

ZUSAMMENFASSUNG

VON

VORTRÄGEN

DER

**SAMMLUNG
FOTOGRAFIS**

VON

1976-1978



SAMMLUNG
FOTOGRAFIS

Herausgeber: Ivo Stanek
in Zusammenarbeit mit der
Sammlung FOTOGRAFIS
A-1011 Wien

und mit

Unterstützung des
Bundesministeriums für
Unterricht und Kunst

Bearbeitung der Texte: Anna Auer
Rudolf J. Wojta

September 1979

**SAMMLUNG
FOTOGRAFIS**

NOTIZEN



**ÖSTERREICHISCHE
LÄNDERBANK**

**AM HOF 2
1010 WIEN**

SAMMLUNG FOTOGRAFIS

Vorwort

Die hier vorgelegte Zusammenfassung der Vorträge, die im Rahmen der von der Sammlung FOTOGRAFIS LÄNDERBANK veranstalteten Symposien gehalten wurden, stellt den Versuch dar, die Diskussionsbeiträge zum Thema Fotografie einem weiteren Kreis von Interessenten zugänglich zu machen und Teilnehmern der Symposien als Erinnerungshilfe zu dienen.

Am 25. Mai 1976 wurde die Sammlung FOTOGRAFIS in einer Pressekonferenz der Öffentlichkeit präsentiert.

Jean-Claude Lemagny

Das *Cabinet des Estampes*, die Grafiksammlung der französischen Nationalbibliothek in Paris, besitzt nicht nur der Welt größte Sammlung von Drucken, sondern auch eine sehr große Sammlung von alten und neuen Fotografien.

Wie z. B. der Holzschnitt, so erlaubt die Fotografie eine Vervielfältigung des Originalwerkes. Sie ist sowohl eine *schöpferische Möglichkeit* als auch eine *Möglichkeit der Information*. Schon zu Beginn der Geschichte des *Cabinet des Estampes*, im 17. Jahrhundert, wurden die Stiche teils als Dokumente, teils aufgrund der Sujets als Kunstwerke unter dem Namen des Künstlers klassifiziert.

Die Fotosammlung des *Cabinet des Estampes* bietet den Vorteil, daß sie die gegensätzlichen Kriterien, die das Medium Fotografie seit jeher auszeichnen, berücksichtigt: einerseits die *Fotografie als kreative, künstlerische Beschäftigung*, andererseits die *Fotografie als Mittel der Dokumentation*.

Als die Fotografen um das Jahr 1850 begannen, ihre Werke dem *Cabinet des Estampes* zur Verfügung zu stellen, wurden die Fotografien zuerst ausschließlich nach Sujets klassifiziert. Seit dem Jahre 1940 reihen die zuständigen Archivare die Fotografien unter dem Namen ihrer Autoren.

Seither hat sich die Sammlung sehr stark vergrößert. Aus diesem Grund kann das *Cabinet des Estampes* heute als ein *Museum der Geschichte der Fotografie* angesehen werden. Die Sammlung wird ständig durch freundschaftliche Kontakte mit in- und ausländischen Fotografen erweitert.

Hauptanliegen ist die Auswahl von Werken, die möglichst signifikant und persönlich – und damit bewahrenswert sind.

Die Fotografien werden von einem spezialisierten Handwerksbetrieb zwischen *Passepartouts* gelegt.

Alle interessierten Personen können die Sammlung des *Cabinet des Estampes* besuchen. Ein Lesesaal mit 30 Plätzen steht zur Verfügung sowie ein Katalog, der nach den Fotografen bzw. nach den wichtigsten Sujets geordnet ist.

1. Internationales Symposium
vom
24. bis 26. Juni 1976

„1826–1976. 150 Jahre Kultur- und Kunstgeschichte der Fotografie“

Helmut Gernsheim
Van Deren Coke
Hans Georg Puttnies
Pierre Cordier

Helmut Gernsheim

Julia Margaret Cameron und die Fotografie des viktorianischen Zeitalters.

Zwischen jenem Tag, an dem Nicéphore-Niépce aus dem Arbeitszimmer seines Landhauses in Gras bei Chalon-sur-Saône die erste permanente Kamera-Aufnahme auf einer polierten Zinnplatte – Belichtungszeit mindestens acht Stunden – anfertigte, und dem Ausspruch: „Ein Ereignis, das nicht fotografiert wurde, hat nicht stattgefunden!“, liegen 150 Jahre.

Durch die ersten 100 Jahre der Fotografie führte *Helmut Gernsheim* seine Zuhörer mit einem im wahrsten Sinne des Wortes „bildreichen“ Vortrag.

Nach sechsjähriger Detektivarbeit entdeckte *Gernsheim* im Februar 1952 die *älteste Fotografie der Welt*. Es findet sich auch Niépces Memorandum an die Royal Society, die jedoch die Veröffentlichung der Erfindung – Grundstein der fotomechanischen Reproduktion – ablehnte, denn Niépce gab das Geheimnis ihrer Herstellung nicht bekannt.

Mit Entdeckung dieser Inkunabel konnte Gernsheim Niépce die Erfindung der Fotografie zuschreiben und somit deren Geburtsstunde um 13 Jahre vorverlegen.

Vier Jahre nach Niépces Tod entwickelte *Daguerre* als Vertragspartner Niépces ein belichtetes Bild durch Quecksilberdämpfe. Die Belichtungszeit verringerte sich von acht Stunden auf zwanzig bis dreißig Minuten. Dank dieser revolutionären Verbesserung fühlte *Daguerre* sich berechtigt, das Verfahren nach seinem Namen zu benennen.

Am 19. August 1839 gab die Académie des Sciences et des Beaux Arts das Daguerreotypie-Verfahren der Öffentlichkeit bekannt.

Der Leipziger „Stadtanzeiger“ bezeichnete das neue Medium als „Erfindung des Teufels“. Paul Delaroche behauptete: „Ab heute ist die Malerei tot!“ Paris wurde von der Daguerreomanie erfaßt.

Neue Kamerakonstruktionen, verbesserte Linsen und chemische Beschleuniger ermöglichten schließlich sogar das Porträtieren.

Petzval erfindet in Wien das erste lichtstarke Objektiv.

1840 eröffnet Alexander Wolcott in New York das erste Porträtstudio der Welt.

Talbot gelingt 1835 als erstem die Herstellung eines Negativs, von dem sich beliebig viele Positive abziehen lassen. Talbot ist es auch, der 1841 den Namen „Kalotypie“ patentieren läßt, nachdem er durch sein Entwicklungsverfahren auf die gleiche Belichtungszeit kommt wie Daguerre.

Das neue Kollodiumverfahren, entwickelt von *Frederick Scott Archer* im Jahre 1851, verdrängte dank größerer Lichtempfindlichkeit die *Daguerreotypie* und die *Kalotypie*.

Plastisch schilderte *Gernsheim* die Reise *Roger Fentons* im Jahre 1855 auf die Krim. *Fenton* arbeitete mit dem Wachspapierverfahren, das höchste Klarheit und Schärfe gewährleistete. Seine Ausrüstung umfaßte u. a. 700 Glasplatten und fünf Kameras für verschiedene Plattengrößen. Die herrschende Gluthitze erlaubte für die Aufnahme der Feldküche des Husarenregiments genau fünf Minuten, um die Platte zu präparieren, zu fotografieren und zu entwickeln!

Auch die fotografische Expedition im gleichen Jahr von *Francis Frith* durch Ägypten, Syrien und Palästina hatte es in sich. Man versuchte bei 50 Grad Hitze, während ein Sandsturm das Dunkelkammerzelt umtobte, eine 40 x 50-cm-Platte mit Kollodium zu begießen! *Die 50er Jahre des 19. Jahrhunderts sehen den Versuch, die Fotografie durch Nachahmung großer Gemälde in den Rang der schönen Künste zu erheben.* Anspruchsvollstes Beispiel dafür ist die Komposition „*Die zwei Lebenswege*“ des Schweden *Oscar Rejlander*, angekauft von Königin *Viktoria* für Prinz *Albert*.

Gernsheim erzählte von den Porträts der Amateurin *Julia Margaret Cameron*, deren Stil praktisch erst nach 1930 in Mode kommen sollte; von *Nadar*, der 1862 mit seinem Ballon „*Le Giron*“ die ersten Luftaufnahmen von Paris machte.

1880 geht man auf Gelatine-Doppelplatten über, mit denen heute noch gearbeitet wird. Und mit dem Erscheinen der ersten einfachen Handkamas auf dem Markt brach das Zeitalter der Fotoamateure an; frischer Wind belebte alte Traditionen.

Eadweard Muybridge faszinierte mit herrlichen Bewegungsstudien von Menschen und Tieren.

Gernsheim streifte die großartige Leistung hinter Namen wie *Alfred Stieglitz*, *Jacob Riis* u. a. Letzterer hielt die Elendsbilder der Slums in New York derart eindringlich fest, daß *Theodore Roosevelt* diese Viertel abreißen und durch Neubauten ersetzen ließ.

Nach dem Ersten Weltkrieg versuchen sich *Christian Schad*, *Moholy-Nagy*, *Albert Renger-Patzsch* u. a. in abstrakten Experimenten oder im heute bekannten Stil der „Neuen Sachlichkeit“.

Gernsheim erwähnte am Schluß den Wiederaufschwung der Fotografie, der sich weltweit bemerkbar macht.

Van Deren Coke

Entwicklungen und Möglichkeiten des Mediums Fotografie.

Die Grundlage für das Ansehen, das die Fotografie an Amerikas Universitäten als Studienfach genießt, entstand in den späten dreißiger Jahren. Ab dem Ende des Ersten Weltkrieges wurde die Fotografie auf einem rein technischen Niveau gelehrt, nicht aber unter philosophischen und kunstgeschichtlichen Aspekten. Dann aber wurde damit begonnen, junge Professoren für eine zukünftige Lehrtätigkeit auszubilden, und 1949 gab es an der Ohio-Universität das erste Studienprogramm für Fotografie, das mit einem Dokortitel abgeschlossen werden konnte.

Gegenwärtig gibt es etwa 35 Universitäten, an denen Fotografie unterrichtet wird; und zwar nicht als angewandte Fotografie – es werden also keine Studiofotografen oder Fotoreporter herangebildet –, sondern das Schwergewicht liegt auf dem soziologischen, philosophischen und kunsthistorischen Hintergrund.

In der Folge gab Van Deren Coke einen kurzen Überblick über die Organisation des Lehrbetriebes an der Universität von New Mexico, an der er selbst unterrichtet. Zwölf junge Professoren stehen den rund 500 Studenten, die den Grundkurs belegen, zur Verfügung. Davon bleiben rund 50 übrig, die das Studium abschließen; vier oder fünf davon werden im Hinblick auf eine Heranbildung als Professoren ausgewählt. Beurteilt werden dabei weniger die praktischen fotografischen Kenntnisse, sondern mehr das Allgemeinwissen.

Neben der Bibliothek steht den Studierenden auch eine umfangreiche Sammlung von Originalfotografien zur Verfügung, die von den Anfängen bis zu allerneuesten Werken reicht und durch die unmittelbare Konfrontation mit dem Original zu einem wesentlich besseren Verständnis des Mediums beiträgt.

Neben der Aufgabe, für die rund 1000 Universitäten und Colleges Amerikas Lehrpersonal heranzubilden, die Kurse in Fotografie in ihren Programmen haben, sieht Van Deren Coke ein Ziel auch darin, durch die Konfrontation mit dem Medium in immer breiteren Schichten Verständnis für die Fotografie zu vermitteln und so künftigen Generationen von Fotokünstlern den Boden für ihre Arbeit zu bereiten.

Bildbeispiele seiner Schüler, wie Anne Nagel, Betty Hahn, Thom Barrow, Roger Stewart, sowie von Van Deren Coke selbst, der sich stark von Max Ernst beeinflusst fühlt, komplettierten den Vortrag.

Hans Georg Puttnies

Was ist Fotografie?

Ich habe mir eine sehr einfache Frage vorgenommen: *Was ist Fotografie?* Eine Frage, die wir alle gewöhnlich sehr einfach beantworten, denn wir alle haben irgendwann einmal im Leben fotografiert und kennen diesen relativ einfachen Vorgang, diesen Apparat in Gang zu setzen. Einen Apparat, der zu nichts anderem gebaut ist, als Lichtstrahlen durch ein Objektiv zu sammeln, auf einer lichtempfindlichen Schicht arbeiten zu lassen und diese Wirkung in einem Entwicklungsprozeß sichtbar zu machen und zu fixieren.

So gesehen wäre die Fotografie ein automatisches Verfahren, das die Naturgesetze dazu nutzt, um einen Teil unserer Umwelt – und immer nur einen Teil – objektiv, ohne menschlichen Eingriff, abzubilden.

Nun ist aber dieser Prozeß immer von einem Menschen in Gang gesetzt, und dadurch kommt in diesen sehr naturwissenschaftlichen Vorgang ein subjektiver und damit auch ein historischer Faktor hinein.

Wenn wir zurückdenken an die Formen, in denen Wirklichkeit in Bildern gebannt wurde, in denen sie gestaltet wurde, dann verbinden wir das sofort mit einem Kunstbegriff, der im wesentlichen aus unserer Zeit stammt.

Ich würde aber vorschlagen, daß wir zunächst auf den Begriff Kunst verzichten und uns allein auf den des Bildes oder der Malerei einlassen, denn die Geschichte der Bilder, die uns überliefert ist, reicht ja in Phasen hinein, in denen es eine Kunst im heutigen Sinne nicht gab.

Puttnies kommt nun, ausgehend von den magisch orientierten Höhlenbildern der Frühzeit, den kultischen Wirklichkeitsabbildungen der Ägypter und den christlichen Bildwerken – die im wesentlichen die Welt als eine von Gott durchwirkte Welt darstellten – dahin, daß etwa in der Renaissance ein Bruch einsetzte. Daß aber hier die Bilder einen viel höheren Realitätsgehalt haben, daß sie versuchen, die Wirklichkeit abzubilden, anstatt eine transzendente Welt zu beschwören.

Er erklärt nun diesen Wandel der Wahrnehmung (wie auch alle weiteren) damit, daß in dem Maße, in dem die Menschen die Natur zu beherrschen lernten, die Natur ihren rätselhaften Zauber verliert und damit auch die Bilder Substanz einbüßen.

Im gleichen Maße, in dem die Natur mit ihren eigenen Gesetzen unterworfen wurde, verliert der Mensch auch die Fähigkeit, eine Totalität zu gestalten, das heißt: die Naturgesetze selbst auch zur Darstellung zu bringen. Er wendet sich einer immer mehr entfremdeten Natur zu. Und wenn es so ist, daß in dieser wesentlichen Umbruchsperiode sich in unserer Wahrnehmung ein anderes Verhältnis einstellt, das viel mehr auf die direkte, die dinghafte Welt gerichtet ist, dann müßte eigentlich von dem, was wir vorhin über die Fotografie gesagt haben – daß sie nämlich eine Aufzeichnung von Wirklichkeitserscheinungen ist und nicht eine ästhetische Gestaltung dieser Wirklichkeiten –, in dieser ersten Periode die ersten Versuche anzutreffen sein, in denen so etwas wie – sagen wir einmal – fotografische Verfahren, Verfahren der Selbstdarstellung der Natur auftreten.

Die Bildergeschichte, die Puttnies in der Folge entwickelt, beginnt weit vor dem Zeitpunkt der Erfindung der Fotografie. Er beginnt mit dem sogenannten „Turiner Leichentuch“, jenem Tuch, das als das Grabtuch Christi verehrt wird und durch einen chemischen Prozeß – durch das Einwirken von Ölen auf Leinwand verursacht – das Abbild eines Menschen zeigt.

Einerseits ist dem gläubigen Menschen klar, daß es sich hier um den Abdruck eines Menschen handelt, zum anderen aber ist es ein spirituelles Bild, eines, das die geistige Präsenz von Christus auf dieser Erde dokumentieren, den Glauben an ihn bestärken soll. Wenn wir in den Etappen davor Bilder finden, auf denen Christus dargestellt war, dann hatten diese nie den Echtheitsnachweis. In dieser Epoche aber begannen die Menschen Wert darauf zu legen, daß eine Sache beweisbar war. Daß sich hier zu einem letzten Mal dieser Wunsch durchringt mit dem spirituellen und magischen Denken der Vorzeit, macht dieses Bild zu einer Inkunabel unseres mechanistischen Sehens. Denn hier kündigt sich eine andere Wahrnehmung an, eine auf die Beweiskraft von Fakten, die vorher überhaupt nicht möglich war.

Von hier führt der Gedankengang über die Praxis, Totenmasken abzunehmen und so etwas von der geistigen Realität berühmter Persönlichkeiten den Zeitgenossen zu überliefern, weiter zu einer Praxis der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, zur Silhouette, die mit einem speziell konstruierten Zeichenstuhl es ermöglichte, die genaue Gesichtslinie eines Menschen festzuhalten.

In Goethes *Werther* findet sich eine Stelle, die diesen Gebrauch, diese sehr enge Verquickung der Abbildung mit dem spirituellen Gedenken an eine Person, ausdrückt. Denn bevor *Werther* sich eine Kugel in den Kopf schießt, schreibt er in einem Abschiedsbrief an *Lotte* über eine Silhouette von ihr, die er an der Tür hängen hatte: „Tausend Küsse habe ich daraufgedrückt, tausendmal ihr Grüße zugewinkt, wenn ich ausging oder nach Hause kam.“ Wenn es sich hier auch nur um eine Romanfigur handelt, so ist sie doch sehr genau im Leben der damaligen bürgerlichen Intelligenz verwurzelt, und wir haben eine Reihe auch anderer Zeugnisse, die die Wirkung dieser Silhouetten in dieser Zeit beschrieben. Sie hatten offensichtlich einen größeren Reiz als gemalte Bildnisse, und sie waren natürlich billiger, aber sie hatten einen großen Nachteil: sie konnten ja nur dem Anspruch an Exaktheit in der Gesichtslinie genügen; Details des Gesichts konnten sie nicht darstellen.

Von der Weiterentwicklung des Silhouettenstuhles, einer Vorrichtung, die es ermöglichte, Umrisse des Gesichts aufs Papier zu bringen, kommt Puttnies zu einem Punkt, den er als wesentliche Triebkraft für die Erfindung und Weiterentwicklung der Fotografie betrachtet.

Da diese beiden Verfahren zur geistigen Inbesitznahme von Gesichtern mit exakten Mitteln immer vom Anfang an kommerziell verbunden waren, also in gewissem Sinn eine Erweiterung des Warenmarktes bedeuteten, war auch ihre Weiterentwicklung nur denkbar, indem ein höherer Grad von Verwertung, von Industrialisierung dieser Verfahren möglich war. Das bedeutete: den menschlichen Arbeitsanteil an dieser Reproduktion zu senken. Die Wahrnehmung dieser Zeit, soweit sie auf die Zukunft gerichtet war, und auch ihrer Abbildetechniken war also auch immer eine Wahrnehmung, die kommerziell vermittelt wurde.

So konnte das erste Verfahren zur Selbstdarstellung von Gegenständen und Ansichten nur gelingen, weil sich die Erfinder *Niépce* und *Daguerre* vollkommen darüber im klaren waren, daß diese beiden Anforderungen der Zeit durchdrangen: *exakte Selbstdarstellung von Gegenständen und Ansichten ohne Mitwirkung eines Künstlers und der Ausbau dieses Verfahrens zu einer neuen Industrie.*

Der Beginn dieser neuen Technik der Abbildung ist deshalb nicht zufällig in Porträtbildern zu finden. Denn die erste kommerzielle Anwendung der Daguerrotypie war die der Porträtisten.

Insgesamt aber war dieser Anfang noch eine Periode, in der ein relativ naives

Verhältnis zur kommerziellen Zukunft bestand, indes die Möglichkeiten, die die Vervielfältigung der Bilder mit sich brachten, weiterschritten. Die Bilder beschränkten sich bald nicht mehr auf die Darstellung individueller Existenzen, sondern erschlossen Bereiche, die einer exakten Wiedergabe früher nicht zugänglich gewesen waren. Stereoskopische Bilder – sehr in Mode – brachten als Vorboten der Erschließung durch den Tourismus ferne Länder nahe. Dazu kamen phantasmagorische Züge, denn die Fotografie konnte in quasi authentischen Bildern auch Wünsche und Vorstellungen verfügbar machen, als Gegenpol zur anwachsenden Industrialisierung rundum, einer Industrialisierung, die auch auf die Fotografen wirkte. Der Copyright-Vermerk ist für Putnies Ausdruck des Bedürfnisses des Fotografen, in einer immer mehr technisierten Fotografie, die keine artifiziellen Fähigkeiten mehr verlangte, gerade diese Fotografie mit der Aura des Schöpferischen zu belasten.

Der Fotograf als solcher ist bereits eine Fiktion, jemand, der nicht mehr zeitgemäß ist, indem er für eine Apparatur arbeitet, deren kleinsten, abschaffbaren Teil er selbst darstellt. Denn die Entfaltung der Wahrnehmung geht weiter. Wie aber ist diese weitere Industrialisierung vorstellbar? In einem, daß man die Bilder vervielfältigt, aber auch indem man eine andere Möglichkeit nützt: nämlich die *Vervielfältigung der Fotografen*. Die Amateurfotografie, die etwa 1880 einsetzte, entfaltete auch eine neue Sehweise.

Die Atelierfotografie mit ihrem Formenkanon zerbrach an der Schnappschußfotografie dieser Zeit.

Putnies Beweis: drei Bilder. Eines, das die unscheinbare Privatheit einer Marburger Straße zeigt, jener, in der der Amateur wohnte, der sich so sein höchst eigenes, privates Weltbild zusammenfotografieren konnte und nun die Kamera auf die allernähersten Details richtete.

Damit war der Anspruch an eine Bildwelt, die in gewissem Sinne noch stilisierenden oder genormten Charakter hatte, wieder verloren.

Ein zweites Bild: die Rückenansicht zweier Frauen auf der Straße, voyeuristisch orientiert vielleicht, und zuletzt ein Bild, das zwei Frauen zeigt, lächelnd.

Dieses Bild, zwischen 1900 und 1910 entstanden, ist weder von einem Amateur noch von einem Berufsfotografen aufgenommen, sondern von einem Automaten. Diese Menschen stehen vor einer Maschine und lächeln ins Objektiv. Kein Mensch vermittelt mehr die Ansicht. Ein Endpunkt ist erreicht: *Die Abschaffung des Fotografen*, der noch so etwas wie Normen oder Muster in die Fotografie hineinbrachte, durch die Maschinerie der Paßbildfotografie, die keine Grenzen mehr kennt.

Putnies geht in der Folge auf die unterschiedlichen Versuche einzelner Fotografen ein, in diese standardisierte Wahrnehmung etwas Neues hineinzubringen, konstatiert aber ihrer aller Scheitern. Ein Rückgriff auf die Unikate der Malerei mit verschiedenen Edeldrucktechniken; kubistische Fotografie, kamera-technische Exzesse im Dienste einer sogenannten industriellen Wahrnehmung – alles Versuche, der Bilderflut eine Kritik entgegenzusetzen, die ästhetischen Maßstäben gehorcht. Die Neubesinnung, die wieder an die Anfänge der Fotografie geht, diagnostiziert Putnies im Amerika der dreißiger Jahre.

Wir finden da eine Bewegung, die versucht, die verlorene Totalität gesellschaftlichen Lebens

dadurch wieder aufzunehmen, indem sie die totale und bewußte Fragmentierung des Ausschnittes erfaßt und damit genauer studierbar macht.

Hauptrepräsentant dafür ist der Amerikaner Walker Evans, der für die „Farm-sicherungsbehörde“ das soziale Elend der Bauern fotografierte. Nicht in Porträts, sondern indem er kleine Ausschnitte aus ihrem Lebensbereich aufnahm und so Bilder schuf, die den Betrachter unmittelbar ansprechen. Eine kahle Wand, aus deren Beschaffenheit der Betrachter die Fragen ablesen kann. Warum kein Schrank, kein Verputz? Weil diese Leute arm sind.

Wenn wir nun, wieder in einer industrialisierten Epoche, die das Bild abermals erfaßte, denn der Bildjournalismus hatte bereits ein sehr hohes Niveau erreicht zu diesem Zeitpunkt – sowohl was die Auflagen und die Gestaltung betraf –, wenn wir also einen neuen Zyklus fotografischer Wahrnehmungen sehen, dann müßte natürlich auch die Krise der Wahrnehmung wieder dort einsetzen, wo sich die gesellschaftlichen Verhältnisse der Menschen, die sich in diesen Bildern ihrer gesellschaftlichen Realität inne werden, so gewandelt haben, daß das Foto, auch das fragmentarische, der neuen, verdinglichten Wahrnehmung nicht mehr standhält.

Und so finden wir nach dem Krieg einen neuen Versuch ästhetischer Fotografie, einer neuen Durchbrechung schon wieder eingeführter Wahrnehmungsmuster, die sich nun nicht mehr allein auf die Fotografie als Störfaktor unseres Wahrnehmungssystems beziehen, sondern auf Film und Fernsehen, auf eine Bilderflut, die 1839, als die Technologie erst aufkam, in keiner Weise ahnbar war.

Puttnies bezieht sich in der Folge auf Fotografien des amerikanischen Fotografen Robert Frank; Bilder, die „Busfotos“ benannt sind, aus einem fahrenden Autobus aufgenommen, flüchtige Eindrücke wiedergebend. Unkomponiert, zufällig.

Das sind Bilder, die gar nicht mehr zu unterbieten sind, die auch in ihrem ästhetischen Anspruch und ihrer Thematisierung des neu erreichten fragmentarischen Zustandes der Wahrnehmung selbst eine Kritik darstellen. Denn Robert Frank schrieb zu diesen Bildern: *Diese Fotografien stellen mein letztes Unternehmen innerhalb der Fotografie dar. Als ich diese Bilder auswählte und zusammenstellte, wußte und fühlte ich, daß ich das Ende eines Kapitels erreicht habe.* Diese Sätze wurden 1958 geschrieben, und Frank ist einer der Protagonisten der neuen, jungen amerikanischen Fotografie geworden, die sich wieder kritisch mit den Bildwelten auseinandersetzt, an die wir uns schon so sehr gewöhnt hatten, den Vietnamkrieg, dessen unbeeinflussbarer Kriegsbrutalität, indem sie sich wieder zurückzieht, auf sehr stille und sehr genau beobachtete Szenen, die in jedem Fall aber eine Kritik an dieser überkommenen Schnappschußfotografie darstellen.

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, Fotografie ist ein Prozeß, den man so oder so definieren kann, sondern daß sie ein Produkt ist, eine Mischung eines objektiven Verfahrens und eines subjektiven Auswahlprinzips, geschichtlich bestimmt. Und 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 – doch noch immer gerade in dieser Reduktion von Bildwelten, dieser Privatisierung und Fragmentierung der Wahrnehmung – versucht, sich selbst zu ver-gewissern 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.

Pierre Cordier

Was ist ein Chimigramm?*

Die Fotografie interessiert mich, aber ich bin kein richtiger Fotograf, denn *die chemigrafischen Techniken sind para fotografische Techniken*, jenen der Malerei, des Kupferstiches und der Keramik ebenso verwandt wie denen der Fotografie.

Etymologisch stammt das Wort Chimigramm von Chemie und dem griechischen gramma = Schriftzeichen. Das von Herrn Puttnies zitierte Christusbild auf dem Turiner Grabtuch könnte als das erste Chimigramm bezeichnet werden, denn es ist – wie meine Arbeiten – ohne Objektiv, ohne Kamera aufgenommen.

Ein Beispiel: man nehme unbelichtetes Fotopapier, tauche es in ein Entwicklerbad und halte auf die lichtempfindliche Seite die Hand. Man erhält eine weiße Hand auf schwarzem Grund. Taucht man es zuerst ins Fixierbad – mit der Hand bedeckt – und dann in den Entwickler, so erhält man das Bild einer schwarzen Hand auf weißem Grund. Statt der Hand, die der Lokalisierung der aufeinanderfolgenden oder gleichzeitigen Verarbeitungsgänge der Entwicklung und Fixierung dient, kann man jeden beliebigen Gegenstand nehmen. Diese drei Elemente: lichtempfindliche Schicht, Lokalisierungsmittel und chemische Produkte ergeben eine unendliche Anzahl von Variationen. *Und während eine Fotografie in einem sehr kurzen Moment entsteht, hat das Chimigramm mit der Malerei gemeinsam, daß seine Formen und Farben langsam und nacheinander hervortreten; zudem kann jederzeit in den Entstehungsprozeß eingegriffen werden.*

Der Unterschied zur Fotografie ist im wesentlichen der: In der Fotografie fällt das Licht auf eine bestimmte, klar umgrenzte Stelle und die chemische Behandlung wirkt auf die ganze Fläche; in der Chemigrafie spielt das Licht eine passive Rolle, während Fixierer und Entwickler aktiv wirken.

Als ich 1956 meine ersten Chimigramme schuf, sprach man noch nicht von *aleatorischer Kunst* oder *Œuvre ouverte*, aber – ich glaube – diese entsprechen den Anforderungen, *ein Kunstwerk zu sein, „geschaffen dazu, daß ein oder mehrere Elemente auftauchen, die seine ganze Struktur verändern können“.*

Das Chimigramm hätte eigentlich schon bei der Einführung des Fotopapiers auftauchen müssen und ist vielleicht das letzte Abenteuer unserer Silber-Brom-Gelatine-Zeit, an deren Stelle vielleicht schon bald andere Techniken treten werden.

* Chimigramm ist eine geschützte Bezeichnung des Autors.

*2. Internationales Symposium
am 8. Oktober 1976*

„1826–1976. 150 Jahre Kultur- und Kunstgeschichte der Fotografie“

*Wilfried Wiegand
Duane Michals
Wladimir Narbutt-Lieven*

Wilfried Wiegand

Die neue Avantgarde der Fotografie.

Ausgehend einerseits von den Bildern des 17., 18. und 19. Jahrhunderts oder im besonderen von Bildern, die fensterartige Blicke vermittelten auf Gegenstände, Tiere, Landschaften oder Menschen, und zwar jeweils so objektiv, wie es die Zeit vermochte, ohne daß dabei jedoch die Präsenz des Malers zu spüren ist, und andererseits von der kubistischen Revolution, wo dann auf jedem Millimeter des Gestalteten die Emotionalität des Künstlers spürbar wurde, ausgehend von diesem Bruch fragt sich Wiegand, ob in der 150jährigen Geschichte der Fotografie irgendwo ein vergleichbarer Einschnitt zu finden ist.

Die naheliegende Annahme, diesen Einschnitt dort zu sehen, wo der Kubismus seine deutlichsten Spuren in der Fotografie hinterlassen hat (Alvon Langdon Coburn wird zitiert), weist Wiegand zurück.

Ich meine, daß der entsprechende Einschnitt sich vor etwa zwanzig Jahren in Amerika ereignet hat und daß daraus eine gewaltige Bewegung geworden ist, die heute noch andauert und in Europa erst in Ansätzen sichtbar wird. Am Beginn dieser fotografischen Avantgarde stand *Robert Frank*. Sein Buch „*The Americans*“ ist meist als ein Dokument des Antiamerikanismus verstanden worden, als eine Kritik an Amerika. Dieser Aspekt ist oft behandelt worden, darauf möchte ich nicht eingehen. Mir liegt vielmehr daran, darauf hinzuweisen, daß hier in der Geschichte der Fotografie das erste Mal diese unsichtbare Glasscheibe zertrümmert wurde, hier hat der Fotograf zum ersten Mal nicht vor der Wirklichkeit gestanden, sondern gibt zu erkennen, daß er sich in ihr befunden hat. Hier fotografiert er auf einer Ebene mit denen, die er abbildet. Er ist einer von ihnen, und das Bild ist ohne die Absicht, daß ein Mensch gerade das in diesem Augenblick so abbilden wollte, völlig sinnlos. *Duane Michals* hat das so formuliert: „Ich gehe nicht auf der Straße mit meiner Kamera und halte Ausschau nach dem Leben ..., ich bin Leben.“ *Ich glaube nun, daß dieses Gefühl des Dabeiseins, Dazugehörens ein Hauptmerkmal dieser neuen Fotografie ist.*

Den Einwand, daß Derartiges schon vorher dagewesen sei, versucht Wiegand in der Folge nun anhand einiger Bildbeispiele zu widerlegen. Späte Bilder von Walker Evans, vor allem eines in der Untergrundbahn aufgenommen, zeigen, wo nach Wiegand allein schon die Situation des gemeinsamen Benützens des öffentlichen Verkehrsmittels eine dichtere Beziehung zwischen Fotograf und Objekt schafft. Oder Bilder von André Kertész, der den amerikanischen Avantgardisten vorgearbeitet hat.

Als einen weiteren Vorläufer bzw. ein großes Vorbild der jungen Amerikaner sieht Wiegand den Deutschen August Sander an, der Paßbildfotograf war und dessen Werk von der Sachlichkeit der Paßbildpose bestimmt ist.

Der Dargestellte wird in seiner Pose belassen, er darf sich selbst geben, wie er sich fühlt, und er fühlt sich wahrscheinlich gut. Diese Haltung nun, nicht von außen zu kritisieren, sondern dadurch, daß man ihm die Möglichkeit gibt, sich selbst darzustellen, ihn in jener Rolle aufzunehmen, in der er sich selbst gerne sieht, hat *Diane Arbus* von *August Sander* übernommen. Ihre Bilder zeigen das gleiche Verfahren, doch ist hier noch etwas Neues hinzugekommen, etwas, das es bei *Sander* nicht gibt. Es ist – was ich nicht negativ verstanden wissen will – etwas Amateurhaftes vorhanden, eine Blitzlichtästhetik. 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.

Wiegand verwies nun darauf, daß kennzeichnend für das Werk der jungen Amerikaner auch das Bestreben ist, keine Einzelbilder zu machen, sondern Bilderfolgen.

Das gilt am meisten für *Duane Michals*, der dieses Verfahren der Bildsequenz am schärfsten durchformuliert hat.

Dieser Gedanke, zu einer Folge zu ordnen, ist an sich nichts Ungewöhnliches; die Kunstgeschichte ist voll von Grafikserien. Aber ich meine doch, daß es an diesem Punkt der Entwicklung der Fotografie eine gewisse Logik hat, eine Zwangsläufigkeit, daß diese Serien in dieser großen Zahl auftauchen. Denn diese Bildästhetik, diese Blitzlicht- und Schnappschußmentalität, dieses Amateurhafte bezeichnet einen Grenzpunkt der fotografischen Bildgestaltung.

Damit nämlich, daß der Fotograf sich dieser Serien bedient, wenn er solche monumentalen Unternehmungen anstellt, wenn er seine Einzelbilder in ein solches Programm einordnet, ist er zum Bruder des Soziologen geworden. Obwohl er etwas festhält, darstellt, das unterhalb der offiziellen wissenschaftlichen Interessen liegt. Es ist ein Bestreben, Lebensformen, Ausdrucksmöglichkeiten, Kommunikationsmöglichkeiten festzuhalten, die jenseits des Interesses liegen, das Wissenschaft und Alltagsverstand aufwenden.

Wiegand illustrierte diese Überlegungen mit Bildern des Amerikaners Neil Slavin, der mit einem umfassenden Dokument, einer Sammlung von Gruppenbildern amerikanischer Vereine, die Nation eben in diesem ihrem Vereinsleben widerspiegelt.

Hier wird nun etwas Utopisches sichtbar, etwas, das sein könnte. Nicht nur von einzelnen Fotografen, sondern kollektiv – nach Aufgaben, die sich Gruppen von Fotografen stellen, in Projekten, die sich in jahrelanger Arbeit dahinziehen, die verschiedene Länder umfassen. Welche Dokumentationen wären da denkbar?

Daß ich nur über Amerika gesprochen habe, ist kein Zufall, denn diese neuen Prinzipien der Emotionalisierung und Privatisierung, aber auch dieser utopische Aspekt einer kollektiven Fotografie, sind auf diesem Niveau nur in Amerika zu finden. In Europa sind nur vereinzelt Ansätze zu bemerken. Ein Beispiel ist Tony Evans, der in einer Sammlung gleich großer, daher vergleichbarer Bilder dieses Zeichen der aufgehenden Sonne fotografiert, das er in allen Lebensbereichen aufgespürt hat; an Gebrauchsgegenständen von heute, von früher, in allen Schichten der Bevölkerung. Man überinterpretiert – glaube ich – nicht, wenn man dieses Zeichen der aufgehenden Sonne als ein Hoffnungssymbol deutet. Und in der Folge dieser Serie – und eben nur in dieser Gesamtdokumentation – wird nun etwas sichtbar, nämlich, daß dieses Hoffnungssymbol in allen Schichten da ist, in alle Lebensbereiche gedrungen ist, vor fünfzig, dreißig Jahren ebenso wie heute. Auch hier meine ich, daß kollektive Unternehmungen von Fotografen noch viel erstaunlichere Ergebnisse erzielen könnten. Die Individualisierung der Fotografie, das Private, der Rückzug in die innere Welt, die Darstellung innerer Landschaften, auf solche Formeln 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, daß diese Individualisierung, diese radikale Subjektivierung der Fotografie eigentlich nur eine erste Phase der fotografischen Avantgarde war und wir jetzt schon die Ansätze der zweiten Phase sehen, die dieses rein Subjektivistische überwindet.

Duane Michals

This is a real Dream.

„Die meisten Fotografen fotografieren das Leben anderer Menschen. Ein Weißer beispielsweise geht nach Harlem, um das Leben der Schwarzen zu fotografieren. Darüber aber weiß er, ich weiß davon nichts. 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 letztlich nicht sehr viel, denn die Realität spielt sich auch nur in meinem Bewußtsein ab; und wenn ich trinke oder Drogen nehme, verändert sie sich.

Von den Malern schätze ich besonders jene, die mich mit ihrer Gedankenwelt beschäftigen: Bosch, Redon, Blake. Und darum geht es auch mir: mein Bewußtsein vorzustellen. Ich möchte wissen, wer ich bin, welche Erfahrungen ich habe, ich achte auf mein Bewußtsein, und die Fotografie ist meine Art, damit umzugehen, es zu vermitteln.

Ich glaube nicht daran, 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.

In Amerika ist es sehr leicht, ein Künstler zu werden. Man nimmt eine Kamera, fotografiert vierhundert Swimmingpools und ist dann ein Swimmingpool-Künstler. Das ist ein unglaublicher Unfug, für den ich keine Zeit habe.

Alles, was ich fotografiere, erfinde ich.

Für mich ist es ungeheuer wichtig, ein Bild hochzuhalten und zu sagen: *Das habe ich gedacht, nicht: das habe ich gesehen.*

Ich glaube nicht, daß das Bild eines Gesichtes irgend etwas mit der Persönlichkeit des Menschen zu tun hat. Fünf Minuten vor einer Kamera, das bedeutet gar nichts.

Dann gibt es da eine Reihe von Kuriositäten im täglichen Leben. Wenn da zwei alte Damen auf der Straße stehen und die eine steckt der anderen eine Karotte ins Ohr und ich mache ein Bild davon und zeige es her und frage: ‚Ist das nicht unglaublich?‘, dann mag das zwar tatsächlich unglaublich sein, aber letztlich ist es mir gleichgültig.

Es ist auch recht unproblematisch, schöne Menschen schön zu fotografieren oder Absonderlichkeiten eindrucksvoll zu präsentieren.

Das sind die Dinge, die den Fotografen begegnen, die herumgehen und die Rolle des Zuschauers spielen, das sind die Gegenstände der Fotografie. *Womit wir es aber wirklich zu tun haben, daran scheitert man, denn wenn man die Realität weiterrückt, wenn man versucht, hinter die Erscheinungen zu gehen, ist die Fotografie am Ende.*

Die Schwierigkeit, mit dem Medium Fotografie umzugehen, kommt sicherlich daher, daß es so einfach ist. Die Malerei ist von einem Mythos umgeben, sie hat eine mehrtausendjährige Geschichte. Die Fotografie ist etwas über hundert Jahre alt, und jeder Idiot kann den Auslöser einer Kamera drücken. Und wenn die Leute schon von einem Bild Picassos sagen: ‚Das kann mein kleiner Sohn auch, was ist denn dann an einem Fotografen Besonderes?‘ Sie sind wirklich nichts Besonderes, aber sind doch recht außerordentlich, denn sie sind die Künstler dieser Zeit. Und sie haben eine große Chance!“

Wladimir Narbutt-Lieven

Fotografisch abstrahieren und generieren.

Die Bezeichnung „*experimentelle Fotografie*“ ist häufig umstritten; zuweilen sind es auch ihre Ergebnisse. Das Experiment ist ein wesentlicher Bestandteil jeder Weiterentwicklung. Es ist eine durchdachte, gezielte Frage, bei der von bereits vorhandenen und erwiesenen Erkenntnissen ausgegangen wird. Es muß als Beweismittel gelten können, daß ein Weg gangbar oder ungeeignet ist, daß ein Gedankengang richtig oder falsch war, und immer erweitert es, geglückt oder mißlungen, die Kenntnisse des Experimentierenden über die Möglichkeiten seines Mediums.

Dann zitierte *Narbutt-Lieven* aus dem Buch von Herbert W. Franke, „Apparative Kunst“:

„Der fotografische Prozeß ist ein Transformationsprozeß, eine eingegebene Information. Das Objekt wird unter Verlust von Information – also mittels einer Abstraktion – wieder in visuelle Information umgesetzt. Das Ziel: eine Erhaltung der eingegebenen Information. Darüber hinaus ist es aber möglich, mit fotografischen Mitteln neue Informationen hinzuzufügen: ein Gewinn von Information. Im zweiten Fall sind vom Fotografen, aufgrund subjektiver Vorstellungen, Auswahlentscheidungen – in der Wahl der generativen Mittel – zu treffen. Diese bewirken die Erzeugung von neuer Information.“

Narbutt-Lieven verwies nun auf die Vorläufer, die in den zwanziger und dreißiger Jahren zu abstrahieren und zu generieren versuchten. *Lászlo Moholy-Nagy, Man Ray, György Kepes u. a.*

In der Folge demonstrierte *Narbutt-Lieven* die verschiedenen Techniken, sowohl die historischen als auch die von ihm selbst angewandten.

*3. Internationales Symposium
vom 23. bis 25. Juni 1977*

„Auf der Suche nach einer neuen Bilddefinition“

*John Coplans
Heinz H. Henisch
Hans Frank
Wolfgang Sommergruber
Herbert Molderings
Georg F. Schwarzbauer*

John Coplans

Die Fotografie und die Eroberung des amerikanischen Westens.

Seit Beginn des 19. Jahrhunderts war der *amerikanische Westen* immer mit einer eigenartigen Mythologie verbunden. Nachdem es 1805 zwei Entdeckern gelungen war, bis an die pazifische Küste vorzudringen, hieß es in Amerika, daß die Zukunft des Landes in eben diesen noch unbekanntem Gebieten liege.

Nach den ersten Versuchen der Regierung, dieses Neuland systematisch zu erforschen – und zwar mit Künstlern, die Bilder der neuen Gebiete bringen sollten, die aber enttäuschend ausfielen, weil sie europäisch beeinflusst waren und alle Berge wie die Alpen, die Indianer wie Griechen erscheinen ließen –, kommt Coplans zu den drei großen Phasen der fotografischen Eroberung des amerikanischen Westens. Die erste Phase: die Entdeckung von San Francisco aus. Die zweite Phase: die Eisenbahnbauten nach dem Bürgerkrieg. Die dritte Phase: die von der Regierung finanzierten Expeditionen.

Sehr stark am Bildmaterial orientiert, präsentierte Coplans die herausragenden Persönlichkeiten dieser Epoche. Carleton E. Watkins – der von New York nach Kalifornien auswanderte, erst Daguerreotypie-Assistent war, dann selbständiger Fotograf wurde – schuf eine umfangreiche Dokumentation über das heutige „Yosemite-Valley“, das aufgrund seiner Bilder 1864 von Abraham Lincoln zum Nationalpark erklärt wurde.

Seine Fotografien zeichnen sich durch eine klare Komposition aus. Bedeutend wurde Watkins durch die ersten Bildsequenzen. So machte er über 100 Bilder von einer Wanderung zu einem Berg, Stück für Stück näherrückend, und vermittelte eine präzisere Vorstellung, als es nur ein Bild hätte tun können.

Es folgten Fotografien von Eadweard Muybridge, der, bevor er sich seinen Bewegungsstudien widmete, Watkins Spuren nachfolgte, mit seiner europäischen Sehweise aber dramatischere Bilder produzierte, als der klar komponierende, eine reine Bestandsaufnahme beabsichtigende Watkins.

Als Repräsentanten der Kriegs- und Expeditionsfotografie führte Coplans Timothy O'Sullivan vor und den den großen Eisenbahnbau begleitenden Fotografen William Henry Jackson sowie Andrew Joseph Russel, der als einer der ersten Fotojournalisten angesehen werden kann. Er fotografierte die chinesischen Arbeiter, Prostituierte, Unterkünfte, die Tunnelbauten und den Alltag des Eisenbahnbaus.

Heinz K. Henisch

Frühe Fotografie in den osteuropäischen Ländern.

Von den vielen Teilgebieten der Fotografie fasziniert den Fotohistoriker am meisten das Studium der Art und Weise, vor allem aber die Schnelligkeit, mit der sich die neue Erfindung in der ganzen Welt verbreitete. In seinem Vortrag, der eine Zusammenfassung einer Artikelserie in der Zeitschrift „*History of Photography*“ (1/77) über die frühe Fotografie in Osteuropa darstellt, befaßte sich *Henisch* mit einem bisher kaum sonderlich beachteten Bereich.

Die Ursache dafür, daß das westliche Publikum nie jemals wirklich über das fotografische Geschehen des Ostens informiert war, sieht *Henisch* in einem Phänomen, das zugleich auch die besondere Eigentümlichkeit der Fotografie der Oststaaten ausmacht. Die Spezialisten des Ostens hätten – so argumentiert *Henisch* – ihre Forschungsziele meist unter dem Gesichtspunkt nationalistischer Ideen verfolgt, was wiederum seine unmittelbare Ursache darin zu haben scheint, daß die Fotografen der Oststaaten, die damals von den verschiedenen Großmächten beherrscht waren, die Fotografie als ein Mittel nationaler Selbstfindung erkannten und einsetzten. *Damit ist die Fotografie des Ostens sehr stark jener Amerikas verwandt, die – wie John Coplans in seinem Vortrag illustrierte – der geistigen Landnahme, der Eroberung des Westens diente.* So sind viele der fotografischen Helden des Ostens als Wegbereiter der Unabhängigkeit, die der Erste Weltkrieg dann brachte, in ihren Heimatländern wohl als Nationalhelden bekannt, außerhalb dieser jedoch so gut wie unbekannt.

Hans Frank

Aus der Frühzeit der Fotografie in Österreich.

An den Anfang seiner anekdotisch aufgelockerten Entwicklungsgeschichte der Fotografie in Österreich stellte *Frank* ein sehr charakteristisches Zitat von Johann Nestroy: „Der Fortschritt ist groß, die Technik famos, jetzt haben s' d'Sonnenstrahl'n abg'richt zum Mal'n“. In der Folge wird das Aufblühen der Fotografie durch die sehr aufgeschlossene Haltung des Kaiserhauses in Österreich beschrieben. Für die Leistungen, die auf dem Gebiet der Fotografie in Wien erbracht wurden, ist nicht nur charakteristisch, daß sich kommerzielle Daguerrotypisten und später Fotografen bald nicht mehr der Werbewirksamkeit – vornehmlich französischer Herkunft – zu Reklamezwecken bedienten, sondern angaben, aus Wien zu kommen. Namen wie *Voigtländer* sind ebenfalls ein Beweis dafür, daß Österreich an der Weiterentwicklung seinen international anerkannten Anteil hatte.

Anhand der bedeutenden Ateliers in Wien skizzierte *Frank* weiters die – stets vom allerhöchsten Interesse des Kaiserhauses begleitete – Fortentwicklung der Fotografie bis hin zu den großen Ausstellungen des *Wiener Camera Clubs* zwischen 1890 und 1910, jener Hochblüte der „*künstlerischen Fotografie*“, die – das Interesse eines *Alfred Stieglitz* für die Wiener Fotoszene beweist das – internationalen Vergleichen damals mehr als bloß standhielt.

Wolfgang Sommergruber

Ist Fotografie Kunst?

Ausgehend von einer Beweisführung darüber, wie sich innerhalb großer Zeiträume mit der Daseinsweise der menschlichen Kollektive auch die Art ihrer Wahrnehmung verändert – analog zu dem von Hans Georg Puttnies anvisierten Wandel der Perzeption – und weiters einer Skizzierung der verschiedenen Versuche, die Fotografie anzuwenden, kommt Sommergruber zum Kern seiner Ausführungen.

Nach der ständigen Rechtsprechung der VwGH ist als *Künstler im steuerrechtlichen Sinne* anzusehen, wer eine *eigenschöpferische Tätigkeit* in einem Kunstzweig aufgrund *künstlerischer Befähigung* entfaltet.

In der Praxis der Rechtsprechung führt dies dazu, daß überhaupt nur der akademische Künstler zu zählen scheint, weil nur dieser in einem „umfassenden“ Kunstfach tätig ist. *Auffallend ist die atechnische und antitechnische Einstellung des VwGH.* Nun ist nach der ständigen Rechtsprechung des Gerichtshofes als Künstler derjenige anzusehen, der eine persönliche, eigenschöpferische Tätigkeit in einem Kunstzweig aufgrund künstlerischer Befähigung entfaltet. *Diese Voraussetzungen sind aber bei „bloßen Fotoaufnahmen“ nicht erfüllt*, mögen sich diese auch durch eine 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 zwar um ein großes berufliches Können, jedoch nicht um eine „Kunst“ im eigentlichen Sinne des Wortes handelt.

Nach der Rechtsprechung des VwGH scheinen als „umfassende“ Kunstfächer nur Malerei, Zeichenkunst, Bildhauerei und Architektur zu gelten, also die „klassischen“ Fächer. *Diese nicht nur in der Rechtsprechung noch immer vorzufindende Ansicht entspringt einem überholten antitechnischen und musealen Kunstbegriff.* Demgegenüber muß festgehalten werden, daß auch der Kunstbegriff ein durch die Zeitströmungen veränderlicher ist. So rechneten die alten Griechen die bildende Kunst zum Handwerk.

Was ist der Unterschied zwischen einem Foto von Atget und einem Gemälde des Fotorealisten Estes, die beide ein Schaufenster „realistisch“ zeigen? Macht der erforderliche Zeitaufwand eine Schöpfung zu einem Kunstwerk? Ist das verwendete Werkzeug und Material ausschlaggebend? Oder kommt es nicht doch einzig und allein auf das Ergebnis an? Die Kamera ist eben genauso wie Bleistift und Pinsel ein Werkzeug.

Fotografie ist aber nicht nur Technik, sondern vor allem eine bestimmte Art des Sehens. Zum Beherrschen der handwerklichen Mittel muß eine nur der individuellen Persönlichkeit eigentümliche geistige Leistung treten. Nach der Rechtsprechung des OGH zum UrhG, die in diesem Punkt wohl herangezogen werden kann, ist ein Erzeugnis des menschlichen Geistes dann „eigentümlich“, wenn die Persönlichkeit ihres Urhebers, die Einmaligkeit seines Wesens in ihm so zum Ausdruck kommt, daß ihm dadurch der Stempel der Einmaligkeit und der Zugehörigkeit zu seinem Schöpfer aufgeprägt wird, oder wenn einer Idee aus dem innersten Wesen des geistig Schöpfenden fließende geistige Formung verliehen wird. *In Österreich wurde, soweit bekannt, nur vom Berufungssenat der FLD Wien ein einziger Fotograf als Künstler anerkannt.* Der Senat war im Hinblick auf die Art der Auffassung des Bfw. und die vollendete Wiedergabe der dargestellten Gegenstände zu der Auffassung gelangt, daß es sich nicht um landläufige Erzeugnisse eines Pressefotografen handle, sondern um Arbeiten, die als Kunstwerke anzusehen sind.

Da es sich hiebei um einen Einzelfall handelt, in dem noch dazu der VwGH dann anders entschieden hat, muß ein Blick auf die westdeutsche Rechtsprechung gemacht werden, die als Auslegungsbehelf in Frage kommt. Sie hat schon anerkannt, daß Fotografie nicht nur

einfach Handwerk zu sein braucht, es wurde vielmehr festgestellt, daß Fotografen eine schöpferische Tätigkeit entfalten, die sie den Künstlern gleichstellt.

Das Finanzgericht Baden-Württemberg konkludierte 1972 bei der tatsächlichen Würdigung des vorgelegten Materials, daß das verwendete Material für die Frage der Kunstaübung keine Rolle spielt.

Eine mögliche Abgrenzung zwischen Fotografie als Handwerk und als Kunst zeigt das Rechtsgutachten des Handwerksinstituts, München 1958, auf.

Diese Gutachten könnten auch in Österreich, zumindest als Diskussionsgrundlage, 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 der Regel auf Bestellung gemacht werden, zeigt die Kunstgeschichte. Gewinnerzielungsabsicht und Auftragsarbeit sind keine Kriterien für die Abgrenzung zwischen künstlerischer und gewerblicher Fotografie.

(Auszug aus der Vortragsgrundlage, basierend auf einem Artikel, erschienen in der „Österreichischen Steuerzeitung“, November 1975.)

Herbert Molderings

Der Mythos der Neuen Sachlichkeit.

Die Erfindung der Fotografie ereignete sich in einer Periode der entwickelten Warenwirtschaft, und jede Weiterentwicklung des fotografischen Bildes vollzog sich bald als Funktion seiner Bewegung als Ware. Ihr Tauschwert gründete sich auf einen bestimmten und ständig zu erneuernden psychisch-geistigen Gebrauchswert, der vor allem darin bestand, Dinge, Ereignisse und Erlebnisse, die früher dem ästhetischen Genuß des Menschen entzogen waren, in Form der Bilder verfügbar zu machen.

Die Stagnation der Fotografie in den ersten beiden Jahrzehnten dieses Jahrhunderts beruhte nun darauf, daß die erste Phase der fotografischen Ausdehnung der Warenwirtschaft abgeschlossen war, ohne daß die darauf folgende gleich erkennbar wurde. Die gesamte sichtbare Welt hatte ihre erste Verdopplung in den Apparatebildern erfahren. Die Fotografien, die man in den ersten Jahren mit der Lupe zu betrachten pflegte, hatten aufgehört, auf das menschliche Empfinden einen Reiz auszuüben.

Ein Blick zurück auf die darauffolgenden fotografischen Entwicklungen kann daher durchaus von Nutzen sein, denn die Fotografie von heute, wie sie sich in der gewerblichen Produktion in Werbung, Illustrierten und Bildbänden und manchen Portfolios darstellt, ist eine Fortführung der Bildentdeckung der zwanziger Jahre.

Die neuen Methoden, die seit 1925 immer stärker in den Vordergrund traten, versucht man mit dem Begriff „*Neue Sachlichkeit*“ zusammenzufassen. Der Begriff wurde von *Wilhelm Kestner* einer Ausstellung nach- und anti-expressionistischer Malerei entlehnt und zielte vor allem auf Bilder von *Albert Renger Patzsch*, *Germaine Krull*, usw.

Sich auf die überlegenen technischen und formalen Möglichkeiten des fotografischen Materials berufend, trat nach dem Ende des Ersten Weltkriegs eine neue Generation von Fotografen und Künstlern in Opposition zu der damals vorherrschenden künstlerischen Fotografie, die, ausgestattet mit Weichzeichnerobjektiven und Edeldruckverfahren, sich in der Nachahmung stimmungsvoll malerischer Grafik erschöpfte.

In der bürgerlichen Kunst des 19. Jahrhunderts waren Industrie und Technik – obwohl die klassischen Errungenschaften des Bürgertums – bis ins beginnende 20. Jahrhundert hinein geächtet worden. Kaum daß die Fotografie erfunden war, wurde sie unter eine antitechnische Kunsttheorie geschlagen, die den alten feudalen Schein förderte, Kunst entstehe außerhalb des gesellschaftlichen Produktionsprozesses.

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.

Der Mensch des Industriezeitalters suchte den ihm gemäßen Ausdruck seiner kulturellen Einstellung zur Welt. Das Ziel dabei war die ästhetische Beherrschung einer durch Industrie und Technik grundlegend veränderten Lebenswirklichkeit.

Waren Industrie und Technik bis dahin aus der bürgerlichen Kunst ausgeschlossen gewesen, so entwickelte sich nun ein regelrechter Kult mit einem bitteren Beigeschmack, denn ihre besondere Form sollte die Technik sehr bald in der faschistischen Kriegsindustrie Deutschlands finden.

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 ornamentale Häufung des immer Gleichen wurde dann freilich auch dort angewandt, beispielsweise bei der Darstellung von Eiern, wo eine industrielle Fertigung gar nicht vorlag.

Die bedeutendste Leistung der Fotografie der zwanziger Jahre ist die Aufnahme isolierter

Gegenstände. Sie kennzeichnet auch die Umgestaltung der freischaffenden, rein künstlerischen Fotografie im Sinne der Malerei zur angewandten Fotografie im Dienste der Werbung. Durch die allseitige Auswertung der technischen Mittel anhand ausgesuchter Perspektiven, extremer Nahsicht oder bizarrer Ausschnitte wurden bislang alltägliche Gebrauchsgegenstände plötzlich interessant. In diesem Bluff liegt die ökonomische Funktion der neuen Fotografie verborgen, die sie für Reklame – einem in diesen Jahren mächtig expandierenden Zweig der kapitalistischen Wirtschaft – brauchbar machte. „Foreign Advertising Photography“, eine 1931 im Art Center in New York abgehaltene Ausstellung, markierte diese Entwicklung. Sie war die erste Schau, die die neue Fotografie aus dem interessierten Gesichtswinkel der Werbeindustrie zusammenfaßte.

Georg F. Schwarzbauer

Die Auseinandersetzungen mit dem Medium Fotografie nach '45.

Dem europäischen Weg nach 1945 widmete Schwarzbauer seine Aufmerksamkeit, vor allem den unmittelbar zurückliegenden zwölf, dreizehn Jahren, und behandelte Bilder-Folgen und Dia-Serien von Künstlern, die sich der „intermedialen Funktion“ der Fotografie bedienen. Das heißt: Fotografien, zusammen mit anderen Ausdrucksmitteln (Video-Technik, Sprache Performance, usw.) im Sinne der Konzept-Kunst, die auf die materielle Realisation verzichten und statt dessen in Form von Skizzen, schriftlichen Entwürfen, oder eben auch Fotografien, Ideen und Projektplänen zur Verfügung stellen, um damit die Einbildungskraft des Betrachters zu aktivieren.

In einem anderen Zusammenhang schrieb Schwarzbauer im „Kunstforum“ 3/78, was als Metapher zu seinen Ausführungen dienen könnte, wie folgt:

„ . . . Das einzige, was übrig bleibt, ist die Erinnerung an das Geschehen. Sie gilt es zu verarbeiten. Ihre Analyse und Deutung ist die dem Rezipienten gestellte Aufgabe. Eine Aufgabe allerdings, die ihm zu selbständiger kreativer Leistung auffordert, zu eigenen Rezeptionsmodellen zwingt. Um das Geschehen zu ordnen, um bestimmte Eindrücke zu konservieren, wird er zu einem eigenen System selbständig erarbeiteter Registrierungsmethoden finden. Statements, Fotografie und die fast durchwegs ein gefiltertes, nur partiell erfaßtes Geschehen vermittelnden Videoaufzeichnungen erlauben ein nachträgliches, punktuelles Verständnis des in seiner Gesamtheit Empfundenen.“

Vortrag
am 28. Oktober 1977

Ralph Gibson

Ralph Gibson

Ich freue mich immer sehr, wenn ich die Möglichkeit habe, über mein Anliegen als Fotograf zu sprechen, *weil ich meine, daß viele von uns das Bedürfnis haben, das Medium und das Verständnis dafür wachsen zu sehen.*

Ich versuche niemals zu erklären, was meine Fotografien bedeuten. Manchmal sage ich, was ich mir gedacht habe, während ich sie machte. Und da gibt es ziemlich oft einen großen Unterschied.

Ich werde später dann einige meiner Fotografien zeigen, zunächst aber möchte ich erzählen, wie alles anfang. Und zwar an einem Morgen als ich siebzehn war.

Gibson skizzierte nun seinen Ausbildungsweg, der ihn zunächst in die Fotoschule der amerikanischen Marine, dann in das Art Institute nach Los Angeles führte. Keine Schule hat Gibson abgeschlossen.

Am großen Vorbild Robert Frank ausgerichtet, eifrig bemüht dessen Arbeit zu kopieren, arbeitete er als Assistent von Dorothea Lange und versuchte später, beseelt von dem Traum, Fotoreporter für eines der damals sehr mächtigen Magazine zu werden, in New York frei zu arbeiten.

1967, damals Assistent von Robert Frank, begann er, sein erstes Buch, „The Somnabulist“, zu konzipieren, und die Kunst des Buch-Machens war für seine weitere Entwicklung ungeheuer fruchtbar, beeinflusste seine Sehweise.

Bedingt durch die Änderungswünsche der verschiedenen Verleger, publizierte er sein Buch schließlich selbst.

Ich erwartete keinerlei Reaktionen auf das Buch, glaubte nicht, daß sich irgend jemand dafür interessieren würde. Es schien mir zu persönlich zu sein. Aber dann war das Buch ein ungeheurer Erfolg, und mein Leben veränderte sich über Nacht.

Gestärkt durch diesen ersten Versuch, wollte ich nun etwas Schwierigeres machen. Ich überlegte, daß die 48 Fotografien des Buches, die in Bruchteilen von Sekunden entstanden waren, insgesamt nicht einmal eine einzige Sekunde ausmachten. Wie Träume. Und ich dachte, wenn ich mich wirklich mit der Natur der Zeit in der Fotografie auseinandersetzen will, dann ist da nichts, was schneller vorübergeht, als das „*Déjà vue*“.

Dabei war wieder der Gestaltungsprozeß des Buches sehr wichtig für mich. Ich bin sehr interessiert an einer visuellen Syntax, der Art, wie Fotografien allein und in der Vielzahl sprechen. Und ich glaube, es wird eine Zeit kommen, da wird unsere visuelle Entwicklung so ausgereift sein, daß ein heute übliches Zeitungsfoto ein sehr abstraktes Bild sein wird. Dann beschloß ich, ein drittes Buch zu machen, um meine Trilogie abzuschließen: „*Days at Sea*.“ Ich wollte mich mit einem erotischen Thema befassen, glaubte, daß nun die Chance gekommen war, etwas Pornografisches zu machen und es Kunst zu nennen. Ich fand aber bald heraus, daß alles ganz anders aussieht, als es sich fühlt, und so ist in dem Buch auch kaum ein erotisches Bild zu finden. Aber ich entdeckte etwas anderes: Ich ließ in diesem Buch die linke Seite weiß, und so war der Blick des Betrachters immer auf den gleichen Punkt gerichtet, ohne beim Durchblättern wandern zu müssen, und alle Menschen mußten das Buch ungefähr aus der gleichen Entfernung ansehen. Damit war ein für das Publikum verbindendes Element geschaffen. Zugleich hatte ich durch Nahaufnahmegeräte an meiner Leica entdeckt, daß bei einer Entfernung von drei Fuß und einer Vergrößerung des Bildes auf 16 x 20 Inches der Abbildungsmaßstab sich nicht veränderte.

Diese Einsicht bestimmte Gibsons nächstes großes Projekt, die Ausstellung „Quadrants“ bei Castelli-Grafics. Ausgehend von der Beobachtung, daß alle Besucher der Galerie den Mittelpunkt des quadratischen Raumes als Standpunkt

einnehmen, versuchte Gibson, die drei Reduktionselemente, die der Fotografie anhaften (nämlich den dreidimensionalen Raum auf einer Ebene abzubilden), schwarzweiß und in verkleinertem Maßstab, zu überwinden.

Sie sehen, wenn man ein Bild machen will, dann *ist die Frage gar nicht so sehr die, wie wir es machen*; es gibt ja schon automatische Kameras und wunderbare Filme, sondern *das Wichtige ist, was wir fotografieren wollen*. Wenn wir wissen, was, dann müssen wir uns fragen, wo wir die Kamera hinstellen wollen. Bei „*Quadrants*“ hatte ich diese Fragen beantwortet. Und ich habe alle diese Aufnahmen in heller Sonne gemacht, mit $\frac{1}{250}$ Sekunde und Blende 16, die Sonne über die rechte Schulter, genau wie es auf dem Beipackzettel in der Filmschachtel angegeben ist.

Damit ist für Gibson ein sich über siebzehn Jahre hin erstreckender Kreis geschlossen. Keine Tricks, keine Versuche mehr durch Weitwinkelobjektive eine starke Gliederung in Vorder-, Mittel- und Hintergrund zu erreichen, um die fehlende dritte Dimension vorzutäuschen, keine Versuche, im Bild anzudeuten, was sich außerhalb des Bildes, des Ausschnittes abspielt.

Ich versuche, Bilder zu machen, die ich lange Zeit hindurch ansehen kann, und noch mehr, Bilder, die eher mich anschauen als umgekehrt.

Vor ungefähr einem Jahr habe ich begonnen, Farbbilder zu machen, und ich bemühe mich sehr, das Gegenständliche zu eliminieren und die Farbe zum Gegenstand zu machen. Ich beabsichtige, diese Farbbilder in einem Buch mit dem Titel „*Theorem*“ zu publizieren; meine Farbarbeit ist theoretische Arbeit. Und dann werde ich mich mit etwas anderem beschäftigen.

*4. Internationales Symposium
am 1. und 2. Juni 1978*

„Internationale Aspekte zur Geschichte der ‚Pictorial Photography‘“

*Beaumont Newhall
Weston J. Naef
Peter Baum*

Beaumont Newhall

Alfred Stieglitz, seine Jahre in Europa.

Ziel dieses Vortrages ist zu zeigen, wie wichtig für *Alfred Stieglitz* – und für die amerikanische Fotografie – die Jahre in Europa waren und der weitere Kontakt zu seinen europäischen Freunden und Kollegen, bis zur Gründung der „*Photo-Secession*“ im Jahre 1902.

Alfred Stieglitz, geboren am 1. Jänner 1864 in Hoboken, New Jersey, USA. Die Eltern waren deutsche Einwanderer. Nach einer geschäftlichen Karriere übersiedelte die Familie – finanziell unabhängig – nach New York. 1881 kam die Familie nach Europa, um die Ausbildung der drei Söhne abzuschließen. Alfred sollte Ingenieur werden.

An der heutigen Technischen Universität in Berlin inskribiert, wandte sich Stieglitz – zufällig mit einer fotografischen Ausrüstung konfrontiert – fasziniert der Fotografie zu. Fotografie wurde damals an der Technischen Universität unterrichtet von Professor Hermann Wilhelm Vogel, einem der brilliantesten Fotochemiker seiner Zeit. Die gestalterischen Prinzipien Vogels waren an denen Henry Peach Robinsons ausgerichtet und zielten auf malerische Effekte ab. Die Arbeiten von Stieglitz wurden davon stark beeinflusst. Daneben befaßte er sich experimentierend mit Fototechnik und Theorie.

Schon als Student begann Stieglitz über die Fotografie zu schreiben. Sechszwanzig-jährig waren bereits 17 Artikel – meist technischer Natur – von ihm sowohl in Englisch als auch in Deutsch erschienen.

Stieglitz experimentierte damals viel. Es war die Epoche der großen technischen Umwälzungen. Und langsam begann Stieglitz, Artikel, über das rein Technische hinausgehend, zu schreiben.

Stieglitz' Artikel sind grundlegende, genaue Beobachtungen des Mediums und seiner Technik, die er bereits meisterhaft beherrschte. Er begann auch – noch in Berlin – seine Kampagne, um die Fotografie als künstlerisches Medium zu propagieren, indem er seine eigenen Arbeiten zu Ausstellungen sandte und Kritiken schrieb.

Durch die Teilnahme an einem Wettbewerb begann Peter Henry Emerson, der mit seiner „Naturalistischen Fotografie“, die an Jean Francois Millet orientiert war, die künstlerische Fotografie Englands zu revolutionieren. Von Stieglitz' Arbeit beeindruckt, bot er dem jungen Kollegen an, die deutsche Übersetzung seines Buches „Naturalistische Fotografie“ bei geteilten Tantiemen zu machen. Unfreundliche Kritiken in England ließen die Übersetzung jedoch nicht zustande kommen. Bei einer Ausstellung des Wiener Camera Clubs erhielt Stieglitz 1888 die Silbermedaille, im Jahr darauf wurden seine Bilder bei der Berliner Jubiläumsausstellung (50 Jahre nach Daguerre) ausgestellt.

Im Sommer 1890, als die große internationale Fotoausstellung für 1891 geplant wurde, kam Stieglitz nach Wien und lernte viele Mitglieder des Clubs der Amateur-Fotografen kennen, so auch den Gründer und Direktor der Graphischen Lehr- und Versuchs-Anstalt, Josef Maria Eder.

Der Tod seiner Schwester Flora zwang Stieglitz allerdings, nach Amerika zurück-zukehren.

Stieglitz, nun wieder in New York ansässig, fand in Amerika nichts, was der geschmacks-

bildenden Bewegung der *Salons des Jugendstils* in Europa entsprach. Er wurde *Mitglied der Gesellschaft der Amateurfotografen in New York* und stellte auf den jährlichen Gemeinschaftsausstellungen aus, die, zusammen mit der *Fotografischen Gesellschaft von Philadelphia* und dem *Bostoner Camera Club*, veranstaltet wurden. Er schalt seine Landsleute: „*Es gibt keinen Grund, warum die Amerikaner nicht so schöne Bilder zustande bringen sollten, wie ihre englischen Brüder über dem großen Teich, und doch bleibt es eine Tatsache, daß sie es nicht tun.*“ Und er gab den Grund an: „*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.*“

Stieglitz begann nun, die Handkamera zu benutzen, nachdem er jahrelang abgelehnt hatte, sie zu verwenden. Mit einer solchen Handkamera gelang ihm eines seiner berühmtesten Bilder: „Winter on Fifth Avenue“ (1893).

Dieses Bild kennzeichnet einen ästhetischen Ansatz, der für Stieglitz neu war. „Um mit einer Handkamera ein gutes Bild zu erhalten, muß man die Objekte gut aussuchen, ungeachtet von Menschen, sorgfältig die Linienführung und das Licht beobachten. Und wenn man das beschlossen hat, die vorübergehenden Menschen beobachten und den Moment abwarten, in dem alles ausbalanciert ist. Mein Bild ‚Winter on Fifth Avenue‘ ist das Ergebnis dreistündigen Wartens auf den richtigen Moment in einem Schneesturm am 22. Februar 1893.“

Die Negative der Handkamera mußten alle – anders als die der großen Apparate – vergrößert werden. Stieglitz begann nun mit den neuen Vergrößerungsmöglichkeiten, die Proportion, bzw. die Komposition eines Bildes zu bestimmen.

1893 heiratete Stieglitz und machte mit seiner Frau eine Reise nach Europa, während dieser er seine schönsten Bilder schuf.

Stieglitz publizierte seine Bilder in „Camera Notes“, einer Vierteljahresschrift, die er für den New Yorker Camera-Club herausgab.

Die ständige Herausforderung Stieglitz' an seine Landsleute begann dann bald Früchte zu tragen. Neue Namen tauchten in den Ausstellungen auf: Gertrude Käsebier, Clarence H. White, Eduard J. Steichen und Frank Eugene. Sie sollten später die engsten Verbündeten von Stieglitz werden.

Die Ausstellung von 1900 des Philadelphia Salons wurde von der Presse, dem sogenannten „Stieglitz-Kreis“, organisiert. Die Tatsache, daß 765 von 883 Arbeiten zurückgewiesen wurden und die Juroren die Hälfte der ausgestellten Bilder aus ihren eigenen Arbeiten wählten, verärgerte die Mitglieder der Photographic Society of Philadelphia. Neue Prinzipien wurden proklamiert, woraufhin der „Stieglitz-Kreis“ an den Ausstellungen nicht mehr teilnahm.

Es stimmt, daß Stieglitz sehr dominant war. Er kämpfte für ein Ideal. Und er zwang den Klubmitgliedern tatsächlich Ziele auf, die weit über ihren Ansprüchen lagen.

Mit diesem Widerstand konfrontiert, formierte Stieglitz nun eine neue Gesellschaft, die „Photo-Secession“, im Februar 1902.

Jänner 1903 erschien die erste Nummer von „CAMERA WORK“, einer Zeitschrift, die 14 Jahre lang eine aufregende Auseinandersetzung zwischen der amerikanischen und der europäischen Kunst darstellte und die den Grundstein zur späteren modernen amerikanischen Kunst legen sollte.

„CAMERA WORK“ wurde in Europa sofort populär. Das englische Magazin „Photography“ schrieb: „Als ‚Camera Notes‘ seinen Höhepunkt erreicht hatte, schien es unmöglich zu sein, sie zu übertreffen. Wir können aber sagen, daß es geschehen ist, daß in diesem Fall Stieglitz Stieglitz überstieglitz hat.“

Seine Fotogravüre „*The Steerege*“ (1907) markierte eine neue Periode in seinem Leben. Er läßt nun die sorgfältig komponierten, gestellten Genre-Bilder seiner Jugend hinter sich und auch das geduldige Warten auf den richtigen Moment einer Balance innerhalb eines vorgegebenen Bereiches; er ist nun imstande – ohne Vorausplanung –, das Bild zu sehen, in einem Augenblick.

Dieses berühmte Bild – in seiner Mehrdeutigkeit – ist für mich symbolisch. Diese Mehrdeutigkeit liegt in der Interpretation begründet. Für viele, die die Tatsachen nicht kennen, ist „The Steerege“ eine Illustration der Einwanderer aus der Alten Welt, die mit Hoffnung in die Neue Welt kommen. Tatsächlich aber wurde das Bild auf einer Reise nach Osten aufgenommen. Das ist das Bindeglied zwischen Europa und Amerika, das Symbol des Bandes zwischen Europa und Amerika, das Alfred Stieglitz so viel bedeutet hat.

Weston Naef

Die „Alfred Stieglitz-Collection“ am Metropolitan Museum in New York.

Weston Naef skizzierte in seinem Vortrag die Geschichte der Fotosammlung von Alfred Stieglitz, die heute in New York, im Metropolitan Museum, aufbewahrt wird.

Im Winter 1902 bat General Luigi Palma de Cesnola, der Direktor des Metropolitan Museums, Alfred Stieglitz, seine Sammlung für eine internationale Ausstellung in Turin zu verleihen. Stieglitz stellte eine Bedingung: die Sammlung sollte anschließend vollständig in den Bestand des Metropolitan Museums übergehen und dort ausgestellt werden. „Aber Herr Stieglitz“, entgegnete de Cesnola, „Sie wollen doch nicht allen Ernstes behaupten, daß eine Fotografie ein Kunstwerk sei . . . Sie sind ein Fanatiker!“

Stieglitz gab zu, daß er fanatisch sei, aber meinte, „die Zeit wird beweisen, daß mein Fanatismus nicht unbegründet ist“. Die Fotografien, die Stieglitz nach Turin schickte, wurden mit dem King's Prize ausgezeichnet, und Stieglitz betrachtete das als einen Triumph für die amerikanische Fotografie.

Der Tod Cesnolas allerdings verhinderte vorerst, daß die Sammlung ins Metropolitan Museum übernommen wurde. Erst 1933 ging Stieglitz' Wunsch, Fotografien mit anderen Kunstwerken zu vereinen, in Erfüllung.

Stieglitz hatte die Fotografien seiner Sammlung in einer Zeit zusammengetragen, in der er Herausgeber der Zeitschriften „Camera Notes“ und „CAMERA WORK“ war – zwischen 1894 und 1911.

Seine eigenen Arbeiten der zwanziger und dreißiger Jahre dokumentieren eine Entwicklung zum Puristen, dennoch sammelte er stark manipulierte Abzüge seiner europäischen Kollegen (Kühn, le Begue, Demachy). Das gab seiner Sammlung einen breiten Umfang. Sein wachsendes Interesse an anderen Kunstformen nach 1917 lenkte jedoch seine Sammel-tätigkeit allmählich von der Fotografie ab.

Die Tatsache, daß zahlreiche Abzüge von zehn Fotografen stammen (z. B. Annan, Day, Käsebier, Steichen und White), die die Sammlung bestimmen, und siebzehn weitere jeweils nur mit einem Abzug vertreten sind, zeigt die Spontaneität seiner Erwerbungen.

Einige Abzüge kamen auch weniger aus ästhetischen Gründen in seine Sammlung, denn um ihres Erinnerungswertes, wie Bilder von Gertrude Käsebier, oder – wie Fotogravüren von Craig Annan – als Beispiele neuer Techniken.

Nicht alle Fotografien seiner Sammlung sind von der gleichen Aussagekraft oder historischen Bedeutung, wie auch alle Fotografen keineswegs gleichmäßig begabt sind. Arbeiten so bedeutender und einflußreicher Männer, wie Peter Henry Emerson oder Henry Peach Robinson aus der Generation von Stieglitz und seinem Kreis, fehlen ganz.

Offensichtlich bemühte sich Stieglitz nicht, in den Besitz von Arbeiten aller begabten Zeitgenossen zu gelangen. Aber trotz einiger Lücken ist die Sammlung als Prüfstein der formgebenden Jahre der modernen Fotografie von 1894 bis 1910 zu bezeichnen.

1933 schrieb Stieglitz eine aufschlußreiche Einleitung zu seiner Sammlung und erklärte, daß er die Kosten für ihre Erhaltung – 15.000 Dollar jährlich – nicht mehr selbst tragen könne und sie deshalb dem Museum übergeben wolle.

Der Brief läßt vermuten, daß Stieglitz seine gesamte Sammlung dem Museum übergeben habe, er behielt aber 200 Fotografien bis zu seinem Tode, die dem Museum dann als Vermächtnis übergeben wurden.

Peter Baum

Aspekte der Fotografie in Österreich

Ich möchte hier, von der österreichischen Situation ausgehend und als Praktiker, versuchen, einige jener Aspekte eines sehr großen Spektrums zur Sprache zu bringen, die uns mit dem Phänomen der Fotografie verbinden.

Wir müssen uns immer wieder die enorme Bedeutung der Fotografie im Hinblick auf ihre riesige Verbreitung vor Augen halten. Und wenn man das Mißverhältnis zwischen einer Unmenge unschöpferisch reflektierender Fotoknipser und den wenigen bewußt mit dem Fotoapparat Hantierenden ansieht, dann hat man einen Ansatzpunkt. Die reinen historischen Fakten – so interessant und wichtig sie auch sind – sollten, übertragen auf die jeweilige Situation, deckungsgleich sein mit dem, was seelisch vorgeht, was für den Fotografen Impulse ergibt, was ihn im Sinne einer persönlichen schöpferischen Reflexion weiterbringt. Entscheidend ist also das Bewußtsein zur Fotografie, die Aspekte, unter denen man sich mit der Fotografie beschäftigt. Ich glaube, daß sich im Bewußtsein der österreichischen Öffentlichkeit eine andere Wertigkeit der Fotografie einstellen sollte, und zwar im Sinne einer Aufwertung gegenüber der Malerei, die ja – und da dürfen wir uns überhaupt nichts vormachen – als die bildende Kunst schlechthin gilt.

Die abgewertete Stellung der Fotografie wird uns noch lange nachhinken, und wir müssen alle Anstrengungen unternehmen (wie es im Ausland schon sehr konsequent geschieht), um auch hier die Basis eines vollen Verständnisses – und ich möchte fast sagen: eines Selbstverständnisses – zu erreichen. Die verstärkte Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Fotografie hat in Österreich in den letzten Jahren einige Spuren hinterlassen. Wir wollen das nicht überschätzen. Aber ich glaube, wir können diese Spuren doch als ein Anzeichen für eine entsprechende Besserung nehmen.

Es ist vor allem die Informationstätigkeit der Galerie „Die Brücke“, die nun schon neun Jahre alt wurde, und es ist vom sammlungstechnischen Standpunkt aus eine absolute Pionierleistung, daß die Sammlung FOTOGRAFIS LÄNDERBANK entstehen konnte. Ich glaube, daß man schon in absehbarer Zeit, vielleicht in einem Jahrzehnt, bei einer im kunstgeschichtlichen Konnex vorgenommenen Aufarbeitung dieses Phänomens der Fotografie die Tätigkeit dieser Sammlung entsprechend einstufen wird.

Sie werden selbst verfolgt haben, daß einige unserer Museen und Ausstellungsinstitute zumindest fallweise größere Expositionen, Retrospektiven von Fotografen gebracht haben. Im großen und ganzen fehlt es uns allerdings, wie allen österreichischen Museen, nicht nur an den finanziellen, sondern auch an den personellen Voraussetzungen, um die Fotografie gleichrangig neben die anderen Disziplinen in die Sammeltätigkeit einbeziehen zu können. Was wir uns überlegen sollten, ist, jenen Ansatzpunkt zu suchen und zu finden, von dem aus doch noch so etwas wie eine Basis der geschichtlichen Entwicklung im Aufzeigen des Phänomens der Fotografie erreicht werden kann. Und dann, und das scheint mir fast wichtiger zu sein, kontinuierlich fortzusetzen im Sinne der Auseinandersetzung mit den Phänomenen und der Aufgabestellung der Fotografie einschließlich der Reflektion einer Korrespondenz zwischen Malerei und Fotografie.

Gerade in den letzten Jahren gibt es hier nicht nur Überschneidungen, sondern auch, ähnlich wie in den frühen Zeiten, gegenseitige Anregungen. Denken wir etwa an das deutsche Ehepaar Bernd und Hilla Becher, wo man ja immer wieder streitet, sind das nun Fotografen oder bildende Künstler; denken wir an den Holländer Jan Dibbets oder, um jetzt einen Österreicher zu nennen, an das, was Herbert Bayer in der Zeit am Bauhaus und knapp danach, also am Beginn der dreißiger Jahre gemacht hat. Es gibt darüber hinaus eine Reihe von ganz konkreten Anhaltspunkten, die allein Stoff genug für mehrere Seminare wären, wo man jetzt im Hinblick auf die Chronologie diese Wechselwirkungen untersuchen könnte, wo man auch im Hinblick auf die Pioniertat da oder dort genau untersuchen müßte,

woher die Anregungen kamen und inwieweit und in welcher Art und Weise sie sich ausgewirkt haben.

Die ausländischen Museen (vor allem die amerikanischen) haben hier Pionierdienste geleistet und inzwischen der Fotografie zu einem beträchtlichen Teil jene Stellung eingeräumt, die ihr ganz objektiv gebührt.

Wir sollten uns bemühen, aufgrund dieser Erkenntnisse den Stellenwert der Fotografie in unserer Gesellschaft zu definieren und die volle Anerkennung der Fotografie als schöpferisches Medium zu erreichen.

Das verlangt nach einer konstanten Information, wie sie jetzt nur durch das Zusammenwirken mehrerer Kräfte, mehrerer Institutionen in einem Land wie Österreich erreicht werden kann. Die nächsten Jahre werden sich hier als entscheidende Jahre auswirken, wollen wir noch retten, was zu retten ist. Im Zusammenwirken auf dem Sektor der Information hielte ich es für notwendig und richtig, Fotografie in den Unterricht einzubeziehen.

Jetzt nicht zu sehr von der Praxis her, sondern vor allem von der theoretisch-kunstgeschichtlichen Seite. Es herrscht hier insgesamt ein gewaltiger Nachholbedarf im Sinne des schon vorher zitierten Bewußtseins zur Fotografie. An Österreichs Hochschulen besteht derzeit überhaupt keine Möglichkeit, Vorlesungen über Fotografie zu hören und hier eine konsequente kunstgeschichtliche Ausbildung zu absolvieren. Immerhin ein sehr beklagenswerter Zustand. Denken wir etwa daran, welch hohen Stand des Bewußtseins zu künstlerisch-fotografischen Phänomenen Heinrich Kühn hatte. Ich werde ein Zitat aus einer Rezension zu einer Ausstellung von Kühn, die der Maler Felix Esterle im Jahr 1909 in einer Innsbrucker Tageszeitung formulierte, vorstellen: „Für meinen Teil begrüße ich Kühns Werk als eine unschätzbare Bereicherung unserer Kunstbestrebungen, als Ausdruck ernsten, tief sensiblen, von Schönheitssehnsucht durchsättigten Lebens, dem jeder unedle Atemzug fremd ist.“

Vielleicht klingt diese Ausdrucksweise für unsere sachliche Zeit ein wenig allzu emotionsbetont. Aber an dem, was hier ein Künstler von einem anderen aufgenommen und verstanden hat, ist, glaube ich, nichts zu rütteln. Esterles Aufsatz über Kühn ist sicher nur eine von vielen anderen Quellen, die es noch zu erforschen gilt. Er stellt der damaligen Zeit und dem Bewußtsein der damaligen Zeit ein sehr gutes Zeugnis aus.

Die Fotografie ist in Österreich durch eine Reihe historischer Persönlichkeiten ausgezeichnet und gekennzeichnet, wie z. B. das legendäre Trifolium Kühn, Henneberg und Watzek. Man sollte gerade heute im Hinblick auf gewisse Wechselwirkungen einen Raoul Hausmann nicht vergessen und auch auf einen weiteren wichtigen Österreicher, auf Herbert Bayer, 1900 in Haag am Hausruck (Oberösterreich) geboren, lebt er heute noch in Montecito in Kalifornien. Bayer war ja neben Moholy-Nagy am Bauhaus einer der großen Anreger und Wegbereiter neuer Möglichkeiten der Fotografie.

Es gibt also auch schon in der Frühzeit und bis hinein in die dreißiger Jahre eine Reihe von Bezügen und Wechselwirkungen in verschiedensten bildnerischen Disziplinen. Ich möchte jetzt nicht auf die gegenwärtigen Leistungen österreichischer Fotografen eingehen und womöglich noch den einen gegen den anderen oder die einen gegen die anderen ausspielen. Ich glaube, daß das Potential zu einem beträchtlichen Teil noch nicht entdeckt ist und sehe – ohne nun gegen den vielgeschmähten Hobbyfotografen etwas sagen zu wollen – folgende Gründe dafür: Wir haben eine große Zahl von Fotoklubs, von Vereinigungen, die sich mit Fotografie oder mit Knipserei, je nachdem, wo der Akzent liegt, auseinandersetzen. Der Prozentsatz jener allerdings, die eine entsprechende Konsequenz und Intensität in dieser Auseinandersetzung aufweisen, ist sehr gering und wäre meiner Ansicht nach die Voraussetzung, um zu einer eigenständigen Leistung zu gelangen.

Auch bei einem Versuch, die Kunst essentiell zu definieren, behilft man sich immer wieder mit dem Vokabel der Intensität einer schöpferischen Leistung. Man kann auf rein logisch-analytischem Weg sehr viel erklären, man kann Faktenwissen beibringen, man kann stilistische

Zuordnungen vornehmen und dadurch ein Kunstwerk, ein Dokument, sei es nun Bild oder Foto, abgrenzen und es von anderen Erscheinungen unterscheiden.

Für das Verständnis und die innere Mitgebereitschaft, für das Engagement des einzelnen, sei er nun passiver Zuschauer, also Konsument, oder Produzent, scheint mit jedoch eine ganz und gar persönliche Auseinandersetzung unerlässlich, die sehr konsequent und möglichst in einem beschränkten Bereich erfolgen sollte.

Die Kunstgeschichte zeigt uns immer wieder, daß jene Künstler, die Impulse setzen und die größten, die wichtigsten, die wegbereitenden Leistungen vollbracht haben, auf einem vergleichsweise kleinen Terrain, dort jedoch sehr intensiv arbeiteten. Es ist vollkommen uninteressant, wenn einer beweist, daß er sozusagen in allen Sätteln zu reiten vermag. Man verlangt ja heute auch nicht von einem Spitzensportler, daß er zugleich ein guter Abfahrer und ein guter Tennisspieler ist. In der Kunst, wo wir noch immer antiquierte Vorstellungen von Kunst haben – und das gilt jetzt auch im Hinblick auf die Fotografie –, düpiert man mit diesem handwerklichen Brillieren, mit den Fakten, daß einer dieses und jenes beherrscht, und übersieht dabei jenen Faktor, der entscheidend ist: Nämlich die innere Haltung, die Einstellung, das kritische Bewußtsein zu dem, was man tut, und zu den Folgerungen, die man an seine Arbeit stellt. Außerdem haben wir es zur Zeit mit einer sehr angespannten internationalen Marktsituation zu tun. Wesentliche historische Werke sind nur noch unter großen Schwierigkeiten und mit entsprechenden finanziellen Möglichkeiten aufzufinden. Österreich wird hier vermutlich schon das meiste versäumt haben. Ich meine aber auch, daß aufgrund dieses Umstandes keineswegs Pessimismus eintreten, sondern daß man die Möglichkeiten dort suchen sollte, wo sie tatsächlich noch vorhanden sind.

Und das ist etwa der Zeitraum von 1945 an. Für den Zeitgenossen ist es vermutlich schwieriger, die tatsächlich wichtigen und wegbereitenden Leistungen in diesem Zeitraum zu erkennen, da wir eben erst beginnen, uns an den historischen Fakten zu orientieren. Ich sehe aber kaum noch die Möglichkeit, hier den großen historischen Nachholbedarf zu decken. Es gibt kein einziges Museum, das konsequent Fotografien gesammelt hätte oder sich derzeit anschickt, dies zu tun. Man hat sich auch über die Gesichtspunkte einer eventuellen Sammeltätigkeit noch nicht den Kopf zerbrochen, und es ist nach wie vor die einzige Sammlung FOTOGRAFIS LÄNDERBANK, die auf diesem Gebiet tatsächlich aktiv ist. Es gibt da und dort gewisse Konvolute von Fotos, es gibt einiges in der Nationalbibliothek, es gibt bestimmt in privaten Händen nicht uninteressante Kontingente, aber es ist derzeit kein einziges österreichisches Museum in der Lage, hier sammeltechnisch und kunstgeschichtlich konsequent vorzugehen.

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 in 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 sehr aktives Institut dafür ins Leben zu rufen und die entsprechende Dotierung zu sichern. Im großen und ganzen müssen wir uns allerdings auch im klaren sein, daß die personelle Frage in Österreich nicht leicht zu lösen ist. 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 „gelernten Kunsthistoriker“ hier einfach nichts zu erwarten ist.

Meiner Meinung nach kann man hier nur Veränderungen im allgemeinen Bewußtsein erreichen. Es gibt ja, sieht man von den vielzitierten Fotoecken in den Tageszeitungen ab, kaum eine seriöse Berichterstattung oder Auseinandersetzung mit Fotografie in unseren Medien, und hier den Hebel anzusetzen, wäre immerhin ein Schritt zu einer Besserung.

Denn ein Mehr an Beschäftigung, das Mehr an Interesse führt auch zu einem Mehr an

Befähigten, zu einem Plus an Sensibilität bei jenen, die sich dann konsequent, so sie die entsprechenden Antennen haben, mit der Fotografie als einer der wichtigsten Kunstformen der Zeit auseinandersetzen werden.

Nachwort

Das Problem, das sich bei diesem Unternehmen stellte, war nicht so sehr das einer Begrenzung des Umfanges der Transskription, sondern liegt im Wesen des Themas begründet. Wenn nun bei einzelnen Vortragenden größere Abschnitte wörtlich wiedergegeben wurden, bei anderen sehr starke Raffungen auftreten – oder gar nur eine knapp skizzierende Zusammenfassung gegeben wird –, so stellt das selbstverständlich keinerlei Werturteil dar, sondern ergibt sich aus der Unmöglichkeit, jene Vorträge – die ihren Verlauf unmittelbar aus dem gezeigten Bildmaterial herleiten – in schriftlicher Form wiederzugeben.

Weiters wurden jene Beiträge, die unterschiedliche historische und phänomenologische Aspekte der Fotografie behandeln und sich dabei auf die Widerspiegelung nationaler Entwicklungen im Rahmen der internationalen Fotogeschichte beschränkten, zugunsten jener Beiträge gekürzt, die der Absicht dieser Zusammenfassung entsprachen, einen möglichst umfassenden Überblick über historische Entwicklungen und neuere Tendenzen des Mediums Fotografie zu bieten.

Biographien:

- Peter Baum* 1939 in Wien geboren, lebt in Linz.
1962-1973 Kunstkritiker, seit
1974 Direktor der Neuen Galerie der Stadt Linz (Wolfgang-Gurlitt-Museum).
1973 und 1975 österreichischer Kommissär für die Biennale in São Paulo, Brasilien, seit
1973 Lehrauftrag über „Gegenwartskunst“ an der Hochschule für künstlerische und industrielle Gestaltung in Linz.
Herausgabe zahlreicher Kataloge: Herbert Bayer, Alfred Kubin, Arnulf Rainer u. a.
Monographien: H. Staudacher, K. Korab, P. Kubovsky, K. F. Dahmen usw.
- Van Deren Coke* 1921 in Lexington/Kentucky, USA, geboren, lebt in San Francisco.
1938 Bekanntschaft mit Edward Weston.
1939 Universitätsstudium und Bekanntschaft mit Ansel Adams.
1941 Bekanntschaft mit Paul Strand.
1944 Bekanntschaft mit Alfred Stieglitz.
1946-1956 Direktor einer Großhandelsgesellschaft.
1956 Studium der Kunstgeschichte und Bildhauerei.
1958 Promotion der Kunstgeschichte (M.A.)
Assistent für Kunstgeschichte und Fotografie an der Universität in Florida.
Sommerkurse an der Harvard Universität, Massachusetts, USA.
1961 Professor an der Arizona State University.
1962 Professor für Kunstgeschichte und Fotografie an der Universität in New Mexico, USA.
Direktor des Art Museum an der Universität.
1964 Direktionsmitglied der „Society for Photographic Education“.
1968 Organisation der Ausstellung „The Painter and the Photograph“.
1970 Co-Direktor am „International Museum of Photography“ im George Eastman House, Rochester, N.Y.
1971 Direktor des George Eastman House, Rochester, N.Y.
1972 Herausgabe „The Painter and the Photograph“.
Rücktritt als Direktor.
Professor an der Universität in Albuquerque und Leitung des Art Museum an der Universität in Albuquerque, N.M.
1975 Guggenheim-Stipendium.
Gastvorlesungen in Wien, Graz, Salzburg, bis
1978 Professor an der Universität in Albuquerque, USA, seit
1979 Direktor des Museum of Art in San Francisco.
- John Coplans* 1920 in London geboren, lebt in New York.
Schule und Militärservice in Südafrika.
Studium der Malerei.
1960 Emigration in die USA.
1961 Gastprofessor an der University of California, Berkeley.
1962 Gründer von „Artforum“, San Francisco.
1967-1971 Kurator am Pasadena Museum, Californien.
1969 Guggenheim-Stipendium.
1971-1976 Chefredakteur von „Artforum“.
Kunstkritiker und Verfasser zahlreicher Publikationen, u. a. über Cezanne, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Ellsworth Kelly.
1973/74 Frank-Jewitt-Mather-Preis für Kunst und Architekturkritik.
1975 Nationalpreis für Kunst.
Zahlreiche Gastvorträge und Organisator von Ausstellungen.
- Pierre Cordier* 1933 in Brüssel geboren, lebt dort.
Studium der Ökonomie und Politischen Wissenschaften an der Freien Universität in Brüssel.
1956 erstes „Chimigramm“.
1958 Besuch der „Otto-Steinert-Schule“ in Saarbrücken, seit
1965 Professor an der „Ecole Nationale Supérieure d'Architecture et des Arts Visuels de Brüssel“.
Ausstellungen, u. a.:
Museum of Modern Art, New York,
International Museum of Photography, Rochester,
Fogg Art Museum, Harvard,
Ministère de la Culture, Brüssel,
Cabinet des Estampes, Paris,
Sterkshof, Antwerpen,
Folkwang Museum, Essen,
Galerie Die Brücke, Wien.
- Hans Frank* 1908 in Preßburg geboren, lebt in Bad Ischl, Oberösterreich.
Studium der Forstwirtschaft in Bruck an der Mur.
Nach Kriegsende Fotograf in Salzburg und 45jährige fotogeschichtliche Sammlertätigkeit.
1978 Eröffnung und Betreuung vom „Photomuseum Frank“ in Bad Ischl.
Ernennung zum Professor.

- Helmut Gernsheim* 1913 in München geboren, lebt in Castagnola/Tessin, Schweiz.
Studium der Kunstgeschichte und Fotografie.
Während des 2. Weltkrieges Aufenthalt in England.
Entdecker zahlreicher Werke aus der Frühzeit der Fotografie.
1945 Gründung der „Gernsheim-Collection“.
1948 Entdecker von Lewis Carroll.
1951 Die Wanderausstellung „100 Jahre Fotografie“ gab Anstoß zu vielen nationalen Sammlungen.
1952 Entdecker des ersten fotografischen Bildes von Nicéphore Niépce aus 1826.
1955 Herausgabe des Monumentalwerkes „History of Photography“.
Delegierter an der UNESCO-Konferenz für Fotografie, Film und Fernsehen in Paris.
1959 Erster Kulturpreisträger für Fotografie.
1964 Übernahme der „Gernsheim-Collection“ von der Universität in Austin, Texas, seit
1968 Berater für die „Encyclopædia Britannica“.
1974 Wahl in den Vorstand der „Schweizer Stiftung für Fotografie“.
1979 Gastprofessor an der Universität von Texas.
Verfasser zahlreicher Werke, wie z. B.:
Lewis Carroll,
Julia Margaret Cameron,
Roger Fenton,
L. J. M. Daguerre,
„Concise History of Photography“ (Gesamtauflage 110.000) wurde in acht Sprachen übersetzt.
Leiter von Seminaren in Arles, Venedig und Modena.
- Ralph Gibson* 1939 in Los Angeles geboren, lebt in New York.
1956–1960 Ausbildung als Fotograf in der US-Marine.
1960–1961 Studium am Art Institute in San Francisco.
1962 Assistent bei Dorothea Lange.
Diverse Publikationen.
1969 Gründung des Verlages „Lustrum Press“.
Herausgabe von
1970 The Somnabulist
1972 Dejà Vue
1974 Days at Sea
1975 und 1976 National Endowment for the Arts Fellowship Grant.
Zahlreiche Gastvorträge an amerikanischen und europäischen Universitäten.
Teilnahme an Einzel- und Gruppenausstellungen.
- Heinz K. Henisch* 1922 geboren, Ausbildung in England, lebt in Pennsylvania, USA.
1940 University of Bristol, England (B.Sc.)
1942 University of Reading, England (B.Sc.).
1949 University of Reading, England (Ph.D.).
Wissenschaftliche und kunstgeschichtliche Tätigkeiten:
1942–1946 Junior Scientific Officer am Royal Aircraft Establishment, England.
1948–1962 Professor an der University of Reading, England.
1955–1956 Gastprofessor für Sylvania Electric Products, New York, seit
1963 Professor für Physik an der Pennsylvania State University, USA, seit
1973 Gastprofessor für Kunstgeschichte an der Pennsylvania University, seit
1974 Professor für Geschichte der Fotografie an der Pennsylvania State University, USA.
Forschungsgebiete:
Geschichte der Fotografie,
Physik,
Kunst und Wissenschaft.
Verfasser zahlreicher wissenschaftlichen Publikationen.
Gründer und Herausgeber von „History of Photography“, London.
Leiter einer amerikanischen Fernsehreihe über moderne Materialwissenschaft u. a.
- Jean-Claude Lemagny* seit 1969 Kurator für Fotografie an der Bibliothèque Nationale in Paris (Cabinet des Estampes).
Organisator zahlreicher Ausstellungen.
- Duane Michals* 1932 in McKeesport, Pennsylvania geboren, lebt in New York.
Promotion an der Universität in Denver (B.A.).
1958 Reise nach Rußland.
1965 Beginn der Sequenzen, seit
1963 Ausstellungen in den USA und Europa, u. a.:
Museum of Modern Art, New York,
George Eastman House, Rochester,
The Art Institut of Chicago,
Frankfurter Kunstverein,
Galerie Die Brücke, Wien,
Focus Gallery, San Francisco,
Camera Obscura, Stockholm,
Galerie Wilde, Köln u. a.
Publikationen:
The Journey of the Spirit after Death.
Things are queer,
Real Dreams,
The Wonders of Egypt u. a.
Film „Duane Michals 1939–1997“. (1979)

- Herbert Molderings* Kunsthistoriker und ehemaliger Leiter des Westfälischen Kunstvereins, Münster, lebt derzeit in Paris.
- Weston J. Naef* seit 1969 Kurator für Fotografie am Metropolitan Museum of Art, New York.
1978 Organisation der Ausstellung „The Collection of Alfred Stieglitz; Fifty Pioneers of Modern Photography“ am Metropolitan Museum of Art, New York.
Vortragsreisen in den USA und Europa.
- Wladimir Narbutt-Lieven* 1918 in Wien geboren, lebt in Wien.
Studium der Physik und Chemie an der TU, Wien.
1945 Pressefotograf.
1947 Standfotograf in der Filmindustrie.
Gründung eines Betriebes (Industrie- und Werbefotografie).
1972 Ehrendiplom der Österreichischen Photographischen Gesellschaft.
1975 Leiter der Fotoabteilung im Österreichischen Museum für angewandte Kunst, Wien.
1977 Vorsitzender von „fine art photography“ der Europhot.
Mitglied der Deutschen Gesellschaft für Photographie.
1978 Ernennung zum Professor.
Zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland.
- Beaumont Newhall* 1908 in Lynn, Massachusetts geboren, lebt in Santa Fé, New Mexico, USA.
1931 Promotion an der Havard Universität (M.A.).
1933 Studium der Archäologie an der Universität in Paris.
1934 Studium am Courtauld Institute of Art, New York.
1933-1934 Bibliothekar am Metropolitan Museum of Art, New York.
1935-1942 Kurator für Fotografie am Museum of Modern Art, New York.
1940-1945 Kurator am „International Museum of Photography“ im George Eastman House, Rochester, N.Y.
1947 Guggenheim-Stipendium.
1948-1971 Direktor des George Eastman House, N.Y.
1965 Preis der „Photographic Society of America“.
1970 Kulturpreis der Deutschen Gesellschaft für Fotografie.
1975 Preis der „Royal Photographic Society of Great Britain“.
Guggenheim-Stipendium.
Vorlesungen u. a.:
1932-1933 Philadelphia Museum of Art, USA.
1954-1956 Universität in Rochester, N.Y.
1956-1968 Rochester Institute of Technology, N.Y.
1958/59 Winterseminar in Salzburg über „Geschichte des amerikanischen Films“.
1968-1971 Professor für Kunstgeschichte an der State University of New York und Buffalo, seit
1971 Professor für Kunstgeschichte an der Universität in New Mexico, USA.
Bücher:
The History of Photography,
Frederick H. Evans,
The Daguerreotypie in America, u. a.
- Hans Georg Puttnies* 1946 in Jena geboren, lebt in Frankfurt.
1976 Promotion mit einer Theorie des Journalismus.
Verfasser zahlreicher Kritiken und Essays über Fotografie, Film und Fernsehen, die vor allem in der „Frankfurter Allgemeinen“ erschienen sind. Seit
1978 Leiter einer Wirtschaftszeitschrift.
- Wolfgang Sommergruber* 1924 in Wels geboren, lebt in Vöcklabruck.
Studium der Germanistik, Geschichte und der Rechtswissenschaft, Promotion. Seit
1955 Finanzbeamter und Beschäftigung mit der Fotografie.
Publikation: „Kommentar zum Finanzstrafgesetz“ (4. Bd. 1976/77).
- Georg F. Schwarzbauer* geb. 1931 in Kärnten, lebt in Wuppertal, BRD
Studium der Kunstgeschichte. Promotion.
Professor an der Gesamthochschule in Wuppertal,
Fach: Kunstinformation/Kunstkritik.
Schwerpunkt: Die Gegenwartskunst, ihre Strömungen und Tendenzen.
Mitarbeiter am „KUNSTFORUM International“, Rubrik: Performance und Fotografie.
- Wilfried Wiegand* 1937 in Berlin geboren, lebt in Frankfurt.
Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Philosophie in Berlin, München und Hamburg.
Promotion über den Maler Jacob van Ruisdael.
Feuilleton-Redakteur für:
„Die Welt“,
„Der Spiegel“,
„Frankfurter Allgemeine“.
Bücher:
„Die revolutionäre Ästhetik Andy Warhols“ (zusammen mit R. Grone, 1972).
„Pablo Picasso in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten“ (4. Auflage, 1978).

Inhaltsangabe

Vorwort	1
Jean-Claude Lemagny	2
1. Internationales Symposium: „1826–1976. 150 Jahre Kultur- und Kunstgeschichte der Fotografie“	
Helmut Gernsheim: Julia Margaret Cameron und die Fotografie des viktorianischen Zeitalters	3
Van Deren Coke: Entwicklungen und Möglichkeiten des Mediums Fotografie	5
Hans Georg Puttnies: Was ist Fotografie?	6
Pierre Cordier: Was ist ein Chimigramm?	10
2. Internationales Symposium: „1826–1976. 150 Jahre Kultur- und Kunstgeschichte der Fotografie“	
Wilfried Wiegand: Die neue Avantgarde der Fotografie	11
Duane Michals: This is a real Dream	13
Wladimir Narbutt-Lieven: Fotografisch abstrahieren und generieren	14
3. Internationales Symposium: „Auf der Suche nach einer neuen Bilddefinition“	
John Coplans: Die Fotografie und die Eroberung des amerikanischen Westens	15
Heinz K. Henisch: Frühe Fotografie in den osteuropäischen Ländern	16
Hans Frank: Aus der Frühzeit der Fotografie in Österreich	17
Wolfgang Sommergruber: Ist Fotografie Kunst?	18
Herbert Molderings: Der Mythos der Neuen Sachlichkeit	20
Georg F. Schwarzbauer: Die Auseinandersetzungen mit dem Medium Fotografie nach '45	22
Vortrag	
Ralph Gibson	23
4. Internationales Symposium: „Internationale Aspekte zur Geschichte der ‚Pictorial Photography‘“	
Beaumont Newhall: Alfred Stieglitz, seine Jahre in Europa	25
Weston J. Naef: Die „Alfred Stieglitz-Collection“ am Metropolitan Museum in New York	28
Peter Baum: Aspekte der Fotografie in Österreich	29
Nachwort	33
Biographien	34
Ausstellungen	37

Ausstellungen der Sammlung FOTOGRAFIS LÄNDERBANK seit 1976:

Bruck a. d. Mur		<i>Otmar Thormann</i>
Graz		<i>Alphonse Maria Mucha</i> <i>Dick Arentz</i> <i>Edward S. Curtis</i> <i>Karl Blossfeldt</i> <i>Florence Henri</i> <i>Elliott Erwitt</i>
Gumpoldskirchen		<i>Karl Blossfeldt</i> <i>Florence Henri</i>
Kapfenberg		<i>Karl Blossfeldt</i> <i>Florence Henri</i>
Klagenfurt		<i>John Walmsley: Neill & Summerhill</i>
Krems		<i>Eugène Atget</i> <i>Marcel Broodthaers</i> <i>Jan Dibbets</i> <i>Edward Ruscha</i> <i>William Wegman</i> <i>John Baldessari</i>
Salzburg		<i>Karl Blossfeldt</i> <i>Florence Henri</i>
Steyr		<i>Eugène Atget</i>
Traun		<i>Karl Blossfeldt</i> <i>Florence Henri</i>
Wien	Secession	<i>Alphonse Maria Mucha</i> <i>Ken Josephson</i> <i>Duane Michals</i> <i>Judy Dater</i> <i>Bernd & Hilla Becher</i> <i>Ger van Elk</i>

Beteiligungen:

Graz	Forum Stadtpark	<i>Duane Michals (American Photographers)</i> <i>Ralph Gibson</i> <i>Diane Arbus (Reportage – Fotografen)</i> <i>Mary Ellen Mark</i>
Innsbruck	Ferdinandeam	<i>„Photographie als Kunst 1879–1979“</i> <i>„Kunst als Photographie 1949–1979“</i>
Wien	Künstlerhaus	<i>„Internationale Kunstmesse K'45“</i>
Zürich	Kunsthau	<i>„Malerei und Fotografie im Dialog“</i>