können etwaige Fehler beispielsweise in Schnappschussfotografien verantworten. Bei Winogrand zählen die vermeintlichen formalen Aberrationen wie Unschärfe, ein schiefer Horizont und abgeschnittene Objekte an den Bildrändern zu einem werkimmanenten gestalterischen Mittel. Shore sieht in den vermeintlichen Mängeln der Schnappschussästhetik eine bewusst eingesetzte Strategie, um ein subjektives Gefühl für die Welt zu vermitteln, der Fotograf könne so eigenen Wahrnehmungen Struktur verleihen und Inhalte artikulieren.<sup>380</sup> Deleuze interpretiert die angeschnittene Struktur der Fotografien als Andeutung, sie verweisen auf die Welt jenseits der Ränder, Personen oder Objekte und deute auf eine größere Szenerie hin.<sup>381</sup>

Das Schnappschuss-Foto und die Dominanz der damit einhergehenden Momentaufnahme stellt für Historiker\*innen nicht selten ein Problem dar. Die Definition als Kulturobjekt hängt von mehreren komplexen, sich überschneidenden Faktoren ab, darunter die aufgenommenen Objekte, die sozialen Umstände der Entstehung, die Ästhetik, technologische Determinanten sowie Intention und Funktion – letztlich der Platz innerhalb einer größeren Gemeinschaft von visuellen und sprachlichen Formen. Auf den ersten Blick erscheint das Thema sowohl trivial wie gleichzeitig äußerst komplex.<sup>382</sup>

<sup>378</sup> Vgl. Szarkowski, John: Winogrand. *Fragments from the Real World*. Seite 31

<sup>379</sup> Vgl. Shore, Stephen: *Das Wesen der Fotografie*. Seite 60

<sup>380</sup> Vgl. Shore, Stephen: *Das Wesen der Fotografie*. Seite 60

<sup>381</sup> Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild*. Seite 31

<sup>382</sup> Vgl. Nickel, Douglas R.: *Snapshots. The Photography of Everyday Life. 1888 to the Present*. Seite 9

---

Der Schnappschuss hat der Kunst als Idee gedient, diese Idee bedingt in der Regel eine Reihe formaler Anliegen oder Subjekttypen und erscheint nur dann überzeugend, wenn sie eine komplexe kulturelle Praxis stark vereinfacht.

Eine funktionale Definition hingegen würde erkennen, dass tatsächliche Schnappschüsse mit Zielen gemacht werden, die nur peripher mit denen der Kunst zusammenhängen, von ungeschulten Personen und aus weitgehend privaten Gründen: als Andenken an ein Familien- oder Stadtereignis, zur Dokumentation von Reisen, zur Erinnerung an Haustiere und an die Lieben, zum Gedenken an Objekte von persönlicher Bedeutung.

Einige Bilder werden gemacht, um an eine Gelegenheit zu erinnern, andere, um eine Erinnerung zu erfinden, fast alle werden mit den Hersteller\*innen und dem eigenen unmittelbaren Kreis als Zielgruppe konzipiert. Einmal aus diesem funktionalen Kontext entfernt, ändert sich die Bedeutung des Snapshots immer wieder.

Welche Beziehung besteht zwischen Klasse, Ökonomie, Ethnizität und der Strukturierung des affiliativen Gedächtnisses, unter welchen Bedingungen werden Schnappschüsse verworfen oder zerstört, welche tradierten Geschichten werden den Schnappschussalben beigefügt?

Indem wir uns um die affektiven Beziehungen zwischen Objekt und Betrachter \*in kümmern und nicht um die soziologische Beziehung von Macher\*in zu Objekt, beschwört man eine Vielzahl weiterer Überlegungen und weiterer Probleme.

Die Schnappschüsse dienen in vielen Fällen als eine Art des kulturellen Gedächtnisses. Gleichzeitig genießen anonyme Bilder Anerkennung wegen ihrer Seltsamkeit, ihrer narrativen Unbestimmtheit, für die Mehrdeutigkeit, die uns oft zur Frage und Erklärung zwingt. So beschreibt Douglas R. Nickel den aktiven Part der Betrachter\*innen:

„Like haiku, it will ask us to complete it.“<sup>383</sup>

---

<sup>383</sup> Zitat Nickel, Douglas R.: Snapshots. The Photography of Everyday Life. 1888 to the Present. Seite 13

### 7.3. Verfahren der Sinnstiftung und Analogiebildung – Das Unheimliche

„There is nothing as mysterious as a fact clearly described“<sup>384</sup>

so einer der berühmten Aphorismen Garry Winogrands.

Einerseits wird dies als Ausdruck künstlerischer Transparenz verstanden, andererseits impliziert diese Aussage eine Ausstrahlung klar beschriebener Tatsachen. Was bedeutet es, Tatsachen „klar zu beschreiben“?

Für wen sind diese „klar“ verständlich und welchen Erklärungszweck implizieren sie? Sind alle Fakten einer solchen Beschreibung gleichermaßen würdig? Auf wie viele verschiedene Arten lässt sich eine einzelne „Tatsache“ beschreiben? In Wahrheit war es offensichtlich, dass die Wahl und Abgrenzung der visuellen Tatsache ein zutiefst subjektiver Schaffensprozess war.

Viele, besonders die frühen Arbeiten Winogrands sind keine „einfachen Beschreibungen“, sondern für die Betrachter\*innen komplex aufgebaute, vielschichtige visuelle Erfahrungen. Winogrands Worte unterstreichen die Bedeutung des Mysteriums in seiner künstlerischen Weltanschauung und nehmen gleichzeitig viel von Seiten seines Publikums an. Möglicherweise bereitet tatsächlich diese „klare Beschreibung“ seiner Arbeiten, die unverblümete Direktheit und Unvermittelbarkeit ein Unbehagen lassen seine Aufnahmen umso mysteriöser wirken.

Einige der Aufnahmen Winogrands beinhalten neben diesem Unbehagen, obwohl sie weder dramatische noch eindeutige Szenen darstellen, Komponenten, die eine unheimliche Stimmung transportieren. Im Bereich Film können stereotypische filmische Indizes gezielt eine entsprechende Stimmung bewirken, aber wie können diese gestalterischen Mittel auf die Fotografie übertragen werden?

Das Unheimliche ist zwar kein filmspezifisches Phänomen, Sigmund Freud beschrieb „das Unheimliche“ 1909 anhand einer Studie an literarischen Vorlagen.<sup>385</sup>

Nach Freud kann Auslöser für das Gefühl des Unheimlichen eine intellektuelle Unsicherheit sein, resultierend aus mangelnder Eindeutigkeit. So lange die/der Rezipient\*in eine übernatürliche oder bedrohliche Ursache nicht ausschließen kann, empfindet sie/er das Wahrgenommene als unheimlich, so Ott über Freuds Ausführungen.

<sup>384</sup> Zitat Winograd, Garry in Davis, Keith F.: An American Century of Photography. From Dry-Plate to Digital. Seite 402

<sup>385</sup> Vgl. Ott, Susanna: William Eggleston. Die frühen Farbfotografien (1965-1976). Seite 201

Wird die Situation nicht geklärt, bleibt sie als unheimlich in der Empfindung verankert, dies erzeugt in Literatur und Film bewusst ein kontinuierliches Gefühl des Unheimlichen. Der Aspekt der kalkulierten Offenheit der Situationen und Narrationen kann ebenfalls eine Grundspannung erzeugen.



Garry Winogrand, Frosh-Soph Rush, Columbia University, New York, 1950.  
© The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery

Auf der Fotografie „Frosh-Soph Rush, 1950“ von Garry Winogrand sieht man eine Menschenmenge, vorwiegend bestehend, soweit erkennbar, aus jungen Männern mit hochgerissenen Armen, die sich vermutlich auf einem großen Platz befinden. Im Bildhintergrund sieht man mehrstöckige Gebäude, links ein Gebäude mit einem schmal hervorspringendem Porticus. Im Bildvordergrund rechts und links sieht man lediglich die Gesichter und Köpfe der jungen Männer seitlich im Anschnitt, in der nächsten Bildebene sind die Gesichter bereits deutlich erkennbar, ein junger Mann hat den Mund weit aufgerissen. Er und der junge Mann neben ihm haben ihren Blick nach oben Richtung Himmel beziehungsweise an den oberen Bildrand gerichtet. Ein dunkler Schatten liegt auf der Menschenmenge und verdunkelt einen Teil der Gebäude im Hintergrund. Eine Vorahnung, dass von oben eine Bedrohung zu

---

erwarten sei? Am oberen Bildrand erkennt man lediglich einen schwarzen angeschnittenen Halbkreis. Das monochrome Schwarz dieser geometrischen Form wirkt wie ein abstraktes collagenartiges Bildelement und lässt keine klare Deutung zu. Die artifizielle Wirkung kann Bildgegenständen neue Bedeutung zukommen lassen, was sie zum einen in das Bewusstsein treten, aber gleichzeitig durch die unsichere Deutung ihrer bilddominanten Präsenz möglicherweise für die Betrachter\*innen aus einem rationalen Kontext treten lässt.

Durch die Menschenmenge und die Häuser im Anschnitt erfolgt eine Verortung in einen größeren Umraum, ähnlich zu Film und Malerei erhalten die Betrachter\*innen einen Hinweis auf den *Off-Space*. Über die einzelnen Personen erfolgen keinerlei Hinweise noch Erklärungen zu den Umständen dieser recht ungewöhnlichen Erscheinung am Himmel beziehungsweise an der oberen Bildkante. Zwar keine wie für Winogrand typische schräge Aufnahme, wirkt die Fotografie dennoch – bedingt durch die Unschärfe der Kameraaufnahme und durch Handbewegungen der Personen hervorgerufen – wie ein typischer Schnappschuss Winogrands statt wie eine aufwendig inszenierte Aufnahme. Die Auflösung der Situation bleibt für die Betrachter\*innen spekulativ. Dieser offene Ausgang, in Filmserien *Cliffhanger* genannt, dient zur Aufrechterhaltung der Spannung. Während der sogenannte *off-screen-space*, der nicht gezeigte Umraum, bei Winogrand oft durch einen starken Anschnitt seiner Motive angedeutet, besonders im Horror-Genre für Schock- und Überraschungsmomente funktionalisiert wird.

Zur kurzen Erläuterung des Bildtitels – die vier Jahre der Bachelorausbildung in den USA werden als „Undergraduate Education“ bezeichnet, unterteilt in „freshman year“, das erste Jahr als Studienanfänger\*in, manchmal auf den Begriff „frosh“ abgekürzt. Das „sophomore year“, abgekürzt zu „soph“ bezeichnet Student\*innen im zweiten Studienjahr. Die Fotografie wurde einige Jahre nach Winogrands Tod von Tom Consilvio, einem langjährigen Mitarbeiter Winogrands, entwickelt. Scheinbar handelt es sich bei der Aufnahme um ein Ballspiel zwischen den Erst- und Zweitsemester-Student\*innen auf dem Campus des *Columbia College* in New York. Die Bedrohung von oben, der unvollständige Halbkreis wird als Ball des Spiels enttarnt, ohne diese Erklärung ist die Fotografie für die Betrachter\*innen unmöglich zu deuten.



Garry Winogrand, Albuquerque, New Mexico, 1958.  
 © The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Die Aufnahme „Albuquerque, New Mexico, 1958“ zeigt eine Garagenauffahrt und einen kleinen Abschnitt des direkt anschließenden Hauses zur linken Seite, die rechte Bildhälfte eine wüstenähnliche Landschaft mit karger Bergkette im Hintergrund, die obere Bildhälfte nimmt ein düster-wolkiger Himmel ein. In der Garagenauffahrt liegt ein umgestürztes Dreirad. Ein kleines Kind mit hellblondem Haar und in heller Kleidung ist vor der offenen Garage zu sehen. Im dunklen Garageninneren ist eine weitere Person umrissartig und schemenhaft zu erahnen. Das Kind schaut aus dem linken Bildrand heraus, als habe es etwas entdeckt oder als würde sich etwas oder jemand der Szene nähern. Der Sinnstiftungsprozess des *Off Screen Space* ist ein typisches Stilmittel von Filmen und lässt sich auch auf die Fotografie Winogrands übertragen. Blickrichtungen von Personen sind von der Kamera weg gerichtet, Personen und Objekte im Anschnitt oder der Schatten des Fotografen sind Beispiele die auf der visuellen Ebene die Existenz des *off screen space* andeuten können.<sup>386</sup>

Die Fotografie wirft nach eingehender Betrachtung Fragen auf – was hat das Kind entdeckt? Warum liegt das Dreirad umgeworfen in der Einfahrt? Was passiert am

<sup>386</sup> Vgl. Ott, Susanna: William Eggleston. Die frühen Farbfotografien (1965-1976). Seite 192

linken Bildrand außerhalb des Sichtfeldes was mehr Aufmerksamkeit als der Fotograf zu erregen scheint?

Die Szenerie wirkt umso bedrückender wenn man bedenkt, dass unweit von Albuquerque, New Mexico, wo das Foto 1958 entstand, das atomare Testgelände *Los Alamos* betrieben wurde. Leo Rubinfien spricht auch von einem

„nuclear light“<sup>387</sup>

die das Foto unbehaglich und unheimlich wirken lässt.

Die USA befand sich zur Entstehungszeit der Fotografie inmitten des Wettrüstens im Zuge des *Kalten Krieges* und 15 Jahre zuvor wurden die beiden Atombomben auf dem Gelände des heutigen *Los Alamos National Laboratory* entwickelt und 1945 in Japan abgeworfen.<sup>388</sup>

#### **7.4. Etablierung von Themen- und Motivfeldern – Die Reise, die/der Passant\*in und die Anonymität**

Garry Winogrands Werk prägen viele Reiseprojekte, die nicht unbedingt auf das Erreichen eines geografischen Zieles ausgerichtet waren, vielmehr zur Motivsuche genutzt wurden. Da Winograd auf den Reisen keine Auftragsarbeiten anfertigte, wie bereits behandelt, auch keine werbewirksamen Landschaftsaufnahmen oder Dokumentarprojekte lieferte, ist an seinen Reisen besonders sein Interesse an alltäglichen Phänomenen signifikant. Ein scheinbar zielloses Umherstreifen, das Beobachten von meist städtischen Alltagsszenarien wie eine Neugier an jeweiligen Milieus, die Freiheit zu denken und kreieren ist für eine zentrale Figur der Moderne – den Flaneur<sup>389</sup> – kennzeichnend, so Tomey in *Cities and Photography*.<sup>390</sup> Charles Baudelaires (1821-1867) metaphorische Figur ist in Paris, der großen Metropole, auf der Suche nach Qualitäten wie dem Vergänglichen, dem Flüchtigen und nach dem Bedingten, nach einem kurzlebigen Element, das sich jeden Moment ändern kann. Baudelaire schrieb Mitte des 19. Jahrhunderts über die Faszination der Energie voller Straßen:

<sup>387</sup> Zitat Rubinfien, Leo: Garry Winograd. Seite 27

<sup>388</sup> Vgl. <https://www.lanl.gov> (Stand: 22. Juni 2019)

<sup>389</sup> Anmerkung: Der Begriff „Flaneur“ wird hier im generischen Maskulinum verwendet, da er so vom Autor übernommen wurde

<sup>390</sup> Vgl. Tomey, Jane: *Cities and Photography*. Seite 93

„For the perfect flâneur, for the passionate spectator, it is an immense joy to set up house in the heart of the multitude, amid the ebb and flow of movement, in the midst of the fugitive and infinite. To be away from home and yet to feel oneself everywhere at home; to see the world, to be at the center of the world, and yet to remain hidden from the world...the lover of universal life enters into the crowd as though it were an immense reservoir of electrical energy....“<sup>391</sup>

So waren für Baudelaire die Schlüsselbegriffe „die Menge“ und „die Einsamkeit“:

„Multitude, solitude: equal and convertible terms for the active and fecund poet. He who does not know how to people his solitude will not know either how to be alone in a bustling crowd. The poet enjoys the incomparable privilege of being able as he likes to be himself and others. Like those wandering souls which search for anybody, he can enter every person whenever he wants.... The solitary and pensive walker draws from this universal communion a singular sense of intoxication.“<sup>392</sup>

Zusammen bilden diese Pole der Gemeinschaft und der Isolation den konzeptuellen Boden des künstlerischen Denkens der Zeit Baudelaires und folgender Generationen. In vielerlei Hinsicht beschäftigt sich ein Großteil der Nachkriegsfotografie mit dem unsicheren Verhältnis zwischen individueller und kollektiver Identität, öffentlichem und privatem Raum. Der Zustand der Isolation und Verletzlichkeit schien für das moderne Leben emblematisch.<sup>393</sup>

Walter Benjamin dehnte Baudelaires Metapher aus und bezeichnete den Flaneur<sup>394</sup> in der Stadt Paris als Allegorie für das private Individuum und seine Erfahrungen mit dem Großstadtleben. Die/der Betrachter\*in verfolgt in Winogrand's Fotografien vergangene und zurückgelegte Wege in einzelnen Fragmenten, die hübschen jungen Frauen, das vorbeifahrende Auto, die Menschenansammlung im Park während einer Friedensdemonstration.

<sup>391</sup> Zitat Baudelaire, Charles in Davis, Keith F.: An American Century of Photography. From Dry-Plate to Digital. Seite 276

<sup>392</sup> Zitat Baudelaire, Charles in Davis, Keith F.: An American Century of Photography. From Dry-Plate to Digital. Seite 276

<sup>393</sup> Vgl. Davis, Keith F.: An American Century of Photography. From Dry-Plate to Digital. Seite 277

<sup>394</sup> Anmerkung: Der Begriff „Flaneur“ wird hier im generischen Maskulinum verwendet, da er so vom Autor übernommen wurde.

Vieles lässt sich zwar kunsthistorisch deuten, dennoch verwehrt Winogrand selbst zeitlebens explizite Deutungen seiner Arbeiten. In einem Interview mit Bill Moyers 1982 bezog Winogrand Stellung zu seinem Verständnis von Narration in Fotografien:

„I think that there isn't a photograph in the world that has any narrative ability. Any of 'em. They do not tell stories – they show you what something looks like. To a camera. The minute you relate this thing to what was photographed — it's a lie. It's two-dimensional. It's the illusion of literal description. The thing has to be complete in the frame, whether you have the narrative information or not. It has to be complete in the frame. It's a picture problem. It's part of what makes things interesting.“<sup>395</sup>

Die Objekte in den Fotografie bekommen zwar unweigerlich ein Eigenleben, ein\*e Betrachter\*in beginnt mit einer Interpretation des Gesehenen, andererseits wird man stets auf das Abgebildete verwiesen – zurück auf Form, Perspektive, Komposition, das Dargestellte und die räumliche Verortung.

Die Rolle des Flaneurs<sup>396</sup> und wie sich die Beziehung der Menschen zu Städten und Architektur wie auch ihr Blick auf die Medien entwickelt hat, beschreibt Eric Gordon in *The Urban Spectator*. Er bezieht sich auf einen 1916 erschienen Artikel aus dem Fotografiemagazin *Kodakery* darauf, wie selbstverständlich die Kamera in urbanen Praktiken wurde, selbst ohne die eigene physische Präsenz des Geräts:

„The picture-thinking Kodaker has his eye out for 'likey' subjects wherever he happens to be. When he walks to his and from his office, when he gets on the trolley, when he takes a trip to the neighboring city, he keeps his senses alert for the picture possibilities around him.“<sup>397</sup>

Seit handliche Kameras einen Wechsel in der Bildproduktion und Sammlung der Eindrücke des Alltags eingeleitet haben, stehen sie auch für Metaphern unserer Medienwirklichkeit und Medienwelt. Weaver schreibt, die Stadtpanoramen können

<sup>395</sup> Zitat <https://www.americansuburbx.com/2009/06/interview-garry-winogrand-excerpts-with.html> (Stand: 22. Juni 2019)

<sup>396</sup> Anmerkung: Der Begriff „Flaneur“ wird hier im generischen Maskulinum verwendet, da er so vom Autor übernommen wurde

<sup>397</sup> Zitat Gordon, Eric: *The Urban Spectator*. American Concept-Cities from Kodak to Google. Seite 4

so den Zuschauer\*innen eine Art mögliche Kontrolle über ihre städtische Umwelt geben.<sup>398</sup>

Georg Simmel, der den Effekt einer „Metropolis“ auf das mentale Leben kommentierte, merkte an, dass entfernt von Privatheit und Enge einer Kleinstadt sich Menschen frei von Trivialität und Vorurteilen durch ihre Umgebung bewegen können.<sup>399</sup> Baudelaires Flaneur<sup>400</sup>, der in Paris während der Modernisierung lebt, könne sich in Menschenmengen als soziales System integriert beschreiben und sie ebenso von ihr distanziert beobachten und reflektieren.<sup>401</sup>

So könne der Mensch gleich in Privatheit wie auch in der Öffentlichkeit stehen.

Walter Benjamin adaptiert die Idee des Flaneurs<sup>402</sup> in die technischen Strömungen von Städten.<sup>403</sup> Der Flaneur<sup>404</sup> koexistiere nicht mit der Technologie, sondern er sei das Produkt der Technologie. So habe der Flaneur<sup>405</sup> auch geringe Mittel gegen Technologien, aber solange er seine Entfremdung verstehe, könne man sich diese zu eigen machen.<sup>406</sup> Die Essenz urbaner Strukturen in einem kurzen Augenblick, der den Zeitgeist und gleichzeitig eine über die Zeit währende Aussage übermittelt, offenzulegen, sei jenseits der Dokumentarfotografie Leistung der künstlerischen Fotografie. Das Leben in den Straßen einer Stadt zeige die Beschäftigung der Künstler\*innen mit soziologischen Beziehungen und gewähre damit einen Blick auf die Gesellschaft und deren Bedingungen. Die Straße als öffentlicher Raum zeige weit mehr als intime Porträts, sie stehe als Chiffre für die Möglichkeiten individueller Entfaltung und Lebensgestaltung.<sup>407</sup>

Rückt der Diskurs über den öffentlichen Raum beziehungsweise den Ort in den Fokus, so können die Ideen Michel Foucaults (1926-1984) über Rechte, Raum,

<sup>398</sup> Vgl. Weaver, Mike (Hrsg.): The Art of Photography 1839-1989. Seite 7

<sup>399</sup> Vgl. Weaver, Mike (Hrsg.): The Art of Photography 1839-1989. Seite 8

<sup>400</sup> Anmerkung: Der Begriff „Flaneur“ wird hier im generischen Maskulinum verwendet, da er so vom Autor übernommen wurde.

<sup>401</sup> Vgl. Tormey, Jane: Cities and Photography. Seite 93

<sup>402</sup> Anmerkung: Der Begriff „Flaneur“ wird hier im generischen Maskulinum verwendet, da er so vom Autor übernommen wurde.

<sup>403</sup> Vgl. Tormey, Jane: Cities and Photography. Seite 91

<sup>404</sup> Anmerkung: Der Begriff „Flaneur“ wird hier im generischen Maskulinum verwendet, da er so vom Autor übernommen wurde.

<sup>405</sup> Anmerkung: Der Begriff „Flaneur“ wird hier im generischen Maskulinum verwendet, da er so vom Autor übernommen wurde.

<sup>406</sup> Vgl. Weaver, Mike (Hrsg.): The Art of Photography 1839-1989. Seite 9

<sup>407</sup> Vgl. Buhrs, Michael; Goetz, Ingvild; Hein, Verena; Löckemann, Karsten (Hrsg.): Street Life & Home Stories. Fotografien aus der Sammlung Goetz. Seite 17

Disziplin, Wissen, soziale Kontrolle und Macht aufgegriffen werden.<sup>408</sup> Folgt man Foucaults Ausführungen, hat der Ort die Zeit übertrumpft, es ist nicht wichtig, wann etwas passiert, sondern das Hauptaugenmerk liegt auf dem „Wo ist es passiert“, anschließend werden alle weiteren Parameter kontextualisiert.

„What matters is distance (how far, how near), juxtaposition, location, position, place, grids, flows, and networks.“<sup>409</sup>

Die Freiheit, der Nutzen aller und die Partizipation bezeichnen den „öffentlichen Raum“ als solchen, so gibt dieser in der Gesellschaft geschaffene Freiraum, nach Sanders, auch nicht direkte Verweise auf Rasse, Klasse und Geschlecht.<sup>410</sup>

„It is possible to walk through any public space and not be reminded of one's race, class, and gender.“<sup>411</sup>

Für Sanders beherbergen die öffentlichen Plätze nahezu eine demokratische Grundidee. Folgt man Augés Ausführungen, sind auch sogenannte „Nicht-Orte“ zu definieren, wie beispielsweise Supermärkte, Flughäfen, U-Bahnen und Hotelketten, die für ihn allesamt Zeichen eines kollektiven Identitätsverlusts darstellen.<sup>412</sup>

Unter Berücksichtigung dieser Ansätze, die uns möglicherweise einen erneuten Zugang zu der visuellen Vielfalt der fotografischen Arbeiten Winogrands und deren demokratischen Bildgewichtung spontan angetroffener Situationen, Personen und Gegenständen bieten können, stellt man an vielen Arbeiten fest, dass sie Ideen wiedergeben.

Es folgen keine expliziten Definitionen oder Beschreibungen von Topografie, Ereignissen, Bewohner\*innen, Interaktionen – lediglich ein „Wo ist es passiert“ kann in einigen Fotografien geklärt werden.

Ein Kritikpunkt am Leben innerhalb großstädtischer Strukturen ist der Verlust an sozialer Nähe und die daraus folgende gesteigerte Anonymität.

<sup>408</sup> Vgl. Sanders, Rickie in Orvell, Miles; Meikle, Jeffrey L. (Hrsg.): Public Space and the Ideology of Place in American Photography. Seite 267

<sup>409</sup> Vgl. Sanders, Rickie in Orvell, Miles; Meikle, Jeffrey L. (Hrsg.): Public Space and the Ideology of Place in American Photography. Seite 267

<sup>410</sup> Vgl. Sanders, Rickie in Orvell, Miles; Meikle, Jeffrey L. (Hrsg.): Public Space and the Ideology of Place in American Photography. Seite 271

<sup>411</sup> Zitat Sanders, Rickie in Orvell, Miles; Meikle, Jeffrey L. (Hrsg.): Public Space and the Ideology of Place in American Photography. Seite 271

<sup>412</sup> Vgl. Augé, Marc: Nicht-Orte. Seite 83



Garry Winogrand, untitled, 1950s  
 © The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Der Soziologe Armin Nassehi stellte fest, dass sich der städtische Alltag dadurch auszeichnet,

„es gewissermaßen den ganzen Tag über mit Personenschablonen zu tun zu haben, die nicht als konkrete Personen erscheinen, sondern entweder nur als Körper, an denen man vorbeikommen muss, oder als Träger von Rollen, auf die man verwiesen ist, ohne aus der Anonymität des konkreten Rollenaspekts heraustreten zu müssen. Wir halten das für selbstverständlich, weil Fremdheit und Indifferenz eine wesentliche Ressource für unser Zusammenleben in Ballungsräumen bilden.“<sup>413</sup>

Susanne Schnakenberg merkt hierbei an, dass die hier aufgezeigten Aspekte nicht nur auf die fotografierten Passant\*innen, sondern genauso auf die Fotograf\*innen selbst zutreffen, die ihrerseits anonym blieben. So könnte die fotografische Auseinandersetzung mit der Anonymität der anderen möglicherweise auch Tendenzen einschließen, die Grenzen der eigenen auszuloten und zu begreifen.<sup>414</sup>

<sup>413</sup> Zitat <https://www.welt.de/debatte/kommentare/article6491106/Gut-dass-wir-uns-fremd-geworden-sind.html> in Schnakenberg, Sabine (Hrsg.): Street. Life. Photography. Street Photography aus sieben Jahrzehnten. Seite 23

<sup>414</sup> Vgl. Schnakenberg, Sabine (Hrsg.): Street. Life. Photography. Street Photography aus sieben Jahrzehnten. Seite 23



Garry Winogrand, Utah, 1964

©The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

### 6.5. Perspektiven einer neuen Ära – Der „windshield shot“

Die Fotografie „Utah, 1964“ zeigt Garry Winogrands Blick hinter dem Steuer, aus einem fahrenden Auto heraus. Hinweise zur Entstehung geben das Lenkrad, im Anschnitt gezeigt, die Motorhaube und die leicht verschmutzte und reflektierende Windschutzscheibe. Die Scheibe gibt den Blick auf die Straße frei, etwas undeutlich sind ein Tier und zwei entgegenkommende Autos auf der Fahrbahn zu erkennen. In der Literatur wird das Tier unter anderem als Rind, Pferd oder Hund gedeutet, auch bei genauerer Sichtung des Originals ist die Gattung nicht eindeutig zu identifizieren. Das Tier überquert von rechts nach links in den Gegenverkehr die Straße. Trotz der vermutlich noch spontaneren Aufnahmebedingung, fahrend und am Steuer sitzend, ist in dieser Fotografie eine für Winogrand typische Bildkomposition auszumachen. Viel Bildumraum umgibt ein Objekt im Zentrum und weitere Elemente ordnen sich leicht versetzt dazu an, Licht durchbricht als Stilmittel den Bildraum, während die obere Bildhälfte durch Bildhintergrund und Himmel geformt werden.

Die Bildstrategie Winogrands lässt sich als ein fortwährendes Einkreisen beschreiben, das, am Rand, der eines Blickfeldes beginnend, Objekte in einer Abfolge von Aufnahmen immer enger fasste, so dass oft ein sequenziell

voranschreitender Zoom entsteht. In dieser Aufnahme verschmelzen Blick- und Fahrtrichtung zu einer Verschmelzung der subjektiven Wahrnehmung und Fortbewegung.

Besonders in der umfangreichen Gruppe jener Bilder Winogrands, die aus dem Seitenfenster heraus aufgenommen wurden, entsteht ein beinahe klaustrophobischer Eindruck:

„The traffic jam exemplifies the breakdown of social rationality in the planning of space, for it is an everyday aberration, a predictable daily event in passage through centrifugal space. Presented with this evidence of a social will to dispersal that returns as unwanted concentration, the cunning history transforms the freeway into a parking lot. For who has not had the experience of being snarled in congestion, gazing at the crowds of cars on the freeway, and wondering that bond exists between one's automobile encased subjectivity and that of other motorists? solidarity? animosity? contiguity? Each driver a separate monad, the traffic jam realizes the perfect figure of the chaotic spatial order of capitalism.“<sup>415</sup>

Auto, Windschutzscheibe und Seitenfenster dienen als Rahmen zur Begrenzung eines Wahrnehmungsfelds und bestimmen den Bildausschnitt der Kamera.

Die amerikanische „landscape“ wurde von einer neuen Roadscape überlagert, einer ausgedehnten Dienstleistungsinfrastruktur, die den Boden des Automobils bildete, wie Marshall McLuhan (1911-1980) in einem Interview aus dem Jahr 1972 formulierte, so Jutta von Zitzewitz:<sup>416</sup>

„Wenn man nicht auf den Boden um das Auto herum schaut, versteht man die Botschaft des Autos nicht. Denn der Boden jeder Technologie ist das Medium, das die Botschaft der Technologie ist, nicht die Figur.“<sup>417</sup>

Der Highway brachte als Bildsujet ein fotografisches Darstellungsproblem der visuellen Reichweite mit sich. Die Fotografie reagierte mit Visualisierungsstrategien wie etwa der fragmentarischen Sicht, die mit einzelnen Symbolen operierte und somit eine Stellvertreterfunktion der Roadscape einnahm.

<sup>415</sup> Zitat Dimendberg, Edward in von Zitzewitz, Jutta: Die Stadt der Highway und die Kamera. Fotografie und Urbanisierung in New York zwischen 1945 und 1965. Seite 135

<sup>416</sup> Vgl. von Zitzewitz, Jutta: Die Stadt, der Highway und die Kamera. Fotografie und Urbanisierung in New York zwischen 1945 und 1965. Seite 78

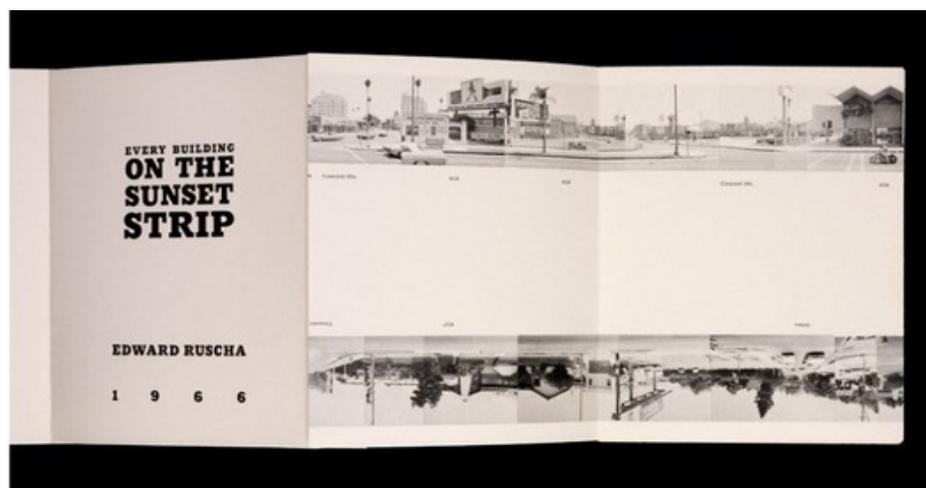
<sup>417</sup> Zitat McLuhan, Marshall in von Zitzewitz, Jutta: Die Stadt, der Highway und die Kamera. Fotografie und Urbanisierung in New York zwischen 1945 und 1965. Seite 78

Die Sequenz und die Serie sollte die lineare und narrative Struktur des Highways visuell übersetzen, so Jutta von Zitzewitz.<sup>418</sup> Die Isolation der Autoreisenden in ihren Vehikeln auf den Highways bedeutete aus der Perspektive der Fahrer\*innen einen Verlust an Reibung und Auseinandersetzung mit der städtischen Umgebung.

Die Wahrnehmung der Fahrer\*innen verengt sich, das periphere Blickfeld beschränkt sich auf Fahrbahnbegrenzung und Randbebauung, so auch der Blick der Betrachter\*innen entsprechender „windshield shots“.

Das Spektakuläre der neuen Highways wurde durch die rituelle Wiederholung mit schnell entzifferbaren Bildern in den visuellen Alltag überführt. In fragmentarischen, oft geneigten Bildern verlieh Winogrand dem Alltagsphänomen des innerstädtischen Verkehrschaos eine neurotische Dichte.

Um die fragmentarischen Eindrücke zurück in eine vollständige Ansicht zu tradieren, unternahm Ed Ruscha (1937) in seiner Arbeit „Every Building on Sunset Strip“ aus dem Jahr 1966 eine Fahrt auf dem Sunset Boulevard in Los Angeles. Er nahm auf einer Strecke von über zwei Meilen mit einer auf einem Auto befestigten automatischen Kamera jedes Gebäude auf. Anschließend setzte er die Aufnahmen zu einem Bildstreifen zusammen und rekonstruierte somit die Gebäude in eine umfassende fotografische Ansicht.<sup>419</sup>



Ed Ruscha, Every Building on the Sunset Strip, 1966 © Ed Ruscha

<sup>418</sup> Vgl. von Zitzewitz, Jutta: Die Stadt, der Highway und die Kamera. Fotografie und Urbanisierung in New York zwischen 1945 und 1965. Seite 79

<sup>419</sup> Vgl. von Zitzewitz, Jutta: Die Stadt, der Highway und die Kamera. Fotografie und Urbanisierung in New York zwischen 1945 und 1965. Seite 134-135

## 7.6. The Epic American... – Garry Winogrands subjektiver Blick

Gleiches Motiv, ähnliches Equipment, identische Aufnahmebedingungen – dennoch zwei verschiedene Fotografien hinsichtlich ihrer (vermeintlichen) Aussage betreffend.



Tod Papageorge, New York City, 1967  
© Tod Papageorge



Garry Winogrand, Central Park Zoo,  
New York City, 1967  
© The Estate of Garry Winogrand,  
courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Der Fotograf der linken Aufnahme, Tod Papageorge, schrieb zu der Entstehung der beiden Fotografien:

„And so, one Sunday, on an early spring day about a year after we'd met Garry and I found ourselves walking through the Central Park Zoo. I was 20 or 30 yards ahead of him when I noticed a handsome couple walking toward me—they looked like fashion models, in their 20s, both well-dressed—improbably walking with a pair of chimpanzees who were as immaculately attired as they were (the animals wore shoes and socks). A New York City piece of strangeness, it seemed to me, strange enough to take a picture. # So I did.“<sup>420</sup>

In Papageorges Verständnis hatte Garry Winogrand das inhaltliche Potenzial, eine mögliche Metaebene der Situation direkt erkannt, während er selbst lediglich die oberflächliche Verrücktheit des Stadtlebens abbildete.

<sup>420</sup> Zitat Papageorge, Tod: About a Photograph: New York, 1967, by Garry Winogrand in *Transatlantic* circa *Transatlantic* Revue D'études américaines. *American Studies Journal*. 2/2014. Aesthetics of Theory in the Modern Era and Beyond/Photographie documentaire. <https://journals.openedition.org/transatlantica/7084>. Seite 1

Winogrand erkannte und visualisierte, so Papageorge, das stark interpretative Moment dieser Gruppe, einem ethnisch gemischten Pärchen mit Affen als ihren vermeintlichen Kindern:

„For example, here, making such an argument, is Hilton Als, an African-American writer, describing this picture at the conclusion of an essay called “The Animals and their Keepers”: “In the photograph”, he says, “we see a white woman and a black man, apparently a couple, holding the product of their most unholy of unions: monkeys. In projecting what we will into this image—about miscegenation, our horror of difference, the forbidden nature of black men with white women—we see the beast that lies in us all.”<sup>421</sup>

Mit der Fotografie Papageorges bekommen wir einen weitaus größeren Blick, eine Halbtotalerfassung samt Garry Winogrand auf der linken Bildseite und auf der rechten Bildseite das Pärchen mit den Schimpansen auf den Armen präsentiert. Das junge Paar wirkt gelöst, entspannt, beide lächeln und Garry Winogrand steht ebenfalls lächelnd mit Kamera und Zigarette in der Hand neben ihnen. Die rechte Fotografie von Garry Winogrand zentrierte den Blick auf das Pärchen samt der beiden bekleideten Affen.

Beide Personen schauen mit ernstem Gesichtsausdruck rechts (von den Betrachter\*innen aus) aus dem Bild heraus, die Augen sind von der Kamera abgewendet. Die Sichtung der Kontaktbögen ergab, dass Winogrand sein Motiv mit der Kamera umkreist hatte, so zeigen fünf weitere Aufnahmen das junge Pärchen aus unterschiedlichen Positionen des Fotografen. Der Ausdruck der Personen weicht von der ausgewählten und letztendlich als Druck veröffentlichten Fotografie ab, so stellt sich berechtigterweise die Frage, warum gerade diese Fotografie aus der Serie gewählt wurde.

„[W]ell, let's say that for me when a photograph is interesting, it's interesting because of the kind of photographic problem it states—which has to do with the...contest between content and form. And you know, in terms of content, you can make a problem for yourself, I mean, make the contest difficult, let's say, with certain subject matter that is inherently dramatic. An injury could

<sup>421</sup> Zitat Papageorge, Tod: *About a Photograph: New York, 1967*, by Garry Winogrand in *Transatlantica* circa *Revue D'études américaines*. *American Studies Journal*. 2/2014. *Aesthetics of Theory in the Modern Era and Beyond/Photographie documentaire*. <https://journals.openedition.org/transatlantica/7084>. Seite 4

---

be, a dwarf can be, a monkey—if you run into a monkey in some idiot context, automatically you've got a very real problem taking place in the photograph. I mean, how do you beat it?<sup>422</sup>

---

<sup>422</sup> Zitat Winogrand, Garry in Papageorge, Tod: About a Photograph: New York, 1967, by Garry Winogrand in *Transatlantic* *Revue D'études américaines*. *American Studies Journal*. 2/2014. Aesthetics of Theory in the Modern Era and Beyond/Photographie documentaire.  
<https://journals.openedition.org/transatlantica/7084>. Seite 4

## 8. Schlussbetrachtung

Im 20. Jahrhundert begannen zwei Grundtendenzen des amerikanischen Realismus: ein strenger Formalismus und die Präferenz alltäglicher Objekte – der teils ungeschönte Blick auf Menschen, Gegenstände und Architekturfragmente.

„Der Prozess der automatischen Einschreibung von Licht im indexialischen Medium Fotografie droht also den Status des Fotografen als ‚Künstler‘ zu unterlaufen. Die nebensächlichen und ephemeren Details, die sich an jeder Intention des Fotografierenden vorbei ins Bild schleichen und oft erst nachträglich gesehen werden, heben nicht nur die Vorstellung einer Beherrschung des Bildraums durch den Künstler aus den Angeln, sondern vielmehr noch, wie lückenhaft das menschliche Auge sieht.“<sup>423</sup>

Der automatische Charakter rückt mehr in den Mittelpunkt und gleichzeitig beginnt Mitte der 1960er Jahre in den USA verstärkt eine Positionierung der Fotografie als Künstler\*innensubjekt besonders durch die Arbeit von John Szarkowski am *MoMA* geprägt, so Jens Schröter. Szarkowski betont in seinen fotografischen Theorien einerseits, dass Fotograf\*innen nicht die gleichen Bildmittel wie Maler\*innen hätten, den Bildinhalt – nach Walter Benjamins (1892-1940) Begriff – mit Bewusstsein zu durchwirken, sondern vielmehr das Fragmentarische und die Klarheit des fotografischen Bildes akzeptieren müssten.<sup>424</sup>

Die in das Bild gelangten „Details“ versteht Szarkowski aber keineswegs als zufällige Elemente, sondern als bewusst eingesetzte gestalterische Mittel.

„Szarkowskis Konzeption der Fotografie, die das zuvor für ihre Anerkennung als Kunst problematische Fragmentarische, Elliptische, Ephemere und Provisorische gerade als ihre Spezifik und künstlerische Stärke in den Mittelpunkt rückt, hat vor allem das Problem, dass sie sich gegen den ‚bloßen Schnappschuss‘ abgrenzen muss.“<sup>425</sup>

<sup>423</sup> Zitat Schröter, Jens in Schnell, Ralf; Stanitzek, Georg (Hrsg.): *Ephemeres. Mediale Innovationen 1900/2000*. Seite 86

<sup>424</sup> Vgl. Schröter, Jens in Schnell, Ralf; Stanitzek, Georg (Hrsg.): *Ephemeres. Mediale Innovationen 1900/2000*. Seite 89

<sup>425</sup> Zitat Schröter, Jens in Schnell, Ralf; Stanitzek, Georg (Hrsg.): *Ephemeres. Mediale Innovationen 1900/2000*. Seite 90

In Bezug auf die Fotografien Garry Winogrands zieht Szarkowski einen Aufsatz von Tod Papageorge heran:

„Obwohl Winogrand, so weit den Mythos des 20. Jahrhunderts zu verkörpern scheint, nämlich das reine Kamera-Auge zu sein, als es ein Mensch überhaupt kann, nimmt er in Wahrheit die Welt so selektiv wahr, wie eben jeder Künstler. Was uns täuscht, ist die fotografische Sprache, die er entwickelt hat, um zu beschreiben, was er für interessant hält; denn diese Sprache ist eine, die, wenn wir eines seiner Bilder zum ersten Mal ansehen, nicht die persönliche, flektierte Sprache eines Menschen zu sein scheint, sondern die mechanische Äußerung einer Maschine, einer Kamera. Wenn wir aber seine Fotos eingehend betrachten, erkennen wir, dass sie zwar im konventionellen Sinn unpersönlich sind, dass sie aber auch ausreichend davon erfüllt sind, was wir in einem Gedicht als lyrisches Ich bezeichnen würden. Dieses Ich wiederum ist komisch, hart, ironisch, erfreut und sogar grausam. Aber es ist immer aktiv und unterscheidbar – immer ein erzählendes Ich.“<sup>426</sup>

Allerdings steht hier in Kontrast die von Winogrand getroffene Aussage

„I have nothing to say. [...] I don't have anything to say in any picture.“<sup>427</sup>

zu einem erzählenden Blick, Vorauswahl und selektiver Bildgenerierung.

So

„[...] zeigt sich an diesen Inszenierungen einer Autorfigur, dass das Konzept eines durch ein Künstlersubjekt strukturierten und so legitimierten Oeuvres bestimmte Grenzen zu haben scheint, [...] die – nicht zuletzt aus ökonomischen Gründen – nicht gesprengt werden dürfen, aber von [...] Winogrands Fotografie überschritten zu werden drohen.“<sup>428</sup>

Schröter unterstellt dabei aber keineswegs, dass dies ein intendierter, subversiver Gestus von Winogrand war. Die Ursache sieht er vielmehr in John Szarkowskis ästhetischem Programm. Szarkowski habe versucht, das Technisch-Unbewusste der Fotografie, das für alle früheren Versuche der Nobilitierung der Fotografie zur

<sup>426</sup> Zitat Szarkowski, John in Schröter, Jens in Schnell, Ralf; Stanitzek, Georg (Hrsg.): Ephemeres. Mediale Innovationen 1900/2000. Seite 92

<sup>427</sup> Zitat Winogrand, Garry in Schröter, Jens in Schnell, Ralf; Stanitzek, Georg (Hrsg.): Ephemeres. Mediale Innovationen 1900/2000. Seite 92

<sup>428</sup> Zitat Schröter, Jens in Schnell, Ralf; Stanitzek, Georg (Hrsg.): Ephemeres. Mediale Innovationen 1900/2000. Seite 107

Kunst ein Hindernis war, nun gerade in eine modernistische Ästhetik zu integrieren. Schröter sieht Szarkowskis Konstrukt gestützt auf Greenbergs Imperativ, dass eine modernistische auch eine medien-reflexive Ästhetik sein müsse. Der schnelle und automatische Charakter der Bildherstellung und somit die Akkumulation eines amorphen Archivs sowie das automatisch im Bild gespeicherte Detail und also die Ästhetik des Schnappschusses wurden nicht länger schamhaft verdrängt, sondern ins Zentrum der fotografischen Ästhetik gerückt.<sup>429</sup> Szarkowskis Konzept variere nicht so sehr vom etwa zeitgleichen „amateuristischen“ Einsatz der Fotografie der konzeptuellen Kunst. Doch anders als in der konzeptuellen Kunst seien die Fotografien für Szarkowski kein Mittel für außer-fotografische Strategien, sondern Endzweck, so Schröter. Während der Schnappschuss dazu dienen könne das Unkünstlerische in die Kunst zu integrieren und so den Status der Kunst beziehungsweise der Künstler\*innen und deren Autor\*innenfunktion in Frage zu stellen, seien die Bilder von Winogrand trotz einer gegebenen oberflächlichen Ähnlichkeit fundamental von Schnappschüssen zu unterscheiden – da diese eben beseelt von einer „künstlerischen Intuition“ seien.

„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 gewonnen Unterscheidungskriterium Kunst/Nicht-Kunst.“<sup>430</sup>

Winogrands Arbeiten stehen im Kontrast einer Prävisualisierung beispielsweise zu denen mit Zonensystem entstandenen Fotografien Anselm Adams (1902-1984) oder den unter identischen Parametern geplanten und unter möglichst gleichen Bedingungen entstanden Industriebildern von Bernd (1931-2007) und Hilla (1934-2015) Becher. Seine Aufnahmen sind Beschreibungen von Realität ohne eine gezielt bewusste interpretatorische Absicht.

<sup>429</sup> Vgl. Schröter, Jens in Schnell, Ralf; Stanitzek, Georg (Hrsg.): Ephemeres. Mediale Innovationen 1900/2000. Seite 107-108

<sup>430</sup> Zitat Schröter, Jens in Schnell, Ralf; Stanitzek, Georg (Hrsg.): Ephemeres. Mediale Innovationen 1900/2000. Seite 107-108

„When I'm photographing, I don't see pictures. I deal with things in terms of what's interesting. When I look at pictures, when I look at contacts, then I have to ask, is the photograph interesting? It's no longer a question of whether what I photographed is or isn't—what I photographed was interesting—now you are looking at a photograph.“<sup>431</sup>

Er und Szarkowski vertraten die Ansicht, in der Fotografie habe die Beschreibung Vorrang vor der Bedeutung, die inhaltliche Bedeutung verwies Winogrand immer wieder zurück an die Betrachter\*innen. Ihm selbst ging es um die Erkundung formaler Möglichkeiten des Mediums, dennoch könnten die Betrachter\*innen in seinen Fotografien Symbole, Vertrautes und Aktionen erkennen und diese interpretieren. Sobald er im traditionellen Sinne ein „gutes Foto“ in seinem Sucher erblickte, versuchte er es mit den Mitteln der Erweiterung des Blickfeldes zu zerstören. So lassen sich die aus dem Rahmen tretenden Objekte, Unschärfe, eine aufdringliche Nähe zu den Objekten, Gegenlichtaufnahmen und schiefen Ebenen seiner Aufnahmen erklären. Eine Attacke auf gewohnte harmonische, stabile Balancen führt zu einer neuen Ästhetik, diese konzeptuelle Verweigerung der formalen Bedingungen einer professionellen Fotografie wird Stilmittel Winogrands Bildästhetik.

Der Ausschnitt der Realität wird bei Winogrand in eine neu zusammengesetzte Realität konstruiert, im Frühwerk meist in eine verdichtete und im Spätwerk hin zu einer teilweise entleerten Realität.

Zum Zeitpunkt des Todes von Garry Winogrand 1984 waren mehr als 2 500 Filmrollen nicht entwickelt worden, 6 500 Filmrollen waren entwickelt aber ohne Kontakt- oder Erstabzüge, von weiteren 3 000 Filmrollen waren Kontaktbögen beziehungsweise auch Erstabzüge angefertigt worden, aber nur sehr wenige Kontaktbögen zeigten Winogrands Auswahlmarkierungen an. In den letzten Jahren verdoppelte sich sein Materialverbrauch, die Schätzungen liegen bei 1 500 Rollen Film pro Jahr.

Die Verarbeitungsunterlagen von Winogrand dokumentieren, dass er in seinen Jahren in Los Angeles um die 8 522 Filmrollen entwickeln hatte lassen, allerdings ist der Bestand aus diesem Zeitraum in seinem Nachlass weitaus größer.

<sup>431</sup> Zitat Winogrand, Garry in Neumann, Pia: Metaphern des Mißlingens. Amerikanische Dokumentarfotografie der sechziger und siebziger Jahre zwischen Konzeptkunst und Gesellschaftskritik. Seite 163

Es ist davon auszugehen, dass allein während seiner Jahre in Los Angeles mehr als 250 000 Aufnahmen entstanden sind, die Winogrand selbst nie gesichtet hatte.

John Szarkowski, der am Nachlass, zum Teil aus unendlich vielen Filmrollen bestehend, verpackt in Müllsäcken, leicht verzweifelte, fragte sich bei der Größenordnung des unentwickelten und undokumentierten Materials, ob dies nun als ein technisches oder psychologisches Problem anzusehen wäre.<sup>432</sup>

Szarkowski bewertet diese Umstände als Ursache vieler tausend Rollen mit technischen Fehlern aus dem Spätwerk Winogrands:

„To expose film is not quite to photograph, and the photographer who does not consider his finished pictures is like a pianist who plays only on a silent keyboard. In the absence of proof, mistakes multiply, craft becomes theory, and good thinking passes for art. As Winogrand fell farther behind in the criticism of his own work his technique deteriorated.“<sup>433</sup>

Es bleibt anzunehmen, dass Garry Winogrand nicht wirklich geplant hatte, diese Arbeiten jemals zu sichten. Allerdings könne kein Fotograf, so John Szarkowski, die eigene Arbeit ohne Sichtung beurteilen. So liegt die Annahme nahe, dass Garry Winogrand, in Anbetracht seines ungesichteten Spätwerks

„had gone wildly out of control“<sup>434</sup>.

Auffällig ist, dass aus der Zeitspanne 1980 bis 1984 auf vielen Negativen und Kontaktbögen zu erkennen ist, dass die Kamera offensichtlich nicht ruhig gehalten wurde. Selbst bei hellem Sonnenlicht, und somit kurzen Verschlusszeiten, was klare und scharfe Aufnahmen vereinfacht und begünstigt, sind die Negative oft stark verwackelt. Szarkowski schrieb und bedauerte die unzähligen Bilder, die Winogrand aus zu weiter Distanz von kaum bedeutenden Themen und aus den Fenstern fahrender Autos machte, die späten Fotos wirkten für ihn ziellos und weitgehend bedeutungslos.

„Szarkowski judged that his talent declined sharply after 1971, relating this to how he exposed a vast amount of film without editing it.“<sup>435</sup>

Im Englischen wird das Sichten – die Auswahl und das Bearbeiten der Fotografien – alles verschiedene Funktionen, durch das Verb „to edit“ beschrieben.

<sup>432</sup> Vgl. Szarkowski, John: Winogrand. Figments of the Real World. Seite 35-36

<sup>433</sup> Zitat Szarkowski, John: Winogrand. Figments of the Real World. Seite 36

<sup>434</sup> Zitat Chiarenza, Carl in Rubinfi, Leo: Garry Winogrand. Seite 46

<sup>435</sup> Rubinfi, Leo: Garry Winogrand. Seite 46

Zum einen bedeutet „to edit“ die besten Ergebnisse eines Fotoshootings, eines Projekts, einer Arbeit zu identifizieren.

Des Weiteren bedeutet der Begriff Fotografien für eine Publikation konzeptionell zusammenzustellen oder für eine Ausstellung zu kuratieren. Letztendlich ist „to edit“ auch der Überbegriff für die eigentliche Bildbearbeitung, beispielsweise für das Beschneiden, die Bildauswahl und die Bildmanipulation.

Recherchen zufolge, hatte Winogrand selten Interesse an Auswahl oder Bearbeitung seiner eigenen Arbeiten

„I don't sit around looking at my pictures.“<sup>436</sup>

Dem Fotografieren als Handlung, man könnte dies auch als performativen Ansatz einordnen, galt seine höchste Aufmerksamkeit – gegen Ende seines Lebens vermutlich sein Hauptinteresse.

Szarkowski beschrieb den exzessiven Arbeitseifer als einen außer Kontrolle geratenen kreativen Impuls Winogrands und formulierte einen Erklärungsversuch:

„One might say that his conception of photography was powerful and simple, and that like a materials-testing laboratory, or a theologian, he made his idea bear a greater and greater load, until it broke [...] that his success had been based on an extraordinary sensitivity to patterns of public gesture and rhythm that he had discovered in New York [...]. Many of the last frames seem to have cut themselves free of the familiar claims of art. Perhaps he had lost his way, or perhaps he was trying to prepare a clean slate, the ground for a new beginning.“<sup>437</sup>

Winogrand betonte immer wieder, dass ein bereits bekannter Bildaufbau keine neuen Erkenntnisse für seine Fotografie hervorbringe und neues Wissen nicht durch einen Willensakt, sondern durch Experiment und Entdeckung generiert werden würde. Er lernte, „mit dem Prozess“ der Fotografie zu leben, womit er vielleicht in Bezug auf jene formalen Werte arbeiten wollte, die sich aus seiner eigenen Erfahrung mit der Fotografie ableiteten, und jene philosophischen Werte, für die er auf seinen Kontaktbögen Bestätigung finden konnte.

„Although invisible to us, Winogrand is often a participant in the action he records. The act of photographing, as we have seen repeatedly, can cause

<sup>436</sup> Zitat Winogrand, Garry in Rubinien, Leo: Garry Winogrand. Seite 49

<sup>437</sup> Zitat Szarkowski, John: Winogrand. Figments of the Real World. Seite 36-37

things to happen without which there would not be a photograph worth taking. This became a matter of hope and faith toward the end of his life. He also became increasingly drawn to the question of what would happen, if he took himself out of the situation.<sup>438</sup>

In einem Interview wurde Winogrand gefragt, warum er fotografiere, die Antwort lautete:

„It's a way of passing through the time.“<sup>439</sup>

John Szarkowski teilte ihm eine Art Zeitzeugen-Rolle zu, indem er in Winogrands Gesamtwerk eine Metapher für die (damals) jüngste US-amerikanische Geschichte fand:

„He was of course responsible for (those) meanings. Somewhere beneath his craftsman's love for and fascination with the ways in which photography revises and reconstruction in his pictures described his world. It is a world made up of energy, ambition, flaming selfishness, desperate loneliness, and unfamiliar beauty. It was his world, not ours, except to the degree that we might accept his pictures as a just metaphor for our recent past.“<sup>440</sup>

Der subjektive Blick, Wahrnehmungsfragmente, das Ephemere, das individuell Erlebte sind Merkmale der Arbeiten Garry Winogrands. Die Verweigerung inhaltlicher Aufarbeitung bedeutet für die Arbeiten eine Form von Dokumentarismus, das Spiel mit Konventionen wie eine werktypische Schnappschussästhetik und die scheinbar formalen Mängel könnten sie als Experimente werten. Es sind energetische, kraftvolle Bilder, die den Betrachter\*innen begegnen, teilweise surreale Eindrücke alltäglicher Situationen, Lebensräume und Interaktionen. Wirken die Darstellung erst wie eine Offenlegung von Lebensbedingungen entstehen gleichzeitig Leerstellen und subjektive Fragmentbilder der Atmosphäre und biografischer Erinnerungsfetzen der fotografischen Reisen Winogrands. Inhaltliche Komponenten lassen sich aufgrund einer fehlenden narrativen Zusammenstellung des Künstlers nur schwer beziehungsweise kaum erschließen.

<sup>438</sup> Zitat Dyer, Geoff: The Street Philosophy of Garry Winogrand. Seite 185

<sup>439</sup> Zitat Winogrand, Garry in Dyer, Geoff: The Street Philosophy of Garry Winogrand. Seite 185

<sup>440</sup> Zitat Szarkowski, John: Winogrand. Figments from the Real World. Seite 41

Die Fotografien können von Menschenansammlungen, Gegenständen bis hin zu Gegenstandslosigkeit variieren, letzteres eher selten, verlieren aber dennoch nie ihren Realitätsbezug. Winogrands Ziel war es nicht, Sujets und Personen in Szene zu setzen oder durch Technik und Stil optimal zu präsentieren, dies wird anhand der verzerrten Perspektiven, schiefen Aufnahmen und durch den Bildrahmen abgeschnittene Objekte verdeutlicht. Das Werk Winogrands repräsentiert eine Tradition der Auseinandersetzung mit amerikanischer Kultur, die den spezifischen Umgang dieser Kultur mit dem fotografischen Medium reflektiert. Die Arbeiten geben keinen vermeintlich neutralen Blick auf die amerikanische Kultur frei, sondern einen subjektiven und biografisch einzuordnenden Blick und Winogrand wertet beinahe mit diesem Vorgehen das bereits etablierte Genre der amerikanischen Alltagsfotografie um. Nach Bourdieu hält die Fotografie einen Aspekt der Wirklichkeit fest, das heißt sie ist das Ergebnis einer willkürlichen Wahl und Bearbeitung. Von den Eigenschaften des Gegenstandes werden nur jene erfasst, die in einem besonderen Augenblick und unter einem besonderen Blickwinkel hervortreten.<sup>441</sup>

Die fotografierten Objekte sollten, nach Winogrands Auffassung, auch keine Funktion in einer Reihe zeitgeschichtlicher Dokumente zugestanden bekommen, sondern bilden vielmehr einen autonomen Kosmos einer semifiktiven Wirklichkeit, die bei den Betrachter\*innen Fragen auslösen und diese unbeantwortet lassen. So könnte das Werk Winogrands in seiner Hermetik und Subjektivität nicht nur als fothistorischer Meilenstein, sondern auch als Dokument einer spezifischen Aufbruchsstimmung und eines neuen Selbstbewusstseins gedeutet werden, welche Mitte der 1960er Jahre sowohl die US-nationale Fotografieszene, die Kunstszene aber auch große Teile der Gesellschaft erfasste und individuelle wie künstlerische Freiheit versprachen.<sup>442</sup>

Die Demokratisierung des fotografischen Blicks ermöglichte Winogrand neue Freiheiten, diese bewegte letztendlich sein Werk in eine Art schwebenden Zustand zwischen Existenz und Auflösung.

---

<sup>441</sup> Vgl. Bourdieu, Pierre: Eine illegitime Kunst. Seite 85

<sup>442</sup> Vgl. Ott, Susanna: William Eggleston. Die frühen Farbfotografien (1965-1976). Seite 236

---

Freiheit ist möglicherweise als zentrale Formel von Winogrands Arbeitsprozess und als ein Grund für die offene Form seines Werks zu deuten. Völlig losgelöst von theoretisierten sinnstiftenden Arbeits- und Ideenfindungsprozessen beschrieb er in einem Interview seine intrinsische Motivation für seine Hingabe:

„How do I say it? The way I would put it is that I get totally out of myself.

It's the closest I come to not existing,

I think, which is the best—which to me is attractive.“<sup>443</sup>

---

<sup>443</sup> Zitat Winograd, Garry in Szarkowski, John: Winograd. Figments from the Real World.  
Seite 34

---

## 9. Anhang

### 9.1. Literaturverzeichnis

#### 9.1.1. Monografien und Ausstellungskataloge Garry Winogrand (in chronologischer Ordnung)

The Animals. Afterword by John Szarkowski. Ausstellungskatalog. Museum of Modern Art. New York, 1969.

Women are Beautiful. Essay by Helen Gary Bishop. Ausstellungskatalog. New York, 1975.  
Garry Winogrand. Introduction by Leo Rubinfien. Ausstellungskatalog. Crossmont College Gallery. El Cajo, 1976.

Public Relations. Introduction by Tod Papageorge. Ausstellungskatalog. Museum of Modern Art. New York, 1977.

Tyler, Ron (Hrsg.): Stock Photographs: The Fort Worth Fat Stock Show and Rodeo. Essay by Ron Tyler. Austin, 1980.

Winogrand: Figments from the Real World. Essay by John Szarkowski. Ausstellungskatalog. Museum of Modern Art. New York, 1988.

The Man in the Crowd: The Uneasy Streets of Garry Winogrand. Essays by Fran Lebowitz and Ben Lifson. Ausstellungskatalog. Fraenkel Gallery. New York, 1999.

Winogrand 1964. Essay by Trudy Wilner Stack. Ausstellungskatalog. Arena Editions. Santa Fe, 2002.

Harris, Alex; Friedlander, Lee (Hrsg.): Arrivals and Departures: The Airport Pictures of Garry Winogrand. Preface by Alex Harris. New York: 2004.

Rubinfien, Leo (Hrsg.): Garry Winogrand. Ausstellungskatalog. San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, 2013. New Haven/ London, 2013.

Goertz, Ralph (Hrsg.): Lindbergh Winogrand Women. Ausstellungskatalog. Köln, 2017.

Hermanson Meister, Sarah: Arbus Friedlander Winogrand: New Documents, 1967. New York, 2017.

Dyer, Geoff: The Street Philosophy of Garry Winogrand. Austin, 2018.

---

### 9.1.2. Portfolios Garry Winogrand (in chronologischer Ordnung)

Garry Winogrand. 15 photographs printed by the artist in 1974, with the assistance of Richard Benson, in edition of 75 with 15 artist's proofs. Edited by Lee Friedlander. Published by Double Elephant Press, New York. Prints are signed and numbered recto on mount in pencil. Includes Garry's statement, "Understandig Still Photographs."

Garry Winogrand. 15 photographs printed by the artist in 1978 in edition of 100 with 13 artist's proofs. Published by Hyperion Press, New York. Prints are signed and numbered verso in pencil.

Women are Beautiful. 85 photographs printed by the artist in 1981 in edition of 80 with 20 artist's proofs. Published by RFG Publishing, New York. Prints are signed and numbered verso in pencil.

Garry Winogrand: Women are Better Than Men. Not Only Have They Survived, They Do Prevail. 15 photographs printed by the artist, 1981-83, and published by D.E.P. Editions, New York. Prints are signed verso in pencil.

15 Big Shots. 15 photographs printed by Thomas Consilvio in 1983 in edition of 100 with 13 artist's proofs. No more than 35 portfolios were completed, San Francisco. Prints are signed and numbered verso in pencil.

### 9.1.3. Literatur (in alphabetischer Ordnung)

- Abend, Sandra: *Photographie zwischen Kunst und Wahrheit*. Hilden, 2005.
- About, Ilse; Chérour, Clément (Hrsg.): *Fotografie und Geschichte*. Leipzig, 2004.
- Ackely, Clifford S.: *Private Realities. Recent American Photography*. Boston, 1974.
- Agee, James; Evans, Walker: *Let Us Now Praise Famous Men*. New York, 1974.
- Aitken, Ian: *The Documentary Film Movement. An Anthology*. Edinburgh, 1998.
- Alpers, Svetlana: *Kunst als Beschreibung*. Köln, 1985.
- Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis*. München, 1997.
- Arfara, Katia: *Théâtralités contemporaines entre les arts plastiques et les arts de la scène*. Bern, 2011.
- Amelunxen, Hubertus von (Hrsg.): *Fotografie nach der Fotografie*. Dresden, 1996.
- Amelunxen, Hubertus von (Hrsg.): *Theorie der Fotografie, 1980-1995, Band IV*. München, 2000.
- Angermann, Erich: *dtv Weltgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts: in 14 Bänden. Band 7. Die Vereinigten Staaten von Amerika*. München, 1999.
- Augé, Marc: *Nicht-Orte*. München, 2011.
- Arafara, Katia; Mancewicz, Aneta; Remshardt, Ralf (Hrsg.): *Intermedial Performance and Politics in the Public Sphere*. Basingstoke, 2018.
- Arbus, Diane: *Arbus, Friedlander, Winogrand: New Documents*. New York, 1967.
- Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg, 2006.
- Baltz, Lewis (Hrsg.): *Contemporary American Photographic Works*. Houston, 1977.
- Barthes, Roland: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Berlin, 1990.
- Barthes, Roland: *Die helle Kammer*. Frankfurt am Main, 1985.
- Baumeister, Roy F.: *Identity. Cultural Change and the Struggle for Self*. New York/Oxford, 1996.
- Baudrillard, Jean: *Agonie des Realen*. Berlin, 1978.
- Bégout, Bruce: *Motel. Ort ohne Eigenschaften*. Zürich, 2013.
- Belting, Hans: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München, 2001.
- Belting, Hans (Hrsg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. München, 2007.
- Belting, Hans: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München, 1991.
- Belting, Hans; Gohr, Siegfried (Hrsg.): *Das Bild unter den Kunstwerken heute*. Stuttgart, 1996.
- Belting, Hans; Kamper, Dietmar, Kamper; Schulz, Martin (Hrsg.): *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*. München, 2002.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main, 1977.
- Berger, Martin A.: *Seeing Through Race: A Reinterpretation of Civil Rights Photography*. Berkeley, 2011.
- Berger, John: *Sehen: das Bild der Welt in der Bilderwelt*. Reinbek bei Hamburg, 1974.

- 
- Berger, Peter L.; Luckmann, Thomas (Hrsg.): Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie. Frankfurt am Main, 1980.
- Bischoff, Frank M.; Kretzschmar, Robert (Hrsg.): Neue Perspektiven archiverischer Bewertung. Marburg, 2005.
- Blunck, Lars (Hrsg.): Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung – Fiktion – Narration. Bielefeld, 2010.
- Bois, Yves-Alain; Krauss, Rosalind (Hrsg.): Formless: A User's Guide. New York, 1997.
- Bock, Hans-Michael; Monaco, James: Film verstehen – Das Lexikon: die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und Neuen Medien. Reinbek, 2011.
- Boehm, Gottfried: Was ist ein Bild? München, 1994.
- Boehme, Robert W.: Pioneers of American Photography. Masterworks of the Pfeifer Collection. Tuttingen, 2001.
- Böhme, Gernot: Theorie des Bildes. München, 1999.
- Bolton, Richard (Hrsg.): The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography. Boston, 1993.
- Bolz, Norbert; Witte, Bernd: Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des XIX. Jahrhunderts. München, 1984.
- Boorstin, Daniel J.: The Image or What Happened to the American Dream. New York, 1962.
- Bourdieu, Pierre; Boltanski, Luc; Castel, Robert; Chamboredon, Jean-Claude; Lagneau, Gérard; Schnapper, Dominique: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Frankfurt am Main, 1981.
- Bowman, Rob (Hrsg.): Open City. Street Photography since 1959. Ostfildern, 2001.
- Bright, Susan: Art Photography Now. London, 2005.
- Brix, Michael; Mayer, Birgit: Walker Evans. Amerika. Bilder aus den Jahren der Depression. München, 1990.
- Buhrs, Michael; Goetz, Ingvild; Hein, Verena; Löckemann, Karsten (Hrsg.): Ausstellungskatalog Villa Stuck, München, 2011. Street Life & Home Stories. Fotografien aus der Sammlung Goetz. Ostfildern, 2011.
- Burgin, Victor: Thinking Photography. London, 1982.
- Burks, A. W.: Icon, Index, Symbol. In: Philosophy und Phenomenological Research. Boston, 1949.
- Busch, Bernd: Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie. München, 1989.
- Busch, Werner (Hrsg.): Verfeinertes Sehen. München, 2008.
- Buschor, Ernst: Das Porträt. Bildniswege und Bildnisstufen in fünf Jahrtausenden. München, 1960.
- Camion, Arlette; Drost, Wolfgang; Leroy, Géraldi; Roloff, Volker (Hrsg.): Über das Fragment – Du fragment. Band IV der Kolloquien der Universitäten Orléans und Siegen. Heidelberg, 1999.

- 
- Cartier-Bresson, Henri: Auf der Suche nach dem rechten Augenblick. Aufsätze und Erinnerungen. Berlin, 1998.
- Christofori, Ralf: Bild – Model – Wirklichkeit. Heidelberg, 2004.
- Clarke, Graham (Hrsg.): The Portrait in Photographie. London, 1992.
- Cole, Jonathan: Über das Gesicht. München, 1999.
- Coles, Robert: Doing Documentary Work. Oxford, 1997.
- Coles, Robert: Dorothea Lange. Ein Leben für die Fotografie. Köln, 1998.
- Craig, Mike; Thrift, Nigel (Hrsg.): Thinking Space. London 2000.
- Crary, Jonathan: Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert. Dresden, 1996.
- Crimp, Douglas: Before Pictures. New York, 2016.
- Dällenbach, Lucien; Nibbrig, Christiaan L. Hart (Hrsg.): Fragment und Totalität. Frankfurt am Main, 1984.
- Därmann, Iris: Tod und Bild. Eine phänomenologische Mediengeschichte. München, 1995.
- Daniel, Pete; Foresta, Merry A.; Stange, Maren; Stein, Sally (Hrsg.): Official Images: New Deal Photography. London, 1987.
- Daniels, Dennis; Cosgrove, Stephen (Hrsg.): The Iconography of Landscape. New York, 1988.
- Daston, Lorraine; Galison, Peter: Objektivität. Frankfurt am Main, 2007.
- Davies, Graham (Hrsg.): Perceiving and Remembering Faces. London, 1981.
- Davis, Keith F.: An American Century of Photography. From Dry-Plate to Digital. Kansas City, 1999.
- Decker, Christof (Hrsg.) Visuelle Kulturen der USA. Zur Geschichte von Malerei, Fotografie, Film, Fernsehen und Neuen Medien in Amerika. Bielefeld, 2010.
- Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Frankfurt am Main, 1998.
- Diekmann, Stefanie: Mythologien der Fotografie. Abriss zur Diskursgeschichte eines Mediums. München, 2003.
- Diers, Michael: Fotografie Film Video. Beiträge zu einer kritischen Theorie des Bildes. Hamburg, 2006.
- Dippel, Horst: Geschichte der USA. München, 1996.
- Doss, Erica: Memorial Mania: Public Feeling in America. Chicago, 2010.
- Drück, Patricia: Das Bild des Menschen in der Fotografie. Die Porträts von Thomas Ruff. Berlin, 2004.
- Dubois, Philippe: Der Fotografische Akt: Versuch über ein theoretisches Dispositiv. Dresden, 1998.
- duChemin, David: The Soul of the Camera. The Photographer's Place in Picture-Making. San Rafael, 2017.
- Dunker, Bettina: Multiple Bildformen in der Fotografie der Gegenwart. Paderborn, 2018.
- Ehmer, Hermann K. (Hrsg.): Visuelle Kommunikation. Beiträge zur Kritik der Bewußtseinsindustrie. Köln, 1971.

- 
- Ekman, Paul; Friesen, Wallace V.: *Unmasking the Face. A Guide to Recognizing Emotions from Facial Clues.* Englewood, 1975.
- Elkins, James (Hrsg.): *Photography Theory.* London, 2007.
- Emmerich, Alexander: *Geschichte der USA.* Stuttgart, 2008.
- Emslander, Fritz (Hrsg.): *Tiefenschärfe.* Köln, 2006.
- Engelbach, Barbara: *Künstler&Fotografien. 1959-2007 Museum Ludwig Köln.* Köln, 2007.
- Engelbert, Arthur: *Global Images. Eine Studie zur Praxis der Bilder.* Bielefeld, 2010.
- Ernst, Wolfgang: *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung.* Berlin, 2002.
- Estel, Bernd: *Nation und Nationale Identität. Versuch einer Rekonstruktion.* Wiesbaden, 2002.
- Fairbrother, Trevor; Potts, Kathy (Hrsg.): *In And Out Place. Contemporary Art And The American Social Landscape.* Boston, 1993.
- Felshin, Nina (Hrsg.): *But Is It Art? The Spirit of Art As Activism.* Toronto, 1994.
- Ferguson, Susan: *Mapping the Social Landscape. Readings in Sociology.* Mountain View, 1999.
- Fischer, Hartwig (Hrsg.): *Covering the Real.* Köln, 2005.
- Flusser, Villém: *Für eine Philosophie der Fotografie.* Göttingen, 1983.
- Flusser, Villém: *Ins Universum der technischen Bilder,* Göttingen, 2000.
- Fogle, Douglas: *The Last Picture Show. Artist Using Photography 1960-1982.* Minneapolis, 2003.
- Foster, Hal: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century.* Cambridge, 1996.
- Foucault, Michel: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik.* Leipzig, 1990.
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens.* Frankfurt am Main, 1981.
- Frank, Manfred; Haverkamp, Anselm (Hrsg.): *Individualität.* München, 1988.
- Frank, Manfred; Raulet, Gérard; van Reijen, Willem (Hrsg.): *Die Frage nach dem Subjekt.* Frankfurt am Main, 1988.
- Frank, Robert: *Die Amerikaner.* München, 1986.
- Franzen, Brigitte; Krebs, Stefanie (Hrsg.): *Landschaftstheorie. Texte der Cultural Landscapes Studies.* Köln, 2006.
- Freedberg, David: *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response.* Chicago, 1989.
- Freud, Gisèle: *Photographie und Gesellschaft.* Hamburg, 1997.
- Freudenheim, Tom L. (Hrsg.): *14 American Photographers.* Baltimore, 1974.
- Fried, Michael: *Why Photography Matters as Art Never Before.* New Haven, 2008.
- Friedlander, Lee: *Factory Valleys.* New York, 1982.
- Friedlander, Lee: *Sticks&Stones. Architectural Americirca San Francisco,* 2004.
- Frizot, Michel (Hrsg.): *Neue Geschichte der Fotografie.* Köln, 1998.
- Frizot, Michael (Hrsg.): *Nouvelle Histoire de la Photographie.* Paris, 1995.

- 
- Fromm, Karen: Das Bild als Zeuge. Inszenierungen des Dokumentarischen in der künstlerischen Fotografie seit 1980. Berlin, 2013.
- Gabaccia, Donna R.; Ruiz, Vicki L.: American Dreaming, Global Realities. Rethinking U.S. Immigration History. Illinois, 2006.
- Galassi, Peter: Amerikanische Photographie. 1980-1965. Aus der Sammlung des Museum of Modern Art, New York. München, 1995.
- Ganz, David; Thürlemann, Felix: Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart. Berlin, 2010.
- Geimer, Peter: Theorien der Fotografie zur Einführung. Hamburg, 2009.
- Gernsheim, Helmut: Geschichte der Photographie. Die ersten hundert Jahre. Frankfurt am Main, 1983.
- Gierstberg, Frits: Positions Attitudes Actions. Social and Political Commitment in Photography. Rotterdam, 2000.
- Gidley, Mick; Lawson-Peebles, Robert (Hrsg.): Modern American Landscapes. Amsterdam, 1995.
- Gisi, Marco; Meyer, Urs; Sorg, Reto (Hrsg.): Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview. Paderborn, 2013.
- Gludovatz, Karin (Hrsg.): Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus. Wien, 2003.
- Gordon, Eric: The Urban Spectator. American Concept-Cities from Kodak to Google. Lebanon, 2010.
- Gohr, Siegfried; Gachnang, Johannes: Bilderstreit. Widerspruch, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960. Köln, 1989.
- Gombrich, Ernst H.: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Berlin, 2002.
- Grittmann, Elke: Das politische Bild. Fotojournalismus und Pressefotografie in Theorie und Empirie. Köln, 2007.
- Green, Jonathan: American Photography: a Critical History 1945 to the Present. New York, 1984.
- Greenough, Sarah (Hrsg.): Lookin in: Robert Frank's The Americans. Göttingen, 2009.
- Greenough, Sarah: Robert Frank's. The Americans. Washington, 2009.
- Greenough, Sarah (Hrsg.): The Art of the American Snapshots 1888-1978. From the Collection of Robert E. Jackson. Washington, 2007.
- Groys, Boris: Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien. München, 2000.
- Guimond, James: American Photography and the American Dream. Chapel Hill (North Carolina), 1991.
- Günter, Roland: Fotografie als Waffe. Zur Geschichte und Ästhetik der Sozialfotografie. Hamburg, 1982.
- Gumbrecht, Hans U.; Pfeiffer, K. Ludwig (Hrsg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt am Main, 1988.

- Green, Jonathan: *American Photography: a Critical History 1945 to the Present*. New York, 1984.
- Greimer, Peter (Hrsg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Frankfurt am Main, 2002.
- Habermas, Jürgen: *Theorie des kommunikativen Handelns. Band 1. Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung*. Frankfurt am Main, 1981.
- Hämmerle, Patricia Anna: *Schattenriss der Zeit. Fotografie und Wirklichkeit*. Zürich, 1996.
- Harris, Melissa; Ghirri, Paola (Hrsg.): *It's beautiful here, isn't it....* New York, 2008.
- Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. Tübingen, 1986.
- Henkens, Andrea: *Flanerie in der Großstadt. Auf der Suche nach dem Anderen im Alltäglichen: Surreale Blickweisen in den Fotografien von Helen Levitt*. Marburg, 2005.
- Hilgering, Reinhold L.; Hütte, Axel; Hurt, Benno; Manz, Martin (Hrsg.): *Einsichten – Aussichten. Vier Aspekte subjektiver Dokumentarfotografie*. Regensburg, 1983.
- Hirsch, Robert: *Seizing the Light. A History of Photography*. New York, 2000.
- Höfling, Siegfried: *Informationszeitalter – Informationsgesellschaft – Wissensgesellschaft*. München, 1996.
- Hoffmann, Kay (Hrsg.): *Close Up. Trau-Schau-Wem. Digitalisierung und dokumentarische Form*. Konstanz, 1997.
- Hohenberger, Eva: *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film*. Olms, 1988.
- Honnet, Klaus; Romain, Lothar; Wilde, Jürgen : *Die Fotografie: 293 Bilder von Muybridge, Atget, Evans, Blossfeldt, Sander, Renger Patzsch, Freund, Becher und Friedlander, Gibson, Vink, Nothhelfer, Orlopp, Deal, Riebesehl, Michals, Krims, Schürmann, Neusüss, Radochonska, Ritterbusch, van Kempen*. Mainz, 1976.
- Horáková, Tamara (Hrsg.): *Positionen zur zeitgenössischen Fotografie*. Wien, 2001.
- Horáková, Tamara; Maurer, Ewald; Hofleitner, Johanna; Maurer-Horak, Ruth (Hrsg.): *Images/images*. Wien, 2001.
- Hurley, Forrest Jack: *Portrait of a Decade: Roy Stryker and the Development of Documentary Photography in the Thirties*. New York, 1977.
- Jäger, Gottfried: *Fotoästhetik. Zur Theorie der Fotografie. Texte aus den Jahren 1965-1990*. München, 1991.
- Jäger, Jens: *Photographie: Bilder der Neuzeit. Einführung in die Historische Bildforschung*. Berlin, 2000.
- Karavagna, Christian (Hrsg.): *Privileg Blick! Kritik der visuellen Kultur*. Berlin, 1997.
- Keller, Ulrich; Molderings, Herbert; Ranke, Wilfried (Hrsg.): *Beiträge zu Geschichte und Ästhetik der Fotografie*. Gießen, 1977.
- Kemp, Wolfgang: *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bildererzählung*. München, 1989.
- Kemp, Wolfgang: *Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky*. München, 2011.
- King, Elaine; Levin, Gail (Hrsg.): *Ethics and the Visual Arts*. New York, 2006.
- Klarer, Mario: *Literaturgeschichte der USA*. München, 2013.

- Kleinspehn, Thomas: *Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit.* Reinbek bei Hamburg, 1989.
- Klotz, Heinrich: *Kunst im 20. Jahrhundert: Moderne – Postmoderne – zweite Moderne.* München, 1994.
- Knieper, Thomas; Müller, Marion G. (Hrsg.): *Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten.* Köln, 2003.
- Köth, Anke; Minta, Anna; Schwarting, Andreas (Hrsg.): *Building America. Die Erschaffung einer neuen Welt.* Dresden, 2005.
- Kötzsch, Georg-Wilhelm: *Maler-Modell. Der Maler und sein Modell. Geschichte und Deutung eines Bildthemas.* Köln, 2000.
- Köstler, Andreas; Seidl, Ernst (Hrsg.): *Bildnis und Image. Das Porträt zwischen Intention und Rezeption.* Köln, 1998.
- Kracauer, Siegfried: *Das Ornament der Masse.* Frankfurt am Main, 1977.
- Kracauer, Siegfried: *History. The Last Things Before The Last.* New York, 1969.
- Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit.* Frankfurt am Main, 1977.
- Kravagna, Christian (Hrsg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur.* Berlin, 1997.
- Krauss, Rosalind: *The Optical Unconscious.* Cambridge, 1994.
- Krauss, Rosalind: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände.* München, 1998.
- Kukessa, Detlef: *Vision und Dokumentation. Sozial-dokumentarische Photographie der 30er in den USA: eine ikonologische Betrachtung.* Frankfurt am Main, 1989.
- Kufeld, Klaus: *Die Reise als Utopie. Ethische und politische Aspekte des Reisemotivs.* München, 2010.
- Langer, Freddy (Hrsg.): *Fotografie! Das 19. Jahrhundert.* München, 2002.
- Lebovatz, Fran; Lifson, Ben (Hrsg.): *The Man in the Crowd. The Uneasy Streets of Garry Winogrand.* New York, 1999.
- Leicht, Alexander: *The Search for a Democratic Aesthetics. Robert Rauschenberg, Walker Evans, William Carlos Williams.* Heidelberg, 2012.
- Lefèbvre, Henri: *Die Revolution der Städte.* München, 1972.
- Lepp, Nicola; Roth, Martin; Vogel, Klaus (Hrsg.): *Der neue Mensch.* Ostfildern, 1999.
- Letze, Otto: *Photorealism. 50 Years of Hyperrealistic Painting.* Ostfildern, 2013.
- Lewallen, Constance M.; Seid, Steve: *Ant Farm. 1968-1978.* Berkeley, 2004.
- Livingston, Jane: *The New York School: Photographs, 1936-1963.* New York, 1992.
- Lockingbill, Brad D.: *Dust Bowl, USA. Depression America and the Ecological Imagination, 1929-1941.* Athens, 2001.
- Lukàcs, Georg: *Kunst und objektive Wahrheit.* Leipzig, 1977.
- Lyon, Nathan (Hrsg.): *Photographers on Photography.* Prentice Hall, 1966.
- Maar, Christa (Hrsg.): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder.* Köln, 2004.
- Marquard, Odo; Stierle, Karl-Heinz (Hrsg.): *Identität.* München, 1979.
- Miller, Timothy: *The 60s Communes. Hippies and Beyond.* New York, 1999.
- Mitchell, William J.T.: *The reconfigured eye. Visual truth in the post-photographic era.*

- Melior, 1992.
- Mitchell, William J.T.: *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago, 1986.
- Mitchell, William J.T.: *Picture Theory*. Chicago, 1994.
- Moore, Kevin: *Starburst. Color Photography in America, 1970-1980*. Ostfildern, 2010.
- Mora, Gilles: *The Last Photographic Heroes: American Photographers of the Sixties and Seventies*. New York, 2007.
- Mora, Gilles: *Walker Evans. Tours*, 2001.
- Newhall, Beaumont: *Geschichte der Fotografie*. München, 1998.
- Newton, Michael; Newton, Judy Ann: *The Ku Klux Klan. An Encyclopedia*. New York, 1991.
- Nickel, Douflas R.: *Snapshots: The Photography of Everyday Life. 1888 to the Present*. San Francisco, 1998.
- Neschke-Hentschke, Ada (Hrsg.): *Les herméneutiques au seuil du XXIème siècle – evolution et débat actuel*. Paris, 2004.
- Neumann, Pia: *Metaphern des Mißlingens. Amerikanische Dokumentarfotografie der sechziger und siebziger Jahre zwischen Konzeptkunst und Gesellschaftskritik*. Frankfurt am Main, 1996.
- Neurath, Walter: *Memorial Lecture 1994. The Body in Pieces. The Fragment as Metaphor of Modernity*. London, 1994.
- Newhall, Beaumont: *Geschichte der Photographie*. München, 1998.
- Nickel, Heinrich L. (Hrsg.): *Fotografie im Dienste der Kunst*. Saar, 1959.
- Niemeyer, Thomas: *You press the Button. Fotografie und Konzeptkunst*. Frankfurt am Main, 2004.
- Nitsche, Jessica: *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*. Berlin, 2010.
- Noever, Peter (Hrsg.): *Ausstellungskatalog Museum für Angewandte Kunst, Wien*, 2001.
- Dennis Hopper. *A System of Moments*. Ostfildern-Ruit, 2001.
- Orvell, Miles: *American Photography*. Oxford, 2003.
- Orvell, Miles; Meikle, Jeffrey L. (Hrsg.): *Public Space and the Ideology of Place in American Photography*. New York, 2009.
- Ott, Susanna: *William Eggleston. Die frühen Farbfotografien (1965-1976)*. Marburg, 2005.
- Panzer, Mary: *Things As They Are: Photojournalism in Context since 1955*. New York, 2005.
- Papageorge, Tod: *Core Curriculum. Writings on Photography*. New York, 2011.
- Parak, Gisela: *The American Social Landscape. Dokumentarfotografie im Wandel des 20. Jahrhunderts*. Trier, 2009.
- Parikka, Jussi: *What is Media Archaeology?* Cambridge, 2012.
- Peirce, Charles S.: *Phänomen und Logik der Zeichen*. Frankfurt am Main, 1993.
- Phillips, Sandra S.(Hrsg.): *Exposed. Voyeurism, Surveillance and the Camera since 1870*. San Francisco 2010.
- Pöppel, Ernst: *Grenzen des Bewusstseins. Wie kommen wir zur Zeit, und wie entsteht Wirklichkeit?* Frankfurt am Main, 1997.
- Preimesberger, Rudolf; Hannah Baader; Suthor, Nicola (Hrsg.): *Porträt*. Berlin, 1999.
- Rees, Joachim: *Künstler auf Reisen. Von Albrecht Dürer bis Emil Nolde*. Darmstadt, 2010.

- 
- Puntigam, Alexandra: Der fotografische Blick. Analogien und Differenzen zwischen Malerei und Fotografie im amerikanischen Realismus des 20. Jahrhunderts. Saarbrücken, 2008.
- Renov, Michael (Hrsg.): Theorizing Documentary. London, 1993.
- Rheinberger, Hans-Jörg; Hagner, Michael; Wahrig-Schmidt, Bettina (Hrsg.): Räume des Wissens. Repräsentation Codierung Spur. Berlin, 1997.
- Ribbat, Christoph: Blickkontakt. Zur Beziehungsgeschichte Amerikanischer Literatur und Fotografie (1945-2000). München, 2003.
- Riches, William T. Martin: The Civil Rights Movement. Struggle and Resistance. Bristol, 2004.
- Robbins, David: The Camera Believes Everything. Stuttgart, 1988.
- Rössner, Michael; Uhl, Heidemarie (Hrsg.): Renaissance der Authentizität? Über die neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen. Bielefeld, 2012.
- Roth, Andrew (Hrsg.): The book of 101 books. Seminal Photographic Books of the Twentieth Century. New York, 2001.
- Runge, Evelyn: John Steinbeck, Dorothea Lange und die Große Depression. München, 2006.
- Ryan, Marie-Laure (Hrsg.). Narrative across Media: the Languages of Storytelling. Lincoln, 2004.
- Sabau, Luminita (Hrsg.): Das Versprechen der Fotografie. München, 1998.
- Sachs-Hombach, Klaus: Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft. Köln, 2003.
- Sachs-Hombach, Klaus; Rehkämpfer, Klaus (Hrsg.): Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft. Wiesbaden, 2004.
- Sagner, Karin: Gustave Caillebotte. Neue Perspektiven des Impressionismus. München, 2009.
- Sandler, Martin W.: The Story of American Photography. An Illustrated History for Young People. Boston, 1979.
- Schaffer, Ingrid; Winzen, Matthias: Deep Storage – Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst. München, 1997.
- Schneede, Uwe M. (Hrsg.): Monets Vermächtnis. Serie – Ordnung und Obsession. Ostfildern, 2001.
- Schnakenberg, Sabine (Hrsg.): Street. Life. Photography. Street Photography aus sieben Jahrzehnten. Heidelberg, 2018.
- Schnell, Ralf; Stanitzek, Georg (Hrsg.): Ephemerer. Mediale Innovationen 1900/2000. Bielefeld, 2005.
- Schnelle-Schneyder, Marlene: Photographie und Wahrnehmung am Beispiel der Bewegungsdarstellung im 19. Jahrhundert. Marburg, 1990.
- Schneider, Sigrid; Grebe, Stefanie (Hrsg.): Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien. Essen, 2004.
- Schröter, Jens (Hrsg.): Handbuch Medienwissenschaft. Stuttgart, 2014.

- 
- Schwarz, Vanessa R.: *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-De-Siècle*. Berkeley, 1998.
- Sennett, Richard: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. Frankfurt am Main, 1983.
- Shore, Stephen: *Uncommon places Amerika. Das Gesamtwerk*. München, 2010.
- Shore, Stephen: *Das Wesen der Fotografie*. Berlin, 2009.
- Sobieszek, Robert A.: *Ghost in the Shell. Photography and the Human Soul, 1850-2000*. Los Angeles, 1999.
- Solomon-Godeau, Abigail: *Photography at the Dock. Essay on Photographic History, Institutions, and Practices*. Minneapolis, 1997.
- Sonnenberg, Ben (Hrsg.) *Performance und Reality. Essays from Grand Street*. London, 1989.
- Sontag, Susan: *Über Fotografie*. Frankfurt am Main, 1996.
- Stange, Maren: *Symbols of Ideal Life. Social Documentary Photography in America 1890-1950*. Cambridge, 1989.
- Starl, Timm: *Ein Blick auf die Straße. Die fotografische Sicht auf ein städtisches Motiv. Stationen der Fotografie 1*. Berlin, 1988.
- Stein, Sally A.: *Dokumentarfotografie aus den Vereinigten Staaten: Allan Sekula, Susan Meiselas, Gail S. Rebhan*. Essen, 1984.
- Steyrer, Hito: *Die Farbe der Wahrheit: Dokumentarismen im Kunstfeld*. Wien, 2015.
- Stiegler, Bernd: *Montage des Realen. Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik*. München, 2009.
- Stiegler, Bernd: *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*. Frankfurt am Main, 2006.
- Stiegler, Bernd: *Texte zur Theorie der Fotografie*. Stuttgart, 2010.
- Stimson, Blake: *The Pivot of the World. Photography and its Nation*. Massachusetts, 2006.
- Stöver, Bernd: *United States of America. Geschichte und Kultur. Von der ersten Kolonie bis zur Gegenwart*. München, 2012.
- Stott, William: *Documentary Expression and Thirties America*. Chicago, 2001.
- Strauß, Botho: *Paare, Passanten*. München, 1984.
- Streichen, Edward (Hrsg.): *The Bitter Years: 1935-1941. Rural America as Seen by the Photographers of the Farm Security Administration*. New York, 1962.
- Sussman, Elisabet (Hrsg.): *William Eggleston: Democratic Camera. Photographs and Video. 1958-2008. Ausstellungskatalog Whitney Museum of American Art*. New York, 2008.
- Szarkowski, John: *Looking at Photographers. 100 Pictures from the Collection of The Museum of Modern Art*. New York, 1974.
- Szarkowski, John: *Mirrors and Windows. American Photography since 1960*. New York, 1978.
- Szarkowski, John: *The Photographer's Eye. Ausstellungskatalog Museum of Modern Art*, New York, 1966. London, 1980.
- Szarkowski, John (Hrsg.): *Walker Evans*. New York, 1971.

- 
- Taylor, Charles: Sources of the Self. The Making of Modern Identity. Cambridge, 1989.
- Tormey, Jane: Cities and Photography. Routledge, 2013.
- Tronzo, William (Hrsg.): The Fragment. An Incomplete History. Los Angeles, 2009.
- Turner, Peter (Hrsg.): American Images. Photography 1945-1980. Harmondsworth, 1985.
- Urry, John: Sociology beyond Societies. Mobilities for the Twenty-First-Century. London, 2000.
- Vaizey, Marina: The Artist as Photographer. London, 1982.
- Vanderbeeken, Robrecht (Hrsg.): Bastard or Playmate? Adapting Theatre, Mutating Media and Contemporary Performing Arts. Amsterdam, 2012.
- Vitali, Christoph (Hrsg.): Das Fragment – Der Körper in Stücken. Frankfurt am Main, 1990.
- von Ameluxen, Hubertus (Hrsg.): Theorie der Fotografie IV 1980-1995. München, 2000.
- von Keitz, Ursula; Hoffmann, Kay (Hrsg.): Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Marburg, 2001.
- von Schaffer, Ingrid; Winzen, Matthias (Hrsg.): Deep Storage – Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst. München 1997.
- von Zitzewitz, Jutta: Die Stadt, der Highway und die Kamera. Fotografie und Urbanisierung in New York zwischen 1945 und 1965. Berlin, 2014.
- Walter, Christine: Bilder erzählen! Positionen inszenierter Fotografie: Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood. Weimar, 2001.
- Wasser, Hartmut (Hrsg.): USA. Grundwissen-Länderkunde. Wirtschaft – Gesellschaft – Politik. Opladen, 2000.
- Watson, Steven: Die Beat Generation. Visionäre, Rebellen und Hipsters, 1944-1960. New York, 1995.
- Watzlawick, Paul: Wie wirklich ist die Wirklichkeit? München, 1976
- Weaver, Mike (Hrsg.): The Art of Photography 1839-1989. London, 1989.
- Weibel, Peter (Hrsg.): Ausstellungskatalog Zentrum für Kunst- und Medientechnologie, Karlsruhe 2011. Car Culture. Medien der Mobilität. Karlsruhe, 2011.
- Werkner, Patrick: Land Art USA. Von den Ursprüngen zu den Großraumprojekten in der Wüste. München, 1992.
- Weski, Thomas (Hrsg.): click doubleclick. Das dokumentarische Moment. Köln, 2006.
- Whithaker, Reg: Das Ende der Privatheit. Überwachung, Macht und soziale Kontrolle im Informationszeitalter. München, 1999.
- Wiegand, Wilfried (Hrsg.): Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst. Frankfurt am Main, 1981.
- Wolf, Herta (Hrsg.): Diskurse der Fotografie. Frankfurt am Main, 2003.
- Wolf, Herta (Hrsg.): Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Frankfurt am Main, 2002.
- Woodall, Joanna (Hrsg.): Portraiture. Facing the Subject. Manchester, 1997.

Wörler, Frank: Das Symbolische, das Imaginäre und das Reale. Lacans drei Ordnungen als erkenntnistheoretisches Modell. Bielefeld, 2015.

Yorat, Dave: Fotografie. München, 2001.

#### **9.1.4. Artikel und Zeitschriften (in alphabetischer Ordnung)**

Center for Creative Photography, University of Arizona, Research Series, Number 23, June 1986. Tucson, 1986. Stark, Amy: The Smoking Gun and Other Archival Fallacies. Seite 4-15; Jacobs, David L.: Labyrinths. Seite 16-45; Solomon, Nancy: Exhibitions 1982-1985. Seite 46-48.

Fotogeschichte Heft 126, 2012.

Jens Rucatz: Bleiwüsten zur Austrocknung der Bilderflut. Susan Sontag und die Kritik an der fotografischen Reproduktion". Seite 11-22.

Image. Journal of Photography and Motion Pictures of the International Museum of Photography at George Eastman House. Vol. 15, No.2, 1977.

Monkeys Make the Problem More Difficult: A Collective Interview with Garry Winogrand. Seite 1-4.

Kunstforum Band 41, Mai 1980.

Honnef, Klaus: Das subjektive Moment in der Dokumentar-Fotografie. Materialien und Gedanken zu einer neuen Ansicht über Fotografie.

Seite 210-229.

Kunstforum Band 238, Februar-März 2016.

Zybok, Oliver; Stief, Angela: "California Dreaming I – Visionen aus einem pluralistischen Kosmos",

S. 32-141.

Transatlanticcirca Revue D'études américaines. American Studies Journal. 2/2014.

Aesthetics of Theory in the Modern Era and Beyond/Photographie documentaire.

Papageorge, Tod: About a Photograph: New York, 1967, by Garry Winogrand. Seite 1-6.

### 9.1.5. Internetquellen (in alphabetischer Ordnung)

<https://www.americansuburbx.com/2009/06/interview-garry-winogrand-excerpts-with.html>  
(Stand 22. Juni 2019)

<https://www.arts.gov> (Stand 22. August 2017)

[https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/garry\\_winogrand](https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/garry_winogrand) (Stand 26. Juli 2019)

<https://ccp.arizona.edu/artists/harold-jones> (Stand 13. Januar 2018)

<http://www.doneddyart.com> (Stand 23. Juni 2019)

<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=198> (Stand 18. Juli 2019)

<https://fraenkelgallery.com/publications/category/winogrand-garry> (Stand 02. Februar 2018)

<https://gerson.org/gerpress/> (Stand 18. Juli 2017)

<http://www.getty.edu/art/collection/objects/127599/garry-winogrand-los-angeles-american-1964/?dz=0.5000,0.3367,0.92> (Stand 22. Juni 2019)

<https://www.gf.org/about/fellowship> (Stand 17. Juli 2017)

<https://www.greenpeace.de/node/9653> (Stand 18. Juni 2019)

[https://www.hatjecantz.de/files/eggle\\_3.pdf](https://www.hatjecantz.de/files/eggle_3.pdf) (Stand 26. Juli 2019)

<https://harpers.org/archive/2015/07/travel-day/2/> (Stand 21. Juli 2019)

<https://journals.openedition.org/transatlantica/7084> (Stand 21. Juli 2019)

<https://www.lanl.gov> (Stand 22. Juni 2019)

<https://www.metmuseum.org/artcollection/search/284712> (Stand 04. Mai 2019)

[https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/dorothea-lange-migrant-mother-nipomo-california-1936](https://www.moma.org/learn/moma_learning/dorothea-lange-migrant-mother-nipomo-california-1936) (Stand 07. Juli 2019)

[https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/3860/releases/MOMA\\_1967\\_Jan-June\\_0034\\_21.pdf](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3860/releases/MOMA_1967_Jan-June_0034_21.pdf). (Stand 20. Juli 2019)

<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/92849/jewish-giant-home-his-parents-bronx-ny-1970> (Stand 09. Juli 2019)

<https://www.peta.de/ueberpeta> (Stand 18. Juni 2019)

<https://www.widewalls.ch/garry-winogrand-color-photography-brooklyn-museum/> (Stand 25. Juli 2019)

<https://www.youtube.com/watch?v=s-GnKXI7EDQ> (Stand 03. Juli 2019)

<https://zkm.de/de/publikation/exit-ausstieg-aus-dem-bild> (Stand 02. Februar 2018)

---

## 9.2. Abbildungsverzeichnis (nach Reihenfolge in Publikation)

Cover

Paul McDonough für Garry Winogrand

© The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Garry Winogrand, Hollywood Boulevard, Los Angeles, 1969 (Seite 22)

© The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Fred W. McDarrah, Garry Winogrand On A San Francisco Street.

American photographer Garry Winogrand (1928 - 1984) holds his camera as he stands on a sidewalk, San Francisco, California, August 7, 1972 (Seite 33)

© Fred W. McDarrah/Getty Images/168958680

Garry Winogrand, Lake Tahoe, 1964 (Seite 35)

© The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Garry Winogrand, New York, 1968 (Seite 36)

© The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Garry Winogrand, New York, 1962 (Seite 39)

© The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Garry Winogrand, New York World's Fair, 1964 (Seite 40)

© The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Garry Winogrand, New York, 1950s (Seite 42)

© The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Garry Winogrand, New York, 1965 (Seite 42)

© The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Garry Winogrand, New York, 1968 (Seite 44)

© The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Garry Winogrand, Apollo 11 Moon Shot, Cape Kennedy, Florida, 1969 (Seite 46)

© The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Garry Winogrand, Fort Worth, Texas, 1975 (Seite 50)

© The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Garry Winogrand, Los Angeles, 1980 (Seite 54)

© The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Garry Winogrand, Ivar Theater, 1982 (Seite 56)

© The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Garry Winogrand, Los Angeles International Airport, 1964 (Seite 60)

© The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Garry Winogrand, Marilyn Monroe, Seven Year Itch Set, New York 1955 (Seite 61)

© The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Garry Winogrand, Annie on Camera, Peters, Curry, and Burnett rehearsing "Easy Street", Burbank, number 87, 1981 (Seite 64)

© The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

- 
- William Eggleston, Annie on Camera, number 122, 1981 (Seite 65)  
© Eggleston Artistic Trust, courtesy David Zwirner, New York/London
- Garry Winogrand, Los Angeles, 1980-1983 (Seite 68)  
© The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco
- Garry Winogrand, Los Angeles, 1983 (Seite 70)  
© The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco
- Dorothea Lange, Toward Los Angeles, California, 1937, LC-USZC4-8174 (Seite 72)  
© Library of Congress, Prints & Photographs Division
- Garry Winogrand, American Legion Convention, Dallas, Texas, 1964 (Seite 77)  
© The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco
- Garry Winogrand, Peace Demonstration, Central Park, New York 1970 (Seite 80)  
© The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco
- Walker Evans, Store with false front, Vicinity of Selma, Alabama, 1936 (Seite 89)  
© Library of Congress, Prints & Photographs Division LC-USF342-T01-001139-A
- Dorothea Lange, Migrant Mother (Destitute pea pickers in California. Mother of seven children. Age thirty-two.) Nipomo, California, 1936 (Seite 106)  
© Library of Congress, Prints & Photographs Division LC-USF34-9058-C
- William Klein, Gun 1, New York, 1954 (Seite 118)  
© William Klein
- Walker Evans, Roadside Stand Near Birmingham/Roadside Store Between Tuscaloosa and Greensboro, Alabama, 1936 (Seite 122)  
© Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art, New York
- Robert Frank, Hoboken, New Jersey, 1955 (Seite 124)  
© Robert Frank
- Robert Frank, Trolley–New Orleans, 1955 (Seite 125)  
© Robert Frank
- Diane Arbus, Child with Toy Hand Grenade, in Central Park, New York City, 1962 (Seite 131)  
© The Estate of Diane Arbus, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco
- Diane Arbus, Eddie Carmel a Jewish giant at home with his parents in the Bronx, New York 1970 (Seite 131)  
© The Estate of Diane Arbus, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco
- Lee Friedlander The Street, New York City, 1962 (Seite 134)  
© Lee Friedlander, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco
- Lee Friedlander, Self-Portrait, New York City, 1966 (Seite 135)  
© Lee Friedlander, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco
- Garry Winogrand, Los Angeles, 1964 (Seite 141)  
© The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco
- Garry Winogrand, Long Island, New York, 1968 (Seite 145)  
© The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco
- Don Eddy, Volkswagen and OK used Cars, 1971 (Seite 146)  
© Don Eddy

---

Ant Farm, Cadillac Ranch, site-specific installation in Amarillo, Texas, 1974 (Seite 148)  
© Wyatt McSpadden

Garry Winogrand, Los Angeles, 1964 (Seite 150)  
© The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Garry Winogrand, White Sands National Monument, 1964 (Seite 153)  
© The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Garry Winogrand, Frosh-Soph Rush, Columbia University, New York, 1950 (Seite 160)  
© The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery

Garry Winogrand, Albuquerque, New Mexico, 1958 (Seite 162)  
© The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Garry Winogrand, untitled, 1950s (Seite 168)  
© The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Garry Winogrand, Utah, 1964 (Seite 169)  
© The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Ed Ruscha, Every Building on the Sunset Strip, 1966 (Seite 171)  
© Ed Ruscha

Tod Papageorge, New York City, 1967 (Seite 172)  
© Tod Papageorge

Garry Winogrand, Central Park Zoo, New York City, 1967 (Seite 172)  
© The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco