



Helen Levitts Farbfotografien im Kontext.

LV: Provoke: Fotografie, Aktion, Körper

LV-Nr: S04575

LV-Leitung: Dr. Walter Moser

Semester: Sommersemester 2023

Verfasserin: Marie Stubenvoll, BA

Mat.Nr.: 01407105

Tel.Nr.: 06605787103

E-Mail: m.stubenvoll96@gmail.com

Studienrichtung: kkp

Semester: Wintersemester 2023-2024

Universität für angewandte Kunst

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
Forschungsstand	2
2. Geschichte der Farbfotografie. Ein kurzer Abriss.	3
3. Körper. Verrenkung. Fragmentierung. Maskierung.	5
3.1. Verrenkung.....	6
3.2. Fragmentierung.....	8
3.3. Maskierung.....	9
4. Öffentlichkeit im Wandel	11
4.1. Gehsteige	12
4.2. Hauseingänge	15
4.3. Schaufenster.....	17
5. Verschriftlicht. Die Stadt als Textfläche.	19
6. Materialität in der Farbfotografie.	22
7. Resümee	25
8. Literaturverzeichnis	27
9. Abbildungsverzeichnis	30
10. Abbildungen	32

1. Einleitung

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde Farbe mit Werbung und Entertainment assoziiert, wogegen Kunstfotografien und seriöser Fotojournalismus Schwarz-Weiß zugesprochen wurde. Dies änderte sich während der 1970er Jahre.¹ Eine der frühen Fotograf*innen, welche Farbe in ihr Oeuvre aufnehmen, ist Helen Levitt.² Levitt, 1913 – 2009, lebte in New York.³ Walker Evans und Henri Cartier-Bresson zählen zu ihren Weggefährten und inspirieren sie.⁴ Der Fokus ihres Werkes liegt auf Menschen im Stadtraum, Bildinhalte findet sie etwa in den Stadtteilen Harlem und Bronx.⁵ Levitt erweitert ihr Repertoire früh um Gruppen von Farbfotografien, zu einer Zeit, als diese noch Besonderheit darstellten. Sie erhielt zwei Guggenheim-Stipendien, wodurch die noch teure Farbfotografie finanziert werden konnte. Die erste Serie entstand in den Jahren 1959 bis 1963, wobei diese weitgehend bei einem Diebstahl verloren gingen. Levitts Arbeiten wurden bereits 1963 im Zuge einer Color Slide Show durch Kurator John Szarkowski gezeigt.⁶ Ab 1971 erfolgen weitere Aufnahmen mittels Farbfilm. Diese Zeitspanne dauert bis Ende der 80er-Jahre, nebenbei entstehen Schwarz-Weiß-Fotografien.⁷ Levitt zählt zu den Fotograf*innen der amerikanischen *New Color Photography*.⁸

Das Thema der Bachelorarbeit ergab sich nicht zuletzt aus dem Seminar *Provoke Fotografie, Aktion und Körper* aus dem Sommersemester 2023 von Dr. Walter Moser, welcher den Hinweis zur Besonderheit der Farbe lieferte.

Folgender Text erfragt, wie Helen Levitt das Mittel der Farbe in ihren Fotografien einsetzt. Vergleiche zu ihrem Schwarz-Weiß-Werk sowie zeitgleicher Arbeiten von Walker Evans, Garry Winogrand, Joel Meyerowitz und William Eggleston dienen der Einordnung.

¹ Kevin Moore, „Starburst: Color Photography in America 1970-1980“, in: Kevin Moore (Hg.), *STARBURST Color Photography in America 1970-1980* (Ausst.-Kat. Cincinnati Art Museum, Cincinnati 2010), Ostfildern: Hantje Cantz, 2010, S. 8.

² Astrid Mahler, „Straßenszenen in Farbe Helen Levitts Entwicklung einer neuen Bildsprache“, in: Walter Moser (Hg.), *Helen Levitt* (Ausst.-Kat. Albertina, Wien 2018/2019), Heidelberg Berlin: Kehrer, 2018, S.43.

³ Klaus Albrecht Schröder, „Vorwort“, in: Walter Moser (Hg.), *Helen Levitt* (Ausst.-Kat. Albertina, Wien 2018/2019), Heidelberg Berlin: Kehrer, 2018, S. 7.

⁴ Duncan Forbes, *Sozialer Realismus in den Straßen der Stadt*, in: Walter Moser (Hg.), *Helen Levitt* (Ausst.-Kat. Albertina, Wien 2018/2019), Heidelberg Berlin: Kehrer, 2018, und S. 10-11; Moser, S. 17.

⁵ Walter Moser, „Rollenbilder, Körpertechniken und Stummfilmgesten. Zu Helen Levitts performativen Strategien“, in: Walter Moser (Hg.), *Helen Levitt* (Ausst.-Kat. Albertina, Wien 2018/2019), Heidelberg Berlin: Kehrer, 2018, S. 17.

⁶ Mahler 2018, S. 43.

⁷ Mahler 2018, S. 43.

⁸ Moore 2010, S.11.

Forschungsstand

Farbfotografie ist noch als ein breiter Untersuchungsgegenstand zu betrachten. Wertvolle Kenntnisse zu den Farbfotografien Helen Levitts liefert Astrid Mahler 2018⁹. Sie folgt einer ähnlichen Fragestellung und gewährt wichtige Einblicke in die Herausforderungen und technischen Feinheiten der Farbfotografie in den 1970er Jahren. Zudem ordnet sie Levitts Schwarz-Weiß-Fotografien im Vergleich zu ihrem Farbwerk ein. Schließlich werden die gestalterischen Neuheiten, welche sich durch den Einsatz von Farbe ergeben, erörtert. Weiters vermerkt Mahler, dass Gegenstände oder Waren in Levitts Spätwerk ihr Repertoire ergänzen.¹⁰ Aspekte zu Körperlichkeit, Performativität, sowie der Straße als Bühne beleuchtet Moser 2018¹¹. Zudem veranschaulicht der Autor Levitts Bezug zum Surrealismus.

Sandra Phillips kontextualisiert Helen Levitts Werk mit dem Surrealismus und Henri Cartier-Bresson. Zudem verweist sie auf Levitts Freundschaft zu Walker Evans und beleuchtet soziale Aspekte, sowie Fotografie im Stadtraum an sich und Aspekte der Öffentlichkeit.¹²

Duncan Forbes 2018¹³ verortet Helen Levitt im sozialkritischen Kontext, etwa bezogen auf Levitts surrealistische Darstellungen, und bezieht sich auf ihre Bilder von spielenden Kindern.¹⁴ Bedeutend für die Auseinandersetzung mit Farbfotografie sind darüber hinaus Moore 2010¹⁵, Bussard 2013¹⁶ und Hostetler 2013¹⁷. Kevin Moore bietet einen breiten Überblick bezüglich des Einzuges der Farbe in der Kunstwelt.¹⁸ Bussard erweitert Moores Text, indem sie die Anfänge der Farbfotografie in den 1930er Jahren etwa näher erläutert.¹⁹ Lisa Hostetler fokussiert ihre Untersuchung auf die Debatte zwischen Realität und malerischem Charakter in der Farbfotografie.²⁰ Die Texte eint eine Schwerpunktsetzung auf die Arbeiten der 1970er

⁹ Mahler 2018, S.42-47.

¹⁰ Mahler 2018, S.42-47.

¹¹ Moser 2018, S. 16-27.

¹² Sandra S. Phillips, Helen Levitt's New York, in: Sandra S. Phillips/ Maria Morris Hambourg (Hg.), Helen Levitt (Ausst.-Kat. San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, 1991), S. 15-43.

¹³ Forbes 2018, S. 9-14.

¹⁴ Forbes 2018, S. 9-14.

¹⁵ Moore 2010, S. 8-36.

¹⁶ Katherine A. Bussard, „FullSpectrum: Expanding theHistoryof American Color Photography“, in: Katherine A. Bussard/ Lisa Hostettler (Hg.), COLOR RUSH American Color Photographyfrom Stieglitz to Sherman (Ausst.-Kat. Milwaukee Art Museum, Milwaukee 2013), New York: Aperture, 2013, S. 1-16.

¹⁷ Lisa Hostetler, „Real Color“, in: Katherine A. Bussard/ Lisa Hostettler (Hg.), COLOR RUSH American Color Photographyfrom Stieglitz to Sherman (Ausst.-Kat. Milwaukee Art Museum, Milwaukee2013), New York: Aperture, 2013, S. 17-27.

¹⁸ Moore 2010, S. 8-36.

¹⁹ Bussard 2013, S. 1-16.

²⁰ Hostetler 2013, 17-27.

Jahre und den Begriff der *New Color Photography*. Anzumerken ist, dass die Literatur vorrangig den amerikanischen Raum beleuchtet.²¹

Kevin Moore verweist auf den Vergleich zwischen Gary Winogrand und Helen Levitt sowie auf gestalterische Aspekte wie den Kontrast.²²

Das Bildmaterial entstammt den bisher genannten Katalogen. Wesentliche Basis sind der von Walter Moser herausgegebene Katalog zu Helen Levitt 2018 sowie *Slide Show: The Color Photographs of Helen Levitt* 2005.

Methodisch wird neben der Literaturrecherche mittels Bildanalyse und Vergleich gearbeitet.

2. Geschichte der Farbfotografie. Ein kurzer Abriss.

Bereits mit Aufkommen der Fotografie Ende der 30er Jahre des 19. Jahrhunderts entsteht der Wunsch nach Farbbildern.²³ Lange gilt das Kolorieren mit Hand als beste Methode.²⁴ Doch ist diese teure Variante der Färbung nicht für die breite Öffentlichkeit leistbar und fordert außerordentliche Fertigkeit.²⁵ Die Brüder Lumière kreieren 1907 mit dem Autochrom den ersten kommerziellen Farbprozess.²⁶ Fragilität und Kosten fordern jedoch Ausstellung und Reproduktion heraus.²⁷ Während der 1920er Jahre findet die Idee, Werbung in Farbe anzufertigen, Einzug.²⁸ Verfahren der Farbfotografie werden in den 1930ern verfeinert und ausgeweitet. Kodak bewirbt mit Kodachrome Mitte der 1930er Jahre den ersten kommerziellen Farbfilm. Farbe erlangt zudem im Film Beachtung, wie der *Zauberer von Oz* 1939 verdeutlicht. Ab den 1940er Jahren drucken Magazine wie *Life* oder *Vogue* vorwiegend Bilder in Farbe.²⁹ Zunehmend erhalten Fotografien in Farbe Aufmerksamkeit.³⁰ Der Fotograf Edward Steichen kuratiert in den 1950er Jahren die Ausstellung *Color Photography* im Museum of Modern Art und bietet erstmals im amerikanischen Raum einen Abriss über Farbfotografie mit eigenen Werken und anderer namhafter Fotograf*innen, darunter Louise

²¹ Moore 2010, S.8-36; Bussard 2013, S.1-16; Hostetler 2013, S. 17-27.

²² Moore 2010, S. 21-22.

²³ Bussard 2013, S. 2 und Hostetler 2013, S. 17

²⁴ Moore 2010, S. 12.

²⁵ Bussard 2013, S. 2.

²⁶ Moore 2010, S. 12.

²⁷ Bussard 2013, S. 2.

²⁸ Hostetler 2013, S. 20.

²⁹ Bussard 2013, S. 3-5.

³⁰ Hostetler 2013, S. 21.

Dahl-Wolfe und Walker Evans. Die 60er Jahre sind davon geprägt, dass jedes Titelblatt, sowie die meisten Kinofilme und Fernsehprogramme farbliche Gestaltung erfahren.³¹ Farbe wird mit Hollywood sowie Unterhaltung assoziiert.³² Als Medium für Kunst und ernsthaften Fotojournalismus dient monochrome Fotografie.³³ Diaprojektionen oder auch Slide Shows etablieren sich als Mittel zur Ausstellung. Beispielsweise werden Werke von Helen Levitt oder Harry Callahan auf diese Weise vermittelt.³⁴ Diaprojektionen waren kostengünstiger und waren etwa intensiver in ihrer Darstellung.³⁵ Mahler erwähnt zudem das aufgrund der Projektion vergrößerte Format als vorteilhaft.³⁶ Technische Aspekte werden in den 1970ern weiterentwickelt.³⁷ Die im MoMA 1976 von Kurator John Szarkowski erstellte Schau zu William Egglestons Farbfotografien markiert einen Wendepunkt, erstmals erscheint eine begleitende Farbpublikation des Museums. Die Farbfotografie erhält im Kunstbereich eine neue Form der Aufmerksamkeit.³⁸ Wichtige Museen beginnen Farbfotografien zu präsentieren. Zudem nehmen zeitgenössische Galerien, darunter etwa die 1971 eröffnete LIGHT Gallery Fotografie und Farbfotografie in ihr Repertoire auf.³⁹ 1981 organisiert Sally Eaucclair im International Center of Photography die Ausstellung *The New Color Photography* mit einer beiliegenden Publikation. Diese versteht sich als Reaktion auf die aufkeimenden fotografischen Arbeiten in Farbe der 1970er Jahre und umfasst etwa Bilder von Joel Meyerowitz und Eve Sonneman.⁴⁰ In Beziehung auf einige Arbeiten der 1970er Jahre etabliert sich die Bezeichnung *New Color Photography*, kurz *New Color*. Dazu zählen neben Helen Lewitt etwa William Eggleston, Joel Meyerowitz oder Joel Sternfeld.⁴¹ *New Color* wird von Vielseitigkeit geprägt. Die Künstler*innen kommen aus Bereichen wie Malerei oder Performance.⁴² In den 1980er Jahren schwinden die Debatten über Farbe in der künstlerischen Fotografie.⁴³ Gilt die monochrome Fotografie lange Zeit als Medium für Kunst und ernsthaften Fotojournalismus, etablieren sich

³¹ Bussard 2013, S. 9.

³² Bussard 2013, S. 11.

³³ Moore 2010, S. 8.

³⁴ Bussard 2013, S. 10-11.

³⁵ Mahler 2018, S. 43.

³⁶ Mahler 2018, S. 43.

³⁷ Bussard 2013, S. 10-11.

³⁸ Bussard 2013, S.13.

³⁹ Moore 2010, S. 11–12.

⁴⁰ Bussard 2013, S. 14.

⁴¹ Moore 2010, S. 10-12.

⁴² Bussard 2013, S. 14-15.

⁴³ Hostetler 2013, S. 26.

Farbfotografien und werden fixer Bestandteil.⁴⁴ Die zusätzliche Erwähnung der Farbe an Ausstellungsplakaten und Publikationstitel ist nicht mehr notwendig.⁴⁵

3. Körper. Verrenkung. Fragmentierung. Maskierung.

In der Literatur wird der Körper als wichtiges Thema in Helen Levitts Fotografien dargelegt.⁴⁶ Moser beleuchtet performative Aspekte in ihrem Werk.⁴⁷ Bekanntheit erlangt sie unter anderem durch das Ablichten spielender Kinder.⁴⁸ Das Spiel der Kinder wurde in den 30er Jahren diskutiert.⁴⁹

Das Spiel ist nach Forbes Gegensatz zu Konsum zu lesen.⁵⁰ Spielende Kinder dienen neben Levitt auch Cartier-Bresson als Sujet.⁵¹ Levitt war mit Cartier-Bresson befreundet.⁵² Sandra Phillips setzt sowohl Cartier-Bressons als auch Levitts Werk in Beziehung zu surrealistischen Praktiken.⁵³ Ziel ist etwa, absonderliche oder fantastische Momente des Alltags zu offenbaren.⁵⁴ Collagen, Spiegel, Augen oder fragmentierte Körper werden in die Arbeiten aufgenommen und als Strategien der Verfremdung umgesetzt.⁵⁵ Weiters dienen Spiele oder Träume der Inspiration.⁵⁶ Wie Walter Moser betont, zählt Verfremdung des Alltäglichen zu Levitts Bildsprache, und wird in ihren Körperdarstellungen verdeutlicht.⁵⁷ Verfremdung zeichnet auch Henri Cartier-Bressons Werk aus.⁵⁸ Sein Werk war auch geprägt vom Unheimlichen im Alltäglichen.⁵⁹ Weiters übten surrealistische Praktiken Phillips zufolge Faszination aus, weil diese beispielsweise einen Moment fassten, die Außenwelt detailliert beschrieben oder Zwischenbeziehungen. Diese Aspekte interessierten auch Levitt. Sie fotografierte nach Phillips ärmliche Umgebungen und lud diese mit Surrealismus auf.

⁴⁴ Moore 2012, S. 8-10.

⁴⁵ Moore 2013, S.8-10.

⁴⁶ Siehe Forbes 2018, S. 11; Moser 2018, S. 17.

⁴⁷ Moser 2018, S.17.

⁴⁸ Forbes 2018, S. 11.

⁴⁹ Phillips 1991, S. 30.

⁵⁰ Forbes 2018, S.11.

⁵¹ Phillips 1991, S. 28.

⁵² Phillips 1991, S. 17.

⁵³ Phillips 1991, S. 51.

⁵⁴ Dempsey 2019, S.7.

⁵⁵ Dempsey 2019, 74.

⁵⁶ Dempsey, S. 27; Dempsey, S. 18.

⁵⁷ Moser 2018, S. 20.

⁵⁸ Forbes 2018, S. 13.

⁵⁹ Phillips 1991, S. 28-30.

Den Begriff des „sozialen Realismus“⁶⁰ verwendet Forbes bezüglich Levitts Arbeiten.⁶¹ Darin versteht er eine Variante des Surrealismus, welche Mitte der 1930er Jahre im amerikanischen Raum aufgekommen ist. Weiters wählten Surrealist*innen mitunter die Straße als Ort des Geschehens, wie dies auch Levitt tat.⁶²

3.1. Verrenkung

Verrenkungen und Fragmente des Körpers sind wiederkehrende Motive in Levitts Fotografien, wie die folgenden Bildbetrachtungen verdeutlichen. In einer querformatigen Farbaufnahme umschließt Randstein den engen Bildausschnitt einer Straße und fungiert als Betonung der nach rechts verlaufenden Fluchtlinien (Abb. 1). Eine geschwungene, in sanften Linien gezeichnete sattgrüne Fläche, das Heck eines parkenden Autos, dominiert mehr als die linke Hälfte des Bildraumes. Die silbrig-glänzende Felge des Reifens zeigt ein verzerrtes Spiegelbild. Hervorgerufen werden die verschwommenen Farbtupfen auf dem Autoreifen durch ein Kind. Dieses befindet sich in verknoteter Pose zwischen dem schmalen Abstand des Autos und des Randsteines. Den Kopf abgewandt, ruht eine Hand auf dem Randstein, die andere am Fahrzeug. Somit bilden die Gliedmaßen eine schleifenförmige Bewegung. Geste sowie Tätigkeit bleiben rätselhaft. Das letzte obere Drittel des Bildes wird von einem kleineren, hellblauen Automobil, passend zur Hausfassade eingesäumt. Direkt an das grüne Auto schließt das gelbe Nummernschild des blauen Autos. Gelb und Blau tonen sich im Grün fort. Surrealer Moment dieser Fotografie wird durch den geneigten, nahen Bildausschnitt und die Farbe unterstrichen. Den Charakter des Unklaren verstärkt die flimmrig-leuchtende Farbgebung. Vergleichend sei eine Fotografie aus den 1940er Jahren herangezogen (Abb. 2). Sie zeigt den knöchrigen, verknoteten Körper eines Jungen auf einem Gehsteig vor einem dunklen, ob seiner Größe, übermächtig wirkenden Automobil. Der entblößte Körper ist vornüber geneigt, und nur der Hinterkopf sichtbar. Unmittelbar vor seinen parallel stehenden Füßen in dunklen Schuhen befindet sich ein flacher, rechteckiger Gegenstand. Wiederum bleibt die exakte Tätigkeit des Jungen Interpretationssache. Neuerlich lässt der gewählte Bildausschnitt einen nahen, leicht geneigten Standpunkt der Fotografin erahnen.

⁶⁰ Forbes 2018, S. 10.

⁶¹ Forbes 2018, S. 10.

⁶² Phillips 1991, S. 28-29.

Beide Fotografien eint neben dem Querformat das Bildmotiv. In mysteriösen Posen verrenkte Kinderkörper sind in Verbindung mit einem Auto abgebildet und verweisen so auf surrealistische Praktiken, wie dies beispielsweise Moser mit dem Mittel der Verfremdung herausgearbeitet hat.⁶³ Die Kinder erwecken den Eindruck, als würden sie in ihrer eigenen Welt sein. Die von Phillips dargelegte Außenwelt als surrealistisches Mittel wird in den Fotografien ersichtlich.⁶⁴ Jeweils vermag sich die Fotografin in unmittelbarer Nähe befinden, und einen engen Ausschnitt der Straße einfangen. Unterschiede werden nicht zuletzt durch Farbgebung übermittelt. Der Bildraum der Farbfotografie wird von Farbflächen bestimmt. Dominiert die grüne Fläche das Bildgeschehen auf den ersten Blick, richtet sich erst danach die Aufmerksamkeit auf das Mädchen. Das hellblaue Auto mit Fassade markiert an Stelle des Horizontes eine dritte Bildebene. Dadurch wird Räumlichkeit erzeugt. Im Gegensatz dazu erfährt die Schwarz-Weiß-Fotografie aufgrund des dominierend schwarzen Wagens Teilung. Zudem bewirkt die Farbe unterschiedliche Körperlichkeit. Der in zackig-kantigen Linien umrissene Körper des Jungen wirkt skulptural. Die silbrige Farbgebung verstärkt den Eindruck des Steinernen. Dagegen ist der Körper des Mädchens von weicher, runder Linienzeichnung geprägt. Die rosige Farbe des Körpers unterstreicht dies. Gleichzeitig trennt der rosa gemusterte Pullover die Arme und Beine, verleiht ihnen Eigenständigkeit. Während die Farbfotografie Dynamik und Bewegung ausstrahlt, wirkt die Schwarz-Weiß-Fotografie insgesamt statischer. Walter Moser zieht das Beispiel der Farbfotografie gleichermaßen heran und betont die Gestik als zentralen Moment und Verweis auf Stummfilmgesten.⁶⁵ Weiters erkennt Astrid Mahler, dass Levitts Interesse für Gestik und Körper in ihrem Farbwerk erhalten bleibt.⁶⁶ Der von Forbes angerengte sozialkritische Charakter wird am ehesten in der Schwarz-Weiß-Fotografie sichtbar.⁶⁷ Der Körper des Jungen ist entblößt und er trägt kein T-Shirt. Die Technik, in diesem Falle das Automobil, dominiert. Insgesamt wirkt die Schwarz-Weiß-Fotografie somit bedrohlich oder beklemmend. Im Gegensatz dazu strahlt die Farbfotografie vermehrt Freundlichkeit aus.

⁶³ Moser 2018, S. 20.

⁶⁴ Phillips 1991, S. 29.

⁶⁵ Moser 2018, S. 26.

⁶⁶ Mahler 2018, S. 44.

⁶⁷ Siehe etwa Forbes 2018, S. 10.

3.2. Fragmentierung

Immer wieder übernimmt Farbe in Levitts Fotografien die Funktion von Fragmentierung und Verbindung von Motiven (Abb. 3). Ein junger Mann im blauen Pullover ruht rücklings auf dem Kofferraum einer dunkelblauen Limousine. Unmittelbar vor dem Wagen liegt auf dem Gehsteig ein dunkelblaues Kleidungsstück und verwächst farblich mit Auto und Reifen. Selbst der Reifen erhält dunkelblaue Nuancen. Neben der Verschmelzung der Blautöne erzeugt ein gelbes, vorbeifahrendes Auto Kontrast. Wiederum rückt die Fotografin eine Person mit Auto in den Fokus. Doch während der Körper des Mädchens von Verknotung gezeichnet ist (Abb. 1), und sich vom Auto abhebt, fließen durch die Farbgebung in dieser Aufnahme Körper und Auto ineinander. Wird der Körper des Mädchens von der grünen Fläche beinahe dominiert, bilden Mann und Wagen hier eine Einheit. Farbflächen und Beziehungen werden unterschiedlich eingesetzt. Die Fotografie vermittelt aufgrund der Farbe und des Sonnenlichtes Entspannung und Erholung.

Eine reduzierte Schwarz-Weiß-Fotografie im Hochformat aus den 1940er Jahren zeigt einen engen Bildausschnitt (Abb. 4). Auf asphaltiertem Grund befindet sich ein Kinderwagen. Eingeklammert wird dieser zu den Seiten aufgeklappte Wagen von zwei helleren Streben. Ein wenig wirkt das Transportmittel wie das gutmütige, weit geöffnete Maul eines Tieres. Mittig aus dieser Öffnung blickt ein lachendes Kind. Irritation ruft der fragmentierte Körper der Mutter hervor, welche vornüber gebeugt in dem Kinderwagen zu verschwinden droht. Vielmehr noch wird der Anschein erweckt, die Frau würde mit dem Kinderwagen eine Einheit bilden. Mutter und Kinderkopf befinden sich in einer schlangenförmigen Drehung. Dies geschieht durch dunkle Flächen von Kleidung und Kinderwagen.

Fragmentierung kehrt in späteren Farbfotografien wieder. Der Bildraum einer Aufnahme wird senkrecht durch eine Metallsäule geteilt (Abb. 5). Rechts ist vor kantig-schlanken Hochhäusern ein kleiner, silberner, rechteckiger Imbissstand stationiert. Ein blau-gelber Sonnenschirm darüber erzeugt weiche Form und erinnert an ein eigentümliches Stück Strandparadies. Die linke Seite zeigt einen bärtigen, bebrillten Mann, dessen Kopf aus einer braunen Papiertüte zu quillen droht. Die Gliedmaßen werden auf kuriose Art und Weise durch die Tasche getrennt. Der rechte Arm verschmilzt beinahe mit der Metallsäule.

Beide Fotografien sind von Levitts Witz und Sinn für Absurdität geprägt. Wiederum sind surrealistische Bezüge festzustellen, etwa in Form von Verfremdung oder Fragmentierung.⁶⁸ Die Schwarz-Weiß-Fotografie lebt von Reduktion und konzentriert sich auf Frau und Kind. Fragmentierung wird durch Verbindung der Motive mittels der dunklen Flächen erzeugt, welche durch die monochrome Aufnahme entstehen. In der Farbfotografie erzielt Levitt das Bruchstückhafte durch die Papiertüte. Einzelne Farbnuancen ziehen inhaltliche Fäden und Zusammenhänge innerhalb der Fotografie, indem sie etwa Schirm und Tüte oder Metallsäule und Imbissstand verbindet. Die Verpackung bildet eine markante Farbfläche und Trennung der Gliedmaßen. Astrid Mahler etwa beschreibt, dass in späteren Arbeiten Levitts vermehrt Waren wiedergegeben werden.⁶⁹ Dies ist insofern bemerkenswert, als ein Konsumgut den Körper schneidet und durch die Farbe betont wird. Angelehnt an Forbes bleibt die Frage zu stellen, ob in diesem Falle der „soziale Surrealismus“⁷⁰ im Sinne einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Umfeld zu sehen ist. Dies vermag durch die Farbe verstärkt werden. Der Materialität wird neue Bedeutung beigemessen. Vermittelt die Farbfotografie nicht zuletzt durch fülligere Umgebung, Dynamik, legt die Schwarz-Weiß-Fotografie neuerlich den Fokus auf das Körperliche und die Mimik des Kindes.

3.3. Maskierung

Mit der Intention, zwischenmenschliche Beziehungen bildlich einzufangen, begab sich Levitt auf die Straße. Wiederkehrende Ereignisse wie Halloween und damit verbundene maskentragende Kinder rücken unter anderem in den Fokus. Masken vermitteln den Moment des Surrealen. Walter Moser legt Bezüge zu Schauspiel und Inszenierung nahe.⁷¹ Halloween findet im 19. Jahrhundert Einzug in Amerika.⁷² Das Bitten um Süßigkeiten wird erst in den 1930er Jahren beliebt und erlangt Mitte der 1950er Jahre breitere Popularität.⁷³ Dewald betont den Charakter der „Inszenierung“⁷⁴ und des „Karnevalesken“⁷⁵, welcher durch das Tragen von Verkleidungen und Masken aufkommt.⁷⁶ Die Halloween-Feierlichkeiten verändern

⁶⁸ Siehe Moser 2018, S. 20 und Dempsey 2019, S.74.

⁶⁹ Mahler 2018, S. 45.

⁷⁰ Forbes 2018, S. 10.

⁷¹ Moser 2018, S. 17-20.

⁷² Dewald 2002, S. 38.

⁷³ Dewald 2022, S. 40.

⁷⁴ Dewald 2022, S. 46.

⁷⁵ Dewald 2022, S. 46.

⁷⁶ Dewald 2002, S. 46.

sich und Kostümmzüge werden veranstaltet. In den 1970er Jahren etabliert sich eine von Kunstkreisen organisierte Parade, welche speziell in New York in Greenwich stattfindet.⁷⁷

Levitts Schwarz-Weiß-Fotografie aus den 1940ern nimmt die Thematik der Maskierung auf. Pilaster umfassen eine doppelflügelige Tür eines Ziegelbaues einer Schwarz-Weiß-Fotografie (Abb. 6). Ein Flügel ist geöffnet, doch das Dahinter bleibt verborgen. Der Glasausschnitt des anderen Türflügels ist von Spiegelungen geprägt. Die teils angedeuteten Stufen vor dem Hauseingang werden von Balustraden begrenzt. Links scheint das Gelände jäh hervorzuspringen. Dies wiederum verleiht den Eindruck, als würde Levitt unmittelbar vor ihrem Motiv Position bezogen haben, zugleich jedoch eine Rolle der Beobachterin einnehmen. Vor dem Eingang stehen auf den Stufen drei Kinder. Das Mädchen, im kurzen, schwingenden Mantel zentral positioniert, hält mit beiden Händen eine Maske mit ausgeschnittenen Augen vor das Gesicht. Zwei Jungen zu ihrer rechten Seite sind bereits maskiert. Sie stehen ein wenig versetzt hintereinander, die Hände ruhen auf der Balustrade, die Füße sind abgewinkelt. Eine Pose des Wartens, bereit um loszugehen.

Eine Farbfotografie verweist auf diese früheren Maskierungen (Abb. 7). Wiederum entsteht durch die Nähe der Eindruck, die Fotografin würde unmittelbar vor den Porträtierten stehen. Zwei Personen auf Augenhöhe sind Zentrum dieser Fotografie. Eine Frau im dunkelroten Mantel und dunkelblauem Tuch richtet ihren Blick über den rechten Bildrand hinaus. Den abgewinkelten Arm hält sie dicht an die zweite Person im Monsterkostüm. Der Kopf ist von einer massiven Gummimaske bedeckt. Die Verkleidung zeigt Herman Munster aus der Fernsehserie The Munsters. Der dunkelblaue Anzug und das Kunstblut der Maske bilden farbliche Verbindungen zur Bekleidung der Frau. Die reduzierte Umgebung besteht vorrangig aus einem cremefarbenen Gebäude und Straßenübergang. Die dezenten, hellen Farben betonen die Personen.

Neuerlich erhält die Materialität der Kostümierung Einzug in die Fotografie. Verglichen mit der Schwarz-Weiß-Fotografie hat diese collagenhaften Charakter. Die kostümierte Person wirkt eigentümlich eingefügt ins Bildgeschehen. Flächige Farben betonen die Dargestellten. Gleichzeitig erzeugt der geringe Abstand eine merkwürdige Form der Nähe. Dagegen vermittelt die Schwarz-Weiß-Fotografie mehr Distanz. Die Kinder erwecken vielmehr den Eindruck, als würden sie für die Fotografin posieren. Dient die Verkleidung als motivische Parallele, so unterscheiden sich die Fotografien deutlich. Vermitteln die bisher behandelten

⁷⁷ Dewald 2002, S. 42.

Schwarz-Weiß-Fotografien oftmals den Geschmack des Statischen oder Skulpturalen, so ist auch in dieser Aufnahme etwas ruhig-unbewegtes zu erkennen. Auch Sandra Phillips betont den Moment, bevor die Kinder starten, und sieht in der Fotografie ein festgefrorenes Spiel.⁷⁸ Das scharf geschnittene architektonische Umfeld betont dies. Gegensätzlich dazu wirkt die Farbfotografie unmittelbarer und plakativer. Wie bereits dargelegt, ist neuerlich ein flächiges Arbeiten zu erkennen. Die Schwarz-Weiß-Fotografie hingegen ist detailreicher. Eine Spiegelung an der Türe unterbricht die Starre. Neuerlich unterscheiden sich die Erzählstränge. Die Schwarz-Weiß-Fotografie wirkt, wie dies Moser eingehend betrachtet hat, wie ein Schauspiel.⁷⁹ Das Halloweenfest als solches ist nur im Kontext zu erahnen. Vielmehr wirkt es wie eine inszenierte Fotografie. Die Farbfotografie vermittelt komische Irritation und legt das Ziel des Kostümfestes als solches offen. Wiederum werden surrealistische Mittel bedient, beispielsweise wirken die Protagonist*innen der Farbfotografie wieder in einer eigenen Welt versunken.⁸⁰ Die Farbe verstärkt mitunter den Eindruck des Alltäglichen.

4. Öffentlichkeit im Wandel

Hauseingänge, Fenster oder Gehsteige kehren wiederholt in Levitts Werk wieder und markieren den „Übergang vom privaten zum öffentlichen Raum“⁸¹. Moser betont die Funktionalität als Bühne und Kulisse dieser städtischen Strukturen.⁸² Phillips zufolge gilt Levitts Interesse vielmehr Hauseingängen, Gehsteigen, Fassaden oder Ziegelmauern und deren Gebrauchsspuren als dem tatsächlichen Ort.⁸³ Die Autorin verweist zudem darauf, dass Levitt die Stadt persönlicher und humaner wiedergibt, im Gegensatz zur modernen, mechanischen Stadt, welche sich in den 30er Jahren etabliert. An anderer Stelle beschreibt sie, dass die bewohnte Stadt in den 1930ern zum Sujet wird.⁸⁴ Die 1930er Jahre sind noch geprägt von der großen Depression.⁸⁵ Veränderungen, wie der Einzug des Fernsehapparates in das alltägliche Leben spiegeln sich in Levitts Fotografien. Etwa sind weniger spielende Kinder im öffentlichen Raum zu sehen.⁸⁶

⁷⁸ Phillips 1991, S. 27.

⁷⁹ Siehe etwa Moser 2018, S. 17.

⁸⁰ Siehe Phillips 1991, S. 29.

⁸¹ Moser 2018, S. 18.

⁸² Moser 2018, S. 17-18.

⁸³ Phillips 1991, S. 16-18.

⁸⁴ Phillips 1991, S. 29.

⁸⁵ Siehe etwa Phillips 1991, S. 25.

⁸⁶ Mahler 2018, S. 44-45.

4.1. Gehsteige

Die Schwelle zwischen Straße und Gehsteig hat unterschiedliche Bezeichnungen wie Bürgersteig, Gehweg oder Gehsteig. Im 17. Jahrhundert werden dem Gehsteig die Funktionen als Abgrenzung zur Straße und als Schutz für Fußgänger*innen zugesprochen.⁸⁷

Fluchtlinien einer Schwarz-Weiß-Fotografie aus den 1940er Jahren unterstreichen den Übergang von belebtem Gehsteig und Straße (Abb. 8). Kinder versammeln sich um diese Schnittstelle und betrachten Glasscherben eines zerbrochenen Spiegels. Zwei Buben halten die massive Einfassung. Dieser so entstandene Bildrahmen beinhaltet das Porträt eines Jungen in Latzhose auf einem Fahrrad. Sein Gesichtsausdruck vermag zwischen Betretenheit und Erstaunen zu pendeln. Die Augen sind auf die Überreste des Spiegels gerichtet. Die surreale Situation wird durch eine vorbeischreitende, weiß gekleidete Person verstärkt. Sie wirkt wie eine unwirkliche, geisterhafte Erscheinung. Levitts vielseitiger Witz offenbart sich hier. Im Hintergrund verspricht ein Geschäftsschild Reparatur.

Phillips betont den surrealistischen Charakter der Fotografie, und verweist auf den Rahmen des gebrochenen Spiegels als Türrahmen.⁸⁸ Zudem vergleicht sie die Kinder, welchen den Rahmen halten, mit Engeln der Renaissance.⁸⁹

In einer Farbfotografie wählt Levitt einen ähnlichen Schauplatz. Diesmal dient eine Telefonzelle als Rahmenhandlung. Astrid Mahler beobachtet, dass die Telefonzelle Levitts Spätwerk erweitert.⁹⁰ Telefone mittels Münzeinwurf etablieren sich Ende des 19. Jahrhunderts, um der Öffentlichkeit Ferngespräche zu ermöglichen.⁹¹

Am Rande eines Gehsteiges umrahmen massive metallene Linien einer solchen drei Personen (Abb. 9). Eine dunkelhaarige Frau dominiert die Telefonzelle. Links und rechts klammern sie die Körper zweier Kinder ein. Kontrast bildet der hellblaue, weiche Stoff ihres Kleides mit Blumenmuster. Dies steigert den kuriosen Anstrich der Szene, denn Materialität von Telefonzelle und Stoff bilden einen Gegensatz. Farbliche Akzente des Blauen spiegeln sich in den Socken des Buben wider. Das zarte Gelb seines T-Shirts wiederum wird sehr viel kräftiger in der Straßenmarkierung sowie der Kleidung des vorbeifahrenden Motorradfahrers oder

⁸⁷ Magnago Lampugnani 2023, S. 221-231.

⁸⁸ Phillips 1991, S. 29.

⁸⁹ Phillips 1991, S. 16.

⁹⁰ Mahler 2018, S. 45.

⁹¹ Magnago Lampugnani 2023, S. 43.

eines Schildes aufgenommen. Eine visuelle Verbindung zum räumlichen Umfeld entsteht auf diese Weise.

Vergleichend sind beide Bilder von der markanten Diagonale geprägt, welche Gehsteig und Straße trennt. Während in der Schwarz-Weiß-Fotografie der Randstein durch eine kleinere Erhöhung räumliche Unterbrechung darstellt, geschieht dies in der Farbfotografie mittels gelber Straßenmarkierung. Wenngleich beide Aufnahmen nahe der Randsteinfassung angesiedelt sind, so unterscheiden sich die Bildinhalte. Die Schwarz-Weiß-Fotografie fängt das lebendige Tummeln der Straße ein. Die Szene wirkt über den Bildrand hinaus ausufernd, da die Fotografie teilweise Kinder und Passant*innen schneidet. Diese Fotografie gibt noch das Treiben auf der Straße wieder. Wie Forbes herausarbeitet, werden Kinder beim unbekümmerten Spiel in ihrer eigenen Welt gezeigt.⁹² Sie spielen mit Fundstücken, in diesem Fall ein gebrochener Spiegel, und bilden nach Forbes Gegenstück zur Konsumwelt. Zusätzlich beschreibt der Autor das „räumliche Chaos“⁹³ des Spieles.⁹⁴ Dies ist in der Fotografie ersichtlich. Die Kinder sind über den Bildraum gewissermaßen verstreut, wogegen die Familie durch die Telefonzelle eine gewisse Ordnung erfährt. Der sanft geschwungene Rahmen hebt aufgrund des Monochromen das Porträt des Jungen hervor. Phillips wählt das Bildbeispiel einleitend und verweist darauf, dass der soziale Kontext beinahe vermieden wird. Nur ein zerrissenes T-Shirt ist nach Phillips zu erkennen.⁹⁵ In ihrer Beschreibung kommt bereits der illusionistische und narrative Charakter der Fotografie zum Ausdruck. Die monochrome Farbgebung verstärkt den Eindruck einer Einheit, verknüpft durch das Spiel, wo keine sozialen Unterschiede wichtig sind, denn die spezifischen Einzelheiten sind kaum zu bemerken. Vielmehr liegt der Fokus auf Spiegel und Spiel.

Die Farbfotografie hingegen zeigt eine Reduktion des Umfeldes. Hier ist bereits der öffentliche Wandel im Rückzug von den Straßen ins Privatleben zu erkennen.⁹⁶ Der Eindruck, dass die Personen in der Telefonzelle eingequetscht sind, verstärkt dies. Sie werden von der Umgebung dadurch getrennt. Die verschlungenen Körper werden durch die Farbe der Kleidung in ihrer Eigenständigkeit betont, da diese deren Stofflichkeit und Muster unterstreicht. Das intensive Blau betont den Körper der Erwachsenen und lenkt den Blick auf sich. Zugleich bildet es

⁹² Forbes 2018, S. 11-12.

⁹³ Forbes 2018, S. 12.

⁹⁴ Forbes 2018, S. 12.

⁹⁵ Sandra Phillips 1991, S. 15.

⁹⁶ Siehe etwa Mahler 2018, S. 44-45.

Kontrast zum Gelb und wirkt frisch und leuchtend im Gegensatz zum spröden Asphalt. Im Gegensatz zur Schwarz-Weiß-Fotografie spielen sie nicht mehr unbeaufsichtigt auf der Straße, sondern sind in Begleitung der erwachsenen Frau. Der geblümete Stoff erlangt Aufmerksamkeit und verleiht der Fotografie gleichzeitig Frische. Dies steht im Kontrast zu dem Zustand des Eingequetschten. Der Rahmen grenzt von der Außenwelt ab. Licht und Perspektive tragen dazu bei. Beide Rahmen erzeugen Trennung der unterschiedlichen Welten oder Abgrenzung zur Außenwelt. Wiederum bedient sie surrealistische Mittel.⁹⁷

In der Schwarz-Weiß-Fotografie wird der Rahmen durch das Monochrome betont und in der Farbfotografie durch das Silberne der Telefonzelle und der Kleidung der Dargestellten in verschiedenen Farben. Der von Moore beschriebene Kontrast wird hier etwa ersichtlich.⁹⁸

Wie bereits erwähnt, erhält William Eggleston 1976 im MoMA eine vom Kurator des Museums John Szarkowski organisierte und medial diskutierte Einzelausstellung.⁹⁹ Eggleston nutzt gleichfalls Effekte gemusterter Stoffe. Moosbewachsene Pflastersteine bilden den Untergrund für eine massive, weiße Bank (Abb. 10). Zwei Platten in abgenutztem, gelebtem Weiß bilden die Lehnen. Sie wirken hart und unbequem. Gegensatz bildet die weiche Auflage der Bank. Eingebettet in diese Konstruktion sitzt mittig eine ältere Frau, die knöchernen Beine in schwarzen, gespitzten Schuhen. Während eine Hand auf der weichen Matte liegt, ruht in der anderen kaum merklich eine Zigarette.

Auffällig sind die farbenfrohen, intensiven und gegensätzlichen Muster von Auflage und Kleid der Frau. Obwohl das Orange-Gelb der Polsterung konträr zum dominanten Blitzblau und Rot ist, vereint der floral anmutende Druck der Stoffe. Dadurch suggerierte Fröhlichkeit bildet Gegensatz zur Umgebung, welche Verfall oder Resignation vermittelt. Egglestons Fotografie ist im Unterschied zu Levitts Variante nüchterner. Während Levitt die kuriose Verdrehung der Körper einfängt, beschränkt sich Eggleston auf eine Person. Das sanfte Blau der Kleidung von Levitts Dargestellter steht im Gegensatz zur massiven Form der Telefonzelle. Die Muster in Egglestons Bild wirken plakativer und dominanter. Vielmehr noch wird die Abbildung erst komplettiert durch die Farbe der Stoffe, als würde die Frau inmitten der Muster verschwinden.

⁹⁷ Phillips 1991, S. 29.

⁹⁸ Moore 2010, S. 21.

⁹⁹ Katherine A. Bussard, „William Eggleston“, in: Katherine A. Bussard/ Lisa Hostettler (Hg.), COLOR RUSH American Color Photography from Stieglitz to Sherman (Ausst.-Kat. Milwaukee Art Museum, Milwaukee 2013), New York: Aperture, 2013, S.172-175.

4.2. Hauseingänge

Neben den Schwellen zwischen Straße und Gehsteig sind Fenster und Hauseingänge zentrales Element in Levitts Werk, wie dies etwa auch Phillips beschreibt.¹⁰⁰ In einer querformatig ausgerichteten Schwarz-Weiß-Fotografie agieren vier Männer vor einem Backsteingebäude (Abb. 11). Obwohl sie nahe beieinanderstehen, ist keine direkte Interaktion erkennbar. Zwei Männer dominieren die Abbildung. Die Figur in einem hellen T-Shirt mit leicht gebeugter Haltung und den Betrachter*innen zugewandten Rücken wirkt skulptural, der bruchstückhafte Oberkörper erinnert an einen Torso. Ein anderer junger Mann in gestreiftem Anzug und Hut posiert elegant vor der Kamera. Die Zigarette ruht zwischen den langen Fingern, und die Streifen des Anzuges wirken konträr zu der markanten Struktur des Ziegelbaus. Ein Mädchen, im Vergleich zu den Männern weitaus kleiner, beobachtet aus einem geöffneten Fenster mit abgestütztem Ellbogen die Situation.

In der Literatur wird mit Joel Meyerowitz ein weiteres Vergleichsbeispiel genannt.¹⁰¹ Wie Levitt zählt Meyerowitz zu Vertreter*innen der *New Color Photography*.¹⁰² Die Farbe bedient seiner Ansicht nach einen emotionalen Wert.¹⁰³

Seine querformatig ausgerichtete Farbfotografie nimmt das Motiv des Hauseinganges auf, und rückt die pyramidenförmige Ansammlung von Menschen in den Mittelpunkt (Abb. 12). Manche sind im Gespräch, beobachten oder überqueren das Bildgeschehen. Lebendiges Treiben entsteht zwischen Hektik und Ruhe pendelnd. Der Hintergrund umfasst Fenster und Hauseingang. Verschiedene Größenanordnungen der Porträtierten erzeugen Schichtungen, sie verstärken den Eindruck des Bewegten. Der Kopf eines dunkelhaarigen Mannes mit ebenso schwarzer Sonnenbrille mündet im dunklen Anzug eines weiteren Mannes. An der Mauer wiederum lehnt mit abgewinkelten Armen eine Dame im türkisfarbenen T-Shirt. Ihr Gesicht ist zur Seite gedreht und die Kleidung als markantestes Farbbild der Fotografie zu lesen. Im Hintergrund formiert sich eine kleinere Personengruppe, die Körper der Gruppe bilden eine Einheit. Die helle Kleidung verursacht den Eindruck des Ineinanderfließens und bildet einen Kontrast zur stillen, dunklen Hausfassade. Aus dem Schwarz des halb geöffneten Fensters

¹⁰⁰ Phillips 1991, S. 16-17.

¹⁰¹ Mahler 2018, S.46.

¹⁰² Moore 2010, S.11.

¹⁰³ Hostetler 2013, S.23.

blickt ein Kind. Die Farbkontraste erschließen sich erst nach und nach. Während das T-Shirt der Frau der Fotografie Frische und Dynamik verleiht, rufen die weiß-schwarzen Kontraste Eleganz hervor, zudem findet eine Staffelung der Figuren statt.

Verglichen mit Levitts Fotografie ist das Motiv der Menschen vor dem Hauseingang zu nennen. Jeweils nutzen die querformatigen Fotografien diverse Größenordnungen, jedoch konzentriert sich Levitts auf mögliche Beziehungsgeflechte und expressive Gestik. Die Farbfotografie von Meyerowitz weist intensivere Schichtung der Dargestellten auf, sodass diese insgesamt collagenartiger und flacher wirkt. Fragmentierung ist auch in Levitts Werk zu bemerken. Doch während Meyerowitz Coolness und Dynamik erzeugt, erinnert der monochrome Körper in Levitts Foto an eine antike Skulptur. Wo Levitt lineare Verbindungen der Kleidung des Mannes mit der Ziegelmauer setzt, zieht Meyerowitz einzelne Kontraste durch Farbe, wie das blaue T-Shirt verdeutlicht. Dieses Kleidungsstück mit der Musterung erinnert an ein Stück blauen Himmel und lockert die Fotografie auf. Diese wiederum strahlt aufgrund der Farbnuancen Eleganz aus und nimmt den Eindruck einer gewissen Distanz der Personen zueinander auf. Zusätzlich wird eine Personengruppe durch Farbe verbunden. Auch diese wirken trotz des Gespräches aufgrund der Umgebung distanziert.

In einem Farbwerk wählt Levitt neuerlich den Hauseingang als Schauplatz einer Szene. Mittig eingebettet von Architektur, verweilt auf einem niederen Geländer eine ältere Frau mit Kurzhaarfrisur in einem braunen, ärmellosen Kleid mit weißen Sneakern an den Füßen (Abb. 13). Eine Hand auf einen geschwungenen Stock gestützt, ruht die andere elegant darüber, der Blick leicht gesenkt und zur Seite geneigt. Der Bau erzeugt mit seinen Schrammen und abgeblätterter Farbe den Eindruck des Gelebten. Erdige Farbtöne dominieren. Wie ein Chamäleon fügt sich die Person in ihre Umgebung ein. Das Individuum wird hier über die Umgebung charakterisiert, während der Hauseingang in den vorherigen Fotografien vielmehr als Kulisse für das Geschehen dient.¹⁰⁴ Wiederum ist der Wandel in der Öffentlichkeit bemerkbar, denn die Frau sitzt ohne Gesellschaft auf dem Geländer.¹⁰⁵

Der Einsatz der Farbe als motivische Verknüpfung ist in Levitts Werk immer wieder zu beobachten. So ist etwa auch der junge Mann mit dem Auto auf diese Weise verbunden (Abb. 3). Verglichen mit den vorab behandelten Fotografien bildet eine einzelne Person Zentrum des Bildes. Neuerlich wird farbliche Verschmelzung erzeugt. Mehr noch, findet aufgrund der Farbe

¹⁰⁴ Siehe etwa Moser 2018, S. 18-19.

¹⁰⁵ Mahler 2018, S. 44-45.

Einschreibung des Individuums in die Umgebung statt. Im Gegensatz zu Meyerowitz Fotografie bildet die Frau mit der Umgebung eine Einheit. Legen die vorherigen Fotografien Konzentration auf lebendiges Treiben und Interaktion, so ist hier eine Einzelperson Teil der Erzählung. Farbe vertieft den Inhalt und verknüpft die Frau mit ihrer Umgebung.¹⁰⁶ Wirken die erdigen Töne in Meyerowitz Fotografie elegant, so vermitteln sie hier Spuren der Zeit. Dies geht einher mit Phillips Verweis auf Levitts Interesse für das Gelebte.¹⁰⁷

4.3. Schaufenster

Neben Straßen, Gehsteigen oder Häusereingängen dienen Levitt immer wieder Schaufenster als Lokalität. Schaufenster etablierten sich bereits im 19. Jahrhundert und werden mit Konsum assoziiert.¹⁰⁸ Künstler*innen, darunter Eileen Gray, Friedrich Kiesler, Salvador Dali oder Marcel Duchamp, kreieren Auslagen.¹⁰⁹ Fotograf*innen wie Berenice Abbott oder Walker Evans interessieren sich für hervorgerufene Spiegelungen oder soziale Aspekte.¹¹⁰

Inhaltliches Zentrum einer Farbfotografie im Hochformat sind zwei Kinder, Mädchen und Bub, vor einem bunten Kaugummiautomaten (Abb. 14). Eine blaue Fassade mit Schaufenster dominiert den Hintergrund. Der Bub hat den Arm in besitzergreifender Pose um den Automaten geschlungen. Sein weißes, kurzärmeliges T-Shirt rutscht nach oben und gibt den Bauch frei. Die braunen Lederschuhe verschmelzen farblich mit dem metallenen Untergrund. Das Mädchen, mit Trinkbecher und Strohalm, lehnt im gemusterten Blumenkleid an der Geschäftswand, die knallig-blauen Strümpfe nehmen die Farbe der Fassade auf. Ihr Porträt spiegelt sich vage in der Glasscheibe. Der Kopf wirkt, als würde er auf einem arrangierten Obstteller thronen und verschmilzt motivisch teils mit den exotischen Früchten der Auslage. Farbgebung der Früchte und des Kleides ergänzen sich. Der kleine Ausschnitt im Bild wirkt wie ein Bild im Bild, hat etwas Weiches, und die Konturen verwischen. Astrid Mahler regt an, dass hier die Farbe als Klammer gelesen werden kann.¹¹¹ Die knallig-roten Automaten und die blaue Mauer zeigen einen Kontrast, welcher durch das gemusterte Kleid erweitert wird. Das Blau der Fassade setzt sich im blauen Schriftzug yoofoo fort. Erdige, beinahe triste Nuancen gehen

¹⁰⁶ Mahler 2018, S. 44-45.

¹⁰⁷ Phillips 1991, S. 16-17.

¹⁰⁸ Breuss 2021, S. 129.

¹⁰⁹ Magnago Lampugnani 2023, S. 192-195.

¹¹⁰ Breuss 2021, S. 129.

¹¹¹ Mahler 2018, S. 43.

Hand in Hand mit leuchtenden, kräftigen Farben. Sie erzeugen die eigentümliche Stimmung zwischen lässigen Momenten und routinierter Tristesse.

Eine im Querformat ausgerichtete Schwarz-Weiß-Fotografie sei als Vergleich herangezogen. Eine junge, elegant gekleidete Frau mit hochgestecktem Haar posiert mittig zentriert (Abb. 15). Ihre Beine sind im Sinne eines Kontraposts platziert, der Schatten verformt sich zu einem kugelförmigen Gebilde am hellen Asphalt. Das Sonnenlicht verleiht zusammen mit der monochromen Farbgebung silbrigen Schimmer. Diesen Eindruck verstärkt die massiv-schwarze Fläche eines Hauseinganges. Der übrige, hervorspringende Teil des Gebäudes wird von großer, gläserner Fläche mit markanten Schriftzügen dominiert. Direkt neben der Frau wirbt ein weißes Schild mit schwarzen Lettern für *Special Spagetthi*. Etwas blasser verdeutlicht ein zarter Schriftzug, dass es sich um ein Restaurant handelt. Mehrere Schriftzüge bilden eine flimmernde, bewegte Schicht aus Buchstaben.

Verbindende Elemente dieser Fotografien sind das Posieren vor Schaufenstern, sowie der Einsatz von Flächen, Rahmungen und Kontrasten. Werden beide Fotografien von diesen bestimmt, so unterscheidet sich etwa deren Wirkung. Die Schwarz-Weiß-Fotografie wird von leuchtend weißen und massiv schwarzen Flächen regiert, welche klare Linien erzeugen. Dies verleiht der Frau elegantes und hochmütiges Selbstbewusstsein. Dagegen bildet die Farbe weiche Konturen und vermittelt aufgrund von Rot, Orange, und Blau flüchtige Fröhlichkeit der Kindheit. Diese endet jäh, wenn der Blick humorvoll auf die bereits eingeschriebenen Geschlechtsstereotype gelenkt wird, denn Frau und Mädchen werden in Verbindung zur Fensterfläche gesetzt und somit wird ein Bezug zu angebotenen Speisen hergestellt. Einmal in Form des markanten Schriftzuges direkt neben der Frau, ein andermal in Verbindung mit Früchten, Spiegelung und Kleid. Zudem scheint das Mädchen mit der Umgebung durch die Kleidung im Gegensatz zur Frau motivisch zu verschmelzen, wie dies bereits in anderen Farbfotografien zu beobachten war. Der Bub erweckt jedoch den Eindruck, also würde er sein Revier verteidigen. In den Fotografien spiegelt sich etwa das sozialkritische Element wider.¹¹²

¹¹² Siehe etwa Forbes 2018, S. 11 oder Breuss 2021, S. 129.

5. Verschriftlicht. Die Stadt als Textfläche.

Peter Stuibert betont die Relevanz der Schriftlichkeit für Stadt und Stadtfotografie.¹¹³ Das Vorkommen von Schriftzügen ist variantenreich, von Plakaten über Werbung und Geschäftsflächen bis hin zu Straßenschildern. Besondere Bedeutung wird der Werbung beigemessen. Zudem spielen Leuchtschriftzüge eine besondere Rolle. Neonlichter und LED-Technik eröffnen neue Dimensionen. Neben Leuchtschildern werden beispielsweise auch Litfaßsäulen und Dachanalgen bespielt. Form und Farbe werden wichtige Elemente der Gestaltung.¹¹⁴ Schrift ist auf unterschiedlichen Trägermedien wie Kunststoff, Plexiglas, oder Holz präsent.¹¹⁵

Levitts Fotografien der Kinder vor dem Kaugummi-Automaten (Abb. 14) sowie der Frau vor dem Restaurant (Abb. 16) nehmen die Thematik der Schriftzüge bereits auf. In späteren Dekaden fotografiert Levitt parallel zur Farbe auch monochrom.¹¹⁶ In einer dieser Schwarz-Weiß-Fotografien befestigt ein Mann mit einer Stange ein Kleid vor einem Geschäft über dem Schaufenster. Dieses präsentiert elegante Kleider. Ein ausladender, geschwungener Schriftzug ergänzt, dass es sich um ein Brautmodengeschäft handelt. Verweilende oder vorübereilende Passant*innen wirken aufgrund der Distanz zu dem Mann sehr viel kleiner. Dieser Größenunterschied wird durch die Kleidung verdeutlicht. Das Hemd des Mannes passt zur hellen Fassade, während die dunkle Hose die Kleidung der übrigen Personen aufnimmt. Aufgrund der variierenden Größen entstehen mehrere Schichten im Bild. Den Eindruck der Dichte verstärkt die Auslage mit unterschiedlicher Struktur der Stoffe oder einer Spiegelung im oberen Teil des Schildes. Weitere Verdichtung erzeugen verschiedene, teils wiederholende Schriftzüge auf der Geschäftsfläche.

Schrift prägt auch eine querformatige Farbfotografie (Abb. 17). Eine Personengruppe hat auf erdig-grauem Untergrund Quartier bezogen, einige Habseligkeiten fügen sich in das triste Graubraun ein. Ein Mann in blauen Jeans ist einem kleinen Mädchen im rosa gepunkteten Kleid zugewandt. Die Bekleidung markiert zarte Farben innerhalb des Eintönigen. Eine weitere Personengruppe ordnet sich aufgrund der Farben visuell unter. Eine Mauer aus Ziegelsteinen nimmt die Farben auf. Je unterbrochen wird sie von knallig-bunten Plakaten, diese bilden ein

¹¹³ Stuibert 2021, S. 223-25.

¹¹⁴ Magnago Lampugnani 2023, S. 182-184.

¹¹⁵ Stuibert 2021, S. 225.

¹¹⁶ Mahler 2018, S. 43.

Rechteck zum L-förmigen Grau, ein starker Kontrast. Einzig verbindend dazu muten die Kleidungsstücke von Mann und Mädchen an.

Beide Fotografien sind von Textflächen geprägt, welche sich aus mehreren Schriftzügen zusammensetzen. Geschieht dies in der Farbfotografie durch Plakate, so dient in der monochromen Fotografie die Ladenfläche als Untergrund. Während die Schwarz-Weiß-Fotografie noch Menschen und Tätigkeit fokussiert, übertönt schrille Farbe die Menschen und lässt sie tatsächlich verschwinden. Die Farbe tritt hier inhaltlich stärker in den Fokus. Werbung und Unterhaltung erlangen vorrangig Aufmerksamkeit, wogegen die Menschen auf der Straße erst nach und nach beachtet werden und Reflexion fordern. Der Ton der Schwarz-Weiß-Fotografie hingegen verleiht in Verbindung mit den Kleidern Eleganz. Der geschwungene Schriftzug unterstreicht dies. Die Alltags- und Warenwelt wird aufgrund der Plakate dargestellt.¹¹⁷ Der von Forbes herausgearbeitete sozialkritische Charakter in Levitts Werk wird hier deutlich.¹¹⁸ Levitt wird Nähe zur linksgerichteten Photo League zugeschrieben.¹¹⁹

Plakate übertönen die Menschen. Die Umgebung lässt den Schluss zu, dass sich diese in ärmlichen Verhältnissen befinden. Warenwelt sowie Konsum und Unterhaltung prallen hier mit Armut aufeinander, und die intensive Farbe verstärkt dies. Anzumerken gilt, dass sich Levitt nicht politisch engagiert oder geäußert hatte.¹²⁰

Zu Helen Levitts Bekanntenkreis zählt unter anderem Walker Evans.¹²¹ Dieser zeigt sich gegenüber der Farbfotografie skeptisch.¹²² Dennoch entstehen mit den beginnenden 1970er Jahren Fotografien in Farbe.¹²³

Going Out of Business IV wird 1974 datiert und beinhaltet eine Schichtung unterschiedlicher Holzbretter und Latten (Abb. 18). Eines davon überspannt diagonal den Bildraum. Krakelige Buchstaben aus schwarzer und weißer Sprühfarbe formieren sich zu Wörtern wie *Open*, *Sale* oder *Ghetto*. Prägnant wirken drei Schilder in den Ampelfarben rot, gelb und grün. Diese fordern *Redevelopment*, *Sale* oder *Going Out of*. Erzählen die schriftlichen Fragmente von Verlassenheit, so zeugen sie dennoch von Bewegung. Diese wird durch die Vielzahl an

¹¹⁷ Siehe dazu Mahler 2018, S. 45.

¹¹⁸ Siehe Forbes 2018.

¹¹⁹ Siehe Phillips 1991, S. 25-26 oder Forbes 2018, S.9.

¹²⁰ Phillips 1991, S.26.

¹²¹ Moser 2013, S. 17.

¹²² Alissa Shapiro, „Walker Evans“, in: Katherine A. Bussard/ Lisa Hostettler (Hg.), *COLOR RUSH American Color Photography from Stieglitz to Sherman* (Ausst.-Kat. Milwaukee Art Museum, Milwaukee 2013), New York: Aperture, 2013, S. 132.

¹²³ Alissa Shapiro 2013, 132.

überkreuzenden Buchstaben erzeugt. Die menschenleere Fotografie wurde frontal aufgenommen, rätselhaft bleibt der Ort. Farben erzeugen Kontraste auf dem dunklen Grund, wie dies auch in Helen Levitts Schaffen zu beobachten ist. *Going Out of Business IV* beruht wiederum auf dem Prinzip der Überlappung. Zudem setzt Walker auf farbliche Kontraste, und bedient ähnlich hintergründigen Witz wie zuweilen Levitt. Dies jedoch sind die einzigen Parallelen. Walkers reduzierte Wiedergabe und Fokus auf die Verschriftlichung steht im Gegensatz zu Levitts Werken. Seine Fotografien konzentrieren sich auf die Schrift, sind ohne menschliche Individuen. Levitt hingegen verknüpft Textflächen wiederkehrend mit menschlichen Handlungen. Beiden Fotografien liegt sozialkritischer Unterton zugrunde. Während Levitts Menschen von plakativer Werbung und Warenwelt übertönt werden, erzählt Evans von Verlassenheit eines Ortes.

Vergleichend sei zudem eine Fotografie von William Eggleston herangezogen, welche wiederum Schrift als zentrale Thematik beinhaltet. Wird das untere Viertel von einer braunen, trapezförmigen Dachfläche (Abb. 20) beherrscht, dominiert im Zentrum der Fotografie liegend eine rechteckige, weiße Leuchtreklametafel mit dem orangen Schriftzug *Peaches*. Während die Rillen des Wellblechdaches auf die Reklame zulaufen, entfernen sich schwarze, strahlenförmige Stromkabel rechts über der Leuchtreklame in den knallig-blau verlaufenden Himmel. Über *Peaches* wirbt ein kleineres, rotes Schild mit weißem Schriftzug für *Coca Cola*. Die weißen und rotorangen Töne der Schilder werden auf diese Weise umgekehrt. Künstlich erzeugtes Leuchten der Reklameschilder breitet sich in warmen, hellen Nuancen an Dach und Himmel aus. Kleinere Gegenstände wie Laubblätter drücken das Saubere des Daches, bringen Bewegung. Wenngleich etwas Verblichenes von der Fotografie ausgeht, so verleihen die Farben Frische, lassen sie lebendig und dynamisch wirken. Anders als bei Levitt, welche schriftliche Elemente oftmals nutzt, um beispielsweise sozialkritische Inhalte zu verstärken, vermag hier die Komposition im Vordergrund zu stehen. Wesentlich wird der Farbverlauf des beinahe unwirklich blauen Abendhimmels. Zu bemerken ist, dass wiederum Kontraste eine Rolle spielen. Erst das Blau hebt das verblichene Rot der Schrift hervor, unterstreicht die Leuchtkraft des Schriftzuges. Wie bereits Walker Evans entscheidet sich auch Eggleston für eine reduzierte Aufnahme, fernab des menschlichen Lebens. Während Evans und Levitt Textflächen abbilden, konzentriert sich diese Fotografie ausschließlich auf den Schriftzug. Zudem fehlt die urbane Umgebung. Vielmehr vermag der stille Himmel Irritation hervorzurufen.

Mögen die inhaltlichen Erzählungen und Herangehensweisen unterschiedlicher Natur sein, so eint der Einsatz der Farbe als Kontrast, welche Schrift und Trägermedium unterstreicht.

6. Materialität in der Farbfotografie.

Vermeehrt finden nach Mahler Gegenstände Einzug in Levitts Farbwerk, und erfahren neue Betonung.¹²⁴ Papier ist seit jeher als beliebtes Medium für Verschriftlichung und Verbreitung von Texten. Gleichzeitig dient es als künstlerisches Material und wird auf unterschiedliche Weise mitbedacht. Es dient als Träger für graphische Umsetzungen oder zur Bearbeitung durch Falten oder Reißen. Heute ist es günstiges, alltägliches Material. Amerika hatte bereits in den 1950er Jahren die höchste Papierverwendung.¹²⁵

Gemächlich stolziert in einer querformatigen Farbfotografie direkt vor einem Häusereingang ein Hahn am Gehsteig (Abb. 20). Knallige Farbtöne unterstreichen die Kuriosität. Rote Kaugummiautomaten in Augenhöhe des Tieres sowie ein Reklameschild nehmen die Farbe des Kamms auf. Träumerisches Türkis der Fassade umrahmt die Szene. Unmittelbar vor dem Hahn liegt ein Zeitungsblatt in Verdrehungen zu einem skulpturalen Gebilde verformt, welches sich vom Farbton des Gebäudes abgrenzt und farblich in Beziehung zum schneeweißen Tier steht. Dieses bewegt sich geradewegs darauf zu, ganz so, als wolle es die verschlungenen Lettern entziffern.

Ob Levitt in ihrer Fotografie die Materialität des Papiers als Kunstform wahrgenommen hatte, bleibt Interpretationssache. Die intensiv-leuchtende Farbe betont das Papiergebilde als eigenständige Form. Kaugummiautomaten kehren als typisches urbanes Element der Stadt in Levitts Oeuvre wieder. In dieser Fotografie setzen sie wesentlichen Kontrast und verstärkt die surreale Wirkung. Neben Methoden des Abstrahierens sind Farbflächen und Kontraste typisch für Levitts Farbfotografien. Der flächige Einsatz der Farbe sowie die neue Dominanz von Objekten werden in einer weiteren Fotografie sichtbar.

Weißer Quader in verschiedenen Größen stehen dicht zusammengedrängt in zwei Reihen an einer Hauswand neben einer niedrigen Treppe (Abb. 21). Es handelt sich um ausrangierte Küchengeräte im Aufbau ähnlich einer Küchenzeile, bestehend aus Herden und Kühlschränken.

¹²⁴ Mahler 2018, S. 46.

¹²⁵ Sebastian Hackenschmidt, „Papier“, in: Monika Wagner/ Dietmar Rübeler/ Sebastian Hackenschmidt (Hg.), Lexikon des künstlerischen Materials Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, München: C.H. Beck, 2002, S. 190-194.

Auf Augenhöhe schlendert eine gänzlich in weiß gekleidete Fußgängerin vorbei und mustert den Aufbau. Ihre Hand umfasst eine rechteckige, schwarze Tasche, welche farblich und formal die Öffnung des Ofens wiederholt. Strahlender Sonnenschein unterstreicht die Leuchtkraft der weißen Flächen. Diese sind inhaltlich in Beziehung zu setzen. Mahler bezeichnet den Einsatz der Farbe bezüglich dieser Arbeit als „optische Klammer“¹²⁶.

Die Fotografie veranschaulicht die hinzukommende Dominanz von Gegenständen. Gegenstände erhalten Präsenz, welche durch die Farbe verstärkt wird. Kompositorisch arbeitet Levitt mit Farbflächen, welche sogleich Aufmerksamkeit erlangen und die Präsenz unterstreichen. Gleichwertigkeit und Beziehung von Frau und Küchenzeile werden aufgrund des verwendeten Farbfilmes sichtbar. Weniger ist das Objekt vordergründig, sondern die Beziehung zur Passantin. Die Verknüpfung erfolgt aufgrund der Kleidung. Mode erhält mit dem Farbfilm neue Bedeutung, wie Mahler darlegt und dient als Akzentuierung des Individuums.¹²⁷ Verdeutlicht wird dies in Fotografien von Levitt (Abb. 9) und Eggleston (Abb. 10), wo Farbigkeit und Muster des Stoffes das Individuum betonen oder Kontraste setzen.

Kleidung gilt als gängiges künstlerisches Material. Stoffe bestehen zumeist aus dehnbaren Fasern, bedecken den Körper und sorgen für Wärme. Wagner betont zudem die Anpassungsfähigkeit an den Körper und die oftmals weibliche Assoziation. Kleidung symbolisiert unter anderem stellvertretend den Körper. Die Versinnbildlichung des Körpers ist nach Wagner auch in Fotografien ersichtlich.¹²⁸ Veranschaulicht wird die Betonung von Kleidung und deren Materialität außerdem in einer Abbildung von Gary Winogrand. Bereits Astrid Mahler stellt einen Vergleich zu Garry Winogrand her, da er der *New Yorker Street Photography* der 60er und 70er angehörte.¹²⁹ Kevin Moore merkt an, dass Gary Winogrand und Helen Levitt ihre Art des Sehens verbindet.¹³⁰

Über die Bildfläche einer im Querformat ausgerichteten Farbfotografie bewegt sich eine Menschenmenge (Abb. 22). Vordergründig bewegen sich zwei Personen aufeinander zu und begegnen sich auf gleicher Höhe. Die Frau im leuchtend roten Mantel mit gelbem Tuch und Sonnenbrille, den Körper ein wenig zur Seite gedreht, wirkt inmitten der Menge selbstbewusst.

¹²⁶ Mahler 2018, S. 46.

¹²⁷ Mahler 2018, S. 46.

¹²⁸ Monika Wagner, *Das Material in der Kunst Eine andere Geschichte der Moderne*, München: C.H.Beck, 2013, 2013, S. 88-89.

¹²⁹ Mahler 2018, S. 46.

¹³⁰ Moore 2010, S. 21-22.

Das intensive Rot unterstreicht dies. Die zweite Frau im rotkarierten Kostüm wird als Rückenansicht wiedergegeben. Die Handflächen der beiden berühren einander fast.

Visuell verknüpft durch die Kleidung im Zentrum der vorrangig dunklen Kleidungsstücke entsteht Einheit. Gleichzeitig herrscht Anonymität, hervorgerufen durch die entgegengesetzte Richtung und dem Kontrast der Kleidung. Kleinere Verbindungen wie das gelbe Tuch der Frau und eine gelb kostümierte Dame im Hintergrund sind zu beobachten. Dieser Farbtupfen erzielt eine gewisse Auflockerung im nüchtern-dynamischen Straßenleben. Gestalterisch wird die Intensität der Farbe eingesetzt, sowie Farbe als Fläche und Kontrast verstanden. Farblich verbunden werden der rote Mantel und das rote Raster des Kostümes. Verbindungen wie diese sowie Kontraste zählen auch zu Levitts Repertoire. Während in der Fotografie mit der Telefonzelle die Kleidung den Körper modelliert und hervorhebt oder die Passantin und die Küchenzeile beinahe plakativ miteinander verbunden werden, erschließt sich die Beziehung der Porträtierten in Winogrand's Fotografie erst nach und nach. Vordergründig ist der Kontrast des roten Mantels. Der Charakter des Modischen haftet dieser Fotografie an.

Aufmerksamkeit erhält zudem eine Plastikfolie. Mitte des 20. Jahrhunderts etabliert sich Kunststoff auch als Material des Alltags.¹³¹ Plastikfolie zählt in den 60er Jahren zu häufig verwendetem künstlerischem Material.¹³² Mahler stellt fest, dass Levitt später die „Arbeits- und Warenwelt“¹³³ sowie Tätigkeiten wie das „Verladen“¹³⁴ Gegenstand wird. Die Plastikfolie als alltägliches Material sowie Konsumgut fängt Levitt in einer Farbfotografie ein.

Levitt fängt die Verwendung von Plastikfolie auf andere Weise in einer Farbfotografie ein. Durch eine enge Gasse eingebettet in hoher Architektur bewegt ein junger Mann in Plastik verpackte Objekte (Abb. 23). Dieses sanft bläulich und rosa schimmernde Gebilde dominiert den Bildraum. Die blaue Jeans und der rote Pullover des Mannes verschmelzen farblich mit dem Objekt. Das Rot wird zudem in simplen Schriftzügen am Rande der Architektur aufgenommen. Einen Farbakzent bildet weiters der strahlend blaue Himmel. Grelles Sonnenlicht erzeugt zusätzlichen Glanz des Plastiks.

Winogrand greift auf ein ähnliches Motiv, den Transport von in Plastik gehüllte Gegenstände, zurück (Abb. 25). Winogrand umfasst eine breitere Umgebung. Zwei Personen sind um einen

¹³¹ Jan Mextorf, „Kunststoff“, in: Monika Wagner/ Dietmar Rübel/ Sebastian Hackenschmidt (Hg.), Lexikon des künstlerischen Materials Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, München: C.H. Beck, 2002, S. 163.

¹³² Wagner 2013, S. 191.

¹³³ Mahler 2018, S. 45.

¹³⁴ Mahler 2018, S. 45.

Kleiderständer zentriert und erwecken den Eindruck, als würden sie diesen über die Bildfläche bewegen. Passant*innen beobachten das Schauspiel. Die durchsichtigen Schutzhüllen verleihen den Kleidungsstücken in blauen und weißen Nuancen eine weich-schillernde Form. Neuerlich erfährt das Transportierte durch Licht, Material und Farbgebung vermehrt Plastizität, wird anders modelliert. Beide Fotografien eint der Moment des Transportes eines in Plastikfolie gehüllten Gegenstandes. Während in Winogrands Fotografie offenkundig Kleidungsstücke transportiert werden, vermag in Levitts Version der Interpretationsspielraum offen zu bleiben, da der in die Folie gewickelte Inhalt nur zu erahnen ist. In Winogrands Fotografie entsteht der Eindruck, als würden die Kleidungsstücke einem Vorhang gleich vor das Bild geschoben werden, und somit wird die Frage nach Konsum betont. In Levitts Fotografie geschieht dies durch die Dominanz der Folie, welche das menschliche Individuum beinahe verschwinden lässt.

Der Materialität wird durch die Farbe neue Bedeutung beigemessen, wird doch das Transparente und die Funktion des Verpackens betont.

7. Resümee

Ausgangspunkt markieren Helen Levitts Fotografien, welche exemplarisch den Weg der Farbfotografie in den künstlerischen Bereich veranschaulichen. Nebst Schwarz-Weiß-Fotografien erkundet Levitt ihre Umgebung mittels Farbfilm. Verglichen mit ihrem Schwarz-Weiß-Werk kristallisieren sich wiederkehrende Motive wie Körper, Öffentlichkeit, Schrift oder Materialität, heraus. Levitt setzt oftmals Körper in Szene, sei es durch Fragmentierung oder Verrenkung. Bruchstückhafte Darstellungen werden durch Verschmelzungen, Bildausschnitt oder Farbflächen erzeugt. Wirken die monochromen Körper scharf umgrenzt, so bilden Farben weichere Linien. Ein Blick auf den öffentlichen Raum hebt die enge Verortung des Individuums im Umfeld hervor, welche durch die Farbe erweitert wird. Besonderheit markiert Levitts Umgang mit Textflächen. Vergleiche mit Evans und Eggleston legen offen, dass Schrift zentrales Element darstellt. Levitt verknüpft diese Textfelder immer wieder mit menschlichen Handlungen. Gemeinsamer Ansatzpunkt ist der Einsatz der Farbe als Kontrastmittel. Zusätzlich erhalten Materialitäten Akzentuierung. Diese Verschiebung ist durchwegs zu beobachten. Gegenstände und Materialien geraten vermehrt in den Fokus, dominieren den Bildraum oder erfahren verstärkt durch die Farbgebung Betonung. Variantenreiche Kompositionsmuster sind zu beobachten. Diese reichen von Farbflächen über lineare Strukturen bis hin zu intensiven

Farbkontrasten. Zeitgleiche Künstler*innen greifen teils auf ähnliche gestalterische Methoden zurück. Etwa werden starke Farbkontraste eingesetzt, welche Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Dies erläutern Vergleiche mit Joel Meyerowitz oder William Eggleston. Teils wirken Farbfotografien plakativer oder collagenartiger. Levitts Farbfotografien fördern oftmals Levitts humorvollen Zugang. Insgesamt ist zu erfragen, ob eine Erweiterung oder Veränderung der inhaltlichen Erzählungen stattfindet. Inwiefern Levitt Sozialkritik beabsichtigt, bleibt zu erfragen. Die surrealistische Praxis sowie der humorvolle Zugang bleiben vielmals erhalten. Resümierend ist ein von Vielseitigkeit geprägtes Schaffen diverser Künstler*innen vorzufinden. Inhalt oder Komposition werden mittels Farbe erweiternd interpretiert. Farbe in der Fotografie erlaubt noch viel Raum für Forschung. Helen Levitt erweist hinsichtlich ihrer Fotografien besondere Experimentierfreudigkeit und gestalterisches Empfinden.

8. Literaturverzeichnis

Breuss 2021

Susanne Breuss, „Herrliche Effekt Das Schaufenster als Motiv der Stadt- und Strassenfotografie“, in: Anton Holzer/ Frauke Kreutler (Hg.), Augenblick! Strassenfotografie in Wien, Heidelberg: Kehrer, 2021, S. 128-132.

Bussard 2013

Katherine A. Bussard, „FullSpectrum: Expanding theHistoryof American Color Photography“, in: Katherine A. Bussard/ Lisa Hostettler (Hg.), COLOR RUSH American Color Photographyfrom Stieglitz to Sherman (Ausst.-Kat. Milwaukee Art Museum, Milwaukee 2013), New York: Aperture, 2013, S. 1-16.

Bussard a 2013

Katherine A. Bussard, William Eggleston, in: Katherine A. Bussard/ Lisa Hostettler (Hg.), COLOR RUSH American Color Photography from Stieglitz to Sherman (Ausst.-Kat. Milwaukee Art Museum, Milwaukee 2013), New York: Aperture, 2013, S.172-175.

Dempsey 2019

Amy Dempsey, Surrealismus, Zürich: Midas Verlag, 2019.

Dewald 2002

Markus Dewald, Kelten Kürbis Kulte Eine Kleine Kulturgeschichte von Halloween, Stuttgart: Jan Thorbecke Verlag, 2002.

Forbes 2018

Duncan Forbes, Sozialer Realismus in den Straßen der Stadt, in: Walter Moser (Hg.), Helen Levitt (Ausst.-Kat. Albertina, Wien 2018/2019), Heidelberg Berlin: Kehrer, 2018, S. 9-13.

Hackenschmidt 2002

Sebastian Hackenschmidt, „Papier“, in: Monika Wagner/ Dietmar Rübél/ Sebastian Hackenschmidt (Hg.), Lexikon des künstlerischen Materials Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, München: C.H. Beck, 2002.

Hostetler 2013

Lisa Hostetler, „Real Color“, in: Katherine A. Bussard/ Lisa Hostettler (Hg.), COLOR RUSH American Color Photography from Stieglitz to Sherman (Ausst.-Kat. Milwaukee Art Museum, Milwaukee 2013), New York: Aperture, 2013, S. 17-27.

Magnago Lampugnani

Vittorio Magnago Lampugnani, „Bedeutsame Belanglosigkeiten Kleine Dinge im Stadtraum“, Berlin: Klaus Wagenbach, 2023.

Mahler 2018

Astrid Mahler, „Straßenszenen in Farbe Helen Levitts Entwicklung einer neuen Bildsprache“, in: Walter Moser (Hg.), Helen Levitt (Ausst.-Kat. Albertina, Wien 2018/2019), Heidelberg Berlin: Kehrer, 2018, S.42-47.

Mextorf 2010

Jan Mextorf, „Kunststoff“, in: Monika Wagner/ Dietmar Rübel/ Sebastian Hackenschmidt (Hg.), Lexikon des künstlerischen Materials Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, München: C.H. Beck, 2002.

Moore 2010

Kevin Moore, „Starburst: Color Photography in America 1970-1980“, in: Kevin Moore (Hg.), STARBURST Color Photography in America 1970-1980 (Ausst.-Kat. Cincinnati Art Museum, Cincinnati 2010), Ostfildern: Hantje Cantz, S. 8-36.

Moser 2018

Walter Moser, „Rollenbilder, Körpertechniken und Stummfilmgesten Zu Helen Levitts performativen Strategien“, in: Walter Moser (Hg.), Helen Levitt (Ausst.-Kat. Albertina, Wien 2018/2019), Heidelberg Berlin: Kehrer, 2018, S. 16-27.

Phillips 1991

Sandra S. Phillips, Helen Levitt's New York, in: Sandra S. Phillips/ Maria Morris Hambourg (Hg.), Helen Levitt (Ausst.-Kat. San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, 1991), S. 15-43.

Schröder 2018

Klaus Albrecht Schröder, „Vorwort“, in: Walter Moser (Hg.), Helen Levitt (Ausst.-Kat. Albertina, Wien 2018/2019), Heidelberg Berlin: Kehrer, 2018, S. 7.

Shapiro 2013

Alissa Shapiro, „Walker Evans“, in: Katherine A. Bussard/ Lisa Hostettler (Hg.), COLOR RUSH American Color Photography from Stieglitz to Sherman (Ausst.-Kat. Milwaukee Art Museum, Milwaukee 2013), New York: Aperture, 2013, S. 132.

Stuiber 2021

Peter Stuiber, „Zeichen der Zeit Schrift in der Stadt und in der Strassenfotografie“, in: Anton Holzer/ Frauke Kreutler (Hg.), Augenblick! Strassenfotografie in Wien, Heidelberg: Kehrer, 2021, S. 222-227.

Wagner 2013

Monika Wagner, Das Material in der Kunst Eine andere Geschichte der Moderne, München: C.H.Beck, 2013.

9. Abbildungsverzeichnis

Abb.1: powerHouse (Hg.), Slide Show The Color Photographs of Helen Levitt, New York City: powerHouse Books, 2005, S. 87.

Abb.2: Abb.2: Walter Moser (Hg.), Helen Levitt (Ausst.-Kat. Albertina, Wien 2018/2019), Heidelberg Berlin: Kehrer, 2018, S. 53.

Abb.3: powerHouse (Hg.), Slide Show The Color Photographs of Helen Levitt, New York City: powerHouse Books, 2005, S. 63.

Abb.4: Walter Moser (Hg.), Helen Levitt (Ausst.-Kat. Albertina, Wien 2018/2019), Heidelberg Berlin: Kehrer, 2018, S. 171.

Abb.5: Walter Moser (Hg.), Helen Levitt (Ausst.-Kat. Albertina, Wien 2018/2019), Heidelberg Berlin: Kehrer, 2018, S. 201.

Abb.6: Walter Moser (Hg.), Helen Levitt (Ausst.-Kat. Albertina, Wien 2018/2019), Heidelberg Berlin: Kehrer, 2018, S. 84-85.

Abb.7: powerHouse (Hg.), Slide Show The Color Photographs of Helen Levitt, New York City: powerHouse Books, 2005, S. 33.

Abb.8: Walter Moser (Hg.), Helen Levitt (Ausst.-Kat. Albertina, Wien 2018/2019), Heidelberg Berlin: Kehrer, 2018, S. 105.

Abb.9: Walter Moser (Hg.), Helen Levitt (Ausst.-Kat. Albertina, Wien 2018/2019), Heidelberg Berlin: Kehrer, 2018, S. 194.

Abb.10: The Museum of Modern Art (Hg.), William Eggleston's Guide, New York: 2002, S. 46.

Abb.11: Walter Moser (Hg.), Helen Levitt (Ausst.-Kat. Albertina, Wien 2018/2019), Heidelberg Berlin: Kehrer, 2018, S. 122-123.

Abb.12: Ralph Goertz (Hg.), Joel Meyerowitz Retrospective (NRW-Forum Düsseldorf, Düsseldorf 2014/2015), Köln: Buchhandlung Walther König, 2014, S. 18-19.

Abb.13: powerHouse (Hg.), Slide Show The Color Photographs of Helen Levitt, New York City: powerHouse Books, 2005, S.84.

Abb.14: Walter Moser (Hg.), Helen Levitt (Ausst.-Kat. Albertina, Wien 2018/2019), Heidelberg Berlin: Kehrer, 2018, S. 212.

Abb.15: Walter Moser (Hg.), Helen Levitt (Ausst.-Kat. Albertina, Wien 2018/2019), Heidelberg Berlin: Kehrer, 2018, S. 114.

Abb.16: Walter Moser (Hg.), Helen Levitt (Ausst.-Kat. Albertina, Wien 2018/2019), Heidelberg Berlin: Kehrer, 2018, S. 182.

Abb.17: Walter Moser (Hg.), Helen Levitt (Ausst.-Kat. Albertina, Wien 2018/2019), Heidelberg Berlin: Kehrer, 2018, S. 219.

Abb.18: Katherine A. Bussard/ Lisa Hostettler (Hg.), COLOR RUSH American Color Photography from Stieglitz to Sherman (Ausst.-Kat. Milwaukee Art Museum, Milwaukee 2013), New York: Aperture, 2013, S. 133.

Abb.19: Kevin Moore (Hg.), STARBURST Color Photopgraphy in America 1970-1980 (Ausst.-Kat. Cincinnati Art Museum, Cincinnati 2010), Ostfildern: Hantje Cantz, S. 163.

Abb.20: powerHouse (Hg.), Slide Show The Color Photographs of Helen Levitt, New York City: powerHouse Books, 2005, S.24.

Abb.21: powerHouse (Hg.), Slide Show The Color Photographs of Helen Levitt, New York City: powerHouse Books, 2005, S.62.

Abb.22: Geoff Dyer, The Street Photography of Garry Winogrand, Austin: University of Texas Press, S. 149.

Abb.23: powerHouse (Hg.), Slide Show The Color Photographs of Helen Levitt, New York City: powerHouse Books, 2005, S. 16.

Abb.24: Geoff Dyer, The Street Photography of Garry Winogrand, Austin: University of Texas Press, S.70.

10. Abbildungen



Abb.1: Helen Levitt, 1971-1990, Fotografie.



Abb.2: Helen Levitt, New York, 1940, 20,8 x 27,8 cm, Fotografie, Film Documents LLC.



Abb.3: Helen Levitt, 1971-1990, Fotografie.



Abb.4: Helen Levitt, New York, 1940, Fotografie, 35, 2 x 27,8 cm, Albertina, Wien.



Abb.5: Helen Levitt, New York, Fotografie, 1976, 43,3 x 35,5 cm, Film Documents, LLC.



Abb. 6: Helen Levitt, New York, 1940, Fotografie, 27,6 x 35,2 cm, Albertina, Wien.



Abb.7: Helen Levitt, 1971-1990, Fotografie.



Abb.8: Helen Levitt, New York, Fotografie, 1940, 35,1 x 27,5 cm, Albertina, Wien.



Abb.9: Helen Levitt, New York, 1988, 43 x 35,6 cm, Privatsammlung.



Abb.10: William Eggleston, Jackson, Mississippi, Fotografie.



Abb.11: Helen Levitt, New York, 1945, Fotografie, 27,6 x 35,3 cm, Film Documents LLC.



Abb.12: Joel Meyerowitz, New York City, 1963, Fotografie.



Abb.13: Helen Levitt, 1971-1990, Fotografie.



Abb.14: Helen Levitt, New York, 1971, Fotografie, 50,2 x 40,4 cm, Albertina, Wien.



Abb.15: Helen Levitt, New York, ca.1940, Fotografie, 27,8 x 35,4 cm, Film Documents LLC.



Abb.16: Helen Levitt, New York, Fotografie, 1975, 35,6 x 27,9 cm, Film Documents LLC.



Abb.17: Helen Levitt, New York, 1959, C-Print, 40,5 x 50,8 cm, Film Documents LLC.



Abb.18: Walker Evans, Going Out of Business IV, Fotografie, 1974.



Abb.19: William Eggleston, Peaches, Near Greenville, Mississippi, Dytransferprint, 14,5 x 20, 25 in, c. 1973, Eggleston Artistic Trust, Courtesy, Cheim& Read, New York.



Abb.20: Helen Levitt, Fotografie, 1971-1990.



Abb.21: Helen Levitt, Fotografie, 1971-1990.



Abb.22: Garry Winogrand, New York, nachträgliche digitale Reproduktion von Dia, 1967.



Abb.23: Helen Levitt, Fotografie, 1971-1990.



Abb.24: Garry Winogrand, New York, nachträgliche digitale Reproduktion von Dia, undatiert.