

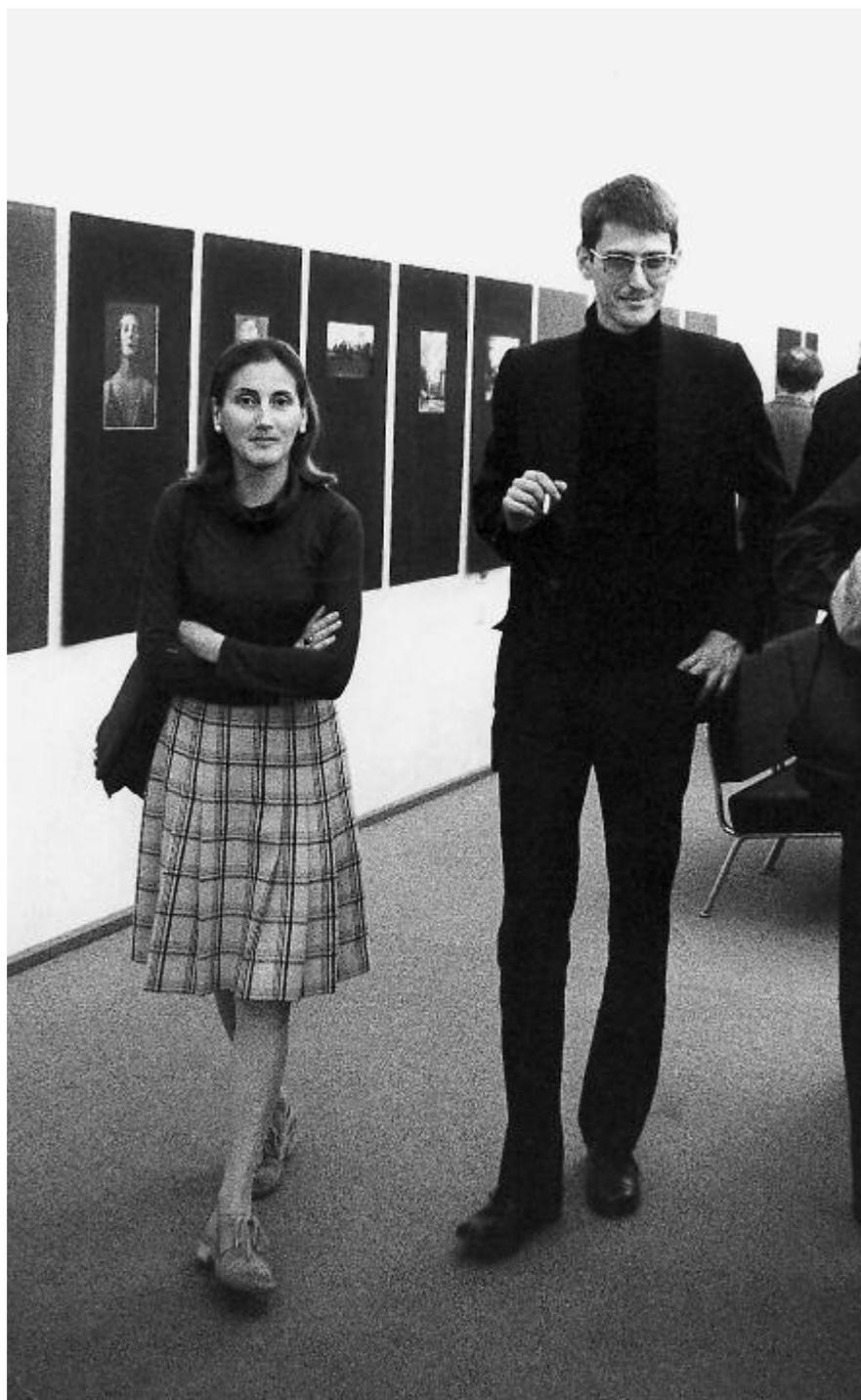
ANNA AUER

**Die Wiener Galerie Die Brücke -
Ihr internationaler Weg zur
Sammlung Fotografis**



DIETMAR KLINGER VERLAG

K



Anna Auer

Die Wiener Galerie Die Brücke -
Ihr internationaler Weg zur
Sammlung Fotografis

Ein Beitrag zur Sammlungsgeschichte der Fotografie

*Mit einer Einführung von
Heinz K. Henisch*

Dietmar Klinger Verlag

Umschlagabbildungen:
Römischer Kopf, 1967 (Foto: Kurt W. Erben)
Galerie Die Brücke, 1970 (Foto: Werner H. Mraz)

Frontispiz:
Anna Auer und Werner H. Mraz anlässlich der Vernissage der Sammlung
L. Fritz Gruber im Kölnischen Kunstverein, September 1972
(Foto: Max Jacoby)

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Auer, Anna:

Die Wiener Galerie Die Brücke - Ihr internationaler
Weg zur Sammlung Fotografis : ein Beitrag zur Sammel-
geschichte der Fotografie / Anna Auer. Mit einer Einf.
von Heinz K. Henisch. - Passau : Klinger, 1999
ISBN 3-932949-03-X

ISBN 3-932949-03-X

Alle Rechte vorbehalten
© Dietmar Klinger Verlag Passau 1999
Produktion: Theorie & Praxis - Dr. Winfried Helm, Passau und
ab PhotoDesign - Dionys Asenkerschbaumer, Kellberg
Lektorat: Dr. Hannelore Huber und Anke Zepf
Druck: Tutte Druckerei, Salzweg
Printed in Germany

INHALT

Heinz K. Henisch

Introduction	11
Einführung	13

GALERIE DIE BRÜCKE 1970-1978

Vorgeschichte	19
Galerie Clarissa, Hannover	19
Galleria Il Diaframma, Mailand	21
Ausgangsbasis und Konzeption der Galerie	22
Die Suche nach Fotografen und geeigneten Räumlichkeiten beginnt	23
Ausbau des Galerieprogramms	30
Thomas Lüttge und Brigitte Lüttge-Dauth	31
Herbert Kawka	32
Alexander Prinzjakowitsch	32
Timo Huber	33
John Walmsley: A. S. Neill und Summerhill	33
Herbert Bayer	35
Franco Fontana	39
David Hamilton	40
Erste österreichische Fotobuchhandlung	41
Amerikanische Fotografie	44
Duane Michals	44
Les Krims	45
Susan Barron	46
Dick Arentz	47
Edward Sheriff Curtis	47
Van Deren Coke	50
Walker Evans	52

Inhalt

Ausbildungssituation der Fotografie in Österreich	54
Fachhochschule Bielefeld	54
Amerikanische Universitäten	56
Mitteilungen der Galerie Die Brücke »Inter View«	58
Erste internationale Fotoworkshops in Österreich	60
Fotokabarett - Telefonat mit dem Ministerium	64
Fotogalerien in den USA	66
The Little Galleries, New York	66
The Witkin Gallery, New York	66
Light Gallery, New York	68
Lunn Gallery Graphics International Ltd., Washington DC	69
Julien Levy Gallery, New York	70
Sidney Janis Gallery, New York	72
Etablierung von Fotogalerien in Europa	73
The Photographer's Gallery, London	73
Galerie Ann und Jürgen Wilde, Köln	73
Galerie Rudolf Kicken, Köln	74
Meeting europäischer Fotogalerien in Köln	77
Erste Beteiligung einer Fotogalerie an einer internationalen Kunstmesse	80
Interessante Begegnungen	84
Ein Sammler aus Genf	84
Arturo Schwarz	85
Lucia Moholy-Nagy	86
Sammelgebiet Fotografie	86
Eine Galerie geht ihren Weg - Neue Perspektiven	90
Kunstmessenboom in Wien	97
Erste Interkunst	97
Kunst nach '45 und Zweite Interkunst	98
Unentwirrbarer Paragaphenschwungel	101

Unrealisierte Projekte	109
Mieczyslaw Berman	109
Emmanuel Sougez	111
Man Ray	112
Sammlungen	114
Photogeschichtliche Sammlung Hans Frank	114
Historische Sammlungen der »Graphischen«	115
Graphische Sammlung Albertina	116
Auflösung der Galerie	119
Julia Margaret Cameron	120
Videoaktion von Fred Forest	122

Anhang

Anmerkungen	127
Presseberichte	135
Ausstellungen	144
Vorträge - Fotoworkshops	147

SAMMLUNG FOTOGRAFIS

Sammlung Fotografis Länderbank (heute Bank Austria)	151
Ausgangsbasis	151
Sammlungsstruktur	153
Frühzeit der Fotografie	153
Pictorialismus	155
Neue Sachlichkeit - Experimentelle Fotografie	156
Vorstellung der Konzeption der Sammlung Fotografis	159
Erste internationale Symposien über Fotografie in Österreich	161
Erstes Symposion: »1826 - 1976. 150 Jahre Kultur- und Kunstgeschichte der Fotografie I«	162
Zweites Symposion: »1826 - 1976. 150 Jahre Kultur- und Kunstgeschichte der Fotografie II«	166
Drittes Symposion: »Auf der Suche nach einer neuen Bilddefinition«	168
Viertes Symposion: »Internationale Aspekte der Pictorial Photography«	171
Fünftes Symposion: »Kritik und Fotografie I«	177
Sechstes Symposion: »Kritik und Fotografie II«	185
Weitere Aktivitäten der Sammlung Fotografis	188
Diskussion um die Errichtung eines österreichischen Fotomuseums .	189
Ausstellungen	192
Alfred Stieglitz - The New Yorker Photo-Sezession zu Gast in der Wiener Sezession	193
Entwicklungen in der Fotografie im Rahmen der Jubiläumspräsentation »Aufbruch in die Moderne 1880 - 1980. 100 Jahre Österreichische Länderbank«	196
Eugène Atget - Retrospektive	197
Fritz Henle »Pablo Casals«	199
Paul Strand - Retrospektive	200
Trude Fleischmann	203
Austrian Photography Today	205
Renata Breth	207

Maurice Tabard - Retrospektive	208
Paul Caponigro - Retrospektive	210
Man Ray - Retrospektive	211
Tim Gidal - Retrospektive	215
Meisterwerke internationaler Fotografie - 10 Jahre Sammlung Fotografis Länderbank	218

Anhang

Anmerkungen	221
Presseberichte	226
Ausstellungen	234
Symposien	236

Personenregister	239
----------------------------	-----

Für Dominik und Cécile

Introduction

Photography and its history, with special (but by no means exclusive) reference to Austrian achievements, represent an artistic territory that will forever remain associated with the present author's name. At the centre of the endeavour were the foundation (1970) in Vienna of the Galerie Die Brücke, and its subsequent contributions to the cultural and artistic life of the city. To be sure, many other dedicated authorities and personalities were involved, but Anna Auer will always be recognized as a »prime mover« of great originality and determination at the core of the enterprise. Now, with the publication of this book, the Viennese public, and indeed the international photo-history community, will for the first time have an authoritative account of the developments which led to the establishment of the gallery and the formulation of its artistic policies. The enterprise itself deserves profound respect, and so does its descriptive record, here presented with insight, literary charm, personal modesty in the face of achievement, and humor.

Even a complete outsider can readily appreciate that such a project was bound to encounter obstacles, some financial of course, some very practical (e. g. the finding of suitable premises), and involving struggles with officialdom, and some in the realm of popular prejudice which, here and there, still considered photography as a mechanical craft, devoid of artistic soul, creative vision or interpretative role. Indeed, though the gallery served to nourish the sensibilities of artists and art lovers, the overcoming of popular prejudice and the re-orientation of popular opinion came to be two of the gallery's important objectives. In this respect, as in many others, Die Brücke was highly successful: not everybody loves photography, but dismissive condescension is no longer respectable, and is now rarely heard among cognoscenti. And yet, absurd as it may seem (albeit characteristic of human affairs), a new prejudice is always on the horizon, including a dismal »modern« view according to which photography as such is already a thing of the past, having allegedly been overtaken by video practice and television.

As one might expect, the road was not simple one from success to success. Gallery viewers and especially gallery customers were not always at hand in the numbers demanded by the needs of gallery sur-

vival. Anna Auer gives an account of the ups and downs with engaging frankness, and describes highlights of the exhibitions held, events which testify to the circumspect selection of artistic as well as commercial themes. The list of photographers whose work was featured in this way, not all well known at the time, now reads like a section of »Who's who in Modern Art«. In that sense, the present volume can also serve as an informal source book of interesting quotations and sidelights. In the course of her account, Anna Auer describes some of the other photo-galleries on the international scene, each the result of personal enthusiasm and initiative, and thereby sets Die Brücke in a world-wide context.

In due course (1973) a specialist photographic bookstore, the first such in Austria, became part of the enterprise, and proved to be a valuable financial asset, later involving cooperative arrangements with already established book distributors. This provided more and more opportunities for gallery guests to exhibit their writings and to address the public.

A crucial development was the sponsorship (in 1976) of the Sammlung Fotografis by the Österreichische Länderbank (now Bank Austria), in accordance with a proposal submitted by Anna Auer and Werner Mraz. The project envisaged not only the establishment of a permanent photographic collection, but also the holding of international exhibitions, cooperation with schools, the conducting of photo-workshops, the production of catalogues and calendars, and (originally) the publication of a photographic periodical. Most parts of this far-sighted plan were translated into practice with determination and skill, all in conjunction with the Galerie Die Brücke, and have since amply proved their worth.

The collection itself has several distinctive components, such as Early Photography, Pictorialism, Neue Sachlichkeit, and their implications are carefully explained. Among the sponsored symposia (in total 6) was one on »Early Photography in Austria«. The series as a whole featured such artists as Alfred Stieglitz, Man Ray, Eugène Atget, Fritz Henle, Paul Caponigro, Paul Strand, Trude Fleischmann, the much-loved Tim N. Gidal, and many others. Such a record represents a distinguished achievement, of which the present volume will be a lasting record.

Einführung

Die Fotografie und ihre Geschichte mit besonderem (aber keineswegs ausschließlichem Bezug) auf österreichische Erfolge, stellt ein künstlerisches Gebiet dar, das für immer mit dem Namen dieser Autorin verbunden sein wird. Im Mittelpunkt der Bemühungen steht die Gründung der Galerie Die Brücke (1970) in Wien, und in der Folgeren Beitrag zum kulturellen und künstlerischen Leben dieser Stadt. Sicherlich setzten sich noch viele andere Autoritäten und Persönlichkeiten für die Fotografie ein, aber Anna Auer wird immer als eine »treibende Kraft« von großer Originalität und Entschlossenheit im Mittelpunkt all dieser Vorhaben anerkannt sein. Mit der Veröffentlichung dieses Buches bekommt nun das Wiener Publikum, und natürlich auch die internationale Gemeinschaft der Fotohistoriker, erstmals eine präzise Darstellung über die Entwicklungen, die zur Errichtung der Galerie und zur Formulierung ihrer künstlerischen Aufgaben geführt hatten. Schon allein dieses Unternehmen verdient Hochachtung, ebenso gebührt sie der schriftlichen Darstellung, die hier mit Scharfblick, literarischem Charme, persönlicher Bescheidenheit über den erreichten Erfolg und mit Humor vorgestellt wird.

Sogar für einen vollkommen Außenstehenden ist es leicht vorstellbar, daß ein solches Projekt Widerständen begegnen mußte, einige davon waren finanzieller Art, andere waren rein praktischer Natur, zum Beispiel das Auffinden von geeigneten Räumlichkeiten, die Kämpfe mit den Amtsstellen, aber auch solche infolge des allgemeinen Vorurteils, hier wie dort, welche die Fotografie noch als ein rein technisches Handwerk betrachtete, bar eines künstlerischen Geistes oder einer schöpferischen Vision, ohne Beachtung ihrer interpretativen Rolle, waren die Regel. Obgleich die Galerie sicherlich dazu diente, die Sensibilität der Künstler und Kunstliebhaber zu vertiefen, bildeten die Überwindung allgemeiner Vorurteile und die Neuorientierung der öffentlichen Meinung die zwei wesentlichen Ziele der Galerie. Darin, wie in vielen anderen Bereichen auch, war Die Brücke höchst erfolgreich: Nicht jedermann liebt die Fotografie, aber eine ablehnende und geringschätzende Haltung ihr gegenüber ist heute nicht mehr möglich und von Kennern kaum noch zu hören. Und trotzdem, wie absurd es auch klingen mag (wenngleich typisch für die menschliche Natur), ist damals ein neues Vorurteil am Hori-

zont aufgetaucht, das auf einer traurigen und »modernen« Sicht beruhte, nach welcher die Fotografie etwas sei, das längst der Vergangenheit angehöre, da sie angeblich durch die Videopraxis und das Fernsehen überholt wäre.

Wie man erwarten darf, war der Weg von Erfolg zu Erfolg kein einfacher. Galeriebesucher und vor allem Galeriekunden fanden sich nicht immer in jener Anzahl ein, die für ein Überleben der Galerie notwendig gewesen wäre. Anna Auer berichtet mit großer Offenheit über Höhen und Tiefen und beschreibt die Höhepunkte der gezeigten Ausstellungen; Veranstaltungen, welche von einer umsichtigen Auswahl an künstlerischen und kommerziellen Themen zeugen. Die Liste der Fotografen, deren Werke auf diese Weise vorgestellt wurden, die damals noch nicht alle bekannt waren, liest sich heute wie ein Auszug aus dem »Who's who der modernen Kunst«. In diesem Sinne kann das vorliegende Buch als ein informeller Quellennachweis mit interessanten Zitaten und Hintergrundinformationen angesehen werden. Im Zuge ihrer Darstellung beschreibt Anna Auer auch einige andere Fotogalerien aus der internationalen Szene, jede davon das Resultat persönlichen Engagements und Enthusiasmus und setzt damit Die Brücke in einen weltweiten Bezug.

In der Folge (1973) kam eine spezialisierte Fotobuchhandlung zu diesem Unternehmen hinzu, die erste ihrer Art in Österreich. Diese wurde zu einem wertvollen finanziellen Aktivposten. Später führte das zur Zusammenarbeit mit den bereits etablierten Buchhändlern. Das schuf bald bessere Möglichkeiten für die Galeriegäste, ihre Schriften auszustellen, sich damit an ein Zielpublikum zu wenden.

Eine wesentliche Weiterentwicklung war (im Jahre 1976) die Errichtung der Sammlung Fotografis durch die Länderbank gewesen (heute Bank Austria), entsprechend einem Vorschlag von Anna Auer und Werner H. Mraz. Das Projekt sah nicht nur die Errichtung einer permanenten Fotosammlung vor, sondern auch die Organisation von internationalen Ausstellungen, die Zusammenarbeit mit Schulen, die Durchführung von Fotoworkshops, die Herstellung von Katalogen und Kalendern und (ursprünglich) die Publikation einer Zeitschrift für Fotografie. Das meiste dieser weitreichenden Pläne wurde mit großem Einsatz und Geschick verwirklicht, alles in Verbindung mit der Galerie Die Brücke, und hat seitdem weitgehend seinen bleibenden Wert bewiesen.

Die Sammlung ihrerseits hat mehrere unterschiedliche Komponenten wie Frühe Fotografie, Pictorialismus und Neue Sachlichkeit, deren Verflechtungen sorgfältig erklärt sind. Unter den von der Bank geförderten Symposien (insgesamt 6) war eine Veranstaltung, betitelt mit »Frühe Fotografie in Österreich«. Die gesamte Ausstellungsreihe betrifft Künstler wie Alfred Stieglitz, Man Ray, Eugène Atget, Fritz Henle, Paul Caponigro, Paul Strand, Trude Fleischmann, den vielgeliebten Tim N. Gidal und viele andere. Eine solche Liste stellt einen hervorragenden Erfolg dar, der durch das vorliegende Buch zu einem bleibenden Zeugnis geworden ist.

Heinz K. Henisch
Emeritus Professor der Geschichte der Fotografie
The Pennsylvania State University, USA

GALERIE DIE BRÜCKE
1970 - 1978



Vorgeschichte

Wollte man sich in den späten 60er Jahren in Wien über das aktuelle Kunstgeschehen informieren, so gab es praktisch nur drei Galerien, wo eine Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst stattfand: Die Galerie St. Stephan, unter Monsignore Otto Mauer, die Galerie Würthle und die Galerie im Griechenbeisl. Obgleich diese Galerien fallweise auch Fotografien ausstellten, fehlte es dennoch an einer speziellen Plattform für die Fotografie in Österreich.

Angeregt durch Gespräche mit Künstlerfreunden, begannen Werner H. Mraz und ich uns schließlich Gedanken zu machen, wie dieser Mangel zu beheben sei, und kamen Ende 1968 dann auf die Idee, in Wien eine Fotogalerie zu gründen.

Galerie Clarissa, Hannover

Es war uns bekannt, daß in Deutschland ein derartiges Forum für künstlerische Fotografie kurze Zeit schon bestanden hatte. Es war die im Jahre 1965 gegründete Galerie Clarissa in Hannover, die aber bereits 1968 ihre Tätigkeit wieder einstellen mußte. Zu wenig Interesse, hieß es. Die Galerieleiterin, Käthe Schröder, hatte sich damals ausschließlich dem Thema der experimentellen Fotografie gewidmet und demzufolge Lichtgrafiken, Lichtstrukturen und Fotogramme gezeigt. Die Namenliste der ausgestellten (Foto-)Künstler liest sich heute wie einer Enzyklopädie der fotografischen Avantgarde der 60er Jahre entnommen: Hein Gravenhorst, Heinz Hajek-Halke, Manfred P. Kage, Gottfried Jäger, Floris Michael Neusüss, Hans Meyer-Veden, Jean Frédéric Schnyder, Heinrich Riebesehl und Kurt Wendlandt.

Sehr klug hatte damals die Stadtverwaltung von Hannover bei der Auflösung der Galerie reagiert: Um den Bildbestand nicht in alle Winde zu zerstreuen, übernahm diesen das Kulturred der Stadt Hannover in Form einer Spende und übergab anschließend das gesamte Material dem Kestner-Museum. Bereits im November 1968 präsentierte dann das Museum diese Neuerwerbungen unter dem Titel »Foto-Grafik« in einer vielbeachteten Ausstellung.

Besonders aufschlußreich für diese Zeit scheint mir im gleichnamigen Katalog das Vorwort von Heinz Hajek-Halke, der unter anderem schrieb: »Mit der Übergabe dieser Sammlung an die Lan-

deshauptstadt Hannover, eine Spende der bisherigen Leiterin und Inhaberin der Galerie Clarissa, schließt die einzige Fotogalerie Deutschlands ihre Pforten. Das trifft in erster Linie die Künstler auf diesem Gebiet, die darauf angewiesen sind (wie jeder andere Künstler auch), sich der Öffentlichkeit zu stellen. Andererseits wird einem interessierten Publikum hier in Deutschland die künstlerische Entwicklung vorenthalten, die im Ausland bereits Anerkennung gefunden hat. Die Anregung zu dieser Entwicklung geht noch auf das Bauhaus zurück, auf Moholy-Nagy und Herbert Bayer (1923-1938). Beide emigrierten Anfang der 30er Jahre nach USA, wo sie mit ihren Arbeiten auf viel Verständnis stießen, während hier diese Entwicklung rigoros unterdrückt wurde ... Es ist das Verdienst Otto Steinerts¹ und seiner Gruppe ›fotoform², nach dem Zusammenbruch des NS-Regimes dort wieder angeknüpft zu haben, wo die Verbindung gewaltsam unterbrochen worden war, nicht zuletzt, um den Anschluß an die fotografische Entwicklung im Ausland wieder herzustellen. Die von Prof. Steinert arrangierte Ausstellung Subjektive Fotografie I (1951) und Subjektive Fotografie II (1955) in Saarbrücken, fanden ein internationales Echo, und die Gruppe fotoform konnte sich mit dem stolzen Bewußtsein auflösen, das Ziel der Klasse erreicht zu haben ... Anlässlich dieser Ausstellungen prägte der inzwischen verstorbene Kunsthistoriker Dr. Franz Roh für Arbeiten auf fototechnischer Basis, die unter Ausschaltung der Kamera mit manuell erstellten Negativen entwickelt worden waren, den Ausdruck Lichtgrafik. Es ist erstaunlich, wie schnell sich diese Bezeichnung durchsetzte, allerdings erweitert und auch auf Blätter angewandt, die chemischen Kristallisationen ihre Entstehung verdanken ... Keine der grafischen Techniken ist auch nur annähernd in der Lage, so subtile Reize hervorzubringen, wie es die Lichtgrafik vermag, ganz davon zu schweigen, daß sich der Druckstock (das manuelle Negativ) durch Licht (die Belichtung im Vergrößerungsapparat) nicht abnutzen kann und daher jede beliebige Auflage zuläßt. Damit ist sogar der Schrei nach der unbegrenzten Multiplizierbarkeit, eine Forderung aus den Reihen der Op-Art-Künstler, die dem Original nicht mehr den Vorrang vor der Reproduktion einräumen wollen, erfüllt, denn ein Original im herkömmlichen Sinne existiert nicht. Auch die ewig falsch gestellte Frage, ob Fotografie Kunst sein kann, soll hier richtig beantwortet werden: sie kann - als Lichtgrafik!«³

Galleria Il Diaframma, Mailand

Ein weiteres Vorbild für uns war die heute noch existierende Galerie »Il Diaframma« in Mailand gewesen. Sie war ursprünglich als private Einrichtung von Lanfranco Colombo im April 1967 gegründet worden und präsentierte in einem Zwanzig-Tage-Intervall Wechselausstellungen aus der historischen und zeitgenössischen Fotografie. Ihr besonderer Schwerpunkt lag jedoch auf der engagierten Reportagefotografie. Als Manager eines Stahlkonzerns betrieb Colombo seine Galerie mehr aus Liebhaberei denn aus kommerzieller Gewinnabsicht heraus, so daß der Bildverkauf nie an erster Stelle stand. Er war außerdem der Herausgeber der Zeitschrift »Popular Photographia Italiana«. Ihr Chefredakteur, Pier Paolo Preti, schrieb regelmäßig unter der Rubrik »Galleria dell' Immagine« über die sich rasch entwickelnde europäische Fotoszene.

Aufgrund des großen Engagements von Lanfranco Colombo entstand in kurzer Zeit ein vielschichtiges Ausstellungsprogramm, das von den Mailändern auch reichlich genützt wurde. Insgesamt fanden in der Galerie Il Diaframma allein bis 1975 an die 135 Fotoausstellungen sowie viele Vorträge und Diskussionsabende statt. Die Namenspalette der Fotografen war bunt gemischt: Heinz Hajek-Halke, Max Jacoby, Leonard Freed, Pierre Cordier, Les Krims, Franco Fontana, Elliott Erwitt, René Burri, Christian Vogt, Luigi Ghirri, Thomas Höpker, Werner Bischof und viele andere. Etwa 150 Fotografen hatten in dieser Galerie ausgestellt, der eine umfangreiche Fotobuchhandlung angegliedert war. Natürlich hinterließ dieses breit gestreute Spektrum auch weitreichende Spuren. So entstanden bald in ganz Italien mehr oder weniger große Fotoclubs und Fotozentren, die von Lanfranco Colombo ständig mit gutem Ausstellungsmaterial beliefert wurden. Nach meinem Besuch in der Galerie im Mai 1969 war ich davon überzeugt, daß dieses italienische Modell auch auf Wien übertragbar sei.

Ausgangsbasis und Konzeption der Galerie

Waren wir zu Beginn noch von der etwas naiven Vorstellung ausgegangen, in unserer Galerie in erster Linie Bilder der zeitgenössischen Fotografie zu zeigen, so mußten wir bald feststellen - sieht man vom Wiener Aktionismus der späten 50er Jahre ab -, daß das künstlerische Medium Fotografie hierzulande noch kaum einen nennenswerten Stellenwert besaß.

Eine der Ursachen lag wohl darin, daß es weder ausreichend Kunsthistoriker noch Kulturjournalisten gab, welche sich mit der Fotografie als Ausdrucksform der bildenden Kunst kontinuierlich beschäftigten, und die deshalb auf diese Novität in der hiesigen Galerienszene unvorbereitet waren. Selbst innerhalb der zeitgenössischen Kunstrichtungen waren kaum irgendwelche Ansätze vorhanden, die eine Eingliederung der Fotografie in den österreichischen Ausstellungsbetrieb bald erwarten ließen.

Wir begannen also unsere Arbeit in der Stunde Null. Die einzige Ausnahme bildete in den 70er Jahren die seit 1966 bestehende Zeitschrift für Literatur und Kunst »protokolle«, dessen Herausgeber, Dr. Otto Breicha, jungen Fotografen immer wieder Gelegenheit geboten hat, ihre Bilder in seiner Zeitschrift zu veröffentlichen. Tatsächlich aber war es so, daß die künstlerische Fotografie Ende der 60er Jahre noch weit außerhalb jeder kunst- und medienspezifischen Betrachtung, und deshalb auch fern jeder fototheoretischen Diskussion stand, was unsere Arbeit als Vermittler nicht eben leicht machen sollte. So schien es uns ein Gebot der Stunde, nicht nur Ausstellungen mit zeitgenössischen Fotografen zu entwickeln, sondern auch die historische Fotografie sukzessive in unsere Galeriearbeit mit einzu beziehen. Trotzdem wir ohne Subvention⁴ auskommen mußten, versuchten wir, ein vielseitiges und international interessantes Ausstellungsprogramm zu bieten.

Da wir die Galerie aber nicht aus purer Liebhaberei betreiben wollten, hatte ich schon zu Beginn unserer Tätigkeit eine spezielle Gewerbeberechtigung angesucht, die ich auch erhielt. Es sollte aber gerade dieses Dokument sein, das unseren späteren Subventionsansuchen sehr hinderlich war. Es bestand damals auch kaum Aussicht vom Bund, Förderungsgelder für Fotoausstellungen zu bekommen (heute undenkbar), denn das für die Kunstbelange zuständige Mini-

sterium lehnte alle unsere Subventionsansuchen mit der Begründung ab, daß die Galerie als kommerzielles Unternehmen ausgewiesen sei. Einzige Ausnahme bildete das Kulturamt der Stadt Wien, das eine Art Prämiensystem für Kleingalerien eingeführt hatte: Je nach positivem Presseecho wurden gute Ausstellungen in den sogenannten Kleingalerien vierteljährlich nach einem Punktesystem bewertet und mit einer Prämie zwischen 4000 und 8000 Schilling belohnt; eine Auszeichnung, die wir einige Male erhielten. Dabei handelte es sich zwar um bescheidene Beträge, doch sie waren immerhin Wertmesser und Barometer zugleich über die meist hervorragende Rezeption unserer Ausstellungen in den Printmedien.

Die Suche nach Fotografen und geeigneten Räumlichkeiten beginnt

Die Raumbeschaffung stellte uns anfangs vor ein schwieriges Problem, da ein möglichst zentraler Ort in der Wiener Innenstadt gefunden werden sollte. Eine Kooperation mit einem Wiener Berufsfotografen, der ein kleines Gassenlokal direkt gegenüber der Klassenlotterie An der Hohen Brücke in der Wipplingerstraße Nr. 22 besaß,⁵ schien sich im Herbst 1969 für uns anzubahnen, und verführte uns zu einem etwas voreiligen Plakatdruck. Als dieser Kooperationsvertrag dann doch nicht zustande kam, entfernten wir auf unserem Galeriepapier nur die Bezeichnung »An der Hohen« und ließen »Die Brücke« stehen. Später ist über den Ursprung unseres Galerienamens viel gerätselt worden. Häufig brachte man uns mit der expressionistischen Künstlergemeinschaft Die Brücke in Dresden⁶ in Verbindung, was wir natürlich als überaus schmeichelhaft empfanden, ohne daß wir letztendlich unser Geheimnis lüfteten.

Aber nicht allein die Raumbeschaffung bereitete uns Sorgen, sondern auch die zu treffende Auswahl der Fotografen. Welches Publikum - außer den Kunstinteressierten - wollten wir eigentlich ansprechen? Mit welcher Art von Fotografie sollte begonnen werden? Schließlich entschieden wir uns für die Werbe- und Modefotografie.

Nur einen Häuserblock von meiner damaligen Wohnung entfernt, im siebenten Wiener Gemeindebezirk, in der Richter gasse, hatte der Werbefotograf Roland Pleterski sein Fotoatelier. Wir wußten von

Nach dem Vorbild der Zürcher Galerie Form,
der Underground Gallery des Schweizers Kleber
in New York und der kürzlich
eröffneten Londoner Galerie Viewfinder wird
mit Jahresbeginn auch in Wien die
Fotogalerie
a.d. HOHEN BRÜCKE
eröffnet.

Es werden internationale,
insbesondere aber österreichische Fotografen
mit ihren Bildwerken vorgestellt.
Ziel der Galerie ist, Fotografen
neben ihrer Arbeit für Druck und Ausstellungen
eine weitere Plattform zu schaffen
sowie Fotos zu erschwinglichen
Preisen anzubieten.

Nähere Information 83 55 80

Plakat zur Gründung der Galerie Die Brücke, Februar 1970

ihm lediglich, daß er in den 60er Jahren bei Irving Penn in New York gearbeitet hatte. Obgleich Pleterski für unser Projekt Interesse zeigte, kamen wir mit unseren Verhandlungen nicht so richtig voran, so daß die Kontakte wieder einschiefen. Die weiteren Ansprechpartner waren John Cook und Elfie Semotan; letztere war ein ehemaliges Fotomodell, das nun als Fotografin für »Harper's« in London und für »Twen« in München arbeitete. Auch diese beiden verhielten sich abwartend und meldeten sich nicht mehr bei uns.

Enttäuscht über das zögerliche Verhalten der Wiener Fotografen, erhielten wir eines Tages von einem Freund eine Liste der in Paris lebenden Modefotografen. Aber auch dort begegnete mir die gleiche abwartende und mißtrauische Haltung gegenüber der Idee, Fotografien in einer Galerie zum Kauf anzubieten. Guy Bourdin erklärte mir, er sei mit Aufträgen für »Vogue« und »Elle« völlig eingedeckt und könne deshalb nichts Konkretes zusagen. Ebenso vertröstete mich Frank Horvat auf seinen nächsten Wienbesuch, um Näheres zu besprechen. William Klein wiederum gab mir nur allzu deutlich zu verstehen, daß ihn zur Zeit die Fotografie nicht mehr interessiere und er sich jetzt dem Film zugewandt habe. Mit diesen Worten komplimentierte er mich zur Tür hinaus. Entmutigt verließ ich sein Filmatelier in der endlos langen Rue Moufflard.

Als ich den Boulevard Odeon hinunter schlenderte, blieb ich vor der Auslage eines Fotogeschäftes überrascht stehen. Ich sah dort, gerahmt und unter Passepartouts, einige selten schöne Aktaufnahmen. Noch vom Fotogeschäft aus telefonierte ich mit Daniel Barreau, dessen Bilder mich so sehr fasziniert hatten. Der Amateurfotograf und Computerfachmann war, im Gegensatz zu den Fotografen in Wien, sofort bereit, mir Material für eine ganze Ausstellung nach Wien zu schicken. Damit hatten wir endlich den ersten Aussteller gefunden und konnten einer baldigen Eröffnung unserer Fotogalerie entgegensehen. Vorerst bezogen wir ein provisorisches Ausweichlokal im siebenten Wiener Gemeindebezirk. In einem schönen Haus aus der Gründerzeit, in der Lindengasse 38, im zweiten Stock, wurde uns ein Raum unentgeltlich für ein halbes Jahr zur Verfügung gestellt.

Bereits am 6. März 1970 eröffneten wir die Galerie Die Brücke mit der Ausstellung »Daniel Barreau / Werner H. Mraz«. ⁷ Diese Novität in der Wiener Kulturlandschaft wurde in den Medien österreichweit kommentiert. Auch das österreichische Fernsehen hatte sich bereits gemeldet und brachte noch am Vernissageabend einen ausführlichen Bericht. Tags darauf erschien ein Kulturjournalist von der nahe gelegenen Redaktion des Wiener Kurier und behauptete mit seiner stets brüchig-heiseren Stimme, daß es in Frankreich doch schon längst derartige Spezialgalerien gäbe, worauf ich ihn bat, mir doch welche zu nennen. Da mußte er passen und vermied es in Zukunft über unsere Aktivitäten berichten zu müssen. Im Anschluß an



Daniel Barreau, ohne Titel, 1969

diese Ausstellung präsentierten wir die Reportage-Serie »Kinderfasching in Fribourg« des Österreicher Hans Peter Klemenz.

Nach Bekanntwerden unserer Galerie in den Medien stellten sich bald viele Schaulustige und Fotoamateure ein, mit dem heißen Wunsch bei uns auszustellen, die sogar bereit gewesen wären, dafür zu bezahlen - was wir jedoch ablehnten. Schon nach diesen beiden Ausstellungen mußten wir jedoch feststellen, daß, nachdem das Medienecho abgeklungen war, auch das Interesse an einer Galerie, die nur Fotografien zum Kauf anzubieten hatte, fast gänzlich zu erlöschen drohte. Bald hatten sich auch die letzten Besucher verlaufen, so daß wir beschlossen, uns nach einer geeigneteren Lokalität in der Wiener Innenstadt umzusehen.

Da wir uns eine teure Miete nicht leisten konnten, begann ich mit einer großen Zigarettenstange wohl ausgerüstet, die Hausmeisterlogen rund um den Stephansplatz nach freistehenden Lokalen abzuklappern. Auf meiner Suche traf ich im März 1970 in der Bäckerstraße Nr. 5 auf den Architekten und Hauseigentümer, Peter Perz, der sich schließlich für die Idee begeistern ließ, daß in seinem Haus



Galerie Die Brücke, Außenansicht, 1970 (Foto: Werner H. Mraz)

eine Fotogalerie eingerichtet wird, und der sich sogar bereit erklärte, alle Umbaukosten zu übernehmen, trotzdem aber die Miete in gerade für uns noch erschwinglicher Höhe zu halten. Daß die Wände extrem feucht waren, war uns nicht einmal aufgefallen. Ebenso-



Galerie Die Brücke, Innenansicht, 1970 (Foto: Werner H. Mraz)

nig bekümmerte es uns, daß der gesamte Fußboden untermauert werden mußte. Für uns zählte allein die Tatsache, daß wir in einem ehemaligen alten Renaissancegebäude, das noch auf römischen Grundmauern errichtet worden war, endlich schöne Räumlichkeiten gefunden hatten - und das nur fünf Gehminuten vom Stephansdom entfernt.⁸ Wir konnten also einer Wiedereröffnung der Galerie Die Brücke einigermaßen beruhigt entgegensehen.

Unser erster Aussteller in den neuen Räumen war der junge Fotograf Kurt W. Erben, der kurze Zeit auch Student bei Otto Steinert an der Folkwang-Schule in Essen gewesen war. Die subjektive Sehweise seiner Bilder war für uns etwas vollkommen Neues, womit wir uns damals noch nicht auseinandergesetzt hatten. Viele Jahre später hatte Erben seine, nach 1965 entstandenen Bilder, mit »side-track« (Nebengeleise) bezeichnet, und das Spontane, nicht Kalkulierbare in seinen Kompositionen hervorgehoben.⁹ Die Eröffnungsausstellung seiner »Fotografien - Bildserien - Lichtgrafiken« wurde am 27. Oktober 1970 in unserer neuen Galerie vom Publikum enthusiastisch aufgenommen.



Kurt W. Erben, Römischer Kopf, 1967

Ab diesem Zeitpunkt sahen wir uns mit Fragen der Besucher konfrontiert: Kann Fotografie auch Kunst sein? Nach welchen Kriterien werden überhaupt Fotografien gesammelt? und dergleichen mehr. Da es ziemlich ermüdend war, tagtäglich immerzu auf dieselben Fragen antworten zu müssen, begannen wir mit der Herausgabe einer eigenen Wandzeitung. In dieser Schriftenreihe artikulierten wir noch etwas vague unsere Vorstellungen über die Fotografie als Sammelobjekt. Noch im Dezember 1970 publizierten wir die erste Ausgabe und wiesen dabei auf Namen wie Alfred Stieglitz, Lewis Carroll, Emile Zola, George Bernhard Shaw, Max Ernst, René Margritte, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer und Man Ray hin. Außerdem verwendeten wir bereits das englische Wort »print« für einen fotografischen Abzug. Unbekümmert schöpften wir aus dem reichhaltigem Zitatenschatz unserer rasch wachsenden Fotoliteratur: »Der Fotograf gleicht einem Dorsch, der Millionen Eier produziert, um zu erreichen, daß eines heranreift.« (George Bernhard Shaw). Oder: »Niemand kann Fotografie allein verüben. Es ist möglich, die Illusion des Lesens und des Schreibens für sich allein zu haben; die Fotografie läßt als Mittel der Kommunikation eine solche Einstellung nicht aufkommen.«¹⁰

In der Nähe unserer ehemaligen Galerie befindet sich das Denkmal von Johannes Gutenberg, dem Erfinder des Buchdrucks, das uns zu folgendem Werbespruch inspirierte: »Über die Erfindung des Buchdrucks zur Multiplizierung der geschriebenen Literatur gibt es jetzt einen Weg über Die Brücke zur visuellen Literatur«. Aber all diese Bemühungen halfen letztendlich wenig, denn die heiß ersehnten Sammler blieben aus.

Ausbau des Galerieprogramms

Verfolgten wir anfangs noch das Ziel, uns der Werbe- und Modefotografie zuzuwenden, so standen uns bald weitere Themen für Ausstellungen zur Auswahl. Zwar zeigten wir noch hin und wieder Fotografien, die aus dem Bereich der Werbung kamen, wie »Porträts und Modeaufnahmen« des österreichischen Fotografen und Ethnologen, Charles Wittigo-Keller, oder die Bilder »Frauen unserer Zeit« des Berliner Fotografen Max Jacoby. Dazu zählte auch die Ausstellung »Werbefotografie« von Gert Gepp, einem österreichischen Ma-

ler und Grafiker. Es waren die ersten tastenden Versuche, die programmatisch richtige Linie für unsere Galerie zu finden.

Thomas Lüttge und Brigitte Lüttge-Dauth

Die Ausstellung »Actiographien« von Thomas Lüttge, einem Münchner Werbefotografen sowie die Fotosiebdrucke seiner Frau, wiesen bereits in diese neue Richtung. Thomas Lüttges Bilder - eine Kombination aus kybernetischen Bewegungsabläufen, welche die Konturen des menschlichen Körpers betonen -, erregten in Wien einiges Aufsehen, gerade auch wegen ihrer Thematik. Immerhin galt diese, etwa 80 Arbeiten umfassende Fotoausstellung, wenn auch stark verfremdet, dem nackten menschlichen Körper.

Die Brisanz des Themas wird verständlich, wenn man weiß, daß in jenen Jahren die Wiener Innenstadt mit Kärntner Straße und Graben von der Prostitution gesäubert worden war. Das verführte uns zu einer kleinen Boshaftigkeit: Wir befestigten neben einem besonders verschwommenen Bild eine Schnur mit einem Vergrößerungs-



Thomas Lüttge, ohne Titel, 1968

glas. Prompt erschien der damalige Bezirksvorsteher und verblüffte uns mit der Frage, ob es denn die Absicht des Lichtbildners gewesen sei, die primären Geschlechtsmerkmale so unscharf abzubilden? Wir konnten den Mann beruhigen und versicherten ihm, daß es dem Fotografen selbstverständlich nur auf die künstlerische Darstellung angekommen sei und nicht darauf, pornographische Fotografie zu produzieren.

Herbert Kawka

Im Anschluß an diese lokale Beunruhigung präsentierten wir die konservativ-schönen Aufnahmen »Wiener Stadtlandschaften« von Herbert Kawka, einem Wiener Amateurfotografen. Das Großformat der Bilder warf damals für uns zum erstenmal die Frage auf, ob der Inhalt durch die Form auch mitbestimmt werden könne.

Alexander Prinzjakowitsch

Im März 1971 stellten wir eine Bildauswahl der »Face Farces« von Arnulf Rainer in unserer Galerie vor. Aber nicht der bekannte Künstler stand im Mittelpunkt, sondern der von Rainer für die Herstellung seiner »Auto-Porträts« beauftragte Fotograf Alexander Prinzjakowitsch. Am Eröffnungsabend gab es einen großen Publikumsandrang. Viele Künstler wie auch Schaulustige hatten sich eingefunden. Auch Hans Werner Jascha, ein aus Oberösterreich stammender Maler und Grafiker, damals das enfant terrible der Wiener Aktionsszene, war gekommen, um hier seinen stadtbekanntem Urschrei auszustoßen. Erschreckt flüchteten einige Besucher. Arnulf Rainer hingegen blieb gelassen und kommentierte trocken: »Eine Störaktion? Keineswegs. Jascha ist eine Abwandlung meiner Arbeiten. Er kommt von mir her, das sieht man. Ich habe eben eine neue Kunstrichtung erfunden.«¹¹

Von diesem Zeitpunkt an änderte sich unser Galeriepublikum. Plötzlich sahen wir uns mit vollkommen neuen Fragen konfrontiert, auf die wir gar nicht vorbereitet waren, Fragen nach »body-art« oder »performances«. Allerdings lag die Verbreitung von Ideenkunst keinesfalls in unserer Absicht. Dafür gab es schon andere Galerien in Wien, die diesen Bereich sehr gut abzudecken wußten. Uns ging es



Alexander Prinzjakowitsch, Arnulf Rainer - Face Farces, 1971 (Foto: Werner H. Mraz)

in erster Linie um die Anerkennung der Fotografie als Kunstform und ernstzunehmendes Sammelobjekt. So blieb es denn bei diesem einmaligen Seitensprung in den Wiener Aktionismus.

Timo Huber

Der Mitbegründer der Architektengruppe »Zünd up« studierte Architektur an der Technischen Hochschule in Wien. Ähnlich wie John Heartfield,¹² der das Mittel der Fotomontage als politische Waffe eingesetzt hatte, bediente sich auch Timo Huber dieses Instruments, um sich mit der besonderen Thematik der 68er Jahre künstlerisch auseinanderzusetzen: Steigende Umweltverschmutzung, Fragwürdigkeit von Politik und christlicher Religion, der Krieg in Vietnam, oder der Hunger in der Dritten Welt.

John Walmsley: Alexander Sutherland Neill und Summerhill

Im Sommer 1971 hatte uns ein sympathischer junger Fotograf aus Großbritannien besucht, dessen Arbeiten bereits in Times, New Society und in Camera publiziert wurden. Er hatte uns eine Bildrepor-



Timo Huber, Gefeierte Morbidität, 1971

tage aus seiner kurz zuvor publizierten Broschüre über Summerhill mitgebracht - dem seit Jahrzehnten geglückten englischem Modell einer freien und antiautoritären Kinder- und Jugendziehung.¹³ In den 70er Jahren war dieses zentrale Thema in aller Munde. Erbittert wurde um die Vorrangstellung der antiautoritären Erziehung gekämpft, wobei Befürworter und Gegner dieser Methode sich die Waage hielten.

John Walmsley hatte drei Wochen mit den Kindern in der Summerhill-Schule und ihrem Initiator, Alexander Sutherland Neill, verbracht. Als Walmsley einmal gefragt wurde, weshalb sein Buch so wenige Porträts von Neill enthalte, war seine Antwort: »Die Kinder sind es, die sein Porträt ergeben.« Begeistert von diesen Kinderbildern, arrangierten wir noch im Dezember 1971 eine Weihnachtsausstellung.

Ich kannte den Wiener Puppenspieler und heutigen Direktor des Serapions-Theaters, Erwin Piplits, noch aus den frühen 60er Jahren und bat ihn mit seinen Puppen für eine Aktion zu uns, die wir mit den Wiener Kindern planten. Zu diesem Zweck borgte ich mir 20



John Walmsley, Alexander Sutherland Neill, Summerhill, England, 1969

Polaroid-Kameras und lud zu einer Kindervernissage. Während Pip die Fäden an den Marionetten zog und die seltsamsten Stabpuppen tanzen ließ, klickten die Kameras in den Händen der Kinder. Schon nach wenigen Minuten konnten die fertig entwickelten Bilder der kleinen Gäste ausgewählt und gerahmt werden, um dann in der Galerie direkt neben den Bildern von John Walmsley angebracht zu werden. Die Kinder - wie übrigens auch wir - hatten großen Spaß daran gehabt. Die Medien wiederum engagierten sich sehr für diese Gemeinschaftsausstellung und berichteten ausführlich über das erstaunliche Lebenswerk dieses großen englischen Pädagogen.

Herbert Bayer

Vom Wiener Psychoanalytiker und Kunstkritiker, Dr. Friedrich Czagan erhielten wir im Januar 1971 die Adresse von Herbert Bayer aus den USA mit der Empfehlung, dessen fotografisches Œuvre in unserer Galerie zu zeigen.¹⁴ Wie emotionell stark berührt damals der Künstler von unserem Vorschlag, in unserer Galerie auszustellen, gewesen sein mag, läßt sich aus den folgenden Zeilen,

die er uns schrieb, entnehmen: »I am evidently not known in official circles as an Austrian living abroad. This I regret if only for sentimental reasons.«

Das Gesamtwerk Herbert Bayers ist von ausserordentlicher Vielfalt gekennzeichnet. Als Wegbereiter moderner Gestaltungsmittel der visuellen Kommunikation hatte er das Erscheinungsbild von Typografie und Gebrauchsgrafik, von Ausstellungsdesign bis hin zur Architektur und Umweltgestaltung, entscheidend mitgeprägt. Herbert Bayer charakterisierte seine künstlerische Aufgabe einmal so: »Mein Dasein und meine Arbeit stellen den Versuch einer Verbindung von Kunst und Leben durch Formgestaltung dar; dabei ist mir die Unteilbarkeit in einem umfassenden Sinne deutlich geworden.«¹⁵

In der Zeit, als Herbert Bayer zwischen 1925 und 1928 Meister am Bauhaus gewesen war, und dort die Leitung der Druckerei und Reklamewerkstatt übernommen hatte, befreite er das Schriftbild von vielen Überladungen und reformierte durch Verzicht auf Großbuchstaben am Wortbeginn auch die Rechtschreibung in der Werbe­grafik.¹⁶

Seine ersten Fotomontagen aus dem Jahr 1932 sind noch stark von László Moholy-Nagy beeinflusst. Sie enthalten ebenso futuristische wie auch surrealistische Merkmale, die Bayer häufig zu witzigen Zusammenschlüssen neu gruppierte. Seine Fotoplastiken hingegen, die er 1938 knapp vor seiner Emigration in die USA herstellte, sind von einer archaischen Symbolik gekennzeichnet.

In Wien löste die Wiederentdeckung des fotografischen Œuvres von Herbert Bayer - damals der einzige noch lebende Bauhausmeister - durch unsere Galerie im Mai 1971 eine Welle positiver Reaktionen aus. Vor allem die Printmedien widmeten dem Künstler seitenlange Berichte. Äußerst zufrieden über diesen großen Presseerfolg, sandten wir Bayer insgesamt 18 Zeitungsberichte nach Aspen (Colorado, USA), wo er seit 1946 als Gestaltungsberater des dortigen Kulturzentrums tätig war. Wir waren allerdings nicht wenig erstaunt, als wir im August 1971 den ersten Brief von Beaumont Newhall erhielten, der uns dazu gratulierte, das Werk Herbert Bayers in Österreich ausgestellt zu haben. Er schrieb uns: »I have read with interest that you have recently held an exhibition of photographs by herbert bayer. I am glad you showed bayers work, which is largely unkonwn, even though he lives here.«



Pressekonferenz vom 11.11.1971 in der Café-Konditorei Heiner, Wien. V.l.n.r.: Dr. Friedrich Czagan, Herbert Bayer, Dr. Kristian Sotriffer (Foto: Werner H. Mraz)

In Wien besaß damals das Museum des 20. Jahrhunderts (heute: Museum moderner Kunst, Stiftung Ludwig, 20er Haus) von Herbert Bayer nur ein einziges Ölbild und zehn Grafiken. Wir erhielten von der Galerie Dr. Hans Klihm in München, die seit 1954 das Werk Bayers betreute, eine Option für den Verkauf seiner beiden Mappenwerke »photoplastics« und »photomontages«. Diese beiden Mappen hatte Bayer 1969 in einer Auflage von je 40 Exemplaren reproduziert, davon aber nur 30 Exemplare für den Handel freigegeben. Aus genau dieser Edition stammten die beiden Mappenwerke. Nun hofften wir, diese einem österreichischen Museum zum Kauf anbieten zu können. Wir wandten uns deshalb an den Direktor des Museums des 20. Jahrhunderts, Dr. Alfred Schmeller, der sich sofort daran interessiert zeigte, diese Arbeiten für sein Museum zu erwerben. Es verstrich jedoch nahezu ein ganzes Jahr, bis dieser Ankauf endlich abgewickelt werden konnte.

Im November 1971 erhielten wir von Herbert Bayer die Nachricht, daß er einige Tage nach Wien kommen würde. Wir besuchten ihn im Hotel Ambassador und sahen uns erstaunt einem soigniert gekleideten, älteren Herrn gegenüber, dem es sichtlich gefiel, wieder in Wien zu sein. Nach seinem Äußeren zu schließen, hätte man in

ihm eher einen Diplomaten denn einen Botschafter der Kunst vermutet. Eilig improvisierten wir ein Pressegespräch für den 11. November in der Cafe-Konditorei Heiner. Zu diesem Treffen hatten wir folgende Kulturjournalisten eingeladen: Erwin Melchart (Kronen Zeitung), Kristian Sottriffer (Die Presse), Peter Baum (Oberösterreichische Nachrichten), Johann Muschik (Kurier), Dr. Friedrich Czagan (Artis) und Robert Waissenberger (Kulturamt der Stadt Wien).

Charmant und liebenswürdig ließ Herbert Bayer die vielen Fragen der Journalisten bereitwillig über sich ergehen. Als Johann Muschik wissen wollte, wie denn eigentlich die Bauhaus-Schüler ausgesehen hätten, antwortete er lächelnd: »Wir sahen damals aus, wie man sich heute einen waschechten Hippie vorstellt. Viele von uns gingen barfuß, trugen langes Haar ... Einer von uns betätigte sich als Schneider, und wir trugen die eigenwilligsten und buntesten Anzüge. Ich selbst ließ mir einen violetten anfertigen, mit nach unten sich erweiternden Hosen und einer kragenlosen Jacke. Der Maler und Farbentheoretiker, Johannes Itten, ging kahlgeschoren wie ein tibetanischer Mönch, aß nur vegetarisch und beschäftigte sich, wie die meisten von uns, mit asiatischen Religionen und mystischen Übungen. Nach zwei Jahren dieses lustigen Treibens kamen wir darauf, daß dies nicht der Weg war, den wir suchten ... Wenn wir als Künstler Einfluß auf das Leben nehmen wollten, durften wir uns nicht abseits stellen.«¹⁷

Aus gesundheitlichen Gründen mußte Herbert Bayer später nach Montecito in Californien übersiedeln. Er dürfte sich aber offensichtlich lange mit dem Gedanken getragen haben, wieder nach Österreich zurückzukehren, um hier seinen Lebensabend zu beschließen. Denn noch 1974 schrieb er uns: »... ich bin ja leider etwas abgeschnitten von meinem büro, da ich aus gesundheitlichen gründen, aspen verlassen mußte - für eine niedrigere gegend und wärmeres klima, und ich fühle mich wie im exil ohne meinem studio und des envirements, in dem ich solange lebte. hatte mich mit dem gedanken getragen, nach österreich heimzukehren, aber es ist jetzt unerschwinglich, auch ist wien kalt und kulturell abgelegen.«

Franco Fontana

Von den abstrakten Landschaftsaufnahmen des italienischen Fotografen Franco Fontana fühlten wir uns magisch angezogen. Das abstrakte Element in der zeitgenössischen Farbfotografie war in den 70er Jahren in dieser Perfektion noch nicht häufig anzutreffen. Fontanas Farbpalette enthielt die subtilsten Farbnuancen, die, meist sparsam eingesetzt, sein sicheres Gefühl für die Ausgewogenheit von Form und Inhalt erkennen ließen. Franco Vaccari hat das einmal sehr treffend beschrieben: »Fontana ist ein wahrer Künstler mit natürlicher Begabung und strenger Disziplin: er besitzt eine glückliche Intuition, die im Grunde Liebe ist ... Die dichterische Zweideutigkeit in seinen besten Fotografien entsteht aus dem Gleichgewicht zwischen der Beherrschung der formalen Elemente, zusammengesetzt im statischen Gefüge und der beunruhigenden Gegenwart einer Kraft, die noch lebendig und unsterblich im beweglichen Ausdruck ist.«¹⁸

Zur Eröffnung der Ausstellung war Franco Fontana in Begleitung seines Freundes, Pier Paolo Preti von Popular Photographia Italiana nach Wien gekommen, der den Einführungsvortrag vornahm. Da unsere Galerieräume für eine größere Veranstaltung zu klein waren, hatten wir mit dem Italienischen Kulturinstitut Dante Alighieri die Vereinbarung getroffen, daß dieser Vortrag im Festsaal des Kulturinstitutes abgehalten werden kann.

Am Vortragsabend zogen, zunächst wenig beängstigend, einige harmlos erscheinende Gewitterwolken auf und es begann leicht zu regnen. Eine Stunde vor Vortragsbeginn jedoch brach ein gewaltiges Unwetter los. Es war kaum zu erwarten, daß sich da jemand auf die Straße wagen würde. Wir wollten das ganze Unternehmen schon abbrechen, als sich doch noch fünf vollkommen durchnäßte Besucher einfanden. Würdevoll schritt sogleich Pier Paolo Preti zum Podium. Wie groß erst aber war unser Erstaunen, als er sein Referat in makellosem Deutsch hielt. Nachher stellte es sich heraus, daß er Literatur und Sprachen, darunter Deutsch, studiert hatte. Sein Dissertationsthema war »Die Strudelhofstiege« von Heimito von Doderer gewesen.

David Hamilton

»Hilflos in der verträumten Sehnsucht ihrer eitlen Jungfräulichkeit öffnen die hübschen Wesen groß ihre rätselvollen Augen auf eine abwesende Seele, bekleiden sich mit durchsichtigem Musselin, nur um sich nachher wieder auszuziehen, strecken sich in Korbstühlen, schauen sich an, baden zusammen, schlafen miteinander, lauschen unendlich lange in der Stille des großen Hauses.«¹⁹

Wiederholt war der Wunsch nach einer David Hamilton-Ausstellung in unserer Galerie laut geworden. Wir nahmen deshalb Kontakt mit seiner außerordentlich tüchtigen Agentin, Marita Coustet auf, einer Kölnerin, die in Paris lebte. Nach einigen harten Verhandlungsrunden erhielten wir die Exklusivrechte für eine Ausstellung im Frühjahr 1972. In einer Auflage von je 30 Exemplaren wurden 75 Motive ausgewählt, die ausschließlich für den österreichischen Markt produziert wurden.

Inzwischen war uns längst klar geworden, daß die Überlebenschancen unserer Galerie wahrscheinlich allein vom Verkaufserfolg dieser Ausstellung abhängen werden. Dementsprechend groß war auch der Einsatz, den wir in die Ausstellungsvorbereitungen legten. Dazu zählte ebenfalls unsere Anstrengung, für Österreich den Generalvertrieb der Hamilton-Bücher zu sichern, was uns auch gelang. Unablässig rührten wir die Werbetrommel. Dann traf David Hamilton ein. Diszipliniert, sehr professionell und immer »keep smiling« ließ er den ganzen Medienrummel über sich ergehen; stets begleitet von Mona, seiner späteren Frau. Das österreichische Fernsehen hatte eine Anregung von uns aufgenommen und im Wiener Stadtpark einige Szenen aus Hamiltons Buch »Mädchenträume« nachgestellt. Dieser Kurzfilm, aufgenommen während der Zeit, als die Magnoliensäulen in voller Blüte standen, wird noch heute bisweilen vom ORF ausgestrahlt.

Die Vernissage selbst gestaltete sich zu einem kleinen gesellschaftlichen Ereignis, zu dem natürlich auch viele »Adabeis« gekommen waren. Da Hamilton gerade ein neues Ballettbuch vorbereitete, war auch das Wiener Staatsopernballett erschienen. Außerdem war der Designer, Frederico Berzeviczy-Pallavicini, und Besitzer der berühmten k. u. k. Café-Konditorei Demel gekommen, und lud David Hamilton zu einem Dinner in seine Wohnung am Kohl-

markt ein, das er ihm zu Ehren geben wollte. Es sollte übrigens eine der letzten Kultur-Soirées sein, die Berzeviczy-Pallavicini abhielt, ehe er sich endgültig von Wien verabschiedete, um sich in New York niederzulassen. Dementsprechend illustert war die kleine Abendgesellschaft: Gottfried von Einem und seine Frau, die Schriftstellerin Lotte Ingrisch, die Essayistin Hilde Spiel und ihr Mann, der Wiener Kulturjournalist Gottfried Böhm, der wenig später das bezaubernde Buch über das Demel geschrieben hat sowie der damals noch blutjunge André Heller.

Es war allgemein bekannt, daß Hamilton meist sehr helle bis ganz weiße Anzüge trug. Zur Würdigung seines Gastes hatte Berzeviczy-Pallavicini den Stiegenaufgang in warmes Kerzenlicht getaucht, und seine Wohnung mit einer weißen Blütenpracht dekorieren lassen, außerdem alles in sein Lieblingsparfum von Ghislaine eingehüllt.

Wie erhofft, war dieser Ausstellung nicht nur ein großer Publikumserfolg beschieden, auch finanziell erfüllten sich unsere Wünsche. Schon am Vernissage-Abend war die gesamte Ausstellung verkauft. Die Kasse klingelte so fröhlich wie noch nie. Die meisten Interessenten waren Texter oder Designer und kamen aus der Werbebranche. Nun konnten wir endlich längst fällige Investitionen tätigen; vor allem aber konnten wir jene Bilder erstehen, die bald zu unserem klassischen Repertoire gehören sollten: Arbeiten von: László Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Hans Bellmer und anderen. Trotzdem hielten wir, wohlverwahrt in einer Lade - und das über viele Jahre hinweg -, Hamilton-Bilder für Interessenten bereit, die sich immer wieder mal einfanden.

Erste österreichische Fotobuchhandlung

Unserem Galeriebetrieb hatten wir Anfang 1973 eine Fotobuchhandlung angeschlossen, die uns vor dem finanziellen Zusammenbruch bewahrte. In kurzer Zeit gelang es damals, ein Vertriebsnetz für internationale Fotoliteratur in ganz Österreich aufzubauen. Wir erstellten eine Angebotsliste und warben auch um Abonnenten für Zeitschriften und Fotomagazine, wie »Camera«, »Creative Camera«, »Studio International«, »Zoom« und »Popular Photographia Italiana«. Außerdem importierten wir eine große Anzahl Monographien von renommierten, amerikanischen Verlagen, darunter »aperture«,

»Penguin Books« und der »Light Impressions Gallery«. Nach und nach kamen dann die Zeitschriften »afterimage« sowie »artforum« hinzu.

Ein weiterer Schritt war, daß wir die Wiener Buchhändler sukzessive für die internationale Fotoliteratur zu interessieren begannen. Anfangs stellten wir ihnen die Bücher in Kommission zur Verfügung, später wurde es zur Gewohnheit, daß wir die Auslagen der Buchhandlungen in Eigenregie mit unserer Fotoliteratur gestalten konnten. Auf den wöchentlichen Abrechnungsrundgängen machten wir bald die erfreuliche Feststellung, daß wir hier mit der Fotoliteratur tatsächlich eine bislang stark vernachlässigte Marktlücke gefunden hatten; der rasche steigende Umsatz bestätigte dies. So bauten wir in Wien in verhältnismäßig kurzer Zeit ein sehr gut funktionierendes Vertriebsnetz auf. Aus dem Erlös - nach Abzug aller Kosten - finanzierten wir die von uns initiierte erste internationale Fotoworkshopreihe in Österreich und setzten diese fort. Außerdem veranstalteten wir in unserer Galerie nicht nur Signierstunden mit Fotografen, sondern machten auch Buchpräsentationen, unter anderem mit Ernst Haas (*Die Schöpfung*, 1972), David Hamilton (*Mädchenträume*, 1972), Duane Michals (*Chance Meeting*, 1973), Ralph Gibson (*The Somnabulist*, 1974) und Arthur Tress (*The Dream Collector*, 1978).

Als ein Ereignis der besonderen Art sollte das 50-jährige Jubiläum der Schweizer Zeitschrift »Camera« im Dezember 1972 werden: Wir übernahmen damals die Sonderausstellung, die im Rahmen der photokina 1972 gezeigt wurde und präsentierten diese in unserer Galerie, die von Allan Porter, dem langjährigen Chefredakteur von »Camera« aus diesem Anlaß zusammengestellt worden war.

Dem amerikanischen Art Designer, Kritiker und Publizisten Allan Porter oblag seit 1966 die Bild- und Textgestaltung von »Camera«, einer dreisprachigen Fotozeitschrift (Deutsch, Französisch, Englisch). Sie war über fünf Jahrzehnte für ihre hervorragende Abbildungsqualität bekannt.²⁰ Ihre monographischen Präsentationen von Robert Demachy, Josef Sudek und Heinrich Kühn sind heute bibliophile Kostbarkeiten. Zu Porters Konzeption gehörten auch Anthologien, beispielsweise über die Sammlungsschwerpunkte der europäischen Museumskollektionen²¹ sowie die Beobachtung aktueller Tendenzen der zeitgenössischen Fotografie.²²



Felix Weber, Zwischenräume-London, 1968 (publiziert in: Camera, Luzern, Februar 1971)

Amerikanische Fotografie

Über unsere Beziehungen zu Allan Porter, Lanfranco Colombo und der Galerie Wilde in Köln waren wir über die zeitgenössische amerikanische Fotografie schon recht gut informiert. Es waren besonders zwei Künstler, um die wir uns bemühten, um deren Werke in Österreich bekannt zu machen: Duane Michals und Leslie Krims.

Duane Michals

Zum ersten Mal wurden wir in Köln mit Duane Michals Bildsequenzen konfrontiert, anlässlich unseres Besuchs in der Galerie Wilde, im Jahre 1972. Michals schriftliches Statement über seine Bilder schien uns wie eine Variation der künstlerischen Werkerklärung von Man Ray, welche, nur ein wenig modifiziert, nun so lautete: »Was ich nicht sehen kann, ist von unendlich größerer Bedeutung als das, was ich sehe«. (Man Ray: »Was ich nicht malen kann, fotografiere ich, und was ich nicht fotografieren kann, werde ich nicht malen«).

Die narrativen Bildsequenzen von Duane Michals basieren auf dem großen Einfluß, den die Malerei von René Magritte und Giorgio de Chirico in seinen Jugendjahren auf ihn ausgeübt hatte. Die Bildinhalte Michals kreisen meist um die Thematik homoerotischer Phantasien, die nun, umgewandelt zu poetischen Bildgeschichten, allein im Kopf des Betrachters stattfinden und die sich in einer märchenhaft-verzauberten, irrealen Welt zutragen.

Im Jahr 1971 hatte Michals begonnen, seinen Bildern auch schriftliche Botschaften hinzuzufügen. Diese sollten ergänzen, was von der Kamera nicht mehr wahrgenommen werden kann. Charakteristisch dafür ist seine etwas später entstandene Bildsequenz, mit dem Titel »Someone Left a Message for You«. Hier wird vom Betrachter eine durchaus aktive Teilnahme - auch über das geschriebene Wort - verlangt, um die in den Bildern enthaltene Kommunikation zweier Menschen auch entschlüsseln zu können.

Ab Mitte 1973 gehörten die Arbeiten von Duane Michals zu unserem festen Galerieprogramm. Wir genossen auch sehr die persönlichen Begegnungen mit ihm, und liebten seine humorvoll-quirelige Präsenz als Ausdruck seines über die Norm starken Bewegungsnaturells.

Les Krims

In den 70er Jahren gehörte Les Krims wie auch Duane Michals zu den bedeutendsten zeitgenössischen Fotografen des sogenannten East-Coast-Style in den USA. Wie bereits die Arbeiten von Michals, so wurden auch die Bilder von Les Krims in Europa erstmals von der Galerie Wilde vorgestellt. Les Krims hatte von 1960 bis 1964 Malerei und Grafik an der Cooper Union in Brooklyn, in New York studiert. Er befaßte sich unter anderem mit der Technik der Lithographie und der Photogravure. Daß er zur Fotografie gefunden hat, ist eigentlich einem Mißgeschick zu verdanken. Als es ihm nämlich eines Tages nicht möglich war, eine drei Meter große Leinwand in seinem kleinen Wohnatelier unterzubringen, schaffte er sich, kurz entschlossen, Ende der 60er Jahre einen Fotoapparat an.²³ Die künstlerische Aussage von Krims wurde einmal mit einem scharfen Operations-Skalpell verglichen, welches er tief in die offene Wunde amerikanischer Lebenskultur eindringen lasse.²⁴ Die fiktive Welt seiner Bilder ist immer bevölkert mit grotesken menschlichen Wesen: Zwergen, rumpflosen Menschen, auch mit seiner eigenen Mutter als nacktem Fotomodell; ein immer wiederkehrendes Symbol für verdrängte Phantasien. Wie auch immer der Betrachter sich zu den Arbeiten von Les Krims stellen mag: Diese Bilder zwingen zu einer Auseinandersetzung. Über seine Bildinszenierungen befragt, antwortete der Künstler: »These images were products of my imagination that would not have been happend, could not have been found.«²⁵

Schon Ende 1972 hatten wir Les Krims eingeladen - wie davor schon Duane Michals -, an unserem Galerieprogramm teilzunehmen. Obwohl wir uns sehr bemüht hatten, auch für Les Krims und sein Werk einen internationalen Sammlerkreis aufzubauen, wollte das nicht so recht gelingen, so daß wir unser Engagement etwas zurücknehmen mußten.²⁶

Susan Barron

»Die Fotografie mit ihrer Magie, ihrer Ruhe und ihrer unabhängigen Entscheidung, ist für mich das gegebene Gestaltungsmittel. Meine

emotionelle Anregung zu einem Bild ergibt sich aus der Entdeckung von irgend etwas Besonderem. Ich warte bis das Motiv für mich zu einer Herausforderung wird - und dann fordere ich das Motiv heraus. Die Kamera steht zwischen der Realität und meiner Vorstellung, und das Negativ oder die Kopie wird dann zum Kompromiß zwischen den beiden. Das Bild soll eine Realität darstellen, die man immer und immer wieder anschauen möchte. Die wirklich gelungene Fotografie ist keine Metapher, kein Tatsachenbericht und kein Erinnerungsbild. Sie soll nicht an vergangene Gefühle erinnern. Sie soll selbständig und aus ihrer eigenen Intensität heraus bestehen. Gefühle und Emotionen genügen nicht, einem Bild Wert zu verleihen.«²⁷

Die Landschaftsbilder von Susan Barron strahlten eine besondere Ruhe und Ausgewogenheit aus, alles schien sich in ein großes Ganzes harmonisch einzufügen. Wir nannten deshalb diese Ausstellung »Prope Naturam«. In scharfem Kontrast dazu standen ihre »nudes studies« von Männerakten, deren aggressive Ästhetik die Fotografin mitleidslos bloßlegte. Susan Barron entfaltete vor dem Betrachter die menschlichen Haut wie eine Landkarte und zeigte mikroskopisch nahe deren Struktur. Ihr Credo zur Fotografie artikuliert Susan Barron mit: »Manchmal fotografiere ich nur Licht, es ist mir dann nicht so wichtig, ob es über eine Schulter oder in die Äste eines Baumes fällt. Ich glaube an das Licht.«²⁸

Susan Barron stammte aus Illinois. Sie hatte Musik und Medizin studiert, ehe sie zur Fotografie kam. Einige ihrer Lehrer sind selbst große Fotografen, wie Ronald Nemeth, Bart Parker und Paul Caponigro. 1970 erhielt Barron einen Lehrauftrag an der Universität in Illinois. Als sie über ihre Unterrichtsmethode befragt wurde, gab sie zur Antwort: »Ich lasse die Schüler zunächst drauflos arbeiten. Dann schauen wir die Ergebnisse an und wählen gemeinsam die gelungensten Fotografien aus. Dabei müssen die Leute überlegen, was für sie stimmt, was für sie schöner ist und warum. Die Bilder, die wir für sie auswählen, sind aber immer Bilder, die etwas Magisches haben. Denn es geht bei einer Fotografie nicht um das schöne Arrangement, um den witzigen Einfall, den Effekt, sondern um das Magnetische.«²⁹

Dick Arentz

Der Arzt und Kieferchirurg Dick Arentz hatte eine Arztpraxis in Ann Arbor, Michigan, als er sich 1968 für die Fotografie zu interessieren begann. Arentz korrespondierte zunächst mit Ansel Adams und nahm auch an dessen Workshops teil. Unter dem Einfluß der Arbeiten von Ansel Adams und Edward Westons experimentierte er 1972, in enger Zusammenarbeit mit Phil Davis, an der Universität in Michigan. Dort befaßte er sich vorwiegend mit der Großformatkamera und dem Vergrößern im Kontaktverfahren unter Verwendung des Zone-Systems, ein ursprünglich von Ansel Adams entwickeltes Verfahren für die Abstufung der Grauwerte in der Schwarz-Weiß-Fotografie.³⁰ In Wien stellte er uns sein neues, sehr schönes Portfolio »The Death Valley« vor, als Resultat seiner Erfahrungen mit dem Zone-System. Dick Arentz hatte im März 1973 seine Arztpraxis in Ann Arbor aufgegeben und war mit seiner Familie nach Wien übersiedelt, wo er in der Nähe des Lainzer Tiergartens ein Haus gemietet hatte. Über seine Arbeit am Death Valley-Portfolio schrieb er: »Ich versuchte, die Dünen so zu fotografieren, daß ihre Oberflächenstruktur möglichst deutlich zur Geltung kam, ohne daß ich das sonst für solche Aufnahmen übliche Seitenlicht verwendete ... Um den Sand, die Sedimentgesteine und das verwitterte Holz wiederzugeben, schien mir die Kontakt-Kopiermethode die geeignetste Lösung zu sein. Die einzelnen Landschaftsausschnitte werden unter verschiedenen Lichtbedingungen mehrmals fotografiert. Für mich war es ein Versuch, die abgebildeten Motive möglichst wahrheitsgetreu wiederzugeben, und nur das Kontakt-Kopierverfahren erlaubt diese Genauigkeit.«³¹ Im Oktober 1973 kehrte Dick Arentz wieder in die USA zurück und eröffnete in Phönix erneut eine Arztpraxis, gleichzeitig übernahm er auch eine Dozentur für Fotografie an der Northern Arizona University.

Edward Sheriff Curtis

Unweit von unserer ehemaligen Galerie entfernt, befindet sich das alte Wiener Café Gutenberg, das sowohl unser Stammlokal als auch unser »American Place« war. Dort saßen wir mit unseren Freunden und redeten uns die Kehle heiß, ob nun Fotografie Kunst sei oder

nicht. Im Sommer 1973 waren wir hier zufällig Rudy Kirk von der California State University begegnet, der gerade in Sachen Indianerschmuck in Europa unterwegs war. Er hatte einen Koffer bei sich, voll mit wunderbaren Handarbeiten der Hopi-, Zuni- und Novaho-Indianer: Silberschnallen, Ohrgehänge mit eingelegten türkisfarbenen Steinen und prachtvolle Ledergürtel. So ganz nebenbei zog er auch ein großes braunes Leinen-Portfolio mit unglaublich schönen Indianerporträts hervor. Begeistert von dem Gesehenen riefen wir noch am selben Abend Allan Porter in Luzern an, und erzählten ihm von unserer Entdeckung. Er war genauso überrascht wie wir und ließ sich das Format und die Titel der Porträts durchgeben, um sicher zu gehen, daß es sich hier tatsächlich um die Original-Photogravuren von Curtis handelte. Überzeugt von deren Echtheit, stellte er daraufhin sein gesamtes Redaktionsprogramm um, und veröffentlichte im Dezember 1973 eine Sondernummer in »Camera«, die dem Werk Curtis' gewidmet war.

Edward Sheriff Curtis lebte in Seattle (Washington), als er begann, die Indianer in der näheren Umgebung mit seiner großen Plattenkamera aufzunehmen. Vom Verkauf dieser Bilder bestritt er seinen Lebensunterhalt. Durch Zufall machte er 1898 die Bekanntschaft von C. Hart Merriam, dem Leiter der »United State Biological Survey«, sowie von George Bird Grinnell, dem Herausgeber von »Field and Stream Magazine«. Merriam lud Curtis ein, als Fotograf an einer Expedition nach Alaska teilzunehmen. Um 1900 folgte Curtis der Einladung von Grinnell, zu den Schwarzfuß-Indianern nach Montana. Seine immer intensiver werdende Beschäftigung mit der Indianerkultur führte auch zu immer größer werdenden Projekten, so auch zu einer umfangreichen Expedition in die Indianerreservate entlang des Mississippi-Rivers sowie in das Gebiet von Arizona.

Im Jahr 1905 wurde das Resultat der Alaska-Expedition zum ersten Mal in einer Ausstellung in Seattle vorgestellt. Kurz danach wurde Curtis in das Weiße Haus nach Washington zu einem Treffen mit Theodore Roosevelt, dem damaligen Präsidenten, eingeladen, an dem auch der große Herausgeber, J. Pierpont Morgan, teilnahm. Im Verlauf dieser Besprechung erhielt der Fotograf den offiziellen Staatsauftrag, eine Fotodokumentation über sämtliche, in Nordamerika noch existierende Indianerstämme zu erstellen. Nach J. Pierpont Morgan sollte diese Fotodokumentation für eine Buchreihe unter



Edward S. Curtis: *Umatilla Maid* (1910); *Innocence - Umatilla* (1910); *A Chief of the Desert - Navaho* (1904)

dem Titel »The handsomest ever published« Verwendung finden. Eine Idee, die jedoch niemals realisiert werden konnte.

Das Monumentalwerk von Curtis, »The North American Indians« war im Jahr 1930 abgeschlossen. Das zunächst auf zehn Jahre projektierte Unternehmen war so umfassend, daß es mehr als 30 Jahre seines Lebens in Anspruch genommen hatte. Das Werk zählt heute zweifellos zu den umfangreichsten Dokumentationen, die je über die Indianerstämme Nordamerikas angelegt worden sind. Über 80 Indianerstämme westlich des Mississippi, zwischen New Mexiko und Alaska hatte Curtis auf über 40 000 Glasnegativen festgehalten. Darüber hinaus hatte er an die 1 000 Indianergesänge mittels Wachsylinderphonographen aufgezeichnet; etwa 700 davon sind an der University of Indiana erhalten geblieben. Sein Werk umfaßt 20 Bände mit Bild- und Textteil sowie 20 Portfolios mit jeweils 36 Photogravuren, welche auf Papierbögen im Format 45 mal 56 Zentimeter hergestellt worden sind. Das Gesamtwerk hat eine Auflage von 500 Exemplaren.

Edward Sheriff Curtis äußerte sich einmal über sein Lebenswerk wie folgt: »Dies ist eine Studie über Menschen, die in kürzester Zeit ihre persönlichen Charakteristiken verloren haben werden ... Ob- schon ich ein Fotograf bin, sehe und denke ich primär nicht fotografisch, deshalb zeige ich das Leben der Indianer in klaren und leuchtenden Bildern. Ich hoffe, daß diese ausgedehnten Beobachtungen in keiner Weise etwas Überflüssiges über das Leben und die

Denkart der Rothäute enthalten, und daß sowohl die Texte wie die Bilder breites Interesse finden werden.«³²

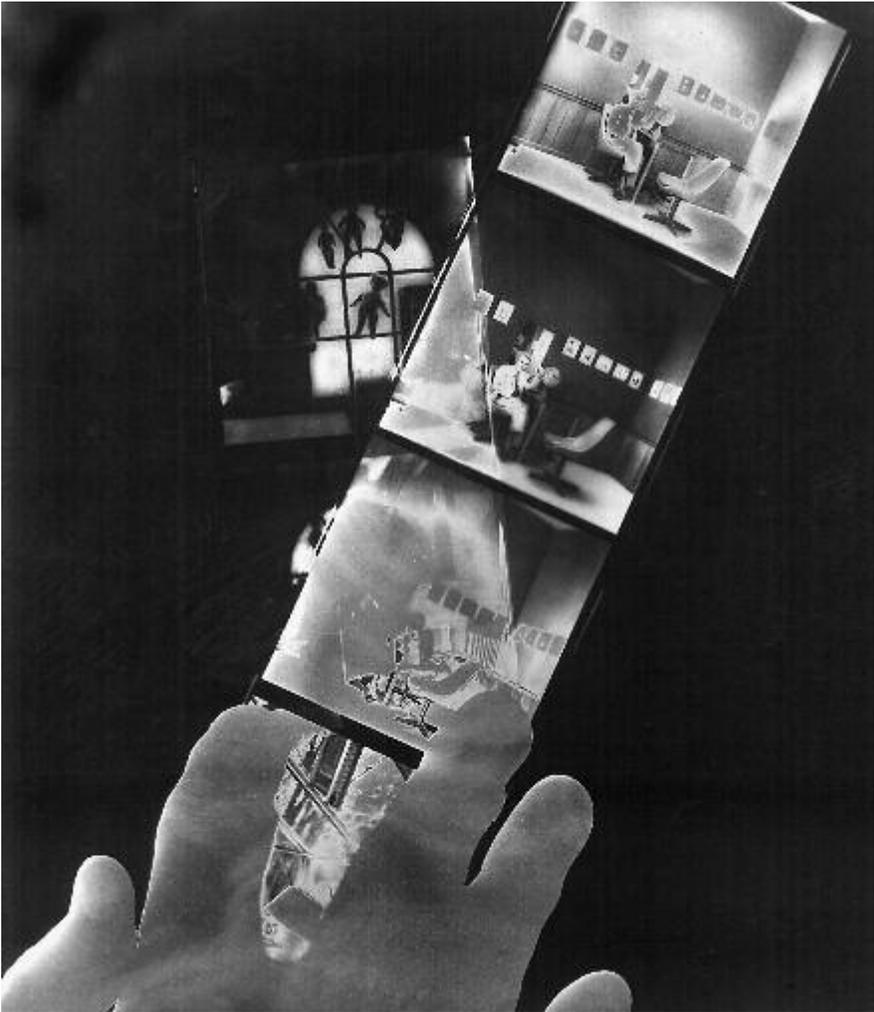
Dem war leider nicht so. Erst 1972, anlässlich der fünfzigsten Wiederkehr des Todestages von Curtis, erinnerte man sich wieder seiner faszinierenden Fotodokumentation und brachte einige Bücher über sein inzwischen fast in Vergessenheit geratenes Werk heraus. Die schönste bibliophile Ausgabe gelang dem Londoner Verlag Outerbridge and Lazard, der für das Buch ein Format wählte, das genau der Originalgröße der Photogravuren entsprach. Damit gelang dem Verlag auch etwas von der großen Faszination dieser Bilder zu vermitteln, die noch heute von ihnen ausgeht. Das Buch trägt den Titel »Portraits From North American Indian Life«. Den brilliant geschriebenen Einleitungstext verfaßte der amerikanische Kunstkritiker A. D. Coleman.

Das Werk von Edward Sheriff Curtis hat uns die ganze Galeriezeit über begleitet. Indem wir seine Photogravuren und Platinabzüge auch auf den internationalen Kunstmessen ständig in unserem festen Programm hatten, wurde sein Werk nach und nach auch in Europa bekannt. Eine gute Verkaufshilfe war dabei ein Postkartenset mit 32 Motiven, das wir ab 1975 in einer Großauflage herausgebracht hatten und von Österreich über die USA bis hin nach Japan und Neuseeland mit großem Erfolg verkaufen konnten.

Van Deren Coke

Die Begegnung mit Van Deren Coke im Jahr 1975 stellte für uns einen wichtigen Wendepunkt dar, da unsere Bemühungen, einen fototheoretischen Diskurs über das Medium Fotografie in Österreich einzuleiten, bald Wirklichkeit werden sollten. Noch stand aber im April 1975 der Künstler, dem wir eine Ausstellung widmeten, und nicht der Kunsttheoretiker im Mittelpunkt des Interesses.

Van Deren Coke hatte ursprünglich Kunstgeschichte und Bildhauerei studiert, ehe er sich, durch die Begegnung mit Ansel Adams und Edward Weston angeregt, der Fotografie zuwandte. Ein Guggenheim-Stipendium (1975) führte ihn während einer Europareise auch nach Wien. Mit im Gepäck hatte er eine komplette Ausstellung mit dem Titel »Photogravures – Photograms«. Dabei handelte es sich um 50 Arbeiten, bestehend aus Object trouvés, die er in eine neue



Van Deren Coke, Hommage à Ralph Eugene Meatyard, 1972

Ordnung gebracht hatte. Die Inspiration zu diesen Bildern hatte er sich vom Dadaisten und Maler des Magischen Realismus, Christian Schad (Schadographien) und von Man Ray (Rayogramme) geholt. Er entnahm diese sogenannten Findlinge aus alten Zeitschriften, setzte diese neu zusammen oder verwendete alte, vergilbte Fotografien als Vorlagen für seine Arbeiten. Durch Verfremdung dieser Materialien gelangte er zu neuen Bildkompositionen. Seine bevorzugte Technik bestand im Übereinanderlegen von Negativen, die er durch Zusam-

menkopieren, Übermalen oder Zerkratzen der fotografischen Oberfläche veränderte. Auf diese Weise entstanden eigenartige, oft melancholisch anmutende und mystische Bildkompositionen.

Auf der Pressekonferenz, die zu dieser Ausstellung veranstaltet wurde, stellte ein Journalist Van Deren Coke die Frage, ob denn die Fotografie als technisch beliebig multiplizierbares Medium die alten Vorstellungen von Kunst, Markt, Preis und Spekulation sprengen könne, worauf dieser antwortete: »Hier müssen wir streng trennen. Alte Raritäten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts sind auf Auktionen und im Handel unglaublich teuer geworden. Aber die Idee, daß die Fotografie die Chance einer demokratischen Kunst sei, hatten schon viele. Es ist theoretisch richtig. Aber in der Praxis übernimmt der Handel den Vertrieb der Kunstware Fotografie. Und der Handel funktioniert nach den Gesetzen des Marktes - in dem Fall, des Kunstmarktes. Sonst kämen diese Fotografien gar nicht zu den Leuten. Die einzige Chance, ohne Kunstmarkt-Ideologie von niederer Auflage und Spekulation zu den Leuten zu kommen, ist das billig kalkulierte Fotobuch. Hier liegt die Chance für die Fotografie als eigentliches demokratisches Medium, das sie ist.«³³

Ebenso weitblickend war eine andere Antwort von ihm gewesen, als er sagte: »Seine Tätigkeit als Kunstkritiker zwingt ihn (den Künstler) zum Wohle des eigenen Werkes zur ständigen Auseinandersetzung mit allem Neuen. Sie hat ihn auch zu der Erkenntnis geführt, daß die pure Fotografie wahrscheinlich nicht mehr weiter kann und in Zukunft zu einem Treffpunkt von Malerei, Bildhauerei und Radierung einerseits, von Fotografie andererseits werden wird. Die Fotografie kann ein Bestandteil eines anderen Kunstwerkes sein. 1940 hatte man das schon klar erkannt ...«

Der ausgezeichnete Verkaufserfolg gerade dieser Ausstellung gab uns zu denken. Er war ein deutlicher Beweis dafür, daß es auch in Österreich möglich war, Sammler für Fotografien zu finden, vorausgesetzt, Qualität und Preis stimmten überein.

Walker Evans

Am 10. April 1975 war Walker Evans gestorben. Er zählte zu den bedeutendsten Dokumentarfotografen der USA. Bekannt geworden ist er durch seine Fotodokumentation über die schlechten Lebensbe-

dingungen der amerikanischen Landbevölkerung, die er im Auftrag der Farm Security Administration durchgeführt hatte.³⁴ Diese Bildreportagen aus dem Jahr 1936 über das Leben der Baumwollarbeiter in den Südstaaten, entstanden auf einer gemeinsamen Reise von Walker Evans mit dem amerikanischen Schriftsteller und Pulitzerpreisträger James Agee. Zum ersten Mal publiziert wurden seine Bilder 1941 in dem Buch »Let Us Now Praise Famous Men«. Walker Evans »straight photography« ist direkt und klar, sie scheint zeitlos zu sein. Seine Bilder haben Künstler ebenso wie Fotografen und Filmmacher gleichermaßen inspiriert. Erstaunlich spät, nämlich 1971, hat das Museum of Modern Art in New York eine erste Retrospektive seiner Arbeiten gezeigt.

Die Frankfurter Allgemeine veröffentlichte im April 1975 unter dem Titel »Die automatischen Hieroglyphen Amerikas« einen vielbeachteten Nachruf von Hans Georg Puttnies, den wir in unserer Galeriezeitschrift »Inter View« reproduzierten: »Wenn einer kommenden Zeit etwas vom American Way of Life überliefert werden sollte, dann müßten die Fotografien von Walker Evans dazugehören. Sie sind Hieroglyphen des amerikanischen Alltags, festgehalten auf einem Papyrus des wissenschaftlichen Zeitalters. Ihre Zeichen sind nicht für uns bestimmt, sondern für einen künftigen Menschentyp, der nicht mehr weiß, was ein Wellblechschuppen, ein zerrissenes Filmplakat, ein Sessel mit Polsterschonern ist, und erst aus den Bildern von Evans lernt, sie als Buchstaben der unbewußten Geschichtsschreibung unserer Zeit zu entziffern ... Walker Evans war der erste Fotograf, der das automatische Reproduktionsverfahren bewußt zur Selbstdarstellung der Dinge und nicht zur Verklärung menschlicher Ansichten einsetzte.«³⁵

Wir bemühten uns damals sehr, eine Ausstellung von Walker Evans in Wien zu zeigen. Tatsächlich erhielten wir 35 Leihgaben (Vintage prints) von Harry Lunn, die wir im November 1975 in unserer Galerie ausstellten. Die Preise lagen damals zwischen 200 und 800 Dollar. Trotz der ausgezeichneten Presseberichte gelang es uns nicht, auch nur ein einziges Bild in Österreich zu verkaufen.

Ausbildungssituation der Fotografie in Österreich

Mit zunehmender Ernüchterung mußten wir 1971 feststellen, daß die Ausbildung für Fotografen in Österreich über eine rein handwerkliche Basis nicht hinausreichte, und daß dem zukünftigen Kunsthistoriker keine theoretische Einbindung der Fotografie an den hiesigen Kunsthochschulen und Universitäten angeboten wurde. Es war so, als ob das Medium Fotografie als eines der wichtigsten Kommunikationsformen unserer Zeit, gar nicht existieren würde. Weder an der Akademie der bildenden Künste noch an der Hochschule für angewandte Kunst gab es damals das Hochschullehrfach Fotografie.

Fachhochschule Bielefeld

Wir nahmen deshalb 1972 die Anregung Gottfried Jägers, dem damaligen Fachvorstand für Visuelle Kommunikation an der Fotoabteilung der Fachhochschule Bielefeld auf, um eine Gemeinschaftsausstellung seiner Studiengruppe in unserer Galerie zu zeigen. Das Ausstellungskonzept war einfach: Den 23 jungen Leuten wurde die Aufgabe gestellt, während ihrer Bahnreise von Bielefeld nach Wien, Bildreportagen und Interviews mit den Mitreisenden durchzuführen. In Wien angekommen, wurde das gesamte Bildmaterial in den Fotolabors der Höheren Graphischen Bundes-, Lehr- und Versuchsanstalt Wien XIV, kurz »Die Graphische« genannt, von den Studenten selbst ausgearbeitet.

Dazu einige Worte zu dieser Wiener Ausbildungsstätte: Die Graphische ist die älteste Fotofachschule Europas. Sie wurde 1888 von Josef Maria Eder mitbegründet, der in zahlreichen Vorträgen und Publikationen auf die Notwendigkeit der Errichtung einer solchen Unterrichts-, Forschungs- und Prüfanstalt für die Fotografie in Österreich plädierte, und der für diese Lehranstalt das Organisationsstatut ausgearbeitet hatte. Eder war der erste Direktor dieser Schule und agierte wie ein Topmanager unserer Zeit. Er ließ sich täglich Bericht erstatten und verteilte dann die Themen im Hause. Außerdem besaß er die seltene Gabe, Erfindungen und Entdeckungen anderer rasch erkennen zu können und sie dementsprechend einzuschätzen und zu fördern. Diese Wiener Institution hatte unter seiner Leitung (bis 1922) jene Weltgeltung erlangt, deren Ruf ihr

noch heute vorausseilt. Nach wie vor liegt der Schwerpunkt dieser fotografischen Ausbildungsstätte auf dem technischen Gebiet der Fotografie, welches durch die neuen Technologien unserer Zeit eine starke Ausweitung erfahren hat.

Der bedeutende deutsche Fotohistoriker und Fotochemiker, Erich Stenger bezeichnete Josef Maria Eder³⁶ einmal als den eigentlichen Begründer der wissenschaftlichen Forschung auf dem Gesamtbereich der Fotografie im deutschen Sprachraum³⁷.

Doch zurück zur Fachhochschule Bielefeld: Innerhalb von nur drei Tagen hatten die Studenten ihre Bilder fertig ausgearbeitet. Unter dem knappen Titel »Bielefeld ab 6:57 Uhr - Wien an 19:15 Uhr«, wurde eine Foto-Dokumentation dieser gemeinsamen Bahnreise im März 1972 in unserer Galerie ausgestellt. Das jüngste Mitglied war der 6-jährige Sohn von Gottfried Jäger gewesen. Da er noch klein war, blieb ihm nichts anderes übrig, als seine Bilder aus der Nabelperspektive zu fotografieren. Durch ihren ungewöhnlichen Blickwinkel erinnerten diese Fotografien sehr an die berühmten ersten Schnappschüsse von Jacques-Henri Lartigue, die dieser ebenfalls als Siebenjähriger aufgenommen hatte.

Einen Tag vor der Ausstellungseröffnung hielt Gottfried Jäger einen Vortrag an der Graphischen, über den 3-jährigen Ausbildungslehrgang für Fotografie an der Fachhochschule in Bielefeld. Wir baten den damaligen Direktor, Dr. Wilhelm Mutschlechner, neben den Schülern, auch die Lehrerschaft zu diesem wichtigen Referat einzuladen. Ausführlich befaßte sich Jäger in seinem Vortrag mit den verschiedenen Unterrichtsfächern dieses Ausbildungslehrganges. So wurden dort bereits 1972 folgende Fächer gelehrt: Ästhetik der Fotografie, Experimentelle Fotografie, Foto-Design, Kunstgeschichte der Fotografie und deren stilgeschichtliche Analyse, Kunstgeschichte, Soziologie und Architektur. Ergänzend kamen noch die beiden Fächer Syntax und Semantik hinzu.³⁸

In diesem Zusammenhang möchte ich eine Studie aus dem Jahre 1992 erwähnen, die von Rainer Iglar und Michael Mauracher erarbeitet worden ist. Unter dem Titel »Studie zur sozialen Lage der freischaffenden Fotografen in Österreich«, befaßten sich die beiden Autoren mit der hiesigen fotografischen Ausbildungssituation: »Eine wichtige Rolle spielt die Graphische Lehr- und Versuchsanstalt als traditionsreiche Ausbildungsstätte im grafischen und fotografischen

Bereich; wie allgemein bekannt ist, gingen viele wichtige zeitgenössische Fotokünstler aus ihr hervor, beispielsweise Heinz Cibulka, Friedl Kubelka, Rupert Larl, Margot Pilz oder Christian Wachter. Der Ausbildungsanspruch an der Graphischen ist selbstverständlich kein künstlerischer, sondern ein handwerklich geprägter. In Ermangelung von darüber hinausgehenden künstlerischen Ausbildungsstätten, wie etwa Fachhochschulen oder Klassen an Kunstakademien, ist die Graphische für viele, die sich Grundkenntnisse im Bereich des Mediums Fotografie erwerben möchten, eine Basis für eine spätere autodidaktische Weiterbildung im künstlerischen Bereich. Zu fordern in diesem Zusammenhang ist die Schaffung eines Lehrstuhls für die Fotografie an einer Akademie.«³⁹

Amerikanische Universitäten

Als wir im Frühjahr 1975 Van Deren Coke kennen gelernt hatten, besprachen wir mit ihm die Problematik, daß es in Österreich noch keine universitäre Ausbildungsmöglichkeit für die Fotografie gäbe. Wir fragten ihn damals, welche Schritte wir unternehmen sollten, um auf diesen Mißstand aufmerksam zu machen. Seine Antwort schien typisch amerikanisch, denn er meinte, daß es nur einen Weg dafür geben könnte, nämlich den in die Öffentlichkeit, in die Medien zu gehen.

Als unsere Ausstellung »Der Maler und der Fotograf« (Alfons Maria Mucha / Dick Arentz) im April 1975 in der Österreichischen Länderbank, in Graz eröffnet wurde, und Van Deren Coke die Eröffnungsrede hielt, baten wir ihn bei dieser Gelegenheit, die universitäre Ausbildung für Fotografie in den USA zu schildern. Nach seinen Ausführungen zu schließen, wurden die Grundlagen für das Ansehen der Fotografie in den USA schon in den späten 40er Jahren gelegt. So gab es bereits ab 1949 an der Universität von Ohio das erste Studienprogramm für Fotografie, welches sogar mit einem Dokortitel abgeschlossen werden konnte. An den etwa 35 amerikanischen Universitäten, an denen seitdem Fotografie gelehrt wird, liegt das Hauptaugenmerk vor allem auf dem soziologischen, philosophischen und kunsthistorischen Hintergrund. Den etwa 12 Professoren der Universität in Albuquerque, New Mexico, stehen an die 500 Studenten gegenüber, die einen Grundkurs belegen. Davon blei-



*Dong Stewart im Gespräch mit Van Deren Coke (rechts) im Amerika-Haus, Wien 1975
(Pressefoto Amerika-Haus)*

ben im Durchschnitt aber nur 50 Studenten übrig, die das Studium auch abschließen. Aus dieser kleinen Gruppe werden letztlich vier bis fünf begabte Studenten für das Lehrfach Fotografie ausgewählt und für den Unterricht herangezogen.

Das Kurzreferat Van Deren Cokes über die Studienprogramme für Fotografie in den USA, wurde 1975 noch in zwei weiteren österreichischen Bundesländern wiederholt, und zwar in Wien, im »America-Haus« und in Salzburg am »Salzburg College« - einer Dependence der Northern Illinois University, die Anfang 1975 einen Lehrgang »Photographic Studies Program« für amerikanische Studenten eingerichtet hatte, der bis heute fortgeführt wird.⁴⁰

Nicht unerwähnt lassen möchte ich, daß die von der Galerie »Die Brücke« in Eigeninitiative organisierte Vortragstournee von Van Deren Coke die erste Aufklärungskampagne überhaupt auf diesem Gebiet in Österreich gewesen ist, die auf diese Problematik aufmerksam machte. Unser Ziel war, die Öffentlichkeit, insbesondere aber die zuständigen Ministerien darüber zu informieren, welch großen Stellenwert die Fotografie sowohl in Deutschland als auch in den USA bereits einnimmt, im Gegensatz zu Österreich. Wir hofften mit dieser Aktion, daß die Einführung des Lehrfachs Fotografie an Österreichs Hochschulen und Universitäten zumindest einmal öffentlich diskutiert würde, was dann auch vielerorts geschehen ist.⁴¹

Mitteilungen der Galerie Die Brücke »Inter View«

Um unsere Galerie-Freunde über die internationale Entwicklung der Fotografie als Kunst- und Sammelobjekt und ihrer zunehmenden Akzeptanz im europäischen Ausstellungsbereich zu informieren, gründeten wir Ende 1974 unsere Galeriezeitschrift »Inter View«, die vor allem für den ständig wachsendem Interessentenkreis gedacht war. Darin sollte über Themen berichtet werden, die sonst in keiner Zeitschrift in Österreich behandelt wurden, wie die Wechselwirkung von Fotografie und Kunst, Markttendenzen, Ausbildungssituation der Fotografie im In- und Ausland, etc. In der Erstausgabe von »Inter View« vom Januar 1975, begründeten wir dies, folgendermaßen: »Wir wollen damit eine periodisch erscheinende Zeitschrift vorbereiten, die für einen größeren Interessentenkreis heranwachsen soll: Kunstinteressenten wie Sammlern, Kunsthistorikern wie Studenten ... Was diese Zeitschrift nicht sein wird: Eine weitere Bildzeitschrift für den Foto-Amateur und Foto-Handwerker, um den Absatz von Produkten zu fördern. Unser Vorbild: Ähnlich, wie die 1905 von Alfred Stieglitz gegründete The Little Galleries of the Photo-Secession at 291 Fifth Avenue, New York, später bekannt als 291, heute noch Vorbild aller Fotogalerien ist, so wird uns afterimage des Visual Studies Workshop (unter der Leitung von Nathan Lyons, Rochester, New York) für eine darartige Publikation in Europa beispielgebend sein.«

Leider hatten wir die redaktionelle Arbeit einer solchen Zeitschrift weit unterschätzt. Allein das Einholen von Informationen erwies sich als äußerst zeitraubend, und deren Aufbereitung nicht minder. Unsere Galeriarbeit allein war schon zeitintensiv genug. So mußten Bilder für Ausstellungen ausgewählt, unter Passepartouts und Rahmen gelegt, sehr oft auch Material versandt werden. Die dazugehörigen Legenden zu verfassen, war, aufgrund mangelnder deutschsprachiger Fotoliteratur, ebenfalls nicht einfach und erforderte deshalb meist langwierige Recherchen. Mit »Inter View« hatten wir uns noch eine zusätzlich Arbeitslast auferlegt. Da das ganze Team nur aus zwei Leuten bestand, war eine Arbeitsteilung nur bedingt möglich, denn gemeinsam organisierten wir alle laufenden Ausstellungen, beschickten die Kunstmessen mit Material, konzipierten die großen Wanderausstellungen, die oft monatelang unterwegs waren. Nicht zu vergessen die Erstellung der Texte für Presse und Einladungen. Zudem kam, daß auch die Fotobuchhandlung immer auf dem letzten Stand gehalten werden mußte. Der Einsatz von Computertechnologien lag noch in weiter Ferne. Die einzige Ausnahme einer Arbeitsteilung bildete die Kundenbetreuung der wenigen Sammler. Sowohl Werner H. Mraz als auch ich, hatten einen ei-

printletter

Was ist ein Print?

Beim Drucken eines Textes oder einer Abbildung wird ein Druckkopf durch eine Reihe von Punkten, die in einem Raster angeordnet sind, den Druckkopf durch eine Reihe von Punkten, die in einem Raster angeordnet sind, den Druckkopf durch eine Reihe von Punkten, die in einem Raster angeordnet sind...



Unser Ziel – ihr Ziel

Das Ziel der Galerie Die Brücke ist es, die Kunst der Gegenwart zu präsentieren und zu fördern. Wir sind stolz darauf, eine der besten Galerien der Welt zu sein...

Notre but commun

Notre but commun est de présenter l'art contemporain et de le promouvoir. Nous sommes fiers d'être l'une des meilleures galeries du monde...

INTER VIEW

Mitteilungen der Galerie Die Brücke Wien

Die Kunst der Gegenwart ist ein Spiegelbild der Zeit. Sie zeigt uns die Probleme und die Hoffnungen der Menschen...

Die Kunst der Gegenwart ist ein Spiegelbild der Zeit. Sie zeigt uns die Probleme und die Hoffnungen der Menschen...

Die Kunst der Gegenwart ist ein Spiegelbild der Zeit. Sie zeigt uns die Probleme und die Hoffnungen der Menschen...

genen Kundenstock. Nebenbei gab es auch stets eine große Menge an Korrespondenz zu erledigen, eine Arbeit, die aber nur außerhalb der Galeriezeit geschehen konnte.

Im Laufe von nur wenigen Monaten war der Arbeitsanfall durch »Inter View« so groß geworden, daß wir im Mai 1976 beschlossen, das Mitteilungsblatt wieder einzustellen. Ein guter Zeitpunkt. Denn bereits im Januar 1976 hatte Marco Misani in Zürich die erste Ausgabe seiner dreisprachigen Zeitschrift »print letter« herausgebracht. Einigermaßen erstaunt stellten wir fest, wie sehr das Layout seiner Zeitschrift doch unserem »Inter View« glich.

Erste internationale Fotoworkshops in Österreich

Hatten wir schon ab 1971 Vorträge über Fotografie in Eigenregie veranstaltet⁴², so setzten wir diese Vortragsreihe im Frühjahr weiter fort. Im Sommer 1973 erhielten wir Besuch von zwei Fotofreunden aus den USA, Dick Arentz und Ron Stark. Beide Fotografen arbeiteten nach dem Zone-System. Unter den freischaffenden Fotografen in Österreich war diese Methode damals noch nicht bekannt. Wir hatten deshalb die Idee, einen Einführungskurs über diese spezielle Meßtechnik abzuhalten. Wir brachten diesen Vorschlag in der Kulturrabteilung im »Amerika-Haus« vor, worauf man uns dort Räume für die Veranstaltungsreihe zur Verfügung stellte. So konnten wir bereits im September 1973 unsere Fotoworkshopreihe fortsetzen. Die große Zahl der Anmeldungen hat uns dennoch überrascht, bestärkte uns aber, diese Vorträge auch 1974 weiter zu führen. Es konnte manchmal vorkommen, daß uns ein Fotograf unerwartet aus dem Ausland besuchte, und der Vortragsraum im Amerika-Haus zu dem Zeitpunkt nicht verfügbar war. Wir hielten dann einfach ein informelles Treffen im Extrastüberl eines Wiener Kaffeehauses ab. Diese Gespräche dauerten dann meist auch etwas länger als ursprünglich geplant.

In den Jahren 1974/76 war an der Technischen Universität in Wien eine sehr aktive Gruppe, das »Fotoforum« im Entstehen, mit dem wir des öfteren gemeinsame Fotoworkshops durchführten, etwa mit Dick Arentz und Howard Bond.

In einem anderen Workshop wiederum befaßte sich Steven Michael, USA/München, mit »Die Technik des Gummidrucks«. Eine zeitlang wurden dort auch, unter der Leitung von Heinz Redl,



Ron Stark, Still life with ..., 1973

Ausstellungen über die zeitgenössische österreichische Fotografie gezeigt, wie die von Michael Mauracher und Leopold Kandl.

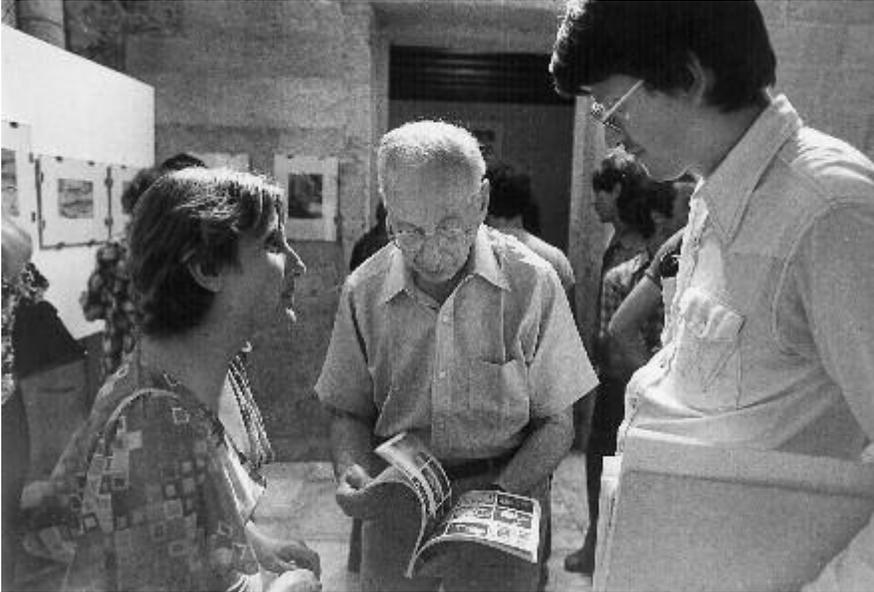
Der Erfolg unserer Fotoworkshops hatte sich rasch herumgesprochen. Fast täglich erhielten wir Anfragen, ob diese Arbeitsgespräche nicht in noch kürzeren Intervallen durchgeführt werden könnten. Das war natürlich eine reine Kostenfrage. Da wir diese Veranstaltungen aus unserem Galerie-Budget finanzierten, versuchten wir durch eine kleine Teilnahmegebühr den Verlust so gering wie möglich zu halten, was leider nicht immer gelang. Wir begannen deshalb mit der Suche nach einem geeigneten Sponsor. Es ergab sich dann im Juni 1973 die Gelegenheit, ein persönliches Gespräch mit dem damaligen Kulturreferenten der Zentralsparkasse der Gemeinde Wien, Dr. Dieter Schrage, zu führen. Dieser arbeitete zu jener Zeit gerade an einer Ausstellungskonzeption über die österreichische, zeitgenössische Fotografie, und zeigte sich an einer Beratung durch uns sehr interessiert. Wir verfaßten am 10.6.1973 ein Gesprächsprotokoll, und hielten fest: »Es wäre wünschenswert, daß in Wien, ähnlich wie in der Steiermark, ein jährlicher Förderungspreis für die Fotografie ausgeschrieben wird ... Desgleichen hat die Schweizerische



Foto-Workshop 1973 im Amerika-Haus, Wien, Gert Winkler (1), Dr. Peter Hermann (2), Ron Stark (3), Theo Jung (4) (Pressefoto Amerika-Haus)

Bankgesellschaft einen großen Fotopreis ausgeschrieben, der in Zukunft biennial veranstaltet werden soll. Wir möchten hier deshalb deponieren, daß eine ähnliche Förderung für Österreich, Anstoß für eine Verbesserung im fotografischen Bewußtsein unseres Landes bewirken könnte ... Eine derartige Preis- und Förderungseinrichtung könnte auch Seminare und Workshops finanzieren ... Die Fotogalerie Die Brücke hat bereits in Eigeninitiative derartige Workshops im Amerika-Haus mit großem Erfolg veranstaltet.«

Sein Antwortschreiben vom 27.7.1973 hat uns etwas erstaunt, denn er schrieb: »Es ist nun bei dem Ausstellungsprojekt eine Entwicklung eingetreten, die es nicht sinnvoll, bzw. möglich macht, daß die Zentralsparkasse, wie ich ja gesprächsweise mit Ihnen erwogen habe, dieses Projekt gemeinsam mit einer Privatgalerie durchführt. Erstens kann ich eine schon länger vorhandene Idee von mir, einen Fotowettbewerb auszuschreiben, jetzt im Herbst realisieren, und die vorgesehene Ausstellung ist sozusagen die Plattform für die Ausschreibung dieses Wettbewerbes, den die Zentralsparkasse gemeinsam mit dem Wiener Kulturfond vornimmt. Hierbei würde nun eine Kooperation mit der Brücke nicht möglich sein.«



Anna Auer und Werner Mraz im Gespräch mit André Kertész, Arles, Juli 1975 (Foto: Jean Dieuzaide)

Das war damals die Situation. Vielleicht wäre es klüger gewesen, wenn wir unseren Kooperationspartner im nahen Umfeld der Privatwirtschaft gesucht hätten. Da wir uns aber bislang nicht um kulturpolitische Zusammenhänge gekümmert hatten, machte uns diese Abgabe doch etwas nachdenklich. Wie auch immer, die Ausstellung im Hauptgebäude der Wiener Zentralsparkasse mit dem Titel »Wege des Sehens«, wurde am 8. Oktober 1973 eröffnet. Folgende Fotografen wurden mit ihren letzten Werken dort ausgestellt: Louis Dimanche, Kurt W. Erben, Hans Fleischner, Rudolf Plaimer, Kurt Talos, Chotoku Tanaka. Die Preise erhielten: Walter Bernhardt (1. Preis), Heinz Günther Leitner (2. Preis) und Peter Dressler (3. Preis).

Um unsere Fotoworkshopreihe inhaltlich aufbauend und kontinuierlich weiter führen zu können, verfaßten wir am 9. Mai 1973 eine Eingabe an Dr. Hertha Firnberg, der Bundesministerin für Wissenschaft und Forschung, und schrieben: »Bedingt durch den Mangel theoretischer Ausbildungsmöglichkeiten in Österreich, hat die Wiener Fotogalerie Die Brücke in Eigeninitiative, Workshops veranstaltet, die durchwegs von Akademikern sowie Kunsterziehern besucht wurden ... Es wäre wünschenswert, wenn sich eine Grup-

pe von Fachleuten mit internationaler Erfahrung im gemeinsamen Bemühen zusammenfinden könnte, um im Sinne einer Arbeitsteilung, den großen Nachholbedarf des Mediums Fotografie abzudecken, die von kompetenter Stelle unterstützt und koordiniert werden kann.«.⁴³ Die Frau Minister bestätigte zwar dankend, ging aber nicht weiter darauf ein.

Der ministerielle Vertreter der Kunsterzieher, Dr. Josef Krenstätter, ließ immerhin ein gewisses Interesse durchblicken, als er uns den Rat gab, doch im direkten Kontakt zu den Kunsthochschulen Österreichs einmal selbst festzustellen, ob ein derartiger Bedarf überhaupt bestünde. Dies führte uns zu einer good-will-tour durch Österreichs Kunsthochschulen, von der wir ziemlich enttäuscht zurückkehrten.

Auch das war typisch für diese Zeit. Überall begegnete man großem Unverständnis, dem Kunstanspruch der Fotografie gegenüber.

Fotokabarett - Telefonat mit dem Ministerium

Im Mai 1975 gingen wir dann in die Offensive und stellten einen ersten Subventionsantrag für eine Vortrags- und Workshopreihe »Fotografie« an das Bundesministerium für Unterricht und Kunst. Als jedoch bis August eine Antwort ausgeblieben war, rief ich beim zuständigen Referenten im Ministerium an, und führte mit ihm einen Dialog, an dem Karl Farkas⁴⁴ seine helle Freude gehabt hätte. Ich möchte aus diesem Gespräch einiges, wenigstens auszugsweise, wiedergeben:

Auer: Ich habe bereits im Mai einen Antrag um Subvention von Vorträgen über Fotografie eingereicht. Konnte mein Ansuchen inzwischen schon geprüft werden?

X: Sie wissen ja, Frau Auer, daß wir momentan keine Möglichkeit haben, so etwas zu unterstützen.

A: Das Wort momentan höre ich schon seit Jahren.

X: Es tut mir sehr leid, aber wir können keine Einzelaktivitäten unterstützen.

A: Ich weiß nicht, ob ich richtig informiert bin, aber stehen nicht dem Film zwischen 12 und 15 Millionen Schillinge jährlich an Subventionsgelder zur Verfügung?

X: Ja, das stimmt. Aber das ganze Geld ist schon eingeteilt. Überhaupt ist die Fotografie doch schon längst überholt. Heutzutage, wo es das Video und Fernsehen gibt.

A: Pause. Ich sehe das aber nicht so. Schließlich gäbe es ohne die Erfindung der Fotografie auch keinen Film. Das muß man doch endlich einmal zur Kenntnis nehmen.

X: Wir nehmen das gerne zur Kenntnis. Trotzdem können wir für die Fotografie keine neuen finanziellen Möglichkeiten schaffen.

A: Ich bin auf meine eigenen Kosten nach Arles gefahren. Das jährliche Fotofestival bietet dort viele Anregungen, die auch für Österreichs Fotoschaffende wichtig und nützlich wären.

X: Noch einmal, Frau Auer: Ich kann Ihnen nicht mehr sagen, als das unsere Mittel zur Zeit sehr eingeschränkt sind. Aber wenden Sie sich doch an das Österreichische Filmmuseum, an Herrn Konlechner. Der sammelt meines Wissens auch Fotografien.

Auer: Pause. Ich kann mir gar nicht vorstellen, daß jemand, dessen eigentliches Anliegen seit 15 Jahren der Film ist, sich nun auch für die künstlerische Fotografie interessieren sollte.

X: Sie sind voreingenommen. Ich würde Ihnen aber dennoch raten, sich einmal mit ihm zu besprechen. Ich von meiner Seite kann leider nichts zu diesem Problem tun.⁴⁵

Weitaus aufgeschlossener zeigt sich hingegen Ministerialrat Dr. Hermann Lein, im Bundesministerium für Unterricht und Kunst. Bei meiner Vorsprache im selben Jahr regte er sofort die Gründung eines Vereines »Arbeitskreis zur Förderung historischer und zeitgenössischer Fotografie« an, und stellte auch die Möglichkeit in Aussicht, daß zumindest eine Teilfinanzierung für die Fotoworkshopreihe durch das Ministerium realisierbar sei. Er machte außerdem den pragmatischen Vorschlag, die Veranstaltungsreihe direkt in unser Galeriekonzept einzubauen. Es kam aber nicht mehr dazu, da wir bald in ernsthafte Verhandlungen mit der Österreichischen Länderbank eingetreten waren, in deren Verlauf es zur Gründung der Sammlung Fotografis kommen sollte.

Fotogalerien in den USA

The Little Galleries, New York

Im Jahre 1905 hatte Alfred Stieglitz, gemeinsam mit Edward Steichen »The Little Galleries« in der Fifth Avenue Nr. 291 gegründet, in der vorwiegend europäische Künstler, wie Auguste Rodin, Henri Matisse, Toulouse-Lautrec, Georges Braque, Constantin Brancusi und Picasso zum ersten Mal dem New Yorker Publikum vorgestellt wurden. Die »291« war auch die Plattform für die Pictorial Photography gewesen. Hier wurden Arbeiten präsentiert von Gertrude Kaesebier, J. Craig Annan, Holland Day, Robert Demachy, Edward Steichen, Frank Eugen und Heinrich Kühn. Im Jahre 1916 fand dort auch die erste Ausstellung des jungen Fotografen Paul Strand statt, dessen Arbeiten den Übergang vom Pictorialismus zur straight photography bilden sollten. Die Galerie »291« wurde zum Inbegriff der Moderne in America. Im Jahre 1917 schloß Stieglitz allerdings die Galerie, eröffnete dafür aber schon 1925 die »Intimate Gallery«, in der er Arbeiten von Francis Bacon, Picabia, Paul Strand und vielen anderen ausstellte. Von 1929 bis 1946 leitete er seine Kunstgalerie »An American Place«, in der er ausschließlich Malereien zeigte. Die einzigen Ausnahmen bildeten die Ausstellungen von Ansel Adams und Eliot Porter.

In der von Alfred Stieglitz 1903 gegründeten Kunstzeitschrift »Camera Work« wurde damals ein überaus spannungsreicher Diskurs über die Fotografie als Kunst- und Sammelobjekt geführt. Diese Auseinandersetzung der modernen Kunst in den USA wurde zum Ausgangspunkt für die Zeitschrift.

The Witkin Gallery, New York

Lee D. Witkin hatte Kunstgeschichte an der New York University studiert. Er sammelte Bücher und Gemälde. In den späten 60er Jahren arbeitete er als Mitherausgeber für eine technische Zeitschrift, fand jedoch, daß es an der Zeit wäre, etwas anderes zu tun. Als begeisterter Galeriebesucher hatte er wiederholt festgestellt, daß Fotografien äußerst selten in Galerien gezeigt wurden. Deshalb legte er seine gesamten Ersparnisse, die bei etwa 6 000 Dollar lagen, zusammen und eröffnete am 5. März 1969 in New York seine Fotogalerie.

Freimütig bekannte er, daß er zu diesem Zeitpunkt noch sehr wenig über Fotografie wußte, und sich erst durch die Bekanntschaft mit George Andrew Tice, der mit Steichen, dem damaligen Direktor der Fotoabteilung am »Museum of Modern Art« in New York, eng befreundet war, das notwendige Grundwissen dafür aneignen konnte. Bereits nach den ersten Ausstellungen, bei der unter anderem Scott Hyde, George Krause, Duane Michals, George A. Tice, Burk Uzzle, Barbara Morgan, Naomi Savage, Nancy Siskind, Eugène Atget (mit Reprints von Berenice Abbott) und Edward Weston (mit Reprints von Cole Weston) vertreten waren, setzte der von ihm ersehnte Schneeballeffekt ein. Das heißt, aus Galeriebesuchern entstand in kürzester Zeit ein interessiertes Sammlerpublikum.

Witkin meinte einmal, »daß er hart daran arbeite, um einen Platz zu schaffen für Leute, welche Fotografien und Bücher gerne mögen, und daß jeder in der Galerie willkommen ist, der im engen Kontakt zur Kunst steht.« Trotzdem fühlte sich Witkin mit wachsendem Erfolgsdruck nicht glücklich. Angesprochen auf die eher losen Verträge, die er mit seinen Fotografen abschloß, meinte er: »Wenn jemand nicht mehr bleiben möchte, weil er sich ein besseres Geschäft anderswo als bei mir erwartet, dann steht es ihm frei zu gehen ... Viele Fotografen sind jahrelang unserer Galerie verbunden geblieben, wie Cole Weston und Imogen Cunnigham; andere sind jedoch gegangen, wie: Berenice Abbott, Brassai, Lee Friedlaender.«⁴⁶

Lee D. Witkin war Sammler und Händler. Eine Kombination, die im Kunsthandel häufig anzutreffen ist. Ein großer Verdienst kommt ihm durch eine Publikation zu, die er gemeinsam mit Barbara London zu einer Zeit herausgebracht hatte, als es noch nichts dergleichen am internationalen Markt gab. Dieses umfangreiche, 1979 erschienene Werk trägt den Titel »The Photograph Collector's Guide. Das Buch bildet auch heute noch ein wichtiges Nachschlagewerk, das jedem Sammler nur empfohlen werden kann. Alan Shestack, der das Vorwort schrieb, meinte zu dieser wichtigen Anthologie: »The Photograph Collector's Guide is an extremely timely and welcome addition to the literature on photography. It provides at once concise biographies of the most important figures in photographic history, lucid discussions of the major questions about collecting, conservation, and value and explanation of the many historical photographic processes. It is a source book long overdue.«⁴⁷

Im selben Jahr veröffentlichte Witkin noch ein zweites Buch, »A Ten Year Salute - A Selection of Photographs in Celebration the Witkin Gallery 1969 - 1979«, in dem er auch über seine Galerietätigkeit berichtete. Trotz seines allzufrühen Todes im Jahre 1984, existiert die Galerie Witkin in New York nach wie vor, sie wird in seinem Sinne weitergeführt.

Light Gallery, New York

Die zweite Fotogalerie New Yorks, die im November 1971 gegründet worden war, hatte der New Yorker Rechtsanwalt Tennyson Schad, ein begeisterter Sammler und Fotoliebhaber, initiiert. In ihren Anfängen wurde sie von Harald Jones geleitet, ehemals Kurator am »George Eastman House«, in Rochester. Später ging Jones nach Tucson, um dort die Leitung des eben gegründeten »Center for Creative Photography at the University of Arizona« zu übernehmen. Sein Nachfolger, Victor Schrager, ist Absolvent der Eliteuniversität Harvard. Unter seiner straffen Führung entwickelte sich die »Light Gallery«, die nach den Gesichtspunkten modernster Managements- und Verkaufsstrategien aufgebaut wurde, innerhalb von nur zwei Jahren zu einem Prestigeobjekt der New Yorker Galerienszene. Nach der Auffassung Schragers sollte die Funktion einer Galerie, wie folgt sein: »Die Leute mit neuen Ideen bekannt machen, ihnen zeigen, auf welche Art und Weise die Fotografen arbeiten, ohne jedoch einen spezifischen Stil besonders zu protagonisieren; wobei vor allem darauf Wert gelegt werden sollte, daß ein großes Spektrum an Auswahlmöglichkeiten dem zukünftigen Kunden und Sammler zur Verfügung steht ... Light Impression folgt deshalb strikt der Intention, nur jene Gruppe von Fotografen unter Vertrag zu nehmen, die repräsentativ für die Fotografie des 20. Jahrhunderts sind ... Alle Zeitgenossen haben sich immer mit dem Ausdruck ihrer Zeit beschäftigt, ganz gleich, ob die Fotografien 1915 entstanden sind oder 1975 entstehen ... Paul Strand war ein großer Fotograf seiner Zeit gewesen, weil er immerzu neue Ideen hatte, an ihnen gewachsen ist, und sich mit ihnen auch ständig verändert hat. Er gehört ganz sicher nicht zu denen, die, nachdem sie ein einmaliges Rezept gefunden hatten, ihren Arbeitsplan nur mehr nach diesem richteten. Das gilt für Frederic Sommer, Harry Callahan, Aaron Siskind, Michael

Bishop ebenso wie für Harry Jones ... Diese Fotografen sind keine Hobby- oder Amateurfotografen, noch gehören sie zu den Berufsfotografen. Sie sind einfach Künstler.«⁴⁸

Lunn Gallery Graphics International Ltd., Washington DC

Nach der überaus erfolgreichen Ausstellung des »Ansel Adams Portfolio No. 5«, im Januar 1971, hatte sich Harry Lunn, neben seinem Handel mit der Kunst des 20. Jahrhunderts, immer mehr dem Ein- und Verkauf von Fotografien zugewandt. Harry Lunn arbeitete vor allem für internationale Museen und Galerien, die er mit der besten Ware belieferte, die in den 70er Jahren erhältlich war. Unermüdlich unterwegs, spürte er großen Nachlässen auf, und kaufte bei Auktionen um oft beträchtliche Summen ein. Sicherlich zählte der 1998 verstorbene Harry Lunn zu den international erfolgreichsten Kunsthändlern der 70er und 80er Jahre. Ganz gleich wo, man konnte seiner großen und markanten Erscheinung fast überall auf der Welt begegnen. Ein wahres Meisterstück war ihm 1976 mit der Ausstellung »Photography, The First Eighty Years« gelungen, die er gemeinsam mit Howard Ricketts, in der Londoner Galerie »P. & D. Colnaghi«⁴⁹ organisiert hatte.

Insgesamt 432 Exponate aus der internationalen Geschichte der Fotografie hatte damals die Ausstellungskuratorin, Valerie Lloyd von der »National Portrait Gallery« in akribischer monatelanger Arbeit zusammengestellt. Die Ausstellung »Photography, The First Eighty Years«⁵⁰ war 1976 die erste große Zusammenfassung fotografischer Bildkultur gewesen, die Mitte der 70er Jahre in Europa gezeigt wurde. Sie war außerdem die umfangreichste Verkaufsausstellung von Fotografien, die je in einer Privatgalerie stattgefunden hatte.

Unter diesem Material befand sich auch ein besonders schönes Album, eine österreichische Inkunabel, mit dem Titel »Andenken an Moskau«⁵¹. Es war das Präsentationsalbum, das dem Kaiser Franz Josef I., anlässlich seiner Russlandreise im Jahre 1874, in Moskau von der österreichisch-ungarischen Kolonie, überreicht worden war. Es enthielt 40 außerordentlich gut erhaltene großformatige Albumabzüge Moskauer Stadtansichten. Diesem Album angeschlossen war auch das Reisetagebuch des Kaisers, das in der Österreichischen Staatsdruckerei⁵² hergestellt worden war. Unser Wunsch war damals,

dieses Album wieder nach Österreich zurückzubringen, um es hier in einer Sammlung gut aufbewahrt zu wissen. Wir vereinbarten deshalb mit Lunn für sechs Monate eine Option auf diese Album, und hofften innerhalb dieser Zeit, einen Käufer in Österreich dafür zu finden. Der Kaufpreis lag bei 7 500 Dollar. Tatsächlich meldete sich bald ein ernsthafter Interessent, Hans Frank. Franks großer Wunsch war es, dieses noch aus der altösterreichischen Zeit stammende, kostbare Album für seine »Photogeschichtliche Sammlung« in Bad Ischl zu erwerben. Er suchte sofort um ein Sonderbudget beim Land Oberösterreich an, leider vergeblich. Den zuständigen Beamten schien dieser Preis, noch dazu für ein Fotoalbum, extrem hoch, so daß wir diese Inkunabel wieder Harry Lunn zurückgeben mußten. Wenig später hörten wir, daß es nach Amerika verkauft worden war, weitere Informationen sind uns nicht bekannt.

Julien Levy Gallery, New York

Julien Levy zählte zu den bedeutendsten Sammlern von Fotografien der 30er Jahre. Sein Interesse für die Fotografie - und den Film - entdeckte der junge Kunststudent an der Harvard University. Zwei Begegnungen waren für ihn lebensbestimmend: jene mit Alfred Stieglitz und Marcel Duchamp. Durch das Zusammentreffen mit Stieglitz 1925, lernte er die Malerei von Arthur G. Dove, Marsden Hartley, Georgia O'Keefe und John Marin kennen. Als sein Vater, ein begüterter New Yorker Grundstücksmakler, ein neues Appartement bezog, kaufte Julien Levy für dessen Ausstattung einige Gemälde aus der Galerie von Stieglitz, und erwarb auch eine Skulptur von Brancusi. Bei dieser Gelegenheit machte er die Bekanntschaft von Marcel Duchamp, der ihn nach Paris einlädt. Er kam im Frühjahr 1925 dieser Einladung nach und lernte dort die Surrealisten kennen.

Nicht weit von Levy's Domizil in Paris entfernt, hatte Eugène Atget sein Wohnatelier, das Levy des öfteren besuchte. Er erhielt aber von Atget nur Duplikate, zwei Originalbilder von ihm fand er erst in einem nahe gelegenen Fotoarchiv, in der Rue de Seine. Diese beiden ersten Erwerbungen bildeten später den Grundstock zu seiner berühmten Fotosammlung. Als er im Sommer 1927 wieder nach New York zurückgekehrt war, erhielt er aus Paris ein Telegramm von Berenice Abbott, mit der Bitte, ihr umgehend eintausend Dollar zu

schicken, um den Nachlaß von Eugène Atget zu retten. Levy erfüllte diesen Wunsch sofort, allerdings mit der Auflage, als Spender anonym zu bleiben. Der Rest ist Geschichte.

Im November 1931 eröffnete Julien Levy seine nur der Fotografie gewidmete Galerie in New York, in der Madison Avenue 602, in der 57th Straße. Seine erste Ausstellung war eine Kooperation mit Alfred Stieglitz und stand unter dem Motto »American Retrospective«, in der er Arbeiten von Stieglitz, Steichen, Strand, Sheeler, White, Eugen, Kaesebier, Brigman, Weston und Brady zeigte. Kurz darauf präsentierte er eine Ausstellung über den Surrealismus, in der Werke von Salvador Dalí, Max Ernst, Herbert Bayer, Maurice Tabard, Picasso und George Platt Lynes vertreten waren. Eine wichtige Ausstellung ist auch jene von 1932 über die europäische, zeitgenössische Fotografie gewesen, mit Bildern von Herbert Bayer, Ilse Bing, Ecco Photo (Pariser Fotoagentur), Walter Hege, Florence Henri, André Kertész, Helmar Lerski, Eli Lotar, Man Ray, Lee Miller, L. Moholy-Nagy, Alice Lex-Nerlinger, Roger Parry, Walter Peterhans, Emmanuel Sougez, Maurice Tabard, Otto Umbehrr (Umbo) und Peter Weller.

Nach und nach mußte Levy jedoch erkennen, daß seine Galerie vom Verkauf der Fotografien nicht erhalten werden konnte, und verlagerte deshalb das Gewicht seiner Ausstellungen zwischen 1934-36 sukzessive auf die Malerei. Bestand zu Galeriebeginn zumindest die Hälfte aller Präsentationen aus Fotoausstellungen, so waren es in den folgenden Jahren nur mehr ein Drittel. Noch bis 1940 zeigte Julien Levy sporadisch einige Fotoausstellungen, unter anderem von Nicolas-Haz, Charles Sheeler (1939) und Clarence John Laughlin (1940).

Die Sammlung Julien Levy befindet sich heute im »Art Institut of Chicago«. Sie wurde dort 1976 ausgestellt. Der damalige Kurator, David Trevis, hatte in seinem Vorwort den Sammler Julien Levy sehr treffend charakterisiert, und schrieb: »His aim was not to assemble a comprehensive collection of photography, but rather to introduce it as a living art, to show the photographer both tripping over the syllables of a new word and attaining an eloquence of expression to equal that of the other arts. If we find certain photographers missing or not perfectly represented, we must remember that pioneers are a men of action and reflex.«⁵³

Ergänzend sei hier noch die New Yorker Galerie »Delphic Studios« und deren Besitzerin Mrs. Reeds vermerkt, die fünf Jahre lang,



The Photographer's Gallery, London (Foto: John Donat Photography, London)

zwischen 1929 und 1933, ausschließlich Fotografien ausgestellt hatte, darunter so bedeutende Fotografen wie Paul Strand, Edward Weston, Anton Bruehl, Cecil Beaton und Doris Ulmann.

Sidney Janis Gallery

Die Kunstgalerie »Sidney Janis« in New York, war seit den frühen 50er Jahren immer neuen Trends aufgeschlossen gewesen. Als sie 1976 zum ersten Mal die Fotoausstellung »Women in Photography« gezeigt hatte, war Janis ziemlich überrascht, daß nun auch ein Markt für Fotografien vorhanden war. Auf die Frage eines Journalisten, weshalb sich eine so alteingesessene New Yorker Galerie nun auch der Fotografie zuwende, antwortete der damals 81-jährige Galerist: »Fotografie ist für mich keine Neuentdeckung. Mein Interesse begann eigentlich schon 1931, als Julien Levy⁵⁴ seine Fotogalerie eröffnet hatte. Er zeigte damals noch vollkommen unbekannte Fotografen: Henri Cartier-Bresson, Walker Evans und Ansel Adams. Ich bin

dann diesen Fotografen auch persönlich begegnet, hatte aber nicht im mindesten die Idee, daß ich einmal in das Kunstgeschäft einsteigen würde, noch dachte Julien Levy, daß er eine Kunstgalerie führen würde.«⁵⁵

Etablierung von Fotogalerien in Europa

The Photographer's Gallery

Waren die Wegbereiter in Europa die Galerie »Clarissa« in Hannover, und die Galerie »Il Diaframma« in Mailand gewesen, so hatte sich, neben einigen privaten wie auch von staatlicher Hand geführten Fotogalerien, in Grossbritannien⁵⁶ ab Januar 1971, die »Photographer's Gallery« in London, in der Great Newport Street, etabliert; deren Leitung Sue Davies⁵⁷ übertragen wurde. Ihre Kontakte, besonders die zum früheren Chefredakteur der »Picture Post«, Tom Hopkins, reichten bis in die späten 60er Jahre. Gemeinsam mit ihm und noch einigen anderen Leuten, gründete sie Anfang 1971 eine Stiftung, die jene Grundlage bilden sollte, für die bis heute so erfolgreich geführte Galerie, der Seminarprogramme für Fotografie sowie eine Fotobuchhandlung angeschlossen sind.

Galerie Ann und Jürgen Wilde, Köln

In Köln eröffneten Anfang Januar 1972, Ann und Jürgen Wilde ihre »Album-Fotogalerie«. Allmählich spezialisierte sich das Team auf die Aufarbeitung der Experimentellen Fotografie der 30er Jahre und der Neuen Sachlichkeit in Deutschland. Die »Galerie Wilde« war außerdem die erste deutsche Fotogalerie gewesen, die die zeitgenössische amerikanische Fotografie in ihr Galerieprogramm aufgenommen hatte, und Arbeiten von Duane Michals, Les Krims und Ralph Gibson vorstellte. So wurde auch das Werk von August Sander und Albert Renger-Patzsch durch ihre Galeriearbeit wieder aus der Vergessenheit geholt.

Sorgfältig editierte das Galerieteam ab 1974 eine Reihe Portfolios, die von Sammlern wie Museen gleichermaßen geschätzt wurden. Dazu zählen insbesondere die von Karl Blossfeldt, Werner Rhode,

Piet Zwart, Michel Seuphor, Friedrich Seidenstücker und Duane Michals, also Portfolios, die heute längst ihren Sammlerwert haben. Ein besonderes Verdienst kommt der Galerie auch durch die Wiederentdeckung des fotografischen Œuvres von Florence Henri zu, welches aufgrund des von der Galerie im Jahre 1974 editieren Portfolios rasch einen großen Bekanntheitsgrad erreichte. Darüber hinaus hatte die »Galerie Wilde« über viele Jahre hindurch, auch einen europäischen Generalvertrieb für die internationale Fotoliteratur aufgebaut, aus dessen Angebot auch wir zeitweise unseren Nutzen zogen. Bedauerlicherweise beendete die Galerie 1985 ihre Aktivität, um sich seitdem der archivarischen Betreuung ihres reichhaltigen Sammlungsbestandes zu widmen.

Galerie Rudolf Kicken, Köln

Rudy hatte zum ersten Mal im Winter 1971 unserer Galerie einen Besuch abgestattet. Er studierte damals Betriebswirtschaft an der Wiener Wirtschaftsuniversität. Bald entwickelte er ein lebhaftes Interesse für die Fotografie, und wurde einer unserer ersten Kunden. Nach Abschluß seines Studiums studierte er ein Jahr lang in den USA und nahm am »Visual Studies Workshop-Program« von Nathan Lyons in Rochester teil.

Nach seiner Rückkehr nach Europa gründete er, im Februar 1974 in Aachen, gemeinsam mit dem Fotografen Wilhelm Schürman, die Galerie »Lichttropfen«. Vorerst ist es ein bunt gemischtes Programm für zeitgenössische Fotografie. Unter anderem stellte er vier Aachener Fotografen aus, aber auch André Gelpke, Michael Spencer, André Kertész, Wynn Bullock, Harry Callahan und Alex Kaiser. Diese Linie wurde 1975 erweitert, mit Werken von Emmet Gowin, Brent Sikkema, Steve Salmieri, Tim N. Gidal, Doug Prince, Bernd Jansen und Stephan Shore.⁵⁸

Bald jedoch dominierte die Retrospektive über große Fotografen wie Jaromir Funke und Josef Sudek. Als Sudek⁵⁹ mit einer ersten umfassenden Retrospektive, außerhalb des Eisernen Vorhanges, geehrt werden sollte, stirbt der Künstler knapp vor dem Eröffnungstermin seiner Ausstellung im Jahre 1976. Nun wurde diese Ausstellung zur »Hommage an Sudek«, bei welcher die Arbeiten aus seinen wichtigsten Schaffensperioden gezeigt wurden: Stille-



Allan Porter (links) im Gespräch mit Rudolf Kicken, photokina Köln 1978

ben, Porträts, Akte, Landschaften, surreale Kompositionen sowie Panorama-Bilder.

Nach einer Periode wissenschaftlicher Aufarbeitung (1978-79) verlegte Rudolf Kicken seine Tätigkeit von Aachen nach Köln, und trennte sich von seinem langjährigen Geschäftspartner, Wilhelm Schürman. Er eröffnete 1979 die »Galerie Rudolf Kicken«. Mannigfaltig ist auch hier das Angebot, das er seinen Galeriefreunden und Kunden präsentiert: Paul Citroen (1979), Umbo (Otto Umbehrr, 1979), fotoform (1980), Eugène Atget, Alois Löcherer, Renè Burri (alle 1980). Später folgen noch »Meisterwerke der Photographie - persönliche Auswahl«, mit Heinrich Kühn, Dr. Franz Roh und dem »Bauhaus« (1982).

Viele, seiner stets hervorragend gedruckten Kataloge sind Gemeinschaftsproduktionen, die Kicken in Zusammenarbeit mit Museen, Kunstvereinen und Galerien realisiert. Sie sind begleitende In-

formationen für die Wander- und Leihausstellungen, die meist aus dem eigenem Fundus zusammengestellt wurden. Zum Katalog »Photographie 1839 - 1979« (Nr.1/1979) hatte Hans Georg Puttnies den Einleitungstext verfaßt. Unter dem Titel »Der Sammler und die klassische Fotografie« schreibt er: »Es ist nun klar, warum unsere großen Kunstinstitute noch zögern, fotografische Bilder zu sammeln. Sie bekämen es mit einer Kunst zu tun, deren Meisterwerke, Perioden, Schulen und Hauptvertreter selbst dem aufgeschloßensten Kunstfreund nicht bekannt sind. Welcher Kritiker kennt das Werk von Stieglitz, oder auch nur ein einziges Werk von Baldus? Und doch müßten sie ihm vertraut sein wie Cézanne und Piranesi. Für diese Unkenntnis gibt es einen historischen Grund. Die meisten fotografischen Kunstwerke entstanden aus ganz praktischen Anlässen und außerhalb des Bereichs, in dem sich die traditionelle Kunstproduktion mit ihrem Publikum zurückgezogen hatte. Denn das 19. Jahrhundert, das die Fotografie heraufführte und in ihr beiläufig die größten Werke erzeugte, mißverstand seine eigene Tendenz. Es wollte nicht wahrhaben, daß die Industrialisierung der menschlichen Arbeit auch den künstlerischen Prozeß erfaßt hatte. Vor dem Bildschirm im Wohnzimmer müssen wir uns nun allmählich zur daguerreschen Wende bekennen, die wir in unserem Kunstgenuß längst vollzogen haben. Film, Fotojournalismus und Fernsehen, alle wesentlichen Kunstträger der industriellen Welt, gehen auf die fotografische Vision zurück. Doch deren schönster Ausdruck hat uns nie erreicht. Erst vor den Originalen der großen Fotokünstler werden wir eine Botschaft verstehen, die von keiner Reproduktion übertragen wird: die historisch einmalige Signatur der Bildform, des individuellen Abzugs, aus dem uns die menschliche Bewältigung einer entfremdeten Natur entgegentritt.«

Rudolf Kickens große Geschäftstüchtigkeit beschreiben zu wollen, ist nicht einfach. Sicherlich beruht sie auf seiner Begabung, mit Menschen besonders gut umgehen zu können, andererseits läßt ihn sein Spürsinn wiederum Dinge entdecken, die anderen verborgen bleiben. Daß es bei dieser schwierigen Arbeit wie die eines Kunsthändlers oft einer großen Hartnäckigkeit bedarf, ist sicherlich nicht jedermanns Sache. Inzwischen ist Rudolf Kicken in Europa längst ebenso zu einer Symbolfigur geworden, wie dies Harry Lunn in den USA gewesen ist.

Meeting europäischer Fotogalerien in Köln

Im Frühsommer 1972 hatten wir von der »Album-Fotogalerie« und der »Photographer's Gallery« eine gemeinsam verfaßte Presseausendung erhalten, mit der Einladung, uns mit der »Brücke« im kommenden Herbst an der »photokina« zu beteiligen. Dahinter stand die Idee, dort einen Gemeinschaftsstand zu mieten. Zum ersten Mal würden dann alle europäischen Fotogalerien an einem Ort vereint sein, wo über wichtige Probleme, wie Austauschprogramme von Ausstellungen, Katalogproduktion etc. diskutiert werden könnte. Gleichzeitig wäre auch die Fotografie als Sammelobjekt und wichtiger Kulturträger an der »photokina« präsent. Die Londoner Galerie beabsichtigte zu diesem Zweck Werke von Jacques-Henri Lartigue, Elliott Erwitt und Bill Brandt auszustellen, während die Kölner Galerie Arbeiten von August Sander, Ralph Gibson und Les Krimms zeigen wollte.

Wir waren unschlüssig, ob wir tatsächlich daran teilnehmen sollten. Der Schwerpunkt dieser Fachmesse lag ja bekanntermaßen vor allem auf dem technischen Gebiet der Fotografie, was uns nicht sonderlich interessierte. Allerdings gab es die seit 1950 von L. Fritz Gruber initiierten »photokina Bilderschauen«, die immer sehr gut präsentiert, jedes Jahr einem bestimmten Thema gewidmet waren. Als wir dann erfuhren, daß der Kulturpreis der Deutschen Gesellschaft für Photographie (DGPh) diesmal an den österreichischen Fotografen Ernst Haas⁶⁰ verliehen werden sollte, fuhren wir hin - allerdings nur als Zaungäste.

Das angekündigte Meeting fand in den eben neu adaptierten Räumlichkeiten der »Album-Fotogalerie«, in der Försterstraße statt. Die Teilnehmer waren Sue Davies, Photographer's Gallery, London; Jean Claude Lemagny, Bibliothèque nationale, Paris; Jean Gautrand, Paris; Jean Dieuzaide, Toulouse; Rosellina Burri-Bischof, Schweizer Stiftung für Photographie, Zürich; Lanfranco Colombo, Mailand und die beiden Gastgeber, Ann und Jürgen Wilde sowie wir beide aus Wien.

Das zentrale Thema dieses Treffens bildete die Frage: Wird es uns finanziell gelingen, bald eine gut funktionierende Ausstellungskette in Europa zu bilden? Wir waren alle davon überzeugt, daß es sehr wichtig sein wird, eine möglichst rasche Einbindung der Fotografie



Galerie Wilde, Köln, September 1972 (v. l. n. r.): Jürgen Wilde, Rosellina Burri-Bischof, Jean Claude Lemgany, Sue Davies, Anna Auer und Ann Wilde (Foto: Jean Dieuzaide)

in das museale Ausstellungsgeschehen zu erreichen.⁶¹ Gemeinsam wollten wir deshalb die Museen dazu einladen, qualitativ gute und nach internationalen Maßstäben ausgerichtete Fotoausstellungen zu zeigen. Dies sollte jedoch in Kooperation mit uns Fotogaleristen geschehen. Wir erhofften, daß aus dieser Mehrfachbeteiligung alle ihren Nutzen ziehen könnten. Außerdem würden sich die Herstellungskosten der oft sehr teuren Ausstellungskataloge dadurch erheblich verringern und auch Transportkosten sowie Versicherungsmodalitäten vereinfachen lassen.

Ein anderes Thema, worüber heftige Diskussionen entbrannten, war die Frage nach dem Originalitätsbegriff der Fotografie. Was soll, darf oder muß in der Fotografie als Original bezeichnet werden? War es der erste Positiv-Abzug? Oder kommt dieser Begriff bereits dem Negativ (oder der Platte) zu? Was ist ein Reprint? Wie steht es mit Editionen? Sollten von einem fotografischen Œuvre überhaupt Editionen (Portfolios) hergestellt werden? Bis zu welcher Auflagenhöhe ist das künstlerisch noch vertretbar? Ein großer Fragenkomplex, weswegen auch viele Fragen ohne Antwort bleiben mußten, denn noch gab es zuwenig entsprechende Informationen.



Jean Dieuzaide (rechts) im Gespräch, Köln, September 1972

Ein weiterer Diskussionspunkt betraf die Frage nach der Vermittlung. Wer sollte, in welcher Form, was vermitteln? Ist es der geschulte Kunstexperte (Kunsthistoriker)? Oder ist es allein der Fotohistoriker, der dazu am besten befähigt wäre? Nach langen Debatten kamen wir dann zu dem übereinstimmenden Ergebnis, daß nur eine Mischform in Frage kommen kann, welche die sensible Arbeit einer medienspezifischen Aufbereitung der Fotografie als Kunst- und Sammelobjekt und deren Einbindung in das allgemeine Kunst- und Kulturgeschehen vereinen kann.

Erstaunlich rasch hat dann die Fotografie Eingang in die Museen, Galerien und Kunstvereine gefunden. Ab Mitte der 70er Jahre galt sie als interessante Bereicherung des Kunstbetriebes, wobei kostengünstige Überlegungen sicherlich auch eine Rolle spielten. Es rechnete sich eben weitaus billiger für manches Museum, eine Fotoausstellung zu zeigen als die oft hochversicherten Œuvres der bildenden Kunst.

Die neuen Fachleute, die nun begannen, die Museen mit Fotografien zu beliefern, hatten meist den Vorteil, daß sie aus dem eigenem Fundus schöpfen konnten. So waren es häufig die Fotogaleristen, welche die Ausstellungskonzeptionen für Fotoausstellungen in Museen entwarfen. Ann und Jürgen Wilde, Rudolf Kicken und auch

wir selbst, arbeiteten nach diesem Prinzip. Tatsache ist jedoch, daß die rasche Einbindung der Fotografie in das europäische Ausstellungsgeschehen niemals diesen Verlauf genommen hätte, wäre da nicht eine Handvoll sehr engagierter Fotogalerien gewesen, die den Boden dafür vorbereitet hatten.

Erste Beteiligung einer Fotogalerie an einer internationalen Kunstmesse

Weitaus schwieriger als die Einbindung der Fotografie in den allgemeinen Kunstbetrieb war ihre Akzeptanz als künstlerische Handelsware. Wiederholt hatten wir von der ART, der Kunstmesse in Basel, gehört, und beschlossen hinzufahren. Damit betraten wir Neuland, denn die Fotografie als eigenständiges Sammelobjekt war selbst auf dem Kunstmarkt bis zu diesem Zeitpunkt noch unentdeckt.

Wir mieteten auf der »ART 4 '73« einen kleinen Stand und stellten eine Bildauswahl zusammen, die, aus heutiger Sicht gesehen, ein recht buntes Kaleidoskop ergeben haben muß. So reihten wir einerseits unbekümmert die Arbeiten von Herbert Bayer neben denen von Les Krims, Rudolf Lichtsteiner, Edouard Boubat, Sam Haskins, Christian Vogt und Franco Fontana; andererseits schlossen wir den kritisch-engagierten Foto-Collagen des Österreicher Timo Huber, völlig unvermittelt die meditativen Bildern von Edward und Brett Weston an. Wir pflasterten einfach die Wände voll, ungeachtet von Stil und Zeit, aus der die Bilder heraus entstanden sind. Das größte Interesse aber rief damals das fotografische Œuvre von Herbert Bayer hervor, das uns den ersten großen Sammlerkreis erschloß.

Wie reagierte die europäische Kulturpresse auf die Fotografie als Sammelobjekt durch »Die Brücke« am Kunstmarkt? Vorerst sehr zurückhaltend. So berichtete etwa die Frankfurter Allgemeine am 25.6.1973: »Abzuwarten ist die Entwicklung auf dem Markt der als Originale gehandelten Fotografien. In Basel kündigte sich dieser Handel zum ersten Mal nachdrücklich an. Herbert Bayer hat seine berühmten Fotomontagen aus den zwanziger und dreißiger Jahren in einer Auflage von je 40 Stück abgezogen. Eine Wiener Fotogalerie bot sie für 600 Mark an: Innerhalb von zwei Tagen waren alle restlos verkauft.«



Messestand der Galerie Die Brücke auf der ART 4, Basel 1973 (Foto: Werner H. Mraz)

In Düsseldorf hingegen wagte U. Reinke im Handelsblatt vom 6.12.1973 eine erste Prognose über die Fotografie als Handelsware und berichtete unter dem Titel »Belichtete Kunst - Eine Wiener Galerie widmet sich der Fotografie«: »Vieles, was nach überkommenen ästhetischen Mustern nicht mehr als Kunst galt, ist trotzdem ebenso künstlerischer Ausdruck. In amerikanischen Museen gilt solche alte Bildungsstarre längst nicht mehr. Auch in bundesrepublikanischen Bereichen, vor allem in Nordrhein-Westfalen, haben sich die Kunstinstitute seit einiger Zeit offenbar ebenso von der Notwendigkeit des Einbezugs kreativer Fotografie in den Ausstellungsturnus überzeugen lassen. Fotografie jedenfalls wird als seriöses kreatives Ausdrucksmittel ernst genommen, wenn auch noch längst nicht gleichrangig gestellt.«

Und wir gewannen an Professionalität. Bereits im Herbst 1973 hatten wir unseren reich bebilderten, ausschließlich auf Englisch verfaßten, Lager-Katalog⁶² herausgebracht. Er war nach dem Prinzip einer Life-Time-Edition konzipiert, um unabhängig von der zeitlichen Abfolge unserer Ausstellungen, immer neue Ergänzungsblätter hinzufügen zu können. Er war übrigens der erste Katalog einer europäischen Fotogalerie gewesen. Als Leitmotiv dieses Katalogs

hatten wir den Ausspruch von Man Ray gewählt: »Ich male, was ich nicht fotografieren kann - ich fotografiere, was ich nicht malen möchte.« Die schriftliche Zusicherung, ob meine Übersetzung mit der Aussage des Künstlers auch tatsächlich übereinstimmt, hatte ich mir noch persönlich von Man Ray geholt.

Bis zu unserer nächsten Kunstmesse, im Herbst 1974, in Düsseldorf (IKI 4 '74) konnten wir unser Bilderangebot noch um einige Namen erweitern: Diane Arbus, Denis Brihat, Pierre Cordier, Edward S. Curtis, Judy Dater, Andrew Davidhazy, Jean Dieuzaide, Lee Friedlaender, Les Krims, Duane Michals, Ron Stark, Jean Pierre Sudre, Otmar Thormann und Minor White.

Die Printmedien kommentierten diese erste deutsche Kunstmesse ausführlich, und begannen sich zunehmend mit dem neuen Sammelobjekt zu beschäftigen. So brachte das Wochenmagazin *Der Spiegel* am 21.10.1974 einen langen Bericht über das Sammeln von Fotografien, und nannte die wichtigsten europäischen Fotogalerien. Unter »Kunstmarkt - Neue Ware Photographie«, stand zu lesen: »Als europäische Galerie-Pioniere haben sich die 1970 gegründete Wiener Galerie Die Brücke (Werbetext: Wir sind kräftig gewachsen) und das Kölner Geschäft der Eheleute Ann & Jürgen Wilde durchgesetzt. Inzwischen erten sich neue Branchenkollegen in Berlin, Aachen, Paris und Amsterdam ... Überdies haben erfolgreiche Kunstgalerien, wie Ilena Sonnabend in New York, und der Kölner Rudolf Zwirner, Photoausstellungen (mit Werken des deutschen Klassikers, August Sander) in ihr Programm aufgenommen.«

Besonders eingehend hatte sich der Kölner Kunsthistoriker, Dr. Willi Bongard mit dieser Novität am internationalen Kunstmarkt befaßt. Für das deutsche Wirtschaftsmagazin »Capital« hatte Bongard seinerzeit den »Kunstkompass« eingeführt. Über einhundert ausgewählte Künstler wurden ab den 60er Jahren, je nach der Fluktuation ihres Marktwertes, in diese Rangliste aufgenommen. Der Kulturjournalist Bongard, der in Wien studiert hatte, gab seit 1970 sein international vielbeachtetes Informationsblatt »art aktuell« heraus. In der Nr. 21 vom 15.11.1975 dieses Mitteilungsblattes, signalisierte Bongard die steigende Tendenz der Fotografie am Kunstmarkt. »Wenn gegenwärtig irgendwo mit langfristig ansteigenden Preissteigerungen gerechnet werden kann, dann auf diesem Markt, in den seit neuestem auch die Malborough-Galerie eingestiegen ist



*Auf der ART 5, Basel 1974 (v. l. n. r.): Anna Auer, Martin Schwarz und Harry Lunn
(Foto: Werner H. Mraz)*

(zur Eröffnung mit dem Modefotografen, Richard Avedon, gegenwärtig mit einer Ausstellung von Berenice Abbott, Bill Brandt und Brassai, demnächst mit Atget, dessen Bildern zu den heißesten Tips zählen) - seit sich nämlich herumsprechen beginnt, daß der Grafik- und Fotogalerist Harry Lunn, Washington, zusammen mit der Malborough die noch verfügbaren Atget-Prints aus den dreißiger Jahren angekauft hat.« Bongard zitierte anschließend auch den amerikanischen Wirtschaftsjournalisten, Richard Blodgett: »The general feeling or perhaps hope - among dealers is that rapidly increasing demand, against a diminishing supply of truly first rate photographs, will drive much, much higher.« Er schließt seine Überlegungen mit einer nahezu prophetischen Zukunftsprognose. »Unabhängig von möglichen oder wahrscheinlichen Gewinnen, die dieser Markt verheißt, bin ich davon überzeugt, daß die Wiederentdeckung der Fotografie (als Kunst) zu den interessantesten Phänomenen in der bildenden Kunst von heute zählt.«

An den Kunstmesen in den folgenden Jahren in Basel, Köln und Düsseldorf, explodierten nahezu die neu entstandenen, beziehungsweise eben im Entstehen begriffenen, Fotogalerien. Alle drängten sich auf den Kunstmarkt und erhofften sich ein besonders großes

Stück vom Marktanteil zu holen. Waren wir im Juni 1974 in Basel noch allein mit Harry Lunn gewesen, der 1973 hier zum erstenmal sein klassisches Programm mit Werken von Alfred Stieglitz, Edward Steichen, Gertrude Kaesebier und Eugène Atget vorgestellt hatte, so war im Herbst 1974 in Düsseldorf bereits die Galerie »Lichttropfen« aus Aachen hinzugekommen. Im Jahre 1975 stellten sich dann auch Ann & Jürgen Wilde ein. Schließlich teilten sich 1976 auf der Basler »ART'7« bereits acht europäische Fotogalerien den kleinen Fotomarkt. Auf diese Weise begegnete man seinen Galeriekollegen oft mehrmals im Jahr, tauschte Informationen aus und bei ihnen das ein, was einem selbst noch fehlte. Stets bemühte man sich jedoch, sein eigenes Angebot qualitativ zu verbessern, was naturgemäß auch einen immer höheren Kapitaleinsatz nach sich zog. Hatte man schließlich seine Linie gefunden, so reiste man mit seinem Programm von einer Messestadt zur anderen, immer in der Hoffnung, endlich doch das ganz große Geschäft zu machen. Aber auch die Sammler besuchten die europäischen Kunstmetropolen. So war der an und für sich schon kleine Markt bald gesättigt. Waren jedoch einmal die Kontakte über die Kunstmessen zu den Sammlern aufgebaut, bestand bald keine zwingende Notwendigkeit mehr, daran teilzunehmen. Deshalb beendeten wir 1976, diesen Kunstmessen-Reigen und wandten uns anderen wichtigen Aufgabe in Österreich zu.

Interessante Begegnungen

Ein Sammler aus Genf

An den Kunstmessen kam es oft zu seltsamen Begegnungen. So auch 1974 in Düsseldorf. Es war schon gegen Ende der Kunstmesse, müde und ziemlich abgekämpft waren wir gerade dabei, unsere Bilder abzuhängen, als noch ein später Messegast unseren Stand betrat. In seinen zerbeulten und sichtlich nicht ganz sauberen Jeans machte er keine besonders guten Eindruck auf uns. Als sich der Mann deshalb nach den Preisen von Herbert Bayer und Les Krims erkundigte, war meine Antwort nicht besonders freundlich gewesen. Dann geschah jedoch etwas völlig Unerwartetes. Der Mann schnippte zwölfmal mit dem Finger und wies auf Les Krims, das Gleiche wiederholte sich bei den Herbert Bayer-Bildern. Dann drückte er

mir einen größeren Scheck in die Hand, bat mich noch ihm das ganze Material nach Genf zu bringen, sprach, entschwand und ließ mich ziemlich perplex zurück. Der ganze Vorgang hatte keine zehn Minuten gedauert. Galeriekollegen klärten mich dann auf: Der dicke Fisch, den ich da so mühelos an Land gezogen hatte, erwies sich als ein sehr bekannter Schweizer Kunstsammler. Als ich ihm wenige Wochen später die Bilder in Genf überreichte, hatte ich einen wichtigen Kunden hinzu gewonnen. Nach dem großen Dioxin-Unglück in Seveso verkaufte er, Ende der siebziger Jahre (er war einer der Hauptaktionäre dieser Firma gewesen), seine gesamte Sammlung moderner Kunst.

Arturo Schwarz

Ein anderes, mir bis heute unvergeßlich gebliebenes Erlebnis, ereignete sich auf der Pariser Kunstmesse im Jahre 1975, wo mir ein Mann aufgefallen war, der einen winzigen Katzenkopf als Anstecknadel im Knopfloch trug. Ich sprach ihn an, wir unterhielten uns schon eine ganze Weile über die erstaunlichen Eigenschaften unseres gemeinsamen Lieblingstieres, als er sich vorstellte. Es war Dr. Arturo Schwarz, der prominente Kunstsammler und bekannte Galerist aus Mailand. In den frühen 50er Jahren hatte er die Werke von Man Ray und Marcel Duchamp nicht nur ausgestellt und deren Œuvres gesammelt, sondern auch in zahlreichen Publikationen auf diese wichtigen Protagonisten der Moderne hingewiesen. Sein besonderes Interesse für den Dadaismus führte dazu, daß er sich eingehend mit der Fotomontage und der Fotocollage, insbesondere aber mit den Schadographien (Fotogrammen) von Christian Schad, dem Maler des Magischen Realismus, beschäftigt hatte. Es ist ebenfalls dem großen Kunstkenner Arturo Schwarz zu verdanken, wenn 1973 zum ersten Mal in Westeuropa, das umfangreiche Oeuvre des polnischen Künstlers Mieczyslaw Berman vorgestellt wurde. Unter dem Titel »50 Jahre Geschichte in den Photomontagen Bermans«, hatte Schwarz dessen Werke in seiner Mailänder Galerie ausgestellt.

Lucia Moholy-Nagy

Da gab es noch den Besuch der alten Dame aus Zürich. Auf der »ART 6 '75« in Basel hatten wir eine eigene Abteilung mit Werken von László Moholy-Nagy eingerichtet. Es waren Leihgaben, die uns von der Galerie »Dr. Klihm« in München für diese Kunstmesse zur Verfügung gestellt worden waren. Uns war eine große, sehr hagere Frau aufgefallen, die jedes einzelne Bild lange und aufmerksam betrachtete. Da wir annahmen, daß es vielleicht eine Kunstsammlerin sein könnte, wollten wir sie nicht stören und lieber abwarten, bis sie das Wort an uns richten würde. Tatsächlich drehte sie sich unwillkürlich um und fragte ziemlich barsch, woher wir eigentlich dieses ganze Material hätten, erkundigte sich aber im gleichen Atemzug, welche Verkaufschancen wir diesen Werken auf der Kunstmesse gäben, was wir jedoch noch nicht so richtig abschätzen konnten. Übergangslos überreichte sie uns dann ihre Visitenkarte und verließ unseren Messestand. Erst jetzt warfen wir einen Blick darauf: Es war Lucia Moholy-Nagy gewesen, die erste Frau von Nagy. Leider sollte sich unsere zukünftige Korrespondenz meist auf fototechnische Details beschränken, die Frau Moholy-Nagy von uns wissen wollte.

Sehr bezeichnend für sie war, daß sie stets ihre Briefe mit »Frau Lucia Moholy-Nagy, Bauhaus 1923-1928«, unterschrieb. Ich erinnere mich, sie einmal gefragt zu haben, ob nicht bald ihre Memoiren erscheinen werden. Ich wußte, daß für diese Arbeit eine Schweizer Kulturjournalistin im Gespräch war, die, wenn ich mich recht erinnere, auch Frau Moholy-Nagy auf der Messe begleitete. Frau Nagy gab mir damals etwas lakonisch zur Antwort, daß, ihrer Meinung nach, nur ein männlicher Biograph dafür in Frage kommen könne.⁶³

Sammelgebiet Fotografie

Selbst unter den Händlern herrschte bis Mitte der 70er Jahre noch eine große Unsicherheit über den Begriff des Originals in der Fotografie. In der ersten Nummer von »print letter« (Januar 1976), der Schweizer internationalen Zeitschrift für künstlerische Fotografie in Zürich, war der Leitartikel eben diesem Problem gewidmet. Da diese Sammelkategorien heute noch ihre Gültigkeit haben, sieht man von der aktuellen Problematik ab, die sich aufgrund der neuen Com-

putertechnologien ergeben, möchte ich deren Richtwerte, zumindest auszugsweise, hier wiedergeben. Marco Misani schreibt: »Beim Handel mit Photographien wie auch bei ihrer Bewertung, spielen die verschiedensten Ansichten über die Definition eines Originals eine zentrale Rolle. Galeristen, Händler und Photographen sind sich noch nicht einig.« Und weiter heißt es: »Wir eröffnen die Diskussion mit einer Aufstellung, die in Zusammenarbeit mit Prof. L. Fritz Gruber, Besitzer einer umfangreichen Photosammlung und künstlerischer Leiter der Kölner photokina entstanden ist ... Die Photographie ist eine Reproduktionstechnik, die es erlaubt, von einem Negativ eine praktisch unbegrenzte Anzahl von Positiv-Abzügen zu machen. Ihre Wertigkeit kann man in folgende Kategorien einteilen:

KATEGORIE I: Photographien, die der Photograph selbst von seinem Original-Negativ zur Zeit des Entstehens dieses Negativs oder kurz danach angefertigt hat. In Fachkreisen spricht man von vintage prints. Neben Kontaktabzügen und Vergrößerungen könnte man auch sogenannte Edeldrucke und Gravuren zu dieser Kategorie zählen, wenn der Künstler nur solche hergestellt hat und diese somit als sein Original bezeichnet.

KATEGORIE II: Photographien, die der Photograph wesentlich später von seinem Original herstellt.

KATEGORIE III: Photographien, die von einem vom Künstler Beauftragten vom Original-Negativ unter der Kontrolle des Künstlers gemacht werden.

KATEGORIE IV: Photographien, die nach dem Tode des Autors von (autorisierten) Personen vom Original-Negativ abgezogen werden (zum Beispiel Salomon, Sander, Weston). Man spricht von solchen Aufnahmen auch von reprints.

KATEGORIE V: Photographien, die vom Original-Negativ mit dem Einverständnis des Autors oder in seinem Auftrag gewerbemäßig von einem Labor gemacht werden (zum Beispiel Cartier-Bresson). Sind diese Aufnahmen vom Photographen signiert, und von ihm als Originale anerkannt, kann man sie auch zur Kategorie I zählen.

KATEGORIE VI: Photographische Reproduktionen, die vom Photographen oder einem von ihm Beauftragten unter Verwendung eines Inter-Negativs von einer Original-Photographie hergestellt werden. Auch solche Bilder kann man zur Kategorie I zählen, wenn der Künstler diese Reproduktionen signiert und seine Originale anerkennt.

Im Jahre 1979 hatte sich der amerikanische Wirtschaftsjournalist Richard Blodgett in seinem Buch »Photographs - A Collector's Guide«⁶⁴ eingehend mit dieser Problematik beschäftigt und viele wertvolle Ratschläge an den Sammler von Fotografien weitergegeben.

Blodgett geht von der Tatsache aus, daß es zu Beginn für jeden Sammler verwirrend sein muß, das eigene Sammlungsziel festzulegen, und es daher einer gründlichen Vorarbeit bedarf. Er führt das Beispiel an, daß sich selbst in der Frühzeit der Fotografie, im 19. Jahrhundert, die Auflagenhöhe oft nur auf einige wenige Exemplare beschränkt hatte. Auch der zeitgenössische Fotograf hat kaum ein Interesse daran, sich stundenlang in die Dunkelkammer zu stellen. Blodgett schließt daraus, daß es eine natürliche Beschränkung gibt, die in der Sache selbst begründet liegt, im Bewußtsein der Kreativität des Fotografen / Künstlers seiner Arbeit gegenüber, der meist nach Neuem Ausschau hält und nicht die Wiederholung eigener Werke sucht.

Blodgett beschreibt außerdem, wie faszinierend das Sammeln von Fotografien sein kann, wenn man das Glück hat, auch echten Raritäten begegnen zu können. Er vergleicht sogar manche Entdeckung mit Rembrandts Zeichnungen oder Rodins Plastiken, und wiederholt in diesem Zusammenhang nahezu beschwörend, daß der »vintage print«, der Erstabzug, immer im zentralen Interesse des Sammlers stehen sollte. Als Leitfaden für eine zukünftige und befriedigende Sammeltätigkeit empfiehlt Blodgett ein Vierpunktesystem, das in etwa folgendermaßen aussehen könnte:

1. Einmal selbst herauszufinden, von woher man sich die besten Informationen holen kann.
2. Definition und Abstecken des eigenen Sammlungsziels.
3. Übersicht des Marktangebotes und Auswahl des Händlers.
4. Entscheidung, in welcher Preiskategorie man seine Fotosammlung aufbauen möchte.

Zu Punkt 1: Hier empfiehlt Blodgett den sichersten Weg zu gehen, nämlich den der Eigeninformation, und Galerien und Museen zu besuchen. In dieser Phase sollte vorerst einmal der eigene Blick und der Geschmack geschult werden.

Zu Punkt 2: In dieser Phase sollten bestimmte Sammlervorlieben mit den eigenen, finanziellen Möglichkeiten in Einklang gebracht werden. Ganz gleich, ob der zukünftige Sammler sich nur auf ein

einziges Thema konzentrieren will, oder ob er auch andere Themenbereiche in seine Sammlung einschließen möchte. Wichtig wird vor allem sein, daß die so entstehende Sammlung bald ein eigenes Gesicht bekommt. Blodgett sieht eine große Gefahr in einer nur wahllos getroffenen Anhäufung von Bildern - eben die eines Sammelsturms. Das würde nämlich bedeuten, eine Sammlung zu haben, die keine Konturen hat. Die eventuelle spätere Weitergabe einer solchen Sammlung durch Verkauf oder auch eine Spende, würde dadurch sehr erschwert, wenn nicht sogar unmöglich gemacht werden.

Zu Punkt 3: Hiermit wird ein sehr sensibles Thema angeschnitten. Wiederholt verweist der Autor auf das Faktum der richtigen Wahl des Beraters, bzw. des Händlers. Daß die persönliche Integrität des Beratenden dabei eine große Rolle spielt, stellt er außer jeden Zweifel. So sollte der Händler oder Galerieleiter sehr wohl imstande sein, seinem Kunden nicht nur fachgerechte, sondern auch ehrliche Auskünfte zu geben, es könnte durchaus auch der Fall eintreten, daß einem Kunden vom Kauf eines bestimmten Bildes abzuraten sei, aus welchen Gründen auch immer. Blodgett vergleicht die einmal getroffene Wahl, also nur bei einem bestimmten Händler seine Geschäfte zu tätigen, mit der Wahl des richtigen Zahnarztes oder Rechtsanwalts. Denn das persönliche Vertrauen zwischen Sammler und Händler sollte immer als Maßstab dienen. Besonders eindringlich warnt Blodgett vor überstürzten Zufallskäufen und gibt den klugen Ratschlag, unbedingt vor jeder wichtigen Kaufentscheidung auch noch das Urteil anderer Händler, eventuell auch das eines Schätzmeisters eines renommierten Auktionshauses, einzuholen. Eine Gepflogenheit, die im Kunsthandel durchaus gebräuchlich ist.

Zu Punkt 4: Wie überall im Handel, so regeln auch in der Fotografie Angebot und Nachfrage den Marktmechanismus. Blodgett rät zukünftigen Sammlern deshalb dringend, so rasch als möglich selbst ein sicheres Gefühl für den finanziellen Wert einer Fotografie zu entwickeln. Hierbei sollte ihm das Vertrauen, das er zu seinem Händler möglicherweise inzwischen schon gefunden hat, weiterhelfen. Ein weiterer Vorteil würde auch sein, wenn er sich allen marktanalytischen Hilfen bediente, die ihm zur Verfügung stehen. Dazu zählen Preisvergleiche und Händlerlisten ebenso wie Ausstellungs- und Auktionskataloge. Diese seien nahezu unerläßlich und würden seine Kaufentscheidung erheblich erleichtern. Der zukünftige Fotosamm-

ler sollte vor allem lernen, seinem eigenen Instinkt zu vertrauen, denn letztendlich wird er es sein, der die richtige Entscheidung treffen müsse.

Eine Galerie geht ihren Weg - Neue Perspektiven

Interview mit Johannes Faber vom 5. Januar 1996

Was sich jedoch im letzten Vierteljahrhundert in Bezug auf die Fotografie als ernstzunehmendes Kunst- und Sammelobjekt in Österreich geändert hat, zeigt das nachfolgende Interview mit dem Galerieleiter Johannes Faber aus dem Jahr 1996. Einiges hat sich inzwischen zum Positiven hin geändert.

AUER: Sie leiten seit 1982 eine Fotogalerie in Wien. Sie sind selbst Fotograf, also Produzent und Händler zugleich. Wie läßt sich das vereinbaren?

FABER: Das läßt sich durchaus vereinbaren, aber nur dann, wenn man eine strikte Trennung zwischen beiden Berufen macht. Ich habe meine eigenen Bilder nie in meiner Galerie ausgestellt. Ich sehe es sogar als einen Vorteil an, wenn man als Fotograf - der im klassischen Sinne wie ich arbeitet - , nicht nur Interesse, sondern auch ein Spezialwissen in die Galeriearbeit mit einbringen kann. Denn in den vierzehn Jahren, seitdem ich meine Galerie leite, habe ich durch Selbststudium mehr über Fotografie gelernt, als vielleicht jemand, der eben erst seinen Universitätsabschluß gemacht hat.

AUER: Was verstehen Sie unter lernen?

FABER: Wichtig ist mir vor allem, wie die Leute mit dem Bildmaterial umgehen. Bücher kann sich heutzutage fast jeder leisten, Bilder nur wenige. Es gibt inzwischen in Wien einige gute Fachbuchhandlungen für Fotografie, wo das Angebot auch deutscher Buchverlagshäuser aufliegt. Heute weiß ich, daß man das meiste nur im handling lernen kann, wenn es darum geht, den Unterschied zwischen einem Salzpapierabzug und einem Albuminpapierabzug festzustellen. Das kann man nicht allein aus Büchern lernen, das kann man auch nicht erklärt bekommen, sondern das lernt man nur durch die Praxis selbst, im Umgang mit Bildern. Man muß einmal Bilder überhaupt erst sehen lernen, damit man Qualitätsunterschiede auch richtig einschätzen kann, egal, ob es sich um das Bild einer zeit-

genössischen Fotografie handelt, oder um das historische Œuvre einer Fotografie.

AUER: Wie finanziert sich Ihre Galerie?

FABER: Ich habe 1982 als Produzenten- und Informationsgalerie begonnen. Das Ausstellungsprogramm lag - neben der historischen Fotografie - vorwiegend auf der zeitgenössischen Fotografie, mit Schwerpunkt auf dem konzeptuellen/experimentellen Bereich. Zwischendurch gab es immer wieder historische Ausstellungen, wie: Edward Sheriff Curtis; Trude Fleischmann, Dr. Emil Mayer, Ladislav Emil Berka oder Gaetan Gatién Cléraubault. Ebenso waren auch Übernahmen aus dem Ausland dabei, wie die Ausstellung Erwin Blumenfeld; aber nur solange, wie das für mich in den 80er Jahren finanziell tragbar war. Der Galeriebetrieb erhält sich etwa zu 40 Prozent durch den Verkauf der Bilder, die restlichen 60 Prozent müssen durch Subventionen und Sponsoren abgedeckt werden. Man kann sagen, daß 80 Prozent des Verkaufs auf Prozent aus dem Verkauf zeitgenössischer Fotografie kommen. Vorwiegend wird die klassische Moderne gekauft. Seit der Übersiedlung habe ich mein Programm ausschließlich auf die klassische Fotografie ausgerichtet, Moderne und Zeitgenossen.

AUER: Wieviele Personen sind in der Galerie beschäftigt?

FABER: Zu Galeriebeginn, 1982, hatte ich einige Jahre hindurch immer einen festen MitarbeiterIn. Später beschränkte sich die Arbeit auf reine Galerieaufsicht, die nach Stundenhonorar bezahlt wurde. Dann habe ich festgestellt, daß es kaum qualifizierte Fachleute gibt, die bei der Betreuung - wie sie eine Fotogalerie verlangt -, auch sinnvoll eingesetzt werden können. Deshalb mache ich jetzt alles allein: Bildauswahl, Ausstellungsvorbereitung, Presse, Korrespondenz - und natürlich auch die Kundenbetreuung. Reisettermine aber kann ich nur Sonntag / Montag wahrnehmen, wenn die Galerie geschlossen ist. Es ist noch immer eine große Aufbauarbeit in der Galerie zu leisten.

Die Galeriebesucher wissen über die Fotografie als Kunstform noch relativ wenig. Sie bringen zwar ein Grundinteresse mit, das aber kaum fundiert ist. Vielen Besuchern würde es genügen, wenn nur Farbkopien oder Duotondrucke, unter Rahmen gelegt, an der Wand hängen. Sie können den Unterschied eines Originals, wie dem vintage print auch gar nicht erkennen. Das bedeutet für mich, daß

ich oft mit meiner Informationsweitergabe in der Stunde Null anfangen muß. Das soll nicht heißen, das nicht einige Namen schon bekannt sind, wie das jetzt gerade bei der Trude Fleischmann Ausstellung der Fall ist, wo Karl Kraus oder Peter Altenberg - sicherlich jedem aus der Literatur durchaus geläufig sind. Die Namen von Man Ray und Moholy-Nagy sind zwar bekannt, aber die Fotografie als Kunstform wird von den Besuchern damit noch nicht verbunden. Überhaupt ist den meisten der Originalitätsbegriff in der Fotografie, wie vintage print, reprint, modern print etc. noch fremd. Selbst im Sprachschatz so mancher Kunstkritiker taucht diese Bezeichnung kaum auf. Es ist zwar im Lauf der Jahre schon etwas besser geworden, trotzdem weiß der Kunsttheoretiker noch viel zuwenig über die Fotografie. Aus dieser Unsicherheit heraus entsteht eine Distanz, die schwer zu durchbrechen ist.

AUER: Wieviele Ausstellungen zeigen Sie jährlich?

FABER: Etwa 8 bis 10 Ausstellungen, mit einer durchschnittlichen Dauer von 4 bis 6 Wochen.

AUER: Sie haben als einzige Fotogalerie voriges Jahr an der Kunstmesse Kunst Wien '95 vom 26. - 29.10.1995 im Museum für angewandte Kunst (MAK) teilgenommen. Welche Erfahrungen konnten Sie daraus für sich ziehen?

FABER: Sowohl von der Medienpräsenz als auch vom Verkauf her, war die Kunstmesse für mich ein großer Erfolg. Generell habe ich ein großes Interesse an der Fotografie beim Kunstpublikum festgestellt. Von etwa fünfzehn ernstzunehmenden Interessenten, mit denen ich gute Kontaktgespräche führen konnte, haben dann tatsächlich auch fünf Leute gekauft. Es bleibt zu hoffen, das das Interesse an der Fotografie anhält und weitere Leute noch hinzukommen. Sollte die Wiener Kunstmesse nächstes Jahr wieder stattfinden, geplant ist das, werde ich ganz sicherlich daran teilnehmen.

AUER: Und was ist mit einer Teilnahme an einer Kunstmesse im Ausland?

FABER: Für eine Teilnahme im Ausland ist mir das finanzielle Risiko noch zu groß. Der Aufwand ist da ungleich höher als bei der Kunst Wien '95 war. Vielleicht werde ich vorerst einmal als Beobachter die eine oder andere Kunstmesse im Ausland besuchen. Ob, und wann ich daran teilnehmen werde, wird von meinen finanziellen Möglichkeiten abhängen, den eine Messebeteiligung wird si-

cherlich nicht unter 100 000 Schilling abzuwickeln sein.

AUER: Wie ist die Rezeption ihrer Galerie bei Publikum und Presse?

FABER: Ich habe das Glück, in Wien eine Art Monopolstellung einzunehmen. Natürlich hängt das auch mit meiner Ausstellungspolitik zusammen. Wenn ich drei Zeitgenossen hintereinander ausstelle, egal welcher Nationalität, Lewis Baltz, Lee Friedlaender, W. Eggelston, die man hier noch viel zu wenig kennt, dann kann ich mit Sicherheit davon ausgehen, daß das Interesse in den Medien und auch bei den Galeriebesuchern, bis auf Null absinkt. Ich zeige deshalb ein gemischtes Programm, indem ich immer wieder versuche, die klassische Moderne einzubauen, bzw. auch Kollektivausstellungen zu präsentieren, von denen ich annehme, daß das Presse-Echo hier größer ist. Ich bemühe mich, in oft stundenlangen Gesprächen den Kritikern alle Informationen weiter zu geben, die mir selbst zur Verfügung stehen, d.h. ich zeige ihnen Kataloge von Kunstmesen, Ausstellungen und spreche auch mit ihnen über Foto-Auktionen. Das wird auch sehr gut angenommen, insofern, als meine Ausstellungen in fast allen wichtigen Wiener Tages- und Wochenzeitungen rezensiert werden. Das Presse-Echo ist auch deutlich am Publikumsbesuch ablesbar. Da es bei der Berichterstattung manchmal Qualitätsunterschiede gibt, ist selbstverständlich.

AUER: Gibt es Stolpersteine wie Zoll und Steuer?

FABER: Seit dem Beitritt Österreichs an der EU im Jahre 1994, hat sich der Zoll, zumindest in großen Teilen Mitteleuropas, erübrigt. Mit der Schweiz, die kein EU-Mitglied ist, habe ich nach wie vor das Problem, daß ich 20 Prozent Einfuhrumsatzsteuer zahlen muß, wenn ich von dort Fotografien importieren will.

Erst kürzlich hätte ich, anlässlich einer Selbstverzollung, bei einem Betrag von 900 Schweizer Franken, 2 500 Schilling zahlen müssen. Ich habe das wieder zurückgeschickt.

Ich hoffe das in einem persönlichen Gespräch mit dem Hauptzollamt in Wien zu klären, mit dem Argument, es können zwei gewerblich hergestellte Fotografien niemals 900 Schweizer Franken kosten, es sei denn, es handelt sich um zwei Fotografien, die als Werke der Kunst gelten. Bisher ist mir das auch immer gut gelungen, in Gesprächen das Zollamt zu überzeugen, daß es sich bei Bilder für meine Galerie immer um Kunst handelt, so daß der Zollsatz dann entsprechend auf 10 Prozent reduziert wurde. Eingestuft wird die

Ware aufgrund des Zollindex. In diesem mindestens 12 cm dicken Zollbestimmungsbuch scheint unter Kunst auch wirklich alles auf, was nur irgendwie unter Kunst paßt, nur nicht die Fotografie. Würde man da streng nach dem Zollgesetz handeln, müßte jede Fotografie mit 20 Prozent Einfuhrumsatzsteuer verzollt werden. Eigentlich sollte das heute schon längst selbstverständlich sein, daß Fotografie auch eine Kunstform ist.

AUER: Sind Sie der Ansicht, daß für die Fotografie als Sammelobjekt eine Sonderregelung getroffen werden müßte?

FABER: Für mich ist das nicht unbedingt ein Stolperstein. Es ist nur mühsamer.

AUER: Die Lösung geschieht also auf den Kulanzweg?

FABER: Ja. Der Zollbeamte läßt meistens mit sich reden. Mein Argument lautet dann: Wenn eine Fotografie 1000 Schweizer Franken kostet, dann kann es sich doch wohl nur um Kunst handeln.

AUER: Gibt es Zusammenarbeit mit anderen Galerien im In- und Ausland?

FABER: Ja, die gibt es. Besonders mit Deutschland. Neben dem Austausch von Informationen, bestehen auch gute Kontakte zu Leihgebern. Leider fehlt für qualitative Verkaufsausstellungen hier das Publikum und auch die entsprechende Käuferschicht. Es ist etwas anderes, wenn Galeristen und Kunsthändler aus dem Ausland meine Galerie besuchen. Man merkt dann sofort eine bestimmte Gemeinsamkeit, die uns verbindet. Das sind vor allem: Begeisterung für die Fotografie und Sachkenntnis. Man sieht das auch sofort an der Art und Weise wie die Ausstellungsbesucher mit Fotografien umgehen. Sie sehen nicht nur was an der Wand hängt, sondern sehen und schätzen auch wie die Bilder präsentiert sind. Ich glaube, das alles läßt sich am besten mit dem Begriff Fine Art Photography zusammenfassen.

AUER: Welche Schwerpunkte setzen Sie in Ihrer Galerie?

FABER: Eigentlich kann ich erst jetzt zeigen, woran ich immer schon interessiert war, nämlich klassische Fotografie, Schwerpunkt österreichisch-tschechischer Fotografie aus der Zwischenkriegs- und Nachkriegszeit. Mit diesem Programm kann ich mich voll identifizieren. Ich glaube, daß jeder der hereinkommt, das auch spürt. Vielleicht macht das den Erfolg meiner Galerie aus!

AUER: Gibt es dafür bereits ein Stammpublikum?

FABER: Ja, das gibt es. Die Preisgrenze liegt jedoch bei 10 000 Schilling pro Bild, meist mit Rahmen und Passepartout. Das ist bereits die oberste Grenze. Fast alle Verkäufe bewegen sich innerhalb dieser Preisklasse, das heißt von 5 000 bis maximal 10 000 Schilling. Auch die Qualität hängt damit zusammen, es ist eine mittlere Preisklasse. Höchstqualität in Wien anzubieten, wäre auch gar nicht möglich, weil die Käuferschicht dafür fehlt. Bilder hingegen, wie von den beiden tschechischen Fotografen, Reichmann und Berka, können hier sehr gut verkauft werden. Manche Bilder aus meinem Programm werden oft fünfzehn Jahre nach ihrem Entstehungsdatum, aber noch selbst vom Fotografen, eigenhändig hergestellt, und mit dem Autorenstempel versehen. Es gibt da verschiedene Einstufungen in den Sammelkategorien.

AUER: Wie hoch schätzen Sie den Sammlerkreis für Fotografie in Österreich?

FABER: Ich würde da den Großraum Wien als Beispiel nehmen. Bei etwa 2,5 Millionen Einwohner, müßten das meiner Schätzung nach und in Prozentzahlen ausgedrückt, etwa ein bis zweieinhalb Prozent sein, d.h. es müßte da schon einige hundert Leute geben, die sich für das Sammeln von Fotografien ernsthaft interessieren.

AUER: In welcher Preisklasse?

FABER: Durchaus bis zu 100 000 Schilling. Ab diesem Betrag wird, auch international gesehen, die Luft schon etwas dünner. Aber dann wird es eigentlich erst interessant für den Händler. Aber dafür bedarf es natürlich auch eines höheren Kapitaleinsatzes. Ein Beispiel: Hat ein Œuvre von Man Ray einen Marktwert von 100 000 Dollar erreicht, und ist dieser aufgrund von mehreren Auktionsergebnissen definiert für eine bestimmte Zeit, und könnte ich dieses Bild bereits für 500 000 Schilling einkaufen, dann kann ich es trotzdem in Österreich keinem Kunden anbieten, weil es für diese Preisklasse eben keinen Kunden hier gibt! Dadurch relativiert sich das Sammeln von Fotografien hierzulande beträchtlich.

Wollte man wirklich erfolgreich als Fotohändler arbeiten, sollte man eigentlich nicht in Wien leben; es sei denn, man reduziert seine ganze Galeriarbeit auf Telefon- und Faxmöglichkeiten. Mir persönlich ist jedoch die Fotografie viel zu wichtig, als daß ich sie nur als Handelsware betrachten möchte. Es wäre aber gut, wenn es in Österreich ein paar Leute gäbe, welche die Fotografie als reine Han-

delsware betrachten würden. Allerdings bin ich der Auffassung, daß diese Leute nicht das Gefühl für die Fotografie entwickeln können, und auch nicht die genügende Sachkenntnis, die viel Geduld erfordert, aufbringen werden, die für das Sammeln von Fotografien aber notwendig sind.

AUER: Wie beurteilen Sie die internationale Marktlage, das Preisgefälle, die Fotoauktionen, eben alle Angebote am freien Markt? Kann der österreichische Fotosammler da schon mithalten, oder scheut er eher das Risiko der Kunstware Fotografie?

FABER: Wenn ich an die beiden letzten Jahre denke und zurückblicke, dann möchte ich sagen: Es hat sich besser entwickelt, als ich es mir ursprünglich vorgestellt hatte. Heute versuche ich von den Einkünften meiner Galerie zu leben, d.h. auch genügend zu erwirtschaften, um gutes Bildmaterial einzukaufen. Wie gesagt, es handelt sich in meiner Galerie um die gute Mittelklasseware, die ich hier anbiete.

AUER: Wieviel bekommt der zeitgenössische Fotograf, wenn er in ihrer Galerie ausstellt?

FABER: 60 Prozent.

AUER: Wie hoch müßte der jährliche Umsatz Ihrer Galerie sein, damit sich der Betrieb trägt?

FABER: Etwa zwei Millionen Schilling, vorausgesetzt es handelt sich um die klassische Moderne und nicht um Zeitgenossen. Der Galeriebetrieb könnte sich damit selbst erhalten, und wäre nicht mehr von Subvention und Sponsoren abhängig.

AUER: Wann glauben Sie, wäre dieser Punkt erreicht?

FABER: Das hängt natürlich von der allgemeinen Wirtschaftslage ab. Ich persönlich sehe es als meine wichtigste Aufgabe an, die Leute für die Fotografie zu begeistern und für das Sammeln von Fotografien zu interessieren. Es liegt sicherlich nicht am sogenannten nicht vorhandenem Potential, sondern sehr viel hängt auch von der Bereitschaft, Fotografien sammeln zu wollen und dem Wissen darüber, ab.

AUER: Sie selbst sind auch Sammler. Stehen sich da der Sammler und der Händler nicht manchmal im Wege?

FABER: Ich habe von Haus aus versucht, das immer strikt zu trennen, auch schon vor vierzehn Jahren - zu Beginn der Galerie. Wie schon gesagt, ich habe mich nie selbst in der Galerie ausgestellt. Denn der Galerist als Vermittler verhält sich zur Fotografie anders als der Fotograf und Künstler. Sicherlich gibt es einen wechselseitigen Ein-

fluß. Ich habe als Fotograf sehr viel über Fotografie gelernt, allein durch die Arbeit in der Galerie; der Galerist wiederum hat viel vom Fotografen abgeschaut, beispielsweise das handwerkliche know how. Die Grenzen sind, glaube ich, fließend. Vielleicht gelingt auch diese Parallelität nicht immer hundertprozentig. Wahrscheinlich ist hier der Grund zu suchen, weshalb ich 1982 meine Galerie begonnen habe.
AUER: Ich danke Ihnen für das Interview.

Kunstmessenboom in Wien

Erste Interkunst

19. - 23.2.1976 - Palais Liechtenstein

Im Februar 1976 fand im »Palais Liechtenstein«, in dessen Räumlichkeiten sich ab 1979 das »Museum moderner Kunst, Stiftung Ludwig« etablieren sollte, die erste österreichische Kunstmesse, unter dem Titel »Interkunst« statt.

Wir mieteten gleich vorne in der Eingangshalle einen großen Buchstand, legten dort die letzten Neuerscheinungen aus der internationalen Fotoliteratur auf, und konnten uns über einen guten Umsatz freuen. Fotografien hingegen hatten wir keine ausgestellt. Aber wir konnten mit einer »Performance« der besonderen Art aufwarten. Zu diesem Zweck hatten wir den französischen Aktionskünstler Jeannet eingeladen, der als Décreationskünstler die Zerstörung von Objekten und Werken der modernen Malerei sich zum Ziel gesetzt hatte. Jeannets Botschaft bestand darin, daß im Augenblick der Vernichtung eines Kunstwerkes sich auch dessen finanzieller Gegenwert aufhebt. Seine Aktionen waren gegen die Tyrannei der Logik gerichtet, daß ein Ur-Kunstwerk immer den Ausgangspunkt bildet, um wieder neue Werke zu erschaffen. Auch fotografische Œuvres wollte er davon nicht ausgeschlossen wissen.

Um eine publikumswirksame Aktion zu inszenieren, wandte sich Jeannet an Arnulf Rainer mit der Bitte, ihm für einen Décreationsakt eines seiner Werke zu überlassen, das anschließend in den persönlichen Besitz von Jeannet übergehen sollte. Rainer ging bereitwillig auf diesen Vorschlag ein. Trotzdem sah der Künstler dann mit etwas skeptischen Augen zu, wie sein Œuvre unter den Händen Jeannets, bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt, die Signatur seines

Schöpfers verlor. Doch Rainer stand zu seiner Abmachung und Jeannet konnte das auf diese Weise so neu entstandene Werk mit nach Frankreich nehmen.

Leider war der ersten Wiener Kunstmesse kein allzugroßer Erfolg beschieden. Dennoch war man nun in Wien von großem Ehrgeiz gepackt, so daß 1977 gleich zwei Kunstmesen, und zwar zur selben Zeit, nämlich eine im Künstlerhaus und die andere in der Wiener Secession stattfanden.

Kunst nach '45 und Zweite Interkunst

17. - 21.2.1977 - Wiener Künstlerhaus und Wiener Secession

Im Künstlerhaus stand die Kunstmesse unter dem Motto »Kunst nach '45« (K'45). Ihr künstlerischer Leiter war Herbert Gras, der eine Privatgalerie führte, während die Gesamtleitung der Fotograf und Präsident des Künstlerhauses, Prof. Hans Mayr inne hatte. In der Wiener Secession hingegen lautete die schlichte Bezeichnung für die Kunstmesse »Zweite Interkunst«, dessen Initiator, John Sailer, der Wiener Kunsthändler und Leiter der Galerie Ulysses war.

Programm und Auswahlkriterien der beiden Messen unterschieden sich erheblich voneinander. Ging man bei der Zweiten Interkunst nach dem offenen Veranstaltungsprinzip vor, bei dem sich jede Galerie für eine bestimmte Summe einkaufen konnte, so war man im Künstlerhaus von eher elitären Vorstellungen getragen. Bevor nämlich der prospektive Aussteller von dort eine Einladung erhielt, wurde er einer strengen Beurteilung seiner bisherigen künstlerischen Arbeit unterzogen. Entsprach er jedoch diesen Kriterien, so erhielt er den begehrten Stand sogar gratis zugeteilt.

Umworben wurden wir von beiden Institutionen. Wir hatten also die Qual der Wahl. Schließlich fiel unsere Entscheidung zugunsten des Künstlerhauses, verlockt auch von dem Angebot, uns 200 Quadratmeter allein als Hängefläche für die Präsentation zur Verfügung zu stellen. Wir verfaßten einen Rundbrief an unsere Galeriekollegen im Ausland und luden diese ein, in Wien, an der K'45 teilzunehmen. Doch viele waren skeptisch, denn sie hatten von einer Kunstmetropole Wien noch nichts gehört. Zögernd nur folgten sie unserer Einladung an der Präsentation im Wiener Künstlerhaus teilzunehmen.



Messestand der Galerie Die Brücke anlässlich der Kunstmesse »Kunst nach '45« im Wiener Künstlerhaus, Februar 1977 (Foto: Werner H. Mraz)

Schließlich kam es im Februar 1977 doch zu einer großen Gemeinschaftsschau, an der zehn international renommierte Fotogalerien teilnahmen. Was die Qualität der Zusammensetzung betraf, so ist eine solche in Wien seitdem nie mehr erreicht worden. Es fanden sich damals Galerien ein, die inzwischen längst Geschichte gemacht haben: Anderson & Hershkowitz Ltd., London; Castelli Graphics, New York; Harry Lunn, Graphic International Ltd., Washington DC; Multiples Inc., New York; Phoenix Gallery, San Francisco; Sonnabend Gallery, Paris; Weston Gallery, Carmel, California; Ann & Jürgen Wilde, Köln; Lee D. Witkin, New York und schließlich Die Brücke.

Der uns zur Verfügung gestellte Raum erlaubte uns, neben einer großzügigen Gestaltung nicht nur einen Überblick über die zeitgenössische Fotografie zu geben, sondern auch Beispiele zu inkludieren, welche die Geschichte der Fotografie betrafen. Insgesamt

waren es über 320 Exponate, die wir damals ausstellen konnten. Sie war die erste Überblicksausstellung in Wien gewesen, an der sowohl internationale historische Fotografie als auch Beispiele aus der aktuellen Fotokunst gezeigt wurde. Strukturiert war diese Ausstellung in fünf Abteilungen: Early Photography, Pictorial Photography, Straight Photography sowie Experimentelle und Kameralose Photographie.

Wie jedoch meistens, so hatten wir auch diesmal aus Kostengründen auf einen eigenen Katalog verzichten müssen. Deshalb seien hier einige der Namen angeführt, deren Originalwerke durch uns zum ersten Mal in Österreich in einem größeren Rahmen ausgestellt worden sind: H. F. Talbot, R. Fenton, Maxime de Camp, Alfred Stieglitz, Edward Steichen, A. L. Coburn, Heinrich Kühn, Gertrude Kaesebier, Man Ray, Herbert Bayer, Karl Blossfeldt, F. Henri, László Moholy-Nagy, I. Cunningham, Edward und Brett Weston, Diane Arbus, Walker Evans, Les Krimms, Duane Michals, Pierre Cordier, Jeane Pierre Sudre, Keith Smith, Todd Walker, Jan Dibbets, William Wegman, Ger van Elk, John Baldessari und Marcel Broodthaers.

Weiters befanden sich unter diesen Exponaten auch Fotoskulpturen des amerikanischen Fotografen und Künstlers Doug Prince, dessen Arbeiten in Wien noch niemals ausgestellt worden waren. Die Leihgaben stammten aus der Ausstellung »Photography Into Sculpture«, die 1970 im Museum of Modern Art, in New York gezeigt wurden.⁶⁵

Leider blieb das von uns ersehnte Presseecho über die Gemeinschaftsschau der Fotogalerien aus, mit Ausnahme der Zeitschrift »Galerienspiegel - Zeitschrift für österreichische Kunst der Gegenwart« (29.3.1977), die unsere Zusammenstellung zumindest einer positiven Erwähnung wert fand: »... denn das Selektionsprinzip, Kunst nach '45, von dem die Künstlerhaus-Veranstaltung ihre Kürze bezog, wurde mit Exponaten von Marcel Duchamp, Max Ernst, Man Ray, Fernand Léger und schließlich auch von der Fotografen-Sonderschau - mit der Attersee-Retrospektive von Shapira & Beck - die eindruckvollste Einzelschau unterbrochen.«

Unentwirrbarer Paragraphenschungel

Ein neues österreichisches Zoll- und Steuergesetz wirkte sich belastend auf unsere Galerietätigkeit aus. Anfang 1973 wurde in Österreich ein neues Zoll- und Mehrwertsteuergesetz eingeführt, in dem vom Gesetzgeber kein Unterschied zwischen der freien künstlerischen und der handwerklichen Fotografie gemacht wurde. Demnach galten Fotografien nicht als Sammlungstücke, diese sich nicht unter den Begriffen: historisch, archäologisch, paläontologisch, ethnographisch und numismatisch (damaliger Zolltarif 99) einreihen ließen. Ein weiteres Hindernis bildete die Tatsache, daß Fotografien niemals zur Gänze mit der Hand ausgeführt und auch unmittelbar von Druckformen abgezogen werden können.

Der historische Ansatz für eine derartige Entwicklung liegt weit zurück. So hatte am 22. April 1905 die Photographische Gesellschaft, gegründet 1861 in Wien (PhGW), in ihrem Vereinsorgan »Photographische Correspondenz« ein Manifest veröffentlicht, das gegen eine berufsmäßige Verankerung der Fotografie in die handwerklichen Gewerbe gerichtet war. In diesem Protestschreiben, dessen Aussage noch heute - auch wegen des Beitritts Österreichs zur Europäischen Union im Jahr 1994 - ihre Gültigkeit hat, möchte ich jene Passage zitieren, die dies 1905 zu verhindern suchte. Unterschriften hatten diese Resolution 72 Fotografen, darunter Wilhelm Burger, Michael Frankenstein, Hermann Kosel, Fanny Luckhardt, Marie Mertens, Max Perlmutter, Baron Stillfried (Raimund von Rathenitz) und Friedrich Würthle.

In diesem Manifest heißt es: »Wir müssen uns darüber wundern, daß am Beginn des 20. Jahrhunderts, angesichts der nie geahnten und nur durch die Bewegungsfreiheit ermöglichten Fortschritte auf dem Gebiet der Photographie, es versucht wird, eine solche Hemmung, wie der Begriff des Befähigungsnachweises sie mit sich bringt, uns aufzudrängen. Dem Programm gemäß soll es sich darum handeln, Leuten, die sich in das fotografische Gewerbe drängen, weil sie in keinem anderen Berufe leistungsfähig waren, oder die in der Photographie ein leicht zugängliches Ausbeutungsgebiet erblicken und den bei ihrem Mangel an Fachwissen und künstlerischer Ausbildung voraussichtlich geringen Kundenzuspruch durch Regulierung der Preise nach unten zu heben trachten, das Handwerk zu le-

gen. Daß ein Photograph, der nicht das zu bieten vermag, was mit Durchschnitt bezeichnet wird, trotz aller Preisunterbietung sich nicht über Wasser zu halten vermag, kann von einer ernstlichen, andauernden Schädigung des ganzen Standes durch solche Leute *nicht* gesprochen werden. Eine wirkliche Schädigung erwächst nur aus jenen Betrieben, welche wie Strauss und A. arbeiten und über beträchtliches Betriebskapital verfügen. Diesen gegenüber nützt aber auch die Einführung eines Befähigungsnachweises nichts, da nach dem bestehendem Gesetze jedermann irgendein Gewerbe ausüben darf, sobald er einen Geschäftsführer engagiert, der über einen Befähigungsnachweis verfügt. Daß es nicht schwer für diese Warenhausbetriebe ist, einen solchen Geschäftsführer zu finden, wird wohl niemand anzweifeln; diese Konkurrenz wird niemals auf dem Wege der Genossenschaft oder durch Einreihung der Photographie unter die handwerksmäßigen Gewerbe beseitigt werden können! Die Einführung dieser - wir dürfen getrost sagen - rückschrittlichen Institution, würde eine große Schädigung und Herabsetzung unseres Faches gleichzustellen sein ... Wir sprechen uns also, nach all dem Gesagten, ganz entschieden gegen die Einreihung der Photographie unter die handwerksmäßigen Gewerbe aus.«⁶⁶

Ungeachtet dieses Protestschreibens der Photographischen Gesellschaft, wurde die Genossenschaft der Photographen am 19. Oktober 1905 gegründet.⁶⁷

Wir hatten es hier also mit einer historisch gewachsenen Situation zu tun. In zeitraubender Kleinarbeit entwarfen wir mühsam ein fünf Seiten umfassendes Rundschreiben, und versandten dieses an alle Ministerien, Museen und Sammlungen, um auf diesen Mißstand, dem die freischaffenden Fotografen unterworfen waren, aufmerksam zu machen. Das Echo war leider sehr gering. Nur der damalige österreichische Handelsminister, Dr. Josef Staribacher, teilte uns in einem Schreiben mit, daß auch ihm die fiskalische Angleichung der künstlerischen Fotografie an jene von Kunstwerken als sinnvoll erscheine, und er sich darum bemühen werde, das auch zu erreichen.

Es sah jedoch nicht so aus, als könnte dieses Problem bald allgemeingültig gelöst werden. Konsequenterweise mußten wir unsere Galeriearbeit in Österreich stark reduzieren. Dem Rat eines befreundeten Rechtsanwaltes folgend, der meinte, es müßte erst einmal ein Präzedenzfall geschaffen werden, um dieses Thema in seiner

ganzen Breite abzuhandeln, konnten wir Anfang 1974 nachkommen. Die Wiener Secession hatte damals zum ersten Mal in ihrer traditionsreichen Geschichte zugestimmt, ihren großen Ausstellungsraum für eine Fotoausstellung zur Verfügung zu stellen. Unsere Wahl fiel auf die Arbeiten des amerikanischen Fotografen und Malers Ron Stark und dessen Ausstellung »Still life with ...«

Diese etwa 120 Fotografien des Zeitlosen - eine Paraphrase auf das Arrangieren des Natürlichen - dargestellt in der Art der alten Meister, sollten dem Kunstanpruch der Fotografie als Beweisführung dienen. So wurde Mitte Januar, ein Treffen an Ort und Stelle, direkt in der Wiener Secession vereinbart, an dem drei ministerielle Vertreter teilnahmen: Ministerialrat Dr. H. Mayer, Mag. Johann Hörhan (Bundesministerium für Kunst), Sektionschef Dr. Wallentin (Bundesministerium für Finanzen), Rechtsanwalt Dr. Friedrich Fritsch und wir als Vertreter der Galerie Die Brücke. Dieses Treffen führte zu folgendem Resultat: Grundsätzlich stand der Kunstanpruch der Fotografie außer jedem Zweifel, da davon ausgegangen werden mußte, daß Fotografien sehr wohl Kunstwerke und Sammelstücke sein können. Nur, eben diese Tatsache war vom Gesetzgeber im neuen österreichischen Zoll- und Steuerrecht in keiner Weise berücksichtigt worden. Es wurde deshalb überlegt, wie ein brauchbares Modell dafür gefunden werden könnte, um eine Änderung, vielleicht in Form einer ergänzenden Novelle, durch Parlamentsbeschluß, herbeizuführen. Eine generelle Verankerung der Fotografie als Kunstform im österreichischen Zoll- und Steuergesetz zu erwirken, wäre sicherlich sehr wünschenswert gewesen, war aber damals unmöglich, da dies einer Eingabe direkt bei der Europäischen Kommission in Brüssel bedurft hätte. Um diese Eingabe auch formell durchführen zu können, wäre es notwendig gewesen, daß sich unserem Antrag noch weitere in- und ausländische Fotogalerien, bzw. andere öffentliche Institutionen, wie Galerien, Kunstvereine und Museen angeschlossen hätten. Nur dann hätte unsere Forderung, bestimmte Fotografien wie Kunstwerke und Sammelstücke zu behandeln, auch eine Chance gehabt, als Diskussionsgrundlage aufgenommen zu werden, für eine Neueinstufung der rein künstlerischen Fotografie im internationalen Zoll- und Steuergesetz. Langfristig gesehen, hätte diese Eingabe eine für ganz Europa allgemein gültige Entscheidung für die Einstufung der Fotografie als Kunst-

und Sammelobjekt nach sich gezogen. (s. Nachtrag: Galerie Rudolf Kicken, Urteil des Bundesverfassungsgerichtshofes vom 9. Januar 1996)

Wir befanden uns also in einer Sackgasse. Der bürokratische Weg jedoch erwies sich als äußerst kompliziert und langwierig, der zudem mit vielen Stolpersteinen gepflastert schien. Es muß jedoch fairerweise gesagt werden, daß im Verlaufe dieses Arbeitsgespräches, das Bundesministerium für Unterricht und Kunst den Vorschlag machte, alle Unkosten, die uns durch diese Neuregelung bisher entstanden waren, bzw. weiterhin entstehen würden, in Form von Subventionen abzugelten. Dieses großzügige Angebot schlugen wir jedoch aus und lehnten es mit der Begründung ab, daß wir nicht allein für unsere Galerie, sondern auch für alle anderen, in Österreich freischaffend fotokünstlerisch Tätigen, eine Änderung im österreichischen Zoll- und Steuergesetz notwendig erachteten. Damit war die Sitzung aufgehoben. Die Kulturjournalisten aber hatten ein schier unerschöpfliches Thema, über das sie monatelang berichten konnten.

Eines Tages erreichte uns das Schreiben eines Juristen aus Vöcklabruck. Er hätte aus den Medien von unserem Problem erfahren und wäre bereit, eine entsprechende Studie auszuarbeiten, um diese in der Österreichischen Steuerzeitung zu veröffentlichen. Tatsächlich wurde diese Untersuchung von Dr. Wolfgang Sommergruber als Leitartikel unter dem provokanten Titel »Ist Fotografie Kunst?« in der Österreichischen Steuerzeitung publiziert.⁶⁸

Nachdem Sommergruber eingangs den juristischen Begriff des Künstlers einer genauen Analyse unterzogen hatte, beschäftigte er sich in der Folge mit der Rechtsprechung in den sogenannten klassischen Kunstfächern wie Malerei, Zeichenkunst, Bildhauerei und Architektur. Anschließend ging er auf die bis dahin gängige Rechtsprechung der Fotografie des Verwaltungsgerichtshofes näher ein, und wählte daraus vier abschlägig erteilte Bescheide, welche die Fotografie als Kunstform betrafen. Als Beispiel zitierte er einen Bescheid des Verwaltungsgerichtshofes vom 22.02.1963, dessen Begründung das Dilemma widerspiegelt, in welchem sich die künstlerische Fotografie - zum Teil auch heute noch - befindet: »Nun ist nach der ständigen Rechtsprechung des Gerichtshofes als Künstler derjenige anzusehen, der eine persönliche eigenschöpferische Tätig-

keit in einem Kunstzweig aufgrund künstlerischer Befähigung entfaltet. Diese Voraussetzungen sind aber bei bloßen Fotoaufnahmen nicht erfüllt, mögen sich diese auch durch vollendete Beherrschung der mit der Kamera erzielbaren Wiedergabemöglichkeiten auszeichnen. Auch die in dem vom Mitbeteiligten vorgelegten Gutachten gerühmte souveräne Beherrschung der Lichttechnik vermag nicht darüber hinwegzutäuschen, daß es sich dabei um ein großes berufliches Können, jedoch nicht um eine Kunst im eigentlichen Sinne des Wortes handelt. Originelle Auffassung, vollendete Wiedergabe der dargestellten Gegenstände und die landläufigen Erzeugnisse eines Pressefotografen überragenden Leistungen, machen Fotos noch nicht zu Kunstwerken.«

Unter anderem führte Sommergruber auch ein Rechtsgutachten an, das vom Handwerksinstitut in München bereits im Jahre 1958 erstellt worden war. Er sah darin eine auch für Österreich anwendbare Lösung, um eine deutliche Abgrenzung der Fotografie vom Handwerk zur Kunst hin zu ermöglichen. In diesem Gutachten heißt es: »Nimmt ein Photograph Aufträge zur Abbildung eines bestimmten Gegenstandes oder einer bestimmten Person (oder einer Vielzahl derselben) entgegen, die ihm vom Auftraggeber zur Abbildung ausdrücklich bezeichnet werden, so spricht dies grundsätzlich für den gewerblichen und somit handwerklichen Charakter seiner Tätigkeit ... Wird dagegen, ohne daß ein diesbezüglicher Auftrag vorliegt, der Charakterkopf eines alten Bergbauern aufgenommen, ohne daß es an sich auf das Porträt gerade dieser Person ankommt, so liegt künstlerische Fotografentätigkeit vor; denn hier geschah die autonome Objektwahl ausschließlich nach der Abbildungswürdigkeit des Charakterkopfes. Ob die angefertigte Aufnahme dann nachher durch den Verkauf des einen Abzugs gewerblich verwertet wird, ändert an der künstlerischen Natur der Aufnahmetätigkeit selbst nichts, ebenso wie die Tätigkeit des Kunstmalers nicht dadurch zu einer gewerblichen Tätigkeit wird, daß er das von ihm angefertigte Gemälde im Original verkauft. Jedoch wird man umgekehrt die Gewerbstätigkeit bejahen müssen, wenn die Aufnahmen des selbstgewählten Objektes von vorneherein zum Zwecke serienmässiger Vielfältigung und zur Gewinnerzielung getätigt wurde.«

Dr. Sommergruber kommentierte diese Auslegung, wie folgt: »Dieses Gutachten könnte auch in Österreich, zumindest als Dis-

kussionsgrundlage herangezogen werden. Einschränkend dazu wäre aber anzumerken, daß doch auch der akademische Maler seine Bilder zur Gewinnerzielung anfertigt und nicht aus (steuerrechtlicher Liebhaberei). Und daß Porträts von Malern in diese Richtung auf Bestellung gemacht werden, zeigt die Kunstgeschichte. Gewinnerzielungsabsicht und Auftragsarbeit sind keine Kriterien für die Abgrenzung künstlerischer und gewerblicher Fotografie ... Und noch etwas Wesentliches: Die Fotografie gibt die Möglichkeit unbeschränkter Vervielfältigung (Multiplizierbarkeit). Hier liegt auf abgabenrechtlichem Gebiet, eine, wenn nicht die Abgrenzungsmöglichkeit zwischen gewerblicher und künstlerischer Fotografie. Selbst wenn nämlich ein Fotograf eigenschöpferisch, also künstlerisch tätig ist, wird seine Tätigkeit abgabenrechtlich nicht als künstlerische, sondern als gewerbliche zu werten sein, wenn er seine Bilder in unbeschränkten oder doch großen Auflagen reproduziert (multipliziert).«

Das Echo auf diesen Artikel war leider sehr gering. Nun blieb uns nur noch ein Weg offen, nämlich der eines Musterprozesses. Zu diesem Zwecke importierten wir Fotografien aus den USA, verzollten diese laut geltendem Steuergesetz, dann legten wir Berufung ein. Wie erwartet, wurde diese abgewiesen. Daraufhin gingen wir in die erste Instanz. Auch hier erfolgte ein abschlägiger Bescheid. Damit war der Weg in die 2. Instanz offen. Der nervenaufreibende Papierkrieg, der sechs Jahre dauern sollte, ging nun erst richtig los. Ende 1979, meine Galerie war schon seit einem Jahr geschlossen, kam am 21. Dezember ein über 30 Seiten umfassender negativer Berufsungsbescheid des Verwaltungsgerichtshofs.⁶⁹

Die Begründung dieser Ablehnung basierte auf verschiedene Gutachten, eines davon erstellte die »Höhere Graphische Bundes-, Lehr und Versuchsanstalt« in Wien. Einige Passagen, in denen es um die Ablehnung der Fotografie als künstlerisches Medium mit historischem Wert ging, möchte ich nachfolgend wiedergeben:

»Das betreffende Gutachten wurde der Berufungswerberin zur Kenntnis gebracht und vorstehend sinngemäß wiedergegeben. Die Berufsungsbehörde kann dieses Gutachten nicht als Beweis dafür ansehen, daß die streitgegenständlichen Objekte historischen Wert hätten, weil dem von der Höheren Graphischen Bundes-, Lehr- und Versuchsanstalt gezogene Schluß, nur aus dem Umstand, daß die Objekte von einem österreichischen Museum als Kunstwerke be-

zeichnet wurden⁷⁰ und in Galerien ausgestellt würden, wäre abzuleiten, es handle sich um für die Zeit ihrer Entstehung charakteristische Werke, denen daher ein historischer Wert nicht abgesprochen werden könne, nicht gefolgt werden ... Daran hätte sich auch nichts geändert, wenn die zur beurteilenden Gegenstände dem Sachverständigen zur Verfügung gestanden wären, weil diesfalls die Höhere Bundes-, Lehr- und Versuchsanstalt, wie sie im Gutachten ausführt, nur hätte feststellen können, ob es sich um für den betreffenden Zeitabschnitt typische oder atypische Objekte handelt. Diese Aussage wäre jedoch für die zu treffende Entscheidung irrelevant, weil sie nur den künstlerischen Aspekt betreffen könnte, welcher jedoch für die Beurteilung eines historischen Wertes aus den vorstehend angeführten Gründen nicht maßgebend sein kann.

Die Höhere Graphische Bundes-, Lehr- und Versuchsanstalt ist offensichtlich dem gleichen Trugschluß wie die Berufungswerberin erlegen, aus einem künstlerischen Wert einen historischen Wert eines Gegenstandes ableiten zu können ... Daß bestimmte Fotografen von der Finanzbehörde als Künstler anerkannt werden, hat auf die gegenständliche Berufsentscheidung keinen Bezug. Gemäß § 10. Abs. 2. Ziff. 8, Umsatzsteuergesetz (UstG., BGB 1 Nr. 223/1972 in der geltenden Fassung) ermäßigt sich die Umsatzsteuer auf 8 v. H. für die Umsätze aus der Tätigkeit als Künstler. Es ist dabei ohne Belang, ob es sich bei diesem Umsatz um eine Lieferung oder eine sonstige Leistung des Künstlers im Sinne des § 1 Abs. 1 Ziffer 1 Ust handelt. Diese Begünstigung kann nur in Anwendung gelangen für Umsätze, in denen der Künstler selbst als Lieferer oder Leistender ist. Sobald eine Fotografie eines von der Finanzbehörde als Künstler anerkannten Fotografen, Gegenstand einer Lieferung eines (Kunst-) Händlers ist, geht diese Begünstigung verloren und ist der Normalatz von 16 v.H. (nunmehr 18 v. H.) anzuwenden ...

Der Ansicht, jeder künstlerische gestaltete Gegenstand, der mit einer bestimmten Epoche der Kunst in Zusammenhang gebracht werden kann, sei nach den Bestimmungen des Zolltarifs ein Sammelstück von historischem Wert, kann die Berufsbehörde, wie vorstehend begründet, nicht folgen. Ein diesbezügliches Gutachten des Direktors des Museums des 20. Jahrhunderts könne demnach zur Klärung der Sachlage nichts beitragen. Die Ablichtung des Aufsatzes von Oberrat Dr. Sommergruber, wurde dem Akt angeschlos-

sen. Die Ausführungen des Dr. Sommergruber beziehen sich jedoch nur auf die umsatzsteuerliche Unterscheidung zwischen Fotografen als Künstler im Sinne von § 10 Abs. 2 Ziff. 8 Ust, und anderen Fotografen, die jedoch für die Besteuerung der Einfuhr keine Bedeutung haben ... Eine allfällige nachträgliche Veränderung der Fotografie mit der Hand durch Anbringung von Farben, Tinte und dergleichen, bzw. händische Veränderung von Farbnuance oder ähnlichen Bearbeitungen, können keine Einreihung in die TN.99.01 ermöglichen, weil nach dem Wortlaut dieser Tarifnummer nur solche Gemälde, Bilder und Zeichnungen unter diese Nummer fallen, die vollständig mit der Hand ausgeführt sind. Aus einem diesbezüglichen Sachverständigen-Gutachten könnte die Berufungswerberin nach diesem eindeutigen Gesetzeswortlaut nichts gewinnen.«

Nach dieser verlorenen Schlacht im unentwirrbaren Paragraphenschlingel der österreichischen Rechtsprechung, schlossen auch wir unsere Akten.⁷¹ Tatsache ist, daß bis heute die steuerrechtliche Situation der Fotografie als Sammelobjekt in Österreich nicht eindeutig abgeklärt werden konnte.

NACHTRAG: Wie problematisch diese steuerliche Einstufung im Umgang mit der künstlerischen Fotografie auch anderswo ist, zeigt ein in Deutschland erst vor zwei Jahren gefälltes Urteil des Bundesverfassungsgerichts. Nach jahrelangen Prozessen (seit 1989) des Kölner Galeristen Rudolf Kicken um die steuerliche Gleichstellung der künstlerischen Fotografie mit anderen Kunstformen, erhielt er am 9.1.1996 eine endgültige Ablehnung seiner Eingaben. Er gab daraufhin am 13.3.1996 ein Pressecommuniqué heraus, in dem er festhielt, daß diese Vorgangsweise gegen die Kunstfreiheit verstößt und diese als eine verfassungswidrige Benachteiligung der künstlerischen Fotografie anderen Kunstwerken gegenüber anzusehen sei. »Mit der Entscheidung des Bundesverfassungsgerichts sind die langjährigen Hoffnungen von Künstlern, Museen und Galeristen, die mit fotografischer Kunst arbeiten und auf die steuerliche Gleichberechtigung ihrer Arbeit warten, enttäuscht worden - eine Gleichberechtigung, die auf der kunsthistorischen und kunstkritischen Ebene längst eingelöst worden ist ... Die jetzige erneute diskriminierende Entscheidung des Bundesverfassungsgerichts ist umso erstaunlicher, als die Bundesrepublik Deutschland eines der neu geschaffenen Abgeordnetengebäude in Berlin ausschließlich mit foto-

grafischer Kunst bestückt ... Die Entscheidung des Bundesverfassungsgerichts steht auch im Widerspruch zur der Tatsache, daß zahlreiche Lehrstühle an staatlichen Kunstakademien mit Professuren für Fotografie ausgestattet sind und die Fotografie somit auch von staatlicher Seite als Kunst anerkannt ist.«

Unrealisierte Projekte

Mieczyslaw Berman

Nicht immer stand der Aufwand, um zu einer guten Ausstellung zu kommen, in Relation zu dem tatsächlich Erreichten; so auch unsere Bemühungen, die Fotomontagen und Fotocollagen des polnischen Konstruktivisten Mieczyslaw Berman in Wien zu zeigen.

Berman entdeckte 1921, nach Abschluß seiner Studien an der Akademie für dekorative Kunst in Warschau, sein Interesse für den russischen Konstruktivismus, und dessen Anwendung in der Gebrauchsgraphik. Zu dieser Zeit erhielt er auch Anregungen vom Dadaismus, von dem er Jahrzehnte später sagen sollte: »Der Dadaismus war eine Bewegung, mit der ich übereinstimmte, nicht wegen der stilistischen Ideen, sondern wegen der Polemik gegen den Krieg, gegen den Kapitalismus, gegen den menschlichen Egoismus. Eine außerordentlich stimulierende Protesthaltung. Und vom Dadaismus ging die für mich wichtigste Sache aus: die Entwicklung der Collage, der Fotomontage. Aber natürlich war ich noch sehr jung, als der Dadaismus entstand, nämlich zwölf Jahre alt.«⁷²

Um 1926 entdeckte Berman die Zeitschrift »Merz« von Kurt Schwitters und beschäftigte sich auch intensiv mit dem Buch »Malerei, Photographie, Film« von Moholy-Nagy. Danach stand es für ihn außer Frage, daß das einzige adäquate künstlerische Ausdrucksmittel für ihn nur die Fotomontage sein konnte.

Zwei wichtige Bewegungen hatten den Stil Bermans entscheidend geprägt: Der deutsche Bauhausgedanke und der russische Konstruktivismus. Eine weitere Anregung erhielt er 1930 durch eine Collage von John Heartfield (Helmut Herzfelde). Er entdeckte dieses Bild zufällig in der kommunistischen Zeitschrift AIZ (Arbeiter Illustrierte Zeitung) und meinte darüber: »Es war eine Arbeit, wie soll man sagen, drastisch, scharf, politisch. Von da an wendete ich

mich von der konstruktivistischen Montage ab und wandte meine Aufmerksamkeit der realistischen Montage zu.«⁷³

Wir hatten zum erstenmal von Berman auf der Kunstmesse in Basel, auf der »ART 4 '73« erfahren, als wir durch einen Katalog auf ihn aufmerksam wurden. Sehr angetan von seinen Arbeiten, nahmen wir Kontakt mit Dr. Alfred Schmeller auf, dem wir eine »Berman-Ausstellung« für sein Museum vorschlugen. Es wurde vereinbart, eine Präsentation von Fotomontagen für 1974/75 näher ins Auge zu fassen. Ich wandte mich dann an den damaligen Leiter des Österreichischen Kulturinstitutes in Warschau, Dr. Johann Marte, der heute Generaldirektor der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien ist, und erhielt prompt die Einladung nach Warschau zu kommen. Also setzte ich mich in den Zug und fuhr gegen Osten. Es war Mitte Februar und ich fror jämmerlich, denn der polnische Schlafwagen war ungeheizt. Im Österreichischen Kulturinstitut, aufgewärmt durch eine Tasse heißen Kaffee und Wiener Kipferln, erwachten meine Geister wieder. Es war auch höchste Zeit, denn bald erschien ein temperamentvoller, kleiner Mann: Mieczyslaw Berman. Trotz seiner 71 Jahre schien er sehr behend, lebhaft gestikulierend und in fließendem Deutsch schwärmte er von Wien, das er nach dem Krieg kennengelernt hatte. In seinem winzigen Auto fuhren wir dann in sein kleines Wohnstudio, das etwas außerhalb Warschaus lag. Ich war ziemlich überrascht, was ich da zu sehen bekam: Am Fußboden lagen, fein säuberlich nach Dezennien und Themen geordnet, hunderte von Fotomontagen und Fotocollagen. Die Bilder waren von großer politischer Brisanz. Seine Kritik richtete sich gegen jede Form von Gewalt, vor allem gegen die totale Vereinnahmung des Menschen durch den Krieg. Für die Wiener Präsentation wählte ich schließlich 50 Motive aus; ein Querschnitt aus seinem Schaffen zwischen 1927 und 1972. Die meisten Bilder hatten ein Überformat, waren in Leinwandgröße, weshalb einen Kunsttransport notwendig schien.

Jede Ausstellung, die von Polen ausging, mußte damals über die staatliche Agentur »desa« abgewickelt und mit 1/3 Bankgarantie vom Ausstellungswert abgedeckt werden. Der Verkaufswert eines Œuvres von Berman lag zwischen 1 500 und 2 000 Dollar. Für fünfzig Werke der bildenden Kunst wäre das keine allzu große Summe gewesen. Für eine Fotoausstellung jedoch, schien ein solcher Betrag extrem hoch. Aus diesen Gründen konnte die Ausstellung nicht in

Wien gezeigt werden. Eine Präsentation der Arbeiten von Mieczyslaw Berman in Wien steht bis heute aus.

Emmanuel Sougez

Der französische Vertreter der Neuen Sachlichkeit hatte Kunst und Kunstgeschichte an der Universität in Bordeaux studiert. Ab 1926 war Sougez leitender Bildredakteur der Pariser Zeitschrift »Illustration« gewesen, und hatte 1935 die Gründung einer Vereinigung von kreativen Fotografen initiiert, die unter dem Namen »Le Rectangle« bekannt wurde. Ab 1946 nannte sich die Gruppe »Groupe XV«. Seine Aufnahmen von Auguste Rodins Skulpturen weisen ihn als einen hervorragenden Dokumentaristen aus. Er verfaßte 1945, gemeinsam mit Raymond Lecuyer das bedeutende fotogeschichtliche Werk »Histoire de la Photographie«. Der umfangreiche Nachlaß seiner Schwarz-Weiß-Stilleben und seine Farbaufnahmen von Meeresfrüchten befinden sich heute im Besitz der »Bibliothèque nationale« in Paris.

Auf der Pariser Kunstmesse, der »2. Foire Internationale d'Art Contemporaine«, die im Januar 1975 im alten Bahnhofsgebäude an der Bastille stattfand - heute steht an dieser Stelle das neue Opernhaus - , wurden wir von Jean Claude Lemagny, dem Kurator für zeitgenössische Fotografie an der »Bibliothèque nationale« eingeladen, uns den Nachlaß von Sougez anzusehen. Fasziniert von den kühl-distanzierten Aufnahmen seiner Stilleben hatten wir damals die Idee, ein Portfolio mit 10 Bildern von ihm zu produzieren, und in das Editionsprogramm der »Brücke« aufzunehmen. Das Projekt fand auch die ungeteilte Zustimmung von Lemagny, der uns seine Unterstützung bei der Abwicklung der Formalitäten zusagte. Seine Begeisterung begründete sich auch darin, da der Name Emmanuel Sougez in Frankreich nur noch wenigen Fachleuten ein Begriff war.

Um dieses Vorhaben bald durchführen zu können, suchten wir nach unserer Rückkehr um einen Bankkredit an, den wir kurze Zeit später erhielten. Unsere Bestürzung war groß, als wir im August 1975 eine Absage von Lemagny erhielten, in der er uns schrieb: »Ich verstehe Ihre große Enttäuschung über Sougez und bedaure das sehr. Agathe Gaillard (die Frau von Jean-Philippe Charbonnier) möchte gerne selbst diese Edition von Sougez herausbringen. Sie hat

gerade eine sehr schöne Fotogalerie, in der 3, rue du Pont Louis-Philippe, in Paris gegründet ... Agathe Gaillard hat ihren Antrag zwar erst nach dem Ihren eingebracht, aber unsere Administration hat es doch lieber vorgezogen, einen französischen Editeur zu nehmen. Ich selbst wurde da nicht sehr viel gefragt, und war zu einer starren unbeweglichen Neutralität verdonnert.«

Es blieb uns nichts anderes übrig: Wir mußten uns dieser Tatsache beugen. Doch die eigentliche Pointe bekam diese Geschichte erst ein Jahrzehnte später, nämlich im Herbst 1988. Damals hatte ich Lemagny wieder einen kurzen Besuch abgestattet und war doch ziemlich erstaunt, als er mir - verschmitzt lächelnd - das eben fertig gestellte Portfolio von Emmanuel Sougez vorlegte, das die »Bibliothèque national« kürzlich in Eigenregie produziert hatte. Überrascht war ich vor allem über die Bildauswahl, denn sie stimmte mit jener überein, die wir schon vor dreizehn Jahren vorgeschlagen hatten. Offensichtlich hatte Agathe Gaillard das von ihr ursprünglich geplante Portfolio, aus welchen Gründen auch immer, seinerzeit ebenso wenig realisieren können wie wir.

Man Ray

Seit Beginn der 20er Jahre hatte sich Man Ray (bürgerlicher Name: Emmanuel Rudnitzky) mit der Fotografie als künstlerischem Ausdrucksmittel befaßt. Die Entwicklung eigener fotografischer Techniken wie die der Rayogramme (Fotogramme), der Solarisation (Sabattier-Effekt), der Fotomontage und die Fotozeichnung (bewegender Lichtbündel), gehörten zu seinem künstlerischen Repertoire. Darüber hinaus hatte er eine Reihe beachtlicher Porträts geschaffen, zum Beispiel von André Breton, Francis Picabia, Georges Braque, Merret Oppenheim und Arnold Schönberg. Es sind besonders seine Aktaufnahmen und Stilleben, die heute zu den begehrtesten Sammlerstücken zählen.

Es war ebenfalls an jener Kunstmesse, im Januar 1975 in Paris, wo wir von einem amerikanischen Journalisten mit den Worten angesprochen wurden: »Hätten Sie Interesse, Fotoarbeiten von Man Ray zu sehen?« Und ob wir das hatten! Gespannt, was er uns zeigen würde, verabredeten wir uns zu einem Frühstück in seiner kleinen Wohnung auf der Ile-Saint-Louis. Was wir da zu sehen bekamen, nahm

uns fast den Atem: Wahllos übereinandergeschichtet, lagen dort mindestens an die 50 Porträts, Rayogramme und Solarisationen aus den verschiedensten Schaffensperioden Man Rays. Die meisten dieser Werke waren vintage prints, signiert oder mit dem Atelierstempel seines Pariser Studios »6 bis, rue Ferrou« versehen, dem Ort, wo er zuletzt gewohnt und gearbeitet hatte.

Die Bedingungen des Vermittlers für eine Ausstellungsübernahme waren fair und durchaus akzeptabel. So sollten anstelle einer Leihgebühr nur drei Fixankäufe zu je 20 000 Schilling pro Bild getätigt werden, zusätzlich den üblichen Transport- und Versicherungskosten. Wir waren begeistert von der Idee, vielleicht schon 1976 eine erste Man Ray-Ausstellung in Wien vorstellen zu können. Noch in Paris trafen wir, gemeinsam mit dem Vermittler eine Auswahl von etwa 80 Bilder für eine Ausstellung. Um die Presse rechtzeitig zu informieren, nahmen wir nach unserer Rückkehr Kontakt zu einigen Wiener Kulturjournalisten auf, um diese für das Projekt zu gewinnen. Wir hofften auf diese Weise auch einen Sponsor zu finden. Leider ohne Erfolg. Es war sehr enttäuschend. Denn nicht am fotografischen Œuvre von Man Ray bestand Interesse, sondern ausschließlich an seiner Malerei und an den Objekten.

Wir befanden uns in einem großen Zwiespalt: Entweder wir verwendeten den uns bereits zugesagten Bankkredit, welcher eigentlich für das »Emmanuel Sougez-Portfolio« gedacht war, für eine »Man Ray-Ausstellung«, oder wir produzierten das Portfolio und verzichteten auf die Ausstellung. Hinzu kam, daß wir zu diesem Zeitpunkt noch nichts über die Absage der Bibliothèque national wissen konnten. Zu diesem Zeitpunkt war außerdem eine große Buchrechnung eines amerikanischen Verlages fällig geworden, die unbedingt beglichen werden mußte. Wir überlegten hin und her, wie wir aus diesem Dilemma herauskommen könnten. Schließlich schien uns das finanzielle Risiko doch zu groß und wir sagten die »Man Ray-Ausstellung« ab. Im Nachhinein hatten wir das natürlich sehr bedauert, eine so kleinmütige Entscheidung getroffen zu haben. Der Umstand jedoch, daß unsere Galeriearbeit eher jener von Trapez-Künstlers glich, traf - zumindest was die finanzielle Seite anging - sicherlich auf uns zu, und ließ uns in Situationen wie diesen, eher übervorsichtig agieren.

Sammlungen

Photogeschichtliche Sammlung Hans Frank

Im Sommer 1970 erhielten wir die Mitteilung über ein privates Fotomuseum in Salzburg. Neugierig geworden, fuhren wir hin und begegneten dort zum ersten Mal Hans Frank. Umgeben von seinen fotografischen Gerätschaften, Kameras und Objektiven, bediente er auch einen kleinen Kaffeeauschank. Auf unser Erstaunen hin meinte er augenzwinkernd, daß dieser ein besonders wichtiger Teil seines Pachtvertrages gewesen sei. Voll Stolz führte er uns durch seine detailreiche Sammlung, ließ uns in sein winziges Guckkastenstüberl, einer Vorrichtung für Stereobilder, eintreten, und zauberte aus seinem nahezu unerschöpflichen Füllhorn der Phantasie, viele Anekdoten aus der k. und k.-Monarchie und über die damals sehr raschen Verbreitung der Fotografie. Gerne und oft zitierte er den bekannten Ausspruch von Johann Nestroy, den dieser über diese neue Erfindung gemacht hatte, nämlich: »Der Fortschritt ist groß, die Technik famos, jetzt haben's d'Sonnenstrahl'n abg'richt zum Mal'n.«

Hans Frank ist in der Zeit der Österreichisch-Ungarischen Monarchie aufgewachsen und war für den Forstberuf bestimmt, ehe er sich 1930 der Fotografie zuwandte. Im Kriegsdienst leitete er ab 1939 das Fotolabor bei der Luftwaffen-Kriegsberichterstatter-Kompagnie in der Nähe von Paris. Neben seinen Auftragsarbeiten entstanden in dieser Zeit eine Reihe privater Aufnahmen aus dem Szenario der Pariser Varietés und Tanztheater.⁷⁴ Nach seiner Rückkehr aus der französischen Gefangenschaft ließ sich Hans Frank 1946 in Salzburg als Fotograf nieder, und begann um 1952 mit dem Aufbau einer privaten Fotosammlung, die ab 1967 ihr vorläufiges Domizil in einem ehemaligen Gasthof in der Reichenthalerstrasse gefunden hatte. Seine große Sammelleidenschaft zwang ihn jedoch, sich bald um eine andere Lokalität umzusehen, und die Sammlung kurzfristig im Arnberg-Schlößchen, in der Stadt Salzburg, unterzubringen. Aber auch diese Räume reichten bald nicht mehr für das stete Anwachsen seiner Sammlung. 1978 ergab sich für Hans Frank endlich die Möglichkeit, seine Sammlung im Marmorschlöbl in Bad Ischl, dem heutigen »Photomuseum des Landes Oberösterreich - Photogeschichtliche Sammlung Frank« zu installieren, die er bis zu seinem Tode, im Jahre 1987, kuratorisch betreut hatte.

Der große Verdienst von Hans Frank liegt darin, daß er eine Gesamtdarstellung der Berufsfotografie im Raum der Österreichisch-Ungarischen Monarchie erarbeitet hatte, die in seiner Publikation »Vom Zauber alter Lichtbilder - Frühe Photographie aus Österreich 1840 - 1860« dokumentiert ist. Noch heute bildet das Buch eine unentbehrliche Informationsquelle für jeden, der sich mit diesem Zeitabschnitt der berufsmäßigen Fotografie beschäftigen möchte.

Historische Sammlungen der »Graphischen«

Anfang 1971 hatten wir der »Graphischen«, die damals noch im 7. Wiener Gemeindebezirk, in der Westbahnstrasse lag, einen ersten Besuch abgestattet. Die Bücher (heute etwa 38 000) sowie der Sammlungsbestand waren seinerzeit im Besitz der »Photographischen Gesellschaft in Wien«. ⁷⁵ Diese wurden 1932 der Schule als Schenkung übergeben und zählen heute zur Grundausrüstung der Schulbibliothek. Über lange Jahrzehnte hinweg war in den Vereinsstatuten der Photographischen Gesellschaft in Wien auch die Sammeltätigkeit verankert gewesen. Diese umfaßte, neben der gesamten (naturwissenschaftlichen) Fotoliteratur, den Proben von fotomechanischen Druckverfahren, auch originale Druckgraphiken, wie die Lithographien von Alois Senefelder. Die historischen Sammlungen der »Graphischen« gliedern sich in eine fototechnische Gerätesammlung mit Fotoapparaten, Objektiven, Belichtungsmessern, Stereobetrachtern, Verschlüssen, Suchern und sonstigem Fotozubehör, sowie in eine Sammlung der bildmäßigen Fotografie, die beispielsweise Daguerreotypien, Talbotypien, Brom-, Chlorsilber-, Albumin- und Salzpapierabzüge und anderes beinhaltet. Darunter befindet sich auch eine beachtlich Anzahl originaler Bildbeispiele aus der Weltgeschichte der Fotografie: Josef Berres, Eduard Baldus, Adolphe Braun, Jean Etienne Marey, Julia Margaret Cameron, Hugo Henneberg, Hans Watzek, Madame d'Orla, Arthur Benda und Rudolf Koppitz - um nur einige zu nennen.

Was uns damals gleichermaßen erstaunt wie bestürzt hatte, war die Tatsache gewesen, daß dieser Bildbestand weder zahlenmäßig erfaßt, noch daß es darüber ein schriftliches Inhaltsverzeichnis gab. Unter dem Eindruck, daß dieser wichtige Fundus an historisch wertvollem Material offensichtlich nicht betreut wurde, richteten wir am

27.11.1971 ein Schreiben an das Bundesministerium für Unterricht und Kunst, in welchem wir auf diesen Mißstand hinwiesen. »In vielen Ländern beginnt man damit, fotografische Sammlungen aufzubauen. Die Graphische hat sehr interessante Schätze, die müßte man einmal ans Tageslicht heben.«

Sicherlich war das etwas zu vage formuliert gewesen, um sich eine konkrete Antwort darauf erwarten zu können, die dementsprechend auch ausblieb. Nach zwei Jahren, in Verbindung mit unserem ersten Subventionsansuchen, sandten wir am 20.11.1973 ein erneutes Schreiben an das Ministerium und wiesen nochmals auf die still vor sich hinschlummernden Sammlungsbestände hin, und hoben deren kultur- und fotogeschichtliche Bedeutung für Österreich hervor. Wir nannten außerdem zwei wichtige österreichische Persönlichkeiten aus der Fotohistorie, Anton Georg Martin, den Verfasser des ersten deutschsprachigen Lehrbuchs für Fotografie sowie Karl Klietsch, den Erfinder der Fotogravur, und empfahlen dringend, eine baldige archivarische Aufbereitung dieses Bildbestandes vorzunehmen. Auch dieser Appell verhallte ungehört. Bis heute. Denn nach wie vor wartet das fotografische Bildarchiv an der Graphischen auf seine Aufarbeitung und konservatorischen Betreuung.

Graphische Sammlung Albertina

Ein erster Ansatzpunkt, in Wien eine internationale Fotosammlung zu errichten, ergab sich im Herbst 1974, als es in London zu einem sensationellen Auktionsergebnis bei »Christie's« gekommen war. Dort war im November ein Fotoalbum von Julia Margaret Cameron mit 94 Fotografien zur Versteigerung gelangt. Der erzielte Preis betrug 322 400 Mark.⁷⁶ Bei diesem Album handelte es sich um ein Geschenk der Fotografin an den Astronomen Frederick William Herschel, und war von Cameron mit folgender Widmung versehen worden: »To Sir F.W. Herschel from his Friend Julia Margaret Cameron with a grateful Memory of 27 Years Fresh Water Bay, Isle of Wight, Nov. 26th 1864, 8th 1867 completed and restaured with renowned devoteness of grateful friendship.«

Der Käufer, dem es gelungen war, dieses Album für sich zu versteigern, war der prominente amerikanische Sammler und Kunstex-

perte Sam Wagstaff gewesen.⁷⁷ Aufgrund der extrem strengen Exportbestimmungen für englische Kunstgüter, wurde dem Sammler jedoch die Exportlizenz aus Großbritannien für die Dauer von sechs Monaten verweigert. Während dieser kurzen Zeit bemühten sich sowohl Sammler, Kunstexperten als auch die offiziellen staatlichen Stellen, für das Album Sponsoren zu finden, um dieses Werk im Lande behalten zu können. Tatsächlich gelang es, diese Summe - teils durch öffentliche Gelder, teils durch private Spenden - zu beschaffen. Heute befindet sich das »Herschel-Album« in der »National Portrait Gallery« in London.

Angeregt durch dieses Londoner Beispiel versuchten wir im Herbst 1974, ein Museum in Wien zu finden, welches bereit war, eine internationale Fotosammlung aufzubauen. Wir nahmen deshalb Kontakt mit dem damaligen Leiter der »Graphischen Sammlung Albertina«, Dr. Walter Koschatzky auf, und zeigten ihm einige vintage prints aus unserem Galeriebestand, auch von: Alfred Stieglitz, Edward Steichen, Henry Peter Emerson, Heinrich Kühn und Paul Strand. Sichtlich beeindruckt vom Gesehenen, erhielten wir von der »Albertina« am 8.11.1974 ein Schreiben, in dem der vielversprechende Satz stand: »Ihr Vorschlag interessiert mich sehr, umso mehr als ich der Gründung einer musealen fotografischen Sammlung doch immer näher komme«, der uns zu berechtigten Hoffnungen Anlaß gab. Es kam zu einem neuerlichen Treffen, diesmal jedoch in unseren Galerieräumlichkeiten. Im Verlaufe dieses Gesprächs kamen wir überein, ein Ausstellungskonzept für eine Präsentation in der »Albertina« zu erarbeiten, in dem vor allem historisches Material gezeigt werden sollte. Der Arbeitstitel lautete »Alte Meister in der Fotografie«. Dahinter verbarg sich folgende Idee: Im Zuge der Realisierung dieser Ausstellung sollte das Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung an seinen musealen Auftrag erinnert, und in der Folge eine Möglichkeit geschaffen werden, um die Sammeltätigkeit der »Albertina« auch auf die Fotografie auszuweiten.

Um das Verhandlungsklima für ein so wichtiges Unternehmen gut vorzubereiten, wurden wir von Dr. Koschatzky um ein Schreiben gebeten, das seine persönliche Vorsprache im Wissenschaftsministerium ergänzen und unterstützen sollte. Aus diesem besagten Brief, den wir am 12.12.1974 verfaßt hatten, möchte ich folgendes zitieren:

»Sehr geehrter Herr Hofrat Koschatzky. Wir sind von Ihrer Idee beeindruckt, daß Sie beabsichtigen für 1975 eine Ausstellung »Alte Meister der Fotografie« in Ihrem Hause einzurichten, und sind gerne bereit, Ihnen mit unseren Erfahrungen zur Verfügung zu stehen. Eine der schwierigsten Aufgaben ist die Bestandsaufnahme österreichischer Fotografie ... Zur Problemstellung, welche Institution in Österreich wohl der geeignetste Ort wäre, eine Sammlung originaler Fotografien zu pflegen, möchten wir folgendes erläutern: Fotografie besteht in ihrer Komplexheit aus verschiedenen Gebieten. So gibt es Sammlungen, die fast ausschließlich die technische Entwicklung der Fotografie berücksichtigen, und mit Originalfotografien als Anwendungsbeispiele ergänzen, so wie das Agfa-Gaevent Museum oder die Sammlung Hans Frank in Salzburg ...

Amerikanische Museen sind einen ganz anderen Wege gegangen, dem sich heute mehr und mehr auch europäische Museen anschließen; indem sie sich ausschließlich auf das künstlerische Medium Fotografie beschränken, und nur ab und zu, zur Abrundung der Sammlung, auch Grenzbeispiele aus dem Bereich der angewandten Kunst oder der reinen Dokumentation, miteinbeziehen ... Das ist auch verständlich, hat man Kenntnis von den eigenständigen und wegweisenden Arbeiten eines L. Moholy-Nagy, Man Ray, Alfred Stieglitz, Julia Margaret Cameron, die auch hier allgemein bekannt sind. In amerikanischen Museen ist die Situation so, daß die Fotografie als künstlerisches Medium in den Bereich der Graphik gleichberechtigt und parallel zugeordnet ist ... Man sollte daher zum Schluß kommen, daß die Graphische Sammlung Albertina in Wien möglicherweise der in Österreich günstigste Platz wäre, die von Ihnen vorgeschlagene Ausstellung einzurichten und durchzuführen, und diese Ausstellung zum Anlaß zu nehmen, originale Fotografien, die künstlerisch wertvoll sind, und den Zielsetzungen einer graphischen Sammlung gerecht werden, in die ständige Sammlung miteinzubeziehen.

Auf einen österreichischen Fotografen, der hierorts völlig in Vergessenheit geraten ist, dessen Werk man aber sowohl in den USA wie auch in Londoner Sammlungen finden kann, möchten wir besonders verweisen. Wie wir uns selbst überzeugen konnten, befinden sich einige Bromöldrucke von Rudolf Koppitz im Archiv der Höheren Graphischen Bundes-, Lehr- und Versuchsanstalt. Seinen Bildern

begegnet man überraschenderweise und unvermutet in englischen Zeitschriften, die sich mit der künstlerischen Fotografie auseinandersetzen.«⁷⁸

Trotz diesen gemeinsamen Anstrengungen kam diese Ausstellung in der Albertina letztendlich nicht zustande. Aber wir hatten zum ersten Mal einigermaßen klar formuliert, unter welchen Voraussetzungen, unserer Meinung nach, fotografische Bildwerke als Sammelgegenstände in ein Museum einzugliedern wären. Die Zeit war 1974 noch nicht wirklich reif, um an eine konsequente historische Aufarbeitung der Fotografie in Österreich zu denken. Dazu fehlte es auch am notwendigen Instrumentarium; an den Vermittlern und Galerien sowie an den Kunst- und Fotohistorikern. Vor allem fehlte es an ausreichend deutschsprachigen Publikationen, die sich mit diesem Medium kontinuierlich beschäftigten; ein Faktum, ohne dessen Mitwirkung überhaupt kein theoretischer Diskurs möglich ist. Allerdings beschränkte sich diese Situation damals nicht allein auf Österreich, sondern erstreckte sich auf ganz Mitteleuropa. Das sollte sich jedoch in knapp zwei Jahren bereits geändert haben, denn im Juni 1976 gelang es der »Sammlung Fotografis Länderbank« (heute Bank Austria) die ersten internationalen Foto-Symposien im deutschen Sprachraum abzuhalten, die einen Umdenkungsprozess - und das nicht nur in Österreich - einleiteten.

Auflösung der Galerie

Aus privaten und finanziellen Gründen trennten Werner H. Mraz und ich uns im Herbst 1977. Während ich die Auflösung meiner Galerie für Juni 1978 vorbereitete, behielt ich die gut gehende Fotobuchhandlung noch bis Ende 1980, und erweiterte sogar noch kurzfristig das Sortiment an amerikanischer Fotoliteratur. Galerie-Freunde meinten allerdings, daß es schade um die schönen Ausstellungsräume wäre, wenn sie nicht genützt würden. Deshalb versuchte ich durch Einrichtung einer Mietgalerie für Künstler, die in Selbstverwaltung dort ihre Werke auf eigene Rechnung verkaufen konnten, diese Räume zu erhalten. Leider wollte das aber nicht so recht funktionieren. Nach wie vor pilgerten alle Fotofreunde in die Bäckerstraße 5 (heute befindet sich dort ein Café-Restaurant). Sie waren dann meist sehr enttäuscht, wenn sie keine Fotografien mehr vor-

fanden; was wiederum die Künstler ärgerte. Als es dann zu Streitigkeiten unter den Künstlern kam, beendete ich ziemlich rasch dieses glücklose Abenteuer.

Julia Margaret Cameron

Fasziniert von den künstlerischen Arbeiten Julia Margaret Camerons, die sich als »Priesterin des Lichts« bezeichnet hatte, stellte ich im Februar 1978 etwa 50 Bilder ihrer Porträts berühmter Zeitgenossen aus. Julia Margaret Cameron war einer der interessantesten Fotografinnen des Viktorianischen Englands. Ihr intellektueller Anspruch und ihre große künstlerische Begabung fanden häufig in einer übersteigert-exzentrischen Lebenshaltung ihren Ausdruck. Sie brach viele Konventionen und verwirklichte ihre Vorstellungen als Künstlerin auf sehr individuelle Weise, indem sie der Porträtfotografie ein vollkommen neues Terrain erschloß: die der Nahaufnahme. Ihre großformatigen Kopfstudien berühmter Zeitgenossen zählen heute zu den berühmtesten Porträts des 19. Jahrhunderts.

Unter dem Einfluß der »Prärafaeliten«⁷⁹ entstanden viele allegorische Bildkompositionen von oft unnachahmlicher Schönheit. Ihre herausragende gesellschaftliche Stellung ermöglichte es ihr, weitreichende Kontakte zu Künstlern und Wissenschaftlern zu pflegen, denen sie oft in jahrelanger Freundschaft verbunden blieb. Sie porträtierte auch den Astronomen John Frederick William Herschel, den Naturforscher Charles Robert Darwin, den deutschen Geiger Joseph Joachim wie auch den Dichter Henry Taylor oder den Maler George Frederick Watts.

Schon zu Lebzeiten Camerons ist viel über die Technik ihres Weichzeichner-Effekts gerätselt worden. Beaumont Newhall hatte diesen Gedanken wieder aufgenommen und die Vermutung geäußert, daß Cameron möglicherweise eine Glasscheibe zwischen das Papier und die Negativ-Platte gelegt hatte, um diese Wirkung zu erhalten. Ihre im wahrsten Sinne, meisterhaft ausgeklügelte Hell-Dunkel-Technik wurde als Rembrandt-Effekt bezeichnet. Eine große Anzahl ihrer Arbeiten befindet sich heute im »Victoria & Albert Museum« in London.



Julia Margaret Cameron (1815-1879), Mrs. Herbert Duckworth, 1867

Videoaktion von Fred Forest

Am Tag der Vernissage »Cameron« (24.2.1978), veranstaltete ich eine öffentliche Publikumsbefragung durch die Wiener Innenstadt. Die Video-Aktion »Wissen Sie, wo J. M. Cameron wohnt?« wurde via Rundfunk eingeleitet. So mancher Frühaufsteher dürfte sich sehr gewundert haben, folgende Durchsage zu hören: »Eine Dame aus Großbritannien, namens Julia Margaret Cameron wird dringend gesucht. Angaben über den Aufenthalt der Vermissen nimmt der Kundendienst des österreichischen Rundfunks gerne entgegen.«

Für diese Aktion hatte ich den französischen Video- und Kommunikationskünstler Fred Forest nach Wien zu einer Performance eingeladen. Er war der erste Künstler Frankreichs gewesen, der sich mit den neuen elektronischen und audiovisuellen Kommunikationsformen schon ab 1969 auseinandergesetzt hatte, unter anderem auch mit dem Video als kunst- und soziologischem Phänomen. Viele internationale und spektakuläre Ereignisse hatten seinen Ruf als ernstzunehmenden Kommunikationskünstler gefestigt. So veranstaltete er, gemeinsam mit der renommierten Zeitschrift »Le Monde« eine vielbeachtete Großaktion. In einer Ausgabe des Journals blieb auf der Vorderseite (wo die Highlights stehen) eine Fläche vom Text ausgespart. Die Leser waren eingeladen, diesen weißen Fleck mit ihren persönlichen Wünschen zu füllen. Ähnlich den blinden Flecken auf einer Landkarte sollte diese weiße Fläche für die Träume der Leser offen bleiben, gleich den unentdeckten Landstrichen ihres eigenen Ichs.⁸⁰

Begegnet bin ich Fred Forest zum ersten Mal 1973 auf der Kunstmesse in Basel. Er erzählte mir damals mit großer Begeisterung von seinem Freund in Sao Paulo, dem Mitbegründer der Hochschule für Kommunikation und Mitglied der Stiftung »Bienal des Artes«. Es war niemand anderer als der Kommunikationsforscher Vilém Flusser.

An einem sonnigen, aber eiskalten Februarmorgen trafen Fred Forest und ich uns mit einigen Galerie-Freunden am Stephansplatz zu einem Rundgang durch die Wiener Innenstadt. Unser Weg führte von dort über den Graben zum Kohlmarkt, die Augustinerstraße entlang, bis hin zur Wiener Staatsoper. Von dort ging es wieder durch die Kärntner Straße zurück bis zu unserem Ausgangspunkt. Forest hatte seine Videokamera umgehängt, und während er die



Fred Forest anlässlich der Videoaktion »Wissen Sie, wo Julia Margaret Cameron wohnt?« (Wien am 24.2.1978, Foto: Archiv Fred Forest)

Leute filmte, stellte er ihnen die immer gleichlautende Frage: »Wissen Sie, wo Julia Margaret Cameron wohnt?« Dann, ohne eine Antwort abzuwarten, ließ er aus einem Kassettenrekorder eine weibliche Stimme mit dem Satz ertönen: »Dieser Mann verfolgt mich seit drei Jahren, bitte geben Sie ihm nicht meine Adresse.« Diese Mitteilung sorgte für einige Verwirrung. Es gab heftige Diskussionen um die Unbekannte, aber auch viele gute Ratschläge. Inzwischen hatten sich immer mehr Leute diesem etwas seltsamen Umzug angeschlossen. Das auf diese Weise künstlich geschaffene Kommunikationsklima über eine identitätslose, abwesende Person, funktionierte hervorragend. Die Anregungen von den Passanten reichten vom einfachen Rezept, doch das polizeiliche Meldeamt einzuschalten, bis hin zur Empfehlung, eventuell auch die Dienste der Interpol für das Auffinden dieser Vermißten in Anspruch zu nehmen. Trotz der klirrenden Kälte wurde es ein überaus vergnüglicher Spaziergang, nicht zuletzt auch deshalb, weil der Name Cameron - bisher kaum bekannt in Wien - plötzlich in vieler Munde war.

Der Vernissageabend gestaltete sich zu einem fulminanten Ereignis. Die melancholischen Bilder der Künstlerin fanden viel Anklang und entsprachen vor allem meiner Stimmung an diesem Abend.



Beaumont Newhall, anlässlich der Vernissage seiner Retrospektive am 3. Juni 1978 in der Galerie Die Brücke (Foto: Werner H. Mraz)

Hunderte Galeriefreunde waren gekommen, um mit mir den Abschied in der »Brücke« zu feiern. Das Videoband von Vormittag wurde zum Vergnügen aller noch viele Male abgespielt. Die feinen Obsttörtchen, von der k. und k. Conditorei Demel pünktlich angeliefert und adressiert an: Frau J. M. Cameron, Bäckerstraße 5, sorgten für manches Schmunzeln und versüßten den doch etwas traurigen Anlaß der Veranstaltung. Immerhin war damit ein wichtiger Abschnitt der Wiener Fotoszene zu Ende gegangen, in der erst nach einigen Jahren wieder neue Impulse gesetzt wurden. Das potentielle Interesse an der Fotografie war zwar bis 1978 sehr gewachsen, noch immer aber fehlte die Anerkennung der Fotografie als Kunstform.

Im Jahre 1979 hatte der damalige Rektor an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Prof. Oswald Oberhuber für eine baldige Eingliederung der Fotografie in das österreichische Hochschulsystem plädiert, indem er sagte: »Fotografie ist ein ganz wichtiger Teil der Kunst und hat mit einem Maße wie noch nie die gesamte bildenden Künste erfaßt. Es handelt sich hier um eine breite Bewegung, die mir sehr am Herzen liegt ... Fünf Jahre sind zu lang, aber

mit ein bis zwei kann man rechnen ... Ein Professor und zwei Assistenten würden fürs erste genügen.«⁸¹

Zweimal noch hatte ich die Räume für Sonderausstellungen geöffnet: Einmal anlässlich der ersten Retrospektive von Beaumont und Nancy Newhall (Sommer 1978), ein anderes Mal für die Buchpräsentation »The Dream Collector« des amerikanischen Fotografen Arthur Tress (Dezember 1978), dessen Bilder das Sichtbarmachen von unbewußten Träumen und Denkprozessen erzählen.⁸²

Nach diesen beiden Präsentationen war meine achtjährige, viele Bereiche der Fotografie umfassende, Ausstellungstätigkeit der Galerie »Die Brücke« für immer beendet. Doch ein zweites Abenteuer hatte inzwischen schon längst begonnen.

Anhang

Anmerkungen

1. Otto Steinert (1915-1978). Arzt und Fotograf. Ab 1948 Leiter der Foto-klasse an der Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk in Saarbrücken. Ab 1959 Lehrer an der Folkwang-Schule in Essen. Einer der bedeutendsten Lehrer für Fotografie der Nachkriegszeit (Anmerkung Anna Auer).
2. Aus einer losen Gruppe von Fotografen (Peter Keetman, Toni Schneiders, Wolfgang Reisewitz, Siegfried Lauterwasser, Ludwig Windstoßer, Heinz Hajek-Halke und Christer Christian) entstand in den Jahren 1949 bis 1951 »fotoform« unter Otto Steinert als Anknüpfung an die Gestaltungsweisen am »Bauhaus« und der Neuen Sachlichkeit. Die erste Ausstellung von »fotoform« fand in Mailand, im »Circolo Fotografico Milanese (03.-09.01.1950) statt (Anmerkung Anna Auer).
3. Katalog der Ausstellung: Foto-Grafik, Sammlung Galerie Clarissa, Kestner-Museum, Hannover 1968.
4. Bundesministerium für Unterricht und Kunst, Ministerialrat Dr. Franz Horatzuk: »Wir haben kein eigenes Budget für Fotografie«, in: Die Presse, 20.12.1975.
5. Madame d’Ora und Arthur Benda hatten 1907 ihr erstes gemeinsames Fotoatelier in der Wipplingerstraße Nr. 24 eröffnet.
6. Im Jahre 1905 hatten sich in Dresden die vier Architekturstudenten Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff zu der Künstlervereinigung »Die Brücke« zusammengeschlossen. Ein halbes Jahrhundert später wurde in Berlin der Ausdruck »Expressionismus« für die Kunst dieser Gemeinschaft gefunden, zu der 1906 Max Pechstein, kurzfristig Emil Nolde und 1910 auch Otto Müller als Mitglieder hinzukamen.
7. Nahezu auf den Tag genau, nur ein Jahr zuvor, hatte Lee D. Witkin seine Fotogalerie in New York eröffnet.
8. Heute ist darin das Café-Restaurant »Alt Wien« untergebracht.
9. Österreichische Fotografie seit 1945. Aus den Beständen der österreichischen Fotogalerie im Rupertinum, Salzburg 1989, S. 100.
10. McLuhan, Herbert: Understanding Media. The Extension of Man, New York 1964.
11. Express, 11.03.1971.
12. John Heartfield (1891 - 1968), mit bürgerlichem Namen Helmut Herzfelde, spielte unter dem Pseudonym »Dada-Monteur« eine wichtige Rolle innerhalb der Berliner Dada-Gruppe. Als überzeugter Kommunist setzte er die Fotomontage als politische Waffe gegen den Faschismus ein.

13. Neill & Summerhill - A Man and His Work. A Pictorial Study by John Walmsley, Harmondsworth 1969.
14. Eine erste kleine Ausstellung mit Zeichnungen, Grafiken und Gemälden Herbert Bayers war bereits 1963 in der Neuen Galerie der Stadt Linz, Oberösterreich, präsentiert worden.
15. Hahn, Peter: Das druckgraphische Werk bis 1971, Herbert Bayer, Bauhaus-Archiv, Berlin 1975, S. 2.
16. Das Staatliche Bauhaus wurde durch den Architekten Walter Gropius im April 1919 in Weimar gegründet.
17. Kronen Zeitung, 13.11.1971.
18. Katalog der Ausstellung: Franco Fontana, Fotogalerie Die Brücke, Wien 1972.
19. Hamilton, David und Alain Robbe-Grillet: Mädchenträume, Düsseldorf - Wien, 1971.
20. Bedauerlicherweise mußte der C. J. Bucher-Verlag in Luzern das Erscheinen dieses qualitätsvollen Kulturmagazins Ende 1981 einstellen.
21. Camera Nr. 5, Luzern 1980, S. 34-37. Unter dem Titel »Arbeitsgemeinschaft öffentlicher Fotosammlungen« (AöFS) wurde ein Fragebogen ausgewertet, der den damaligen »Ist-Zustand« einiger europäischer Sammlungen aufzeigt. In Wien wurden der Historischen Sammlung an der Höheren Bundes-, Lehr- und Versuchsanstalt unter anderem folgende Fragen gestellt:
 1. Entstehung der Sammlung? Antwort: Josef Maria Eder, damaliger Direktor der »Graphischen«, übernahm 1888 die Sammlung der Photographischen Gesellschaft in Wien.
 2. Entwicklung der Sammlungsarbeit? Keine Antwort.
 3. Heutiger Stand der Sammlung? Antwort: 3600 Fotografien mit Schwerpunkt 19. Jahrhundert. Historische Fotoliteratur in der Bibliothek.
 4. Arbeitsbedingungen? Antwort: Für Ankauf kein Etat, für Ausstellungen ein geringer Betrag vorhanden. Eine Bibliothekarin und ein ehrenamtlicher Mitarbeiter stehen von Fall zu Fall im Einsatz. Das Material ist in Planschränken und Kästen untergebracht.
 5. Sammlungszustand? Antwort: Es besteht kein Katalog, das Material wird inventarisiert. Die Sammlung ist nicht öffentlich zugänglich. Ein Kopiergerät (Münzgerät) ist vorhanden.
 6. Benutzer? Antwort: Die Sammlung ist dem Fachpublikum zugänglich; allerdings ist die Arbeit nur möglich unter Anleitung einer Sachbearbeiterin.
 7. Zusammenarbeit? Keine Antwort.
 8. Ausstellungen? Antwort: In Abständen finden historische Ausstellungen statt. Kataloge gibt es für jede Ausstellung.
 9. Ankauf? Keine Antwort.

10. Editionen? Keine Antwort.
20. Austausch mit anderen Sammlungen? Antwort: Ein Austausch ist nicht möglich.
21. Planung? Antwort: Bestände inventarisieren.
22. Zeitprofile, 30 Jahre Kulturpreis Deutsche Gesellschaft für Photographie, 1959-1988, Köln 1988, S. 100.
23. Zoom Nr.32, 1973, S. 42-52.
24. Contemporary Photographers, Surrey 1982, S. 416.
25. Camera Mainichi Nr. 8, Tokyo 1970.
26. Postkartenset (34 Motive), Galerie Die Brücke, Wien 1976.
27. Camera, März 1973, S. 26.
28. Die Presse, 12./13.5.1973.
29. Ebenda.
30. Ansel Adams und Fred Archer begannen schon 1939/40, während ihres Unterrichts an der »Los Angeles Art Center School« Recherchen über ein neue Meßtechnik über die Abstufung der Grauwerte anzustellen. 1945 publizierte Ansel Adams die Ergebnisse seiner Forschungen unter dem Titel »Exposure Record«, die von Minor White weiterentwickelt wurden. Vgl. White/Zakia/Lorenz: The New Zone System Manual, New York 1976, S. 135f.
31. Camera, Nr.11/1973, S. 33.
32. Presstext, Galerie Die Brücke, 1975.
33. Kronen Zeitung, 12./13.04.1975.
34. Die »Farm Security Administration« (FSA) war ein Hilfsprogramm, das während der Depressionsjahre in Amerika durchgeführt wurde. Mit der Weltwirtschaftskrise, die 1929 begann, verschlechterten sich die sozialen Verhältnisse in den USA in katastrophalem Ausmaß. 1931 organisierten sich Millionen Arbeitslose zu einem Hungermarsch nach Washington. Franklin D. Roosevelt, der 1932 Präsident wurde, veranlaßte zur Bekämpfung der Krise ein umfassendes Wirtschafts- und Sozialprogramm, das unter der Bezeichnung »New Deal« (also: Neuverteilung der Spielkarten) bekannt wurde. Zur zweiten Phase des »New Deal«, die unter anderem die Beseitigung des Arbeitslosenproblems durch Bauten aus öffentlichen Mitteln, die Entwicklung einer Arbeitslosen-, Invaliden-, Alters- und Hinterbliebenenversicherung umfaßte, gehörte auch die vom Landwirtschaftsminister Tugwell 1935 gegründete »Farm Security Administration«. Sie sollte in Not geratenen Farmern mit Krediten helfen, und den landlos Gewordenen in Rehabilitierungszentren Obdach gewähren. Um die öffentliche Meinung für das Hilfsprogramm zu gewinnen und um den Kongress zur Bewilligung der erforderlichen Gelder zu bewegen, erhielt die FSA eine Propaganda-Abteilung. Die Leitung übernahm der Wirt-

- schaftswissenschaftler Roy Emerson Stryker. Rund 30 Fotografen haben für die FSA gearbeitet. Es waren jedoch nie mehr als sechs zur gleichen Zeit angestellt. Bis 1943, dem Ende des Projekts, entstanden 270000 Aufnahmen. Zit. aus: Nothelfer, Helmut und Gabriele Nothelfer: Wirklichkeitsvermittlung am Beispiel der Farm Security Administration, Berlin 1978, S. 5.
35. Inter View, Mitteilungen der Galerie Die Brücke, Nr. 2/1975, S. 4.
 36. Die Anzahl der wissenschaftlichen Publikationen Josef Maria Eders ist beträchtlich und umfaßt über 650 Arbeiten. Eder verfügte an der »Graphischen« über ausgezeichnete publizistische Möglichkeiten, besonders durch das Vereinsorgan der Photographischen Gesellschaft in Wien, die »Photographische Korrespondenz« (1864-1971). Vgl. Zahlknecht, Robert: Josef Maria Eder. Photographische Gesellschaft in Wien, 1955; Dworschak, Fritz und Otto Krumpel: Dr. Josef Maria Eder. Sein Leben und Werk zum 100. Geburtstag, Graphische Lehr- und Versuchsanstalt, Wien 1955.
 37. »Eder ist uns mehr als ein Name, er ist uns Begriff geworden, untrennbar verbunden mit der wissenschaftlichen und technischen Photographie in ihren unzähligen Verzweigungen. Er hat zu einer Zeit, als die wissenschaftlich-photographische Forschung noch in ihrem Anfang stand, mit glücklicher Hand eingegriffen und wurde der eigentliche Begründer der deutschen Forschung auf diesem Gebiet.« Vgl. Wilhelm Mutschlechner: Österreichs Anteil an der Entwicklung der fotografischen Chemie, in: Geschichte der Fotografie in Österreich, Bd. 2, Bad Ischl 1983, S. 37.
 38. Mowe, Günter und Dieter Rixe: Studie zur Ausbildung an den fotografischen Abteilungen der Fachhochschulen in Nordrhein-Westfalen, Bielefeld 1973.
 39. Iglar, Rainer und Michael Mauracher: Studie zur sozialen Lage der freischaffenden Fotografen in Österreich, Interessengemeinschaft Fotografie (IGF), Wien 1992.
 40. Stegen, Ina und Michael Mauracher, Cindy Sirko: Sharing a New Vision. 10 Years of Photography at Salzburg College. Salzburg 1985.
 41. »An der Akademie für angewandte Kunst in Wien gibt es verschiedene Lehraufträge, die auch die künstlerische Fotografie zum Inhalt haben. So ist das Medium Fotografie in den Lehrveranstaltungen von Herwig Kempinger oder Eva Choung Fux ein Themenbereich. Christine Frisinghelli hat im Unterrichtsjahr 1991/92 eine Klasse in Fotografie unterrichtet. Darüber hinaus gibt es in ganz Österreich verschiedene informelle Unterrichtsmöglichkeiten, die nichtsdestotrotz zum Teil eine große Öffentlichkeit haben und Kurse auf einem hochstehenden künstlerischen Niveau anbieten. Eine langjährige Tradition auf diesem Feld hat die internationale Sommerakademie für bildende Kunst in Salzburg, die seit 1976 eine eigene Fotoklasse, die von internationalen Künstlern geleitet wird,

organisiert. Friedl Kubelka und Heinz Cibulka, um österreichische Künstler zu nennen, waren mehrmals Gastprofessoren. Ebenso seit Mitte der 70er Jahre bietet das privat geführte Salzburg College, das das Austauschprogramm der Northern Illinois University ausrichtet, ein ambitioniertes Workshopprogramm für amerikanische Fotostudenten und für Teilnehmer aus Österreich und dem angrenzenden Ausland. Aus Österreich wurden etwa Friedl Kubelka, Christian Wachter, Rupert Larl, Branko Lenart, Seiihi Furuya, Manfred Willmann und Heinz Cibulka eingeladen, Workshops abzuhalten. Seit 1990 bietet Friedl Kubelka einen einjährigen Lehrgang in ihrer »Schule für künstlerische Fotografie« in Wien an. Die Schule vertritt einen übergreifenden Anspruch. Neben Fotografie referieren Gastdozenten auch zu Fragen der Musik, der Literatur, der Malerei, des Films und des Psychodramas. Darüber hinaus gibt es in ganz Österreich regelmäßig zahlreiche Kurse und Workshops im Bereich der Jugend- und Erwachsenenbildung, die oft von Fotokünstlern geleitet werden.« Vgl. Anm. 39, S. 40-41.

42. Siehe Allan Porter, 1971, und Gottfried Jäger, 1972.
43. Im Januar 1982 hatte der Verein zur Erarbeitung der »Geschichte der Fotografie in Österreich« ein umfangreiches Konzept der Öffentlichkeit vorgestellt, mit dem Ziel, eine Ausstellung über fotografische Arbeiten österreichischer Provenienz, von 1839 bis zur Autorenfotografie unserer Zeit, zusammenzustellen. Teilnehmer dieser Arbeitsgruppe waren: Anna Auer, Fotografis Länderband; Peter Dressler, Fotograf / Sammler, Wien; Dr. Monika Faber, Museum moderner Kunst, Wien; Prof. Hans Frank, Photomuseum des Landes Oberösterreich, Bad Ischl; Christine Frisinghelli, Forum Stadtpark, Graz; Otto Hochreiter, Publizist, Innsbruck; Leopold Kandl, Fotograf/Sammler, Wien; Margarethe Kuntner, Höhere Graphische Bundes Lehr- und Versuchsanstalt, Wien; Michael Mauracher, Fotohof Salzburg; Timm Starl, Fotogeschichte, Frankfurt am Main; Manfred Willmann, Camera Austria, Graz. Bereits am 7. Dezember 1983 konnte die über 800 Exponate umfassende Ausstellung im Museum des 20. Jahrhunderts eröffnet werden. Weitere Stationen waren: Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum (17.3.-17.4.1984), Graz; Neue Galerie der Stadt Linz (3.5.-24.6.1984); Galerie im Stadthaus (9.8.-16.9.1984), Klagenfurt; Museum Carolino Augusteum (25.9.-28.10.1984), Salzburg; Landesmuseum Ferdinandeum (16.11.-31.12.1984), Innsbruck. Siehe Katalog: Geschichte der Fotografie in Österreich, Bd. 1 und Bd. 2, Bad Ischl 1983.
44. Österreichischer Kabarettist und jahrzehntelanger Leiter des Wiener Kabarett »Simpel«.
45. Erst 1980 hat das Bundesministerium für Unterricht und Kunst ein eigenes Ressort für künstlerische Fotografie eingerichtet.
46. Übersetzt aus: 35-mm Photography, New York, Sommer 1977, S. 6-12.

47. Vgl. Buchumschlag hinten.
48. Übersetzt aus: 35-mm Photography, New York, Sommer 1977, S. 18/19.
49. Das Interesse von P. & D. Colnaghi begann bereits um 1850, als sie mir ihrer Firma den Vertrieb der Fotografien von Roger Fenton für das Britische Museum übernommen hatten. Gemeinsam mit Thomas Agnew publizierten sie die Bild-Dokumentation von Fenton über den Krimkrieg (1854/55). »Colnaghi« war ebenfalls die erste Galerie gewesen, die das fotografische Œuvre von Julia Margaret Cameron 1864/65 zum ersten Mal ausgestellt hatte.
50. Lloyd, Valerie: Photography, The First Eighty Years, Katalog, London 1976.
51. Ebenda, S. 122-123.
52. Österreichische Nationalbibliothek Nr.161.895-B.
53. Aus: The Julien Levy Collection, starting with Atget, The Art Institute of Chicago, 1976.
54. Travis, David: Photographs From The Julien Levy Collection, Starting with Atget. Katalog, The Art Institute of Chicago, 1976.
55. Übersetzt aus: 35-mm Photography, New York, Sommer 1977, S.99-100.
56. Riebsehl, Heinrich: Photogalerien in Europa. Bilanz einer Umfrage. Katalog, Hannover 1975.
57. Sue Davies erhielt 1990 den Kulturpreis der Deutschen Gesellschaft für Photographie (DGPh) für ihre Arbeit als Galerieleiterin und Publizistin, gemeinsam mit Cornell Capa und Anna Favrova.
58. Katalog Nr. 6/1981, Galerie Rudolf Kicken: Meisterwerke der Photographie.
59. Edition Lichttropfen: Josef Sudek, Katalog, Aachen 1976.
60. Simak, Fritz: Der Photograph Ernst Haas 1921-1986, Dissertation, Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien.
61. Der Beitritt Österreichs zur EU lag damals noch in weiter Ferne.
62. Die Brücke, Katalog, Wien 1973. Enthielt Bilder von: Dick Arentz, Andrew Davidhazy, Herbert Bayer, E. J. Bellocq, Jean Dieuzaide, Timo Huber, Les Krims, Ron Stark, Jean Pierre Sudre, Werner H. Mraz, Thomas L. Davies, Allan Porter und Duane Michals.
63. Sachsse, Rolf H.: Anmerkungen zu Lucia Moholy-Nagy. Fotografie am Bauhaus, Bauhaus Archiv. Berlin 1990, S. 25-33.
64. Blodgett, Richard: Photographs. A Collectors Guide. A Complete Handbook for Buying Fine Photographs. New York 1970.
65. Ausstellungskatalog: Bunnell, Peter: Photography Into Sculpture, Museum of Modern Art, New York 1970.
66. Photographische Correspondenz, 42. Jg., Nr. 532-543, S. 212-218.

67. Boba, Gert: Die Gründung der Genossenschaft der Photographen in Wien, in: Rückblende. 150 Jahre Photographie in Österreich, Photographische Gesellschaft in Wien, Wien 1989, S. 61-71.
68. Österreichische Steuerzeitung, Nr. 21, 1975, S. 246-252.
69. GA 14-G-83/2/10/77 vom 3.10.1979.
70. Gemeint waren die Befürwortungsschreiben von Hofrat Dr. Walter Koschatzky, Direktor der Albertina, und von Dr. Alfred Schmeller, Direktor des Museums des 20. Jahrhunderts.
71. Inzwischen gibt es aus jüngster Vergangenheit zwei vom VwGH getroffene Entscheidungen, bestimmte Bilder von Fotografen doch als Kunst anzuerkennen.
»In Konflikt mit der Gewerbeordnung (und im weiteren mit dem Finanzamt) können selbstverständlich nur Produkte kommen, die sich nicht als Kunst ausweisen können. Der Gesetzgeber hat nicht davor zurückgeschreckt, zu definieren, was Fotokunst ist. Interessant in diesem Zusammenhang sind zwei Urteile des Verwaltungsgerichtshofes, die letztlich zugunsten der Fotokünstler gefällt wurden. Entscheidend war bei der Frage, ob die Arbeiten der Wiener Fotografen Johannes Faber und Christian Weber als gewerbliche (und mit 20% zu versteuernde) oder als künstlerische (und mit 10% zu versteuernde) einzustufen wären, nicht die Definition des BMfUK, sondern eher ihr Status als bildende Künstler, den beiden aufgrund reger Ausstellungstätigkeit und diverser Preise und Stipendien glaubhaft machen konnten.« Vgl. Anm. 39, S. 39.
»Es gibt auch künstlerisch schaffende Fotografen, und der Verwaltungsgerichtshof hat das jüngst wieder bestätigt, worauf es ankommt: Die schöpferische Gestaltung des Bildes muß erkennbar sein, die Art und Weise der bildnerischen Komposition muß mit Malerei, Bildhauerei und Architektur vergleichbar sein. Wenn zu der sichtlichen Begabung der Fotografen womöglich auch noch eine künstlerische Ausbildung dazu kommt, dann hat die Finanz ihren Meister gefunden: Gewerbesteuerfreiheit und nur 10% Umsatzsteuer. Kronen Zeitung 29.9.1990, Rubrik »Steuertips« von Ernst Roland.« Vgl. Anm. 39, S. 71.
72. Schwarz Arturo: 50 Jahre Geschichte in den Photomontagen Bermans. Katalog, Mailand 1973, S. 10.
73. Ebenda, S. 12.
74. Frank, Hans: The merveilleux French Cancan. Hinter den Kulissen. Graz 1988.
75. An dem Platz, wo heute das Haus Beatrixgasse 19a steht, im 3. Wiener Gemeindebezirk, hatten die Grafen Palfy für ihre ungarischen Handelsfreunde ein Wohn- und Werkstättengebäude errichten lassen. Als 1806 die Palfys in den Fürstenstand erhoben wurden, nannte man diesen Gebäudekomplex kurz den »Fürstenhof«. Um 1840 bildete sich hier, im Atelier des Malers und Daguerreotypisten Carl Schuh, die sogenannte »Fürstenhofrunde«, der unter anderem Andreas Ritter von Ettinghausen, Anton

Georg Martin, Joseph Berres, Max Joseph Petzval, Peter Friedrich Ritter von Voigtländer, Johann und Josef Natterer, Franz Kratochvila und Erwin Waidele angehörten. Aus ihr ist am 22. März 1861 die Photographische Gesellschaft in Wien (PhGW) hervorgegangen. 1991 hat die Gesellschaft zur Erinnerung an die »Fürstenhofrunde« an dem Haus eine Gedenktafel angebracht. Heute besteht die Photographische Gesellschaft aus vier Sektionen: Photographie, Stereo, Geschichte und Ästhetik, Reproduktion und Druck. Ihr Vereinssitz befindet sich in der »Graphischen«, Leysersstraße 6, A-1140 Wien.

76. Fotos als Geldanlage. Schätze aus dem Album, in: Capital. Das deutsche Wirtschaftsmagazin, Dezember 1974.
77. A Book of Photographs From The Collection of Sam Wagstaff. New York City 1978.
78. Der 1884 in Schlesien geborene Rudolf Koppitz kam 1913 - noch unter der Direktion von Josef Maria Eder - als Assistent an die »Graphische«. Nach Kriegsende wurde er dort Lehrer und übernahm 1930 als Fachvorstand die Abteilung »Fotografie« an dieser Wiener Ausbildungsstätte; die er bis zu seinem Tode, im Jahre 1936, inne hatte. Eine erste Monographie erschien 1995 von Dr. Monika Faber anlässlich der Retrospektive im Historischen Museum der Stadt Wien unter dem Titel: Rudolf Koppitz 1884-1936, Wien.
79. Im Jahre 1848 gründeten 7 junge Maler, unter ihnen Holman Hunt, Sir John Everett Maillais und Dante Gabriel Rosetti, in Großbritannien eine Künstlerbruderschaft, die unter dem Namen Pre-Raphaelite-Brotherhood (P.R.B.) bekannt wurde. Ähnlich den »Nazarenern« in Deutschland, folgten sie dem Ruf des Malers und Kunstkritikers, John Ruskin, der ein vehementes »Zurück zur Natur« forderte.
80. Sein vielbeachtetes Buch wurde unter dem Titel »Fred Forest, Art sociologique, Video« veröffentlicht. Es enthält Beiträge von Hervé Fischer, Jean-Paul Thenot und Vilém Flusser. Erschienen ist das umfangreiche Werk in der Reihe »1018« von Union Générale d'Editions, Paris 1977.
81. Die Presse, 10./11.11.1979.
82. Arthur Tress hatte in New York ursprünglich Malerei und Kunstgeschichte studiert. Ausgedehnte Reisen nach Asien (er verbrachte einige Zeit in einem buddhistischen Kloster) und Afrika veränderten sein Weltbild. Seine surrealen Bildkompositionen wurden zum ersten Mal 1972 in The Dream Collector, Richmond, veröffentlicht.

Presseberichte

Neue Art von Bildkunst präsentiert

Sieht man diese Fotos, dann erscheint die Gründung und Betreibung der ersten österreichischen Fotogalerie durch Frau Anna Auer mehr als berechtigt. So sahen wir zum Beispiel »Sandwichfotos«, d. h. aus zwei übereinandergelegten Negativen hergestellte Fotos, die einen eigenartigen Reiz ausstrahlen und absolut künstlerische Produkte darstellen ... Andere Künstler wieder, wie Herbert Kawka, stellen Fotos in der Art von Lithographien her ... A. Auer ist unerschöpflich in ihren Bildreihen-Ideen und pflegt unermüdlich österreichische und internationale Kontakte, spürt Talente auf und stellt sie der Öffentlichkeit vor.

(Kleine Zeitung, 21.04.1970)

Die Brücke: Bäume und moderne Akte

Die neue Fotogalerie Die Brücke in der Lindengasse 38, soll eine permanente Ausstellung moderner internationaler Fotografen werden. Das zukünftige Ausstellungsprogramm umfaßt alle Bereiche der Fotografie und ist als ständige Einrichtung gedacht. Sinn und Zweck der Galerie ist, Fotografen mit anspruchsvollen Arbeiten dem breiten Publikum vorzustellen sowie den Austausch von österreichischen und ausländischen Fotografen zu fördern. Zur Zeit werden subtile Akte von Daniel Barreau (Frankreich), Bäume von Werner H.Mraz (Österreich) und Feature-Reportagen des in den Vereinigten Staaten lebenden Österreicher Hans Peter Klemenz gezeigt.

(Express, 9.5.1970)

Ihre ganze Liebe gilt der Fotografie: Fotolyrik, Fotogravuren, Fotocollagen

Das Ausstellungsprogramm ab Herbst wird mit dem Österreicher Kurt W. Erben beginnen, dessen Arbeiten schon während seiner Lehrzeit an der »Graphischen« in Wien - übrigens die erste Schule ihrer Art in Europa - , internationale Anerkennung fanden. Er gehört als einziger Österreicher mit etwa 250 weiteren Fotografen zur Gruppe »Contemporary Photographers«, die dem George Eastman House in Rochester, USA, nahesteht.

Interessant für den Status und den Ausbildungsweg moderner Fotografen ist etwa das Beispiel von Dr. Otto Steinert, der bis 1948 als Arzt tätig war, ehe er sich ausschließlich der Fotografie widmete und schließlich Leiter der in Europa anerkanntesten Werkkunstschule in Essen wurde. Immer größer wird der Kreis derer, die von der Fotografie derart gefesselt werden, dass sie in ihr einen neuen Beruf finden.

(Kärntner Tageszeitung, 26.9.1970)

Galerien: Foto-Grafik

Seit der letzten Oktoberwoche ist die Liste der Kunstgalerien in der Wiener Innenstadt um »Die Brücke« bereichert, deren 33jährige Managerin Anna Auer überzeugt ist, mit Fotografien, Foto-Postern und anderen fotografischen Licht-Spielen mindestens ebensogut ins Geschäft zu kommen wie die Kunsthändler in den Galerien mit herkömmlichem Grafik-Angebot ... In der »Brücke« werden Fotos zu fixen Kommissions-Preisen zwischen öS 60 und öS 2.500 offeriert. Zwei Drittel des Preises gehen an den Autor (der sich im voraus an den Kosten der Ausstellung beteiligen muß), ein Drittel bleibt der Galerie.

(profil Nr. 11, November 1970)

Von und mit Arnulf Rainer: Neue Richtung ?

Gegenüber auf Numero 5, in der Galerie »Brücke« wieder Rainer. Als Fotomodell in eigener Sache. Der junge Fotograf Prinzjakowitsch stand hinter der Kamera, Arnulf Rainer posierte vor der Linse: Gesicht en face oder im Profil, bemalt oder nicht, Ausdruck normal, ernst gequält, bis zur Unkenntlichkeit grimassierend, mit Pinpong-Ball im Mund, mit Gummiband verquetscht oder die ganze Figur verdreht bis zur Wanderzirkus Kuriosität.

(Express, 11.3.1971)

Herbert Bayer: Offenbar unbekannt

Mit einem Blauf Stift bewältigte Staatsbibliothekar erster Klasse, Dr. Walter Wieser in der Karwoche ein Stückchen Vergangenheit: Schau'n Sie doch mal nach, insistierte die Besucherin beim Betreuer des Bildarchivs in der Nationalbibliothek, bei dem sie auf der Suche nach Werk-Ablichtungen des austro-amerikanischen Architekten, Designers, Grafikers, Fotografen und Umweltgestalters Herbert Bayer vorgesprochen hatte. Er stierlte in seinen Zettelkasten, zückte schließlich eine Karteikarte und tilgte lächelnd den Vermerk aus dem Jahre 1944: Maler der entarteten Kunst.

(profil Nr. 5, Mai 1971)

Exhibitions now running

We have just received news of an exhibition of Herbert Bayer's photographs at the Foto Galerie »Die Bruecke«, Baeckerstrasse 5, Vienna 1, Austria, which will close on 15 May. We have written to the Gallery Director inquiring after this exhibition as we reckon this to be quite a major exhibition and would like to see its arrival in Britain.

(Creative Camera, London, Juni 1971)

Von der Idee zur Tat

Ein feines, schmales Gesicht, dessen Mimik eine besonnene ruhige Sprache und Argumentation begleitet: das ist der Alt-Österreicher und Exbauhausmeister Herbert Bayer, wie er sich vor einigen Kritikern in einer Wiener Kon-

ditorei (!) an einem trüben Novembervormittag zu Rede und Antwort bereit erklärt. Er hält sich in Wien nur kurz auf, und die Photogalerie »Brücke« hat die Gelegenheit genützt. Im Frühjahr war in ihr Arbeiten von Bayer zu sehen gewesen.

(Die Presse, 12.11.1971)

Seine Ideen prägen unsere Umwelt

In Wien und Linz, wo er dieses Wochenende nahe Verwandte besucht, hält sich in diesen Tagen Herbert Bayer auf. Der weltbekannte, 1906 in Haag in Oberösterreich geborene Maler, Designer, Architekt, Photograph und ehemaliger Lehrer am Bauhaus, wurde zuletzt durch zwei kleinere Expositionen der kunstinteressierten Öffentlichkeit vorgestellt: durch die im Mai 1971 von der Photogalerie Die Brücke gezeigte Exposition surreal verfremdeter Photomontagen der Zwischenkriegszeit sowie mit einer aus Nürnberg übernommenen Schau von Gobelins und dazugehörigen Entwurfszeichnungen, die im Museum für angewandte Kunst zu sehen waren und demnächst auch von der Linzer Neuen Galerie präsentiert werden soll.

(Oberösterreichische Nachrichten, 13./14.11.1971)

Das Licht aus dem Osten

Ein unbekanntes Land, das benachbarte Österreich! In liebenswerter Vereinfachung ist es noch heute für viele nicht viel mehr oder eben immer noch - eine große Operettenbühne ewig lächelnder und walzender Mozart-Enkel. Österreich und seine Photographen sind keine Exportartikel wie Ski und Eumig-Kameras - und doch: Die Zeit der Innungsmeister und klassischen Lichtbildner ist auch hier unwiderruflich vorbei und gehört der Vergangenheit an. Den Durchbruch zu einer modernen Sicht verdanken wir Leuten wie Franz Hubmann, seinen bekannten Bildern vom Wiener Kaffeehaus und nicht zuletzt Spitzenphotographen wie Ernst Haas, dessen Buch »Die Schöpfung« zu den bedeutendsten Erscheinungen dieses Jahres gehört ... In letzter Zeit scheinen sich jedoch auch unter den Jungen Österreichs schöpferische Kräfte photographischen Schaffens zu regen ... So führte zum Beispiel Timo Huber seine Collagen in einer Dia-Schau vor, die in Verbindung mit Musik und Geräuschen projiziert wurde. Für diesen Anlass war von Uzi Förster eine eigene Musik geschaffen worden ... Seit zwei Jahren versucht die Architekten-Kommune »Zünd-up« ihre Zeitgenossen mit Aktionen, Happenings und utopischen Projektionen aufzuschrecken. Ende Oktober präsentierte »Zünd-up« den Collagen-Zyklus »Bilder aus der heilen Welt« erstmals in einer Wiener Galerie: Bezeichnend für ein neues universales Denken ist es, daß eine Photo-Galerie die Werke einer Architektengruppe ausstellt, die ihrerseits sich in Photo-Collagen versucht.

(Schweizerische Photo-Rundschau, 25.1.1972)

Suche im Neuland

Photographie als Generationsproblem. Allan Porter, der Chefredakteur der schweizerisch-internationalen Zeitschrift für Photographie »Camera«, die eben erst 50 Jahre alt wurde, bringt das Problem auf einen einfachen Nenner: Eine ganze Generation wurde durch Bilder im Fernsehen, Film, Zeitungen und Zeitschriften »mit einer Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts« bekannt, und die Abneigung, Geschriebenes zu lesen, wurde immer allgemeiner. Fast alles war visuell. Wenige nur lasen ein Buch, aber alle gingen ins Kino. Im Gegensatz zur vorangegangenen Generation, deren Einbildungskraft durch Bücher und Radio angeregt worden war, wurde die Phantasie der Jungen mehr durch Bilder als durch Worte stimuliert. Der Siegeszug der Bilder, der Photographie ist international. Er hat nur hierzulande die ortsübliche Zeitzündung. Denn während es in den Vereinigten Staaten von Photogalerien nur so wimmelt, es sogar Doktoren der Photographie gibt und Photozeitschriften ins Kraut schießen, gibt es in Wien nur eine Photogalerie, ein nicht gerade aufregendes Innungsblatt »Der Photograph« (mit Pflichtbezug) und die Zeugen einer großen Photovergangenheit (Auer: wir haben im 19. Jahrhundert ganz tolle Leute gehabt), modern unbeschaut in den Depots der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt und des Museums für angewandte Kunst.

(Wochenpresse, 24.1.1973)

Gilt die Photographie noch als Kunst?

Die Frage, ob Photographie Kunst sei, wurde in Österreich klar entschieden. Nicht von Fachleuten zwar, dafür aber von den Zoll- und Steuerbehörden. Denn während man in der übrigen Welt in der Photographie etwa den gleichen Unterschied anerkennt wie auf dem Gebiet der Graphik, wo man Gebrauchsgraphik immer scharf getrennt hat, gibt es in Österreich seit 1. Jänner 1973 diese Unterscheidung nicht mehr. Das bedeutet in der Praxis, daß Photographien mit einem Zollsatz von 15% und einer Mehrwertsteuer von 16% belastet werden. Dagegen können beispielsweise Originalgraphiken zollfrei importiert werden und sind auch nur mit 8% Mehrwertsteuer bemessen. Betroffen ist von dieser Regelung vor allem die Wiener Photogalerie »Die Brücke«. Sie hat in den letzten drei Jahren auf ihrem Gebiet echte Pionierarbeit geleistet ... und wird ihre Tätigkeit nicht wieder aufnehmen, solange sie nicht unter den gleichen Bedingungen wie der übrige Kunsthandel arbeiten kann. Sie fordert Zollfreiheit und Anwendung des halben Mehrwertsteuersatzes für künstlerische Photographie. In einem Protestschreiben, das vom Direktor des Museum des 20. Jahrhunderts, Alfred Schmeller, dem Direktor der Albertina, Dr. Walter Koschatzky und von Dr. Breicha unterzeichnet wurde, bringt die Photogalerie ihren Entschluss den zuständigen Stellen zur Kenntnis.

(Kurier, 13.2.1973)

Autriche, Galerie Die Bruecke, Victime du Fisc, Paris, Mai 1973

Nous apprenons que la galerie Die Bruecke (Le Pont) à Vienne, l'unique gale-

rie qui se consacre à la vente de photographies a actuellement des difficultés énormes pour poursuivre son activité. Debut le debut de l'année, la photographie n'est plus considérée comme une oeuvre d'art en Autriche, mais comme un objet commercial . . . Le gouvernement autrichien est en contradiction flagrante avec sa propre loi du 8 juillet 1953 qui assimile la photographie aux oeuvres d'art.

(Autor: Gisèle Freund, keine Zeitschriftenangabe)

Fotografie

Die Wiener Fotogaleristen, die in Zirkularen und Vorsprachen den Behörden die Welt der Fotografie ausdeuteten, sammelten zwar Aufmunterungen, so vom Handelsminister Staribacher, der - so sagt er - gegen eine Gleichstellung der künstlerischen Fotografie mit den Waren der Zolltarinummer 99.02 (zollfrei, 8% Mehrwertsteuer) keine Bedenken hätte. Eine kompetente Stelle zur offiziellen Grenzziehung zwischen Kunst und Kommerz konnte aber nicht gefunden werden. Der Centralverband deutscher Photographen sammelte indes Entscheidungen deutscher Gerichte zu diesem Thema. Danach gilt als Kunstwerk, was ohne Auftrag und Ideen eines Dritten also »eigenschöpferisch« entsteht und über die blosse Materialbeherrschung oder Imitation hinausgeht. Der Kunstwert liegt bei diesen Arbeiten immer hoch über den Gebrauchswert.

(profil, 28.9.1973)

Gordischer Knoten

Mit Hilfe eines kunstbegeisterten Anwalts sollen Musterverfahren in nächster Zukunft klären, daß Photographie sehr wohl Kunst ist. In aller Welt hat man dies schon längst zur Kenntnis genommen. Nur nicht in Österreich, obwohl auch hier immer mehr Museen und Galerien Photo-Ausstellungen veranstalten, wo es immerhin auch schon ein Photomuseum gibt (in Salzburg), wo eben jetzt erst der aus Österreich stammende Bauhausmeister Herbert Bayer in Graz zum Ehrendoktor gemacht wird . . . Dabei soll das UNESCO-Abkommen über die Einfuhr von Gegenständen erzieherischen, wissenschaftlichen, oder kulturellen Charakters, das Österreich schon 1953 unterschrieben hat, ins Treffen geführt werden.

(Wochenpresse, 7.11.1973)

Photographie als Kapitalanlage

In Europa haben erste wenige Galerie-Besitzer das Risiko auf sich genommen, Photo-Ausstellungen zu organisieren. Zentren des Handels waren in den vergangenen Jahren nur die Galerie Wilde in Köln und die Galerie Die Brücke in Wien. Die Aktivität der einzigen österreichischen Photo-Galerie ist zur Zeit durch hohe Zollgebühren und Mehrwertsteuer eingeengt, so daß sich der Handel kaum mehr lohnt. Die Galerie wurde offiziell geschlossen, und ihre Besitzer treten nur noch an den internationalen Kunstmesse an die Öffentlichkeit.

(Finanz und Wirtschaft, Zürich, 15.12.1973)

Eine Lanze für die Photographie

Ron Starks Photographien widmen sich durchwegs nur der Wiedergabe von Nahrungsmitteln, verzaubern jedoch diese banalen Motive auf vielfältige Weise: durch eine Lichttechnik, die mittelalterlichen Meistern abgeschaut ist, ferner durch Strukturen, die abstrakten Kompositionen verwandt sind, durch Eigenschaften der seriellen Malerei und Konkurrenz mit den zeitgenössischen Objektmachern.

(Die Presse, 30.1.1974)

Camera-Kunst, Erweiterung des Grafik-Angebotes um die Fotografie

Seit die Fotografie erfunden und als neues Medium der informativen und künstlerischen Aussage eingesetzt wurde, hat sie einige revolutionäre Umwälzungen gebracht. Die Impressionisten benutzten fotografische Aufnahmen als Vorlage für ihre Studien, die Dadaisten schufen mit einer Fotomontage neue Gestaltungsmöglichkeiten, und die amerikanische Pop Art verwendete Fotografie als Hilfsmittel und Malvorlage ... In Basel fielen besonders die beiden Galerien »Schirmer/Mosel« (München) und »Die Brücke« (Wien) auf ... Die Wiener Galerie »Die Brücke«, die vor vier Jahren als Fotogalerie gegründet worden ist, vertritt ein recht vielfältiges Programm mit verschiedenen Künstlern und gänzlich verschiedenen Fotothemen: Dick Arentz (geb.1935) mit Landschaftsausschnitten, Herbert Bayer (geb.1900) mit surrealistischen Montagen, E. J. Bellocq mit seinen Prostituierten-Porträts der Jahrhundertwende, Andrew Davidhazy (1941) mit Spiegel- und Multiplikations-Experimenten, Timo Huber (1944) mit fantastischen Bildern der »Wiener Schule«, Les Krims (1943) mit Modellen in verschiedenen Räumen, Ron Stark (1944) mit einfachen, aber durch die realistische Präsenz beeindruckenden Stilleben (Geschirr, Früchte, Lebensmittel), Duane Michals (1932) mit kleinen Sequenzgeschichten. Im Katalog der gleichen Galerie findet sich mit »Photogravures« auch Allan Porter vertreten, der als Redaktor in seiner internationalen Fotozeitschrift »Camera« die meisten, wenn nicht sogar alle der genannten Fotografen und ihre Arbeiten vorgestellt hat.

(St. Galler Tagblatt, 8.8.1974)

Rekorde mit belichtetem Papier

Photographien erobern den Kunstmarkt: Spezialgalerien schießen aus dem Boden, bei Auktionen erzielen sie Spitzenpreise. In Österreich wird der hochschulreif gewordene Kunstzweig noch immer steuerlich diskriminiert ... Kunsthändler und Kunstsammler haben in den letzten Jahren neues Terrain entdeckt und den Markt enorm fündig gemacht: Photographien werden editiert und gekauft wie Druckgraphik, Spezialgalerien schießen überall aus dem Boden. Allein in New York gibt es derzeit bereits mehr als 30 Galerien (die erste etablierte sich 1969), in Deutschland haben sich immerhin schon 8 Galerien auf die Photographie spezialisiert ... Die allgemeine Wertschätzung der künstlerischen Photographie manifestiert sich auch in ihrer Hochschulreife. In

den Vereinigten Staaten, aber auch in Frankreich, wird das rund 150 Jahre alte Medium, als dessen Urhahnen die Kaligraphen der Photographie immerhin Aristoteles und Leonardi da Vinci beanspruchen (die Bezeichnung »Photographie« wurde allerdings erst 1839 eingeführt), als eigene künstlerische Disziplin gelehrt und erforscht. An Beliebtheit ermangelt es dem neuen Fach keineswegs: Es scheint so, daß die Hälfte aller Leute an den Collegs Photographie studiert, registriert etwa John Szarkowski, Direktor der Photoabteilung am Museum of Modern Art in New York ... An Österreichs Hochschulen gibt es die Photographie gar nicht, klagt die »Brücke«-Chefin Auer. Zumindest dem ärgsten Informations-Notstand will sie deshalb durch ihre Galerietätigkeit abhelfen. Nach der »Sofortbild-Photographie« und der Organisation der Ausstellung »Das Medium Photographie« für das Wiener Kulturstadamt, präsentiert die »Brücke« im Laufe dieses Jahres noch Werke von: Van Deren Coke, Dick Arentz, Alfons Maria Mucha, Hans Werner Jascha, Jeannet, Burk Uzzle, Judy Dater, Diane Arbus, Julia Margaret Cameron, Howard Bond und Angus McBean; wird sie sich an den Kunstmärkten in Basel und Köln und Düsseldorf beteiligen, brachte sie bereits die Nullnummer einer vierteljährlich erscheinenden Photo-Informationszeitschrift »Inter View« heraus, organisiert sie zwischen 9. und 16. April in Graz und Wien einen Workshop mit dem amerikanischen Kunsthistoriker und Photo-Papst Van Deren Coke.

(Wochenpresse, 2.4.1975)

Über die Zukunft der Photographie

Er ist eine Gallionsfigur der künstlerischen Photographie, nicht nur als schöpferischer Künstler, auch als Kunsthistoriker, Animator und Pädagoge: Van Deren Coke, dieser Tage zur Eröffnung seiner Ausstellung in der Galerie »Die Brücke« und zur Abhaltung von Workshops zu Gast in Österreich ... Der kunsthistorische Hintergrund von Van Deren Coks photographischen Arbeiten, die nun in Wien zu sehen sind, ist unverkennbar. Die Aufmerksamkeit des Betrachters wird sofort auf verschiedene Kunstaspekte gelenkt. Ein Drittel der ausgestellten Werke basieren auf Negativen von anderen berühmten Photographen, deren Sujets verfremdet werden ... Der Photograph, der bei Ansel Adams lernte, aber erst nach einer Begegnung mit Man Ray und seiner Solarisations-Methode erkannte, welchen Weg er gehen wollte, war seither nicht mehr daran interessiert, alle Menschen zu erreichen: »Kunst spricht immer nur zu denen, die sie verstehen können«. Dazu mag beigetragen haben, daß Van Deren Coke ein von Natur aus romantischer Mensch ist, der eine Sehnsucht nach der Zeit vor hundert Jahren in sich trägt und im Gegensatz zu den meisten Amerikanern daran interessiert ist, wer seine Vorfahren waren. »Meine Familie kam im 17. Jahrhundert nach Amerika und ich wurde in einer Atmosphäre des geschichtlichen Bewußtseins aufgezogen.«

(Die Presse, 12./13.4.1975)

Foto-Raritäten in der »Brücke«: Curtis-Indianer

Der amerikanische Fotograf Edward S. Curtis widmete sein Lebenswerk um die Jahrhundertwende einer umfangreichen Dokumentation der vorgehenden Kulturen der nordamerikanischen Indianer. Nach mehr als 30-jähriger Arbeit entstand Curtis' Standardwerk »The North American Indian«. Das 20-bändige Werk ist jedoch nicht nur ethnologisch von unschätzbarem Wert. Die von dem wissenschaftlichen Fotografen den Texten beigegebenen dokumentarischen Fotogravuren stellen auch innerhalb der Geschichte der Fotografie einmalige Raritäten dar. Die Wiener Galerie »Die Brücke« Bäckerstrasse 5, zeigt demnächst eine Auswahl von Curtis-Fotografien und hat, gemeinsam mit der Neufeld-Galerie in Lustenau, Curtis-Indianerfotos in Postkartenformat herausgebracht. Daneben gibt es in der »Brücke« auch 35 Originale des am 10. April 1975 verstorbenen berühmten amerikanischen Fotografen Walker Evans zu sehen.

(Kronen Zeitung, 22.9.1975)

Andrè Kertész: Die Gabel, 1928 - Aus der Sammlung der Photogalerie »Die Brücke«

Nach einer überaus erfolgreichen Ausstellung der Fotogravuren von Edward S. Curtis »The North American Indian« zeigen die unermüdlichen Leiter der Wiener Photogalerie »Die Brücke« nun ab 7. Jänner ein Angebot aus ihrer Sammlung. Unter dem Titel »Masters of Photography 1844 - 1954« sind hier unter anderem Originale von J. M. Cameron, André Kertész, Walker Evans, Heinrich Kühn, E. O. Hoppé, Frederick H. Evans und Lotte Jacobi vereint, dazu noch Fotogravuren von Edward Steichen, Demachy, Heinrich Kühn und Gertrude Käsebier. Ob die berühmte Gabel, die André Kertész 1928 in Paris aufgenommen hat, in der Ausstellung noch zu sehen sein wird, hängt von der Großzügigkeit eines bereits vorgemerkten Käufers ab; die Bestände der Brücke sind allerdings so reichhaltig, daß der Ausstellungsbesucher genug außergewöhnlich qualitätsvolle Bilder zu sehen bekommt.

(Die Presse, 9.1.1976)

Auf Safari in den eigenen Bildern. Zu Pierre Cordiers Chemigrammen in der Wiener Galerie »Die Brücke«

Der gebürtige Belgier hat bereits 1956 in seinen ersten Chemigrammen eine neue Technik und Ausdrucksweise entwickelt, die er seither in immer neuen Variationen weiterführt. Er beruft sich bei seinen Arbeiten auf Man Ray und Moholy-Nagy, erwähnt die Beziehungen zum Futurismus, sieht seine Bilder aber als eine Vereinigung der verschiedensten Tendenzen mit neuen Ideen, und hält es durchaus für möglich, daß sie einen Schritt auf dem Weg zur Computerkunst darstellen ... Aus den Sequenzen, deren Einzelteile schon Bilder für sich darstellen, entsteht ein Gesamtbild, erläutert Pierre Cordier. Dabei findet oft auch das Filmische im seriellen Effekt seinen Niederschlag. Dazu kommen noch das ästhetische, gestalterische Prinzip, die inhaltliche Absicht

... Pierre Cordiers Arbeiten haben nicht nur Aufsehen und Erfolge erzielt, er wird von manchen Experten auch als Pionier eingestuft, dessen Weg in der zeitgenössischen Musik seine Parallelen findet. Die Elektronenmusik kreiere, so meint man, im Grunde »klingende Chemigramme«.

(*Die Presse*, 11.3.1976)

Existenzkampf bis aufs Messer. Künstlerische Photographie hierzulande

Künstlerische Photographie ist in den USA eine ernst zu nehmende Studienrichtung geworden. Sogar ein Doktorat kann man erwerben. In Österreich gibt es für diese Kunstgattung nicht einmal einen Lehrstuhl. Um die Wahrheit zu sagen, ist man hierzulande noch lange nicht davon überzeugt, ob Photographie überhaupt die Bezeichnung Kunst verdient. Aus diesem Grund fördert auch der Staat nur mit Zurückhaltung. Was vom Budget für bildende Künstler übrig bleibt, verteilt man an die Photographen, sofern diese auch Graphiker, Designer oder Filmemacher sind. Es gibt zwar Ausnahmen, aber eine staatliche Unterstützung von Nur-Photographen ist im österreichischen Gesetz nicht vorgesehen ... Das Problem, erklärt Professor Narbutt-Lieven, Leiter der Photoabteilung am Museum für angewandte Kunst in Wien, ist schnell analysiert. Jeder kann heute eine automatische Kamera kaufen, jeder kann Bilder machen, und daher ist Photographie keine Kunst. Man vergisst aber, daß vor 50 Jahren jede höhere Tochter Klavier spielen lernte. Niemand aber wäre es in dem Sinn gekommen, deshalb einem Konzertpianisten das Recht abzusprechen, sich Künstler zu nennen ... Cibulka war einer der ersten in Österreich, die versuchten, künstlerische Fotografie zum Durchbruch zu verhelfen. Bereits 1969 entstand seine »Sinnliche Bestandsaufnahme eines Heurigendorfes«, bestehend aus 70 Bildern von Stammersdorf sowie aus Textabschriften von Gesprächen, die beim Heurigen geführt wurden. Durch Zufälle, durch befreundete Maler und durch Umwege, so Cibulka, wurde das Werk schließlich 1972 im Grazer Forum Stadtpark der Öffentlichkeit vorgestellt ... Das Publikum amüsierte sich zwar, wusste aber ebensowenig wie die eingeladenen Journalisten, was es damit anfangen sollte. Die Kritiken waren auch dementsprechend, erinnert sich Cibulka, geradezu lächerlich, wenn man sie mit heutigen Augen betrachtet ... Unter den wenigen Österreichern, die sich bereits Anfang der 70er Jahre für Photographie als Kunst einzusetzen wagten, war Dr. Otto Breicha, Herausgeber der Kunst- und Literaturzeitschrift »protokolle«, die Innsbrucker Galeristen Ursula Krinzinger und Peter Weiermair, der bereits 1975 Cibulkas Bildgedichte in der Galerie Taxis, die er lange Jahre leitete, ausstellte ... Stipendien sind im allgemeinen für Photographen nicht leicht zu bekommen. Das Förderungsbudget des Bundes für den gesamten Sektor »Bildende Kunst« betrug für 1979 um die 10 Millionen Schilling. Für Ankäufe standen weitere 3 Millionen zur Verfügung. An und für sich keine umwerfenden Summen. Photographen aber fallen in diesen Bereich gar nicht hinein, erklärt Ministerialrat Dr. Franz Horatzuk, an den jährlich unzählige hoffungsvolle Photokünstler, Bittgesuche richten - um manchmal zwei Jahre lang

auf Antwort zu warten. »Wir haben kein eigenes Budget für Photographie. Die Leute, die wir unterstützen, sind Graphiker oder Filmemacher, die auch noch photographieren. Schreiben Sie das nur, sonst rennen mir Scharen von Photographen, die sich für Genies halten, die Türe ein«.

(Die Presse, 10./11.11.1979)

Ausstellungen

1970

- 6.März 1970 Eröffnungsausstellung: Daniel Barreau (F) und Werner H. Mraz (A)
April Hans Peter Klemenz (A): Der Kinderfasching in Fribourg
Oktober Kurt W. Erben (A): Fotografien - Bildserien - Lichtgrafiken
Dezember Thomas Lüttge (D): Actiographien - Bildserien: Brigitte Lüttge Dauth: »Fotosiebdrucke«

1971

- Januar Herbert Kawka (A): Wiener Stadtlandschaften
Februar Wittigo-Keller (A): Porträts und Modeaufnahmen
März Alexander Prinzjakowitsch (A) und Arnulf Rainer: Face Farces
April Herbert Bayer (A/USA): photoplastics - potomontages
September Beteiligung an der Photofachmesse SICOF in Mailand im Palazzo del Arte. Erste Auslandspräsentation österreichischer Fotografen durch eine Galerie. Vorgestellt wurden die Werke von: Herbert Bayer, Franz Hubmann, Branko Lenart jr., Werner H.Mraz und Felix Weber
September Max Jacoby (D): Frauen unserer Zeit
Oktober Timo Huber (A): Bilder aus der heilen Welt
November Gert Gepp (A): Werbefotografie
Dezember John Walmsley (GB): A. S. Neill and Summerhill: Kindervernissage und Puppenaktion mit Erwin Piplits

1972

- Februar Herbert Bayer und László Moholy-Nagy: Wohnen mit Bildern
März Gottfried Jäger und K. H. Holzhäuser: Bielefeld - Wien
April David Hamilton (F): Mädchenträume
Mai Franco Fontana (I)
Juni Walter de Mulder (B) und Christian Puttevils (B)
August Felix Weber (A): Stone Faces
September Heinz Held (D): Collagen
November Jean Pierre Sudre (F): Paysages Matériographiques

Dezember Jubiläumsausstellung »Sequenz« anlässlich des 50-jährigen Bestehens der Schweizer Zeitschrift »Camera« mit Arbeiten von: Duane Michals, Ray K. Metzker, Christian Vogt, Felix Weber, Pierre Cordier und Floris Michael Neusüss

1973

März Susan Barron (USA): Prope Naturam
Juni Edward und Brett Weston (USA)
September Dick Arentz (USA) und Ron Stark (USA)
November Herbert Bayer (A/USA): photoplastics - photomontages (im Amerika-Haus, Wien)

1974

Januar Ron Stark (USA): Still Life with ... (in der Wiener Secession)
Mai Vier Holländische Fotografen (mit Werken von: Paul de Nooier, Henk Meyer, Lorenzo Merlo und Peter Ruting)
Oktober Otmar Thormann (A/S): Wachablöse
November Helmut Zobl (A): Prägungen (Medaillen)

1975

März Die Sofortbildfotografie. Polaroidbilder von: Ansel Adams, Walker Evans, Yousuf Karsh, Lennart Nilsson, Kishin Shinoyama, Josef Sudek, Oliviero Toscani, Minor White.
Das Medium Fotografie - Gestaltungsmittel der bildenden Kunst (im Kulturstadtrat der Stadt Wien, Ausstellungsraum)
April Van Deren Coke (USA): Photomontages and Photographs
Mai Hans Werner Jascha (A): Face Farces
Juli Dick Arentz (USA) und Howard Bond (USA)
September Walker Evans (USA): Retrospektive in memoriam
Oktober Diane Arbus / Julia Margaret Cameron / Judy Dater (Ausstellung zum Jahr der Frau).
Martin Schwarz (CH): Übermalungen - Fotoretouches
November Rudolf Lichtsteiner (CH)
Dezember Edward S. Curtis (USA): The North American Indian

1976

Januar Masters of Photography 1844 - 1954 (mit Werken von: H. F. Talbot, D. O. Hill, J. M. Cameron, L. Carroll, Nadar, H. P. Emerson, F. H. Evans, E. Atget, E. Steichen, Arnold Genthe, Cecil Beaton)
Februar Kunstfotografie um die Jahrhundertwende (mit Werken von Heinrich Kühn, Alfred Stieglitz, Edward Steichen, A. L. Coburn, Getrude Käsebier u. a.)
März Pierre Cordier (B): Chemigramme

Galerie Die Brücke

Mai	Angus McBean
Juni	Alfons Maria Mucha (CS)
Juli	Les Krimms (USA) und Duane Michals (USA)
August	Lee Friedlaender (USA)
November	Florence Henri (F) und Karl Blossfeldt (D)

1977

April	Josef - Sudek (CS): In memoriam
Mai	Photography Into Sculpture (mit Werken von Doug Prince, USA, und Jack Dale, CAN)
Juni	Edward Weston (USA)
Juli	Lewis W. Hine (USA): Photographs for the Child Labor Act Campaign
September	Henry Peter Emerson (GB)
Oktober	Lewis Carroll (GB)
November	William Henry Fox Talbot, David Octavius Hill und Robert Adamson (alle GB)

1978

Februar	Jubiläumsausstellung »8 Jahre Galerie Die Brücke - ein Programm das aus der Reihe fällt« mit Werken von Julia Margaret Cameron. Videoaktion mit Fred Forest (F) »Wissen Sie, wo J. M. Cameron wohnt?«
Juni	Beaumont und Nancy Newhall (USA): Retrospektive
Dezember	Arthur Tress (USA): The Dream Collector (Ausstellung und Buchpräsentation)

1979

	Einrichtung einer von den Künstlern selbstverwalteten Galerie, u. a. auch eines Präsentationsraumes für vergleichende Wahrnehmung.
Oktober	Gespräche über komparative Ästhetik mit: Friedrich Achleitner, Marc Adrian, Erwin Baier, Tasso Borbé, Elfriede Gerstl, Dieter Kaufmann, Franz Krahberger, Hermann Painitz, Thomas Reinhold, Giselher Smekal und Ernst Schmidt jr. Helmut Zobl: Ausstellung »Ich - Du - Wir« (Medaillen)
Dezember	Florian Schuller: Direkte Kreativität, Videoproduktionen, u. a.; Selbsterfahrungsfilm »Wörter - Töne - Musik«

Vorträge und Fotoworkshops

1971

- 11.11. Herbert Bayer (Round-table-Gespräch im Café Heiner, Wien)

1972

- 7.3. Graphische Lehr- und Versuchsanstalt - Festsaal, Gottfried Jäger (D): Ausbildung an der fotografischen Abteilung an der Fachhochschule Bielefeld
- 3.5. Ital. Kulturinstitut, Pier Paolo Preti (I): Franco Fontana
- 16.11. Institut Francais, Jean Pierre Sudre (F): Aspekte kreativer Fotografie
- 14.12. Amerika-Haus, Allan Porter (CH): Die Sequenz in der Fotografie

1973

- 3.3. Amerika-Haus, Susan Barron (USA): Prope naturam
- 7./8.9. Amerika-Haus, Ron Stark (USA): Photography and the American Scene / Making not taking Pictures
- 14./15.9. Amerika-Haus Dick Arentz (USA): The Zone System - A Creative Approach / Sensitometry

1974

- 7.4. Fotoforum Techn. Universität, Dick Arentz / Howard Bond (USA): Previsualization / The History of Photography as related to other Forms / The Zone System / View Camera Operations
- 11.4. Graz-Länderbank, Van Deren Coke (USA): The Painter and the Photograph - From Delacroix to Warhol
- 12.4. Amerika-Haus Wien, Van Deren Coke (Wiederholung)
- 13.4. Salzburg College, Van Deren Coke (Wiederholung)

SAMMLUNG FOTOGRAFIS LÄNDERBANK
1976 - 1986

Sammlung Fotografis Länderbank (heute Bank Austria)

Ausgangsbasis

Obwohl die Fotografie als künstlerisches Medium längst weltweit anerkannt und auch entsprechend wissenschaftlich und museal gehandhabt wird, gab es in Österreich bis Anfang 1974 noch relativ wenig Ansätze für ihren kulturellen Stellenwert in unserer Gesellschaft. Dies betraf sowohl die staatlichen als auch die privaten Sammlungen der Fotografie, die Präsentationsformen von Ausstellungen, wie auch die Methoden der Vermittlung, kurz: die gesamte Rezeption der Fotografie in der Öffentlichkeit.

Als sich Anfang April 1974 die ersten einleitenden Gespräche mit der Österreichischen Länderbank ergeben hatten, ging es vorerst um die Frage der Vermittlung, genauer: Um die Erstellung eines längerfristigen Ausstellungsprogrammes, das durch Vortragsreihen über Fotografie ergänzt werden sollte. Mit diesen Aktivitäten, so unsere Vorstellungen, würde die Aufmerksamkeit der Bundesministerien auf die bislang noch fehlenden Integrierung im Ausstellungs- und Museumswesen gelenkt werden. Das von Werner H. Mraz und mir erarbeitete Rohkonzept vom 22.4.1974 enthielt bereits folgende Vorschläge: Übernahme von internationalen Ausstellungen, Zusammenarbeit mit Schulen, Lehrern und Kunstpädagogen; regelmäßige Veranstaltung von Fotoworkshops, Seminaren und diversen Sonderprogrammen; die Produktion von Katalogen und Kalendern sowie die Herausgabe einer Zeitschrift für Fotografie.

Ein Sammlungskonzept war zu diesem Zeitpunkt noch nicht vorgesehen. Erst der Besuch von Van Deren Coke im April 1975, dessen Vortrag »Fotografische Ausbildung an amerikanischen Universitäten« und die sich daraus mit der Bank ergebenden Gespräche über mögliche Richtlinien zur Etablierung einer Fotosammlung, hatten dazu geführt, die Sammlung Fotografis Länderbank zu gründen.

Demzufolge legten wir der Bank im Mai 1975 eine erweiterte Konzeption vor, in der bereits klar definiert war, daß als Grundstock einer Sammlung, nur eine nach internationalen Maßstäben angelegte Bildauswahl in Frage kommen konnte. In den Unterlagen, die wir der Bank überreicht hatten, befand sich auch das Sammlungsbeispiel der Exchange National Bank in Chicago. Diese Bank hatte, auf Ini-

tiative von Nancy und Beaumont Newhall hin, bereits 1966 begonnen, Fotografien zu sammeln. Waren es anfangs vor allem Bilder aus der Frühgeschichte der Fotografie gewesen, so kamen bald Beispiele aus der wissenschaftlichen und der Weltraumfotografie hinzu. Dieses ausgeprägte Interesse an der Wissenschaft ging auf den Begründer der EN-Sammlung, Samuel W. Sax zurück, der lange Jahre die leitende Funktion des Präsidenten der »Photographic Art & Science« in den USA inne hatte, neben seiner Tätigkeit als Generaldirektor der Exchange National Bank.

Sicherlich hat der Hinweis auf die Sammeltätigkeit eines derart prominenten amerikanischen Geldinstitutes dazu beigetragen, daß die Länderbank noch im Sommer 1975 der Idee, eine Fotosammlung zu gründen, schon bedeutend näher gekommen war.

Unser Ansprechpartner in der Länderbank war Direktor Ivo Stanek, ein musisch begabter und vielseitig interessierter Mann. Überzeugt von den bisher noch ungenutzten Möglichkeiten, die eine solche Einrichtung für die Österreichische Länderbank bieten könnte, wußte Direktor Stanek unsere Intentionen immer eloquent und mit großem persönlichen Engagement bei den dafür maßgeblichen Stellen seines Bankmanagements zu vertreten. Ohne seine Mitwirkung wäre es wohl kaum möglich gewesen, das Sammlungsprogramm innerhalb von zehn Jahren auch nur einigermaßen zu realisieren.

Im Herbst 1975 war es zwischen der Galerie Die Brücke und der Österreichischen Länderbank zu einer ersten schriftlichen Vereinbarung gekommen, welche die Organisation von Ausstellungen und eventuellen Fotoworkshops bereits beinhaltete.

Ende des Jahres erinnerten wir, in einem weiteren ausführlichen Elaborat an die Bank, an die einhundertfünfzigjährige Geschichte der Fotografie und den bislang versäumten Kulturauftrag der österreichischen Bundesmuseen, die Fotografie als ein der Kunst ebenbürtiges Sammelobjekt in ihr Programm miteinzubeziehen. Darin waren auch konkrete Vorschläge, wie dieser Nachholbedarf gedeckt werden könnte, enthalten. Es war uns damals durchaus bewußt, daß keine gesamtethische Darstellung der Fotografie möglich war, dazu hätte es vorab bereits jahrzehntelanger Sammeltätigkeit der Bank bedurft, die es selbst von österreichischen Museen nur ansatzweise gegeben hatte. Unsere Empfehlung lautete deshalb, sich auf maximal drei Schwerpunkte aus der Kunstgeschichte der Fotografie zu kon-

zentrieren, nämlich: Frühe Fotografie, Pictorialismus und Neue Sachlichkeit. Darüber hinaus sollten herausragenden Einzelleistungen aus Sozial-, Porträt-, Reportage- und Dokumentationsfotografie ein gebührend großer Platz in der zukünftigen Sammlung eingeräumt werden. Ergänzend dazu sollten auch österreichische Fotografen¹ - wir zitierten Otmar Thormann - schrittweise in das Sammlungsprogramm eingebunden werden, wobei deren Hauptakzent jedoch auch auf den drei genannten Schwerpunkten liegen sollte.

In einem späteren Schreiben vom August 1976, präzisierten wir die Notwendigkeit einer solchen Sammlungsstruktur und begründeten dies mit: »Der Ausspruch, rückschauend eröffnet sich die Zukunft, scheint auf dieses Medium ganz besonders zuzutreffen. Er mahnt gutes historisches Material aufzufinden und zu bewahren, das in der einschlägigen Fachliteratur, von Kunsthistorikern und Forschern aufbereitet, einen Überblick über das gibt, was als Norm aufgefaßt werden kann - für Entscheidungen, wie sie sich einer Sammlung immer wieder stellen.«

Sammlungsstruktur

Frühzeit der Fotografie

Mit der bahnbrechenden Erfindung des Papier-Positiv-Negativ-Verfahrens von William Henry Fox Talbot hatte man ab 1840 die Möglichkeit, beliebig viele Papierabzüge von einer einzigen Vorlage herzustellen. Neue Kamerakonstruktionen, verbesserte Linsen, chemische Beschleuniger und neue Papierträger führten zu immer besseren Bildergebnissen.

Österreich hat hierbei einen besonders hohen Anteil in der technisch-wissenschaftlichen Entwicklung der Fotografie aufzuweisen. Zu erwähnen sind besonders der Objektiv- und Kamerabau, speziell das Petzval-Objektiv an der Voigtländer-Kamera.² Vom Standpunkt der künstlerischen Fotoproduktion aus gesehen, waren jedoch Großbritannien und Frankreich jahrzehntelang führend.

Als am 19. August 1839 in Paris in einer gemeinsamen Sitzung der Academie de Siènce und der Academie des Beaux Arts das Verfahren der Daguerreotypie der Welt bekanntgegeben wurde, befand sich auch ein österreichischer Delegierter unter den geladenen Gä-

sten: Andreas Ritter von Ettingshausen. Von Metternich persönlich beordert daran teilzunehmen, hatte Ettingshausen außerdem noch den Auftrag erhalten, das Verfahren bei Daguerre zu erlernen, um es nach Österreich zu bringen. Wie man aus der Geschichte weiß, stand Metternich mit Alexander von Humboldt in jahrzehntelanger freundschaftlicher Verbindung, in deren Verlauf über diese beiden Erfindungen ein reger Gedankenaustausch stattgefunden hat. Humboldt zog jedoch die Daguerreotypie der Talbotypie, die er sogar vollkommen ablehnte, vor. Diese Tatsache mag Metternich bewogen haben, sein Interesse ausschließlich auf die Daguerreotypie zu konzentrieren, weshalb die Daguerreotypie durch seine Unterstützung in Österreich auch so rasch Verbreitung finden konnte. Trotzdem blieb es eine Fehleinschätzung seinerseits. Die Folgen sind aus der österreichischen Geschichte der Fotografie ersichtlich, denn im Gegensatz zu Großbritannien und Frankreich, wo die Talbotypie oder Calotypie von den Fotografen vielfach verwendet wurde, ist das klassische Papier-Positiv-Abzugsverfahren, wie wir es heute noch kennen, in Österreich anfangs eher nur von einem kleinen Kreis von Fotografen ausgeübt worden. Unter ihnen befanden sich der Landschafts- und Architekturfotograf Andreas Groll, die Brüder Rudolf Gaupmann und G. Fischer.³ Einer der frühen Calotypisten - dessen historische Aufarbeitung nach wie vor aussteht -, war der aus Serbien stammende Anastasius Jovanovic, der seit 1838 in Wien lebte und bei Georg Anton Martin, die Daguerreotypie erlernt hatte. Aus den Unterlagen, die mir derzeit zur Verfügung stehen, geht hervor, daß sich Jovanovic ab 1844 ausschließlich mit der Calotypie beschäftigt hatte. Das war zu diesem Zeitpunkt unter den Berufsfotografen in Österreich noch eher selten.

Aus der Frühzeit der Fotografie beinhaltet die Sammlung Fotografis Bilder von folgenden Fotografen: William Henry Fox Talbot, David Octavius Hill, Robert Adamson, Eduard Denis Baldus, Felice Antonio Beato, Bisson Frères, Etienne Carjat, Nadar, Lewis Carroll, Julia Margaret Cameron, Reverent Calvert Jones, Maxime du Camp, Roger Fenton, Francis Frith, Andreas Groll, Hermann Klee und August Salzmann sowie Eadweard Muybridge und Carlton E. Watkins.

Pictorialismus

Typisch für diese Zeit war die starke Anlehnung der Fotografie an die expressionistische Malerei. Es wurde viel mit weichzeichnenden Aufnahnehilfen, wie den Monokelobjektiven, unterkorrigierten Objektiven und Lochkameras, experimentiert. Das Ausschnitthafte, ein charakteristisches Kriterium der Impressionisten, wurde von den Pictorialisten in die Fotografie übernommen. Man strebte größtmögliche Formate an, die sorgfältig gerahmt und signiert, den Anspruch der Fotografen unterstützen sollte, mit Gemälden zu konkurrieren. Ein Höhepunkt dieser Auseinandersetzung war der Streit zwischen Schärfe und Unschärfe im manipulierbaren Positiv-Verfahren, einem Edeldruckverfahren, der Gummi-, Pigment- und Platinabzüge.

Im ausgehenden 19. Jahrhundert wurde die Kunstwürdigkeit der Fotografie auf das Heftigste diskutiert. Vor allem in England hatte das 1889 publizierte Buch von Henry Peter Emerson, »Naturalistic Photography«, der die Gleichstellung der Fotografie mit der Malerei forderte, großes Aufsehen erregt. Emerson schreibt: »Die Fotografie hat man ein Medium ohne Verantwortung genannt. Das ist so ziemlich das Gleiche, als würde man es ein mechanisches Verfahren nennen. Eine vielbewegte Streitfrage ist die Behauptung, daß die Fotografie kein Medium der Kunst sei, weil sie ohne Handarbeit entstehe, wie die Leute sagen - obwohl viel Handarbeit und Kopfarbeit bei ihr anfällt. Diese These ist ein Trugschluss, der aus Gedankenlosigkeit entsteht. Der Maler lernt seine Technik, um sich ausdrücken zu können, und er betrachtet die Malerei als geistigen Prozeß. Das gleiche gilt für die Fotografie, zumindest für die künstlerische Fotografie; sie ist ein schwieriger geistiger Prozeß und stellt das ganze Vermögen des Künstlers auf die Probe, auch dann, wenn er der Technik Herr geworden ist.«⁴ Eine Auffassung, die bis heute nichts von ihrer Aktualität verloren hat, wenngleich sich die Methoden der künstlerischen Produktion seitdem grundlegend verändert haben.

Um 1886 gab es unter den Amateurfotografen innerhalb der Photographischen Gesellschaft, gegründet 1861 in Wien (PhGW), aufgrund der Kunstfotografie eine große ideologische Auseinandersetzung. Vereinsaustritte waren die Folge. Die daraus entstandene Splittergruppe gründete 1887 den Club der Amateurphotographen, ab

1891 Wiener Camera Club genannt, der der Kunstfotografie viele neue Impulse brachte. Ein Vereinsmitglied, der österreichische Physiker, Maler und Druckgraphiker Dr. Hugo Henneberg, sah 1895 in London die ersten Gummidrucke von Robert Demachy und brachte diese Bilder für eine Ausstellung nach Wien. Das Verfahren Demachys bestand aus einer sehr schmalen Tonwertskala, wie dies beim einfachen Gummidruck durchaus üblich ist. Erst Hans Watzek, ein Wiener Zeichenlehrer, entwickelte 1896 den dreifachen Gummidruck mit breiter Tonwertskala. Das Interesse von Carl Christian Heinrich Kühn - Sohn eines begüterten Kaufmannes aus Dresden, der wegen seines Asthmaleidens nach Innsbruck gezogen war -, galt bis zu diesem Zeitpunkt ausschließlich dem Platinverfahren. Erst durch die Begegnung mit Henneberg begann sich Kühn mit der Technik des wiederentdeckten Gummidrucks zu beschäftigen, er entwickelte den Kombinationsdruck, auch Mehrfarbendruck genannt, um eine möglichst breite Tonwertskala zu erreichen. So entstand eine fruchtbare Künstlergemeinschaft zwischen Hans Watzek, Heinrich Kühn und Hugo Henneberg, die ihre Bilder mit einem Kleeblatt signierte. Das sogenannte »Wiener Trifolium« wurde rasch international bekannt. Über Hugo Henneberg knüpfte Heinrich Kühn die ersten Kontakte zu Alfred Stieglitz, der ihn 1904 in Igls bei Innsbruck besuchte. Zwischen Stieglitz und Kühn bestand ein jahrzehntelanger und intensiv geführter Briefwechsel, der bis 1931 währte. Außerdem widmete Stieglitz die gesamte Ausgabe von »Camera Work No.13« den Arbeiten des Wiener Trifoliums.

Für die Sammlung konnten aus der Zeit des Pictorialismus Bilder von folgenden Fotografen erworben werden: Arthur Benda, Alvin Langdon Coburn, Henry Peter Emerson, Frederick Henry Evans, Emil Otto Hoppé, Dr. Emil Mayer, Léonard Misonne, Adolph de Meyer, Heinrich Kühn, Edwin Hale Lincoln, Edward Steichen, Alfred Stieglitz und Paul Strand.

Neue Sachlichkeit - Experimentelle Fotografie

In Dresden wurde 1909 die »Internationale Photographische Ausstellung«⁵ mit großem Erfolg gezeigt, an der auch österreichische Fotografen beteiligt waren. Das Neue an dieser Ausstellung war, daß zum ersten Mal wichtige Anwendungsbereiche der Fotografie nicht

nur in der Wissenschaft sondern auch in der Technik mit einbezogen worden sind. Es war eine in erster Linie dem Fortschritt gewidmete Ausstellung, die höchstens mit den neuen Technologien unserer Zeit zu vergleichen wäre.

Die sukzessive Abkehr von der malerischen Fotografie in den frühen 20er Jahren wurde in Deutschland durch drei wichtige Ausstellungen deutlich: Deutsche Photographische Ausstellung (Stuttgart, 1920); Kino- und Photo-Ausstellung (Berlin, 1925) und die ebenfalls in Stuttgart gezeigte Film- und Foto-Ausstellung des Deutschen Werkbundes im Jahr 1929, welche auch in Wien, ergänzt durch einen Österreichteil, 1930 zu sehen war.

Die Weiterentwicklung der fotografischen Aufnahmegeräte, 1925 war das erste Leica-Modell in Serienproduktion auf den Markt gekommen, wobei die perforierte Filmrolle eine raschere Bildabfolge erlaubte, führte zu einer Neuorientierung des Mediums. Ab diesem Zeitpunkt hießen die neuen Ziele der Fotografie: Bildschärfe, Klarheit des Themas und fotografische Exaktheit. Sie galten in erster Linie der ästhetischen Beherrschung einer, durch Industrie und Technik grundlegend veränderten, neuen Lebenswirklichkeit, denn: »Das Darstellungsmedium Fotografie, in der kulturellen Hierarchie bislang untergeordnet, findet zu seinem medienspezifischen, ästhetischen und technischen Selbstverständnis, präsentiert sich selbstbewußt als Bildträger seiner Zeit, prägt die visuellen Kategorien einer breiten Öffentlichkeit, verändert rationelles und sensitives Bewußtsein, nimmt Einfluß auf gesellschaftliche Abläufe und nagt an den traditionellen kulturellen Hierarchien.«⁶

Einen wesentlichen Anteil an dieser Entwicklung kommt dem »Bauhaus« zu. Unter dem Einfluß von László Moholy-Nagy entstand ab 1923 ein freier experimenteller Ansatz unter den fotografierenden Studenten.⁷ Viele Ideen der »Dada-Bewegung«, wie die Collage-Technik, der Einbezug typographischer Sprachsymbole, aber auch Fotozeichnungen, Fotogramme oder die Verwendung von Licht-Raum-Modulatoren für die Ablichtung von Lichtbewegungen, bildeten wichtige Grundelemente für eine neue kompositorische Bildgestaltung. Besonders der Einfluß des russischen Konstruktivisten, Alexander Rodtschenko, brachte der Fotografie viele neue Impulse. Für ihn war beispielsweise die Perspektive vom Bauchnabel aus gesehen, in der Kunst wie in der Fotografie, schon lange festge-

legt. Er begründete dies mit: »Und die interessantesten Blickwinkel der Gegenwart sind die von oben nach unten und die von unten nach oben und ihre Diagonalen.«⁸

Moholy-Nagy hatte bereits 1922, gemeinsam mit seiner ersten Frau Lucia, seine erste These über die Fotografie unter »Produktion - Reproduktion« schriftlich niedergelegt, in der es unter anderem heißt: »Der photographische Apparat hält Lichterscheinungen mittels der an der Rückwand der Kamera befindlichen Bromsilberplatte fest. Wir haben bisher diese Fähigkeit des Apparates nur in sekundärem Sinne verwendet: zum Festhalten (Reproduzieren) einzelner Objekte, wie sie das Licht reflektierten und absorbierten. Wenn wir die Umwertung auch hier vollführen, müssen wir die Lichtempfindlichkeit der Bromsilberplatte dazu benutzen, die von uns mit Spiegel-Linsenvorrichtungen usw. gestalteten Lichterscheinungen (Lichtspielmomente) zu empfangen und zu fixieren.«⁹

Dem aus Wien stammenden Gründungsmitglied des Berliner Club Dada (1918) Raoul Hausmann, ging es vor allem um die Anleitung des neuen Sehens, denn: »Die Beherrschung der Form ist für den Fotografen wichtiger als literarische Ideen.«¹⁰ Hausmann begründete seine Überzeugung in seinem Aufsatz »Wie kann ein gutes Bildnisphoto entstehen?« Er schreibt: »Formen wirken nicht an sich, sondern nur im Zusammenhang. Deutlicher gesagt: nur durch ihren Gegensatz. Ein Auge, eingebettet in die Wange, überdacht von Stirn und Augenbraue, benachbart der Nase, kann etwas Psychologisches aussagen. Aber nur durch den inneren Gegensatz der Formkomplexe. Und dies ist das Wesensproblem der neuen Photographie: Erkennen der Gegensätze der charakterisierenden Details ... Das spezifisch photographische Sehen verlangt aber eine gewisse Kenntnis der Art des Seh-Aktes überhaupt. Das menschliche Auge nimmt nämlich nicht unzählige Punkte hintereinander gleich scharf wahr, sondern es ist astigmatisch, das heißt, daß nur in einer bestimmten angesehenen Tiefenzone Schärfe vorhanden ist, alle anderen Lichtwege und Zonenteile fallen zerstreut, in ungenauen Abständen, ganz ähnlich wie beim sogenannten Anastigmaten. Die scheinbar gleiche Schärfenwahrnehmung wird nur durch das Bewußtsein vorgetäuscht ... Man sollte sich angewöhnen, stets alle angeschauten Dinge auf ihre einfachste Grundform, also Körperform, wie: Kugel, Kegel, Kubus, usw. hin anzusehen ... Es liegt in der Natur des menschl-

chen Sehens, von Blickfängen oder Blickpunkten angezogen zu werden. Diese Blickpunkte entstehen zum Beispiel aus den Gegensätzen Hell und Dunkel, etwa also eines glänzenden gewölbten Auges in seiner dunklen Höhle. In Grundformen übertragen: neben einer Aufwölbung wirkt eine Vertiefung als Blickfang der Gegensätze.«¹¹

Wurde in Deutschland über die Fotografie vom Bauhaus ausgehend, sowohl eine theoretisch als auch eine praktisch-experimentelle fruchtbare Diskussion geführt, so fehlte diese in Österreich nahezu gänzlich. Trotz beachtlicher Einzelleistungen, die auf neusachliche Tendenzen hinwiesen, wie etwa die Auftragsarbeiten eines Arthur Benda, Johann Wimmer oder Karl Blaschek, hat diese Stilrichtung in Österreich nie richtig Schule gemacht. Verschiedene Kompositionselemente, wie etwa im Œuvre von Rudolf Koppitz weisen zwar auf einen neusachlichen Einfluß hin, sie bleiben aber mehr oder weniger auf Bildinszenierungen beschränkt, die dem Pictorialismus der Jahrhundertwende näher verwandt ist als dem Ausdruck des »Neuen Sehens«. Eine formal-inhaltliche und theoretisch-programmatische Auseinandersetzung, wie sie vergleichsweise in der Malerischen Fotografie durch das Wiener Trifolium geführt worden war, fand über die Neue Sachlichkeit nicht statt.

Ankäufe aus der Zeit der Neuen Sachlichkeit und ihren experimentellen Tendenzen, sowie Bildbeispiele aus der Subjektiven Fotografie, wurden von folgenden Fotografen in die Sammlung aufgenommen: Herbert Bayer, Arthur Benda, Karl Blossfeldt, Francis Bruguière, Frantisek Drtikol, Raoul Hausmann, Florence Henri, Alfred Ehrhardt, Lotte Jacobi, André Kertész, Werner Mantz, László Moholy-Nagy, Karel Novák, Man Ray, Albert Renger-Patzsch, Jaroslaw Rössler, Drahomir Ruzicka, August Sander, Friedrich Seidenstücker, Otto Steinert, Josef Sudek, Alexander Rodtschenko und Maurice Tabard.

Vorstellung der Konzeption der Sammlung Fotografis

Am 25. Mai 1976 wurde im Festsaal der Österreichischen Länderbank in einer Pressekonferenz das Konzept der Sammlung Fotografis, unter dem Vorsitz des damaligen Generaldirektors, Dr. Wolfgang Erndl, vorgestellt. Über 40 österreichische Kulturjournalisten und

Fotografen nahmen daran teil. Der Sammlungsleiter Ivo Stanek erläuterte das Sammlungsprogramm der Bank. Um die Presse über internationale Sammlungsstrategien und Richtlinien auf diesem Gebiet zu informieren, war Jean Claude Lemagny, Kurator für zeitgenössische Fotografie am Cabinet des Estampes an der Bibliothèque nationale in Paris, zu einem Vortrag nach Wien eingeladen worden.

Lemagny befaßte sich in seinem Referat vor allem mit der Doppelfunktion dieser französischen Institution, die sowohl die Aufgabenbereiche eines Museums als auch die eines Dokumentationszentrums zu erfüllen hat. Seit ihrer Gründung im 17. Jahrhundert ist es das Ziel der Bibliothèque nationale, reproduzierbare Bilder auf breiter Basis zu sammeln, die nach Kategorien und Sujetgruppen klassifiziert, aufbewahrt werden, um dem Benutzer bei Bedarf zur Verfügung zu stehen. Neben einer umfangreichen Dokumentation über die Topographie von Paris, Landschaftsbildern, Stilleben und Porträts, befindet sich im Besitz der Bn nicht nur die umfangreichste Druckgraphiksammlung der Welt, sondern auch eine beachtliche Zahl von Beispielen an historischer und zeitgenössischer Fotografie.

Als die Fotografen um 1850 begonnen hatten, ihre Werke dem Cabinet des Estampes zur Verfügung zu stellen, wurden diese noch ausschließlich nach Sujets klassifiziert. Erst seit Mitte der 40er Jahre unseres Jahrhunderts, also nach dem Erscheinen des Standardwerkes »Histoire de la Photographie« von Lecuyer und Sougez, begann man die fotografische Sammlung an der Bibliothèque nationale auch unter den Namen ihrer Autoren einzureihen. Für die Neustrukturierung dieser Fotosammlung an der Bibliothèque nationale, hatte sich vor allem Sougez eingesetzt. Ihr besonderes Merkmal ist, daß sie zwei vollkommen gegensätzliche Kriterien in sich vereint: einerseits die Fotografie als kreativen künstlerischen Akt, andererseits als Mittel der Dokumentation. Darüber hinaus verfügt die Bibliothèque nationale über eine umfangreiche Sammlung an Schriften und Dokumentationen zur Geschichte der Fotografie. Die Fotosammlung des Cabinet des Estampes ist für Studienzwecke, Forschungen und Publikationen jedermann frei zugänglich.

Die Zielsetzung der Sammlung Fotografis war eine ähnliche. Allmählich sollte ein Negativ-Positiv-Archiv von den angekauften Bildern angelegt werden, das als Sekundärarchiv, die Originalbilder aus-

genommen, jedem Interessenten zugänglich sein sollte, natürlich auch für Forschungszwecke. Es war auch geplant, dieses Archiv später durch eine Dia- und Videothek zu ergänzen, sowie eine Fachbibliothek aufzubauen.

Die österreichische Presse dokumentierte mit Begeisterung das mutige Engagement der Österreichischen Länderbank, die Fotografie als Sammelobjekt ausgesucht zu haben. Wiederholt gab sie der Hoffnung Ausdruck, dem Beispiel der Bank zu folgen, und der Fotografie, auch in den österreichischen Museen, ihren Platz zu sichern.

Erste internationale Symposien über Fotografie in Österreich

Um der fehlenden Möglichkeit in Österreich entgegen zu wirken, Vorlesungen über Fotografie an den Kunsthochschulen und Universitäten zu halten, waren in die Konzeption der Fotografis auch Vortragsreihen über Fotografie eingebunden worden. Sie standen immer im engen Kontext zum Sammlungsprogramm selbst und sind auch so zu verstehen. Sie sollten als Informationsbasis dienen, um eine theoretische Auseinandersetzung mit dem Phänomen Fotografie überhaupt erst einmal einzuleiten. Da diese rechercheaufwendige Vermittlertätigkeit neben der eigentlichen Aufbauarbeit in der Sammlung zu geschehen hatte, sollten diese Symposien nur solange fortgeführt werden, bis eine andere Institution, sei es eine Kunsthochschule oder eine Universität, bereit wäre diese Idee zu übernehmen und mit dem geeigneten Instrumentarium zu unterstützen.

Wie bereits erwähnt, gab es im deutschen Sprachraum bis 1976 so gut wie keine öffentliche Auseinandersetzung mit dem Medium Fotografie. Aufgrund der bestehenden guten Kontakte aus unserer Galeriarbeit hatten wir jedoch die Möglichkeit, einen ausgezeichneten Zugang zu allen wichtigen Fotohistorikern und Kunstwissenschaftlern, wie Helmut Gernsheim, Beaumont Newhall, Van Deren Coke, Heinz K. Henisch, um nur einige zu nennen, zu erhalten. Das wiederum erlaubte uns ein Symposienprogramm zu erstellen, das Wien für wenige Tage im Jahr zu einem Zentrum der Fotografie werden ließ, ähnlich wie das in der Frühzeit der Fotografie im 19. Jahrhundert über Jahrzehnte hinweg der Fall gewesen war. Wie groß der Be-

darf nach einer solchen Veranstaltungsreihe war, zeigte sich schon an den hohen Besucherzahlen der ersten beiden Symposien. Über vierhundert Personen hatten daran teilgenommen, darunter viele Gäste aus dem benachbarten Ausland. Selbst Professoren der Folkwangschule in Essen, wie Ute Eskildsen, waren mit ihren Studenten nach Wien gekommen, um an den Symposien der Fotografis teilzunehmen.

Erstes Symposion: »1826 - 1976. 150 Jahre Kultur- und Kunstgeschichte der Fotografie I«

24.-26. Juni 1976 - Österreichische Länderbank, Festsaal

Es war uns eine besondere Freude gewesen, als Helmut Gernsheim unserer Einladung zugestimmt hatte, das Erste Symposion der Sammlung Fotografis mit dem Vortrag über »Die ersten hundert Jahre der Fotografie« zu beginnen. In Hommage an seine langjährige fotowissenschaftliche Tätigkeit sowie aufgrund seiner Entdeckung, die erste Fotografie der Welt von Niépce, der Blick aus dem Fenster seines Arbeitszimmers in Chalon-sur-Saône aus dem Jahre 1826/27, stellten wir das gesamte Symposion unter den Titel »1826-1976. 150 Jahre Kultur- und Kunstgeschichte der Fotografie«.

Gernsheim skizzierte in seinem Vortrag die wichtigsten Entwicklungsschritte der ersten hundert Jahre, und ging dann besonders auf die Porträtaufnahmen von Julia Margaret Cameron und die Fotografie des Viktorianischen Zeitalters ein.

Wir standen mit Gernsheim schon seit 1971 in freundschaftlicher Verbindung. Er und seine erste Frau Alison waren herausragende Forscher und Historiker auf dem Gebiet der Foto- und Kulturgeschichte gewesen, das er studiert hatte. Während des Zweiten Weltkrieges, hatten Alison und Helmut Gernsheim in London begonnen, sich mit der Fotografie zu beschäftigen; bestärkt durch eine persönliche Anregung von Beaumont Newhall im Dezember 1944, der Gernsheim den Rat gab, seine bisherigen Sammelgebiete, die Afrikanische Kunst und den Holzschnitt des Deutschen Expressionismus, zugunsten der Fotografie ein wenig zurück zu stellen¹², was Gernsheim - wie man weiss - nur zu gerne befolgt hatte. Schließlich ist ihm, wie bereits erwähnt, 1952 die Entdeckung der ersten Fotografie der Welt zu verdanken. Die Forschungen von Gernsheim, pu-

bliziert in zahlreichen Büchern und Fachzeitschriften, bilden ein wichtiges Basismaterial jeder Kunsthochschule oder Universität, an der Fotografie unterrichtet wird.

Das Monumentalwerk aus dem Jahre 1955, »The History of Photography« von Alison und Helmut Gernsheim, gehört, zusammen mit Newhalls gleichnamigem Werk, und neben »Kunst und Fotografie« von Otto Stelzer und »Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie« von Wolfgang Baier, zu der Grundlagenliteratur der Fotografie überhaupt. Die inzwischen weltberühmt gewordene Helmut Gernsheim Collection, gegründet im Januar 1945, ist seit 1964 an der Universität in Austin, Texas, untergebracht. Viele seiner zahlreichen Standardwerke, über Julia Margaret Cameron, Lewis Carroll, Roger Fenton, Louis Jacques Mandé Daguerre, Historic Events, Creative Photography, haben die Fotogeschichte ungemein bereichert. Allein »A Concise History of Photography« wurde in acht Sprachen übersetzt und ist mit einer Gesamtauflage von 110 000 Exemplaren sicherlich als eines der populärsten Werke der Fotoliteratur zu bezeichnen. Nicht zu vergessen die Ausstellung »Hundred Years of Photography«, die das Ehepaar Gernsheim im Jahre 1951 in London zusammengestellt hatte. Sie erregte großes Aufsehen und war die Ausgangsbasis für die Gründung vieler Fotosammlungen.

Hatte sich der Vortrag von Gernsheim wie ein atemberaubender Parcours durch die Geschichte der Fotografie angehört, so ließ das Referat von Van Deren Coke über »Entwicklungen und Möglichkeiten der Fotografie« bestenfalls ahnen, welche Wegstrecke in Österreich noch vor uns liegt, um ein solches Selbstverständnis der Fotografie zu erlangen, wie es in den amerikanischen Universitäten schon seit Jahrzehnten praktiziert wird.

Dem gegenüber stellte Hans Georg Puttnies die provokative Frage in den Raum: Was ist Fotografie? Und beantwortete sie gleich selbst mit: »Wenn nun diese Geschichte der Fotografie, diese kleine und sehr individuelle, eines zeigen konnte, dann vielleicht dies, daß die Fotografie nicht auf einen Nenner zu bringen ist, daß man nicht sagen kann, daß sie ein Produkt ist, eine Mischung aus objektiven Erfahren und eines subjektiven Auswahlprinzips, sondern geschichtlich bestimmt. Was wir aus ihr entnehmen können, ist sowohl eine Entfaltung unseres Wahrnehmungsapparates, der sich löst von Ansichten, die auf transzendente Zusammenhänge gerichtet sind,

die das Irdische übersteigen, sich immer weiter in das Fragment hineinbewegen, in die Oberflächenerscheinung auf der einen Seite, und auf der anderen - dieser Privatisierung und Fragmentierung der Wahrnehmung versucht, sich selbst zu vergewissern und inne zu werden. Die Fotografie ist sozusagen ein Reflex dieser ganzen Wahrnehmungsentwicklung und damit auch ein Dokument und Bericht über unser Verhältnis zur Geschichte. Sie ist sozusagen eine unbewußte Form der Geschichtsschreibung.«¹³

Pierre Cordier demonstrierte ein fotografisches Verfahren, das ohne Optik und Kamera auskommt. Cordier lebt in Brüssel und hatte sich nach einem Studium der Ökonomie und Politischen Wissenschaften der Fotografie zugewandt. Er zählt zu den Hauptvertretern der sogenannten Generativen Fotografie. Das von ihm so benannte Chemigramm beruht auf parafotografischen Techniken, deren Bilder ohne Verwendung eines Objektivs oder einer Kamera entstehen. Im Gegensatz zur klassischen Fotografie, bei der das Licht eine entscheidende Rolle spielt, wird diese Arbeit in der Chemigraphie vom Fixier- und Entwicklungsbad übernommen. Als Cordier 1956 sein erstes Chemigramm schuf, sprach man noch nicht von einem »Œuvre ouvert«, also einem Kunstwerk, das beim Auftauchen von ein oder zwei neuen Elementen, seine vorhandene Struktur komplett verändern kann.¹⁴ Nach Cordier hätte das Chemigramm eigentlich schon bei der Einführung des Fotopapiers auftauchen müssen, weil allein durch den Einfluß verschiedener Chemikalien abstrakte Muster entstehen können.

Das Gehörte verblüffte das Publikum. Zuviel Neues und bislang noch Unbekanntes war vorgetragen worden, wofür damals in Österreich noch die Basis fehlte. Das Fazit des Ersten Symposiums über Fotografie in Österreich lautete: Das Auditorium reagierte vorerst mit Sprachlosigkeit; der Diskurs war zwar eröffnet, fand aber nur auf dem Podium statt.

Wir hatten damals den Aufenthalt von Gernsheim dazu genützt, um in der Bank ein Gespräch mit dem Direktor der Graphischen, Hofrat Dr. Wilhelm Mutschlechner zu führen, mit dem Ziel, eine allmähliche Aufarbeitung der Historischen Bildersammlung an der Graphischen durch Gernsheim in Erwägung zu ziehen. Es bestand von seiten Gernsheims grundsätzlich die Bereitschaft, für diese wichtige Arbeit jährlich ein paar Wochen in Wien zu verbringen. Die



Pierre Cordier (Foto: Guy Barbier)

Bank war auch bereit gewesen, einen bestimmten Betrag aus dem vorgesehenen Ankaufsbudget der Fotografis für die Finanzierung dieses Unternehmens zur Verfügung zu stellen, um österreichisches, fotografisches Kulturgut vor dem sicheren Verfall zu retten. Geseitert ist dieser Plan jedoch allein an der Verteilung der administrativen Kompetenzen an der Graphischen. Die gesamte Schule ist dem Bundesministerium für Unterricht und Kunst zugeordnet, wie auch die Schulbibliothek, in der bis heute die Fotosammlung von der Bibliothekarin verwaltet wird. Eine unserer damaligen Überlegungen war, daß für diese wichtige Forschungsaufgabe auch mit dem Bundesministerium für Wissenschaft und Kunst Kontakt aufgenommen werden sollte. Das hätte aber eventuell bedeutet, daß die Fotosammlung aus dem Schulbereich der Graphischen herausgenommen hätte werden müssen, um diese einem Museum oder der Österreichischen Nationalbibliothek, hier dem Bildarchiv neu zuzuordnen. Hier hätten die Bestände der Graphischen sowohl archivarisch als auch konservatorisch fachgerecht betreut werden können.

Daß es hier vor allem um eine personelle Frage ging, die im Jahre 1976 nur über einen kompetenten Fachmann aus dem Ausland,

wie Gernsheim, hätte gelöst werden können, wird verständlich, wenn man weiß, daß es erst viele Jahre später in Österreich möglich gewesen ist, einen qualifizierten Fotorestaurator zu beschäftigen. So wurde die erste Diplomarbeit in Wien über Fotorestaurierung von Sebastian Dobrusskin, 1989, in einer Ausstellung über dieses Thema unter dem Titel »Identifizierung, Konservierung und Restaurierung bemalter und übermalter Photographien« vorgestellt. Diese war in Zusammenarbeit mit der Österreichischen Nationalbibliothek, der Meisterschule für Restaurierung an der Akademie der bildenden Künste in Wien, des National Archives of Ottawa in Canada und der Graphischen ermöglicht worden.¹⁵

Es gab also viele Gründe, weshalb die Verhandlungen der Sammlung Fotografis, 1976 mit der Graphischen nicht weitergeführt werden konnten. De facto ist das Problem Graphische, auch jetzt, wo wir das Jahr 1999 schreiben, noch immer ungelöst. Nach wie vor ist die Historische Fotosammlung an der Graphischen weder statistisch erfasst, noch ist sie inzwischen konservatorisch und archivarisch fachgerecht aufbereitet worden.

Zweites Symposium: »1826 - 1976. 150 Jahre Kultur- und Kunstgeschichte der Fotografie II.«

8. Oktober 1976 - Österreichische Länderbank, Festsaal

Für den deutschen Kunsthistoriker Wilfried Wiegand begann »Die neue Avantgarde der Fotografie in Amerika« mit den Arbeiten von Robert Frank, deren Hauptmerkmal es ist, ein Gefühl des Dabeiseins und des Dazugehörens zu vermitteln. »Hier hat der Fotograf zum ersten Mal nicht vor der Wirklichkeit gestanden, sondern gibt zu erkennen, daß er sich in ihr befunden hat.«¹⁶ Wiegand schließt daraus: »Der Dargestellte wird in seiner Pose belassen, er darf sich selbst geben, wie er sich fühlt, und er fühlt sich wahrscheinlich gut ... Das Bild ist nicht komponiert, sondern so, wie man einen guten Bekannten aufnimmt. Ein Ausdrucksmittel, das eine persönliche Beziehung, eine gewisse Nähe zum Dargestellten ausdrücken kann. Bezeichnend für das Werk junger Amerikaner ist auch das Bestreben, keine Einzelbilder, sondern Bilderfolgen zu machen ... Die Individualisierung der Fotografie, das Private, der Rückzug in die in-

nerer Welt, die Darstellung innerer Landschaften, auf solche Formen hat man die junge amerikanische Fotografie oft gebracht. Aber in diesem Seriencharakter, in diesen übergreifenden, analytischen Formen, in diesen fast soziologischen Unternehmungen liegt ein Aspekt, der über das bloß Individuelle weit hinausgeht. Und ich meine, wenn ich eine Vermutung äußern darf, daß der künftige Weg der Fotografie in diesen kollektiven Unternehmungen liegen wird, das diese Individualisierung, diese radikale Subjektivierung der Fotografie eigentlich nur eine erste Phase der fotografischen Avantgarde war und wir jetzt schon Ansätze der zweiten Phase sehen, die dieses rein Subjektivistische überwindet.«¹⁷

In Duane Michals Vorstellung von »This is a Real Dream« spielt die Gedankenwelt die zentrale Rolle. »Das Einzige, worüber ich Bescheid weiß, sind meine eigenen Gefühle und mein Bewußtsein. Das ist alles, womit ich mich beschäftigen kann; selbst darüber weiß ich letztendlich nicht sehr viel, denn die Realität spielt sich auch nur in meinem Bewußtsein ab ... Ich glaube nicht, daß ein Bild mehr sagen kann als tausend Worte, im Gegenteil: Tausend Worte sind oft unvergleichlich bedeutender als eine Fotografie. Das einzelne Bild gibt mir nichts, darum habe ich begonnen mit Fotografie zu schreiben. Das erweitert die Möglichkeit sich auszudrücken ... Die meisten Fotografien sagen mir nur, was ich schon weiß: Ich weiß, wie eine nackte Frau aussieht oder ein Apfel, all das habe ich schon einmal gesehen. Ich möchte aber erfahren, was ich nicht weiß. Man soll mir etwas zeigen, was ich nicht in Betracht gezogen habe, soll beweisen, daß ich mich geirrt habe.«¹⁸

Der Wiener Fotograf Wladimir Narbutt-Lieven, langjähriger Leiter der Fotoabteilung am Museum für angewandte Kunst (MAK), war nach dem Krieg, Presse-, Werbe- und Standfotograf in der österreichischen Filmindustrie gewesen. Seit den frühen 70er Jahren beschäftigte sich Narbutt-Lieven mit der Generativen Fotografie¹⁹ und den experimentellen Tendenzen in der Apparativen Kunst. In seinem Vortrag erinnerte Narbutt-Lieven an die Vorbildfunktion, die László Moholy-Nagy, Man Ray und György Kepés auf ihn ausgeübt hatten, und zitierte eine Passage von Herbert W. Franke über die Zukunft neuer Technologien: »Der fotografische Prozeß ist ein Transformationsprozeß, eine eingegebene Information. Das Objekt wird unter Verlust von Informationen - also mittels einer Abstraktion -



Erste Reihe (v.l.n.r.): Wilfried Wiegand, Duane Michals; dritte Reihe: Hans Frank (Pressefoto Österreichische Länderbank)

wieder in visuelle Informationen umgesetzt. Das Ziel ist: Eine Erhaltung der eingegebenen Informationen. Darüber hinaus ist es aber möglich, mit fotografischen Mitteln neue Informationen hinzuzufügen: ein Gewinn von Informationen.«²⁰

Zögernd nur entwickelte sich auf diesem Symposium eine Schlußdiskussion, wobei sich die Fragen des Auditoriums mehr auf die angewandte Seite der Fotografie beschränkten. Dem Herstellungsvorgang selbst wurde also ein weitaus größeres Interesse entgegengebracht, als der eigentlichen Motivation des Fotografen.

Drittes Symposium: »Auf der Suche nach einer neuen Bild-Definition«

23. - 25. Juni 1977 - Österreichische Länderbank, Festsaal

Der amerikanische Sammler, Künstler und Mitbegründer der Kunstzeitschrift »artforum«, John Coplans brillierte in seinem Vortrag »Die Fotografie und die Eroberung des Amerikanischen Westens« über Carlton E. Watkins, einem von New York nach Cali-

fornien ausgewanderten Fotografen. Mit einer großen Plattenkamera ausgerüstet, bereiste er unter den primitivsten Reisebedingungen, Mitte des vorigen Jahrhunderts, die Westküste Amerikas. Beeindruckt von den Mammutaufnahmen und der atemberaubenden Schönheit des Yosemite Valley, erklärte Abraham Lincoln, 1864, das gesamte Gebiet zum Nationalpark. Interessant in diesem Zusammenhang ist der von Watkins bewußt gewählte Einsatz der Bildsequenz als neuem Ausdrucksmittel. John Coplans führte, wie folgt aus: »Bedeutend wurde Watkins durch die ersten Bildsequenzen. So machte er über hundert Aufnahmen von einer Wanderung zu einem Berg, Stück für Stück ihm näher rückend, und vermittelt eine präzisere Vorstellung, als dies nur ein einziges Bild hätte tun können.«²¹

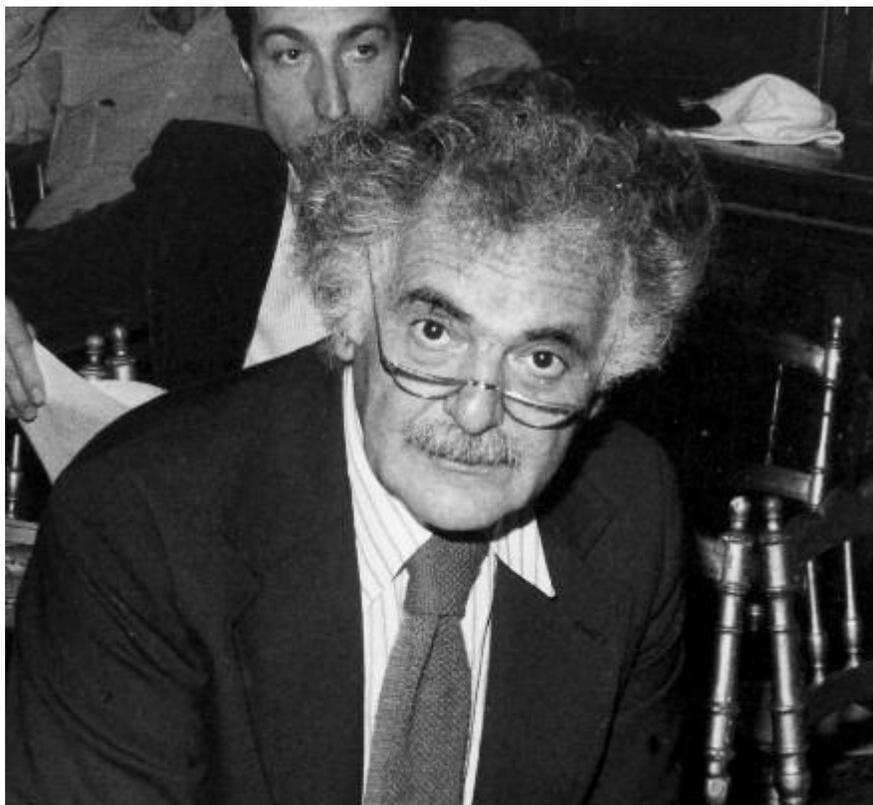
Eadward Muybridge ist Watkins Spuren Jahre später gefolgt, und hat aufgrund seiner europäischen Sichtweise von dem gleichen Berg weitaus dramatischere Bilder gemacht als der klar komponierende Watkins.

In seinem Vortrag »Frühe Fotografie in den Osteuropäischen Ländern« widmete sich Heinz K. Henisch dem einstigen Vielvölkerstaat Österreich. Seiner Ansicht nach rührte die Unkenntnis Westeuropas über die osteuropäische Fotografie daher, daß die Forschungsziele nur unter dem Gesichtspunkt nationaler Ideen gesehen wurden. Der Einsatz der Fotografie galt als das ideale Transportmittel für die nationale Selbstfindung der einzelnen Staaten.

Der Physiker und Fotohistoriker Henisch, war nicht nur der Begründer, sondern auch über lange Jahre Herausgeber der in London noch heute erscheinenden Zeitschrift »History of Photography«. Bereits in der ersten Ausgabe 1977 begann Henisch eine umfangreiche Artikelserie über die »Frühe Fotografie in Osteuropa«, von der bis dato noch wenig bekannt war.²²

Während Hans Frank sich mit der entwicklungs- und erfindungsreichen »Frühzeit der Fotografie in Österreich« befaßte, widmete sich Wolfgang Sommergruber in seinem Vortrag »Ist Fotografie Kunst?« vor allem der juristischen Auslegung dieser Definition.

Einen kulturhistorisch interessanten Standpunkt hingegen nahm der deutsche Kunsthistoriker Herbert Molderings im Vortrag »Der Mythos der Neuen Sachlichkeit« ein. Für ihn gab es keinen Zweifel, daß, als sich die Erfindung der Fotografie zu einem Zeitpunkt der



Vorne: John Coplans, dahinter: Gerhard Heller (Pressefoto Österreichische Länderbank)

aufkommenden Warenwirtschaft vollzog, sich jede Weiterentwicklung des fotografischen Bildes nur in ihrer Funktion als Ware definieren läßt, denn, so Molderings: »Überall erhob sich nun die Forderung eines Flügels der Intelligenz, die industriell und technisch bestimmte Wirklichkeit in ihre Rechte einzusetzen. Diese Forderung hatte zwei Seiten: Sie bezog sich auf die Darstellungsinhalte der Fotografie ebenso wie auf die Darstellungsmethoden ... Fotografen wie Albert Renger-Patzsch fanden heraus, daß das industrielle Produkt seine ihm eigentümliche Ästhetik in der Steigerung der Wiederholung entfaltet, in dem Augenblick also, wenn das serielle Prinzip - der Grundzug jeder industriellen Fertigung - auch zur Anschauung gelangt ... Die bedeutendste Leistung der Fotografie der 20er Jahre ist die Aufnahme isolierter Gegenstände. Sie kennzeich-

net auch die Umgestaltung der freischaffenden, rein künstlerischen Fotografie im Sinne der Malerei zur angewandten Fotografie im Dienste der Werbung.«²³

Nachdem sich im Frühjahr 1977 die Sammlung Fotografis an der Wiener Kunstmesse »Kunst nach '45« unter dem Motto »Auf der Suche nach einer neuen Bild-Definition« beteiligt hatte, war dieser Leitgedanke auch für das Symposium übernommen worden. Es war deshalb kein Zufall, wenn der Kunstkritiker Georg F. Schwarzbauer das Thema »Die Auseinandersetzungen mit dem Medium Fotografie nach '45« wählte, um sich mit den Bilderfolgen und Diaserien von Künstlern zu beschäftigen, die sich der intermedialen Funktion der Fotografie bedienen. Ihre Ausdrucksmittel (Videotechnik, Performance und Sprache) stuft Schwarzbauer als einen Hinweis auf die nahende Zukunft mit neuen Technologien ein. Besonders deutlich kam dies zum Ausdruck, als er die Arbeit der zeitgenössischen Künstler charakterisierte mit: »Um das Geschehen zu ordnen, um bestimmte Eindrücke zu konservieren, werden sie zu einem eigenen System selbständig erarbeiteter Registriermethoden finden. Statements, Fotografien und ein fast durchwegs gefiltertes, nur partiell erfaßtes Geschehen vermittelnde Videoaufzeichnungen, erlauben ein nachträgliches, punktuelles Verständnis des in seiner Gesamtheit Empfundenen.«²⁴

Gleich zu Beginn dieses Symposions ließ sich das Auditorium von der Begeisterung mitreißen, mit der John Coplans sein Referat über Watkins begleitet hatte. Wie ein kaum zu bändigender Löwe war er im Mittelgang des Festsaales mit seinem Mikrofon auf- und abgeschritten. Sein Funke der Begeisterung sprang von einem Referenten zum anderen über, der schließlich in einer langen Schlußdiskussion mündete, bei der die Rolle der Fotografie als verlässliche Dokumentationsquelle durchleuchtet wurde.

Viertes Symposium: »Internationale Aspekte der Pictorial Photography«

1. - 2. Juni 1978 - Österreichische Länderbank, Festsaal

In der Konzeption der Sammlung Fotografis bildete die Pictorial Photography einen der drei Sammlungsschwerpunkte. Aufgrund des

zeitlichen günstigen Zusammentreffens der New Yorker Präsentation »The Stieglitz Collection« sowie des bereits in der Sammlung Fotografis vorhandenen Bildmaterials, widmeten wir das gesamte Symposium der Sammlerpersönlichkeit von Alfred Stieglitz. Die Konzentration auf den Wegbereiter der Moderne in Amerika, war auch der Anlaß, über die Situation der Fotografie in Österreich nachzudenken, und diese einer kritischen Bilanz zu unterziehen.

Im März 1977 waren Werner H. Mraz und ich einer Einladung Peter Bunnels nach New York gefolgt, um an der Tagung der Society of Photographic Education teilzunehmen. Der Kunsthistoriker Peter Bunnell lehrte an der Princeton University, Kunstgeschichte und Fotografie, und hatte zu diesem Zeitpunkt eine umfangreiche Studie über Alfred Stieglitz abgeschlossen. Er wäre auch gerne bereit gewesen, über seine Arbeit in Wien zu sprechen, mußte aber, aufgrund der schweren Erkrankung seines Vaters, den Wienbesuch kurz vor dem Symposium absagen.

Ein weiteres Ereignis dieser Reise, die den Pionier Alfred Stieglitz betraf, ergab sich durch die Begegnung mit Weston J. Naef, dem damaligen Leiter der Fotoabteilung am Metropolitan Museum of Art in New York²⁵. Zu diesem Zeitpunkt war Naef gerade mitten in den Vorbereitungen zu seiner großen Ausstellung »The Alfred Stieglitz Collection - Fifty Pioneers of Modern Photography«²⁶, die im Februar 1978 am Metropolitan Museum gezeigt worden war. Wie man weiß, wurde die Fotosammlung am Metropolitan Museum, 1933, durch eine großzügige Schenkung von Stieglitz begründet, der dem Museum 418 Bilder aus seiner Privatsammlung übergeben hatte. Nach seinem Tod kamen noch weitere Bilder hinzu, so daß die gesamte »Stieglitz Collection« heute über 580 Werke ausmacht.

Weston J. Naef befaßte sich in seinem Vortrag »Die Alfred Stieglitz Collection« vor allem mit der Motivation des Sammlers und wies auf die Tatsache hin, daß der größte Teil der zahlreiche Abzüge von nur zehn Fotografen stammt. Darunter befinden sich Werke von Craig Annan, Holland Day, Gertrude Kaesebier, Edward Steichen und Clarence White. Siebzehn weitere Fotografen sind nur mit je einem Abzug vertreten. Viele Bilder seien weniger aus ästhetischen Gründen, sondern in erster Linie wegen ihres Erinnerungswertes in die Sammlung gekommen. Die Bilder von Gertrude Kae-



V.l.n.r.: Ivo Stanek, Weston J. Naef, Anna Auer und Beaumont Newhall (Foto: Werner H. Mraz)

sebieter oder die Fotogravuren von Craig Annan dienen vor allem als Beispiele neuer Techniken. Ebenso hätten nicht alle Fotografien der Sammlung die gleichstarke Aussagekraft, oder besäßen eine besondere historische Bedeutung. Die Arbeiten so wichtiger Fotografen wie Peter Henry Emerson, oder Henry Peach Robinson, fehlen ganz in der Stieglitz-Sammlung. Das wiederum läßt auf Spontanerwerbungen von seiten des Herausgebers von *Camera Notes* und *Camera Work* schließen.²⁷

Beaumont Newhalls Vortrag »Alfred Stieglitz - seine Jahre in Europa« war den Jugend- und Studienjahren von Stieglitz gewidmet. Die Familie Stieglitz ist 1888 nach Europa gekommen, um die Ausbildung ihrer drei Söhne aus nächster Nähe zu verfolgen. Stieglitz war dazu bestimmt gewesen, den Ingenieursberuf zu ergreifen, und hatte sich 1882 an der Technischen Universität in Berlin eingeschrieben, an der bereits Fotografie vom genialen Fotochemiker Hermann Wilhelm Vogel unterrichtet wurde. Inspiriert von Hermann Vogels Ausführungen über die große Zukunft der Fotografie, gab Stieglitz seine Ingenieurslaufbahn auf, um sich ganz diesem Medium zu widmen.

Im Zuge der Vorbereitungen an der »Internationalen Ausstellung künstlerischer Fotografien«, die 1891 auch in Wien gezeigt wurde, war Stieglitz auch dorthin gefahren, und hatte bei dieser Gelegenheit Josef Maria Eder, den Direktor der Graphischen kennen gelernt. Eder war es damals gelungen, Stieglitz als Lehrer für seine Fotoschule zu verpflichten. Nur der plötzliche Tod von Stieglitz's Schwester verhinderte, dass diese Idee von Eder auch in die Tat umgesetzt werden konnte. Die familiäre Situation zwang Stieglitz dazu, sofort nach New York zurückzukehren. Dort vermißte er allerdings die Bewegung der europäischen Salons des Jugendstils, und schalt seine Landsleute: »Es gibt keinen Grund, warum die Amerikaner nicht so schöne Bilder zustande bringen sollen, wie ihre englischen Brüder über dem großen Teich, und doch bleibt es eine Tatsache, daß sie es nicht tun ... Was uns fehlt, ist dieser Geschmack und das Gefühl für Komposition und Ton, die für die Herstellung eines Fotos von künstlerischem Wert eines Bildes essentiell sind.«²⁸

Der Absolvent der Harvard University, Beaumont Newhall, studierte Kunstgeschichte und Archäologie. Im Jahre 1937 stellte er für das MOMA eine aus 841 Bildern bestehende Ausstellung unter dem Titel »Photography from 1839 to 1937« zusammen. Den begleitenden Katalog »The History of Photography« hatte Newhall im Laufe von Jahrzehnten mehrmals ergänzt und überarbeitet. Das Buch bildet jedoch, wie bereits erwähnt, noch heute ein Standardwerk, ähnlich der Geschichte der Fotografie von Helmut Gernsheim. In deutscher Sprache wurde das Buch allerdings erst 1984 unter dem Titel »Geschichte der Fotografie« publiziert.

Wie bereits bekannt, ist es ausschließlich der Initiative von Beaumont Newhall zu verdanken, daß im Dezember 1940 die Fotoabteilung am MOMA gegründet werden konnte. Newhall blieb unter der Direktion von Edward Steichen bis 1946 deren leitender Kurator. Als Kodak in Rochester jemanden für die Aufarbeitung der im Jahre 1939 erworbenen Sammlung Cromer suchte, fiel die Wahl auf Newhall. Mit der Eröffnung des International Museum of Photography at George Eastman House am 9.11.1948, erhielt Newhall die Kuratorenstelle, und übernahm 1958 die Leitung des Fotomuseums am George Eastman House. Ausgedehnte Forschungsreisen hatten ihn immer wieder nach Europa und dort auch nach Österreich geführt, wobei ihm seine guten deutsch und französisch Kenntnisse sehr

hilfreich waren. Wiederholt hatte er Salzburg, Innsbruck und Wien besucht. Newhall war Zeit seines Lebens ein äußerst bescheidener Mensch gewesen. Vielen war deshalb auch nicht bekannt, was für ein hervorragender Dokumentationsfotograf er gewesen war, eine Tatsache, die uns dazu bewogen hatte, Newhall die erste Retrospektive seiner Arbeiten in der »Brücke« im Juni 1978 zu widmen. Fast alle seine Schwarz-Weiss-Bilder sind der straight photography zuzuordnen, weisen aber auch viele Elemente aus der experimentellen Fotografie der 30er Jahre auf.

Peter Baum, Kunsthistoriker und seit 1974 Direktor der Neuen Galerie / Wolfgang Gurlitt Museum der Stadt Linz, versuchte in seinem Vortrag »Aspekte der Fotografie in Österreich«, den Ursachen der hierzulande so abgewerteten Stellung der Fotografie näher auf den Grund zu gehen. Seine Besorgnis galt vor allem der Tatsache, daß trotz einer größeren Zahl von Fotoausstellungen, es in Österreich noch kein einziges Museum gäbe, das konsequent Fotografien sammelte. Er stellte fest, daß auf diesem Gebiet einzig die Sammlung Fotografis auch wirklich aktiv sei, und meinte, daß es sicherlich sehr schwierig sei, den großen historischen Nachholbedarf in naher Zukunft abzudecken.

Baum wies in diesem Zusammenhang nachdrücklich auf das Manko im kunst- und fototheoretischem Bereich hin. Vor allem beklagte er das Fehlen von Vorlesungen über Fotografie an Österreichs Universitäten und Kunsthochschulen. Er machte darauf aufmerksam, daß es in Zukunft möglicherweise schwierig sein werde, wichtige historische Werke aufzuspüren, weil diese nur mit entsprechend hohem finanziellen Einsatz erworben werden könnten. Der einzig realisierbare Zeitraum sei noch der nach 1945.²⁹ Schließlich richtete Peter Baum den dringenden Appell an das Auditorium, bald ein nur für die Fotografie zuständiges Institut ins Leben zu rufen. »Ich glaube, daß man hier im Interesse der Sache einen Appell an das Bewußtsein der Öffentlichkeit - und technisch gesehen sind das in erster Linie die Medien - und an alle diejenigen, die tatsächlich die Hebel an der Hand haben, richten müßte. Vor allem: Im Ministerium die Notwendigkeit der kunstgeschichtlichen Aufbereitung der Fotografie und der konsequenten Fortsetzung einer derartigen Sammeltätigkeit zu deponieren, egal, welches Museum dies nun täte. Am besten wäre es vermutlich, ein neues Institut, ein kleines, aber sehr konsequentes und akti-

ves Institut dafür ins Leben zu rufen und die entsprechende Dotierung zu sichern. Im großen und ganzen müssen wir uns im klaren sein, daß die personelle Frage in Österreich nicht leicht zu lösen sein wird. Es gibt ja nicht sehr viele, wirklich beschlagene Fachleute, und die Museen haben ja in ihren bisherigen Aufgabenspektren die Fotografie völlig ausgeklammert, so daß von seiten der gelehrten Kunsthistoriker hier einfach nichts zu erwarten ist.«³⁰

Dieser Appell verhallte zwar nicht gänzlich ungehört, dennoch beauftragte das Bundesministerium für Unterricht und Kunst erst 1993 ein Arbeitsteam, bestehend aus: Anna Auer, Peter Dressler, Heinz Lunzer und Gerlinde Schrammel damit, eine Studie zur »Errichtung eines Instituts für Fotografie in Österreich - Datenbank und Dokumentationsstelle« zu erstellen. Anfang November 1994 wurde die fertig abgeschlossene Konzeption dem Bundesministerium für Unterricht und Kunst vorgelegt und für realisierbar befunden.

Im Vorwort dieser Studie heißt es: »Innerhalb der letzten fünf- undzwanzig Jahre hat sich in Österreich eine Fotoszene mit verschiedenen Abstufungen in Bezug auf Programm, Geschichte und Position entwickelt. Eine zentrale Themenstellung nimmt die sogenannte Vermittlung ein. Nahezu alle Institutionen, wie Galerien, Kunstvereinigungen, Foto- und Künstlergruppen leisten, oft mit hohem persönlichen Einsatz hervorragende Arbeit, um ein spezifisches Programm durch Vermittlung / Verkauf usw. aufzubauen. Manifestiert wird das durch eine Vielfalt von Aktivitäten. Kritik wird vor allem am grundlegenden Mangel einer kontinuierlichen Auseinandersetzung mit der älteren (historischen) und jüngeren zeitgenössischen österreichischen Geschichte der Fotografie geübt.

Unübersehbar und besonders heftig davon betroffen ist auch die Sammlerthematik. Beklagt wird vor allem das kaum vorhandene Feld von relevanten Privatsammlungen, was wiederum mit der diffizilen Akzeptanz der Fotografie im Kunstgeschehen zu tun hat. Viele fotografische Institutionen sind deshalb dazu übergegangen, Maßstäbe und Modelle zu entwickeln, die vom traditionellen Begriff Galerie wegführen, um andere Methoden der Präsentation und Vermittlung zu propagieren. Eine dominante Rolle spielen in diesem Zusammenhang die Maßnahmen und Richtlinien der staatlichen Richtlinien und Subventionen. Diese ermöglichen den Galerien als Non-Profit-Institution zu agieren, um sich ausschließlich den auf die Zu-

kunft ausgerichteten Produktionsformen zu widmen. Dieses Experimentieren läßt einerseits einen offeneren und flexibleren Umgang mit Produktions- und Vermittlungstechniken von zeitgenössischer Fotografie in Österreich zu, täuscht aber andererseits über die bestehende Tatsache hinweg, daß es in Österreich bisher nicht gelungen scheint, eine dermaßen qualitative Verbesserung der Vermittlung und Rezeption der Fotografie zu erreichen, die auch eine Stärkung der Sammlerstruktur und eine effizientere Einbindung in die Printmedien nach sich gezogen hätte ... Es soll nicht Thema der vorliegenden Studie sein, eine Bedarfsanalyse für Interessenten und Vermittler zu erstellen, wohl aber in welcher Form mit dem reichhaltigen Bestand österreichischen Fotoschaffens umzugehen sei, bzw. wie dieses Kulturgut und Wissen bildhaft und rasch verfügbar und somit allgemein zugänglich gemacht werden kann ... Im Zeitalter einer sich rasch und ständig sich weiter entwickelnden technologischen Kultur mit ihren Datenbanken und oft weit verzweigten Netzwerk ist es ein Gebot der Stunde, das hierzulande ein Institut für Fotografie in Österreich - Datenbank und Dokumentationsstelle eingerichtet wird, wobei zu betonen ist, daß nur die Daten und nicht das fotografische Material selbst an dieses Institut weitergegeben werden sollen.«

Das Echo auf diese Studie war österreichweit einem Erdbeben gleich, zu spüren. Unmittelbar nach Bekanntwerden formierten sich verschiedene Gruppen in der österreichischen Fotoszene, welche die Notwendigkeit einer solchen Einrichtung zwar nicht in Zweifel stellten, wohl aber den Standort Wien. Die nahe Zukunft wird zeigen, in wieweit die Realisation eines solchen Vorhabens möglich sein wird.

Fünftes Symposion: »Kritik und Fotografie I«

22. Juni 1980 - Österreichisches Kulturzentrum, Wien

Seit nunmehr vier Jahren hatte die Sammlung Fotografis Vorträge über wichtige Themenbereiche der internationalen Fotografie durchgeführt. Diese für Österreich neue Form der Vermittlung war nicht nur von einem immer größer werdenden Kreis mit Interesse aufgenommen worden, sondern fand auch bald Nachfolger, wie das Forum Stadtpark Graz, das seit 1979 ebenfalls Fotosymposien mit

hohem internationalen Niveau veranstaltete. Woran es jedoch in Österreich empfindlich mangelte und noch mangelt, setzt man die Produktion der österreichischen Fotoschaffenden in Relation, war die Berichterstattung in den Medien, bzw. die Rolle, welche die Fotokritik in Österreich einnahm. Daß dieser Mangel nicht allein österreichspezifisch ist, sollte das folgende Symposium beweisen.

Coleman's Symposiumsbeitrag trug den Titel: »Analyse und Vokabular der Fotokritik«. Generell beklagte er darin den Mangel an Tradition in der zeitgenössischen Fotokritik und verglich die amerikanische Situation mit der Europas. »In Amerika ist die Situation ähnlich der in Europa. Wir beginnen erst jetzt zu erkennen, daß wir eigentlich überhaupt keine Tradition der Kritik haben. Dieser Mangel an Tradition stellt uns natürlich vor große Schwierigkeiten ... Es ist heute etwas besser als noch vor einem Jahrzehnt, als ich meine Kolumne Latent Image in Village Voice zu schreiben begann. Das war im Jahre 1968 und ich wurde damit zum ersten Fotokritiker in den Vereinigten Staaten. Das war auch zwei Jahre später noch der Fall, als ich zusätzlich eine regelmäßige Spalte in The Sunday New York Times bekam. Noch vor sechs Jahren befand sich die Kritik der Fotografie in einem Stadium, das ich mit der Bezeichnung die Phase der vorkritischen Masse umschreiben möchte. Es gab weniger als ein Dutzend Kritiker, die sich ernsthaft mit dem Thema beschäftigten, und auch diese veröffentlichten nur ein bis zweimal jährlich ihre Artikel.«³¹

Coleman sah in einer ständig besser informierten Öffentlichkeit zwar eine der Hauptursachen dafür, daß Fotografen und Kritiker ihre Arbeiten leichter zugänglich machen konnten, stellte aber fest, daß heute weniger geschrieben als produziert werde. Denn zur steigenden Verflechtung der Fotografie mit den anderen Medien, käme noch die sprachliche Entwicklung, die meist esoterisch und elitär, neue Erkenntnisse aus anderen Wissensgebieten, wie aus der Soziologie, der Psychologie oder der Geschichte nur langsam in sich aufnähme. »Ich persönlich fände es wertvoll, wenn wir uns mit psychologisch-analytischen, strukturellen und politischen Analysen von Fotografen und Fotografien beschäftigen würden. Indem wir es aber nicht tun, degradieren wir unseren Berufsstand und auch unser Instrument, das Sprache heißt.«³² Seinem Rat nach sollte sich der Kritiker einer etwas aggressiveren Ausdrucksweise bedienen.

Der New Yorker Kunstkritiker Coleman hatte 1976 in den USA die Gründung einer jährlich stattfindenden Tagung der Fotokritik angeregt. Sein vielbeachtetes Buch »Light Readings - A Photographic Critics Writing 1968 - 1978« wurde von keinem geringeren als Hilton Kramer als Pflichtlektüre jedem empfohlen, der über die letzten zehn Jahre des fotografischen Geschehens in Amerika informiert sein möchte.

Der Symposionsbeitrag von André Jammes lautete »Fotokritik in Frankreich im 19. Jahrhundert«. Er galt den vier ersten Fotokritikern Frankreichs, Francis Wey, Ernest Lacan, Charles Nègre und Charles Beaudelaire. Für Wey, dem Kunstkritiker, Sammler und Gründungsmitglied der 1851 gegründeten Société Héliographique, lag die zukünftige Aufgabe der Fotografie nicht in der Imitation der alten Meister, sondern in der Assimilation mit neuer Anwendung und war für Wey eine Frage der Interpretation. »Alle Theorien stehen der Fotografie zur Verfügung, die sich in der Tradition der großen Meister finden. Diese auszulegen, durch einen zweiten Arbeitsvorgang geistiger Art, wäre seine Aufgabe. Dann sollten sie assimiliert und neu angewandt werden. Dieser Weg wäre die Basis zu einer heliographischen Ästhetik. Wir sollten also versuchen, unter Anwendung der Erfahrung der Porträtschulen, die Aufmerksamkeit des Ausübenden darauf zu lenken.«³³

Dieser Auffassung schloß sich auch sein Freund, der Kritiker und Herausgeber von »La Lumière«, Ernest Lacan an, welcher der Fotografie eine wesentliche Rolle als Mittel der Reproduktion zubilligte. Charles Nègre hingegen, der Historienmaler und Schüler von Ingres und Delaroche, teilte die Möglichkeiten der Fotografie in zwei Kategorien: Einerseits in die der genauen Wiedergabe nach der Natur, andererseits - und zwar in direkter Konkurrenz zur Malerei - in die der Schöpfung malerischer Bilder.³⁴

Den bedeutendsten, wenngleich auch schärfsten Text hatte, 1859, Charles Beaudelaire verfaßt. Er mokierte sich in seiner berühmt gewordenen Schmähchrift über den gewöhnlichen Geschmack des Publikums, in dem er der Fotografie nur einen rein dokumentarischen Wert zubilligte, und ihr eine eher bescheidene Rolle einräumte. Er schreibt: »Tritt sie (die Fotografie) in ihre eigentliche Aufgabe, die besagt, eine Dienerin der Künste und der Wissenschaft zu sein - aber eben nur eine sehr demütige.«³⁵

André Jammes, Sammler von Fotografien des 19. Jahrhunderts und Inhaber eines exklusiven Antiquariats in Paris, ist auch der Übersetzer des Standardwerkes »History of Photography« von Newhall. Bekannt geworden ist Jammes vor allem als Verfasser von zahlreichen Dokumentationen über die Frühzeit der Fotografie. Gemeinsam mit seiner Frau, Marie Therése, besaß Jammes eine der bedeutendsten Privatsammlungen über die Fotografie des 19. Jahrhunderts in Frankreich, die sich heute im J. Paul Getty Museum befindet.

Vilém Flusser befaßte sich in seinem Referat »Für eine Theorie der Techno-Imagination« mit der Standpunktbestimmung des Fotografen im Moment der Betätigung seines Auslösers. Demnach sah Flusser die Arbeit des Fotografen, wie folgt: »Ich würde sagen, das Charakteristische für den Fotoapparat ist, daß er quantisch die Welt sieht. Beobachten Sie die Gestik des Fotografen. Der Fotograf nimmt vor der vor ihm festzuhaltenden Szene verschiedene Standpunkte ein. Diese Standpunkte werden nicht in einer fließenden, vierdimensionalen Raum-Zeit-Struktur eingenommen, sondern spezifisch nach der Struktur des Apparates. Es gibt frontale Standpunkte, archaische, mit weit geöffneten Augen - wie wir das von den archaischen Statuen her kennen. Es gibt heranpirschende und anschleichende Standpunkte, die versuchen, die Situation aus dem Hinterhalt zu überfallen. Es gibt Standpunkte von oben - sozusagen aus der Vogelperspektive - , göttlich transzendente Standpunkte, und es gibt infernalische Standpunkte, welche die Geschichte aus der Froschperspektive zu erfassen versuchen. Diese Kategorien sind quantisch und sind von der Bauart des Apparates aufgesetzt. In ihnen bewegt sich der Funktionär, also der Fotograf. Die Bauart des Apparates ist aber so, daß Raum und Zeit, welche die Szene umgeben, wie vergittert erscheinen. Der Fotograf wird somit gezwungen, von Standpunkt zu Standpunkt zu springen. Sobald er den Standpunkt wechselt, springt er auch von einem Raum-Zeit-Gebiet heraus und in ein anderes hinein. Und diese Sprünge, diese quantelnde Geste, welche die Fotografie charakterisiert, endet mit der Entscheidung, auf den Knopf zu drücken.«³⁶

Begegnet bin ich dem Medientheoretiker und Philosophen Vilém Flusser zum ersten Mal im Sommer 1975 in Arles. Lucien Clergue hatte damals die »Brücke« anlässlich seiner »Rencontres d'Arles« zu



Anna Auer und Vilém Flusser (Pressefoto Österreichische Länderbank)

einem Kolloquium der europäischen Fotogalerien eingeladen. Flusser referierte damals über »Die Geste der Photographie«³⁷. Temperamentvoll hatte er mit weit ausholenden Bewegungen jede seiner Ausführungen begleitet. Wie alle, die das Glück hatten, Flusser zu begegnen, konnte auch ich mich nicht der Faszination, die von seiner Person ausging, entziehen. Wir blieben über die Jahre im Kontakt und tauschten Informationen aus. Als Flusser im Sommer 1979 Salzburg besuchte, reiste ich ihm auf halben Wege entgegen. In einer Autobahnraststätte besprachen wir dann das Thema seines Wiener Vortrags. Anfangs hatte er einige Bedenken gehabt, das Referat auf Deutsch zu halten, die aber völlig unbegründet waren, wie sich herausstellen sollte.

Kurz nach dem Wiener Fotosymposion wurde Flusser von der Fotografin Erika Kiffl eingeladen, an ihrem 1. Fotosymposion (1981) auf Schloß Mickeln bei Düsseldorf teilzunehmen. Dort lautete sein Vortragsthema »Wie sind Fotografien zu entziffern?«³⁸. War Wien für Flusser ein neuer Ausgangspunkt geworden, so konnte man seine markante Erscheinung bald immer häufiger auf dem europäischen Parkett kommunikationstheoretischer Streitgespräche finden.

Unter dem Titel »Von der Produzenten- zur Rezipientenkultur« stellte Bazon Brock die Fragen: Wie bekomme ich etwas aus der Welt, nachdem ich es hineingebracht hatte? Und: Wie verhält sich Hervorbringung zur Aufhebung des Hervorgebrachten? Er resümierte, »daß, wenn kein Apparat Logik besitzt, sich die Träger der heutigen Rationalität außerhalb der großen Apparate (Wirtschaftsapparat, Finanzapparat, Film- und Fotoapparat) befinden.«³⁹ Für Bazon Brock ging die Verringerung der Fähigkeit, mit anderen Menschen zu kommunizieren, auf den bilderzeugenden Apparat zurück, da eine Art Privatsymbolisierung der Kommunikation entgegen stünde. »Es ist also nicht zu leugnen, daß der Fotoapparat in eines jeden Mannes Hand den Schöpfermythos weitgehend zerstört hat. Die meisten Menschen, die einen Fotoapparat benützen, lösen das folgendermaßen: Sie legen ihre auf der Ferienreise produzierten Fotos in eine Kiste und sehen diese zwanzig oder fünfzig Jahre nicht mehr an. Sie merken, daß da ein Problem dahinter steckt. Was geschieht jetzt damit? Und in diesem Problem steckt die Frage des Alltagsmenschen, der fotografiert. Wie ist der Zusammenhang zwischen Hervorbringung und Verschwinden, zwischen Hervorbringen und Aufheben, wie die Dialektiker sagen? - Diese, dank der Massenproduktion eines bilderzeugenden Apparates sichtbare Lösung hat ein ganz neues Problem geschaffen, nämlich die Frage danach, wie denn die vielen einzelnen Symbolisierungen eines einzelnen Bilderzeugers an dem von ihm selbst erzeugten Bild, das als Symbol zu lesen, noch Verbindlichkeit für andere haben soll? Es bleibt bei einer Art Privatsymbolisierung, mit anderen Worten: Ein Absacken der Fähigkeit, mit anderen Menschen auf der Ebene der Imagination tatsächlich noch zu kommunizieren.«⁴⁰

Bazon Brock ist Dichter, Denker, Wissenschaftler und Showman zugleich. Bekannt wurde der norddeutsche Generalist⁴¹ durch seine Besucherschule, die er als Verständigungsbrücke seit 1968 an der »documenta« in Kassel inszenierte. Während des Wiener Symposiums entfachte er, gemeinsam mit Vilém Flusser, ein wahres Feuerwerk an Ideen.

Ein eher pessimistisch gestimmtes Bild zeichnete hingegen Otto Breicha in seinem Vortrag »Fotografie und Öffentlichkeit am Beispiel der österreichischen Situation«. In einem Rückblick befaßte er sich mit der Fotografie der fünfziger Jahre sowie mit der legendären

Zeitschrift »Magnum« mit Alfred Schmeller als deren spiritus rector und Franz Hubmann, dem maßgeblichen Chefreporter; den Fotoausstellungen, die gelegentlich in der Galerie Würthle in Wien stattfanden, sowie dem Entstehen der Kriegsheimkehrer-Bilder von Ernst Haas. Desgleichen sprach Breicha über seinen Versuch einer ersten Bestandsaufnahme österreichischer Fotografie, einer Wanderausstellung, die er 1974 unter dem Titel »Kreative Fotografie aus Österreich« realisieren konnte, und die im ganzen Bundesgebiet große Beachtung fand. Breicha hat die Fotografie als einen festen Programmpunkt in sein Kulturprogramm einbezogen, und verschiedene Ausstellungen, wie etwa mit Dr. Emil Mayer, Herbert Bayer, Eadweard Muybridge, Josef Sudek und »Japanische Fotografie der Gegenwart«, gezeigt. Als Herausgeber der Literatur- und Kunstzeitschrift »protokolle« bindet er immer wieder die Fotografie mit ein, wobei er oft längere Bilderfolgen in Katalog-Broschüren zusammenfaßte, um sie als Dokumentation für kleinere Ausstellungen zu verwenden.

Zur Fotokritik in Österreich äußerte sich Breicha mit scharfen Worten und hielt den Kunstkritikern ein anhaltendes Informationsdefizit entgegen, das eine sachlich fundierte Argumentationsführung verhindere. Seine Kritik richtete er vor allem gegen Großverlage, die Fotobücher immer noch als Bildbände produzieren und damit einer fruchtbaren Auseinandersetzung mit dem Medium ganz bewußt aus dem Wege gehen. Außerdem sprach er sein Bedauern darüber aus, daß die Fotografie in Österreich noch immer eine Art Insiderdasein führe; trotz eines verstärkten Interesses der staatlichen Museen und anderer Institutionen an der Fotografie. Er hob die Aktivitäten der »Brücke« in Wien, die des »Forum Stadtpark« in Graz und der Galerie im »Taxispalais« in Innsbruck hervor. Er würdigte besonders die große Einzelleistung von Peter Weiermairs Ausstellung: »Photographie als Kunst 1879-1979 / Kunst als Photographie 1949-1979«, die einen ersten umfassenden Überblick zur Geschichte der internationalen Fotografie darstellte, und hob ebenfalls die Initiative der Sammlung Fotografis hervor, eine internationale Fotosammlung aufzubauen. Gleichzeitig stellte er aber die Überlegung an, in wieweit es der Sache dienen könnte, eine Fotosammlung mit ausschließlich österreichischen, zeitgenössischen Autoren einzurichten.⁴²

Den Abschluß des Symposions bildete ein Interview, das ich mit Marco Misani führte, dem Redakteur der Zürcher Zeitschrift »Finanz und Wirtschaft« und Herausgeber der internationalen Informationsschrift für künstlerische Fotografie »print letter«. Ursprünglich von Bill Jay's englischer Zeitschrift »Album« inspiriert, zog Misani nun Bilanz über seine fünfjährige Tätigkeit als Herausgeber und verglich die Rezeption der Fotografie in Amerika mit jener Europas, wobei er zu dem Schluß kam, daß deren Emanzipation hier noch nicht erfolgt sei. Ohne Zweifel hänge dies auch mit dem Ausbildungssystem zusammen, dem in Zukunft mehr Aufmerksamkeit geschenkt werden müsse, denn: »In Europa haben wir es sicherlich schwieriger als man es in den Vereinigten Staaten hat. Die Ausbildungsmöglichkeiten sind hier noch immer sehr gering, verglichen mit den Institutionen und Universitäten in den USA. Wir haben auch wenig Unterstützung durch die Presse. Besonders in der Tagespresse wird nicht viel über die Fotografie als Kunstform berichtet. Was die fotografische Stilgeschichte in Europa betrifft, so gab es sehr wohl große Vorbilder, deren Name ich als kleine Auswahl hier nennen möchte: Moholy-Nagy, Rodtschenko, Hausmann, Sander, Atget und Steinert.

In diesen letzten Jahren ist - meiner Meinung nach - eine zu starke Ausrichtung auf Amerika hin erfolgt. Man hat in Europa zu wenig eigenen Stil entwickelt ... Natürlich weiß ich, daß zum Teil nicht einmal die traditionelle Kunstgeschichte oder aktuelle Kunstszene derzeit in den Schulen Eingang gefunden haben. Trotzdem müßte man sich dafür einsetzen, daß Lehrstühle für Fotografie eingerichtet werden, daß Professoren die Fotografie innerhalb Europas lehren und daß man in den Massenmedien mehr und eingehender darüber schreibt - so wie man über andere Kunstgattungen auch schreibt. Selbstverständlich ist die zu leistende Aufbauarbeit von Galerien, Museen und Zeitschriften noch sehr groß. Man müßte auch mehr Literatur mit internationalem Niveau in den Buchhandlungen anbieten und zur Verfügung haben.⁴³

Als bei der anschließenden Diskussion die Frage auftauchte, welche publizistischen Möglichkeiten der Fotografie in Österreich derzeit zur Verfügung stünden, meldete sich Manfred Willmann aus Graz und kündigte das baldige Erscheinen einer neuen Fotozeitschrift an. Damit wurde am 22. Juni 1980, während des 5. Wiener Fo-

tosymposions der Sammlung Fotografis, zum ersten Mal das Konzept von »Camera Austria« der Öffentlichkeit vorgestellt.

Sechstes Symposion: »Kritik und Fotografie II«

23. - 25. Oktober 1981 - Österreichische Länderbank, Festsaal

Anlässlich des letzten Symposions der Sammlung Fotografis hatten folgende dreiundzwanzig Referenten teilgenommen: Rosalind E. Krauss, Frank Heidtmann, Wolfgang Kemp, Benjamin H. Buchloh, L. Fritz Gruber, Klaus Honnef, Vittorio Fagone, Lothar Beckel, A. D. Coleman, Gottfried Jäger, Floris M. Neusüss, Manfred Willmann, Karin Jahoda, Peter Weiermair, Vilém Flusser, Georg F. Schwarzbauer, Andreas Müller-Pohle, Douglas Crimp, Martha Rosler, Victor Burgin, Rosetta Brooks, Rolf H. Krauss und Manfred Schmalriede.

Alle diese Referate wurden 1982 in einer Sonderausgabe von »Camera Austria« veröffentlicht. Im Oktober / November 1981 fand in der Wiener Secession die 5. Internationale Biennale unter dem Titel »Erweiterte Fotografie - Expanded Photography« vom 22.10. bis 22.11.1981 statt, an der 223 Künstler und Fotografen aus 15 Ländern teilnahmen. Die Leitung dieser Großveranstaltung war dem Künstler und Medienwissenschaftler Peter Weibel und mir übertragen worden. Die Ausstellung war in fünf Abteilungen, wie folgt, angeordnet worden: Inszenierte Wirklichkeit - Inszenierte Wahrnehmung - Inszenierte Kamera - Inszenierte Kommunikation: Fotopolitik - Fotografie als Code.

Mit eingebunden in diese Veranstaltung war nicht nur der gesamte experimentelle Teil aus den Beständen der Sammlung Fotografis, sondern auch das 6. Internationale Symposion »Kritik und Fotografie, II. Teil«, dessen Themen lauteten: Museumspädagogik - Fotografie und Soziologie - Fotografie als Sammelobjekt und Geldanlage - Copyright - Einbezug neuer Technologien sowie Konservierung und Restaurierung von Fotografien. Auf drei Vorträge möchte ich im folgenden näher eingehen.

Rosalind E. Krauss aus New York, ging in ihrem Vortrag »Der Surrealismus in der Fotografie - Fotografie und Surrealismus« davon aus, daß dieses Gebiet von der Kunstwissenschaft bislang noch nicht richtig erforscht worden sei. Sie begründete dies damit, daß die Fotografie lange Zeit wie ein Nebenprodukt behandelt worden sei.



Renate und L. Fritz Gruber, Köln (Foto: Studio Ulrich Tillmann, Köln)

Krauss meinte, »daß die wichtigste Erklärung, die jemals über den Beruf des Fotografen abgegeben wurde, jene von Walter Benjamin ist, der in seinem Buch *Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit* sagt: daß bei der Erklärung oder bei der Aufgliederung des neuen Terrains der Fotografie eines der Phänomene das illustrierte Magazin, d.h. die Fotografie plus Text ist.«⁴⁴ Krauss kommt dabei zu folgendem Schluß: »Wenn die Fotografie unter dem Einfluß des Textes nicht einfach eine Tatsache ausdrückt, die sie darstellt, sondern auch die soziale Tendenz, die diese Tatsache zum Ausdruck bringt, dann handelt es sich bereits um eine Fotomontage. Wenn wir von Montage sprechen, dann spielt die Syntax eine sehr große Rolle. Man kann sie einerseits als Zeitabfolge der einzelnen Worte betrachten und andererseits als Gesamtbild, das sich präsentiert. Und daraus ergibt sich eine reine Exterriortät, die Max Ernst als »spacing« bezeichnet hat. In der Dada-Montage spielt dieses sogenannte spacing eine ganz besondere Rolle.«⁴⁵

Der Berliner Soziologe und Bibliothekar Frank Heidtmann setzte sich in seinem Vortrag »Marginalien zur Amateurfotografie« mit dem Phänomen der Hobby- und Amateurfotografen auseinander und gelangte zu der etwas ratlos anmutenden Feststellung: »Ich bin

sicher, wir werden in der Fotografie noch lange auf solide wissenschaftliche Untersuchungen warten müssen - ist die Fotografie doch auch bis heute praktisch noch nicht universitätsfähig. Bei Aussagen zur Amateurfotografie können wir uns also auf manches Plausible und Vorgedachte, aber auf kaum etwas Nachgewiesenes stützen. Wir wissen nur ungefähr, wieviel Amateur-Fotografen es gibt, wir haben nicht ihre demokratische und soziographische Beschreibung.«⁴⁶ In der Folge versuchte Heidtmann die Aufstiegsstufe bis zum Hobbyfotografen darzulegen. »Bemerkenswert ist die sich bei Hobbyfotografen notwendigerweise einstellende Motivverbreitung. Der Knipser mit seinem vordringlichen ichbezogenen und sozialen Bedürfnissen war ausgesprochen motiveng, weil ästhetisch zwar nicht völlig anspruchslos (er ist ja wie jeder beachtlich durch die visuelle Umgebung geprägt), aber er ist ohne aktiven, reflektierten Gestaltungswillen.«⁴⁷ Er schloß mit: »Nur einmal hat es in der kurzen Geschichte der Fotografie eine recht repressive autoritäre Phase gegeben, in der Amateurfotografen ziemlich eng vorgeschrieben und vorgemacht wurde, was sie zu tun hatten: Das war die Zeit der Kunstfotografie, die ersten zwanzig Jahre unseres Jahrhunderts etwa. Damals gab es nur eine Ästhetik, die wurde als unbedingt richtige, als einzig anzustrebendes Vorbild dargestellt.«⁴⁸

Der deutsche Kunsthistoriker Wolfgang Kemp bezog sich in seinem Referat »Nach '45 - Anmerkungen zur Entwicklung der Nachkriegsfotografie« auf eine Sondersitzung der »Photo-League« in New York, im Jahre 1947. Der Grund dieses Treffens war eine Pressemitteilung der amerikanischen Regierung gewesen, mit einer schwarzen Liste, auf der, neben regierungsfeindlichen Gruppen, wie der Kommunistischen Partei, dem Ku-Klux-Klan, auch Namen von prominenten Fotografen verzeichnet waren. Kemp zitierte den Hauptredner Paul Strand, der die Mitglieder der »Photo-League« damals aufforderte, dem »Peoples Congress of America« und seiner Kunstabteilung beizutreten, und resümierte: »Wenn wir nach 1947 nie wieder engagierte und deutliche Texte von Strand und Adams und vielen anderen finden, dann liegt es an den Folgen von 1947 ... Was die im Dezember 1947 Versammelten nicht wissen konnten, war, daß das politische und kulturelle Klima der USA sich über Jahre hinweg noch verschlechtern und daß die Pressionen lebens- und berufsbedrohende Züge annehmen würde. 1951 war es dann auch

mit der Photo-League vorbei ... Paul Strand ging 1950 für immer ins Ausland, Dorothea Lange fotografierte Haus und Familie, Berenice Abbott widmete sich der wissenschaftlichen Fotografie, Walker Evans ging zur Privatwirtschaft und Ben Shan gab endgültig die Fotografie auf.«⁴⁹

Kemp sah in der Auflösung der »Photo-League« die Hauptursache, weshalb die amerikanische Nachkriegsfotografie derart subjektive Tendenzen aufweist. »Die politische Reaktion der Nachkriegsfotografie im Westblock führte zu zwei deutlich epochentypischen Haltungen der Fotografen, zu einer subjektiven Aussageform auf der einen und zu einer kommunikativen Fotografie auf der anderen Seite, die im Bereich des Politischen arbeitend eigentlich eine ebenso unpolitische Einstellung hat wie ihr subjektiver Gegenpart.«⁵⁰

Es war nicht nur das umfangreichste, sondern auch das letzte Fotosymposium gewesen, das die Sammlung Fotografis veranstaltet hatte. Durch das große Engagement Peter Weibels hatte sich die ursprünglich geplante Vortragszahl von vierzehn, auf dreiundzwanzig Referenten erhöht. Um den Zeitplan einigermaßen einhalten zu können, hatten wir drei Tage lang, von 10 Uhr vormittags bis weit in die Nacht hinein, ein höchst interessiertes Auditorium durch eine Reihe anspruchsvoller Themen gehetzt. Einem zwar erschöpften, aber nicht minder begeisterten Publikum gelang es noch bis zur Schlußdiskussion auszuhalten, die bis weit nach Mitternacht andauerte.

Weitere Aktivitäten der Sammlung Fotografis

Parallel zu den Fotosymposien hatten in der Sammlung Fotografis in loser Zeitfolge, auch Einzelveranstaltungen stattgefunden. So wurde beispielsweise das Buch von Hans Frank, »Vom Zauber alter Lichtbilder - Frühe Photographie in Österreich 1840-1860« vorgestellt. Ebenso fanden Arbeitstreffen statt, an denen Vermittler, Galeristen und Fotografen aus ganz Österreich teilnahmen. Bei einem der Meetings, am 30.11.1983, wurde heftig über die Notwendigkeit diskutiert, eine zentrale Informationsstelle der Fotografie in Österreich mit einer Datenbank einzurichten⁵¹. Zu diesem Zweck wollte man in gemeinsamer Arbeit einen »Forderungskatalog über die zeitgenössische Fotografie in Österreich« erstellen, der dem Bundesmi-

nisterium für Unterricht und Kunst überreicht werden sollte. Eine sicher sehr wichtige Idee, die aber letztlich damals nicht zur Ausführung gelangt ist.

In den 80er Jahren existierte in der österreichischen Fotoszene eine große Aufbruchstimmung. Viele neue Fotoinstitutionen wurden damals gegründet: Der Fotohof in Salzburg (1981), die Galerie Faber in Wien (1982), die Österreichische Fotogalerie im Rupertinum in Salzburg (1983). In Wien wurde 1983 im Museum moderner Kunst das Österreichische Fotoarchiv eröffnet, das jedoch 1995 wieder aufgelöst werden mußte. Ein anderer wichtiger Schritt dieser Zeit war der, vom Bundesministerium für Unterricht und Kunst im Jahre 1981 ins Leben gerufene, Fotobeirat gewesen, einer unabhängigen Jury, die dem Ministerium seitdem bei der Vergabe von Projektförderungen und Ankäufen beratend zur Seite steht.

Diskussion um die Errichtung eines österreichischen Fotomuseums

29.5.1984 - Österreichische Länderbank

Am 29. Mai 1984 hat die Sammlung Fotografis den Verein zur Geschichte der Fotografie in Österreich zu einem Meeting in die Österreichische Länderbank eingeladen, an dem 21 Personen teilnahmen.⁵² Ausgangsbasis dieses Treffens war eine Einladung des Bundesministeriums für Wissenschaft und Kunst, Sektion III, gewesen, die eine Enquete für den 19. Juni 1984 anberaumt hatte. Bei dieser Gelegenheit sollte die Erarbeitung eines Museumskonzeptes für den Wiener Messepalast zur Diskussion gestellt werden. Geplant waren verschiedene Medieneinrichtungen, die als Ergänzung zu den Aktivitäten des Museums moderner Kunst dienen sollten.

In dem vom Ministerium ausgesandten Zirkular »Museumskonzept« stand unter dem Titel »Konzept für eine Neukonstruierung der Bundesmuseen« unter anderem die folgende Grunsatzerklärung: »Da der Film einen wesentlichen Aspekt der Kultur des 20. Jahrhunderts bildet, sollte das Österreichische Filmmuseum aus der Alpberta in die Hofstallungen verlegt, und damit in einem Zusammenhang mit den dort befindlichen Sammlungen der Malerei, aber auch der Fotografie des 19. und 20. Jahrhunderts gebracht werden.«

Genau dieser Passus war es gewesen, der die Mitglieder des Vereines »Geschichte der Fotografie in Österreich« veranlaßt hatte, Museumsfachleute, Vermittler, Sammler und Galeristen zu einem Gespräch einzuladen, mit dem Ziel, Vorschläge zu Errichtung eines »Österreichischen Fotomuseums« zu erarbeiten. Mit dem Hinweis, daß es in der Bundeshauptstadt Wien keine zentrale Anlaufstelle für die Fotografie gibt, sollte damit die Diskussion eröffnet werden.

Im Verlaufe der Gespräche ging es darum, ob eine sogenannte kleine Lösung in Form eines eigenen Institutes (Kunstmuseums) gefunden werde könnte, oder ob nicht besser versucht werden sollte, von vorne herein eine große Lösung für dieses Projekt anzustreben. Das würde aber auch bedeuten, daß alle bestehenden Fotobestände aus den Bundessammlungen zusammengetragen werden müßten, um in einer neu zu gründenden Institution vereinigt zu werden. Zu diesem Punkt gab es allgemein große Bedenken. Einerseits war die Überlegung, ob es wirklich sinnvoll wäre, komplette Sammlungen, wie das »Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek« oder der Fotobestand im »Naturhistorischen Museum«, aus ihrem angestammten Platz herauszunehmen; zum anderen wurde das schwer widerlegbare Argument vielfach laut, »daß die Qualität eines zukünftigen Fotomuseums ja nicht in der Menge des angehäuften Bildgutes zu suchen sei, sondern eher darin, daß beispielhafte Entwicklungen der Fotografie vorhanden sein müssen, die erst die Basis für ein Fotomuseum darstellen.«

Nach heftigen Debatten einigte man sich schließlich darauf, den Weg der kleinen Schritte zu gehen, in der Hoffnung, eines Tages vielleicht doch zu einer großen Lösung zu gelangen. Wichtig schien in diesem Zusammenhang, daß das Ziel nur durch die Kooperationsbereitschaft aller zu erreichen sein wird.

Völlig offen blieb hingegen die Frage, welche von den bestehenden Institutionen am besten geeignet wäre, die Vorbereitungsarbeiten für ein derart langfristiges Projekt zu übernehmen. Interessant war die Idee von Frau Dr. Armgart Schiffer-Ekhardt, der Kuratorin am Landesmuseum Joanneum in Graz, welche meinte: »Sie könne sich sehr gut vorstellen, daß eine Vereinigung der Historischen Sammlungen der Höheren Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt mit der Sammlung Fotografis eine gute Grundlage bieten würde, um ein Österreichisches Fotomuseum in Wien zu etablieren.« Daraufhin

meldete sich der damalige Präsident der »Photographischen Gesellschaft in Wien« und langjähriger Direktor der Graphischen, Dr. Wilhelm Mutschlechner zu Wort. Er nahm Bezug auf den ihm bereits 1976 von der Fotografis unterbreiteten Vorschlag: »Jährlich eine bestimmte Summe der Graphischen zur Verfügung zu stellen, um eine museumsgerechte Archivierung und Aufarbeitung der Historischen Fotosammlung zu ermöglichen; eine Art Starthilfe und Sockelfinanzierung. Darüber hinaus aber hätte eine Kostenbeteiligung auch von seiten des Bundes wie auch von der Stadt Wien sichergestellt werden müssen. Letztendlich sei aber bedauerlicherweise dieses Vorhaben an administrativen Hindernissen gescheitert.«⁵³

Zur Idee eines Fotomuseums äußerte sich auch der ministerielle Vertreter des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst, Dr. Herbert Schwanda: »Wenn ein Fotomuseum von einem Verein getragen würde, läge eine Finanzierung, bzw. Subventionierung beim Ministerium für Unterricht und Kunst; wenn es ein Bundesmuseum ist, dann liegt die Finanzierung beim Ministerium für Wissenschaft und Forschung. Diese Möglichkeit scheint momentan kaum gegeben. Ein Fotomuseum in irgendeiner Form wäre aber sicherlich notwendig; nicht nur für die Fotografie als Kunst, sondern als dokumentarisches Medium. Die Bindung dieses Projekts an den Messepalast sei sicherlich nicht günstig; auch die Betroffenen im Filmmuseum, bzw. dem Filmarchiv, die ungefragt für den Messepalast vorgesehen würden, seien nicht nur glücklich. Eine Finanzierung eines solchen Projektes dürfte sich nicht nur auf öffentliche Gelder stützen.«⁵⁴

Wiederholt war an dieser Sitzung die Überlegung laut geworden, ob nicht die finanzielle Basis für ein Österreichisches Fotomuseum über eine Stiftung gefunden werden könnte. Nach einer lebhaften Debatte gelangte man schließlich zu dem Schluß, daß, sollte es tatsächlich eines Tages zur Gründung eines Österreichischen Fotomuseums kommen, diese Einrichtung über eine Stiftung realisiert werden müßte. Die Neugründung eines Bundesmuseums wäre dann nicht notwendig; vorausgesetzt, es schlossen sich das BMuK, das BMfWuF und die Stadt Wien finanziell zusammen. Ebenso sollten Privatsammler angesprochen werden, um sie in den Stiftungsrat mit einzubeziehen. Die Möglichkeit, Fotosammler für die Idee eines Österreichischen Fotomuseums gewinnen zu können, die ihre

Sammlungsbestände als (Dauer-) Leihgaben zur Verfügung stellen würden, versetzte das gesamte Auditorium in eine hoffnungsvolle Stimmung.

Viel ist seitdem über das Museumskonzept in den Medien geschrieben und diskutiert worden, die Gründung eines Österreichischen Fotomuseums ist bisher jedoch noch nicht erfolgt. Trotzdem ist an eine Einbindung der Fotografie in das Museumskonzept gedacht, wie das auch Dr. Dieter Bogner 1992 in einem Interview, bestätigt hatte. »Es besteht die Absicht, die Frage zu untersuchen, die Bundesbestände an Fotografien einmal intensiv zu bearbeiten, und in eine Art Fotoarchiv - sei es, mit dem jetzt bestehendem Verein oder einer ähnlichen Konstruktion - zu konzentrieren und auf eine feste Basis zu stellen ... Hier wird in einem ersten Arbeitsprozeß einmal abgegrenzt werden müssen, zwischen reiner Alltagsfotografie, deren Archivierung nicht vorgesehen ist, und dem Übergangsbereich reiner Kunstfotografie - qualitativ hochstehende (Amateur) Fotografie ... Auch das ist jetzt in einer Konzeptphase einmal zu definieren und in ein Verhältnis zu setzen mit der Fotografie im Museum moderner Kunst. Ein Ort für Fotografie wird hier, in welcher Form auch immer, zu schaffen sein.«⁵⁵ Wie die jüngsten Entwicklungen zeigen, wird die Idee einer Zusammenlegung von wichtigen österreichischen Fotosammlungen jetzt wieder neu diskutiert.

Ausstellungen

Im folgenden Abschnitt möchte ich auf dreizehn Ausstellungen näher eingehen, welche durch die positive Rezeption in der Öffentlichkeit möglicherweise noch vielen in Erinnerung sein werden. Insgesamt wurden zwischen 1976 und 1986 von der Sammlung Fotografis etwa sechzig Ausstellungen realisiert, die aus Eigenproduktionen, aber auch aus Kooperationen mit in- und ausländischen kulturellen Institutionen hervorgegangen sind.

Der Erwerb von Fotografien stand zwar im Mittelpunkt des Interesses der Fotografis, jedoch bildete die Übernahme von Ausstellungen eine nicht minder wichtige Aufgabenstellung, wenn es galt, neben eigenen Produktionen, die jeweiligen Neuerwerbungen der Sammlung dem österreichischen Publikum vorzustellen. In den Anfangsjahren waren es vor allem Portfolios, die an die verschiedenen

Bankfilialen in Wien und in den Bundesländern auf Reisen geschickt wurden. Portfolios aus dem Grunde, da sie meist ein in sich geschlossenes Thema beinhalteten. Sehr bald war es dann möglich, Einzelbilder für Ausstellungen zusammenzustellen, die sich aus der rasch wachsenden Sammlungsstruktur ergaben. In diesem Fall wurden die Bilder in Themenzyklen zusammengefaßt, wie etwa für die Wanderausstellung »Malerische Fotografie - Edeldruckverfahren der Jahrhundertwende«, die 1982 in Köln, München und Frankfurt gezeigt worden war, oder die Präsentation »New Vision - Neue Sachlichkeit«, die in London 1984 stattfand. In bestimmten Fällen beteiligte sich die Sammlung Fotografis auch mit eigenen Leihgaben an internationalen Großprojekten, so war sie an der Ausstellung »Malerei und Photographie im Dialog«, die 1977 in Zürich gezeigt wurde, beteiligt.

Darüber hinaus entwickelte die Sammlung Fotografis eine rege Sponsortätigkeit, bei der sie vor allem jene Fremdprojekte finanziell unterstützte, die für die Rezeption der Fotografie in Österreich von Bedeutung waren; Ausstellungen wie »Photographie als Kunst 1879-1979/Kunst als Photographie 1949-1979« (1979), »5. Internationale Biennale, Erweiterte Fotografie« (1981), »Robert Mapplethorpe« (1981), »Bill Brandt« (1982), »Geschichte der Fotografie in Österreich« (1983) und »Madame d'Ora« (1983), zählten dazu. Hinzu kamen noch verschiedene Publikationen, wie »Camera Austria«, oder die Festabnahme von Katalogen und Büchern, etwa »Peter Paul Atzwanger«, »Madame d'Ora«, »Geschichte der Fotografie in Österreich« und »Bill Brandt«.

Alfred Stieglitz - The New Yorker Photo-Sezession zu Gast in der Wiener Sezession

5. - 20.12.1978 - Wiener Sezession

Im Jahre 1933 hat das Metropolitan Museum of Art in New York in einer Blitzaktion die Fotosammlung von Alfred Stieglitz übernommen. Erst im Februar 1978 konnte jedoch das ganze Konvolut von 418 Bildern - nun wissenschaftlich aufbereitet durch Weston J. Naef, der New Yorker Öffentlichkeit vorgestellt werden. Wie es zu dieser spektakulären Transaktion gekommen war, hatte Naef im

Sommer 1978, anlässlich seines Vortrags geschildert: »Stieglitz hat die Fotografie in seiner Sammlung in einer Zeit zusammengetragen, in der er Herausgeber der Zeitschriften *Camera Notes* und *Camera Work* war - zwischen 1894 und 1911. Die amerikanische Malerin, Georgia O'Keefe, die Stieglitz im Jahre 1924 heiratete, behauptete, daß seine Ästhetik nicht mit dem Geschmack übereinstimme, den er in der Auswahl von Arbeiten anderer Fotografen bewiesen habe. Seine Arbeiten der zwanziger und dreißiger Jahre dokumentieren eine Entwicklung zum Puristen, obwohl er stark manipulierte Abzüge seiner europäischen Kollegen sammelte (Kühn, Le Begue, Demachy). Dies gab seiner Sammlung einen sehr breiten Umfang. Sein wachsendes Interesse an anderen Kunstformen nach 1917 lenkte seine Sammelleidenschaft allmählich von der Fotografie ab ... Nicht alle Fotografien seiner Sammlung waren von der gleichen Aussagekraft oder historischen Bedeutung sowie auch nicht alle Fotografen die gleiche Begabung bewiesen. Arbeiten so bedeutender und einflußreicher Fotografen - wie P. H. Emerson und H. P. Robinson aus der Generation vor Stieglitz und seinem Kreis, fehlen ganz. Weitere interessante Fotografen, die nicht in seiner Sammlung vertreten sind, waren Stieglitz sicherlich aus den illustrierten Anthologien, die seine Bibliothek enthielt, bekannt. Offensichtlich bemühte sich Stieglitz nicht bewußt, in den Besitz von Arbeiten aller begabter Zeitgenossen zu gelangen. Größte Klugheit und persönliche Beziehungen bestimmten die Auswahl seiner Ankäufe. Seine schöpferische Tätigkeit vor dem 1. Weltkrieg war beeinflußt durch erworbener Arbeiten anderer. Zwischen 1903 und 1910 tauschte er die Rolle des Künstlers gegen die des Kurators und Herausgebers. Trotz einiger Lücken ist die Sammlung als Prüfstein der formgebenden Jahre der modernen Fotografie von 1894 bis 1910 zu bezeichnen. Nach dem 1. Weltkrieg beschäftigte sich Stieglitz mehr mit eigenen fotografischen Arbeiten und mit der Förderung einiger amerikanischer Maler und Bildhauer als mit seiner Sammlung. Er erwarb noch einige Arbeiten von maßgebenden Fotografen - wie Paul Strand, Charles Sheeler, Morton Schamberg, Ansel Adams und Eliot Porter -, doch Fotografien der Generation vor dem Kriege blieben als Schwerpunkt der Sammlung erhalten. Eine Privatsammlung läßt einen solchen Standpunkt durchaus erwarten, wohingegen der Bestand eines Museums nach historischen Ge-

sichtspunkten aufgebaut und erweitert werden sollte und vielen Neigungen entgegenkommen muß. Der besondere Wert der Sammlung von A. Stieglitz liegt darin, daß sie als eine der wenigen Sammlungen eines wichtigen Künstlers komplett erhalten blieb, und als solche ein Zeugnis der Beurteilung eigener Zeitgenossen durch einen Künstler bildet. Stieglitz selbst schreibt im Jahre 1933 in einem Brief an das Museum eine aufschlußreiche Einleitung zu seiner Sammlung. Sein Gesundheitszustand war zu der Zeit der Übergabe der 418 Fotografien sehr schlecht; er hatte sich von den Personen und Angelegenheiten der Vergangenheit entfremdet. Der Brief offenbart seine widerstreitenden Gefühle der eigenen Sammlung gegenüber und seine Überlegungen, die gesamte Sammlung zu vernichten. Er bezeichnet viele Abzüge als unschätzbare Wertgegenstände, die nur als Unikate existieren. Diejenigen Bildnisse, fährt er fort, die als Duplikat zu existieren scheinen, sind verschiedene Abzugsverfahren vom selben Negativ. Er beschreibt den Inhalt seiner Sammlung als das beste, was in den letzten siebenzig Jahren auf dem Gebiet der Pictorial Photography geschaffen wurde ... Außerdem enthalte die Sammlung sehr seltene französische und österreichische, deutsche und englische Abzüge, zusammen mit anderen berühmten amerikanischen Abzügen. Er erläutert, daß die Kosten der Aufbewahrung für eine solche wertvolle Sammlung zu hoch für ihn geworden seien, und daß er sie deshalb als Geschenk an das Museum übergeben möchte. Der Brief läßt vermuten, daß die gesamte Sammlung an das Metropolitan Museum übergeben worden war. Stieglitz behielt jedoch zweihundert Fotografien bis zu seinem Tode, von denen die meisten dann dem Museum als Vermächtnis übergeben wurden.«⁵⁶

Ogleich es vom »Metropolitan Museum of Art« keinesfalls geplant war, daß die New Yorker Ausstellung überhaupt auf Reisen nach Europa geschickt wird, hatte ich diesbezügliche Gespräche mit Weston J. Naef aufgenommen, und erwirkt, daß zumindest ein Teil der »Stieglitz - Collection« in Wien präsentiert werden konnte. Mein wichtiges Argument dabei war, daß die »Wiener Secession« von allen europäischen Secessionsvereinigungen als einzige bis zum heutigen Tage überlebt hatte, und deshalb der absolut richtige Ort wäre. Dies überzeugte schließlich Weston J. Naef. Er stellte eine Auswahl von 40 Bildern zusammen, meist Überformate von diversen

Edeldruckverfahren, deren Einzelbilder mitunter bis zu 2,5 m groß sind, die ich mit zwanzig weiteren Beispielen aus der Sammlung Fotografis ergänzt habe.

Im Juni 1978 machte Naef eine Rauminnspektion in der »Wiener Secession« und stellte zu seinem eigenen Erstaunen fest, daß die beiden oberen Räumlichkeiten genau die gleichen Abmessungen aufwiesen, wie seinerzeit die »Gallery 291«. Das brachte mich auf die Idee, die New Yorker Stieglitz-Galerie in der Wiener Secession nachzubauen, sie so erstehen zu lassen, wie sie sich 1905 dem New Yorker Besucher präsentiert hatte. Rundum ein fiktives Bücherbord mit einem Vorhang davor, welcher die private Atmosphäre einer Galerie vermittelte, wie das bei der 291 sicherlich der Fall gewesen war. Das Wiener Publikum hat die Ausstellung »The Alfred Stieglitz Collection« mit Begeisterung angenommen. Sie zählt zu den erfolgreichsten Präsentationen der Sammlung Fotografis.

Entwicklungen in der Fotografie im Rahmen der Jubiläumspräsentation, »Aufbruch in die Moderne 1880 - 1980. 100 Jahre Österreichische Länderbank«

9.9.1980 - 1.2.1981 - Österreichische Länderbank, Festsaal

Parallel zur Ausstellung in der »Wiener Secession« hatte der österreichische Kunsthistoriker, Prof. Dr. Rupert Feuchtmüller, mit den Vorbereitungen für das 100-jährige Bestandsjubiläum der Österreichischen Länderbank begonnen. Zu diesem Zweck wurde der architektonisch großzügig angelegte Festsaal im Haus an der Freyung sanft renoviert. Auf der etwa 400 m² großen Fläche fand die Ausstellung »Aufbruch in die Moderne 1880 - 1980« statt, die den Anspruch hatte, Österreichs kulturellen Anteil auf allen Gebieten der bildenden Kunst, der Architektur, der Literatur, der Musik und des Theaters anlässlich des Bankenjubiläums vorzustellen. Mit eingebunden in diese Konzeption war auch die Sammlung Fotografis⁵⁷.

Zum ersten Mal konnte im eigenen Haus, über mehrere Monate hinweg, ein Ausstellungszyklus präsentiert werden. Es wurde dem Wiener Publikum das Sammlungsprogramm mit den drei Schwerpunkten Frühe Fotografie, Pictorialismus und Neue Sachlichkeit vorgestellt. Dementsprechend groß war auch das Echo. Im Kata-

logbuch dieser Ausstellung hatte der ehemalige Generaldirektor, Diplomkaufmann Wolfgang Erndl den Sammlungsauftrag der Fotografis, wie folgt definiert: »Die österreichische Länderbank hofft, unter anderem durch den Ankauf von Bildern österreichischer Maler und mit ihrer Sammlung Fotografis, einer Dokumentation der Fotografie als Kunst und historisches Zeugnis, ihren Beitrag zu leisten.«⁵⁸

Eugène Atget - Retrospektive

22.5. - 19.6.1981 - Österreichische Länderbank

Als Eugène Atget 1898 begonnen hatte, die alten Pariser Stadtviertel und die vom Abbruch bedrohten Häuser zu fotografieren, hatte er sicherlich nicht geahnt, daß dies eines Tages ein gewaltiges Lebenswerk von 8000 Bildern umfassen würde. Atget machte seine Aufnahmen in der Absicht, sie den Malern als Vorlage für deren Bilder zu verkaufen. Viele Künstler, darunter Utrillo, Vlaminck, Braque sowie Man Ray, wußten das selbständige Werk eines naiven Künstlers wie Eugène Atget zu schätzen und wurden seine Kunden.

Mit der Vielfalt der nüchtern dargestellten, einzelnen Bildfragmente von Atget, mit den unzähligen Schaufensterreihen, Türschildern, Hinterhöfen, Denkmälern und Parkanlagen, haben sich Schriftsteller und Philosophen, wie Walter Benjamin und Camille Recht, intensiv auseinandergesetzt. Sie sahen in ihm den eigentlichen Begründer der sozialdokumentarischen Fotografie.

Atget hatte in jungen Jahren Schauspielunterricht genommen, und ist über die Malerei zur Gebäudefotografie gelangt. Aufschlußreich scheint mir in diesem Zusammenhang ein Essay von Hans Georg Puttnies zu sein, der im ursprünglichen Berufsziel von Atget den Grund entdeckt zu haben glaubt, weshalb wir uns noch heute von diesen Bildern so angezogen fühlen. Puttnies schreibt: »Paris und seine Umgebung war für Atget eine einzige große Bühne, auf der die leblosen Dinge ihren Auftritt hatten, bevor sie verbraucht und vom Menschen mißachtet für immer verschwanden. Seine Bilder wirken in diesem Theater wie ein endloser Beifallsturm, der den Abgang des schönen Details durch immer weitere Zugaben zu verhindern suchte. Der gescheiterte Schauspieler ent-

deckte in sich einen Zauberer, der durch die fotografische Kunst jedes Mauerstück zum Helden der Comedie humaine erheben konnte. Das Theater hatte ihn verlassen, er jedoch nicht das Theater, und die Besessenheit, mit der er sich aus den pitoresken Teilen des alten Paris sein Ensemble zusammenstellte, das viele menschliche Stücke aufführte - diese Selbstinszenierungen mit Fassaden, Parks und Skulpturen waren in der Kunst ohnegleichen.«⁵⁹

Entscheidend für die heutige Wertschätzung von Atgets Gesamtœuvre war sicherlich sein Zusammentreffen mit Berenice Abbott, die ihm im Studio von Man Ray zum ersten Mal begegnet war. Als Atget 1927 starb, hatte Abbott ein Telegramm an Julien Levy geschickt, um wenigstens einen Teil seiner Negativplatten für die Nachwelt zu retten. Durch die Initiative von Abbott wurden im Juni 1928 zum ersten Mal Bilder von Atget im »1. Salon des Independants de la Photographie« in Paris ausgestellt, zusammen mit Fotografien von André Kertész, Germaine Krull, Man Ray, Paul Outerbridge und anderen Avantgarde-Fotografen. International beachtet wurde das Werk Atgets bereits anlässlich der »Film- und Fotoausstellung« 1929 in Stuttgart, sowie durch die Einzelausstellung in der New Yorker »Weyhe-Gallery« im November 1930. Anlaß zu dieser Ausstellung war der erste Atget-Bildband gewesen, der ebenfalls auf Anregung von Levy und Abbott produziert wurde, und in Amerika, Frankreich und Deutschland gleichzeitig auf den Markt gekommen war. Die Begleittexte von Pierre MacOrlan und Camille Recht, deuteten das Werk Atgets als den genialen Versuch einer sachlichen Erneuerung der Fotografie, der die Grenzen des Surrealismus erreichte.

Außerhalb Frankreichs erwarb 1968 das »Museum of Modern Art«, New York, die »Abbott-Levy Collection« mit ihren 4254 Bildern und 1300 Negativplatten. Als einer der prominentesten Pariser Privatsammler, der besonders seltene Bilder von Atget besaß, ist die Sammlung von André Jammes zu erwähnen. Als 1984 das »J. Paul Getty Museum« sein Kunstsammlungsprogramm durch den Schwerpunkt Fotografie erweiterte, wurden wichtige Teilstücke aus der Sammlung von André und Thérèse Jammes durch das Getty Museum erworben.

Die Ausstellung der Sammlung Fotografis umfaßte insgesamt 90 Bilder und beinhaltete, neben den Leihgaben der »Galerie Kicken« in

Köln, auch das Material aus dem ersten Ankauf der Sammlung Fotografis, dem »Anniversary Portfolio« von Berenice Abbott.

Fritz Henle »Pablo Casals«

11. - 29.1.1982 - Österreichische Länderbank

Musik spielte im Elternhaus von Fritz Henle schon seit Generationen eine wichtige Rolle. Bereits sein Großvater, der Anatom Jakob Henle, widmete sich der Musik und war außerdem ein enger Freund von Johannes Brahms. Der Vater Henles, ein vielgeschätzter Chirurg, hatte in seinem Haus ein eigenes Musikzimmer eingerichtet, und gab dort Hausmusikabende, an denen oft berühmte Musiker teilnahmen.

Unter dem Musikzimmer hatte sich der Gymnasiast Fritz Henle eine winzige Dunkelkammer eingerichtet. »Während ober mir die Sonaten von Mozart, Beethoven und Brahms erklangen, vereinigte sich die Schönheit der Töne mit meiner Art zu sehen und wurde zu einem Teil der Fotografie.«⁶⁰

Mr. Rollei, wie Henle auch genannt wurde, entdeckte das quadratische Format der Rolleiflex-Kamera nach seiner Ausbildung an der Bayerischen Staatslehranstalt für Lichtbildwesen in München. Henle war damals fasziniert gewesen von der neuen Möglichkeit, das gesamte Bild und nicht nur allein den Ausschnitt, sofort auf der Mattscheibe zu sehen, um damit komponieren zu können.⁶¹

Im Auftrag des amerikanischen Magazins »Holiday« sollte Henle 1947, für eine Modereportage nach Venezuela fliegen. Doch aufgrund der politischen Unruhen mußte das Arbeitsteam in Saint Croix auf den Amerikanischen Jungferninseln zwischenlanden. Henle nützte diese Zeit, um hier den Auftrag zu erfüllen. Beeindruckt von der schönen Landschaft und der dänischen Architektur⁶², beschloß Henle, sein Fotostudio in New York aufzulösen, um sich in Saint Juan auf den Jungferninseln nieder zu lassen. Nicht weit von seiner Wohnung entfernt, auf einer Nachbarinsel, lebte der spanische Cellist, Pablo Casals mit seiner jungen Frau Martha Montañez. Über seine erste Begegnung mit Casals befragt, meinte Henle: »Es war als würde ich einem Freund begegnen.« Im Mai 1972 fotografierte er über viele Wochen hinweg Pablo Casals⁶³ beim mor-

gendlichen Musizieren. Er arbeitete mit sparsamen Lichteinsatz, bei dem nur die Konturen des in tiefer Versunkenheit ruhenden Gesichts zu erkennen waren. Bei der Bildbetrachtung vermittelt das den Eindruck, direkt an einer konzertanten Aufführung des Künstlers teilzunehmen. Bilder hingegen, welche die Hände beim Cellospiel und den Fingersatz von Pablo Casals zeigen, weisen eine exakt durchkomponierte Bildgestaltung auf, denn, so Henle, »Musik ist einer der Fotografie nah verwandte Kunst.«⁶⁴

Die Ausstellung Pablo Casals bestand aus sechzig Bildern und wurde zu vier Bildsätzen zusammengefügt, vergleichbar mit einem Musiksatz. Zur Eröffnung spielte ein junger japanischer Cellist eine Fuge von Johann Sebastian Bach nach dem korrigierten Fingersatz von Casals. Bilder von Fritz Henle befinden sich in der Sammlung Fotografis.

Paul Strand - Retrospektive

12. - 28.1.1982 - Österreichische Länderbank

Als Sohn böhmischer Emigranten 1890 in New York geboren, hatte Paul Strand dort die Ethnological Cultural School besucht. Sein Lehrer an dieser Institution war der Fotograf und Soziologe Lewis Wickes Hine gewesen, der ihn 1907 auch mit Stieglitz zusammengeführt hatte. Diese schicksalhafte Begegnung war für den jungen Fotografen von entscheidender Bedeutung. In den nun folgenden acht Jahren, in denen sich Strand der Fotografie widmete, entwickelte er vollkommen neue, formale und fototechnische Lösungen. Er abstrahierte die einfachen Dinge des Alltags, verfremdete diese und entband sie damit ihrer ursprünglichen Funktion. Durch eine spezielle Licht- und Schattenführung arbeitete er surreal-kubistische Elemente heraus, und schuf damit zu Beginn der zwanziger Jahre Kompositionen, die der Moderne zugeordnet werden. Die Bildberichte aus den Südstaaten und die der New Yorker Armenviertel, zeigen hingegen eine klare und direkte Umsetzung in der Wahrnehmung der Dinge, die unter dem Begriff der »straight photography« in die Fachliteratur eingegangen sind.

Stieglitz erkannte bald die große Begabung von Strand, auch, daß diese Art der Fotografie eine neue Ära einleiten und den Pictorialis-

mus ablösen würde. Er widmete dem hochbegabten jungen Fotografen deshalb in »Camera Work«⁶⁵ einen gebührenden Platz.

Paul Strand hat sich nicht nur experimentell mit den Möglichkeiten einer neuen Bildgestaltung auseinandergesetzt, sondern sich auch fototheoretisch über die Wahrnehmbarkeit der Dinge in der Fotografie ausgesprochen. Für Strand gab es keinen Zweifel, daß die Fotografie, der einzig bedeutende Beitrag der Wissenschaften zu den Künsten sei, und ihre Legitimation, wie alle Medien, in der vollkommenen Einzigartigkeit ihrer Mittel fände, das bedeutet absolute und unbestimmte Objektivität. Über die Arbeit des Fotografen äußerte sich Strand: »Bei der Anordnung der Objektivität kommt die Weltanschauung des Fotografen ins Spiel. In dem Augenblick, bevor das Bild entsteht, erweist sich eine formale Konzeption, aus dem Gefühl oder aus dem Intellekt oder aus beiden geboren, als ebenso notwendig wie in dem Moment, bevor der Maler den Pinsel an die Leinwand führt. Die Objekte können so angeordnet werden, daß sie die Ursachen ausdrücken, deren Ergebnis sie sind, oder sie können als abstrakte Formen benutzt werden, um ein Gefühl zu erzeugen, das nicht im Zusammenhang mit ihrer Objektivität als solche steht. Diese Anordnung wird erzeugt, entweder durch die Bewegung der Kamera vor den Objekten, oder durch die Stellung der Objekte selbst, aber hierbei, wie überall, ist der erzielte Ausdruck abhängig von der Intensität des Sehens. Fotografie ist nur ein neuer Weg, der aus einer anderen Richtung das allgemeine Ziel ansteuert, welches Leben heißt.«⁶⁶

Ebenso intensiv setzte sich Strand mit der Fotografie als Maschinenkunst auseinander. Im Jahre 1922 hatte er seine Gedanken unter dem Titel »Fotografie und der neue Gott«⁶⁷ niedergeschrieben. Der deutsche Kunstwissenschaftler, Dr. Wolfgang Kemp hat in seiner Essay-Sammlung darüber reflektiert. »Der Fotograf, der Künstler übt seine geistige Herrschaft über die Maschine Kamera aus, er weist so der Menschheit den Weg zu dem großen Ziel, daß Vergeistigung der Technik heißt. Der Künstler, der die Maschine sich unterwirft, darf sie jedoch nicht mit Willkür behandeln. Entscheidend ist auch hier die bewußte Kontrolle der Mittel, die reine Anwendung. Zwischen Maschinenstürmerei und Maschinenromantik steuernd hat Strand hier wichtige Akzente für die zukünftige kulturpolitische Bewertung der Fotografie gesetzt.«⁶⁸

Es war nur zu naheliegend, daß sich Strand auch einem anderen, damals ebenfalls noch jungen Medium zuwandte, dem Film. Gemeinsam mit dem Maler und Fotografen, Charles Sheeler, entstand 1921 sein erster Film »Mannahatta«. ⁶⁹ Weitere Experimentalfilme, die er zwischen 1922 bis 1924, damals noch mit einer handbetriebenen Motorkamera, realisierte, waren der Beginn seiner zehnjährigen, überaus erfolgreichen Tätigkeit als Kameramann.

Fast nebenbei entstanden in dieser Zeit viele faszinierende Bilder mit extremen Nahaufnahmen von Pflanzen, Tieren, Felsen und Treibholz. Darüber hinaus hielt er Vorlesungen über Fotografie an der Fotoschule von Clarence White, und unternahm ausgedehnte Reisen für seine Filmaufträge. Im Jahre 1933 akzeptierte er das Angebot, in Mexiko die Leitung der Foto- und Filmabteilung am »Department of Fine Arts« zu übernehmen.

Erst 1943 wandte sich Strand - nach fast zehnjähriger Pause - erneut der Fotografie zu. Zur gleichen Zeit engagierte er sich vehement für den Wahlkampf von Franklin Roosevelt, für den er eine riesige Fotomontage als Wahlplakat herstellte, die mit Bildern aus der zwölfjährigen Amtszeit des zukünftigen Präsidenten von Amerika gestaltet war. Dieses Werbeplakat war ungewöhnlich und erregte allgemein großes Aufsehen.

Strand besaß ein ausgeprägtes politisches Bewußtsein. Eine von ihm im Jahre 1944 gehaltene Rede im MOMA in New York, einem Plädoyer für die Kunst und gegen den Faschismus, macht dies besonders deutlich. »Die Wissenschaft unserer Zeit hat uns die Fotografie, den Film, das Radio und das Fernsehen geschenkt. Das Radio ist noch in den Kinderschuhen, und das Fernsehen wurde gerade erst geboren. Trotzdem glaube ich, daß gerade hier ein großes Potential an Möglichkeiten vorhanden ist, sie eines Tages den anderen Künsten gleichzusetzen, ja vielleicht, sie zu den wichtigsten Medien überhaupt zu zählen ... Die Nationalsozialisten sagen, wenn ich das Wort Kultur höre, greife ich nach meinem Gewehr ... Wieso tun sie das? Sie tun es deshalb, weil sie sich darüber klar sind, daß unsere gesamte Kultur der Vergangenheit wie auch der Gegenwart - die wir lieben, verteidigen und weiterführen möchten -, sie schwächt, weil sie ihnen ihre Lügen aufzeigt ... Sie wissen genau, daß die Kunst Botschaften enthält, die sie auffordert, sich wieder ihrer zu erinnern, egal, welcher Rasse und Glaubensbekenntnissen die Menschen an-

gehören. Es geht um das alte demokratische Prinzip, die Welt verstehen zu wollen, in dem man zu den Grundwahrheiten des Menschen vordringt, kurz gesagt: die Kunst mit ihrem höchsten dynamischen Anspruch, berührt, bewegt und vereinigt in sich, eine große Anzahl von Menschen. Sie ist eine internationale Sprache, eine starke Gegenkraft zu Bosheit und Haß.«⁷⁰

Die erste Retrospektive der Arbeiten von Paul Strand kam, auf Anregung von Nancy Newhall 1945 im MOMA zustande, und bildete den Ausgangspunkt für ein gemeinsames Buch mit Beaumont Newhall »The Time in New England«. Ausgedehnte Reisen führten Strand immer wieder nach Europa, wo in rascher Zeitfolge viele neue Bücher entstanden. Schließlich verlegte er 1950 seinen Wohnsitz von New York in die Nähe von Paris und begann mit einer umfangreichen Porträtserie französischer Intellektueller. Parallel dazu entstand sein letztes großes Projekt mit den wunderbaren Aufnahmen seines Gartens in Orgeval, das er 1975 vollendet hat.

Die Ausstellung der Fotografis umfaßte etwa 150 Arbeiten und kam in Kooperation mit der Kulturabteilung der Amerikanischen Botschaft in Wien zustande. Originalbilder von Strand befinden sich in der Sammlung.

Trude Fleischmann

7.6 - 6.7.1982 - Österreichische Länderbank

»Wenn im Porträt der Mensch im Vordergrund der Betrachtung steht, so ist Verzauberung das Kleid unseres Daseins« (Tennessee Williams).

Die ersten Aufnahmen von Trude Fleischmann hatte ich im Frühjahr 1982 gesehen, als der Münchner Galerist Stefan Lennert, mir ihre Bilder als Leihgaben für eine Ausstellung der Sammlung Fotografis angeboten hatte. Es waren meist sehr sensible Porträts von Wiener Schauspielern, Künstlern und Musikern aus den dreißiger Jahren. Alle Dargestellten wirkten sehr natürlich, niemals in Pose gesetzt. Schlicht im Bildaufbau und sparsam in der Lichtführung, spürte man die große Nähe, die zwischen der Fotografin und ihren Modellen bestanden haben muß.

Schon in den frühen 20er Jahren hatte sich die Fotografin mit dem ebenfalls schwierigen Gebiet der Akt- und Tanzfotografie be-

faßt. Es fällt auf, daß sie, entgegen der Gewohnheit der damaligen Atelierfotografen, fast immer auf jedes dekorative Element verzichtete. Fleischmann konzentrierte sich ganz auf den Bewegungsablauf der darzustellenden Person, vermied allzu scharfe Kontraste in der Lichtführung und hüllte den Akt in ein weiches Licht. Wie ein Bildhauer modellierte sie damit dessen Körperlichkeit heraus.

Sehr beeindruckt war sie von der Wiener Tänzerin Grete Wiesenthal, deren Tanzstil als »Wiener Tanzform« bekannt wurde, bei dem sich die Drehung des Walzers, des Schleifens und Biegens im offenen Tanz ausdrückt. Viele Male hatte sie die Tänzerin fotografiert, ihr schönes Profil porträtiert oder sie im freien Tanz gezeigt.

Fleischmann ist im Herbst 1938 über London in die USA ausgewandert, wo sie in New York mit 45 Jahren ihre zweite Fotografen-Karriere begann. Erst 1979 zog sie sich aus dem Berufsleben zurück und wechselte ihren Wohnsitz nach Lugano. Im März 1988 hatte ich sie besucht, um, anlässlich des Gedenkjahres »50 Jahre Holocaust«, gemeinsam mit der »Galerie Faber« in Wien, eine Retrospektive »Trude Fleischmann - Fotografien 1918 - 1938«⁷¹ zusammenzustellen sowie die Herausgabe eines »Portfolios« vorzubereiten. Wenige Jahre später hat der Wiener Fotosammler Hans Schreiber eine Monographie über Trude Fleischmann verfaßt.⁷²

Die erste Ausstellung in Österreich über Trude Fleischmanns Werk habe ich im Jahre 1982 veranstaltet, sie umfaßte etwa 60 Originalfotografien. Sie hatte sich über die späte Anerkennung ihrer Arbeiten in Österreich sichtlich gefreut. In einem Brief vom 30.7.1982 schrieb sie mir: »Ich höre von allen Seiten, wie schön meine Wiener Ausstellung arrangiert ist, und danke Ihnen, die das gemacht hat, vom ganzen Herzen dafür. Ja, ich bin so froh, daß ich noch nicht vergessen bin, und es hat mir sehr leid getan, daß ich nicht persönlich kommen konnte. Gestern hatte ich einen langen Brief von Paula Wessely mit vielen Beilagen erhalten, die Sie ihr geschickt haben, und daraus ersehe ich auch Ihr Interesse für mich, das mich unendlich freut.«

Persönlich kennengelernt habe ich Fleischmann erst viele Jahre später, im März 1986. Ich besuchte sie damals in Lugano, um mit ihr ein Interview zu machen. Fleischmann war zu diesem Zeitpunkt bereits vollkommen taub, hatte aber dennoch dem Interview zugestimmt. Ich habe ihr alle Fragen schriftlich vorgelegt und immer, wenn sie glaubte, ihren Ausführungen nichts mehr hinzufügen zu

können, gab sie mir mit der Hand ein Zeichen, und ich ging zum nächsten Punkt über. Zwischenfragen waren auf diese Weise natürlich nicht möglich, aber die flüssigen Erzählungen von Trude Fleischmann machten diese unnötig. Ihr Erinnerungsvermögen war erstaunlich. Ganz gleich, ob es sich um ihre erste Begegnung mit Adolf Loos und Peter Altenberg handelte, deren gemeinsames Porträt sie 1918, als ihre erste fotografische Arbeit im Wiener Atelier von Hermann Schieberth ausführte, oder ob es die große Trauer war, die sie über den allzu frühen Tod von Alban Berg empfand, dessen letztes Porträt sie 1934, an seinem Totenbett machen durfte⁷³.

Trude Fleischmann ist am 21. Januar 1990 in Brewster, in der Nähe von New York, gestorben. Originalbilder befinden sich in der Sammlung Fotografis.

Austrian Photography Today

9.9. bis 15.10.1982 - Austrian Cultural Institute, New York

Im Frühjahr 1982 wurde die Sammlung Fotografis eingeladen, eine Ausstellung im Österreichischen Kulturinstitut in New York zu zeigen. Über die österreichische Gegenwartsfotografie war in den USA bis zu diesem Zeitpunkt nur wenig bekannt. Die räumlichen Gegebenheiten im »Austrian Cultural Institute« ließen damals kaum mehr als achtzig Bilder zu. Deshalb versuchte ich in einer Art Überblicksausstellung die große Vielfalt österreichischer Fotoschaffender, zumindest ansatzweise, zu zeigen. Ich wählte für diese Präsentation vierzehn Fotografen aus: Branko Lenart jr., Nikolaus Similache, Karin Mack, Leo Kandl, Nikolaus Walter, Otmar Thormann, Erich Kees, Elisabeth Kraus, Helmut Tezak, Gerhard Skrapits, Heinz Cibulka, Manfred Willmann, Fritz Simak und Alfred Seilandt.

Die Eröffnung der Ausstellung wurde damals vom Generaldirektor der Österreichischen Länderbank, Dr. Franz Vranitzky und der Leiterin des Österreichischen Kulturinstitutes, Dr. Barbara Stoerck vorgenommen. Rund zweihundert Personen waren an diesem Abend gekommen, darunter Cornell Capa vom International Center of Photography, New York; Weston J. Naef, Metropolitan Museum; Lisa Dennison, Guggenheim-Museum; die beiden New Yorker Händler der Fine Art Photography, Harry Lunn jr. und Daniel Wolf. Die



Ausstellungseröffnung von »Austrian Photography Today«, 9.9.1982, New York, im Austrian Cultural Institute. Links oben: Dr. Franz Vranitzky (damals Generaldirektor der Österreichischen Länderbank) im Gespräch mit einem Besucher. Rechts oben: Ralph Gibson mit Duane Michals. Links unten: Duane Michals und Daniel Wolf erhalten die Benediktion von Harry Lunn. Rechts unten: Anna Auer im Gespräch mit Lisette Model (Fotos: Cécile Auer).

Überraschung dieses Abends aber hatte der Kunsthändler Gert Sander, der Urenkel von August Sander, mitgebracht: Lisette Model, eine zierliche, kleine Frau, deren Schönbrunner Akzent an eine längst vergangene Zeit erinnerte. Diese aus Wien stammende Fotografin hatte Musik bei Arnold Schönberg studiert, ehe sie 1937 in die USA emigriert war. Ihre erste Frage an mich war, »Kennt man denn überhaupt meine Arbeiten in Österreich?« Sie war bis zu diesem Zeitpunkt noch von keinem österreichischen Museum zur einer Ausstellung eingeladen worden.⁷⁴ Ich berichtete über die fehlende Sammlerstruktur in Österreich, und machte sie darauf aufmerksam, daß erst jetzt ein größeres Arbeitsteam dabei sei, in einer ersten Übersichtsausstellung, die großen fotografischen Leistungen unseres Landes zu würdigen, und diese unter dem Titel »Geschichte der

Fotografie in Österreich« vorzubereiten. Ich erinnere mich, wie erstaunt Frau Model auf dieses verspätete Geschichtsbewußtsein reagiert hatte.

Wie aus der Literatur bekannt, wurden die Sach- und Modefotografien von Model in Zeitschriften, wie »Harper's Bazaar«, »Look«, oder in »Ladies Home Journal« veröffentlicht. Auch ihre längst berühmt gewordenen Aufnahmen von Menschen auf den Promenaden von Nizza und Cannes wurden dort veröffentlicht.

Seit dem Jahre 1950 lehrte sie Fotografie an der »New School for Research« in New York. Zu ihren Studenten zählten Ralph Gibson und Diane Arbus, mit der sie freundschaftlich bis zu deren frühen Tod im Jahre 1971 verbunden blieb.

Renata Breth

10. - 29.1.1984 - Wiener Secession

Am 30. Dezember 1982 erhielt ich einen Anruf von einer österreichischen Fotografin, die schon seit einem Jahrzehnt in den USA lebte. Sie sei für ein paar Tage in Wien und würde mir gerne ihre Fotografien zeigen. Gedacht war an ein kurzes Treffen knapp vor Jahresende, daraus geworden ist ein Interview, das bis weit nach Mitternacht dauerte.

Ich war sofort fasziniert von ihren Bildern. Sie strahlten eine starke Vitalität aus und waren von großer formaler Kraft. Sie entstanden aus der Dynamik der Bewegung und schienen aus einer Art Dramaturgie des Films zu kommen. In fast allen ihren Bildkompositionen lösten sich die Konturen der Objekte in der Unschärfe auf, verdichteten sich dort, und deuteten in die Welt des Traumes. Die konkrete (Bild-) Wirklichkeit war überlagert mit Wahrnehmungen von Seinszuständen, die erst das eigentliche Spannungsfeld ergaben. Renata Breths Bildfolgen von Menschen und Tieren waren gleichermaßen von dieser stark suggestiven Kraft getragen. Thematisch war es die Problematik von »Werden und Vergehen«, mit der sich die Künstlerin in ihren Bildern auseinandersetzte.

Im Frühjahr 1983 hatte die Wiener Werbeagentur »GGK« zu einer Ausstellung »Wiener Blut '83 - Eine Gesellschaftskomödie mit Paten und Kindern«⁷⁵ eingeladen Als Patin war meine Wahl damals

auf Renata Breth gefallen. Der vielseitig begabte Organisator dieser Ausstellung, Christian Michelides, stellte im Katalog den Gedanken der Werbung »Kunst kommt vom Gönnen, Werbung vom Können« in ein schillerndes Licht und fabulierte im Vorwort über die Balance des Glücks. »Wetten, daß schon in drei Jahren nur mehr die Hälfte der Damen zu ihren Patenkindern steht und in sechs Jahren gar keine mehr.« Er sollte nicht recht behalten.

Bereits im Januar 1984 war es mir über die Sammlung Fotografis gelungen, die erste Personalausstellung von Renata Breth in der »Wiener Secession« zu veranstalten, und 1985 wurde der Fotografin vom Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Sport der »Förderungspreis für Fotografie« zuerkannt. Inzwischen hatte die Künstlerin vielerorts in Österreich ausgestellt: Museum moderner Kunst in Wien, Neue Galerie der Stadt Linz, Fotogalerie Wien, im Amerika-Haus und der Galerie Faber in Wien, waren nur einige Stationen davon.

Renata Breth hat nach einem Studium der Chemie und Mathematik an der Universität in Wien, ihre Ausbildung als Fotografin und Filmemacherin an der »School of the Art Institute« von Chicago und am »Massachusetts Institute of Technology« in Cambridge, USA, fortgesetzt. Sie schloß 1978 mit dem »Master of Fine Arts« ab. Großer Einfluß auf ihre künstlerische Entwicklung kommt ihrem Lehrer, Kenneth Josephson zu. Breth hält Vorlesungen über Fotografie an amerikanischen Universitäten, und lebt heute in Santa Rosa in Californien, wo sie am ortsansässigen College Fotografie unterrichtet.

Die Ausstellung in der »Wiener Secession« umfaßte über achtzig Bilder. Werke der Künstlerin befinden sich in der Sammlung Fotografis.

Maurice Tabard - Retrospektive

17.1. - 8.2.1985 - Österreichische Länderbank

Wer einmal die Modefotografien von Maurice Tabard gesehen hat, ist beeindruckt von der großen Tonwertskala, die vom zartesten Hellgrau über ein sattdunkles Anthrazit bis zum tiefsten Schwarz reicht. Diese fein abgestufte Palette seiner Schwarz-Weiss-Fotogra-

fien erhält durch die Geometrie einer exakten Bildkomposition⁷⁶ und unter Verwendung avantgardistischer Techniken, ihre unverwechselbare Note. Unendlich viele Variationen läßt sich der Künstler einfallen, wenn es darum geht, die Eigenart und die Kostbarkeit eines Stoffes zum Ausdruck zu bringen. Meist sind es die seidigen, weich fließenden Gewänder, die sich fächerartig öffnen, um das Textile der feinen Gewebe zu unterstreichen.

Eigentlich war Tabard dazu bestimmt gewesen Geiger zu werden, er gab jedoch das Violinspiel noch in jungen Jahren auf, um sich mehr der Malerei und Zeichenkunst zu widmen. Tabard entstammte einer alten Seidenweberfamilie aus Lyon. Beim Ausbruch des Ersten Weltkrieges emigrierte er 1914 mit seinem Vater in die USA. In Paterson, New Jersey, begann er spezielle Entwürfe für Seidenstoffe anzufertigen.⁷⁷ Später übersiedelte er nach New York und machte die Bekanntschaft von Emile Bunel, einem Porträtfotografen französischer Abstammung, der dort eine Schule für Fotografie »The New York Institute for Photography« leitete. Zeit seines Lebens hat Tabard in seinen Schriften und Vorträgen immer auf diese für ihn so wichtige Begegnung hingewiesen.⁷⁸ Entscheidend für sein Frühwerk war jedoch sein Zusammentreffen mit Edward Steichen und Arnold Genthe. Als er 1925, gemeinsam mit seinem Freund, dem peruanischen Maler Carlos Braca Flor, eine Reise nach Paris unternahm, lernte er dort den Kreis der Dadaisten und Surrealisten kennen. 1928 beschloß Tabard endgültig nach Paris zurückzukehren. 1929 nahm er an der Stuttgarter Werkbundausstellung »Film und Foto«, teil. Danach begann er seine überaus erfolgreiche Karriere als Mode- und Werbefotograf. Veröffentlicht wurden seine Bilder in allen führenden Modejournalen der 30er Jahre: »Jardin de Modes«, »Marie Claire«, »Harper's Bazaar«, »Elle« und »Vogue«.

Durch die finanzielle Absicherung seiner großen Auftraggeber unabhängig geworden, konnte sich Tabard in seiner Freizeit voll seinen experimentellen Versuchen in der Dunkelkammer widmen. Die Auseinandersetzung mit der Objekt-Solarisation, dem Sabbatier-Effekt, und seine Suche nach einer verbesserten Technik, währten sein ganzes Leben. Ebenso gehörte die Geometrie und ein gründliches Studium der Künste für Tabard zur Fotografie, wie Fotoplatte, Papier oder Chemie.⁷⁹ Der Begriff Original oder vintage print hatte für den Künstler überhaupt keine Bedeutung. Seine Abzüge entsprachen

Reproduktionsvorlagen, von denen erst nach langer Vorarbeit das endgültige Negativ hergestellt werden konnte. Zumeist in einem Grauton gehalten, waren diese Bilder immer nur Teil eines Fragmentes, aus dem erst später das eigentliche Œuvre entstand. Tabard hat das einmal so ausgedrückt: »Das Positiv ist oft ein banaler Abklatsch einer falschen Realität.«⁸⁰ Zu nennen wäre hier seine besonders ausgefeilte Technik der Doppelbelichtung: »Die Nutzung von zwei Negativen, die er solange gegeneinander verschob, bis die Konstellation der einzelnen Teile seinen Bildvorstellungen entsprach ... Von der Verfremdung der Realität durch das Übereinanderkopieren mehrerer Negative bis zur Fotomontage oder dem Fotogramm war nur ein kleiner Schritt.«⁸¹

Die Ausstellung umfaßte 110 Bilder und wurde in Zusammenarbeit mit dem »Französischen Kulturinstitut« in Innsbruck, dem »Österreichischen Fotoarchiv« im Museum moderner Kunst in Wien, realisiert. Bilder von Tabard befinden sich in der Sammlung Fotografis.

Paul Caponigro - Retrospektive

11. - 30.4.1985 - Österreichische Länderbank

»Wie kreativ ein Fotograf auch immer sein mag, es hängt letztendlich davon ab, wie sich ihm physisch die Welt präsentiert: Kein Filter wird einen Frosch in einen Prinzen verwandeln können. Dem gegenüber steht die Musik von Strawinski für sich selbst, denn sie folgt ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten, weil sie sich außerhalb der Realität unserer Welt bewegt. Das bedeutet, daß der Komponist in einem absoluten Sinn freier agieren kann als das jeder Fotograf vermag.«⁸²

Für Paul Caponigro bedeutet Fotografieren das Innere der Dinge sichtbar zu machen und die Landschaft hinter der Landschaft zu erkennen.⁸³ Es sind nicht die starken Kontraste von Licht und Schatten, die die Qualität seiner Bilder bestimmen, sondern die feinen Tonabstufungen, die in unendlicher Harmonie zueinander stehen; sich in einem Rhythmus bewegen, der außerhalb unseres üblichen Zeitbegriffes liegt.

Obwohl die Bildkompositionen von Caponigro einem traditionellen Bildaufbau folgen, wird deren Inhalt stets zu einer Metapher

der Erinnerung, aus der geheimnisvolle Zusammenhänge herausgefiltert, ihre Visualisierung durch den Fotografen finden. Als Caponigro die Megalithe von Stonehenge fotografierte, sprach er davon, daß er die Sprache der Steine erst lernen mußte, deren innerer Rhythmus Stille verlangt, um die Dynamik des Ortes zu verstehen.⁸⁴

Der aus Boston stammende Musikstudent Caponigro hatte wiederholt auf den großen Einfluß seines Klavierlehrers hingewiesen, der seine Schüler zu einer reinen und unprätentiösen Tonqualität zu führen verstand. Wenn beispielsweise in einem Moment die Angst oder der Wunsch nach einem rascheren Resultat, die Leistung zu lähmen schien, unterbrach er die Lektion, um die Aufmerksamkeit des Schülers entweder auf eine besonders schöne Passage zu lenken, oder auch nur, um den Rat zu geben, überhaupt einige Zeit dem Klavier fern zu bleiben.⁸⁵ Caponigro lernte dabei, daß durch das Loslassen von dem rein mechanischen Üben und der damit verbundenen Angst, die Perfektion nicht zu erreichen, sich damit auch andere Möglichkeiten des Zugangs für ihn in der Musik eröffneten.

Diese Haltung dürfte auch seine Denkweise der Fotografie gegenüber mitbestimmt haben, wenn er sagt: »Fotografie entsteht wie die Musik aus dem Unbewußten, und ist wie sie, ein spiritueller Vorgang.«⁸⁶ Noch deutlicher drückt er seine künstlerische Botschaft aus: »Ich nehme nicht unbedingt Bilder in ihrer Gesamtheit wahr. Vielmehr kommt es mir darauf an, einem emotionalen Zustand nachzugehen. Ich möchte teilhaben am Moment der Stille, die beim ersten Anblick eines Einhorns im Wald entsteht ... Dieser magische Moment, wie sie die Vorstellung von Bildern eines Einhorns hervorruft, ist auch in unserer realen Welt zu finden.«⁸⁷

Die Ausstellung umfaßte 110 Bilder. Sie war zusammengestellt vom »International Museum of Photography at the George Eastman House«, Rochester, und kam in Kooperation mit der Kulturabteilung der Amerikanischen Botschaft in Wien zustande.

Man Ray - Retrospektive

4. - 28.6.1985 - Österreichische Länderbank

»Ich male, was nicht fotografiert werden kann, etwas, das aus meiner Imagination, aus einem Traum, oder aus einem unbewußten Im-

puls entsteht. Ich fotografiere das, was ich nicht malen möchte, also jene Dinge, die schon existieren.«⁸⁸

Um seine eigene Malerei besser dokumentieren zu können, hatte sich Man Ray schon 1914/15 einen Fotoapparat gekauft. Anfang der zwanziger Jahre entstand in Paris die heute so bekannt wie berühmt gewordene Serie seiner Künstlerporträts von André Breton, Louis Bunnell, Georges Braque, Max Ernst, Salvador Dalí, Pablo Picasso, Joan Miró und Igor Strawinski und vielen anderen. Über seine künstlerische Auffassung des Porträts befragt, antwortete der Künstler: »Was mich am meisten an den Menschen interessierte, waren ihre Gesichter. Anstatt nun die Menschen zu malen, begann ich sie zu fotografieren, und war überhaupt nicht mehr daran interessiert, gemalte Porträts herzustellen ... Ich entdeckte auch, daß kein Vergleich möglich ist zwischen der Malerei und Fotografie.«⁸⁹

Man Ray, mit bürgerlichem Namen Emmanuel Rudnitzky, wurde 1890 in Philadelphia, USA, geboren und gilt als Erneuerer und Wegbereiter der experimentellen Fotografie. Zwischen 1908 und 1918 studierte er Malerei an der Kunstakademie in New York, und arbeitete nebenbei als Typograph und Werbegrafiker. Nur wenige Häuserblocks von seiner damaligen Arbeitsstätte entfernt, befand sich die Galerie »291«, deren Ausstellungen der junge Man Ray regelmäßig besuchte. Als er 1912 von Alfred Stieglitz zu einer Exhibition in die »291« eingeladen wurde, willigte er zwar ein, aber nur unter der Bedingung, daß er auch genügend Bilder fertig bringen würde.⁹⁰ Dies war nicht der Fall. Genauso hatte es Man Ray abgelehnt, sich an der »Armory Show« (1913) zu beteiligen. In diese Zeit fiel seine Bekanntschaft mit Edward Steichen und Francis Picabia, die seine künstlerische Vorstellung in neue Bahnen lenkten. Entscheidend war für ihn jedoch die Begegnung mit Marcel Duchamp, mit dem er 1915 zum ersten Mal zusammentraf; aus der eine lebenslange Freundschaft entstehen sollte. Beide gründeten in New York die avantgardistische Ausstellungsvereinigung »Société Anonyme«, und veröffentlichten 1921, die einzige Ausgabe von »New York Dada«. Kurz danach folgte Man Ray der Einladung Duchamps nach Paris und eröffnete dort noch im selben Jahr sein Porträtstudio. Er schrieb sich an der Academie des Beaux Arts ein und nahm gleichzeitig seine Arbeit als Modefotograf beim Modedesigner Paul Poiret auf.

Marcel Duchamp führte Man Ray in den Kreis der Surrealisten und Dadaisten ein und machte ihn bekannt mit André Breton, Tristan Tzara, Paul Eluard, Hans Arp und Jean Cocteau und vielen anderen. Sie alle forderten vehement das radikal Neue auf allen künstlerischen Gebieten. 1922 wurde die erste Dada-Ausstellung in Paris gezeigt, an der Man Ray teilnahm. Mit ihren Schriften, Provokationen und Experimenten gelang es den Dadaisten in den 20er Jahren, ein künstlerisches Klima zu schaffen, das zu neuen Kriterien der Kunstbetrachtung führte. Auf der Suche nach einem neuen künstlerischen Ausdruck ließ sich Man Ray 1921 offensichtlich von den Schadographien inspirieren, die Tristan Tzara ihm gezeigt hatte⁹¹, und beschäftigte sich ebenfalls mit dem Fotogramm. Er beschrieb das in seinen Erinnerungen: »Ein Bogen Fotopapier gelangte in die Schale mit dem Entwickler - ein unbelichteter Bogen, der aus Versehen unter die schon Belichteten geraten war ... Ich wartete vergebens ein paar Minuten auf das Erscheinen des Bildes, bedauerte die Papierverschwendung und legte mechanisch einen kleinen Glasrichter, ein Meßglas und ein Thermometer in die Schale auf das nasse Papier. Ich drehte das Licht an, und vor meinen Augen begann sich ein Bild zu formen, nicht einfach eine bloße Silhouette der Gegenstände wie auf einer normalen Fotografie, sondern verzerrt und gebrochen durch das Glas, das nicht gleichmäßig im Kontakt mit dem Papier war, ein Bild, das sich von dem schwarzen Hintergrund abhob, dem Teil, der unmittelbar dem Licht ausgesetzt war. Ich erinnerte mich an meine Knabenjahre, als ich Farnkraut in einem Koppierrahmen auf Foto-Papier einlegte, es belichtete und so ein weißes Negativ der Blätter erhielt.«⁹²

Allerdings machte Tristan Tzara Man Ray darauf aufmerksam, daß schon Christian Schad bereits 1918/19 etwas Ähnliches mit der kameralosen Fotografie versucht hatte. Der Unterschied bestünde aber darin, daß in den Schadographien flache Texturen verwendet wurden, während Man Ray durch den Einsatz dreidimensionaler Objekte den Eindruck vermittelte, damit einen Tiefenraum zu erzeugen.⁹³ Beim stundenlangen Experimentieren kam er dann zu äußerst interessanten Ergebnissen auf dem Gebiet der Fotomontage, der Fotzeichnung und der Solarisation. Letztere beschrieb er folgendermaßen: »Eines Tages habe ich eine Fotografie am hellichten Tage entwickelt, und so habe ich die Solarisation entdeckt. Das war

1925. Seit dieser Zeit wird dieses Verfahren von allen Leuten systematisch ausgewertet.«⁹⁴.

Man Ray nahm 1925 ebenfalls an der ersten Ausstellung der Surrealisten in der »Galerie Pierre«, in Paris teil. Er lernte dort 1927 den Kunstsammler Julien Levy kennen, der ihm 1932 in New York eine umfangreiche Einzelausstellung in seiner Galerie widmete. Der vielseitig begabte Künstler Man Ray hatte als Mode- und Porträtfotograf eine ganze Epoche geprägt. Sein eigenwilliger Stil führte zu zahlreichen Ausstellungen seiner Werke in Frankreich, England, Spanien und in den USA. Sein berühmtes Buch »Man Ray Photography 1920 - 1934«, das inzwischen auch als Reprint erhältlich ist, enthält Texte von: Breton, Eluard, Duchamp und Tzara.

Kurz vor dem Einmarsch der deutschen Truppen in Paris, flüchtete Man Ray über Lissabon nach New York, wo ihm die »Vogue« und »Harper's Bazaar« ein eigenes Fotostudio eingerichtet hatten. Hier begann er in den 40er Jahren viele Berühmtheiten aus der Welt des Films und des Theaters zu fotografieren. Schließlich ließ er sich in Hollywood als freischaffender Künstler nieder. »Wo ich endlich die Bilder malen konnte, an deren Realisierung ich schon vor zehn oder zwanzig Jahren gedacht hatte.«⁹⁵ Neben zahlreichen Vortragsreisen, unterrichtete er, meist in kleinen Gruppen, Fotografie und Malerei an den Universitäten in Californien. Im Jahre 1951 kehrte Man Ray nach zehnjähriger Abwesenheit wieder nach Paris zurück und begann dort sein zweites Leben als Künstler.

Das gesamte künstlerisch-fotografische Werk Man Rays, seine Porträts, Aktaufnahmen und Stilleben mit ihrer unverwechselbaren Aura, weisen ihn als einen der herausragendsten Künstler unseres Jahrhunderts aus; charakteristisch für sein Gesamtœuvre sind die surrealistischen und konstruktivistischen Elemente. Der Dadaist Hans Richter hat in seinem Buch »Begegnungen von Dada bis heute«, mit sehr viel Witz, den Dadaisten Man Ray beschrieben: »Wie Siegfried mit dem Blut des Drachen gesalbt, so vernimmt Man Ray, im heißen Öl von Dada gebraten, das stumme Zischen der unterdrückten Gegenstände ... Die Pracht des so Alltäglich Nützlichen läßt die Hosen runter und zeigt ihre poetische Rückseite. Der Zauberer des Un-Nützlichen, Man, bedeckt sich mit einem Ray.«⁹⁶

Die Ausstellung der Sammlung Fotografis, bestehend aus 117 Reprint-Aufnahmen, wurde von Juliette Man Ray und Lucien Treillard

für die Neue Galerie der Stadt Linz zusammengestellt. Es war die erste Retrospektive über Man Ray in Österreich, in der ausschließlich sein fotografisches Œuvre vorgestellt wurde. Prof. L. Fritz Gruber hatte mir liebenswürdigerweise noch fünfzehn Originalbilder als Leihgaben aus seiner Privatsammlung für die Wiener Präsentation zur Verfügung gestellt, die sich deutlich von den Reprints in der Ausstellung abhoben. Originalbilder von Man Ray befinden sich in der Sammlung Fotografis.

Tim Gidal - Retrospektive

20.1. - 7.2.1986 - Österreichische Länderbank

Tim Gidal (Ignaz Nachum Gidalewitsch) wurde 1909 in München geboren, wo er in einer ostjüdisch-orthodoxen Familie aufwuchs. Nach dem Abitur studierte Tim Gidal von 1931 bis 1933 Rechtswissenschaften, Kunstgeschichte und Geschichte in München und Berlin.

Literatur- und theaterbegeistert von frühester Jugend an, war er Ensemblemitglied der berühmten Münchner Theatergruppe »Kutscher«, gemeinsam mit Helmut Kätner und Wolfgang Liebeneiner. 1928 unternahm er mit dieser Gruppe eine Theaterreise nach Wien zu einer Aufführung Max Reinhardts in das Theater an der Josefstadt. Als er Jahrzehnte später wiederkehrte, erinnerte er sich seines ersten Eindrucks von Wien. »Ich sehe die Stadt heute ganz anders. Was ich damals noch nicht gesehen hatte, ist die ungeheure Souveränität, die an Hochmut grenzt - die Wahrzeichen eines Kaiserreiches, das bis in alle Ewigkeit bestehen wird. Aus der Dekadenz dieser Architektur heraus - wo man die Stile geschmacklos zusammengeworfen hat -, verstehe ich, daß hier ein Hintergrund war, der bewußt oder unbewußt Arthur Schnitzler und andere Leute hervorgebracht hat.«⁹⁷

Seine ersten Aufnahmen machte Gidal bei einem Vagabundenkongress in Stuttgart, die Bilder wurden in der »Münchner Illustrierten Presse« und in »Servus Kumpel« veröffentlicht. Er verlegte seinen Studienort nach Berlin, wo er für die Bildagentur »Dephot« (Deutscher Photodienst) arbeitete, für die auch Hans Baumann (Felix H.Man), Kurt Hübschmann (Kurt Hutton), Otto Umbeh

(Umbo), Lux Feininger und Robert Capa (Andrè Friedmann) tätig waren. Als jedoch die erhofften Bildaufträge ausblieben, verpflichtete sich Gidal bei der Agentur »Maurizius« und bei der »Weltrundschau« als Bildreporter.

Unter den in den 20er Jahren neu gegründeten illustrierten Zeitschriften sind die »Münchener Illustrierte Presse« (MIP, 1923), »Die Kölnische Illustrierte Zeitung« (1926), »Die Arbeiter Illustrierte Zeitung« (AIZ, 1925) und die »Berliner Illustrierte Zeitung« besonders hervorzuheben. Alle diese Zeitschriften standen in scharfer Konkurrenz zueinander und wetteiferten durch neue Präsentationsformen. Das fotografische Bild beherrschte die Illustration und bewirkte aufgrund der tiefgreifenden gesellschaftlichen Veränderungen der frühen 20er Jahre eine gegenwartsbezogene Auseinandersetzung, die in den Begriffen »Neues Sehen« und »Neue Sachlichkeit« kulminierte.

Das Medium Fotografie erfüllte damals perfekt die Funktion einer ausgezeichneten Dokumentation, und avancierte bald zu einer vielseitig verwendbaren Ware. Die vermeintliche Beweishaftigkeit des Fotobildes wurde durch Bild- und Textzuordnung auch ideologisch genützt. Die »Arbeiter Illustrierte Zeitung« versuchte durch ein besonderes Layout-Montageprinzip die politische Aussagekraft ihrer Bilder hervorzuheben. Bis 1930 weisen die Themen von Gidal auf keine spezifische Orientierung hin, sie dokumentieren vielmehr die angestrebte Vielfalt der zeitgenössischen Illustrierten. 1930 fuhr er nach Palästina und kehrte mit einer Bildserie über den Arabisch-jüdischen Konflikt zurück. Diese Fotoreportage »Araber gegen Juden - Das Problem Palästina« wurde weltweit publiziert und markierte den Beginn für den Zionisten Gidal, sich einer intensiven Auseinandersetzung mit der jüdischen Geschichte zu widmen.

1932 folgte eine weitere Bildserie aus dem Alltag orthodoxer Juden in Polen, die 1933 in Paris von Lucien Vogel im Sonderheft »Les Juifs« für seine Serie »Zeugen der Zeit« verwendet wurde. Im Jahre 1935 verließ Gidal Deutschland und emigrierte 1936 nach Palästina. Er arbeitete dort zwei Jahre freiberuflich als Fotograf und Kameramann. Von Stefan Lorant, der inzwischen von der Berliner Redaktion der »Münchener Illustrierten Presse« zur Londoner »Picture Post« gewechselt hatte, wurde Gidal zur redaktionellen Mitarbeit eingeladen. 1940 begleitete er Mahatma Ghandi und brachte von

dieser Asienreise mehrere umfangreiche Reportagen zurück, die weltweit publiziert wurden. 1942 trat er als Freiwilliger in den britischen Kriegsdienst in Nordafrika ein, wurde dort Chefreporter der Armeezeitschrift »Parade« und nahm in Rang eines Captain am Kriegsgeschehen in China, Burma und im Mittleren Osten teil. Zurückgekehrt nach Jerusalem, arbeitete er zwischen 1945 bis 1947 als selbständiger Fotograf, übersiedelte jedoch 1948 in die USA, wo er als Berater des »Life-Magazins« sowie als Universitätslektor an der »New School for Social Research« in New York, Geschichte, Soziologie und Visuelle Kommunikation unterrichtete.

Der Verlagsleiter Kurt Wolff⁹⁸ lud Gidal 1955 ein, für seinen Verlag im Random-House eine Jugendbuchserie zusammenzustellen, die der Völkerverständigung dienen sollte. Unter »My Village« hatte Gidal zwischen 1956 und 1970 insgesamt 23 Bücher produziert, die diesem Erziehungsprogramm gewidmet waren. Schließlich ließ sich Gidal 1968 in Zürich nieder und schrieb dort im Auftrag eines amerikanischen Schulbuchverlages das 400 Seiten umfassende Werk »Everybody lives in a Community« über das Leben in der Gemeinschaft. Er schildert darin das Leben in den Kibbuzim in Israel und in anderen Gemeinschaften. Er kehrte 1971 wieder nach Israel zurück, wurde Senior Lecturer an der Hebrew University und begann sich erneut mit der Geschichte der Juden in Israel zu befassen. Aus dieser Sicht heraus sind auch die beiden Bücher »Das ewige Jerusalem« und »Das Heilige Land« zu verstehen. Sein 1972 in Luzern erschienenes Buch »Deutschland - Beginn des modernen Fotojournalismus«, war die erste wissenschaftliche Arbeit über die bildjournalistische Praxis ab den 20er Jahren.

Seine Dissertation »Bildberichte und Presse, ein Beitrag zur Geschichte und Organisation der illustrierten Zeitungen«, mit der Gidal im Jahre 1935 seine Studien in Basel abgeschlossen hatte, wurde erst 1956 in Tübingen veröffentlicht.

Die Ausstellung umfaßte etwa 160 Bilder, und war eine Übernahme vom »Museum Folkwang« in Essen, die durch Bilder und Dokumentationen, die Gidal anlässlich seines Wien-Besuchs der Fotografis zur Verfügung gestellt hatte, ergänzt wurde. Einzelbilder von Tim Gidal befinden sich in der Sammlung.

Meisterwerke internationaler Fotografie -
10 Jahre Sammlung Fotografis Länderbank

4.6. - 20.7. und 2.10 - 30.11.1986 - *Österreichische Länderbank*

Die Österreichische Länderbank hatte seit Mitte der 70er Jahre ein vielseitiges Kultur- und Ausstellungsprogramm entwickelt, das entweder im großen Kassensaal ihrer Zentrale, im Festsaal (heute Kunstforum) oder in den verschiedenen Bankfilialen in Wien und in den Bundesländern gezeigt wurde.

Als im September 1980 das »100-jährige Jubiläum der Österreichischen Länderbank« mit der Ausstellung »Aufbruch in die Moderne 1880 - 1980« begangen wurde, versicherte der damalige Generaldirektor, Diplomkaufmann Wolfgang Erndl in seiner Eröffnungsrede: »Nun war es aber immer das Bestreben der Länderbank, der Kunst, der Kultur und Wissenschaft ihre helfende Hand zu reichen, und weil wir bestrebt waren und weiterhin bemüht sind, neben unseren primären Auftrag auch kulturpolitische Aufgaben zu erfüllen, so haben wir uns entschlossen, anlässlich unseres Jubiläums, neue Aktivitäten zu setzen.«⁹⁹ Ein Bekenntnis, das auf die damals erst fünfjährige Sammeltätigkeit der Fotografis bezogen werden kann.

Die Präsentation der Jubiläumsausstellung »Meisterwerke internationaler Fotografie - 10 Jahre Sammlung Fotografis«¹⁰⁰ im Sommer 1986, umfaßte 270 Bilder und setzte sich aus der Grundstruktur der Sammlung - Frühe Fotografie, Pictorialismus, Neue Sachlichkeit und experimentelle Fotografie sowie Porträtfotografie - zusammen. Das entsprach etwa einem Drittel des Gesamtbestandes der Sammlung Fotografis.

Wie ich eingangs erwähnte, bestimmt die Grundstruktur einer Sammlung auch deren Charakter. Das bedeutet, daß die Qualität einer bestehenden Sammlung durch den Zukauf eines Bildes entweder gewinnen, oder auch verlieren kann. Es war mir deshalb immer wichtig, die Sammlungslücken nach Möglichkeit zu schließen, ohne den Sammlungscharakter der Fotografis entscheidend zu verändern. Das wiederum erforderte ein eher behutsames Umgehen mit Bildern. Wissen und ein geschultes Auge allein genügen nicht, um die eigentliche Motivation, »das Bild hinter den Bildern zu erkennen«, aus der heraus ein fotografisches Œuvre so und nicht anders gestaltet wird, deutlich zu machen.

Bei der Gründung der Sammlung im Jahre 1976, war die Frage nach ihrem kunstgeschichtlichen Kontext in Österreich noch gar nicht gestellt. Was damals fehlte, war, daß es - neben einer gezielten Auseinandersetzung mit der Fotografie in Form von Symposien, Vorträgen und Ausstellungen - , keine Institution gegeben hat, die eine Sammeltätigkeit wie sie die Fotografis anstrebte, bereits entwickelt hatte. Niemand würde heute mehr bestreiten, daß die Fotografie unsere Art zu sehen verändert hat, daß auch ihr historisches Erbe einen außerordentlich wichtigen Platz in unserer Bildkultur einnimmt.

Im April 1984 wurde Dr. Klaus Albrecht Schröder mit dem Auftrag eingestellt, das Kultur- und Ausstellungsprogramm der Österreichischen Länderbank neu zu gestalten. Gleichzeitig wurde ihm die Leitung der Sammlung Fotografis übertragen, und Direktor Ivo Stanek aus deren Verantwortlichkeit entbunden. Es war eine unleugbare Tatsache, daß die Fotografie beim neuen Sammlungsleiter keine große Begeisterung auszulösen vermochte, und Dr. Schröder der Fotografis eher reserviert bis ablehnend gegenüberstand.¹⁰¹ Sicherlich spielte die etwas diffizile Akzeptanz der Fotografie als Sammelgegenstand hierbei eine nicht unerhebliche Rolle, der Spielraum für eine unmittelbare Vermarktung der Fotografis war naturgemäß eher begrenzt.¹⁰² In diesem Zusammenhang möchte ich gerne einige Zeilen aus »Geldgeben und Wahrnehmen« von Christian Reder zitieren, die ich insofern als bedenkenswert halte, weil damit indirekt die singuläre Situation angesprochen wird, in der sich das Sammeln von Fotografien in Österreich noch immer befindet. Er schreibt: »Spannungen müssen als solche erkannt und in spannender Weise genützt werden. Aus beschaulicher Schöngestigkeit und der Vermarktung von Kunst entsteht keine tiefgreifende Aktivierung kultureller Arbeit und kultureller Kommunikation ... Dabei brauchen Gesellschaften, deren Selbstverständnis weitgehend auf der Käuflichkeit von diesem und jenem beruht, vielleicht Vorstellungen umso dringender, daß sich dennoch manches diesem System entzieht.«¹⁰³

Natürlich lag mir die Fortführung der Sammeltätigkeit der von mir aufgebauten Fotografis sehr am Herzen. Leider stand dem das vorwiegend auf andere Kunstformen gerichtete Interesse des neuen Sammlungsleiters entgegen. Hinzu kamen auch gravierende Budgetabstriche für die Sammlung. All dies führte in der Folge dazu, daß

mein Konsulentenvertrag ab 1987 nicht mehr verlängert wurde. Mit der Abschlussausstellung »Meisterwerke internationaler Fotografie - 10 Jahre Sammlung Fotografis« (1986), die durch einen Katalog dokumentiert ist, war auch meine Beratungstätigkeit in der Bank beendet. Danach konnte ich mich anderen Aufgaben und Forschungen auf dem Gebiet der Geschichte der Fotografie widmen, wie beispielsweise der Idee der Emigrationsfotografie, welche bereits 1982 durch die Erstaussstellung über Trude Fleischmann in Österreich initiiert wurde. Dies führte 1998 zu der Ausstellung »Übersee. Flucht und Emigration österreichischer Fotografen 1920 - 1940«, die in der Kunsthalle Wien im Museumsquartier gezeigt wurde.

Anhang

Anmerkungen

1. Iglar, Rainer und Michael Mauracher: Studie zur sozialen Lage der freischaffenden Fotografen in Österreich, Interessensgemeinschaft Fotografie (IGF), Wien 1992, S. 16: »Interessant ist der Umstand, daß nur wenige österreichische Fotokünstler auf Kunstmessen präsentiert waren, was unter anderem ein Indiz für die wenig befriedigende Verankerung österreichischer Fotografie im Kunstmarkt ist. Die Ursache hierfür ist sicher darin zu sehen, daß österreichische Fotokünstler sehr selten von renommierten Galerien, die an Kunstmessen teilnehmen können, vertreten werden. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, bestehen (wenn überhaupt) bloß Bindungen zu den einschlägigen Fotogalerien. Diese haben sich aus verschiedenen Gründen - finanzielle und geschäftstechnische - bisher kaum an Kunstmessen beteiligt.«
2. Siehe Geschichte der Fotografie in Österreich, Bad Ischl 1983.
3. Katalog: Geschichte der Fotografie in Österreich, Bad Ischl 1983, Band 2.
4. Kemp, Wolfgang: Theorie der Fotografie I, 1839-1912, München 1980, S. 220-221.
5. Ein Katalog hierzu findet sich in der Sammlung.
6. Eskildsen, Ute und Jan-Christopher Horak: Film und Foto der zwanziger Jahre, Stuttgart 1979, Vorwort.
7. Bauhaus Archiv: Fotografie am Bauhaus, Berlin 1979, S. 9.
8. Krauss, Rolf H.: Photographie als Medium. 10 Thesen zur konventionellen und konzeptionellen Photographie, Berlin 1979, S. 68/69.
9. Vgl. Anm. 7, S. 17.
10. Vgl. Anm. 8, S. 72.
11. Hausmann, Raoul: Fotografien 1927-1933. Gegen den kalten Blick der Welt. Wien 1986, S. 36-37.
12. Hill, Paul und Thomas Cooper: Dialogue with Photography, New York 1979, S. 180.
13. Auer, Anna und Rudolf J. Woita: Zusammenfassung von Vorträgen der Sammlung Fotografis von 1976-1978, Wien 1979, S. 9.
14. Vgl. Anm. 13, S. 10.
15. Siehe auch der Katalog meiner Ausstellung für die PhGW im Technischen Museum in Wien: Rückblende - 150 Jahre Photographie in Österreich, Wien 1989, S.160.
16. Ebenda, S. 11.

17. Ebenda, S. 12.
18. Ebenda, S. 13.
19. Franke, Herbert W. und Gottfried Jäger: *Apparative Kunst. Vom Kaleidoskop zum Computer*. Köln 1973.
20. Vgl. Anm. 13, S. 14.
21. Ebenda, S. 15.
22. Ebenda, S. 16.
23. Ebenda, S. 20.
24. Ebenda, S. 22.
25. Naef ist heute Kurator für Fotografie am J. Paul Getty Museum in Los Angeles, Californien.
26. Naef, Weston J.: *Fifty Pioneers of Modern Photography. The Collection of Alfred Stieglitz* (Katalog). New York 1979.
27. Vgl. Anm. 13, S. 28. Die Sammlung besitzt eine komplette Faksimile-Ausgabe von »Camera Work«, Liechtenstein.
28. Vgl. Anm. 13, S. 26.
29. Ebenda, S. 31.
30. Ebenda.
31. Auer, Anna: *Zusammenfassung von Vorträgen der Sammlung Fotografis von 1979-1980*, Wien 1980, S. 35.
32. Ebenda, S. 38.
33. Ebenda, S. 30.
34. Ebenda, S. 31.
35. Ebenda, S. 32.
36. Ebenda, S. 22.
37. »Si nous concentrons notre attention sur l'homme sur la chaise, la situation est arrêtée et l'homme avec son appareil bouge dedans; si nous concentrons notre attention sur l'homme avec son appareil, la situation bouge, et l'homme sur la chaise est immobile dans une situation mobile. Ce qui suggère, entre autres, de la révolution copernicienne est le résultat d'un changement de points de vues et non pas une vision plus 'vraie' que celle du système Ptolémaïque.« Teilauszug aus dem Vortrag von Vilém Flusser, gehalten am 16. Juli 1975, anlässlich des 6. Fotofestivals in Arles.
38. Kiffel, Erika: *Ist Fotografie Kunst? - Gehört Fotografie ins Museum*. Internationales Fotosymposium 1981. München 1982.
39. Vgl. Anm. 31, S. 24.
40. Ebenda, S. 27.
41. Brock, Bazon: *Ästhetik als Vermittlung, Arbeitsbiografie eines Generalisten*, Köln 1977.

42. »Die österreichische Fotogalerie im Rupertinum, die 1983 gegründet wurde, versteht sich als eine Sammlung ausschließlich österreichischer Autofotografie der Gegenwart, beginnend ab 1945. Die Gliederung der Sammlung wird nach inhaltlichen Gesichtspunkten vorgenommen und mit einem begleitenden Text, Werkanalysen und Künstlerbiografien versehen. Dieser Überblick bildet das didaktische Gerüst und steht für Studienzwecke und Forschung jedem zur Verfügung. Ein Werkkatalog ist vorhanden. Zu den Ankäufen kommen Erwerbungen des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst hinzu, die als Dauerleihgabe verwaltet werden. Bisher beherbergt die Fotogalerie im Rupertinum etwa 10 000 Fotografien. Pro Jahr werden an die 300 Bildwerke im Werte von rund einer Million Schilling erworben. Zur Erweiterung der Fotobestände veranschlagt das Rupertinum aus seinem Budget jährlich zwischen 300 000 und 400 000 Schilling. Jedes Bild wird über ein Karteiblatt auch computermäßig erfaßt. Das gesamte Inventarium ist an den Großrechner der Salzburger Landesregierung angeschlossen und jederzeit abrufbereit.« Aus: Auer, Anna und Peter Dressler, Heinz Lunzer, Gerlinde Schrammel: Konzeption für die Errichtung eines Instituts für Fotografie in Österreich. Datenband und Dokumentationsstelle erstellt im Auftrag des BM für Unterricht und Kunst. Wien 1994.
43. Vgl. Anm. 31, S. 19-20.
44. Camera Austria Nr. 10 / 1982, S. 6.
45. Ebenda, S. 60.
46. Ebenda, S. 22.
47. Ebenda, S. 25.
48. Ebenda, S. 25-26.
49. Ebenda, S. 69.
50. Ebenda, S. 71.
51. Vgl. Anm. 42.
52. Die Teilnehmer waren: Anna Auer, Dr. Otto Breicha, Heinz Cibulka, Peter Dressler, Dr. Monika Faber, Dr. Jagschitz, Otto Hochreiter, Leo Kandl, Michael Mauracher, Margarete Kuntner, Dr. Wilhelm Mutschlechner, Dr. Ingeborg Podbrecky, Gert Rosenberg, Dr. Armgart Schiffer, Dr. Dieter Schrage, Dr. Klaus Albrecht Schröder, Dr. Herbert Schwanda, Helfried Seemann, Timm Starl, Manfred Willmann und Willi Zeh.
53. Siehe Erstes Fotosymposion.
54. Protokoll des Vereins der Geschichte der Fotografie in Österreich vom 30.5.1984.
55. Eikon, Internationale Zeitschrift für Photographie und Medienkunst, Wien, Nr. 3 / 1992, S. 72.
56. Teilauszug aus der deutschen Zusammenfassung der Sammlung Fotografis.

57. Feuchtmüller, Rupert und Christiane Brandstätter (Hrsg.): Österreichs Aufbruch in die Moderne 1880-1980. Katalogbuch. Wien 1980, S. 48-53.
58. Ebenda, S. VIII.
59. Puttnies, Hans Georg: Atget. Katalog. Zürich 1981, S. 18.
60. Aus: Interview von Anna Auer mit Fritz Henle, Wien am 22.7.1986.
61. Ebenda.
62. Saint Croix war bis 1917 unter dänischer Flagge.
63. Pablo Casals hat die Technik der linken Hand beim Cello-Spiel deutlich verbessert. Indem er die Ellbogen weiter auseinanderrückte, konnten sich die Arme freier bewegen. Er spielte mit geöffneter Hand und brachte damit die Griffweite - ohne Lagewechsel - von drei auf vier Töne zustande.
64. Vgl. Anm. 60.
65. Siehe Camera Work Nr.48, 1916 und Nr.49/50, 1917.
66. Vgl. Anm. 4, S. 59.
67. Ebenda, S. 60.
68. Ebenda, S. 58.
69. Strand, Paul: Sixty Years of Photographs. An Aperture Monograph. New York 1982, S. 22.
70. Ebenda, S. 162 - von der Autorin frei übersetzt.
71. Auer, Anna: Trude Fleischmann. Katalog. Wien 1988.
72. Schreiber, Hans: Trude Fleischmann. Fotografien 1918-1938. Monographie. Wien.
73. Das Original befindet sich in der Sammlung Fotografis.
74. Eine erste Retrospektive ihrer Arbeiten fand erst nach ihrem Tode, 1983, im Museum moderner Kunst in Wien, statt.
75. Wiener Blut '83. Eine Gesellschaftskomödie mit Paten und Kindern, Wien 1983. Der Katalog enthielt folgende Paten und Patenkinder der »Fotografie«: Anna Auer - Renata Breth; Ernst Haas - Fritz Simak; Franz Hubmann - Gudrun Stockinger; Peter Kubelka - Heinz Cibulka; Dieter Schrage - Margot Pilz; Peter Weiermair - Manfred Willmann.
76. Sein unvollendetes Manuskript lautete: »La Symétrie de l'Image - Die Symmetrie des Bildes«.
77. Photographs from the Julian Levy Collection. Starting with Atget. Katalog, Chicago 1976, S. 71.
78. Maurice Tabard, 1897-1984. Katalog, Wien 1985, S. 2.
79. Ebenda, S. 2.
80. Ebenda, S. 3.
81. Floris M. Neusüss. Fotogramme - der lichtreiche Schatten. Katalog, Kassel 1983, S. 36.

82. Paul Caponigro, Georg Eastman House. Katalog, Rochester, New York 1983, S. 11.
83. Ebenda, S. 131.
84. Ebenda, S. 17.
85. Ebenda, S. 1.
86. Ebenda, S. 2.
87. Ebenda, S. 3.
88. Vgl. Anm. 12, S. 9.
89. Ebenda, S. 9.
90. Ebenda, S. 11.
91. Christian Schad hatte bereits 1918/19 in Genf mit Fotogrammen experimentiert, die von Tristan Tzara später als Schadographien bezeichnet wurden.
92. Stelzer, Otto: Kunst und Photographie. Kontakte, Einflüsse, Wirkungen. München 1966, S. 69f.
93. Ebenda, S. 69.
94. Ebenda, S. 70.
95. Vgl. Anm. 12, S. 16.
96. Richter, Hans: Begegnungen von Dada bis heute, Köln 1973, S. 84.
97. Aus: Interview von Anna Auer mit Tim N. Gidal vom 24.9.1985 in Wien.
98. Erster Verleger in Amerika von Karl Kraus, Franz Kafka und Franz Werfel.
99. Aus: Länderbank-Intern, Oktober 1980, S. 10.
100. Schröder, Klaus Albrecht: Fotografis, Meisterwerke internationaler Fotografie der Sammlung Fotografis Länderbank. Katalog, Wien 1986.
101. Ebenda. Hier einige Textproben des Autors aus seinem Vorwort: »Fallen die Figuren des Interpreten und des Sammlers in der Person des Kurators zusammen, so vergegenständlicht sich das etymologische Moment der Bewahrung der Dinge und das des Gesprächs zwischen Mensch und Sammlungsgegenstand im Essay. Diesem ist Kritik inhärent. Dennoch hofft der Autor, nicht der Korrektur ausgesetzt zu sein, die Susan Sontags Buchtitel »On Photography« in Fotografienhänden zu dem »Against Photography« hat werden lassen. Allein, seine Sympathie mit Walter Benjamins These, daß der Kritiker sich das Buch so zurichte, wie der Kannibale den Säugling, kann der Autor auch im Umgang mit Fotografien nicht verhehlen. Denn gewiß mehr noch als dem obsessiven Charakter von Sammlern glaubt der Sammlungsleiter jenem Geist die Treue halten zu müssen.« Ebenda. Auf S. 75 wird die Arbeit von Maurice Tabard beschrieben: »In dämonischer Weise ist bei Tabard der Mensch nicht aufgelöst in unerkennbare Partikeln, sondern behauptet seinen Stand als mo-

numentale Figur; eine Spätform des dekorativen Denkens des Fin de Siècle und ein zeitgenössisches Symptom zu einer ebenso fugenlosen Einbindung des Subjekts ins faschistische Ornament der Masse. Die ästhetische Differenz steht ein für den historischen Ort des Widerstandes einer Kunst, die das unrechtmäßig nach ihr benannte Haus als eine Entartete glaubte diffamieren zu können.« Ebenda, auf S. 87 erfährt das bekannte Bild »Winter on Fifth Avenue« von Stieglitz überraschenderweise folgende Neuinterpretation: »Der Begründer der New Yorker Photosecession lauerte einem Augenblick auf, der, verdichtet die Schönheit und Melancholie eines späten Wintertages auf der 5th Avenue im Schneesturm freigäbe. Verstockt rückt das Gewohnte oft stundenlang, minder sensiblen Fotografen als Stieglitz sogar ein Leben lang das Außergewöhnliche nicht heraus. Dem Unbill der Witterung ausgesetzt, trotzte Stieglitz der berühmten Straße die gesuchte Stimmung ab. Das Ergebnis ist verlogener als die fürstliche Kunstkammer, die nicht vorgibt, mit ihren Raritäten die Normalität der Wirklichkeit zu dokumentieren.«

102. Unter »Aspekte des Kunstspensering, Kunstspensering oder Kunst für alle« schreibt Dr. Schröder: »Kunstspensering ist mehr als private Förderung überlieferter Kunst. Kunstspensering definiert Kunst und Kultur an sich neu. Ohnehin sind Ausstellungen und Museen längst nicht mehr, was sie einmal waren: aus Bildungsinstitutionen, Erfahrungsräumen wurden Erlebniswelten. Die ästhetische Fiktion des Einzelwerkes und ihre emotionale wie intellektuelle Aneignung, bzw. Bewältigung mußte unterm universalen Druck der Werbegestaltungen von Umwelt den neuen Ausstellungs- und Sammlungsinszenierungen weichen, deren Ziel diffuse Überwältigung durch ebenso diffuse Reizstimulierung ist. Nur die Ausstellung gefällt, die wie ein gut gemachter Werbeblock stimuliert und nicht gegen die mittels Warenästhetik eingeschulte Wahrnehmungsweisen verstößt. Wird erst einmal Kunstspensering effizient betrieben - und das heißt: den Unternehmenszielen angemessen -, fällt durch den »Förderungs-Rost«, was der Qualifikation zur Werbesprache nicht standhält.« Aus: Kunst und Wirtschaft, Wien 1987, S. 45f.

103. Ebenda, S. 16f.

Presseberichte

Streiter für die Photographie: Länderbank legt den Grundstein zur Sammlung Fotografis

In Amerika hat sich die künstlerische Photographie mit großzügig angelegten Sammlungen bereits in den renommierten Museen eingenistet, auf dem Kunstmarkt, etwa bei Sotheby in London, werden mit ihr Rekordpreise erzielt, nur in Österreich ist sie ein noch immer umstrittenes Medium, das sich nur zaghaft durchzusetzen vermag. Der Zaghafte soll nun ein Ende bereitet

werden. Mit ihrer Sammlung Fotografis will die Österreichische Länderbank einen Impuls zur intensiveren Auseinandersetzung mit der Photographie geben. Wie gezielt man die Auseinandersetzung mit der Photographie vorantreiben möchte, zeigt die Veranstaltung eines Symposions mit dem Titel »1826-1976. 150 Jahre Kultur- und Kunstgeschichte der Photographie«, das vom 24.-28. Juni in der Länderbank stattfindet, und an dem nicht nur anerkannte Fachleute, sondern auch bedeutende Künstler teilnehmen. So wird Peter C. Bunnell von der Princeton University über Alfred Stieglitz, Pionier der künstlerischen Photographie wie auch Spitzenreiter auf dem Kunstmarkt, referieren, Hans Georg Puttnies die Frage »Was ist Photographie?« aufwerfen, Van Deren Coke, Fotokünstler und Professor an der Universität in New Mexico, über neue Entwicklungen und Möglichkeiten des Mediums anhand von Studentarbeiten sprechen und schließlich Pierre Cordier, Vater des Chemigramms und Professor an der Kunsthochschule in Brüssel, seine Chemigramme und Filme zu den Chemigrammen vorstellen.

(Die Presse, 01.06.1976)

Mäzene für Lichtbilder

Was die staatlichen Kunstsammlungen zu verschlafen drohen, übernehmen Finanzkreise in der Bundeshauptstadt: Der Photographie als künstlerisches Ausdrucksmittel ihren Tribut zu zollen. Nun hat sich auch die zweitgrößte heimische Kommerzbank, nämlich die Österreichische Länderbank, eingeschaltet und will das, was Albertina und Museum des 20. Jahrhunderts versäumt haben, nachholen, nämlich eine Sammlung wichtiger Photographien aufbauen. Die künstlerische Beratung soll die seit Jahren als Pionier auf diesem Gebiet tätige Fotogalerie »Die Brücke« übernehmen. Es ist zu hoffen, daß dieses erste Beispiel eines kontinuierlichen Mäzenatentums im Bereich der bildenden Kunst Nachfolger findet. Die steuerlichen Voraussetzungen sind ja inzwischen geschaffen worden, und Aufgabengebiete gäbe es mehr als genug.

(Oberösterreichische Nachrichten, 03.06.1976)

Fotografie als schöne Kunst - Fotosymposion in Wien: Eine neue Kunst-richtung etabliert sich auch bei uns

Wissenschaftler interpretieren. So jung kann eine Kunstsparte gar nicht sein, daß sie nicht schon von Wissenschaftlern analysiert und interpretiert würde. Die prominentesten von ihnen werden zum Symposion »150 Jahre Kunst- und Kulturgeschichte der Fotografie« kommen, das die Länderbank in ihrer Zentrale praktisch als »Gründungsfest« ihrer Fotografis abhält. So wird der Kunsthistoriker Gernsheim über die Fotografie des Viktorianischen Zeitalters sprechen. Man wird auch Alfred Stieglitz gedenken, der schon 1905 in der Fifth Avenue New Yorks, Fotografien als Kunst ausstellte und die legendäre Zeitung »Camera Work« herausgab.

(Kurier, 22.06.1976)

Die Photographie als Kunst

Auch in Österreich beginnt man nun allerorten zu entdecken, daß die Photographie auch ein künstlerisches Medium ist und für manchen Photographen seit jeher war. Allzulange schenkte man diesen Dingen zu geringe Beachtung, ein Umstand, dem die Schatzgräber von heute freilich viel verdanken: Daß sie nämlich ins Volle greifen können. In Österreich wird freilich zunächst erst der Boden für die Entdeckung der künstlerischen Photographie bereitet, wobei die Photogalerie »Die Brücke« schon manchen Verdienst erworben hat. Nun hat sich auch die Länderbank im Rahmen ihrer Kunstförderung der Photographie angenommen.

(Arbeiter Zeitung, 22.06.1976)

Duane Michals: René Margritte, 1976 - in Wien zu sehen

Nicht nur Originalwerke von Duane Michals gibt es in Wien zu bewundern, der Künstler kommt auch zu einem Vortrag hierher. Bei einem Symposium der Sammlung Fotografis wird er unter dem Titel »This is a Real Dream« über sein Werk sprechen und dazu Lichtbilder zeigen.

(Die Presse, 05.10.1976)

Vorträge - Symposium - Photographie - Österreichische Länderbank

Ein Stiefkind der Kunstdiskussion ist in Österreich immer noch die Photographie, die wohl als eigene Gattung als auch durch die Impulse, die sie der Malerei gegeben hat, entscheidenden Einfluß auf die Entwicklung der modernen Kunst nahm. Eine der wenigen Institutionen, die bei uns die Photographie als künstlerisches Ausdrucksmittel fördert, ist die Österreichische Länderbank mit ihrer Sammlung Fotografis.

(Die Presse, 24.06.1977)

Photographie - Sammel-Halbzeit

Daß wir dem Staat einen Lehrstuhl für Photographie bezahlen, kommt natürlich nicht in Frage, steckt Ivo Stanek, Werbechef der Österreichischen Länderbank, die Grenzen seiner Pläne ab, aber sicherlich werden wir früher oder später ein durchaus akzeptabler Partner für ein derartiges Unternehmen sein. Die Grundlage für dieses Selbstbewußtsein, der seit rund zwei Jahren langsam aber konstant zu respektablen Dimensionen anwachsenden Sammlung von Photographien, liegt derzeit noch neben Münzen, Banknoten und Wertpapieren in den Tresoren des Unternehmens. Doch ist Stanek fest entschlossen, die österreichische Lücke, die sich die Länderbank vor zwei Jahren zu füllen entschlossen hat, nicht nur oberflächlich zu stopfen. Wir wollen einmal etwas anderes machen, was sich nicht unmittelbar an die breite Masse wendet, erinnert sich Stanek an die Tage, als er sich mit dieser Idee im Hinterkopf auf die Suche nach geeigneten kulturellen Aktivitäten machte, die dem Mäzenatenimage seines Geldinstitutes schmückende Glanzlichter aufsetzen könnten. Und weil es in Österreich eine bemerkenswerte Reihe von Photographen gab und gibt

und andererseits an keiner Akademie oder Universität die Photographie wissenschaftlich behandelt wird, so wie das in Amerika längst üblich ist, nahm sich Stanek des Stiefkindes der Künste an. Die Sammlung Fotografis wurde geboren, eine Institution, die sich keineswegs auf das Zusammentragen von Photographien aus den verschiedenen Epochen der Entwicklungsgeschichte dieses Mediums beschränkt, sondern auch - mit Zielrichtung Lehrstuhl - Vorträge, Symposien und Workshops mit Weltstars der Photographie veranstaltet und dabei ist, eine Fachbibliothek aufzubauen.

(Wochenpresse, 03.08.1977)

Drittes Symposium in Wien

Auf der Suche nach einer neuen Bilddefinition lautete der Titel des 3. Symposions, das vom 23.-25. Juni 1977 in Wien stattfand und von Fotografis, der Sammlung der Österreichischen Länderbank, in Zusammenarbeit mit der Galerie Die Brücke organisiert worden war. Der Zweck von Fotografis ist, die Photographie in Österreich auf verschiedenen Wegen zu fördern: Durch den Aufbau und die Ausstellung einer ausgezeichneten Sammlung, die durch Verfügungsstellung von Buchbeständen, durch Ermunterung zu fundierter Diskussion und durch die Veranstaltung von Symposien mit Gästen aus Österreich und aller Welt. Unter den Teilnehmern der letzten Zusammenkunft waren Hans Frank, Gründer und Direktor der Photogeschichtlichen Sammlung Hans Frank, der sich mit der frühen Photographie befaßte; Dr. Wolfgang Sommergruber, Jurist und Kunstexperte, der über die Definition von Kunst im Zusammenhang mit rechtlichen und photographischen Fragen sprach; Dr. Herbert Molderings, Direktor des Westfälischen Kunstvereins, dessen Thema der Mythos der neuen Objektivität war; John Coplans, früher Herausgeber von »artforum«, der über Photographie und die Eroberung des Amerikanischen Westens referierte; Dr. Georg Schwarzbauer, Schriftsteller und Kritiker, der die photographischen Stile seit 1945 behandelte, und Dr. Heinz K. Henisch, Herausgeber von »History of Photography«, der die frühe Photographie in Osteuropa behandelte. Jeder Sitzung folgte eine lebhaft diskutierte Sitzung, an die auch die Zuhörer teilnahmen.

(DGPh Intern - Sektion Geschichte Nr. 3/77 / Deutsche Photographische Gesellschaft für Photographie, Köln)

Auch die Erzherzogin photographierte - Pressegespräch mit Beaumont Newhall über Wiener Phototraditionen

Er ist einer der besten Kenner der Geschichte der Photographie, und er ist gerade auf einige für Wien schmeichelhafte Fakten gestoßen: Beaumont Newhall, der siebzigjährige Amerikaner, seit Anfang der 30er Jahre als Kunsthistoriker wissenschaftlich mit Photographie beschäftigt, hält im Rahmen des vierten Wiener Fotografis-Symposions eine Vorlesung und hat dafür am Ort Material gesammelt. Über die Beschäftigung mit dem großen deutsch-amerikanischen Pionier der Photokunst, Alfred Stieglitz und dessen Europa-Auf-

Sammlung Fotografis

enthalt, stieß Newhall auf die Rolle, die Wien in der Zeit vor der Jahrhundertwende vor allem für die Breitenwirkung der Photographie gespielt hat. Bereits 1888, so geht aus Unterlagen hervor, die Newhall in der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt eingesehen hat, veranstaltete der im ersten Stock des Hauses Nr. 4, in der Walfischgasse residierende »Club der Amateurphotographen« in Wien eine erste große Photoausstellung.

(Presse, 01.06.1978)

Secession: Fotografis, Höfinger - Gaugin am Harmonium

Viel ergiebiger ist dagegen, was man im ersten Stock zum sehen bekommt! Der Aufsteig lohnt sich: Zwölf Photomappen der Sammlung Fotografis, die sich die Länderbank sammeln läßt. Schöne Sachen sind dabei: Etwa die herrliche Serie, die der berühmte Jugendstilgraphiker Alfons Maria Mucha um die Jahrhundertwende photographierte. Paul Gaugin in Unterhosen am Harmonium (1895), Judy Daters eigenwillige Frauen, Dick Arentz' Landschaften, Duane Michals photographierte Spitzfindigkeiten und die vielschichtige Photokunst der Spezialisten wie: Broodhaers, Dibbets, Baldessari und anderer Avantgardegrößen. Photographische Kostbarkeiten, die die Länderbank für ihre Fotografis zusammenträgt.

(Kronen Zeitung, 05.10.1978)

Fotos aus der Sammlung Länderbank

Im Rahmen des Steirischen Herbstes und des Forum Stadtpark findet in der Länderbank am Eisernen Tor in Graz, eine Schau aus der Sammlung Fotografis Länderbank statt. Als eine kulturelle Tat von hohem Rang kann die im Jahre 1976 ins Leben gerufene Sammlung Fotografis Länderbank angesprochen werden. Man hat somit auch in Österreich dem Beispiel Amerikas Folge geleistet, wo an Universitäten und Kunstakademien diesem Medium als künstlerische Aussage breiter Raum geschaffen wurde.

(Südost - Tagespost, 11.11.1978)

Kinder in der Länderbank

Die kulturelle Tätigkeit der Länderbank-Zentrale manifestiert sich unter anderem in der Sammlung Fotografis, in der seit mehr als drei Jahren, künstlerisches Fotomaterial gesammelt wird, Klassik und klassische Moderne. Ein relativ kleiner Teil davon ist derzeit in der Klagenfurter Länderbank-Filiale, zu sehen: Ein Arrangement von Kinderbildern, die der englische Fotokünstler John Walmsley geschaffen hat. Die von der Wiener Galerieinhaberin Anna Auer organisierte Schau soll als ein Beitrag der Länderbank zum »Jahr des Kindes« verstanden werden.

(Kärntner Tageszeitung, 09.06.1979)

Summerhill

Gemessen an üblichen Fotoausstellungen ist die Schau in der Klagenfurter Länderbank-Filiale eher unpretenziös. In schlichtem Kleinformat und in Schwarz/weiß hielt der junge englische Photograph John Walmsley (Jahrgang 1947) fest, was ihm während eines wochenlangen Aufenthaltes in Summerhill für wert erschien, das Phänomen zu erklären.

(Volkstzeitung, 12.06.1979)

Existenzkampf bis aufs Messer - Künstlerische Photographie hierzulande

Kein Geld für Photographen, aber wenigstens für Photographien - hat jetzt die Österreichische Länderbank flüssig gemacht. Fünfhunderttausend Schilling stehen Marketing-Direktor Ivo Stanek pro Jahr für die Vervollkommnung der einzigen ernst zu nehmenden Photosammlung Österreichs zur Verfügung. Diese, genannt »Fotografis« wurde von Anna Auer angeregt, die der Länderbank auch weiterhin als Ideenspenderin auf der Basis freier Mitarbeit zur Verfügung steht. Bilder, Bücher, Vortragmaterial werden derzeit angekauft und sollen in naher Zukunft der interessierten Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Seit der Inauguration der Sammlung im Mai 1976 fanden jährlich in der Länderbank internationale Photosymposien statt. Berühmte Gäste wurden dazu nach Österreich geholt, darunter Van Deren Coke, Professor in New Mexico, USA, und der Verfasser des Standardwerkes »The Painter and the Photograph«; John Coplans, Chefreakteur der angesehenen amerikanischen Kunstzeitschrift »artforum«, und Beaumont Newhall, Begründer der photographischen Geschichtsschreibung. Zu ihren Vorträgen strömte alles nach Wien, was sich für Photokunst interessierte. Auch an heißesten Tagen - die Symposien fanden immer im Juni statt -, war kein Sitzplatz mehr frei. Ein weiteres Projekt wird diesen Dezember in Zusammenarbeit mit der Wiener Secession verwirklicht. Die weltberühmte Privatsammlung von Alfred Stieglitz wird zum ersten Mal Amerika verlassen und in Wien, in der Secession vom 5. bis 20. Dezember gezeigt werden.

(Die Presse spectrum 10./11.1979)

Vier Jahre Erfahrung mit künstlerischer Photographie

Ina Stegen, Leiterin der Klasse für künstlerische Photographie des »Salzburg College«, und Michael Mauracher, Photograph, sprechen am Dienstag, am 20. November, um 19 Uhr im kleinen Sitzungssaal der Österreichischen Länderbank über »Künstlerische Photographie als Lehrfach«. Das Salzburg College, mit Sitz im Schloß Leopoldskron, organisiert seit vier Jahren, gemeinsam mit der Northern Illinois University, Studienprogramme. Die Photoklasse existiert seit vier Jahren und ist in ihrer Art einzig in Europa.

(Die Presse, 16.11.1979)

Die New Yorker Photo-Sezession

Die Sammlung Fotografis der Länderbank konnte nun gemeinsam mit der Wiener Secession eine repräsentative Auswahl aus dieser legendären Stieglitz-Collection nach Wien lotsen. Die Beispiele reichen von J. Craig Annan über Robert Demachy, Heinrich Kühn, F. Holland Day, Eva Watson Schütze, Gertrude Kaesebier, Edward Steichen, Anne W. Brigman bis zu Ansel Adams und Eliot Porter. Im Mittelpunkt steht jene Institution, die Stieglitz 1902 begründete und die, so folgenreich für die Geschichte der Photographie, nun der Schau, die am 5. Dezember in der Wiener Secession eröffnet wird, ihren Titel gab: Die New Yorker Photo-Sezession zu Gast in der Wiener Secession.

(Wocheupresse, 28.11.1979)

Alfred Stieglitz - Photosammlung in Wiener Secession: Die hohe Kunst des Sehens

Aber Herr Stieglitz, Sie wollen doch nicht allen Ernstes behaupten, daß eine Photographie ein Kunstwerk sei? Sie sind ein Fanatiker, schlug der Direktor des Metropolitan Museums in New York ein Angebot von Alfred Stieglitz, dem Museum seine Photosammlung zu schenken, beinahe aus. Die Übergabe der Sammlung fand erst später, 1933, statt. Doch bis heute ist der Traum Stieglitz' nicht ganz erfüllt worden. Noch immer nicht wird die Photographie als Kunst voll anerkannt. Nicht ohne Grund ist die Sammlung gerade nach Wien gekommen. Im Mai 1891 fand hier die erste internationale Ausstellung der künstlerischen Photographie statt, ein Vorbild für spätere Ausstellungen in London oder Paris. Heinrich Kühn, Hans Watzek und Hugo Henneberg waren bedeutenden Photopioniere.

(Arbeiter Zeitung, 08.12.1979)

A. D. Coleman: Light Readings - Memoirs of a Circuit Rider

Vienna, June 22 - I am here to participate in a symposium on the criticism of photography put together by Anna Auer, a dynamic woman who is working with the Österreichische Länderbank of Austria to energize the photographic scene in her country. This is the fifth symposium on photography that she has organized and the bank has sponsored; it also supports a collection and an exhibition program, and is about to open a photographic print study center and reading room. I appear to be one of only two working critics in a line-up of six people; the other is Otto Breicha of Vienna. The remaining participants include Marco Misani, editor and publisher of »print letter«, a magazine directed at collectors; André Jammes, French historian and collector; Vilém Flusser, professor in the theory of communication; and Bazon Brock, an aesthetician with a background in literature, philosophy and sociology.

(Camera 35, New York, 11.11.1980)

Erweiterte Fotografie - 5. Biennale der Secession

Erstmals ist der Fotografie die 5. Biennale der Wiener Secession gewidmet, die nach drei Grafikveranstaltungen und der internationalen Schau »Expansionen« nun als Alleinveranstaltung der Secession weitergeführt wurde. Das Konzept zu dieser Ausstellung wurde von Anna Auer und Peter Weibel erarbeitet, die Beiträge von 233 Teilnehmern aus 15 Ländern nach Wien gebracht zu haben.

(Tiroler Tageszeitung, 29.10.1981)

Secession: die Summe

Das Medium Photographie wird hier als Summe einer Vielzahl von technischen, formalen, inhaltlichen und kulturellen Elementen verstanden. Bei Konzentration auf die wichtigste dieser Bausteine ergibt sich eine Strukturierung der Photographie in die Module »Fotograf«, »Gegenstand«, »Kamera«, »Bild« und »Betrachter«, die Beziehungen zwischen diesen Elementen sind dabei keine ein für allemal feststehenden, sondern vielfach veränderliche, kulturell Bedingte.

(Tiroler Tageszeitung, 10.11.1981)

Erste Fotoschau in der Albertina

Erstmals in der Geschichte der Graphischen Sammlung Albertina findet hier eine Fotoausstellung statt: 110 Meisterwerke der internationalen Fotokunst aus der Sammlung Fotografis der Länderbank. Diese späte Premiere hat einen einfachen Grund: Von Albertina-Direktor Walter Koschatzky ist bei Residenz-Verlag der Band »Die Kunst der Photographie« erschienen. Die Fotografis besitzt eine der umfangreichsten Kollektionen der klassischen Fotografie in Österreich.

(Kurier, 08.12.1984)

Fotos, die Kunstgeschichte machten

Zehn Jahre Sammlung Fotografis: Fotografis - Meisterwerke Internationaler Fotografie« heißt die schöne Jubiläumsausstellung im Wiener Haus an der Freyung, Renngasse 2. Seit zehn Jahren sammelt Anna Auer für die Länderbank alte Fotos: Diese beste Sammlung Österreichs steht einer Bank gut an. Denn sonst kann sich bei uns wohl kaum jemand noch wichtige alte Fotos leisten! Kaum ein anderer Bereich des Kunstmarktes hat in den letzten Jahren solche Steigerungsraten erlebt, wie die historische Fotografie: Besonders seit das millionenschwere J.Paul Getty Museum in Malibu (Californien) eine Fotosammlung aufbaut, sind die Preise bis aufs Fünzigfache hinaufgeschnellt. Die Länderbank erkannte das Sammlungsgebiet der Zukunft. Seit zehn Jahren kauft Anna Auer für die Bank. Mit Erfolg: Vierhundert Einzelobjekte sind heute schon ein Vielfaches wert.

(Kronen Zeitung, 19.06.1986)

Die Macht und Herrlichkeit der Photographie

Vor zehn Jahren hat die Länderbank damit begonnen, ihre Sammlung Fotografis aufzubauen. In gewisser Hinsicht stützte sie sich dabei auf die Vorarbeit der Photogalerie »Die Brücke«, die damals auf verlorenem Posten kämpfte, und für die sich trotz Konjunkturwelle, von der die phototechnischen Medien seit einiger Zeit profitieren, kein Nachfolger gefunden hat. Die rund 220 Bilder in der Länderbank verdeutlichen in vier großen Abschnitten von der Frühzeit bis zu den Bildern von Menschen (von August Sander, Diane Arbus, Weegee und anderen) nochmals, was die Photographie als künstlerisches Ausdrucksmittel in den letzten 150 Jahren zu leisten imstande war und woran sich messen muß, wer sich heute der Kamera bedient.

(Kurier, 19.06.1986)

Ausstellungen

1975

April Graz; Länderbank
Der Maler und der Fotograf: Alfons Maria Mucha und Dick Arentz

1976

Okt./Nov. Krems; Länderbank
Eugène Atget (Anniversary Portfolio von Berenice Abbott)

1977

Feb./März Salzburg; Länderbank
Karl Blossfeldt, Florence Henri

Februar Wien; Künstlerhaus
Beteiligung an der Kunstmesse K '45

1978

Sept./Okt. Wiener Secession
Portfolios von 12 Künstlern: Diane Arbus, Dick Arentz, Bernd und Hilla Becher, Karl Blossfeldt, Florence Henri, Ken Josephson, Marcel Broodthaers, Jan Dibbets, Ger van Elk, Edward Ruscha, Walter Wegman.

Okt./Nov. Graz; Forum Stadtpark
Diane Arbus

Nov./Dez. Graz; Länderbank
Elliott Erwitt

1979

Juni/Juli Klagenfurt; Länderbank
John Walsmley: S.A.Neill und Summerhill

- Juni/Juli Bruck an der Mur; Länderbank
Otmar Thormann
- Dezember Wiener Seession
The New Yorker Sezession zu Gast in der Wiener Seession
- 1980**
- Februar Baden bei Wien; Länderbank
Otmar Thormann
- September - Wien; Länderbank
Januar 1981 Entwicklungen in der Fotografie: Pictorialismus - Neue
Sachlichkeit - Subjektive Fotografie
- 1981**
- April/Mai Wien; Länderbank
Erika Kiffl - Künstler in ihren Ateliers
- Mai/Juni Wien; Länderbank
Eugène Atget - Paris um die Jahrhundertwende
- Juli/Aug. Wien; Länderbank
Manfred Willmann
- Oktober Wien; Modern Art Galerie
Robert Mapplethorpe
- Okt./Nov. Wien; Seession
5. Biennale - Erweiterte Fotografie (Beteiligung)
- 1982**
- Januar Wien; Länderbank
Fritz Henle - Pablo Casals
- Januar Wien; Länderbank
Paul Strand - Retrospektive
- Juni/Juli Wien; Länderbank
Trude Fleischmann
- Sept./Okt. Köln; Dresdner Bank
Malerische Fotografie
- Sept./Okt. New York; Austrian Institute
Austrian Photography Today
- Nov./Dez. Wien; Länderbank
Branko Lenart jr.
- 1983**
- Februar München; Hypo-Bank
Malerische Fotografie
- Mai Wiener Stadthalle
Fotografie '83

Sammlung Fotografis

- Juli/Okt. Graz; Länderbank
Ansel Adams, Walker Evans, Josef Sudek, Minor White
- Aug./Sept. Wiener Secession
Michael Freund: Wien - Österreich, Viennas - USA
- Oktober -
Januar 1984 Wien; Berlitz School
Neue Sachlichkeit
- November Wiener Dorotheum
Frühe Fotografie 1843 - 1869
- 1984**
- Januar Wiener Secession
Renata Breth
- Feb./März London; Barbican Center
New Vision
- April New York; Lincoln Center
Michael Freund: Vienna Austria - Viennas - USA
- September Wien; Galerie Würthle
Lillian Birnbaum: Fahrende
- Nov./Dez. Wien; Albertina
Meisterwerke der Fotografie aus der Sammlung Fotografis
- 1985**
- Jan./Feb. Wien; Länderbank
Maurice Tabard - Retrospektive
- April Wien; Länderbank
Paul Caponigro - Retrospektive
- 1986**
- Jan./Febr. Wien; Länderbank
Tim N. Gidal - Retrospektive
- Juni/Juli Wien; Länderbank
- Okt./Nov. Meisterwerke Internationaler Fotografie - 10 Jahre Sammlung
Fotografis Länderbank

Symposien

1975

- 12.04. Graz; Länderbank
Van Deren Coke, Fotografische Ausbildung an amerikanischen Universitäten

1976

25.05. Wien; Länderbank
Pressekonferenz anlässlich der Gründung der Sammlung
Fotografis mit Jean Claude Lemagny

1976

24.-26.06. Wien; Länderbank
Erstes Symposion »150 Jahre Kultur- und Kunstgeschichte
der Fotografie« (1826-1976). Helmut Gernsheim: Die ersten
hundert Jahre Photographie, Julia Margaret Cameron und die
Fotografie des Viktorianischen Zeitalters; Van Deren Coke:
Entwicklungen und Möglichkeiten des Mediums Fotografie;
Hans Georg Puttnies: Was ist Fotografie?; Pierre Cordier:
Was ist ein Chemigramm?

08.10. Wien; Länderbank
Zweites Symposion »150 Jahre Kultur- und Kunstgeschichte
der Fotografie« (1826-1976); Wilfried Wiegand: Die neue
Avantgarde der Fotografie; Duane Michals: This is a Real
Dream; Wladimir Narbut-Lieven: Fotografisch abstrahieren
und generieren.

1977

23.-25.06. Wien; Länderbank
Drittes Symposion »Auf der Suche nach einer neuen Bildde-
finition. John Coplans: Die Fotografie und die Eroberung des
Amerikanischen Westens; Heinz K.Henisch: Frühe Fotogra-
fie in den Osteuropäischen Ländern; Hans Frank: Aus der
Frühzeit der Fotografie in Österreich; Wolfgang Sommer-
gruber: Ist Fotografie Kunst?; Herbert Molderings: Der My-
thos der Neuen Sachlichkeit; Georg F. Schwarzbauer: Die
Auseinandersetzung mit dem Medium Fotografie nach '45

28.10. Wien; Länderbank
Ralph Gibson (Vortrag)

1978

01./02. Juni Wien; Länderbank
Viertes Symposion »Internationale Aspekte zur Geschichte
der Pictorial Photography«. Beaumont Newhall: Alfred
Stieglitz - seine Jahre in Europa; Weston J. Naef: Die Alfred
Stieglitz Collection am Metropolitan Museum in New York;
Peter Baum: Aspekte der Fotografie in Österreich

1979

20.11. Wien; Länderbank
Ina Stegen und Michael Mauracher: Künstlerische Fotogra-
fie als Lehrfach - Erfahrungen am Salzburg College seit 1975

Sammlung Fotografis

26.02. Wien; Länderbank
Peter Weiermair: Photographie als Kunst 1879 - 1979/
Kunst als Photographie 1949 - 1979

25.03 Wien; Länderbank
Karin Mack: Die Bildwirklichkeit in der Fotografie

1980

22.06. Wien; Internationales Kulturzentrum
Fünftes Symposium »Kritik und Fotografie I«. Interview von Anna Auer mit Marco Misani über »print letter«; Vilém Flusser: Für eine Theorie der Techno-Imagination; Bazon Brock: Von der Produzenten- zur Rezeptientenkultur; André Jammes: Betrachtungen zur Fotografie des 19. Jahrhunderts in Frankreich; A.D.Coleman: Analyse und Vokabular in der Fotokritik; Otto Breicha: Fotografie und Öffentlichkeit am Beispiel der österreichischen Situation.

1981

23.-25.10 Wien; Länderbank
Sechstes Symposium »Kritik und Fotografie II«. Benjamin Buchloh: Allegorie und Montage; Rosalind E. Krauss: Der Surrealismus in der Fotografie; L. Fritz Gruber: Das Sammeln von Fotografien; Frank Heidtmann: Marginalien zur Amateurfotografie; Klaus Honnef: Fotografie als Ausstellungsgegenstand; Vittorio Fagone: Xanti Schawinski - Die Fotografie; Lothar Beckel: Abstrakte Wirklichkeit - Das Bild der Erde aus dem Weltraum; A. D. Coleman: Fiche and Chips - Technologische Vorzeichen; Gottfried Jäger: Konstruktive Entwicklungen in der Fotografie; Floris Michael Neusüss: Statement zur Errichtung eines Lehrstuhl für Fotografie in Österreich; Manfred Willmann: Statement über Fotoförderung; Karin Jahoda: Zur Problematik der Fotorestaurierung; Peter Weiermair: Fotokultur aus der Sicht der Ausstellungspraxis; Vilém Flusser: Fotografie und Tauschwert; Georg F. Schwarzbauer: Das Ich im fotografischen Abbild; Wolfgang Kemp: Nach '45 - Anmerkungen zur Entwicklung der Nachkriegsfotografie; Andreas Müller-Pohle: Visualismus - Dokumentarismus; Douglas Crimp: Copyright Photography; Martha Rosler: Politische Aspekte der Dokumentarfotografie; Victor Burgin: Barthes Semiologie and »La chambre claire«; Rosetta Brooks: The Fashioned Image - Two Convergent Developments in the Fashion Photograph and New Image Art; Rolf H. Krauss: Der konzeptuellen Fotografie zweiter Aufstieg und »Fall« am Beispiel Jan Dibbets; Manfred Schmalriede: Einzelbild und Bildfolgen.

Personenregister

- Abbott, Berenice 67, 70, 83, 188, 198
Adams, Ansel 47, 50, 66, 72, 187, 194
Adamson, Robert 154
Agee, James 53
Annan, J. Craig 66, 172f.
Arbus, Diane 82, 100, 207
Arentz, Dick 47, 60
Atget, Eugène 15, 67, 70f., 75, 83f., 197f.
Auer, Anna 13f.
Baier, Wolfgang 163
Baldus, Eduard Denis 154
Barreau, Daniel 25
Barron, Susan 45f.
Baum, Peter 38
Bayer, Herbert 20, 30, 35-38, 41, 71, 80,
84, 100, 159, 183
Beato, Felice Antonio 154
Bellmer, Hans 41
Benda, Arthur 156, 159
Berman, Mieczyslaw 85, 109ff.
Bernhardt, Walter 63
Bing, Ilse 71
Bischof, Werner 21
Bishop, Michael 68
Bisson Frères 154
Blodgett, Richard 83, 88f.
Blossfeldt, Karl 73, 100, 159
Böhm, Gottfried 41
Bond, Howard 60
Bongard, Willi 82f.
Bourdin, Guy 25
Brancusi, Constantin 66, 70
Brandt, Bill 77, 83
Braque, Georges 66
Brassai (eigentlich Gyula Halasz) 67, 83
Breicha, Otto 22, 183
Breth, Renata 207f.
Bruguiere, Francis 159
Bunnell, Peter 172
Burri, René 21, 75
Burri-Bischof, Rosellina 77
Callahan, Harry 68, 74
Cameron, Julia Margaret 115f., 120-124,
154, 162f.
Camp, Maxime du 154
Capa, Cornell 205
Capa, Robert 216
Caponigro, Paul 15, 46, 210f.
Carjat, Etienne 154
Carroll, Lewis 30, 154, 163
Cartier-Bresson, Henri 72
Chirico de, Giorgio 44
Cibulka, Heinz 56
Coburn, Alvin Langdon 156
Coke, Van Deren 50, 52, 56f., 151, 161ff.
Coleman, Allan Douglas 50
Colombo, Lanfranco 21, 44, 77
Cook, John 24
Cordier, Pierre 21, 82, 100, 164
Cunningham, Imogen 67, 100
Curtis, Edward Sheriff 47-50, 82, 91
Czagan, Friedrich 35, 38
Daguerre, L. J. Mandé 163
Davies, Sue 73, 77
Demachy, Robert 42, 66, 156, 194
Dieuzaide, Jean 77, 82
Dimanche, Louis 63
Dressler, Peter 63
Drtikol, Frantisek 159
Duchamp, Marcel 70, 85, 100, 212f.
Eder, Josef Maria 54f., 174
Einem, Gottfried von 41
Emerson, Henry Peter 117, 155f., 173, 194
Erben, W. Kurt 28, 63
Erwitt, Elliott 21, 77
Ettingshausen, Andreas von 154
Eugen, Frank 66, 71
Evans, Frederick Henry 156
Evans, Walker 52f., 72, 100, 188
Faber, Johannes 90
Feininger, Lux 216
Fenton, Roger 154, 163
Fleischmann, Trude 15, 91, 203ff., 220
Fleischner, Hans 63
Flusser, Vilém 122
Fontana, Franco 21, 39, 80
Forest, Fred 122
Frank, Hans 70, 114f., 169, 188
Frank, Robert 166
Franke, Herbert W. 167
Freed, Leonard 21
Friedlaender, Lee 67, 93

Personenregister

- Frith, Francis 154
Funke, Jaromir 74
Gaillard, Agathe 111f.
Gepp, Gert 30
Gernsheim, Helmut 161-166, 174
Ghirri, Luigi 21
Gibson, Ralph 42, 73, 77, 207
Gidal, N. Tim 15, 74, 215ff.
Gras, Herbert 98
Gravenhorst, Hein 19
Groll, Andreas 154
Gruber, L. Fritz 87, 215
Haas, Ernst 41, 77, 183
Hajek-Halke, Heinz 19, 21
Hamilton, David 40ff.
Hausmann, Raoul 158
Hege, Walter 71
Heller, André 41
Hensch, Heinz K. 15, 161, 169
Henle, Fritz 15, 199f.
Henneberg, Hugo 156
Henri, Florence 71, 74, 100
Hill, David Octavius 154
Hine, Lewis Wickes 200
Holland Day, Fred 66, 172
Höpker, Thomas 21
Hopkins, Tom 73
Hoppé, Emil Otto 156
Horvat, Frank 25
Huber, Timo 33
Hubmann, Franz 183
Iglar, Rainer 55
Ingrisch, Lotte 41
Itten, Johannes 38
Jacobi, Lotte 159
Jacoby, Max 21, 30
Jäger, Gottfried 19, 54f.
Jascha, Hans Werner 32
Jay, Bill 184
Jeannet 97
Jones, Calvert 154
Jones, Harald 68f.
Josephson, Kenneth 208
Jovanovic, Anastasius 154
Kaesebier, Gertrude 66, 71, 84, 100, 172
Kage, P. Manfred 19
Kandl, Leopold 61
Kawka, Herbert 32
Kepés, György 167
Kertész, André 71, 74, 159, 198
Kicken, Rudolf 74ff., 80, 108
Kirk, Rudy 48
Klee, Hermann 154
Klein, William 25
Klemenz, Hans Peter 26
Koppitz, Rudolf 115, 118, 159
Krimms, Les 21, 44f., 73, 77, 80, 82, 84, 100
Kühn, Heinrich 42, 66, 75, 100, 117, 156, 194
Lange, Dorothea 188
Larl, Rupert 56
Lartigue, Jacques-Henri 55, 77
Lecuyer, Raymond 111, 160
Leitner, Heinz Günther 63
Lemagny, Jean Claude 77, 111f., 160
Levy, Julien 70-73, 198
Licoln, Edwin Hale 156
London, Barbara 67
Lorant, Stefan 216
Lunn, Harry 53, 69f., 76, 83f., 99, 205
Lüttge, Thomas 31
Lüttge-Dauth, Brigitte 31
Lyons, Nathan 58, 74
Mantz, Werner 159
Margritte, René 30, 44
Martin, Anton Georg 154
Mauracher, Michael 55, 61
Mayer, Emil 156, 183
Mayr, Hans 98
Meyer, Adolphe Baron Gayne de (eigentlich Adolphe Meyer-Watson) 156
Meyer-Veden, Hans 19
Michael, Steven 60
Michals, Duane 42, 44f., 67, 73f., 82, 100, 167
Misani, Marco 60, 87
Misonne, Léonard 156
Model, Lisette 206f.
Moholy-Nagy, László 20, 30, 36, 41, 71, 92, 100, 118, 157ff., 167
Moholy-Nagy, Lucia 86
Mraz, Werner H. 14, 19, 25, 59, 119, 151, 172
Mucha, Alfons Maria 56
Muybridge, Eadweard 154, 169, 183
Nadar (eigentlich Gaspard Felix Tour-nachon) 154
Naef, Weston J. 172, 193-196, 205

- Neill, Alexander Sutherland 33f.
Nemeth, Ronald 46
Neusüss, Floris Michael 19
Newhall, Beaumont 36, 120, 125, 152,
161ff., 173ff., 203
Newhall, Nancy 125, 152, 203
Novak, Karel 159
O'Keefe, Georgia 70
Parker, Bart 46
Penn, Irving 24
Perz, Peter 26
Picasso, Pablo 66, 71
Pilz, Margot 56
Piplits, Erwin 34f.
Plaimer, Rudolf 63
Platt-Lynes, George 71
Pleterski, Roland 23
Porter, Allan 42, 44, 48
Porter, Eliot 66, 194
Preti, Pier Paolo 21, 39
Prinzjakowitsch, Alexander 32
Puttnies, Hans Georg 53, 76, 163, 197
Rainer, Arnulf 32, 97f.
Ray, Man 15, 30, 44, 51, 71, 82, 85, 92, 95,
100, 112f., 118, 159, 167, 197f., 211-
215
Redl, Heinz 60
Renger-Patzsch, Albert 73, 159, 170
Riebesehl, Heinrich 19
Robinson, Henry Peach 173, 194
Rodtschenko, Alexander 157, 159
Roh, Franz 20, 75
Rössler, Jaroslaw 159
Ruzicka, Drahomir 159
Sailer, John 98
Salzmann, August 154
Sander, August 73, 77, 159
Schad, Christian 51, 85, 213
Schad, Tennyson 68
Schmeller, Alfred 37, 183
Schnyder, Jean Frédéric 19
Schrage, Dieter 61
Schrager, Victor 68
Schürman, Wilhelm 74f.
Schwarz, Arturo 85
Seidenstücker, Friedrich 159
Semotan, Elfie 24
Shaw, George Bernhard 30
Sheeler, Charles 71, 194
Siskind, Aaron 68
Sommer, Frederic 68
Sommergruber, Wolfgang 104f., 107, 169
Sougez, Emmanuel 71, 111f., 160
Spiel, Hilde 41
Stanek, Ivo 152, 160, 219
Stark, Ron 60, 82
Steichen, Edward 66f., 70, 84, 100, 117,
156, 172, 174, 209, 212
Steinert, Otto 20, 28, 159
Stelzer, Otto 163
Stenger, Erich 55
Stieglitz, Alfred 15, 30, 58, 66, 70f., 76, 84,
100, 117f., 156, 172ff., 193-196, 200,
212
Strand, Paul 15, 66, 68, 70, 72, 117, 156,
187f., 194, 200-203
Sudek, Josef 42, 74, 159, 183
Sudre, Jean Pierre 82, 100
Tabard, Maurice 71, 159, 208ff.
Talbot, William Henry Fox 153f.
Talos, Kurt 63
Tanaka, Chotoku 63
Thormann, Otmar 82
Tice, George Andrew 67
Tress, Arthur 42, 125
Tzara, Tristan 213f.
Umbehrr, Otto 71
Vaccari, Franco 39
Vogel, Hermann Wilhelm 173
Vogt, Christian 21
Wachter, Christian 56
Wagstaff, Sam 116
Waissenberger, Robert 38
Walmsley, John 33f.
Watkins, Carlton E. 154, 168f.
Watzek, Hans 156
Weber, Felix 43
Weibel, Peter 185, 188
Wendtland, Kurt 19
Weston, Cole 67
Weston, Edward 47, 50, 67, 71f., 100
White, Clarence 71, 172, 202
Wilde, Ann u. Jürgen 73, 77, 80, 84, 99
Witkin, Lee D. 66f., 99
Wittigo-Keller, Charles 30
Zola, Emile 30

Bildrechte

Das Copyright für die abgebildeten Werke halten die genannten Fotografen, Institutionen oder Einzelpersonen. Trotz intensiver Recherchen konnten die Urheberrechte nicht in jedem Fall ermittelt werden. Wir ersuchen im gegebenen Fall um Mitteilung.

Biographie

Anna Auer (Jahrg. 1937) studierte an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst »Mozarteum« in Salzburg. Diverse Auslandsaufenthalte führten sie nach Frankreich und in die USA. Zusammen mit Werner H. Mraz gründete sie 1970 die erste Fotogalerie in Österreich und war maßgebliche Initiatorin und langjährige Kuratorin der Sammlung Fotografis (1976-1986). Von 1976 bis 1981 veranstaltete sie die ersten Symposien zum Thema Fotografie im deutschen Sprachraum. Gemeinsam mit Peter Weibel oblag ihr 1981 die Leitung der 5. internationalen Biennale »Erweiterte Fotografie« in der Wiener Secession. Im darauf folgenden Jahr organisierte sie in New York die erste Ausstellung über österreichische Gegenwartsfotografie in den Vereinigten Staaten unter dem Titel »Austrian Photography Today«. Ihr 1992 mit einem Studienaufenthalt am J. Paul Getty Museum in Los Angeles gefördertes Forschungsprojekt »Österreichische Fotoemigranten« führte 1998 zur Ausstellung »Übersee. Flucht und Emigration österreichischer Fotografen 1920-1940« in der Kunsthalle Wien im Museumsquartier. Außer ihrer Mitarbeit an der »Geschichte der Fotografie in Österreich« liegen von Anna Auer zahlreiche Abhandlungen zur Geschichte der Fotografie vor. In Vorbereitung ist ein Filmporträt über Trude Fleischmann. Heute lebt Anna Auer als freie Autorin in Wien.