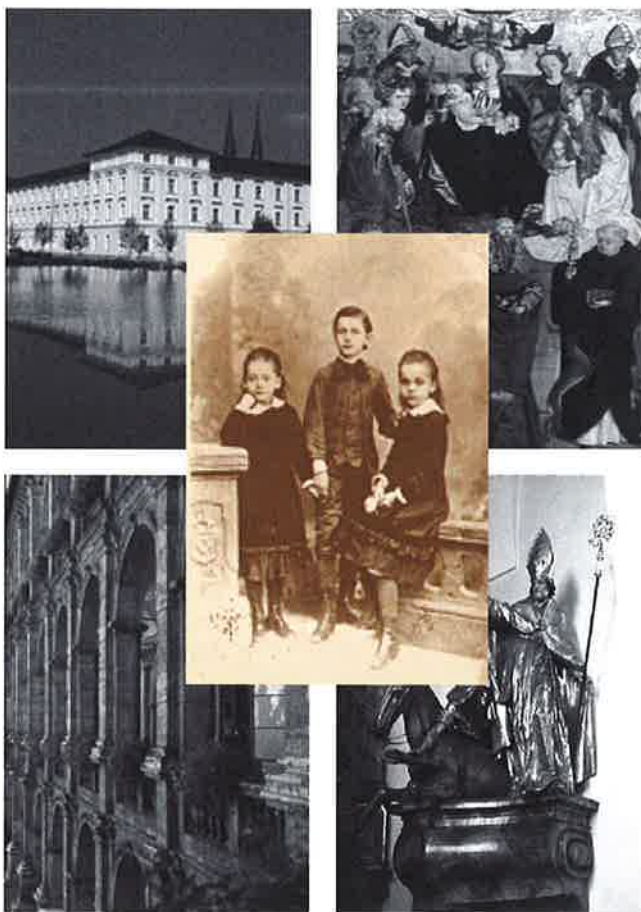


FORSCHUNGSBERICHTE



↳ KUNSTGESCHICHTE STEIERMARK

3/2002

Die Fotografie als Bildmedium ist in der Steiermark schon in den Achtzigerjahren des 19. Jahrhunderts nicht nur durch einzelne Persönlichkeiten wie den Denkmalpfleger Dr. Johann Graus oder den Fotografen Alois Kasimir hervorgetreten, sondern auch durch Zirkel und Gruppen, die gleichermaßen dokumentarische wie künstlerische Ziele verfolgten, aber auch an der technischen Weiterentwicklung der Fotografie Anteil hatten. Die erste internationale Amateurfotografenausstellung in Graz 1902 beinhaltete bereits die erst in den Anfängen befindliche, später vor allem für die Naturwissenschaften wichtige „Mikrofotografie“.

Die neue „Bild-Kunst“, wie man die Fotografie oft im Unterschied zur „bildenden Kunst“ bezeichnete, behielt in der Steiermark auch in der Zwischenkriegszeit und während des 2. Weltkrieges ihren bedeutenden Stellenwert bei, doch teilten sich die Intentionen nun stärker in eine wissenschaftlich-instrumentale, in eine konventionell-künstlerische und eine „experimentell-künstlerische“ Fotografie, die nach dem Vorbild russischer und ungarischer Künstler der frühen Zwanzigerjahre neue Wege beschritt.

In den Fünfzigerjahren erhielt die persönliche Stellungnahme des Fotografen sowohl in technisch-formaler wie in inhaltlicher (auch moralischer!) Hinsicht eine neue Bedeutung und wurde als „subjektive Fotografie“ in der Steiermark vor allem von der 1950 entstandenen TVN-Fotogruppe um Erich Kees aufgenommen, schon Jahre bevor man auch in anderen Städten wie etwa Wien Zugang fand zu einer Fotografie der persönlichen Weltansicht.

Barbara Aulinger

IMPRESSUM

Herausgeber: Kunstgeschichte Steiermark,
Margit Stadlober
Institut für Kunstgeschichte
Universitätsplatz 3, 8010 Graz
Tel.: ++43 316 380-2395, 2404

Gestaltung: Jasmin Haselsteiner, Graz

Übersetzung: Jasmin Haselsteiner, Graz

Herstellung: Universitätsbibliothek Graz,
Kopierbetrieb Josef Gartler, Graz

Titelbilder: Herwig Hubmann,
Margit Stadlober, Michael Moser
(Bild- und Tonarchiv Graz)

© Kunstgeschichte Steiermark, 2002

**Zur steirischen Fotografie.
Von den Anfängen bis in die sechziger Jahre
Mag. phil. Jasmin Haselsteiner**

1. Die historische Entwicklung in Österreich mit besonderem Augenmerk auf der Steiermark

Die Daguerrotypie

Daguerre selbst war es, der zwei Daguerrotypien vor der offiziellen Bekanntgabe in Paris nach Wien an Kaiser Ferdinand I. und Kanzler Fürst Clemens Wenzel Lothar Metternich (1773-1859) schickte, welche im Ratssaal der k. u. k. Akademie der bildenden Künste in Wien ausgestellt wurden und großes Aufsehen erregten. Auch österreichische Zeitungen berichteten schon zu diesem Zeitpunkt über die neue Erfindung.

Andreas Freiherr von Ettingshausen, ein Wiener Physik- und Mathematikprofessor (1796-1878), wurde im Auftrag der Wiener Regierung nach Paris in die Akademie der Wissenschaften gesandt, um am 19. August 1839 bei der offiziellen Vorstellung der Daguerrotypie anwesend zu sein. Fürst Metternich forderte ihn auf, bei Daguerre Unterricht zu nehmen, um dann in Wien Vorlesungen darüber halten zu können.¹ Ettingshausen war auch der erste, der auf österreichischem Boden eine Daguerrotypie herstellte – für Fürst Metternich gleich auf der Rückreise von Paris auf exterritorialem österreichischem Boden im Schloss Johannisberg am Rhein.²

In Österreich selbst war es der Assistent des Wiener Physikalischen Instituts und spätere Bibliothekar Anton Georg Martin (1812-1882), der auf Anregung von Johann Josef Ritter von Prechtel (1778-1868), dem Direktor des Polytechnischen Instituts, bereits im Sommer 1839 mit einer Kamera des Wiener Optikers Simon Plöchl (1794-1868) eine erste Daguerrotypie machte. Plöchl erzeugte somit das erste Objektiv in Wien und sollte noch einige Optiken vor den Berechnungen Petzvals herstellen. Prechtel war es auch, der die Daguerrotypie von

¹ Beaumont Newhall, Die Väter der Fotografie. Anatomie einer Erfindung, Seebuck (Chiemsee) 1978, S. 85.

² Hans Frank, Vom Zauber alter Licht-Bilder. Frühe Photographie in Österreich 1840-1860, Wien/München/Zürich/New York 1981, S. 13.

wissenschaftlicher Seite her förderte. Martin gab als erster im deutschsprachigen Raum 1846 ein Lehrbuch über Fotografie mit dem Titel *"Repertorium der Photographie"* heraus.³

Die Talbotypie in Österreich⁴

In den Anfängen fand die Talbotypie nur in England und Frankreich großen Anklang. Vor allem in den deutschsprachigen und nördlichen Ländern gab man der Daguerrotypie den Vorzug, bis man den Vorteil der vielfachen Reproduktionsmöglichkeit der Negative erkannte, den die Talbotypie bot. Außerdem meinte man bald, dass sie gegenüber der Daguerrotypie bei Porträts den Vorteil der Unschärfe brachte, welche die ästhetische Wirkung des Bildes zu steigern vermochte, nachdem z.B. Falten und ähnliches nicht so genau abgebildet werden würden.

Erste Rezeptionen in der Steiermark

Hier wird das Hauptaugenmerk vor allem auf die Hauptstadt Graz gelegt, die nach Wien und neben Innsbruck bald zu einem florierenden Zentrum der Fotografie aufstieg. In den *"Steirischen Berichten"* und der *"Grätzer Zeitung"* wurde bereits von Anbeginn der Erfindung über die Fotografie berichtet, auch wenn die Berichte teilweise nach Wiener Zeitungen entstanden.⁵ Ein weiteres Sprachrohr zur Verbreitung wissenschaftlicher Nachrichten aus aller Welt war das *"Innerösterreichische Industrie- und Gewerbeblatt"*⁶, das erstmals am 1. Mai 1839 von Carl von Frankenstein herausgegeben wurde und über alle Neuerungen auf fotografischem Gebiet Bericht erstattete. In seine Fußstapfen, jedoch schon auf das Gebiet der Fotografie spezialisiert, trat in Folge die *"Zeitschrift für Photographie und Stereoskopie"*, die vom Grazer Dr. Karl Kreutzer, dem Bibliothekar der Karl-Franzens-Universität, herausgegeben wurde.

³ Josef Daimer, Österreichs Anteil an der Entwicklung des Lichtbildwesens, in: Blätter für Geschichte der Technik, 4, Wien 1938, S. 4.

⁴ Helmut Gernsheim, Geschichte der Photographie. Die ersten hundert Jahre, Propyläen der Kunstgeschichte in 12 Bänden und 9 Sonder- und Supplementbänden, Sonderbd. 3, Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1983, S. 187/88.

⁵ Armgard Schiffer gibt hier als Datum den 18. Juli an. Kat. Ausst. Geheinnisvolles Licht-Bild. Anfänge der Photographie in der Steiermark, hrsg. von Armgard Schiffer und Ernst M. Fürböck, Graz 1979, o.S.

⁶ Es erschien von 1839 bis 1843, dem Jahr in dem der Herausgeber Carl von Frankenstein starb. Sein Verlag wurde erneut erst 1856 wieder aufgenommen.

Der Anteil Österreichs an der technischen Weiterentwicklung

Österreich hatte gerade in den Anfängen der Fotografie einen entscheidenden Anteil an der Weiterentwicklung und auch auf dem Gebiet der Reproduktionsverfahren geleistet. Besonders betreffend die Verkürzung der Belichtungszeit, war Österreich durch die Konstruktion eines Spezialobjektivs im internationalen Vergleich an der Spitze.

Verkürzung der Belichtungszeit durch Petzval/Voigtländer⁷

Josef Max Petzval (1807-1891), ein Wiener Mathematiker, konstruierte 1840 auf Anregung von Etingshausen ein sehr lichtstarkes Objektiv, das aufgrund seiner kurzen Belichtungszeiten nun Porträtaufnahmen ermöglichen sollte. Dieses Spezialobjektiv bestand nun im vorderen Teil aus einer korrigierten Fernrohlinse und im hinteren aus einer Doppellinse, die seinen Berechnungen nach zu Folge auf sphärische Abberation⁸ korrigiert sein sollten. Charakteristisch für seine Optik war eine große Öffnung (f 3,6) und eine ziemlich kurze Brennweite von 14,5 cm, womit es sechzehn bis zwanzig Mal so lichtstark war wie jenes von Chevalier, das Daguerre verwendete. Somit kam man an dunklen Wintertagen auf eine Belichtungszeit von 3 1/2 Minuten, an hellen Sonnentagen im Schatten auf 1 1/2 bis 2 Minuten und in der prallen Sonne auf 40 bis 45 Sekunden.

Anton Martin war es wieder, der die neue Erfindung des Porträtobjektivs noch im November des selben Jahres testete, sodass gleich von der alteingesessenen Wiener Optikfirma Voigtländer & Co die Produktion des Objektivs aufgenommen wurde.

Am 1. Jänner 1841 stellte Peter Wilhelm Friedrich Voigtländer (1812-1878) eine speziell für das Petzvalobjektiv konstruierte Kamera vor. Das Gehäuse bestand entweder aus Holz oder Messing und besaß einen konischen Metallteil. Damit konnte man kleine runde Bilder mit 9 cm Durchmesser herstellen. Ein Jahr später erschien ein neues Modell für Bilder im Format bis zu 14 cm Durchmesser mit einem Objektiv von 30,5 cm Brennweite.

Im ersten Jahr wurden jedoch nicht mehr als 70 Kameras verkauft, dies dürfte neben den Kosten wahrscheinlich auf die Unhandlichkeit beim Einlegen der lichtempfindlichen Platten zurückzuführen sein. Man musste nämlich die ganze Kamera mit in die Dunkelkammer nehmen, um die lichtempfindliche Platte einzulegen.

⁷ Gernsheim 1983 (Anm. 4), S. 151.

⁸ Dieser Fehler tritt durch das Phänomen, dass Randstrahlen beim Auftreffen auf eine Linse stärker gebrochen werden als achsennahe Strahlen, auf. Deshalb kommt es zu einer Fokusdifferenz, die dann zu Unschärfe führt.

Dieses Objektiv setzte sich als Porträtobjektiv sehr schnell durch und wurde als *„deutsche Objektiv“* in alle Welt exportiert. In den ersten zehn Jahren wurden 8.000 Kameras mit dieser Optik verkauft,⁹ im gesamten 19. Jahrhundert war es das am meisten verwendete.

1857 kam ein weiteres von Petzval konstruiertes Objektiv auf den Markt. Diesmal ein lichtstarkes Landschafts- und Reproduktionsobjektiv, das so genannte *„Orthoskop“*, das für eine tragbare, großformatige Kamera konstruiert war. Petzval arbeitete seit den vierziger Jahren, nachdem die Firma Voigtländer nach Braunschweig übersiedelt war, mit dem Wiener Optiker Karl Dietzler zusammen.¹⁰

Steigerung der Lichtempfindlichkeit

Eine weitere wichtige Entdeckung zur Verkürzung der Belichtungszeit für Porträtaufnahmen machte ein Wiener Beamter und Fotoamateur namens Franz Kratochwilla (aktiv um 1840).¹¹ Er entdeckte, dass man die Lichtempfindlichkeit um das Fünffache steigern konnte, wenn man die jodierte Platte Dämpfen einer Bromchlorverbindung aussetzte. Er gab sein Verfahren am 19. Jänner 1841 bekannt.

Im März des selben Jahres machten die Gebrüder Joseph (1819-1862), ein Naturwissenschaftler und Forschungsreisender und Johann Natterer (1821-1909), ein Wiener Arzt, Porträts mit der Voigtländerkamera auf ähnlich präparierten Platten. Sie kamen auf eine Belichtungszeit von nunmehr 5 - 6 Sekunden an hellen Tagen und 10 Sekunden bei trübem Wetter, weshalb sie ihre Bilder auch *„Sekundenbilder“* nannten. Ihnen gelang auch die erste Momentaufnahme von einer belebten Straße aus einem oberen Stock.

Technische Errungenschaften in der Steiermark

Emanuel Mariot (1825-1891) aus Graz¹² führte ab 1862 ein eigenes Atelier in der Realschulgasse (Nachfolge Prückner). Im Jahr 1866 erfand er die *„Oleographie“*, ein Edeldruckverfahren, das auf der Entdeckung des Franzosen Poitevin beruhte, dass belichtete

⁹ Heinz Haberkorn, *Anfänge der Fotografie. Entstehungsbedingungen eines neuen Mediums*, Reinbek bei Hamburg 1981, S. 103.

¹⁰ Daimer 1938 (Anm. 3), S. 5.

¹¹ Zugleich und unabhängig von ihm kam auch der Engländer John Frederick Goddard (1800-1866) auf die selben Resultate bei seinen Forschungen. Auf ihn kann jedoch an dieser Stelle nicht genauer eingegangen werden, da es gilt, die österreichischen Leistungen auf diesem Gebiet hervorzuheben.

¹² Emanuel Mariot wurde zwar 1825 im Kromau (Mähren) geboren, war aber lange in Graz tätig, weshalb er hier unter den Steirern angeführt wird.

Chromgelatine, die in kaltes Wasser gelegt wurde, an den belichteten Stellen Farbe aufnimmt.¹³ Eine weitere Erfindung aus dem Jahr 1867, welche von Österreich aus in aller Welt aufgenommen wurde, war die *„Heliogravür“*. Sie war eine Form fotografischen Kupferdrucks und sollte besonders für die Herstellung von Landkarten wichtig werden. 1869 wurde Mariot aufgrund dieser Erfindung nach Wien gerufen, um dort als Vorstand der fotografischen Abteilung im Militär-Geografischen Institut tätig zu werden. Im Weiteren führte er die Chemigrafie ein und entdeckte ein fotolithografisches Umdruckverfahren.

Erste Daguerro- und Kalotypisten¹⁴ auf österreichischem Boden

Aufgrund dieser Erfindungen, die die Belichtungszeit nun beträchtlich verkürzten, konnte die Fotografie ihren gewaltigen Aufschwung nehmen. Ein Großteil der frühen Fotografen waren vorher Maler, wobei der Wechsel zum Wanderdaguerrotypisten ihnen meist eine finanzielle Besserstellung brachte. Viele Maler blieben aber trotzdem ihrem Metier treu und verwendeten Daguerrotypien nur zu Studienzwecken. Ein großer Anteil der neuen Berufsgruppe wurde auch von Wissenschaftlern gebildet. Frauen fanden sich anfangs nur sehr vereinzelt in diesem Bereich, bestand er zuerst hauptsächlich im Umherziehen. Trotzdem gab es in den ersten 20 Jahren des Bestehens der Fotografie in Österreich sieben Daguerrotypistinnen^{15, 16}. Alle wesentlichen Neuerungen wurden zuerst in Wien aufgenommen, das für die Kronländer als Vorbild galt. Sie rezipierten dann in der Nachfolge von der Hauptstadt.

Bereits 1840 eröffneten mehrere Daguerrotypisten in Wien ein Atelier. So z.B. Karl Schuh (gest. 1863), ein Mitglied der Fürstenhof-Runde, der sein Maleratelier umwidmete und regen Verkehr mit Gelehrten und Freunden der Daguerrotypie pflegte. Er gilt als der erste kommerzielle Porträtfotograf in Wien. Weiters auch Franz K. Strezek (1809-1885), Albin Mutterer (1826-1873), Franz Kratochwilla, Karl Reisser (aktiv zwischen 1839 u. 1842), die Gebrüder Natterer und andere.

¹³ Albert Narath, *Von der Daguerrotypie bis zur Kernspurplatte*, in: Festschrift 100 Jahre Photographische Gesellschaft in Wien. 1861-1961, hrsg. von Robert Zahnbrecht und Othmar Helwich, Wien/Darmstadt 1961, S. 28.

¹⁴ Daimer 1938 (Anm. 3), S. 6.

¹⁵ Diese waren: Rosine Blumberg, Wien; Elise Brosy, Innsbruck; Julie Haftner, Wien; Julie von Kovács, Brünn; Barbara Lentsch, Innsbruck; Bertha Wehnert-Beckmann, Wien und Leipzig; Christina Wolf, Wien; Kreszenzia Zerzer, Innsbruck.

¹⁶ Frank 1981 (Anm. 2), S. 91/92.

Noch vor den Ateliergründungen, deren Aufschwung erst in den fünfziger Jahren einsetzte, waren es die Wanderdaguerrotypisten, die von Bedeutung waren. Sie zogen, wie früher die Silhouetteure¹⁷, von Stadt zu Stadt und boten ihre Dienstleistungen in Zeitungen und Aushängen in Apotheken und Kunsthandlungen an. Auch weite Reisen – der Umkreis reichte von Norddeutschland sogar bis in die Türkei – waren keine Seltenheit. Als erste österreichische Wanderdaguerrotypisten betätigten sich Karl Reisser und Joseph Weninger (aktiv um 1840-1847). Auch Anton Georg Martin bereiste in den Jahren 1841 und 1842 Deutschland als Daguerrotypist.

Laut Josef Daimer wurde die Talbotypie durch die zwei Frankfurter Fotografen Johann Jakob Tanner und Sigismund Gerothwohl 1845 in Wien eingeführt.¹⁸ Gernsheim hingegen spricht vom ersten Kalotypie-Atelier in Österreich, das im Oktober 1847 von den Wiener Porträtmalern Rudolf Gaupmann (1815-1877) und G. Fischer eröffnet wurde.¹⁹ Hans Frank wiederum gibt Andreas Groll (aktiv um 1843-1870), einen Assistenten des Polytechnischen Instituts in Wien, als einen der ersten, der sich mit der Kalotypie beschäftigte, an.²⁰ Bei den Talbotypisten gab es von vornherein eine Trennung innerhalb des Faches in bestimmte Themengebiete und jeder versuchte sich zu spezialisieren.

Erste Versuche in der Steiermark

Nachdem sich die Entwicklung vorerst in Wien abspielte und im Jahr 1863 den 99 Wiener Ateliers nur vier in der Steiermark gegenüberstanden, gab es weiterhin Wanderdaguerrotypisten, z.B. Wiener, die in die "Provinz" kamen, um dort ihr in der Großstadt erlerntes Handwerk weiterzugeben. Sie boten kurzfristig ihre Dienste an, die meist aus Porträts und Kleingruppenaufnahmen mit bis zu fünf Personen bestanden.

Anfangs waren es auch in der Steiermark – wie im übrigen Österreich – die Wanderdaguerrotypisten diejenigen, die Fotos herstellten. So war einer der ersten, der die Steiermark auf der Durchreise nach Italien im Jahre 1841 besuchte, um seine Dienste

¹⁷ Silhouette = französisch, Schattenriss, Schattenzeichnung. Die Silhouetteure fertigten Schattenrisse von Menschen an, die meist im Profil, da dies die charakteristischste Wiedergabe der menschlichen Physiognomie darstellt, abgebildet wurden. Ab den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts wurde diese Kunst völlig von der Fotografie abgelöst.

¹⁸ Daimer 1938 (Anm. 3), S. 6.

¹⁹ Gernsheim 1983 (Anm. 4), S. 188.

²⁰ Frank 1981 (Anm. 2), S. 91.

anzubieten, Johann Posch²¹ (auch als Johann "Bosch" bezeichnet) aus Wien. Schon im Jahr darauf zeigte uns ein weiterer Daguerrotypist sein Können: Heinrich Reichert²² aus Wien, welche Herkunftsbezeichnung in damaliger Zeit als Qualitätsmerkmal angesehen wurde. Er kehrte nach einigen Jahren wieder nach Graz zurück, um dort ein eigenes Atelier zu eröffnen. Wieder ein Jahr darauf weiß man von zwei Fotografen, Georg Milly²³ und Gustav Prückner²⁴, zu berichten. In weiterer Folge geben sich noch zwei weitere anonyme Daguerrotypisten die Ehre in Graz zu arbeiten und im Jahre 1854 Johann Bubenik²⁵.

Gegen 1860 ging diese Ära zu Ende und die Fotografen wurden langsam "sesshaft".²⁶ Einer der ersten "sesshaften" Fotografen in Graz war Carl Sanonner²⁷, der im Grazer Adressbuch des Jahres 1862 schon als "Porträtmaler und Photograph" aufscheint.

Die erste große Fotoausstellung außerhalb von Wien fand 1870 in Graz statt, an der sich neben bekannten einheimischen Fotografen, wie Leopold Bude und Samuel Volkmann, auch Wiener Atelierfotografen beteiligten.

In Graz war der Maler Johann Huber der erste, der im Frühsommer 1839 mit Hilfe der Brüder Carl (1816-1887) und Andreas Rospini (1811-1867), zwei Optiker und Mechaniker, die in der Bürgergasse 23 eine Fabrik für optische und mechanische Apparate und in der Herrengasse ein Verkaufsgewölbe besaßen, eine Daguerrotypie auf Papier herstellte.²⁸ Sie wurden später erfolgreiche Daguerrotypisten und Landschaftsfotografen. Laut dem Zeugnis des am Joanneum lehrenden Professors Joseph Aschauer von Achenrain und Lichtenthurn hatten sie es geschafft, die "auf mit Ruß geschwärztem Glase entworfene Idealzeichnung durch

²¹ Er stammte aus Wien und war 1841 und 1844 in Graz im Withalms Coliseum und in der Schörgelgasse 466 tätig. Später, 1853 und 1856, kehrte er noch einmal in die Steiermark zurück, um dort Aufnahmen zu machen.

²² Er war ein Historienmaler aus Wien, der 1893 ebenda geboren wurde. 1842 arbeitete er in Graz in der Schmiedgasse und 1844 in der Schörgelgasse. Später kehrte er nach Graz zurück und eröffnet dort in der Strauchergasse 544 ein Atelier.

²³ Ein Wanderdaguerrotypist aus Wien, der 1843 bei der Durchreise im Haus Zinzendorfsgasse 727 arbeitete.

²⁴ Auch "Prückner" bezeichnet, ein Porträtmaler aus Wien, der 1843 auf der Durchreise in Graz im Haus Hauptwachplatz 226 arbeitete und später in der Realschulgasse 171 ein Atelier einrichtete.

²⁵ Er stammte aus Prag und arbeitete auf der Rückreise von Kroatien im Jahre 1854 in der Sporgasse 111.

²⁶ Geheimnisvolles Licht-Bild 1979 (Anm. 5), o.S.

²⁷ Geboren am 30.7.1818 in Graz, als Bildhauer und Fotograf tätig, richtete sein Atelier am Murvorstadt-Platz 970 ein.

²⁸ Armgard Schiffer gibt hier als Datum den 18. Juli an. Geheimnisvolles Licht-Bild 1979 (Anm. 5), o.S. An wieder anderer Quelle wird der 12. Mai genannt.

Einwirkung der Sonnenstrahlen haltbar auf Papier zu bringen [...]”²⁹. Huber war es wahrscheinlich auch, der im Jahre 1840 erstmals eine aus Paris geholte Daguerrotypie einer Stadtansicht im Joanneum ausstellen ließ.

Die Gebrüder Rospini nahmen ab der Veröffentlichung des Daguerreschen Verfahrens dieses bereitwillig auf und fertigten Ansichten von Graz in ausgezeichneter Qualität, die heute als frühest datierbare und zuweisbare Exemplare in Österreich gelten. Das Bild der "Grazer Stadtkrone" entstand bereits im Jahre 1840 (Abb. 1).

Weiters stellten sie ab der Mitte der fünfziger Jahre Landschaftsbilder in Stereo her, von denen sogar Prof. Karl Eder in seinem *"Ausführlichen Handbuch der Photographie"* berichtet.³⁰ Stereoskop-Bilder wurden fast ausschließlich von Landschafts- und Genreaufnahmen gemacht. Ein Stereoskop bestand aus 2 Daguerrotypien³¹, die von zwei im Augenabstand voneinander entfernten Kameras, aufgenommen wurden.³² Sie wurden nebeneinander in einem Etui angebracht und konnten mittels Betrachtungslinsen = *"Stereoskop"*, die sich auf einer Klappe gegenüber befanden, betrachtet werden, wobei sich dadurch eine sehr plastische Wirkung einstellte.

Die Optiker Carl Joseph Rospini und Waldstein waren die ersten, die dieses Verfahren – damals noch in ihrem Wiener Atelier in der Kämtnerstraße – anwandten und eine erste Ausstellung im Jahr 1855 ebendort veranstalteten.

Der Grazer Dosenfabrikant Friedrich Sattler war ein weiterer Befürworter der Daguerrotypie, der auch bald davon profitieren sollte, indem er diese Technik rasch zur Verzierung seiner Produkte hernahm. So schmückte er seine Dosen mit Daguerrotypien, die neben Ansichten von Graz auch Porträts und Gegenstände darstellten.³³ Aber nicht nur Dosen wurden mit Daguerrotypien verziert. Es galt bald als modern auch Teller, kleine Schmuckkästchen und ähnliches mit ihnen zu schmücken.

²⁹ 150 Jahre Fotografie – Verwirklichung einer Vision. Auswahl aus der Sammlung des Bild- und Tonarchivs, hrsg. von Armgard Schiffer-Ekhardt und Barbara Schaukal, Graz 1989.

³⁰ Karl Eder, *Ausführliches Handbuch der Photographie*, Bd. 1, Halle 1927.

³¹ Man konnte auch aus Talbotypen Stereoskope herstellen, jedoch fehlte diesen nach der Kopie vom Negativ auf das Papierpositiv die nötige Schärfe.

³² Natürlich konnten sie auch von einer Kamera gemacht werden, die hintereinander 2 Bilder belichtete oder mit einer, die mit 2 Objektiven ausgestattet war. Für Porträtaufnahmen war es jedoch notwendig, die beiden Bilder zur gleichen Zeit zu fertigen, da sie sonst nicht deckungsgleich wären.

³³ *Geheimnisvolles Licht-Bild 1979* (Anm. 5), o.S.

Frühe fotografische Schriften³⁴

Die frühen fotografischen Schriften waren wichtig für die Verbreitung der Wissensfortschritte über neue fotografische Kenntnisse, Geräte und benötigte Chemikalien. Zur Übersetzung der Daguerreschen Schrift entwickelten sich auch sehr viele eigenständige Werke.

Die erste fotografische Schrift im deutschsprachigen Raum war eine 68 Seiten umfassende Broschüre mit dem Titel *"Geheimniss der Daguerrotypie oder die Kunst, Lichtbilder durch die Camera obscura zu erzeugen. Mit einer Anweisung zur Bereitstellung des photogenischen Papieres nach Talbot und Daguerre"*, die 1839 – noch vor der Bekanntgabe der Erfindung Daguerres – erschien. Der aus Graz stammende Carl von Frankenstein (1810-1848), auch Gründer des *"Innerösterreichischen Industrie- und Gewerbs-Blatts zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse für alle Stände"*, das später für die Vermittlung der neuen fotografischen Kenntnisse sehr wichtig wurde, war der Autor dieser Schrift.

Auch im Industrie- und Gewerbeblatt schrieb Frankenstein schon am 29. Mai 1839 einen Artikel über die neue Erfindung der Daguerrotypie, in der er die Vor- und Nachteile dieser herausstrich, sie mit Talbots Erfindung verglich und die Heliogravür des Pfarrers Hoffmeister vorstellte. In der Daguerrotypie sah er in Folgendem einen großen Vorteil: "[...] kein Reisender braucht künftig nicht mehr zeichnen zu können, um bessere Bilder von Monumenten und Ansichten von Gegenden mitzubringen, als der größte Maler sie hätte liefern können."³⁵

1846 erschien ein Lehrbuch in Wien, das als erstes deutschsprachiges Buch über Fotografie gilt. Anton Georg Martin verfasste dieses 134 Seiten umfassende *"Repertorium der Photographie"*, das ab der 2. Auflage in *"Handbuch der Photographie"* umbenannt wurde und in sechs Auflagen bis 1865 verbessert, überarbeitet und erweitert wurde.

Berufsfotografie

Durch die zunehmende Bedeutung der Fotografie für Industrie, Wissenschaft und Kunst erkannte man, dass es unbedingt erforderlich sei, die Möglichkeit einer grundlegenden Fachausbildung zu bieten. Außerdem dehnte sich der Kreis der Personen, die nun die

³⁴ Frank 1981 (Anm. 2), S. 72ff.

³⁵ Carl von Frankenstein, Ueber die Darstellung der Daguerreschen Lichtbilder durch die Camera obscura. (Daguerrotypie), in: *Innerösterreichisches Industrie- und Gewerbs-Blatt zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse für alle Stände*, hrsg. von Carl von Frankenstein, Jg. 1, Nr. 1, Graz 29.05.1839, S. 34.

Fotografie professionell ausüben wollten, aus. Wie schon gehört, waren es vor allem Maler, insbesondere Miniaturmaler, die ins Gebiet der Fotografie wechselten.

Die Grafische Lehr- und Versuchsanstalt in Wien

Bereits im Jahre 1878 gab es an der Salzburger Baugewerbeschule Unterricht für Reproduktionsfotografie, der dort aber keinen großen Anklang fand. In Wien entwickelte sich mit Unterstützung der Regierung und der *"Photographischen Gesellschaft"* unter Professor J. M. Eder³⁶ (1855-1946) eine fotografische Versuchsanstalt, welche auf wissenschaftlichen Grundlagen basierte. 1888 wurde diese Versuchsanstalt mit der Salzburger Abteilung zusammengefasst, eine weitere Abteilung für Zeichnen und manuelle Grafik angefügt und somit die *"Graphische Lehr- und Versuchsanstalt"* gegründet und Eder mit der Leitung beauftragt. Der Unterricht umfasste Porträt-, Landschafts-, technische und wissenschaftliche Fotografie, außerdem fotomechanische Verfahren, den Buchdruck und die manuelle Grafik. Ihr waren außerdem eine Versuchsanstalt, eine Bibliothek und eine Sammlung historischer fotografischer Geräte angegliedert.

Josef Maria Eder

Josef Maria Eder wurde 1855 in Krems geboren und fand seine Ausbildung an der Technischen Universität Wien, wo er auch erste fotochemische Versuche startete und dort ab 1892 seine Professur für Fotochemie begann. Zu den wichtigsten technischen Errungenschaften seinerseits zählt die Entdeckung des Chlorsilber- und Chlorbromsilberpapiers im Jahre 1881 bzw. 1883.

Von ihm stammen auch wichtige, grundlegende Bücher – wie das schon erwähnte 1884 erstmals erschienene *"Handbuch der Photographie"*, das laut Daimer³⁷ als das Hauptwerk der wissenschaftlichen Fotografie gilt. Diesem folgte das *"Jahrbuch für Photographie und Reproduktionstechnik"* und die *"Geschichte der Photographie"* in zwei Bänden von 1891. Außerdem stammen die *"Rezepte und Tabellen für Photographie und Reproduktionstechnik"*, die Erich Kees als Pflichtlektüre für die dreißiger und vierziger Jahre bezeichnete von Eder. Darüber hinaus veröffentlichte er viele Artikel in einschlägigen Journalen.

Weitere Bedeutung kommt Eder auch auf dem Gebiet der fotografischen Ausbildung zu, weil er federführend bei der Einrichtung der *"Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt Wien"* war,

³⁶ Vgl. Josef Maria Eder.

³⁷ Daimer 1938 (Anm. 3), S. 19. Man muss aber bedenken, dass dieser Ausspruch nur bis 1938, dem Erscheinungsjahr dieses Zeitschriftenartikels, gilt.

dort der erste Hochschullehrer in den Fächern Fotochemie und wissenschaftlicher Fotografie wurde und auch bald die Leitung dieser übernahm.

Frühe Berufs- und Atelierfotografen

Die Atelierfotografie verhalf der Fotografie dazu, den Weg zu einer breiteren Öffentlichkeit zu finden und sie somit zu einem bildlichen Kommunikationsmittel zu machen. Für die Personen, die in das neu entstandene Berufsfeld der Fotografie wechselten, bedeutete es die Schaffung und Erhaltung einer ökonomischen Existenzgrundlage. Walter Benjamin sieht hier außerdem den folgenden Grund dafür: "Sie haben ihr [Anm.: der Malerei] den Rücken gekehrt nach Versuchen, deren Ausdrucksmittel in einen lebendigen, eindeutigen Zusammenhang mit dem heutigen Leben zu rücken."³⁸ Das heißt, dass neben der Ökonomität auch der Fortschrittsglaube ein weiterer Antrieb in das "neue" Metier zu wechseln war.

Die Berufsfotografen konnten jedoch nur Fotos ohne eigenständige künstlerische Leistung machen, da sie sich völlig nach der Mode der Zeit und dem Geschmack des Auftraggebers richten mussten. Die Ateliergründungen betrafen erst nur Wien, während Kleinstädte und ländliche Gegenden anfangs nur mit Wanderdaguerrotypisten vorlieb nehmen mussten. 1863 gab es in Wien allein schon 99 Ateliers im Gegensatz zu den 29 in den restlichen Bundesländern, wobei in Niederösterreich und Vorarlberg zu diesem Zeitpunkt gar keine entstanden.³⁹

In den sechziger Jahren, als die Fotografie ihren Weg bereits aus der Großstadt heraus gefunden hatte, entstanden neben den Ateliers in den Hauptstädten – wie in Graz, Innsbruck, Klagenfurt, Linz und Salzburg – weitere Studios, vor allem in bekannten Bade- und Ausflugsorten, von denen sich die Besucher gerne Erinnerungsbilder mit nach Hause nahmen. Zu diesen frühen Beispielen am Land zählt das Atelier von Nikolaus Kuß in Mariazell und jenes von Carl Jagerspacher in Gmunden.

Ab den sechziger Jahren fanden nun auch in der Steiermark immer mehr Eintragungen von Fotografenbetrieben in die Gewerberegister statt, wodurch bald eine ganze Industrie entstand

³⁸ Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie* (1931), in: ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M. 1977⁴, S. 61.

³⁹ In Oberösterreich waren es zwölf, in Tirol fünf, in Kärnten, Salzburg und der Steiermark je vier. *Geschichte der Fotografie in Österreich*, in 2 Bänden, hrsg. von Timm Starl und Otto Hochreiter, Bad Ischl 1983, S. 31.

und es in den siebziger Jahren schon eine beträchtliche Anzahl von Fotoateliers gab. Sie waren vor allem in den Städten angesiedelt, jedoch auch in ländlichen Gebieten immer häufiger anzutreffen. Durch dieses Anwachsen der Zahl der Fotografenbetriebe kam es zu verstärktem Konkurrenzdenken und zu damit verbundenem Leistungsdruck. Die Fotografen mussten sich somit auf bestimmte Sujets, wie Porträt-, Gesellschafts-, Theater-, Werbe- oder Modeaufnahmen, spezialisieren.

Ab den achtziger Jahren trat durch Erfindung der Trockenplatte auch die Möglichkeit von Außenaufnahmen, wie Landschafts-, Architektur-, Industrie- oder Werkfotografien, ebenso auch Aufnahmen in freier Natur von Großgruppen und Ereignisfotos vor Ort hinzu.

In Graz galt laut Timm Starl und Otto Hochreiter das Atelier von Samuel Volkmann (aktiv bis 1876) um 1860 als erstes Atelier, in welchem vor allem Porträts und Grazer Stadtansichten entstanden sind.⁴⁰

Um diese Zeit berichtete man auch von weiteren tätigen Daguerrotypisten, die aber noch in keinerlei Register Eintrag fanden. So waren das die beiden Maler Maximilian und Alois Trummer, Adalbert Uetz, der Vergolder Lorenz Grohmann sowie Karl Dietrich. Von außerhalb zugezogen, um ihre Profession in Graz auszuüben, waren der Wiener Bildnismaler Karl Vogl, Primus Skoff, ein Maler aus Krain, der Agramer Fotograf Ludwig Schwoiser und der gebürtige Regensburger Maler Anton Clarmann.⁴¹

Die erste gewerbliche Eintragung eines Fotoateliers in Graz finden wir im Jahre 1862 im Bericht der Grazer Handels- und Gewerbekammer. Laut Gewerberegister handelt es sich bei diesem um das Atelier Otto Zintls in der Schönaugasse 9, der es von 1864 bis 1897 gemeinsam mit Johann Rottmayer führte. Aufgrund des großen Erfolgs konnten sie ab 1871 auch eine gemeinsame Filiale in Triest einrichten.⁴²

Zu den ersten fünf Fotografen, die in Graz im Jahre 1863 um die Gewerbeberechtigung ansuchten, zählte Leopold Bude⁴³ (1840-1907), der nach Absolvierung des k.k. Polytechnischen Instituts Wien und einigen Lehrjahren in Wien und Budapest nach Graz kam.

⁴⁰ Geschichte der Fotografie in Österreich, a.a.O., Bd. 2, S. 189.

⁴¹ Vgl. Geheimnisvolles Licht-Bild 1979 (Anm. 5), o.S.

⁴² Vgl. Geheimnisvolles Licht-Bild 1979, a.a.O.

⁴³ Vgl. zu Leopold Bude: Kat. Ausst. Samtbarett und Kamera. Leopold Bude (1840-1907), hrsg. von Armgard Schiffer-Ekhardt, Graz 1990. Graz zur Grtinderzeit: Leopold Bude, k.k.Hof-Fotograf, hrsg. von Armgard Schiffer-Ekhardt, Graz 1993.

Dort eröffnete er ein Atelier in der Salzamtsgasse 28. Er gilt als einer der bedeutendsten Berufsfotografen in Graz, der dieses Metier bis zur Jahrhundertwende dominierte und sich sowohl für die technische als auch künstlerische Weiterentwicklung des Mediums interessierte. Er wurde zeitlebens durch viele Auszeichnungen, Medaillen und Diplome für sein Schaffen gewürdigt.

Für uns sind besonders seine Architekturaufnahmen von unschätzbarem Wert, die als wichtiges Zeugnis der Umbauten der Stadt um die Jahrhundertwende dienen und die Veränderungen der Stadt ab 1870 gut dokumentieren (Abb. 2). Bei diesen setzte er auch teilweise eine händische Nachbearbeitung in Form von Abkratzen ungewünschter Dinge, wie Personen, Autos etc., und Retouchieren ein. Seine Dokumentationen der Stadt Graz sind jedoch durchaus mit künstlerischem Anspruch versehen. Weiters galt Bude als *der* Porträtist der Grazer Prominenz, war es ihm doch gelungen, sich eine angesehene gesellschaftliche Position zu schaffen.

Porträtfotografie

Sich fotografieren zu lassen war anfangs noch Privileg einer intellektuellen und künstlerischen Elite, oft auch im Freundeskreis des Fotografen und natürlich für Personen der aristokratischen und sozial besser gestellten Schicht der Bevölkerung. Das Bürgertum war noch kein potenzieller Kunde, da Porträtaufnahmen für sie finanziell unerschwinglich waren und ihnen in den Anfängen des "neuen Mediums" der geistige Zugang und das Verlangen nach einem eigenen Abbild fehlten. Vom Proletariat wurden die Porträtaufnahmen alsbald jedoch wie kostbare "Kunstwerke" behandelt. Die Fotos hatten für sie quasi den Stellenwert eines Statussymbols und dienten zur Selbstidentifikation. Aufgrund der quantitativ wenigen finanzkräftigen Personen und somit folglich geringen Auftragsziffern, waren Porträtfotos noch keine sichere Einkommensquelle für einen Fotografen, weshalb darauf gesetzt werden musste, das Verfahren möglichst schnell zu verbilligen und sich auf den bürgerlichen Geschmack einzustellen.

In dieser Zeit der Fotografie war die Ähnlichkeit des fotografischen Abbildes mit der Person vorrangig und die Anerkennung des technischen Fortschritts von größerer Bedeutung als die künstlerische Gestaltung.

Schon im Jahr der Erfindung der Daguerrotypie diskutierte man die Möglichkeit der Schaffung eines Abbildes des Menschen, jedoch wurde der Fotografie aufgrund der langen

Belichtungszeiten diese Fähigkeit abgesprochen. Die ersten Porträts waren wegen der langen Belichtungszeiten wahrhaftig etwas eigenartig anmutend. Die porträtierten Personen wirkten durch das stundenlange Posieren mit Nackenstützen und sonstigen Hilfsmitteln sehr steif und unnatürlich, fast leblos. Weil es durch die langen Belichtungszeiten den Fotografierten nicht möglich war, die ganze Zeit die Augen unbewegt geöffnet zu halten, erschienen diese auf den Fotos wie verschleiert, wodurch ein fast geisthafter, unlebendig wirkender Charakter entstand.

Die fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts waren ein einschneidendes Jahrzehnt für die Porträtfotografie. Erstens wurde im Jahr 1851 das nasse Kollodiumverfahren erfunden und 1854 durch André Alphonse Disdéri (1819-1890) eine Verkleinerung des herkömmlichen Formats der Porträtaufnahmen erzielt, das von den üblichen 20 x 25 cm auf ca. 6 x 9 cm reduziert wurde.⁴⁴ Durch den geringeren Materialaufwand gelang Disdéri eine beträchtliche Preissenkung, womit die Fotografie nun auch der großen Schicht des Bürgertums zugeführt werden konnte und die Porträtfotografie somit zunehmend populärer wurde. Dieses neue Format wurde "*cartes de visite*" (Visitenkarte) genannt und es entwickelten sich regelrechte Sammlungen in Alben mit den Porträts sowohl berühmter Persönlichkeiten als auch Verwandter und Bekannter. Porträts und Kunstreproduktionen waren in diesem Format dominant. Es wurden dafür extra Kameras konstruiert, die bei einer Sitzung gleich mehrere Negative derselben Person erstellten.

Nach Wien gelangte dieses neue Format 1857 durch Ludwig Angerer (1827-1879), einem Pharmazeuten und zunächst Amateurfotografen, der jedoch so großen Erfolg damit genoss, dass er Berufsfotograf wurde und in Wien ein Atelier gründete.⁴⁵ In diesen Jahren widmeten sich immer mehr Menschen beruflich der Fotografie. Viele kamen bereits aus einem künstlerischen Metier wie z.B. der Bildhauerei, Malerei, sowie Lithographie und besonders auch aus dem Gebiet der Miniaturmalerei, die durch die Daguerrotypie in besonderem Maße verdrängt wurde, jedoch standen ihre Porträts noch ganz in der alten Tradition.

Aber auch andere Berufssparten hatten in das Gebiet der Fotografie gewechselt, da in ihr eine Gewinn bringende und vor allem zukunftsorientierte Aufgabe gesehen wurde. Die Anzahl der Wiener Fotoateliers stieg von 26 im Jahr 1858 auf 38 im Jahr darauf und betrug 1862 bereits

⁴⁴ Wobei die Idee dieses kleinen Formates eigentlich vom Marseiller Fotografen Dodéro von 1851 stammte und Disdéri sie nur patentieren ließ.

Geschichte der Fotografie in Österreich 1983 (Anm. 39), S. 46.

⁴⁵ Wolfgang Baier, Zur Einführung der Visitenkartenphotographie und deren Verbreitung in Wien, in: Festschrift 1961 (Anm. 13), S. 134.

90.⁴⁶ Aufgrund des nun zunehmenden Konkurrenzdruckes mussten die Bilder nun billiger und schneller produziert werden.

Antoine Claudet, ein Pariser Porträtfotograf, führte 1842 die gemalten Hintergründe in die Porträtfotografie ein, die sich jedoch erst mit der Visitenkartenfotografie überall einbürgerten.⁴⁷ Aber nicht nur diese verwendete man zur Gestaltung eines Porträtfotos, sondern auch allerlei schmückendes Beiwerk, wie Vorhänge, Balustraden, Säulen, Vasen, Möbel etc. Die Personen waren darauf einzeln, zu zweit oder in Gruppen, stehend, sitzend, liegend, in ganzer Figur, nur bis zu den Knien oder als Brustbilder abgebildet. Die Art des Porträts war natürlich abgesehen vom Geschmack des Fotografen auch von jedem Einzelnen abhängig.

Josef Maria Eder beschreibt in seinem 1893 erschienen Buch "*Das Atelier und Laboratorium des Photographen*"⁴⁸ genauestens die Einrichtungsgegenstände, die ein Fotograf benötigt. Weiters gibt er Auskunft über die richtige Beleuchtung der zu porträtierenden Personen und somit auch über die richtige Lage des Ateliers.

Außerdem schreibt er über die Möglichkeiten zur Gestaltung der Porträts: "Ausser den glatten, abschattirten und Wolken-Hintergründen sind auch scenische Hintergründe in Verwendung, z.B. Salon-Motive, Säulen und Gardinen, Landschafts-Hintergründe etc."⁴⁹ Und an anderer Stelle: "Als Beiwerk verwendet man verschiedene Decorationsstücke, sog. 'Versatzstücke' z.B. Tische, einen kleinen Zaun, Bausteine etc. [...]. Künstliche Vordergründe bei Aufnahmen im Atelier können durch geeignete Vorrichtungen leicht ausgewechselt und neu angeordnet werden. [...] eine der üblichen Methoden, wie Gras, Schilf etc. in ein Gestell einzuklemmen und zu fixieren."⁵⁰

Ab den beginnenden siebziger Jahren änderten sich die gängigen Formen der Atelierfotografie in so genannte "*Interieur- und Industrieaufnahmen*", die in den Räumen des Auftraggebers oder im Freien durchgeführt wurden.

In Wien wurden einige Fotografen durch Auszeichnung mit einer Medaille besonders hervorgehoben. So war es neben Ludwig Angerer auch Carl von Jagemann (gest. 1883), der erste kaiserliche Hoffotograf, der für seine Porträts auch außerhalb von Österreich

⁴⁶ Geschichte der Fotografie in Österreich 1983 (Anm. 39), S. 27.

⁴⁷ Baier, in: Festschrift 1961 (Anm. 13), S. 131-137.

⁴⁸ Josef Maria Eder, *Das Atelier und Laboratorium des Photographen*, Halle a.S. 1893.

⁴⁹ Eder, a.a.O., S. 70.

⁵⁰ Eder, a.a.O., S. 76.

Anerkennung fand, weiters Carl Mahlknecht, der sich besonders auf das Künstlerporträt spezialisierte, Emil Rabending, der die Negativretusche einführte und das Atelier "Adèle", dessen Inhaber Fritz Luckhardt war. Laut W. Baier wurden sie durch ihre "poetische Auffassung und brillante Ausführung"⁵¹ der Porträts gerühmt.

Um in ihrem Metier zu besonderer Anerkennung zu gelangen, mussten und wollten sich viele Fotografen auf bestimmte Themenkreise spezialisieren – z.B. Joseph Homolatsch (1812-1888), einer der ersten Fotografen Wiens überhaupt und auch Mitglied der ersten Stunde in der Wiener Photographischen Gesellschaft, der vor allem aufgrund seiner schönen Kinderaufnahmen bekannt wurde oder Josef Ungar (aktiv um 1869 - um 1907). Ferdinand Kűß, der ehemals Maler war, führte die Abbildung von Stilleben nach dem Vorbild Malerei nun auch in die Fotografie ein. Michael Frankenstein (1843-1918) konzentrierte sich auf Landschaftsfotografie, Albin Mutterer auf "Totenphotographie".

Anerkannte und gute Porträtfotografen der sechziger und siebziger Jahre in Wien waren weiters Wilhelm Engel, der zuerst in Graz ein Atelier innehatte, der kaiserliche Hoffotograf Joseph Löwy (1835-1902), G. Muck, Johann Bauer (1810-1901) und Charles Schlich (gest. 1928), der auch Mitbegründer der Zeitschrift "Photographische Rundschau" war.

Die Hinwendung zum Porträt sollte Österreich bis zur Jahrhundertwende beherrschen und die Fotografen konnten sogar bis weit über die Grenzen internationale Anerkennung gewinnen. In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre ist jedoch aufgrund des großen Konkurrenzkampfes durch Atelierschließungen wieder ein Rückgang zu verzeichnen.

Auf dem Gebiet der Bildnisfotografie ist uns in der Steiermark eine große Sammlung Porträts im Visit- und Cabinetformat von Leopold Bude erhalten, welche als Paradeexemplare für die damalige Zeit gelten, da sie genau in der einstigen Tradition liegen. Seine Tätigkeit als Porträtist ist uns in 23 Auftragsbüchern, die er selbst als "Kopfbücher" bezeichnete, erhalten. Diese dokumentieren 18 Jahre seines Schaffens mit 49.839 Einzel- und Gruppenporträts und den dazugehörigen Aufzeichnungen über Datum der Entstehung, Auftraggeber etc. Zu seinem Klientel gehörte der Hochadel ebenso wie das gehobene Grazer Bürgertum und auch die untere Mittelschicht.

⁵¹ Baier, in: Festschrift 1961 (Anm. 13), S. 135.

Im Gegensatz zu den künstlerischen Porträts, die schon in dieser Zeit entstanden, bleibt Bude ganz in der Tradition der Bildnismalerei und macht seine Porträts völlig ohne diesen Anspruch auf "Kunstwollen". Die Persönlichkeit und der Charakter des Fotografierten treten zugunsten der Repräsentation seiner sozialen Position in der Gesellschaft völlig zurück. Nicht der individuelle Zug des Porträtierten ist gefordert, sondern eine stereotype Darstellungsweise. Seine Bilder besitzen außerdem zeitdokumentarischen Charakter.

Während ein Kunstfotograf, wie Felix Nadar oder Étienne Carjat, den Kopf einer fotografierten Person vor dem Abbild des ganzen Körpers hervorhob, ohne auch nur irgendeinen besonderen Hintergrund auszuwählen, legte man hier Wert auf ein repräsentatives Verhalten, das durch Haltung und Pose zum Ausdruck gebracht wird.⁵²

Das Foto eines jugendlichen Mannes in Uniform entstand vor einem typischen Atelierhintergrund. Der Mann lehnt zwar scheinbar zwanglos an einem mit allerlei Beiwerk geschmückten Tisch, jedoch sind sein Blick und auch seine Haltung durch noch relativ lange Belichtungszeiten steif und starr. Nur seinen rechten Fuß hatte er bewegt, dieser ist verschwommen und unscharf zu erkennen. Links hinter ihm der allzu gern verwendete, geschwungene und drapierte Vorhang. Wenn wir noch einmal das künstlerisch anspruchsvolle Porträt von Carjat betrachten, das er 1859 von Charles Baudelaire gefertigt hat, so ist der Unterschied evident. Es wird ganz auf schmückendes Beiwerk oder besonderen Hintergrund verzichtet und das Hauptaugenmerk auf eine möglichst nüchterne und sachliche Darstellung der Physiognomie gelegt, um somit die Persönlichkeit des Fotografierten hervorstreichend. Dies passiert ganz ohne gekünstelten Ausdruck, ohne Lächeln auf den Lippen, wenn man es genau betrachtet, könnte man sogar sagen, dass Baudelaire einen sehr ernsten, ja fast bösen Blick aufgesetzt hat.

Das gleiche Schema, das wir schon im Porträt des jungen Mannes beobachten konnten, finden wir auch im Porträt dreier Kinder (Abb. 3). Auch hier wieder der starre Gesichtsausdruck und das Posieren der Kinder. Ein Sockel und eine Balustrade wurden als schmückendes und verschönerndes Beiwerk hinzugefügt, ebenso typisches Atelierzubehör. Es wird zwar versucht, durch Anlehnen und Aufstützen eine ungezwungene Haltung zu suggerieren, das gelang aber nur im Ansatz. Als Vorbilder dieser Porträtfotografie muss man einen Blick auf die österreichische Biedermeiermalerei werfen. Als wichtige Vertreter auf dem Gebiet der

⁵² Vgl. Gisèle Freund, Photographie und Gesellschaft, München 1979, S. 75f.

Bildniskunst müssen besonders Moritz Michael Daffinger (1790-1849) und Friedrich Amerling (1803-1887) erwähnt werden.

Ähnliche Arrangements wie im Porträt dreier Kinder lassen sich auch in der österreichischen Biedermeiermalerei finden, in der das Menschenbildnis nicht am direkten Abbild interessiert ist, sondern sich mit der Erscheinung befasst.⁵³ Das "Bildnis des Fürstlich Esterházy'schen Rates Mathias Kerzmann mit seiner zweiten Gattin und seiner Tochter Maria" von Ferdinand Georg Waldmüller⁵⁴ (1793-1865) aus dem Jahr 1835 (Abb. 4) zeigt das selbe Schema, das wir schon im Porträt dreier Kinder gesehen haben. Auch hier wieder drei Personen, davon zwei stehende und links eine sitzende. Die Balustrade im Hintergrund vor einem Landschaftsausblick, die sich in eine bauchige Vase fortsetzt, ist auch hier wieder zu finden. Die Haltung, besonders der Köpfe, wirkt sehr steif und gekünstelt, was die Kleidung noch zusätzlich hervorhebt. Hier ist der Repräsentationsanspruch an die Malerei evident.

Porträtaufnahmen, die nur aus Brustbildern bestehen und oft in einen andersformatigen Rahmen eingepasst sind, traf man auch des öfteren an. Bei Leopold Bude vollzieht sich hier in den 18 Jahren seines Schaffens eine Entwicklung von Ganzfigurenaufnahmen hin zum Porträtkopf ohne schmückendes Beiwerk. Ganzfigurenaufnahmen macht er später nur mehr für zwei oder mehr Personen und Kinderaufnahmen.⁵⁵

Das Porträt einer jungen Dame als Brustbild im Hochoval zeigt ein mit einem leichten Lächeln zur Seite gedrehtes und etwas geneigtes Antlitz. Die junge Dame, wahrscheinlich aus einer gehobeneren Familie stammend, ist zur Repräsentation in schönster Robe gekleidet und trägt eine aufwendig tupierte Haartracht. Man zeigte sich auf seinen Fotos von der besten Seite, um für die Nachwelt in schöner Erinnerung erhalten zu bleiben.

Mit diesen Beispielen sind typische Atelierporträts aufgezeigt, wie sie nicht nur in Graz und anderen Städten entstanden sind, sondern auch in ländlichen Gegenden (vgl. Michael Moser, Porträt aus Bad Aussee) und auch im Ausland (vgl. Michael Moser, Japanische Porträts, Abb. 5, 6) ist das soeben veranschaulichte Schema verbindlich, jedoch den jeweiligen Gegebenheiten angepasst.

⁵³ Vgl. Rupert Feuchtmüller, Wilhelm Mrazek, Biedermeier in Österreich, Wien 1963.

⁵⁴ Siehe dazu: Maria Buchsbaum, Ferdinand Georg Waldmüller, Salzburg 1976.

⁵⁵ Vgl. Barbara Schaukal, Leopold Bude als Porträtfotograf, in: Samtbrett und Kamera 1990 (Anm. 43), S.10f.

Im Jahre 1864 sind in Graz erst sechs Ateliers im Gewerberegister eingetragen, am Ende des Jahrhunderts schon 40, die bald 92 im gesamten Gebiet des Bundeslandes gegenüberstehen, wobei besonders in den Wallfahrts- und Kurorten ein rascher Zuwachs zu verzeichnen ist.

Der Fotograf erfüllte damals, vor allem in den ländlichen Gebieten, die Aufgabe eines Chronisten, der alle Stadien und die Höhepunkte der Menschen dokumentierte.

Den ältesten fotografischen Betrieb außerhalb von Graz, der noch lang als Familienbetrieb weitergeführt wurde, gründete der Mariazeller Nikolaus Kuß (1825-1892). Die Eröffnung des Ateliers im berühmten Wallfahrtsort fand im Jahre 1861, am Platz gleich neben der Kirche, statt. Die Kundschaft setzte sich nicht nur aus Pilgern, sondern auch aus Erholungssuchenden zusammen, war Mariazell in dieser Zeit auch ein beliebtes Ausflugsziel und ein von Wienern bevorzugter Sommerfrischeort.

Nikolaus Kuß war jedoch keineswegs nur im Ort selbst beschäftigt, sondern suchte seine Landschaftsaufnahmen im gesamten umliegenden Gebiet zu machen. Des Weiteren fertigte er erste "Industrienaufnahmen" u.a. auch des Erzbergs an, was ihn zu einem der ersten auf diesem Gebiet machte.⁵⁶ 1872 entstand diese dokumentarische Aufnahme einer Werkstätte in Gußwerk bei Mariazell. Seine Bilder waren somit also nicht nur als touristische Erinnerungsbilder gedacht.⁵⁷

Weitere Ateliers, die in dieser Zeit entstanden, war jenes von Friedrich de Bosio, 1866 in Judenburg und einige Zeit später eines in Knittelfeld. Auch Max Helff (geb. 1848), ein Lehrer und Direktor der Landesbürgerschule, beschäftigte sich in Judenburg mit der Fotografie und gründete dort 1886 ein Atelier. Seine Vorliebe galt besonders der Landschaftsfotografie. Er nahm zahlreiche Burgen, Schlösser, Bauernhäuser und Ortsansichten auf. Auch im südlichen Gebiet der Steiermark ist um die Jahrhundertwende eine erste Gründung in Bad Gleichenberg von Anton Krauß (geb. 1882) zu verzeichnen. Eines der ersten Ateliers in Österreich, das in einem kleineren Ort gegründet wurde, der kein Wallfahrts-, Bade- oder besonderer Ausflugsort war, ist das von Johann Brandner in Leoben.

⁵⁶ Weitere Dokumentationen des Erzbergs sind uns aus dieser Zeit von den Gebrüdern Rospini, dem Grazer Fotograf Franz Völker und dem Eisenerzer Adalbert Kurka erhalten.

⁵⁷ Vgl. Geheimnisvolles Licht-Bild 1979 (Anm. 5), o.S.

Ein weiteres Fotoatelier ist uns in Bad Aussee gut dokumentiert überliefert. Nämlich jenes von Michael Moser (geb. 1843), jenem Fotografen, der schon von 1868 bis 1870 eine Handelsmission nach Ostasien begleitete, danach einige Jahre dort verblieb und ein Atelier in Tokio eröffnete. Moser kehrte 1876 nach Altaussee zurück und betrieb dort nach seinem langjährigen Auslandsaufenthalt ein Fotostudio, in welchem er vor allem Porträts der Bevölkerung machte, Prozessionen dokumentierte, Kunstgegenstände aufnahm und natürlich auch Landschaftsaufnahmen der Gegend fertigte. Im Jahr 1881 beteiligte er sich an der internationalen Ausstellung im k. u. k. Museum für Kunst und Industrie mit Aufnahmen von Nationaltrachten und Landschaftsbildern, wofür er sogar ein Anerkennungsdiplom erhielt.

Das Foto Mosers von Bad Aussee als verschneite Winterlandschaft zeigt eine typische Landschaftsaufnahme, die als Postkarte gern von den Touristen gekauft wurde. Eine nüchterne Aufnahme, wie sie um die Jahrhundertmitte in großen Massen angefertigt wurde.

Das Porträt zweier Kinder ist im gleichen Schema wie jene Bilder von Bude, die in einem städtischen Atelier entstanden, gemacht. Der Unterschied zu städtischen Fotoateliers besteht darin, dass sich die Landbevölkerung immer in volkstümlicher Tracht, in "Dirndl" oder "Steirerjanker", mit passenden Attributen wie Rechen oder Schrotflinten für die Jagd, ablichten ließ. So konnte man diese Schemen nach Bedarf sozialem Rang und Ordnung anpassen und abwandeln.

Diese Porträts wirken jedoch lebendiger, sind weniger streng an damalige Normen der Atelierfotografie angepasst. Sie wirken einfallsreicher, um nicht zu sagen aufgelockerter in den Haltungen der Personen sowie der Dekoration bzw. den Dingen, die die Fotografierten bei und an sich hatten.

Jedoch hat Michael Moser nicht nur ein Atelier in Altaussee erhalten, sondern war zuvor in Japan tätig. Wilhelm Burger war bei Landschaftsaufnahmen in Altaussee auf Michael Moser gestoßen und hatte ihn dort als Gehilfen zum Tragen der Ausrüstung engagiert. Burger nahm Moser auf seine Expeditionen mit und Moser fungierte bei der Ostasienexpedition erst wieder nur als Gehilfe, löste sich dann jedoch von seinem großen Meister und blieb allein in Japan zurück, wo er erst im ganzen Land herumreiste und als Fotojournalist für die illustrierte Monatszeitschrift "Far East" arbeitete. Für diese Zeitschrift, welche von J. B. Black herausgegeben wurde, fertigte er sehr viele Landschaftsaufnahmen, so wie die "Japanische Landschaft", die zwischen 1868 und 1876 entstanden ist und als exemplarisch gelten kann. Das Foto zeigt ein typisch japanisches Flachhaus vor einem Teich, in dem man die

Spiegelung des Gartens im Wasser sehen kann. Sogar zwei Personen wurden als Statisten steif und starr in ihrer Haltung, in den Hintergrund beim Haus platziert.

Michael Moser bewies bei seinen fernöstlichen Landschaftsaufnahmen Gefühl für eine ausgewogene Komposition, blieb jedoch trotzdem nur bei völlig konventionellen, unspektakulären Aufnahmen.

1870 wurde er in Tokio sesshaft – zuvor durften Ausländer nur in Yokohama wohnen und erst mit der Wiederherstellung des Kaiserreiches 1870 wurde es ihnen gestattet, sich auch in Tokio niederzulassen, dies aber nur in eigens dafür bestimmten "Ausländervierteln". Er eröffnete ein Fotoatelier, in welchem er Porträts der Bevölkerung, ganz nach europäischem Vorbild – mit den gleichen Requisiten also, wie bemaltem Leinwandhintergrund, Balustraden, Vorhängen, Pflanzenarrangements etc. –, machte. Die Fotografie in Japan stand durch den österreichischen Geschäftsmann und Fotografen Raimund von Stillfried⁵⁸ und einige andere europäische Fotografen ganz unter diesem Einfluss.

Das Porträt einer Geisha mit Musikinstrument (Abb. 5) war bestimmt ein Auftragswerk für einen ausländischen Besucher bzw. Offizier, welche die Teehäuser frequentierten, war ja diese Form der Fotografie im Japan des ausgehenden 19. Jahrhunderts verboten.⁵⁹ Deshalb blieb Moser hier nicht in den traditionellen Bildmustern verhaftet, die wie in Österreich aus bestimmten, hinzugefügten Requisiten und Bühnenbildern bestanden, wie im Gruppenporträt dreier Japaner (Abb. 6). Die Personen stehen bzw. sitzen, ähnlich wie in vielen Beispielen in der Porträtmalerei, hier regungslos und ohne eine Miene zu verziehen im Bild und blicken starr vor sich hin. Als typisches Gestaltungsmittel wurde ein Landschaftshintergrund verwendet – hier im Gegensatz zu österreichischen Bergen oder dem vor allem in Stadtgebieten beliebten roten Samtvorhang, der schön drapiert geschwungen wird, eine typische japanische Landschaft. Weiters steht im Bildvordergrund, wie im deutschsprachigen Raum die oft zu findende Säule, Balustrade etc., hier diese spärlich gedeihende Pflanze. Ganz im Gegensatz zu diesem konventionellen Porträt steht nun die Geisha. Ihre Haltung ist völlig natürlich und ungezwungen, der Kopf von der Kamera weggedreht, ihr Blick schweift im Gedanken versunken in die Ferne. Die Szene wirkt wie eine Genreszene aus dem realen

⁵⁸ Raimund Stillfried war auch der Direktor der "Japan photographic association" in Yokohama und bildete einen Großteil der nachkommenden japanischen Berufsfotografen aus.

⁵⁹ Yoshiko Yamanouchi aus Tokio in einem Interview mit Armgard Schiffer vom 20.8.1996 als persönliche Aufzeichnung Schiffers im Bild- und Tonarchiv.

Leben gegriffen, ein Einblick in die Privatsphäre einer jungen Frau, die an diesem Eindringen nicht einmal Anteil zu haben scheint. Moser legte hier außerdem keinen Wert auf einen besonders gestalteten Hinter- oder Untergrund, diese werden von einer Wand und einem einfachen Boden gebildet, was die Natürlichkeit dieser Szene noch unterstützt.

Auch im Porträt eines alten Mannes ist diese Natürlichkeit und Einfachheit wieder zu finden. In ruhiger Haltung vor einem einfachen Hintergrund sitzend, wirkt er völlig ungestört. Sein Kopf ist abgewandt und nicht am Kamerageschehen interessiert, es scheint, als fühle er sich völlig unbeobachtet und allein.

Diese beiden Beispiele zeigen uns, dass es auch in der Berufsfotografie schon Ansätze gab, von Konventionen und Normen abzuweichen und sich einer anderen Art der Fotografie, die mehr mit Gestaltung und Komposition als nur dem reinen Ablichten zu tun hat, zuzuwenden.

Speziell die Porträtfotografen beschäftigten sich auch mit der Reproduktion von Gemälden und Plastiken. Diese wurden oft gemeinsam mit Prominentenporträts und jenen der Familie in ein Album gesteckt. So wurde die Fotografie zum "Sammelbild für demokratische Ansprüche"⁶⁰. Für manche Fotografen war dies ein wichtiger Erwerbszweig, wobei Aufträge wohlhabender Kundschaften ihre Schlösser und Kunstsammlungen fotografisch zu dokumentieren eher selten waren. Gustav Jaegermayer (gest. 1901) machte Reproduktionen der Handzeichnungen aus der Sammlung des Herzog Albert zu Sachsen-Teschen.⁶¹

Auch hier weiß Josef Maria Eder wieder brauchbare Tipps für den Reproduktionsfotografen: "Von Wichtigkeit für die Wirkung einer Gemälde-Reproduction ist die richtige Beleuchtung des Bildes während der Aufnahme. [...] In der Reproduction eines Oelgemäldes soll weiter die Maltechnik zur Geltung gelangen und müssen daher pastös aufgetragene Pinselstriche auch körperlich wirken. [...] Bei stark glänzenden Objecten, gefirnisssten Gemälden oder unter Glas aufzunehmenden Bildern ist schliesslich die Bildung störender Reflexe zu vermeiden."⁶²

So ist auch in diesem Bereich dem Berufsfotografen nicht ganz freie Hand gelassen, sondern er muss sich auch hier bestimmten Regeln und Normen unterwerfen.

⁶⁰ Timm Starl, "Die Photographie ist eine Nothwendigkeit..." Die Atelierfotografie in Österreich im 19. Jahrhundert, in: Geschichte der Fotografie in Österreich 1983 (Anm. 39), S. 29.

⁶¹ Starl, in: Geschichte der Fotografie in Österreich, a.a.O.

⁶² Eder 1893 (Anm. 48), S. 56.

Reise- und Expeditionsfotografie⁶³

Auch die Reisefotografie wurde zu einem Betätigungsfeld, was jedoch erst durch die Erfindung der Trockenplatte ermöglicht wurde, da man zuvor noch ein Dunkelkammerzelt mit sich nehmen musste, weil ja die Entwicklung des Fotos in noch nassem Zustand zu erfolgen hatte. Außerdem war es ein sehr schwieriges Gebiet, da es mit großen körperlichen Strapazen und eben auch technischen Schwierigkeiten in Zusammenhang stand.

Jedoch hatte diese Art der Fotografie einen hohen Stellenwert, war sie doch in gewisser Hinsicht durch ihre Dokumentation anderer Völker und Sitten von großer pädagogischer Bedeutung. Viele Menschen konnten es sich weder leisten in diese Länder selbst zu reisen, noch boten sich genug Möglichkeiten der Weiterbildung.

Das Reisen generell konnten sich meist nur sozial besser gestellte Menschen, oft aus adeligen Kreisen, leisten. Mit den immer sicherer werdenden Verkehrsmöglichkeiten und dem wachsenden Wohlstand, der sich auf breitere Kreise der Bevölkerung ausdehnte, konnten sich immer mehr den Wunsch auf einen Auslandsaufenthalt erfüllen.

Bald stammten diese Reisebilder nicht nur mehr von "Knipsern" – also Fotografen, die keinerlei künstlerischen Anspruch an ihre Bilder stellen, noch diese Profession ernsthaft ausüben, sondern Fotos rein zu Dokumentationszwecken aufnehmen. Auch die Kunstfotografen zeigten bald reges Interesse an diesem Metier. Im Unterschied zur dokumentarischen Absicht, die oft mittels einer Serie von Aufnahmen – meist in chronologischem Reiseablauf – getätigt wurde, beschränkten die Kunstfotografen sich auf einzelne, aussagekräftige und komponierte Bilder.

Die ersten, jedoch heute nicht mehr existenten Aufnahmen, stammten von Emanuel von Friedrichsthal (1809-1842), einem Naturwissenschaftler, der schon früh, nämlich bereits im Sommer 1840, archäologische Ausgrabungen auf der Halbinsel Yuktan dokumentierte.

Es dauerte jedoch noch einige Zeit bis die Expeditionsmaler und -zeichner von den Daguerrotypisten und späteren Fotografen verdrängt wurden. Sie hielten noch lange ihre Position, außerdem waren auch die Naturforscher in der Regel in der Kunst des Zeichnens geübt. Joseph Selleny (1824-1875) war nur einer aus der Reihe dieser Künstler. Er war

⁶³ Vgl. Michael Mauracher, Frühe österreichische Expeditions- und Reisefotografie, in: Geschichte der Fotografie in Österreich 1983 (Anm. 39), S. 54-60.

Kat. Ausst. Fern- und Nahziele. Reisebilder steirischer Amateurfotografen 1855 - 1935, hrsg. von Armgard Schiffer-Ekhardt und Barbara Schaukal, Graz 1985.

Geheimnisvolles Licht-Bild 1979 (Anm. 5).

eigentlich ein Wiener Kunstmaler, nahm jedoch an der 2. Weltumsegelung 1857 des Schiffes "Novara" teil und fertigte insgesamt an die 2000 Illustrationen. Zusätzlich dokumentierten die beiden Wissenschaftler Ferdinand von Hochstetter und Karl von Scherzer die Reise in fotografischer Weise. Auch Wilhelm Burger, der an der Ost-Asien Expedition teilnahm, hatte eine Ausbildung als akademischer Maler und wurde wahrscheinlich gerade aus diesem Grund, da das Vertrauen in die fotografische Dokumentation noch nicht so groß war, als Fotograf (und Zeichner) eingestellt.⁶⁴

Im Jahre 1863 nahm der Fotograf Gustav Jaegermayer (gest. 1901), der ab 1860 in Wien ein Atelier und eine fotografische Kunsthandlung unterhielt, an einer Großglocknerexpedition teil – sehr untypisch für einen Atelierfotografen – da die ländlichen Gebiete meist durch ortsansässige Fotografen aufgearbeitet wurden. Nichts desto trotz entstanden viele Ansichten von österreichischen Alpengegenden und Aufnahmen im Hochgebirge neben den Kunstreproduktionen und Porträts aus dem Atelier.

Einer der ersten Österreicher auf dem Gebiet der Expeditionsfotografie war der Wiener Wilhelm Burger⁶⁵ (1844-1920), der sein Handwerk bei seinem Onkel Andreas Freiherr von Eittingshausen erlernte und sich durch seine Lehrtätigkeit am Physikalischen Institut der Universität Wien einen Namen gemacht hatte. Burger gilt als der führende österreichische Landschaftsfotograf des 19. Jahrhunderts.

Von 1868 bis 1870 begleitete er eine Handelsmission nach Ostasien und dokumentierte diese mit Hilfe von Daguerrotypen, die er im nassen Kollodiumverfahren belichtete und entwickelte.

Die Aufnahme aus dem Buch "Siam, China und Japan" von 1869/70 zeigt die Hand eines reichen Anamiten und veranschaulicht Burgers Gefühl für ausgewogene Kompositionen und interessante Motive. Er wählt hier nur einen sehr begrenzten Ausschnitt, nämlich eine senkrecht im Bild liegende Hand, die durch einen Ring und ihre ungewöhnlich langen Fingernägel als außereuropäische gekennzeichnet ist, zum Hauptmotiv des Bildes. Die

⁶⁴ Mauracher, in: Geschichte der Fotografie in Österreich 1983 (Anm. 39), S. 54/55.

Vgl. auch Liselotte Popelka, Ein österreichischer Maler segelt um die Welt, Graz/Köln 1964.

⁶⁵ Vgl. Gert Rosenberg, Wilhelm Burger, ein Welt- und Forschungsreisender mit der Kamera, 1844 bis 1920, Wien 1984.

langgezogenen dünnen Glieder der Hand werden durch den ornamental gestalteten Hintergrund hervorgehoben.

Als Gehilfen nahm Burger den Altauseer Michael Moser mit, den er bei seinen Aufnahmen des Salzkammerguts kennen gelernt hatte. Burger blieb zu Dokumentationszwecken nach Beendigung der Expedition gleich in Japan und China. Nach Hause zurückgekehrt wurde ihm der Titel "Hof-Photograph" verliehen und er galt als Experte auf dem Gebiet der Expeditionsfotografie.

Seine zweite Expedition im Jahre 1872, diesmal ins Polargebiet, unternahm er als fotografischer Berater des Wiener Fotografen Hans Graf Wilczek (1837-1922), der bei Burger Unterricht genommen hatte.

Ein weiterer Steirer darf auf dem Gebiet der Reisefotografie nicht ungenannt bleiben: der Amateurfotograf Heinrich Karl von und zu Liechtenstein (1853-1914) aus Hollenegg bei Deutschlandsberg. Er begann ab 1882 zu fotografieren und unternahm von 1895 bis 1896 eine Jagdreise nach Nordafrika, später nach Sinai, 1899 nach Somaliland, 1900 an den Weißen Nil. Diese "Privatexpeditionen" österreichischer Adelige sind ab den achtziger Jahren groß in Mode gekommen.

Das Foto dreier Massai-Krieger in Kriegsgewand, mit Speer und Schildern vor ihrer Hütte stehend, wurde auf der Jagdreise nach Ostafrika 1895/96 gemacht. Die Haltung und Aufstellung der Menschen wurde speziell für das Foto eingenommen, was die Natürlichkeit der Szenerie minimiert und sie zu einer "gestellten" und somit weniger interessanten Aufnahme werden lässt. Unterstrichen wird dieses Faktum durch die Tatsache, dass Liechtensteins Bilder in kostbare Reisealben, dem Reiseverlauf chronologisch folgend, eingeklebt gesammelt wurden.

Als weiteres Beispiel der Reisefotografie muss hier auf die handkolorierten Dias von Mag. Viktor Bauer (1869-1955), einem Mitglied der Grazer Kunstphotographischen Vereinigung, eingegangen werden, die in einer großen Fülle vorhanden sind. Ein 1869 als Sohn eines Brauereibesitzers geborener Pharmazeut, der es sich leisten konnte, allein von seiner Fotografie und dem weiteren Hobby, der Musik, leben zu können. Ab 1910, und vor allem bei Ausbruch des Krieges, musste er jedoch aus verschiedenen Gründen auf seine Hobbies verzichten.

Bauer verhalf durch die Verwendung der Projektionsbilder, welche auf Veranstaltungen gezeigt wurden, diesen zu größerer Bedeutung. Seine Bilder kolorierte er oft in naturalistischer oder auch "piktorialistischer" Art, also in einer Farbe die Tönung des Papiers nachahmend. Er befasste sich mit der Fotografie nicht nur praktisch auf künstlerischer Ebene, sondern behandelte auch die theoretische Seite in zahlreichen Artikeln. Seine Reisen führten ihn ans Mittelmeer bis nach Nordafrika, aber auch an Kurorte und Ausflugsziele des Umraumes.

Die Aufnahme mit dem Titel "Brunnen in der großen Moschee von Oran, Algerien" zeigt den besagten Brunnen jedoch nur klein links im Hintergrund. Dominiert wird das Bild durch den Vordergrund, der durch große Arkadenbögen den Blick erst weiter ins Innere des Bildes leitet. Am linken Bildrand und in der Mitte befinden sich Personengruppen, die offensichtlich für das Foto drapiert wurden. Die Szenerie wirkt eher unnatürlich und gestellt.

Landschaftsfotografie

Die ersten Landschaftsaufnahmen entstanden 1865, die als Sammelfoto im Visitformat vor allem für Touristen gemacht wurden. Sie zeigten landschaftliche und folkloristische Motive und auch die Ateliers entstanden dafür vorzugsweise im Alpengebiet (vgl. Michael Mosers Aufnahme von Bad Aussee) – wie z.B. die Salzburger Firma Würthle & Sohn, die Anfang der sechziger Jahre als "Baldi + Würthle" gegründet wurde und als eine der produktivsten in ganz Österreich galt. Ihre Aufnahmen waren sogar weit über die Grenzen Österreichs hinaus bekannt.⁶⁶ Weiters entstanden die Firmen C.A. Czichna und Unterberger in Innsbruck sowie Anton Gratl, der 1863 nach Wanderschaft mit seinem Partner Grimm ebenfalls in Innsbruck eine "photographische Anstalt" gründete und sich vor allem auf die Landschaften Bayerns und Tirols spezialisiert hatte. Ab den siebziger Jahren vergrößerte sich der Aktionsradius dieser Firmen, indem sie Fotografen einstellten, die systematisch die Gegenden Österreichs ablichteten. So machten diese Bilder von österreichischen Städten und Dörfern, Seen und Burgen, sowie Kirchen und anderen Sehenswürdigkeiten. Ansichten von Wien waren hierbei aufgrund der großen Besucheranzahl besonders lukrativ.

Das Visitformat erfreute sich auf diesem Gebiet erneut großer Bedeutung und kann somit als Vorläufer der Postkarte angesehen werden.

⁶⁶ Vgl. Hans Frank, Kat. der Photogeschichtlichen Sammlung Frank, hrsg. von Hans Frank, Salzburg/Wien 1967, S. 29.

Amateurfotografen und ihre Vereine

Zuerst muss der Begriff "Amateurfotograf" definiert und erklärt werden, um etwaige Missverständnisse auszuräumen, die durch den Sprachgebrauch entstehen könnten. Als "Amateur" bezeichnet man jemanden, der eine Sache nicht berufsmäßig und somit professionell, sondern aus rein privaten Zwecken ausübt. Alfred Stieglitz versucht den negativ behafteten Begriff der Amateurfotografie in folgendem Zitat aufzuklären: "[...] den Irrglauben, daß man herausragende Arbeiten oder was man dafür hält mit der Klassifizierung professionell belegt und den Ausdruck Amateur für alle unausgereiften oder ganz miserablen Fotografien bereithält. Tatsache ist, daß so ziemlich alle wichtigen Arbeiten von Menschen kommen und kamen, die aus Liebe zur Sache und nicht aus finanziellen Gründen fotografieren. Wie der Name besagt, arbeitet der Amateur aus Liebe zur Sache [...]."⁶⁷

Natürlich fanden sich viele Gleichgesinnte, die sich zu Vereinen zusammenschlossen, wobei sich anfänglich diese Kreise vor allem aus Interessierten der gehobeneren Schicht zusammensetzten, um ihre Erfahrungen und Ergebnisse zu besprechen. Zu diesem Zweck gründete man fotografische Amateurvereine und -clubs mit regelmäßigen Treffen zum Austausch des Gedankenguts und verlegte Zeitschriften mit demselben Zweck, ganz nach internationalem Vorbild. Die erste fotografische Gesellschaft war die französische "Société héliographique", der vor allem Maler und Künstler sowie Gelehrte angehörten. Neben der Aufgabe künstlerische Fotografien herzustellen – wobei es in den Vereinen keinerlei thematische Eingrenzungen gab, sondern man sich an den klassischen Motiven der bildenden Kunst orientierte, wie dem Porträt, der Landschaft, sowie dem Stillleben – war auch die technische Weiterentwicklung ein großes Anliegen und eine wichtige Aufgabe. Von Industrie und Handel unterstützt, trieben die Vereine den technischen Fortschritt voran und experimentierten unter anderem auch mit Architekturaufnahmen, Röntgen- und Mikrofotografie. Erst in den neunziger Jahren, als man schon auf sehr zufriedenstellende Ergebnisse mit Erfindung der Kodakbox und des Rollfilms blicken konnte, stand nun die "Anhebung des künstlerischen Niveaus" im Vordergrund.⁶⁸ Dies stellte einen Anfang des Kunstwillens in der Fotografie dar. Weiters kam es an vielen Orten bereits um die Jahrhundertwende zu einer Abspaltung von Fotografen, die nur künstlerisch arbeiten und sich

⁶⁷ Alfred Stieglitz, Bildmässige Fotografie, in: Theorie der Fotografie I. 1839-1929, hrsg. von Wolfgang Kemp, Passau 1980, S. 220.

⁶⁸ Armgard Schiffer, Fotografie als Leistungssport. Die Amateurfotografenvereine Österreichs von 1887 bis 1945, in: Geschichte der Fotografie in Österreich 1983 (Anm. 39), Bd. 2, S. 64.

ausschließlich mit der "bildmäßigen Fotografie" beschäftigen wollten. Alfred Stieglitz definiert die "bildmäßige Fotografie" in seinem gleichnamigen Text aus dem Jahre 1899 als die künstlerische Fotografie des Piktoralismus jener Zeit, die bestrebt ist, mit der Malerei sowohl in der Themenwahl, als auch dem technischen Erscheinungsbild wettzueifern und somit einen Kunstanspruch zu erheben. Die renommierte Atelierfotografie zählt er nicht dazu: "Kopfstützen, künstlerische Hintergründe, gedrechselte Stühle und dergleichen findet man nur noch in den Ateliers des unkünstlerischen Handwerkers [...]."⁶⁹

Darüber hinaus wurde auch die schulische Ausbildung zur Erlernung des Handwerks von zunehmender Wichtigkeit, sodass Akademien und andere Ausbildungsstätten entstanden.

Die "Freie Vereinigung von Freunden der Daguerrotypie"⁷⁰

Sie entstand 1840 aus etwa einem Dutzend Amateurfotografen, die sich zusammenschlossen, und war Ausgangspunkt großartiger optischer und chemischer Verbesserungen. In dieser Zeit stand Österreich die Theorie und Praxis der Fotografie betreffend, an der Spitze Europas.

Es fanden regelmäßige Treffen im Fürstenhof an der Landstraße in Wien statt, der zugleich Wohnung und Atelier des Fotografen Carl Schuh (gest. 1863) war, um dort die Ergebnisse zu diskutieren. Die führenden Mitglieder der "Fürstenhof-Runde", wie der Verein auch genannt wurde, waren Andreas von Ettingshausen, Josef Petzval, der Wiener Anatomieprofessor Joseph Berres⁷¹ (1796-1844), Friedrich Voigtländer, die Gebrüder Johann (1821-1900) und Joseph Natterer (1819-1862), der Beamte Franz Kratochwilla (aktiv um 1840), Anton Georg Martin (1812-1882), der Regierungsrat J. Schultner (aktiv um 1840), Dr. Joseph Johann Pohl (1825-1900), der Apotheker Endlicher (aktiv um 1839), der Optiker Wenzel Prokesch (aktiv um 1839-1859), der Mediziner Dr. Erwin Waidele (aktiv um 1839/40), sowie die beiden Fotografen Karl Reisser (aktiv 1839 - um 1842) und Carl Schuh.

Das Spektrum der Themen war sehr breit und reichte von Porträts über Mikroaufnahmen (Ettingshausen, Martin) und Druckexperimenten (Berres) bis in die Strahlenforschung (Schuh).

⁶⁹ Stieglitz, in: Theorie der Fotografie 1980 (Anm. 67), S. 223/224.

⁷⁰ Gernsheim 1983 (Anm. 4), S. 152.

⁷¹ Er erfand das "Phototyp"-Verfahren, das zur Fertigung von Drucken nach geätzten Daguerrotypen diente und somit aus den Unikaten bis zu 200 Abzügen aus einer Platte gewonnen werden konnten.

Die "Photographische Gesellschaft in Wien"⁷²

Die Photographische Gesellschaft wurde am 22. März 1861 im Grünen Saal der k. u. k. Akademie der Wissenschaften in Wien gegründet und war die erste im deutschsprachigen Raum.⁷³ Zu ihren Mitgliedern zählten sowohl Wissenschaftler, Künstler und Berufsfotografen als auch Vertreter von Handel und Industrie. Von der ehemaligen Fürstenhof-Runde waren nur mehr Anton Georg Martin und Josef Petzval beteiligt.

Zu ihren Aufgabenbereichen zählte neben der Veranstaltung von Vorträgen auch die Vertretung der Fotografie nach außen hin, betreffend Standesfragen und rechtliche Probleme. Weiters war die Repräsentation der Gesellschaft mittels Wettbewerben und Ausstellungen, an denen auch andere Fotografen des In- und Auslands teilnehmen konnten, ein wichtiger Punkt des Vereinslebens. Die erste Ausstellung fand vom 17. Mai bis 30. Juni des Jahres 1864 im Dreherischen Palais am Opernring statt. Dem Anspruch nach Universalität folgend, handelte es sich bei den ausgestellten Objekten jedoch nicht nur um Fotos, sondern auch Kameras, Objektive, sowie Atelierzubehör konnten begutachtet werden.

Die "Photographische Correspondenz"

Als Organ der Wiener Photographischen Gesellschaft wurde die Zeitung "Photographische Correspondenz. Technische, artistische und kommerzielle Mitteilungen aus dem Gebiet der Photographie" ins Leben gerufen, welche die "Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie" (1860-1864) ablöste. Die "Photographische Correspondenz" war im Besitz der Wiener Firma Oscar Kramer und wurde erstmals am 1. Juli 1864 von Ludwig Schrank (1828-1905), einem Gesellschaftsmitglied und ambitionierten Publizisten, herausgegeben und ab 1870 von Dr. Emil Hornig bis 1884 weitergeführt. Sie fand weit über den deutschen Sprachraum hinaus Verbreitung und Anerkennung. So führten sie auch einige andere Vereine neben der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt Wien, der Schweizer Photographen-Verein Bern oder die wissenschaftlichen Sektionen der Deutschen Gesellschaft für Photographie als Publikationsorgan.

Schrank als Chefredakteur legte besonderes Augenmerk darauf, dass neben der wissenschaftlichen Seite auch der artistische Aspekt nicht zu kurz kam. Hornig hingegen war besonders ein wissenschaftlich-technisches Gepräge der Zeitung ein wichtiges Anliegen, das bald zu großem Ansehen der in- und ausländischen Fachwelt führte. Darüber hinaus

⁷² Vgl. Armgard Schiffer, in: Geschichte der Fotografie in Österreich 1983 (Anm. 39), Bd. 2, S. 64.

⁷³ Vgl. Photographische Correspondenz, Wien 1911, zit. nach: a.a.O., S. 62f.

erschienen unter ihm Jahrbücher mit wichtigen Informationen, wie Adressen von Fotografen, Firmen und Vereinen, Rezepte, Tabellen, sowie Erfindungen und vieles andere.

Der "Club der Amateur-Photographen" Wien

Dieser Club wurde am 31. März 1887 im Saal des Wiener Ingenieur-Vereins ins Leben gerufen und war "die erste derartige Vereinigung am Kontinent, die sich das Ziel gesetzt hatte, in weiten Kreisen das Verständnis für die 'Bildmäßige Photographie' zu wecken"⁷⁴. Der erste Präsident war Karl Srna (aktiv um 1855-1900). Bald wurde der Camera-Club eine Keimzelle für die österreichische, aber auch vorbildlich für die internationale kunstfotografische Bewegung. Er war auch nach englischem Vorbild der vornehmste, wodurch man ihm einen "aristokratisch aparten Charakter"⁷⁵ zuschreiben musste, den er durch seine ausgewählten Mitglieder erreichte. 1893 gab es nach dem ein Jahr zuvor stattgefundenen Vereinslokalwechsel in die Elisabethstraße 1 auch eine Namensumänderung in "Wiener Camera-Club". Dies geschah wiederum nach englischem Vorbild und sollte sich somit direkt auf die Leistungen der englischen Piktorialisten beziehen.

Die gesellschaftliche Bedeutung stieg weiter mit dem Ehrenschatz der Erzherzogin Maria Theresia 1889 und den fünf Mitgliedern des Kaiserhauses, die zur gleichen Zeit aufgenommen wurden. Außerdem zeigten sich einige hervorragende Leistungen. So ging aus dem "Wiener Camera-Club" das berühmte "Kleeblatt"⁷⁶ Hans Watzek; Hugo Henneberg und Heinrich Kühn hervor, welches die internationale Bedeutung Wiens, die zuvor nur auf technisch-wissenschaftlichem Gebiet basierte, auf das künstlerische ausweitete. Wiener Porträtfotografen waren es auch, die der Kunstfotografie nach dem 1. Weltkrieg 1918 erneut zu einem Höhepunkt verhalfen.

Das Organ des Vereins war erst die "Photographische Rundschau", die monatlich in der Universitätsbuchdruckerei erschien und ab 1894 das "Photographische Centralblatt".

Im Jahre 1897 entstand ein zweiter Verein in Wien unter dem Namen "Wiener Amateur-Photographen-Club", den der "Wiener Camera-Club" zuerst führte. Aber auch in den Bundesländern wurde an Vereinsbildung gedacht.

⁷⁴ Photographische Correspondenz, Wien 1887, S. 226, zit. nach: a.a.O., S. 65.

⁷⁵ Photographische Correspondenz, Wien 1892, S. 315, zit. nach: a.a.O.

⁷⁶ Näheres dazu bei „Heinrich Kühn und das Trifolium“

Amateurvereine der Bundesländer⁷⁷

Der erste Länderverein war der im Jahre 1891 gebildete "Amateur-Photographen-Club" in Graz. Noch im selben Jahr entsteht der "Club der Amateur-Photographen in Salzburg", der ebenso zur künstlerischen Fotografie tendierte. Als zweiter Verein in Salzburg wurde 1911 der "Amateurphotographenverein Salzburg und Umgebung" gegründet, der nicht diesen elitären Anspruch stellte, wie der erstgenannte.

Auch in Innsbruck gründete man 1896 einen an künstlerischen Werten orientierten Verein, den "Innsbrucker Amateur-Fotografenclub". Linz zog drei Jahre später mit dem "Amateurphotographenverein Linz" nach, bei dem die Anliegen ebenso künstlerischer Art waren. Der letzte in der Reihe bildete 1903 der "Kameraklub Urfahr"⁷⁸, der sich einzig und allein der künstlerischen Fotografie widmete.

Durch den ersten Weltkrieg wurde die Vereinstätigkeit jäh unterbrochen, da nicht nur die Mitglieder, sondern auch die finanzielle Kraft verloren gingen. Danach wurden sie erneut aufgebaut, wobei Ende der zwanziger, Anfang der dreißiger Jahre wieder ein Höhepunkt erzielt werden konnte.

Frühe Kunstfotografen⁷⁹

Vor allem aus den Reihen der Amateurfotografen traten die "Kunstfotografen" hervor, deren Anliegen weniger auf technischem Gebiet lagen, sondern vielmehr auf dem Kunstwillen und somit auf der Herstellung künstlerisch gestalteter und komponierter Fotos. Die Berufsfotografen mussten sich am Publikumsgeschmack orientieren und die Wünsche der Modelle berücksichtigen, den Amateurfotografen war freie Hand gelassen. Auch Marilies von Brevern meint dazu: "Ziel und Mission des künstlerisch veranlagten Amateurs war es, beispielhaft einzuwirken auf den Geschmack der Masse und den von ihr beeinflussten, vorherrschenden Stil der Berufsphotographie."⁸⁰

Von ambitionierten Berufsfotografen wurde jedoch auch bald diese Stilentwicklung der Amateure nachvollzogen und so kam es hier auf dem Gebiet des Porträts zu künstlerischen Leistungen.

⁷⁷ Vgl. Schiffer, in: Geschichte der Fotografie in Österreich 1983 (Anm. 39), S. 63-71.

⁷⁸ Bei der Eingemeindung Urfahrs wurde dieser Verein in "Kameraklub Linz" umbenannt und avancierte in der Folge zu einem der erfolgreichsten Österreichs.

⁷⁹ Vgl. „Kunstfotografie in der Steiermark“

⁸⁰ Marilies von Brevern, Künstlerische Photographie von Hill bis Moholy-Nagy, Bilderhefte der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Heft 15, Berlin 1971, S. 7.

Man kann von einem ersten Einsetzen dieser kunstfotografischen Bewegung bereits ab 1890 sprechen. Durch die Wiener Secession mit ihrer Gründung im Jahr 1897 und dem damit angestrebten Aufbruch in die Moderne, ließen sich auch Fotografen davon anregen, den damals gültigen ästhetischen Kriterien den Rücken zuzuwenden. Die Fotografie wurde sich endlich ihrer selbständigen Stellung im Bereich der Kunst gewahr, dass sie neben der Malerei zu eigenständiger Existenz berechtigt war. Neben der Bundeshauptstadt Wien gesellten sich auch bald Graz und Innsbruck als ebenbürtige Zentren dazu.⁸¹

Piktorialismus

In Anlehnung an den Realismus und "*Pleinairismus*"⁸², die in Frankreich schon um die Mitte des 19. Jahrhunderts eingesetzt hatten, schlossen sich die Amateurfotografen ab 1890 bewusst diesen Entwicklungen der Malerei sowohl mit ihren Themen, als auch der Wirkung der verwendeten Techniken an. Sie strebten einen bewussten Bruch mit der Amateurfotografie an und ließen sich, laut Martin Gasser, im Weiteren von anderen Strömungen der Malerei, wie Romantik, Japonismus, Impressionismus bis hin zum Symbolismus, der Wiener Secession sowie dem Jugendstil beeinflussen.⁸³ Die Autorin kann die Meinung Gassers in Bezug auf den Symbolismus jedoch nicht teilen.

Marilies von Brevern schreibt: "Von künstlerischer Photographie kann nur die Rede sein, wenn sich ihre Ziele mit denen der bildenden Kunst decken, wenn es dem Photographen nicht durch das 'was' der Darstellung, sondern durch das 'wie' gelingt, eine bestimmte Stimmung, eine Charakteristik zu ausdrückvoller, bildmäßiger Form zu steigern."⁸⁴ Damit meint sie, dass der Fotograf in den Anfängen versucht, sich in der Darstellungsweise mithilfe von Weichzeichnereffekten und Drucktechniken der Malerei anzugleichen und sie zu imitieren, ja sogar zu übertrumpfen sucht.

⁸¹ Rudolf Junk, Österreich und die künstlerische Photographie, in: Das österreichische Lichtbild. Jahrbuch 1933, hrsg. vom Verband der österreichischen Amateurphotographen Vereine in Wien unter der Leitung von L. W. Rochowanski, Wien/Troppau/Leipzig 1933, S. 8.

⁸² "*Pleinairmalerei*" = Freilichtmalerei, im Gegensatz zu jener im Atelier. Vor dem 19. Jahrhundert war es üblich auch Landschaften im Atelier zu malen. Erst seit Beginn des 19. Jahrhunderts mit den englischen Malern Constable und Bonington gingen die Maler, sehr zum Vorteil der Frische und Helligkeit der Farben, zur Freilichtmalerei über.

⁸³ Martin Gasser, in: Kat. Ausst. Im Kunstlicht. Photographie im 20. Jahrhundert aus den Sammlungen im Kunsthaus Zürich, Zürich 1996, S. 17.

⁸⁴ von Brevern 1971 (Anm. 80), S. 5.

Henry Peach Robinson hat in seinem Buch "*The Pictorial Effect*" von 1869 die klassischen Kompositionsregeln der Malerei auf die Fotografie angewandt. Sein Buch zeigte als *das* Lehrbuch bis weit ins 20. Jahrhundert Wirkung und kann als "roter Leitfaden" für die Fotografen der damaligen Zeit gelten.

Der Fotograf bildete, wie im Vorbild der Malerei, Szenen aus dem täglichen Leben und Landschaften in natürlicher Beleuchtung und in stimmungsstarken Momenten ab. Besonders die Landschaft war eines der wichtigsten Themen der frühen Kunstfotografen in Österreich. Das Festhalten der Jahreszeiten sowie verschleierter Regen- und Nebelbilder zählte zu beliebten, den erwünschten Ausdruck sehr stark widerspiegelnden Sujets. Das Interesse an der Lichtwirkung führte zu einer Vorliebe für Seenlandschaften, spiegelnde Wasserflächen und Reflexionen. Das heißt, die Fotografen versuchten atmosphärische Bilder in Anlehnung an die Forderungen des Impressionismus zu erzielen.

Im Gegensatz zu einer realistischen Fotografie, die unter anderem durch nüchterne Abbildung eines Gegenstandes, durch Detailtreue, Tiefenräumlichkeit und präzise Schärfe charakterisiert ist, war nun die Betonung der Flächigkeit sowie die Unschärfe der Kontur durch verschiedene Techniken gefordert. Neben der Verwendung mechanisch-optischer Hilfsmittel, wie Weichzeichner und Raster, wurden zunehmend Edeldrucktechniken eingesetzt, um die Fotos Gemälden anzugleichen, sie somit zu malerischen Unikaten zu verwandeln und damit den Anspruch von Kunstfotografie erheben zu dürfen. Weiters wurde der Bildaufbau von Gemälden besonders auf dem Gebiet des Stillebens imitiert. Die Zeichnung, besonders die scharfe Kontur trat zugunsten von weichen Übergängen zurück. Außerdem wurden die Fotos oft in beträchtlichen Formaten realisiert – somit waren sie nicht mehr für Sammelmappen und Alben gedacht, sondern konnten wie herkömmliche Bilder als Wandschmuck oft in großen Rahmen Verwendung finden. Barbara Schaukal meinte dazu: "Die Fotos nehmen größere, ausstellungsgerechte Formate an und werden nicht mehr wie bisher auf Karton kaschiert, sondern es wird mit einer Vielzahl edler Papiere gearbeitet. Sie werden häufig signiert und datiert, mit Titeln versehen, teilweise luxuriös gerahmt und in einer begrenzten Auflage herausgegeben."⁸⁵ Und weiters: "Damit treten sie mit Werken der Grafik in Konkurrenz, ja es ist nicht selten auf den ersten Blick kaum feststellbar, ob es sich bei einem Blatt um eine Fotografie oder eine Druckgrafik handelt."⁸⁶ Und Alfred Lichtwark, Kunsthistoriker und

⁸⁵ Barbara Schaukal, Die Fotografie – eine "neue Kunst"?, in: Im Hochsommer der Kunst 1890-1925. Portrait einer Epoche aus steirischen Sammlungen, Graz 1997, S. 101.

⁸⁶ Schaukal 1997, a.a.O.

Leiter der Hamburger Kunsthalle, ging in seinen *"Incunabeln der Bildnisphotographie"* von 1900 sogar soweit zu sagen: "Eine Geschichte der Photographie wird doch ohnehin einmal ein Kapitel in einer künftigen Kunstgeschichte bilden müssen als Abteilung der zeichnenden Künste [...]."⁸⁷ Dies veranschaulicht uns die angestrebte Nähe der Fotografie zur Malerei und den grafischen Künsten.

*Edeldruckverfahren*⁸⁸

Um die Fotografie der Malerei ähnlicher zu machen und sie dieser immer weiter anzunähern, bediente man sich der Edeldruckverfahren, die nach dem fotografischen Prozess noch eine zusätzliche Bearbeitung des Bildes mit Farbe beinhalteten. Zu den historischen Arten, welche ihre Blütezeit vor allem um die Jahrhundertwende hatten, zählen der Öl-, Bromöl- und Gummidruck.

Der Gummidruck ist einer der beliebtesten und am häufigsten praktizierten der Edeldruckverfahren. 1855 wurde er von Alphonse Louise Poitevin (1819-1882) und John Pouncy erstmals versucht und besonders in den Neunzigern wiederentdeckt.

Er basiert auf einem fotografischen Kopierprozess, bei dem ein Negativ auf einen lichtempfindlich gemachten Druckbogen belichtet wird. Nach einer Entwicklung werden mit Hilfe eines Wasserstrahls die durch die Belichtung nichtgehärteten Stellen (= hellen Stellen) abgewaschen. Dieser Prozess wiederholt sich mit ein und demselben Druckbogen bis zu acht Mal. Dabei verwendet man unterschiedliche Belichtungszeiten, sodass dadurch eine unterschiedliche Tonwertskala entsteht und man somit an derselben Stelle verschiedene Tonwerte bekommt.

Mit Hilfe des Gummidrucks konnten auch farbige Bilder hergestellt werden. Zum Zwecke dieses machte man drei Aufnahmen, eine mit einer nicht-orthochromatischen Platte (für den Gelbdruck), eine mit einer orthochromatischen⁸⁹ Platte mit dunkler Gelbscheibe, die 20 x länger belichtet wurde als die erste Aufnahme (Rotdruck) und mit einer rottempfindlichen Platte, welche 80-100 x länger belichtet wurde (Blaudruck). Das Papier wurde mit einer wässrigen Schellacklösung bestrichen und drei Mal bedruckt. Erst den Gelbdruck mit

⁸⁷ Alfred Lichtwark, *Incunabeln der Bildnisphotographie*, 1900, zit. nach: Kat. Ausst. Im Kunstlicht 1996 (Anm. 83), S. 16.

⁸⁸ Hugo Schöttle, *Du Mont's Lexikon der Fotografie*, Köln 1978, S. 53, 72, 131/132, 213.

⁸⁹ Orthochromatische Platten bzw. ein orthochromatischer Film sind auf ein Farbspektrum von ca. 200 bis 600 Nanometer (ultraviolett bis gelb) empfindlich.

Gummigutt, dann den Rotdruck mit dunklem Krapplack und zum Schluss den Blaudruck darüber, für den man Pariserblau verwenden sollte.⁹⁰

Der Bromöldruck ist ein sehr populäres Druckverfahren und stellt einen Höhepunkt dieser Technik dar. Er wurde 1907 von Welborne Piper erfunden, zwei Jahre später von C. H. Hewitt veröffentlicht und vor allem um die Jahrhundertwende verwendet. Die Gelatine – Hauptbestandteil der fotografischen Emulsion – wird mit einer speziellen Lösung ausgebleicht, die an den Stellen an denen sich das Silber befindet (dunkle Stellen), diese gerbt. Anschließend wird sie in ein Wasserbad gelegt, in welchem sich das Bild an den nichtgegerbten Stellen mit Wasser ansaugt. Aus dem Wasserbad geholt, wird es mit einer Fettfarbe bestrichen, welche je nach Wassergehalt mehr oder weniger an der Schicht haftet. Die erzielte Wirkung liegt damit sehr nahe der Malerei.

Beim Bromöldruck wird der Bromöldruck in eine Presse gelegt und auf ein gutes Papier gedruckt. D.h. bei diesem Verfahren ist kein Fotopapier mehr vorhanden. Der Vorteil liegt hierbei, dass man weitere Eingriffe, z.B. mit Farbe, vornehmen kann.

Der Öldruck funktioniert ähnlich wie der Bromöldruck, nur dass hier nicht das Bromsilberbild zur Druckform wird, sondern ein Negativ auf eine Bichromatkolloidemulsion kopiert wird. Diese wird mit Chromsalzen gerbt und anschließend einem Wasserbad ausgesetzt. Danach wird noch mit Fettfarbe nachbehandelt.

Auf gleiche Weise funktioniert auch der Pigmentdruck, nur dass dieser durch das jeweilige Pigment in der Bichromatkolloidschicht eine charakteristische Farbe erhält (z.B. Kohleindruck für Reproduktionen von Grafiken und Zeichnungen).

Selbst noch 1930, als man in anderen Ländern schon viel fortschrittlicher war und bereits die Forderungen einer *"Neuen Sachlichkeit"* zu verwirklichen anstrebte, wollte man in Österreich, bis auf einige Ausnahmen, nichts vom *"Neuen Sehen"* hören. So schrieb Dr. Emil Mayer aus Wien im Jahrbuch des Verbandes der österreichischen Amateurphotographen Vereine in Wien von 1933 noch völlig der alten Tradition verhaftet: "Gleichwohl sind und bleiben sie der einzige Weg zu wirklich künstlerischer Betätigung in der Photographie. Diese Verfahren, augenblicklich von der kalten Flut der Vergrößerungen etwas zurückgedrängt,

⁹⁰ Beschreibung nach Hans Watzek in: *Wiener Photographische Blätter* 1897, Heft IV, S. 33, 102; zit. nach: von Brevern 1971 (Anm. 80), S. 29.

werden bald wieder die Führung in der photographischen Kunst übernehmen, die ihnen gebührt.“⁹¹

Heinrich Kühn und das "Trifolium"⁹²

Einer der wichtigsten international bekannten österreichischen Fotografen des Piktorialismus war Heinrich Kühn (1866-1944) – ein in Deutschland geborener, jedoch vor allem in Österreich praktizierender Fotograf, der eigentlich aus dem Bereich der Naturwissenschaften stammte, hatte er doch in Leipzig, Berlin und Freiburg Naturwissenschaften und Medizin studiert. Aus der Mikrofotografie, mittels der er vor allem Dokumentationen medizinischer Art herstellte, entwickelte sich auch seine Liebe zur Fotografie, sodass er dieses Hobby bald zur Lebensaufgabe – auch in beruflicher Hinsicht – machen konnte.

1891 fand die erste internationale Fotoausstellung des "Wiener Camera-Clubs" statt. Dort sah Kühn Bilder des "The Linked Ring"⁹³, dem er später selbst einmal beitreten sollte, sowie die Effekte von Alfred Maskell und George Davidson mit der Monokellinse, deren Ziel eine diffuse Lichtverteilung in Folge einer einfachen, unkorrigierten Linse war, welche somit ein weiches Bild und Unschärfe erzeugte. Davon zutiefst beeindruckt, begann auch Kühn sich eingehender mit der fotografischen Optik zu befassen und diesen Linsentyp zu benutzen.

Neben den fotografischen Arbeiten setzte Kühn sich auch theoretisch mit der Materie auseinander und verfasste einige Artikel und Aufsätze zu technischen Fragen, die unter anderem in den "Wiener Photographischen Blättern"⁹⁴ veröffentlicht wurden. Ebenso in "Camera Work", deren Verleger Alfred Stieglitz (1864-1946) war, in der englischen Zeitschrift "The Studio" und in "Das Deutsche Lichtbild". Stieglitz' Kontakte – vor allem zu

⁹¹ Emil Mayer, Zum Bromöl-Umdruck, in: Das österreichische Lichtbild 1933 (Anm. 81), S. 49.

⁹² Vgl. Kat. Ausst. Eine Ausstellung von 100 Photographien von Heinrich Kühn, hrsg. von Rudolf Kicken, Köln 1981.

⁹³ The Linked Ring wurde 1892 von 15 ehemaligen Mitgliedern der Photographic Society in London gegründet. Sie waren müde an der strengen Technikorientierung und am Kommerz, die die Photographic Society von ihren Mitgliedern verlangte. So trennte sich diese Splittergruppe von der Vereinigung und wollte "die Photographie aus dem Würgegriff der Technik und dem Zwang zum Dokumentarischen befreien und sie verstärkt als impressionistisches, flexibles Medium einsetzen" und veranstaltete eigene Versammlungen und Ausstellungen. Mitglieder waren unter anderem Alfred Maskell und George Davidson (1854-1930).

⁹⁴ Diese in aufwendiger Ausstattung erscheinende Zeitschrift wurde ab 1894 vom Club der Amateur-Photographen Wien im Eigenverlag herausgegeben.

Vgl. Geschichte der Fotografie in Österreich 1983 (Anm. 39), S. 66.

Kühn, indem sie gegenseitigen Gedankenaustausch pflegten – sollten später wichtig für die weite Verbreitung der österreichischen Kunstfotografie werden.

Kühn fertigte mit großer Intensität Stillleben und Landschaftsaufnahmen, welche er mit Hilfe des Gummidrucks verwirklichte. Im Weiteren stammen auch viele Porträts und Aufnahmen von Kindern von ihm.

Kühns um 1907 entstandenes Bild "Der Spiegel", ist einer seiner typischen Gummidrucke, die eine sehr romantische Stimmung wiedergeben. Die darauf abgebildete Dame betrachtet ihr Antlitz ganz unbeobachtet und in sich selbst versunken im Spiegel.

Diesen Ausdruck des "Abwesend-seins" finden wir auch vergleichsweise in Dante Gabriel Rossettis (1828-1882) gemaltem Bild der Proserpina von 1874 (Abb. 7). Ein hochrechteckiges Bild, das von einer zur Seite gedrehten Frau ausgefüllt wird. Ihr Kopf ist leicht gesenkt und der Blick andächtig zu Boden gerichtet. Er scheint, als würde er in die Ferne schweifen. Diesen "andächtigen" Blick unterstreicht der Apfel, den sie gedankenversunken in der Hand haltend auf ihre Brust geführt hat.

Dieser Ausdruck war es möglicherweise, den die Piktorialisten in den Bildern der Präraffaeliten suchten, deren Anliegen es war, literarische Stoffe mystifizierend und sensibel wiederzugeben und die gerne ideale, weibliche Schönheiten darstellten. Ganz evident ist das Vorbild der Präraffaeliten im Werk der international renommierten, englischen Fotografin Julia Margaret Cameron, das aus vielen romantischen Porträts besteht. Das Foto "Der Friedenskuss" zeigt ihre Orientierung am Romantizismus ihrer Vorbilder (Abb. 8). Zwei weibliche Personen mit langem wallendem Haar, die als Halbfiguren abgebildet sind, sind in eine deckenartige Kleidung gehüllt. Die Mädchen lehnen sich zärtlich aneinander und ihre Blicke schweifen abwesend in die Ferne gerichtet.

Hugo Henneberg (1863-1918) hatte den Gummidruck aus London mitgebracht, welcher sofort bereitwillig aufgenommen wurde und mit dem die Mitglieder des "Trifoliums" ab 1896 erfolgreich experimentierten. Ihnen war es wichtig, eine möglichst breite Tonwertskala zu erreichen, um somit einen größtmöglichen Naturalismus zu erzeugen. Das Vanitasstillleben von 1895/1906 hat eine breite Skala an Graustufen aufzuweisen. Das Stillleben war ein beliebtes Motiv, weil es in der Tradition der Malerei immer wieder aufschien. Durch den Druck wird besonders bei diesem Foto die Ähnlichkeit zur Malerei evident. Das Ensemble ist eine ausgewogene Komposition aus einem Totenkopf, der auf einem Buch liegt und einem umgefallenen Kerzenständer, das vor einer geschwungenen Draperie arrangiert wurde.

Nach dem ab 1897 verwendeten Kombinationsdruck ging man auf mehrfarbige Gummidrucke über, die nach Papiernegativen hergestellt wurden und daher ihre Struktur und somit malerische Unschärfe zeigten. Nun war die formale Gestalt der Bilder in den Vordergrund getreten und das Arbeiten mit Pinsel und Farbe im Herstellungsprozess des Edeldruckes verstärkte die Ähnlichkeit zur Malerei noch mehr.

Johann Josef Watzek (1848-1903) sollte nun der Dritte im Bunde sein. Eine Landschaftsaufnahme von 1906 zeigt eine Pappel im Wind und veranschaulicht eine ausgewogene Komposition. Es entstanden sehr viele Landschaftsaufnahmen wie diese, in denen die romantisch wirkende Landschaft einen fast erhabenen Eindruck machte.

Mit Watzek und Henneberg, die beide ebenfalls Mitglieder des "Wiener Camera-Clubs" waren, reiste Kühn nach Deutschland, Italien und Holland, wo sie sich als Gruppe verstanden und gemeinsam mit einem Kleeblatt und ihren drei Namen signierten. Später sprach der Kritiker Alfred Buschbeck den Namen "*Trifolium*" aus, welcher von nun an bezeichnend für gemeinsame Arbeiten dieser drei Fotografen werden sollte.⁹⁵

Ihre Arbeiten wurden erstmals gemeinsam in der fotografischen Abteilung der internationalen Ausstellung der Münchner Sezession im Herbst 1898 ausgestellt. 1902 hatte die Gruppe bereits so große Berühmtheit erlangt, dass sie zur 13. Ausstellung der Wiener Sezession geladen wurde, und im Dezember desselben Jahres ein reich ausgestatteter Folioband mit dem Titel "*Gummidrucke von Hugo Henneberg – Wien, Heinrich Kühn – Innsbruck, Hans Watzek – Wien*" erschien. Außerdem bestand die gesamte Ausgabe des Jahrbuchs "*Die Photographische Kunst im Jahre 1902*" ausschließlich aus Artikeln und Bildern des *Trifoliums*. Im gleichen Jahr stellte Watzek seinen ersten Dreifarben-Gummidruck aus drei Negativen her.

Durch den Tod Watzeks 1903 wurde der Zusammenhalt der Gruppe jäh unterbrochen. Weiters verlor Henneberg zunehmend das Interesse an der Fotografie und wandte sich den grafischen Künsten sowie der Malerei zu, sodass Kühn nun wieder allein zu arbeiten begann. Kühn zeigte vermehrt Interesse an technischen Fragen und veröffentlichte einige Diskussionen fototechnischer Art. Weiters entwickelte Kühn einen höher empfindlicheren

⁹⁵ Frank 1981 (Anm. 81), S. 3.

Film, den er "*sygraphischen Film*" nannte, welcher eine verbesserte Wiedergabe der Grauwertabstufungen ergab.

Während seines ganzen Lebens fand reger Gedankenaustausch mit anderen Fotografen statt und Kühn pflegte Kontakte neben jenen fast freundschaftlichen zu Alfred Stieglitz, dem Leiter der 1902 gegründeten New Yorker "*Foto Sezession*", deren Organ die schon erwähnte Zeitschrift "*Camera Work*" war. Zu dieser Gruppe zählten außerdem Gertrude Käsebier (1852-1934), eine piktorialistische New Yorker Fotografin, die sich vor allem auf das Porträt spezialisiert hatte, Eduard J. Steichen (1879-1973) und Clarence H. White (1871-1925).

Eduard J. Steichen muss durch sein besonderes Engagement noch hervorgehoben werden. Eigentlich kam er aus dem Metier der Malerei und wechselte in die Fotografie, mit der er sich zeitlebens intensiv auseinandersetzte. Sein besonderer Verdienst war es aber als Direktor der photographischen Abteilung des Modern Museum of Art die weltumfassende Ausstellung "*The Family of Man*" (1955) zusammenzustellen, mit der er neben dem fotografischen Inhalt auch einen moralisch sozialen Ansatz verfolgte und somit die "Aufgabe" der Fotografie auch auf diesen Bereich ausdehnte.

Kunstfotografie in der Steiermark

Der "*Amateur-Photographen-Club Graz*" und die "*Grazer Kunstphotographische Vereinigung*"⁹⁶

Der erste Amateurfotografenverein, der in einem Bundesland in Österreich nach der in der Bundeshauptstadt entstandenen "*Photographischen Gesellschaft*" und dem "*Wiener Camera-Club*" entstand, war der "*Grazer Amateur-Photographen-Club*" mit dem Gründungsjahr 1889. Sein Sitz war mitten im Stadtzentrum in der Enggasse 3 im 3. Stock. Die Gründungsmitglieder kamen hier in Graz, ganz im Gegensatz zum "*Club der Amateur-Photographen*" in Wien, bis auf einen Professionisten aus allen Bereichen der amateurmäßigen Fotografie.

Es waren ca. 25 Mitglieder aus besseren Schichten, davon als einziger Professionist der k. u. k. Hoffotograf Leopold Bude (1841-1907), der als einer der bekanntesten Fotografenpersönlichkeiten im Graz des 19. Jahrhunderts gilt. Weitere Mitglieder waren Dr. Johann Graus (1836-1921), ein Kunsttheoretiker und Denkmalspfleger, der später Herausgeber der Zeitschrift "*Der Kirchenschmuck*" und Landeskonservator für Steiermark wurde und sich

⁹⁶ Schiffer, in: Geschichte der Fotografie in Österreich 1983 (Anm. 39), Bd. 2, S. 66, 67 und 69; 150 Jahre Fotografie 1989 (Anm. 29), S. 5; Kat. Ausst. 1889-1989. 100 Jahre CDA Club der Amateurfotografen Graz, Graz 1989.

mit Architekturdokumentationen aus der Frühzeit beschäftigte, weiters der Maler und Fotograf Alois Kasimir, Gottlieb Marktanner-Turneretscher (1858-1920), der als Professor am Joanneum tätig war, der Pharmazeut Mag. Viktor Bauer, und viele andere mehr.

Die Funktion der ersten Obmänner übernahm – Dr. Max Wickenburg, k. u. k. Bezirkshauptmann, sowie der Maler-Professor Heinrich Bank. Im Vorstand waren weiters Albert Hennike, Assistent am zoologischen Institut der Universität Graz und der Arzt Dr. Joseph Güttler. Im Jahre 1894 übernahmen der schon erwähnte Turneretscher und der Univ.-Prof. Dr. Leopold Pfaundler den Vorsitz. Ab 1902 zählte der Verein bereits 100 Mitglieder.

Weiters waren der Apotheker Mag. Dr. Rudolf Dreweny, Univ.-Prof. Dr. Karl Laker, der Postoffizial Johann Valentin und Moritz O'Lynch of Town⁹⁷ im Club vertreten. Das heißt, die Mitglieder waren alle sehr gut gebildet und befanden sich zum Großteil in den besten Positionen. Ihr Anliegen war es, neben der künstlerischen und technischen Weiterentwicklung des Mediums, "[...] breite Gesellschaftskreise aktiv am kulturellen Geschehen zu beteiligen, eine Art 'Volkskunst' zu kreieren",⁹⁸ jedoch leitete der Weg nicht zu den Massen, sondern hatte vielmehr zu einer "elitären" Fotokunst geführt.

Vom Programm her stand der Club der "*Photographischen Gesellschaft*" nahe, da er sowohl auf die künstlerische als auch angewandte Fotografie Wert legte. Durch die beiden in Graz ansässigen Hochschulen und die 1811 gegründete Forschungsstätte Joanneum spielte auch die wissenschaftliche Seite eine wichtige Rolle.

Bereits 1902 kam es zur ersten größeren Ausstellung des Vereins, an der sich neben den Clubmitgliedern Aussteller aus Wien, Deutschland und den österreichischen Kronländern beteiligten. Diese "*Internationale Ausstellung für Amateur-Fotografie*" fand in der Bibliothek der Alten Universität in der Hofgasse statt und umfasste alle Sparten der künstlerischen Fotografie und im Weiteren ihren wissenschaftlichen Gebrauch. Fünf Jahre später, bei der zweiten großen Ausstellung des Clubs, konnte man nur mehr Kunstfotografie sehen.

1909 kam es aufgrund heftiger, innerer Auseinandersetzungen zur Abspaltung von neun Mitgliedern unter der Führung von Heinrich Bachmann, Prof. J. Stzrygowski und Maximilian Karnitschnigg, die sich ausschließlich mit der "bildmäßigen Fotografie", also einer

⁹⁷ Moritz O'Lynch of Town war der Bruder des Landschaftsmalers Carl.

Vgl. Geheimnisvolles Licht-Bild 1979 (Anm. 5), o.S.

⁹⁸ Geheimnisvolles Licht-Bild, a.a.O.

"künstlerischen", beschäftigen wollten und keinerlei Interesse mehr am wissenschaftlichen Aspekt der Fotografie zeigten. Somit wurde die "*Grazer Kunstphotographische Vereinigung*" gegründet, der auch Haluschka, Lebedenig und Gasser mitangehörten. Ihr Clublokal befand sich zuerst im Hause Bismarckplatz 1 und wurde dann auf den Schloßbergkai 32 verlegt.

Durch den 1. Weltkrieg (1914-1918) kam es zur Unterbrechung der Vereinstätigkeit und erst 1924 erweckte Hugo Haluschka (1880-1951), der bereits bei der Abspaltung eines Teils der Kunstfotografen 1909 vom "*Amateur-Photographen-Club*" dabei war, die "*Kunstphotographische Vereinigung*" wieder. Haluschka und Karnitschnigg, der zum Vizepräsident avancierte, waren die treibenden Kräfte bei der Wiederaufnahme. Weitere Mitglieder waren Curt von Coll, Robert Müller, Franz Brauner, Hack-Udalrich, Steiner Johann, Alois Thurnwald, Helmuth Geßner, Viktor Bauer, Franz Stockbauer, Konrad Preth und andere.

Diese Art der Fotografie lebte nun in den Zwischenkriegsjahren auf und konnte eine internationale Hochblüte erreichen. Die noch vor dem Krieg gültigen ästhetischen Zielsetzungen – thematisch und inhaltlich – behielt die Fotografie bei, doch beschränkten sich die Mitglieder bei den Druckverfahren nun ausschließlich auf den Bromöldruck, mit dem sie weiche, malerische Übergänge erzielen und Details unterdrücken konnten. Experimentelle Tendenzen, die in Deutschland im Bauhaus schon von Laszlo Moholy-Nagy u.a. verfolgt wurden, brachte die österreichische Fotografie erst nach dem 2. Weltkrieg zu einer Weiterentwicklung. Aber schon ab 1933 nahmen auch die Jünger der "*Kunstphotographischen Vereinigung*" die Ideen der "Neuen Sachlichkeit" auf, von der in Kapitel 4 noch genauer die Rede sein wird, und kamen zu sachlichen Aufnahmen durch nüchterne Darstellung der neuen Themen. Jedoch schon mit 1938 erliegen die "Neue Sachlichkeit" und eine weitere Strömung der Fotografie, die sich mit experimentellen Tendenzen im deutschen Sprachraum beschäftigt hatte, den politischen Entwicklungen. Nach dem 2. Weltkrieg wurde die "*Kunstphotographische Vereinigung*" Graz nicht wieder gegründet, obwohl es in den teilweise wieder auflebenden Fotoclubs durchaus noch bis ca. 1960 Tendenzen zur "bildmäßigen Fotografie" gab.

Nun sollen einzelne Mitglieder genauerer Betrachtung unterzogen werden, wobei versucht werden soll, von jedem einzelnen die Besonderheiten seines Oeuvres hervorstreichend und nur überblickartig einen Teil seines Gesamtchaffens aufzuzeigen.

*Hugo Haluschka*⁹⁹

Hugo Haluschka zählt sicherlich zu den bekanntesten österreichischen und führenden steirischen Fotografen auf dem Gebiet der am Piktorialismus orientierten Kunstfotografie. Sein Tätigkeitsbereich war aber auch auf Publikationen und die Funktionärstätigkeit im Club erweitert.

Haluschka wurde am 17. September 1880 in Wien geboren, übersiedelte jedoch schon in früher Kindheit mit den Eltern nach Graz. Dort begann er sein Jusstudium an der Karl-Franzens-Universität und promovierte 1906 zum Doktor der Rechte. Bald darauf heiratete er die Französin Héléne Grilliet, eine bekannte Schriftstellerin.

Ab 1904 musste er als Offizier an der Front dienen, wo er erst in Galizien und dann ab 1915 am Isonzo und in Südtirol eingesetzt wurde, und kehrte 1918 zum Hauptmann befördert, aus dem Krieg zurück.

Nach dem Stillstand jeglicher kunstfotografischer Tätigkeit im 1. Weltkrieg kam es 1924 zu einer Reaktivierung, wobei Haluschka hier federführend war und auch bis zu seinem Tod den Vorsitz des Vereins übernahm. Er förderte stärkere Individualisierung und Persönlichkeitsentfaltung bei den Mitgliedern und wollte weg von einem einheitlichen Stil der Gruppe, der sich in Graz durch Dr. Bachmann vor dem Krieg ergeben hatte.

Haluschka nahm an vielen nationalen und internationalen Ausstellungen sowie Wettbewerben teil und konnte zahlreiche Medaillen und Diplome erwerben. Außerdem war er Geschäftsleiter der Zeitschrift *"Photographische Mitteilungen für die Alpenländer"*. Er starb 1951 in Graz.

Dr. Hugo Haluschka machte 1903 den allerersten farbigen Bromölumdruck in Graz.¹⁰⁰ Bis zum Ende seines Schaffens blieb er der künstlerischen Fotografie, die für ihn am besten durch verschiedenste Druckarten verwirklicht werden konnte, verhaftet und fand keinerlei Interesse am "Neuen Sehen". Er propagierte noch im Jahre 1933, weiterhin den Drucktechniken verpflichtet zu bleiben und diese anzuwenden, obwohl in anderen Ländern schon lange die "Neue Sachlichkeit" Oberhand genommen hatte: "Bei so ungeheurer Fülle der Möglichkeiten – warum sieht man in den Ausstellungen nur Bromsilberbilder [Anmerkung: Einfache

⁹⁹ Grazer Kunstphotographen, hrsg. von Armgard Schiffer und Ernst M. Fürböck, Graz 1981.

¹⁰⁰ 150 Jahre Fotografie 1989 (Anm. 53), S. 14.

Vergrößerungen ohne Edeldruck-nachbearbeitung]? Wäre es jetzt nicht hoch an der Zeit und geradezu Pflicht, aus diesem quellenden Reichtum mit vollen Händen zu spenden?"¹⁰¹

Das Bild "Regentag", das um 1920 entstanden ist, zeigt einen typischen Bromölumdruck dieser Zeit (Abb. 9). Nicht nur die Technik ist hier bezeichnend, sondern auch der Inhalt und die Darstellung. Es handelt sich hierbei um ein Stimmungsbild des Grazer Hauptplatzes mit wartenden Menschen, das an einem Regentag aufgenommen wurde. Die Stimmung wird durch den Nebel und das dadurch resultierende Auflösen der Umrisse des Rathauses in undefinierte Flächen vermittelt. Die dunklen Personen in Gruppen bilden einen schweren Gegenpol am unteren Bildrand zum hellen, leichten Dunst oben.

Regenstimmungen waren Lieblingsstimmungen der Piktorialisten, die sich am Impressionismus orientierten, wie wir auch auf Alfred Stieglitz' Aufnahme von 1911, die nur einige Jahre zuvor in New York während eines Frühlingsregens entstand, erkennen können (Abb. 10). Seine Aufnahme zielt auf die selbe Stimmung ab. Im Hintergrund der verregneten Stadt sehen wir Menschengruppierungen und ein im Regennebel verschwindendes Gebäude. Im Vordergrund ist hier groß ein schwächlicher Laubbaum abgebildet, der gemeinsam mit der hellen Person links außen ins Bild führt. Das Bildformat, das die Linie des Baumes verfolgend, sehr schmal und hoch ist, drückt dadurch die Stimmung noch besser aus und jedoch ganz im Gegensatz zu Haluschkas Bild.

Vom Bildformat jenem Foto von Stieglitz sehr ähnlich ist Haluschkas Bromölumdruck einer Schafweide, nur dass sich hier das extreme Rechteck als Querformat darlegt. Auch vom Format her bleiben Kunstfotografen nicht in den konventionellen Formen und Größen, sondern versuchen ins Extreme zu gehen. Am Bild sehen wir eine weite, flache Landschaft mit weidenden Schafen im Vordergrund und einer fast verschwindend kleinen Hirtenfigur etwas rechts der Mitte. Das Bild stellt eine ausgewogene Komposition dar, dessen höchster Punkt, der somit den Blick als erster gefangen nimmt, nicht ganz in die Mitte gelagert ist. Durch die immer unschärfer und somit undefinierter werdende, weite Landschaft und die Schafe, die langsam vom Betrachter wegzutragen scheinen, strahlt dieses Bild eine gewaltige Ruhe aus.

¹⁰¹ Hugo Haluschka, Alte und neue Wege, in: Das österreichische Lichtbild 1933 (Anm. 81), S. 49.

*Maximilian von Karnitschnigg*¹⁰²

Auch Maximilian von Karnitschnigg zählt zu den bekannten österreichischen Kunstfotografen, die in der Steiermark ansässig waren. Wichtig waren neben seinen künstlerisch hochwertigen Aufnahmen auch seine zahlreichen Publikationen, sowohl zu technischen Fragen als auch in Hinblick auf künstlerische Themen, die ihn zu einem der führenden Fotopublizisten im gesamten deutschsprachigen Raum machte.

Maximilian von Karnitschnigg wurde am 17. Dezember 1872 in Graz in eine Juristenfamilie geboren. Nach dem Besuch des akademischen Gymnasiums ebendort setzte er seine Ausbildung an der Militärakademie in Wiener Neustadt fort und wurde im 1. Weltkrieg als Berufsoffizier an die Front berufen.

1894 begann er erste Beschäftigungen mit der Fotografie. Im Jahre 1900 heiratet er eine Russin, die ihn in 17 Garnisonen nach Ostgalizien und Polen begleitete. 1914 wurde er zum Kriegsdienst berufen. Er stand als Generalmajor an der russischen Front, wo er fotografische Aufnahmen bei Zawadow machte und eine Art "fotografisches Kriegstagebuch" führte. 1916 wurde er zum Generalstabschef in Budapest befördert, wo er bis zur Machtübernahme von Béla Kuhn blieb. Dann gelang es ihm Budapest zu verlassen und mit dem Schiff nach Wien zu gelangen, von wo er schon ein Jahr später wieder nach Graz zurückkehrte.

Nach dem 1. Weltkrieg trat er in den Dienst der Steiermärkischen Landesregierung und widmete sich daneben mit großem Eifer der Fotografie.

Zwischen 1927 bis 1933 beschickte er 51 internationale Salons mit seinen Fotos, von denen 215 angenommen wurden, und beteiligte sich an zahlreichen nationalen und internationalen Kunstausstellungen. Sein Oeuvre war breitgestreut und reichte von Architekturaufnahmen, vor allem jenen des Grazer Stadtbilds bis hin zur Abbildung von Landschaft, Theater und Technik. Auch Karnitschnigg war ein überzeugter Anwender des Bromöldrucks und verteidigte die Kunstfotografie, die er betrieb, gegen die Bauhausfotografie, die er als "seelenlose Photographie"¹⁰³ bezeichnete. Er kritisierte an ihr, dass in der Fotografie das innere Erlebnis nicht durch das konstruktive Element überwuchert werden dürfe, und hielt somit an den Idealen der Kunstfotografie der Jahrhundertwende fest, von denen er zeitlebens nicht abwich.

Er starb 1940 in Graz.

¹⁰² Grazer Kunstphotographen 1981 (Anm. 99) und Geschichte der Fotografie in Österreich 1983 (Anm. 39), Bd. 2, S. 136.

¹⁰³ Geschichte der Fotografie 1983 (Anm. 39), Bd. 1, S. 199.

In thematischer Hinsicht offenbart sich Karnitschniggs Schaffen mit einem quasi unbegrenzten Arbeitsbereich, wobei Schwerpunkte auf Architektur, davon viele Dokumentationen von Bauten der Altstadt im Auftrag der Stadt Graz, und Landschaft gesetzt wurden, welche natürlich mit Edeldrucktechniken ausgeführt waren. Weiters setzte er sich auch mit Dokumentationen auseinander, wie z.B. jene alter Hammerwerke und Sensenschmieden der Steiermark im Auftrag von Prof. Geramb. Darüber hinaus testete er für Kodak Geräte und Fotopapiere.

Von ihm stammen auch zahllose Theateraufnahmen, die er zum Teil in Salzburg, wo er einige Jahre verbrachte, auf Wunsch von Max Reinhardt bei den Festspielen machte. Er war der einzige der Grazer Kunstfotografen, der sich mit diesem Sujet auseinandersetzte. Karnitschnigg trug damit auch wesentlich zur steigenden Popularität des Theaters bei.

Seine Beschäftigung mit diesem Thema fand jedoch nicht nur in bildlicher, sondern auch in schriftlicher Form statt. Wir haben ein Zeugnis davon im Jahrbuch des Verbandes der österreichischen Amateurfotografenvereine von 1933, in der er einen Artikel den Theateraufnahmen widmet, in dem er erklärte, wie die Szenerie vom Bühnenbild bis hin zu den Personen gestaltet sein soll, wie die Beleuchtung am besten gewählt wird und in welchen er auch technische Daten anführte.¹⁰⁴ Besonders wichtig sei jedoch ein gelungener künstlerischer Gesamteindruck. "Nicht die Bühneneinrichtung allein in ihrer gegenständlichen Wiedergabe, in greller Beleuchtung aufgenommen, wird den Besucher künstlerisch befriedigen können, sondern nur das rein Wesenhafte, das die Idee des Stückes erfaßt und verkörpert."¹⁰⁵ Als weiteren Tipp teilte er dem Leser mit, dass es klüger wäre während der Generalprobe zu fotografieren, da hier noch Verbesserungen in der Lichtführung gestattet wären. Als Lichtquelle seien transportable Scheinwerfer und Blitzgeräte auszuklammern, da diese zu harte Schatten werfen, eine gleichmäßige Bühnenbeleuchtung sei angebracht.

Als Objektiv plädierte er auf ein sehr lichtstarkes, was sich durch die Bewegung der Personen und die dadurch eventuell resultierenden Unschärfen von selbst versteht. Bei der Brennweite riet er zu 13,5 cm oder noch längeren und als optimalste Aufnahme-formate gab er 6 x 9 cm oder noch besser 9 x 12 cm an. Für besonders spannend hielt er Aufnahmen hinter dem Vorhang mit originellen Bildausschnitten und ungewohnten Perspektiven.

¹⁰⁴ Maximilian Karnitschnigg, Theateraufnahmen, in: Das österreichische Lichtbild 1933 (Anm. 81), S. 51f.

¹⁰⁵ Maximilian Karnitschnigg, a.a.O., S. 51.

Zwei dieser Theateraufnahmen zeigen das soeben Besprochene realisiert.

Das Foto betitelt mit Strindbergs "Traumspiel" zeigt den Traum des Kandidaten, das mit seinen beiden spitzbogenartigen Schatten wahrscheinlich den Blick durch ein Fenster imitiert. Links sehen wir einen übergroßen Schatten einer mächtigen Person und rechts die zusammengekauerte Gestalt mit hinabgesunkenem Kopf einer anderen. Durch den Bromöldruck wird hier der Eindruck des Mystischen, Übermächtigen noch verstärkt.

Fausts Schlusszene mit der Himmelfahrt zeigt in der Mitte eine, unter einem gewaltigen Spitzbogen erhobene stehende Gestalt, die ihre Arme zu einer vor ihr knienden Person ausstreckt (Abb. 11). Von oben trifft ein breiter Lichtstrahl auf sie herab. Rundherum stehen viele Menschen in weißen Gewändern, die zu ihr aufblicken. Auch hier ist die Lichtführung wieder charakteristisch und wird durch den Bromöldruck in ihrer Wirkung gesteigert. Man darf aber nicht vergessen, dass bei den Theaterinszenierungen der Künstler nicht alles komponieren kann, da ja das Bühnenbild und seine Gestaltung schon mehr oder minder vorgegeben sind.

Auch Bilder der Bühnendarsteller gehören in seinen Themenkreis, von denen Gisèle Freund meinte: "Das Theater wurde durch die Veröffentlichung von Schauspielerporträts noch populärer."¹⁰⁶ Somit konnte die Fotografie zu einer stärkeren Verbreitung eines anderen "Mediums" beisteuern.

Das Porträt von Mephisto zeigt das Brustbild eines Schauspielers in seiner Verkleidung. Auch die Handhaltung und der Gesichtsausdruck sind ganz der Gestalt des rezitierten Mephisto angepasst, womit der Rezipient die Gestalt der verkörperten Figur gut erfasst. Schon auf den ersten Blick gelingt es dem Rezipienten – auch ohne näheres Wissen – den Bildinhalt und die Aussage der Person zu erkennen.

In einer weiteren Theateraufnahme von Karnitschnigg steht eine Figur mit ausgebreiteten Armen, die Verkörperung des Todes aus dem Stück "Einladung des Todes", das ganze Bildformat ausfüllend im Vordergrund (Abb. 12). Durch den Edeldruck, der die Konturen verschwimmen und keine genauen Abgrenzungen der Gestalt erkennen lässt, ist das Mystische und Verklärte der Erscheinung noch unterstrichen. Sie scheint wie aus dem Nichts von unten aufzutauchen.

¹⁰⁶ Freund 1979 (Anm. 52), S. 69f.

Curt von Coll

In der "Grazer Kunstfotografischen Vereinigung" werden meist nur die beiden Mitglieder Karnitschnigg und Haluschka hervorgehoben und anderen Kunstfotografen wird weniger Aufmerksamkeit geschenkt. An dieser Stelle muss jedoch eine weitere Fotografenpersönlichkeit, nämlich die des Curt von Coll (1887-1958), hervorgehoben werden. Mir persönlich erscheint er als einer der hervorstechendsten der Mitglieder, da er in seinen Fotos sehr viel Gefühl für schöne Motive, spannende Bildkompositionen und besonders auch für ansprechende Lichtsituationen beweist. Meiner Meinung nach müsste dieser Fotograf im gleichen Atemzug mit den beiden bekannten Grazer Kunstfotografen Haluschka und Karnitschnigg genannt werden, ist er ihnen vielleicht mehr als ebenbürtig.

Curt von Coll wurde 1887 in Graz geboren und starb 1958 ebendort. Er war als Landesrechnungsrat und Amateurfotograf tätig. In seinen Arbeiten beschäftigte er sich zum großen Teil mit der Dokumentation verschiedener Stifte, wie Rein oder Groß St. Florian in Oberösterreich, und Kirchen (Grazer Dom, Admont), sowie mit Aufnahmen der bäuerlichen Kultur und Arbeit. Diese Bilder sind von starkem ästhetischem Gehalt und bestechen durch ausgewählte Bildausschnitte, die sein Gefühl für ausgewogene Kompositionen zeigen, und spannende Licht-Schattenspiele, welche sich durch einen interessanten Lichteinfall ergeben.

Auch das Bild des Mönches am Fenster (Abb. 13), besticht durch die aufregende Lichtsituation, die das ganze Bild, welches dadurch fast geometrisch aufgebaut wirkt, spannend erscheinen lässt. Die Aufnahme wird in verschiedene große, helle und dunkle geometrische Flächen unterteilt, in die auch das Fenster eingegliedert wird. Das einzig Organische im Bild stellt der Mönch dar, der sich in das Gefüge eingliedert. Das Bild besteht aus wenigen Elementen und beschränkt sich daher auf das Wesentliche: den Mönch und das Fenster. Der Rest ist in Unklarheit belassen. Daher strahlt die Aufnahme eine unglaubliche Ruhe und Mystik aus, sodass die Askese und das Eremitentum, denen sich der Mönch unterzieht, verdeutlicht werden. Man könnte auch den aus dem Fenster in eine unbekannte Ferne schweifenden Blick wie ein sehnsüchtiges Aufbegehren deuten.

Auch seine Porträts sind nicht konventioneller Art. Er hat eine große Anzahl von Bauernbildnissen gemacht, die den Rezipienten mehr sehen lassen als nur eine Person. Er versucht die Persönlichkeit des Menschen hervorzukehren und jeden aus einem anderen Winkel, mit anderem Hintergrund und anderer Lichtgestaltung aufzunehmen.

Im Porträt der alten Frau setzt er diese z.B. nicht ganz in die Bildmitte, sondern rückt sie etwas an den rechten Rand. Außerdem ist sein Blickpunkt ein wenig erhöht, sodass diese zum Betrachter aufblicken muss und dadurch kleiner erscheint, als sie vielleicht sein mag. Ihr Gesichtsausdruck ist ein natürlicher – kein aufgesetztes, künstliches Lächeln, sondern der Gesichtsausdruck einer zufriedenen, alten Bäuerin. Ebenso ihre Haltung, die durch ein Leben lang beschwerliche Arbeit schon etwas gebückt ist.

Ähnliches macht von Coll beim Foto des Bauernkindes (Abb. 14), das er auf eine sonnendurchflutete Wiese setzt, um somit – wie schon vom Bild mit dem Mönch bekannt – mit dem Lichteinfall zu spielen. Das Kind nimmt die Gegenwart des Fotografen gar nicht zur Kenntnis, sondern ist in die Tätigkeit vertieft, sich seine Schuhe anzuziehen. Das Wesen eines Kindes, dass es in jegliches Handeln versinken kann und dabei die Umwelt nicht mehr wahrnimmt, kommt hier gut zum Ausdruck. In der Komposition rückt er das Kind an den rechten Bildrand, womit es durch seine Haltung einen leichten Halbkreis beschreibt. Den Blickfang übernimmt in diesem Fall sicher das einfallende Sonnenlicht, das den Kopf des Kindes umstrahlt und fast "erstrahlen" lässt.

Auch Heinrich Kühn stellte sehr gerne Kinder – vor allem seine eigenen – in seinen Aufnahmen dar. In Heinrich Kühns Foto seiner drei Kinder Edeltrude, Hans und Walter von 1912 sitzen sie einander gegenüber auf einem Sofa in einem Innenraum und sind in ein Gespräch, wahrscheinlich ein Spiel, vertieft. Auch hier ist wieder das scheinbare "Nicht-bemerken" des Fotografen wiederzufinden, sodass die Kinder in ihrer natürlichen Situation, in der sie sich zum Zeitpunkt der Aufnahme befanden, völlig ungestört aufgenommen wurden. Durch den Gummidruck wird der Eindruck dieser Ruhe und Ungestörtheit noch zusätzlich verstärkt.

Auch eine Landschaftsaufnahme Curt von Colls (Abb. 15), wieder mit Kind und Weg, spricht durch ihre einfache, aber dennoch sehr ästhetische und ausgewogene Komposition an. Nicht nur die Technik, sondern auch das Sujet ist hier stärker als in den anderen Beispielen an die impressionistische Malerei angelehnt, handelt es sich ja hier wie oft in impressionistischen Gemälden um eine Landschaft – das Kind ist nicht Hauptthema.

Als Vergleichsbeispiel sehen wir einen Druck von dem internationalen Piktorialisten Karl F. Struss (Abb. 16), der eine ähnliche Situation eines Weges in einer freien Landschaft darstellt. Der Mensch, klein und im Hintergrund, ist der allmächtigen Natur untergeordnet. Durch den Druck entsteht eine romantisierende Wirkung. Dieses Motiv ist unter den Piktorialisten ein

sehr beliebtes und man trifft es immer wieder an: ein Weg der scheinbar ins Unendliche führt und dem der Mensch klein und unwichtig untergeordnet ist, eine rein "dekorative" Rolle spielt – der Mensch und das Erhabene der Natur, fast noch eine Gesinnung der romantischen Malerei.

Dr. Robert Müller

Dieser Kunstfotograf wird in diesem Abschnitt unter dem Aspekt der Reisefotografie behandelt.

Robert Müller (1897-1951), ein Grazer Hochschullehrer, gilt als einer der bekannteren Amateurfotografen unter den Mitgliedern der Kunstphotographischen Vereinigung. Vor allem in der Zwischenkriegszeit wurde er durch seine künstlerischen Aufnahmen in Bromöldrucken bekannt. Zu seinen beliebten Sujets zählen vor allem die Landschaft, besonders Bergaufnahmen, aber auch Burgen und Schlösser der Steiermark und Kärntens. Der Alt-Grazer Architektur wurde verstärkt Aufmerksamkeit geschenkt.

So wie viele andere Mitglieder der "Grazer Kunstphotographischen Vereinigung", hat auch er zahlreiche Aufnahmen auf Reisen gemacht hat. Nachdem ihm die Landschaft ohnehin ein Anliegen war, konnte er seine Vorstellungen von Aufnahmen dieser im Ausland, aufgrund des Reizes des Fremden und Unbekannten, noch besser verwirklichen.

Eine seiner Reisen hatte ihn nach Venedig geführt, eine Stadt, die aufgrund ihrer eigenen Stimmung bei den Kunstfotografen sicher guten Anklang fand. Bei einem Bromölumdruck von 1924 stehen groß im Vordergrund drei parallele, schlanke Gondeln, dazwischen wellt sich unruhig und bewegt das Wasser (Abb. 17). Im Hintergrund sehen wir wie in nebelverhangener Ferne Andrea Palladios Kirche San Giorgio Maggiore. Der Bromölumdruck verstärkt die mystische, romantische Stimmung der Stadt. Dass hier die "bildmäßige" Aussage des Bildes dem dokumentarischen Wert vorgezogen wurde, ist evident, wäre sonst ja die Fassade der Kirche in nüchterem Stil und ohne die Verschönerung des Druckes im Vordergrund.

Helmuth Geßner¹⁰⁷

Helmuth Geßner (1892-1971) wurde 1892 in Judenburg geboren, wuchs jedoch in Mähren auf. 1913 kam er nach Graz, wo er ab 1920 als Amateurfotograf auf dem Gebiet der Fotografie tätig war. Als gelernter Feinmechaniker gründete er 1928 eine Werkstatt in Graz.

¹⁰⁷ Geschichte der Fotografie in Österreich 1983 (Anm. 39), Bd. 2, S. 120.

Sein Interesse an der Fotografie verhalf ihm auch zu einer Mitgliedschaft in der "Kunstphotographischen Vereinigung", deren Präsident er nach dem Krieg auch wurde.

In seinem Themenspektrum lässt sich Geßner wenig einschränken, er beschäftigte sich auf vielerlei Gebieten und suchte ein möglichst breit gefächertes Oeuvre zu erreichen. Seine Fotografie ist eine klassische, die jedoch ästhetische Ansprüche stellt. Sein beliebtestes Edeldruckverfahren ist der Bromöldruck, jedoch hat er alle seine Fotos, die vor allem in den zwanziger Jahren entstanden, erst in den Fünfzigern zu diesem umgesetzt. Wahrscheinlich ist dies seiner Behinderung zuzuschreiben, die es nicht mehr zuließ, weitere Fotos zu machen. Somit wurde er auch zum letzten Bromöldrucker der Steiermark, wenn man bedenkt, dass 1950 bereits die TVN-Fotogruppe ins Leben gerufen wurde.

Besonders die österreichische Fotografiengeschichte zeichnet sich durch die intensive Auseinandersetzung mit der Lebens- und Arbeitswelt aus (vgl. auch die Bilder Haluschkas und von Colls). Die "Heimatfotografie" mit Szenen aus dem bäuerlichen Leben ist ein beliebtes Genre, gibt es ja auch genügend Motive in ihrer nächsten Umgebung. Es wird weniger auf eine dokumentarische Darstellung Wert gelegt, nicht die harte körperliche Arbeit gezeigt, sondern eine ideelle Realität des ländlichen Lebens, die im Gegensatz zur städtischen Lebensweise eine romantisierend-verklärte Position einnehmen soll. So kommt es zu Edeldruckaufnahmen, die in einer Art "Agrarromantik" ein malerisches Erscheinungsbild des bäuerlichen Lebens aufzeigen.

Eine Art "bäuerliches Stillleben" zeigt das Foto mit dem einsamen Pflug auf dem weiten Feld bei dämmeriger Abendstimmung (Abb. 18). Es wirkt sehr romantisch und die Assoziationen sind bestimmt andere als körperliche Arbeit.

Auch der Bromöldruck betitelt mit "Weißkugel" bleibt im Genre der "Heimatfotografie". Er zeigt zwei höchstwahrscheinlich "bäuerliche" Bergsteiger in einer verschneiten alpinen Gipfelloandschaft. Sehr spannend ist hier der Kontrast zwischen den fast schattenhaften Gestalten der Bergsteiger, die sich groß im Vordergrund befinden und der weißen weiten Schneelandschaft, auf die ihre Blicke gerichtet sind. Durch den Bromöldruck, der unscharfe Konturen erzielt, wirkt die Landschaft als sei sie in ein Schneegestöber getaucht.

Franz Brauner, Franz Stockbauer, Heinz Pirrer und Fischer

In diesem Abschnitt sollen diese vier Fotografen zusammengefasst werden, da sie schon viel fortschrittlicher waren als die anderen Mitglieder der "Kunstphotographischen Vereinigung" und der "Neuen Sachlichkeit" schon näher standen.

Auf den Studienrat Prof. Franz Brauner, der 1886 geboren wurde und als Professor an der Lehrerbildungsanstalt in Graz tätig war, soll an dieser Stelle noch kurz eingegangen werden. Schließlich waren es der gelehrte Kunstschlosser Franz Stockbauer (1901-1962), der nach dem 2. Weltkrieg Direktor einer Grazer Tageszeitung und Vizepräsident des Steiermärkischen Landtages wurde, und Franz Brauner, die in den zwanziger und dreißiger Jahren das neue Gedankengut aufgriffen.

Franz Brauners "Landschaft mit Bäumen" zeigt eine Landschaftsaufnahme, die einen in den Schnee getretenen Pfad durch einen Wald darstellt. Die Baumstämme zu beiden Seiten des Weges, die aufgrund des Bildformates so beschnitten werden, dass sie keine Wipfel mehr tragen, werden somit zu parallelen, rein geometrischen Ornamenten abstrahiert und dienen nur als blickführende Elemente. Daher erhält das Bild einen sehr grafischen, nüchternen Eindruck.

Das Foto Brauners betitelt mit "Samstagnachmittag" ist eine einfache, fast nüchtern wirkende Aufnahme eines älteren Bauernhauses in Rust am Neusiedlersee (Abb. 19). Die Ruhe des Samstagnachmittags wird in diesem Foto ausgedrückt. Der karge, herbstliche Baum, der sich nach oben hin zur Seite biegt, bildet das Zentrum des Bildes. Hinter ihm erhebt sich das schwere, feste Bauernhaus, das im Gegensatz zu den filigranen, feingliedrigen Ästen steht. Weiters sind zwei Personen auf dem Bild auszunehmen. Eine sitzende Bauersfrau, die wahrscheinlich in ihre Arbeit vertieft ist, und eine weitere Person, die aus dem geöffneten Fenster blickt. Der Mensch ist der Architektur hier jedoch untergeordnet. Dadurch, dass das Bild nicht in einem Druckverfahren weiterbearbeitet wurde, fehlt dieser romantische Ausdruck, den wir in den Bildern Haluschkas, von Colls und Karnitschniggs finden. Daher wirkt das Bild weit sachlicher und nüchterner.

Bei Franz Stockbauers Aufnahme von "Almhütten", fällt uns die nüchternere Darstellungsweise auf (Abb. 20). Kein Öldruck versucht das Bild zu "verschönern", dadurch fehlt auch die romantisierende Gesinnung, wie wir schon auf den vorangegangenen Abbildungen erkennen konnten.

Fischer war einer der führenden Köpfe des Clubs. Er verfolgte in seinen Fotos, die aber teilweise auch erst später – so um 1945 – entstanden, eine sehr klare Linie und zeichnete sich durch rege Teilnahme an Ausstellungen aus. Sein Atelier hatte er in der Mandellstraße/Ecke Sparbersbachgasse in Graz. Er sah schon viel weiter als die anderen und in seinen Porträts ist schon eine gewisse nüchterne Sachlichkeit und Einfachheit zu erkennen.

Ing. Heinz Pirrer fotografierte nicht mehr mit einer Großbildkamera so wie die meisten anderen Amateurfotografen, sondern mit einer Leica. Seine Bilder sind ebenfalls schon weit fortschrittlicher und er neigte auch zu Experimenten wie dem Tonwert-trennungsverfahren¹⁰⁸ und dem Reliefdruck.

Die Mitglieder der „Grazer Kunstphotographischen Vereinigung“ konnten nicht umhin, sich nun ebenfalls den neuen Strömungen zu öffnen – auch wenn dies, wie auch im restlichen Österreich, um einige Jahre verspätet passierte und nur rudimentär in wenigen Ansätzen.

2. Anfänge experimenteller Fotografie in der Steiermark

In den dreißiger und zuvor schon in den zwanziger Jahren kam immer mehr das Bedürfnis nach einer „neuen Fotografie“ auf, die sich von bestimmten Mitteln der Kunstfotografen losreißen sollte. Es gab nun zwei verschiedene Stränge dieser „neuen Fotografie“: Der eine bestand eher aus dem nüchternen Abbilden eines Gegenstandes – einer neuen Sachlichkeit also, die die Gegenstände als solche ohne Veränderung sehen und sie mittels verschiedenster bildkompositorischer Mittel ins rechte Licht rücken wollte (vgl. Neue Sachlichkeit) und auf der anderen Seite aus einer experimentellen Strömung, in der die Technik und die Entdeckung ihrer Mittel primär im Vordergrund standen.

Mikrofotografie¹⁰⁹

Als die Technik der Mikrofotografie erst am Beginn des Entwicklungsstandes war und sie daher noch nicht allzu viele Möglichkeiten zur künstlerischen Gestaltung dieser Mikroskop-Bilder fand, galt es den hochvergrößerten Gegenstand einfach zu dokumentieren. Jedoch entwickelte sich die Technik weiter und mit dem höheren Wissensstand und somit den

¹⁰⁸ Beim Tonwerttrennungsverfahren geht es darum, die großen Kontraste, die sich oft in einem Rahmen von mehr als 1:500 aufhielten, abzuschwächen, da das Fotopapier nicht in der Lage war, größere Hell-Dunkel-Unterschiede als 1:40 abzubilden. Deshalb wurde 2 Negative von einem Bild angefertigt und übereinanderbelichtet. Da es sehr schwierig war, diese Negative zur Deckungsgleichheit zu bringen, wandte man es vor allem bei Großbild an. Ing. Pirrer erzielte jedoch auch im Kleinbildformat virtuose Ergebnisse.

¹⁰⁹ 150 Jahre Fotografie 1989 (Ann. 29), S. 12

gestiegenen Möglichkeiten zeigte sich zunehmendes Interesse an einer Gestaltung dieser Aufnahmen.

Der Bereich der Mikrofotografie umfasst die Abbildungsmaßstäbe von ca. 10:1 bis etwa 1000:1, wobei an ihn die Makrofotografie mit den Maßstäben 1:1 bis 1:10 anschließt, d.h. dass an die Aufnahmen mit dem Fotoapparat auch unweigerlich ein Mikroskop gebunden ist.

Bei der ersten internationalen Ausstellung der Amateurfotografen in Graz von 1902 konnte man noch wissenschaftliche und künstlerische Fotografie nebeneinander finden. So hatte natürlich auch die Mikrofotografie einen eigenen Stellenwert.

Die Fotografie wandte sich auf diesem Gebiet – wie wir später noch sehen werden – verstärkt der Wissenschaft zu, um Dinge aus dem mikroskopischen Bereich zu zeigen, die vorher noch unbekannt waren. Dies passierte jedoch durch eine sehr kreative Auseinandersetzung mit ihrer Formenwelt.

Gottlieb Martanner-Turneretscher

Auch in Graz forschte man in diesem Bereich. Ein gewisser Professor Gottlieb Marktanner-Turneretscher¹¹⁰ (1858-1920), welcher der zoologisch-botanisch-phyto-paläontologischen Abteilung des Landesmuseums Joanneum vorstand, konnte beachtliche Leistungen auf diesem Gebiet erzielen. Er war sowohl an technischen Entwicklungen beteiligt, als auch publizistisch in diesem Fachbereich tätig und zählte zu den Mitgliedern der Grazer Kunstphotographischen Vereinigung. Marktanner erkannte mit großem Weitblick die Wichtigkeit der Abbildung dieser Sichtweise der Welt und beschäftigte sich auch mit der Ästhetik dieser Formen.

Marktanner wurde am 7. Juli 1858 in Unterankenreuthe/Württemberg, Deutschland geboren und übersiedelte durch eine Adoption nach Graz, wo er später naturwissenschaftliche Studien an der Universität und der Technischen Hochschule absolvierte. Als er später in Salzburg Chemie unterrichtete, frequentierte er dort die fotografischen Vorlesungen an der Staatsgewerbeschule. 1885 erschien im „Jahrbuch für Photographie und Reproduktionstechnik“ neben botanischen Aufsätzen ein fotografischer Beitrag mit dem Titel „Bemerkungen über Microphotographie“ mit Hinweisen auf deren Verwendung. Als er sich aus beruflichen Gründen in Wien aufhielt, kam es in der Folge zu einer Zusammenarbeit mit

¹¹⁰ Armgard Schiffer-Ekhardt, Die Fotografie als visuelle Brücke zwischen Wissenschaft und Kunst, in: Landesmuseum Joanneum Graz. Jahresbericht 1996, Graz 1996, S. 125-136.

dem bedeutenden Fotochemiker Joseph Maria Eder. Wieder zurück in Graz trat er dem Amateurphotographen-Club bei. Hier konnte er Aufnahmen aus seinem wissenschaftlichen Repertoire als künstlerische Fotografien verwenden, bei denen er eine damals sehr beliebte Technik, die so genannte "Cyanotypie"¹¹¹ benutzte, die das fotografische Bild blau erscheinen ließ.

Sogar Walter Benjamin schrieb in seinem erstmals 1931 erschienenen Aufsatz "Kleine Geschichte der Photographie" zur Themenwahl der frühen Fotografen: "Strukturbeschaffenheiten, Zellgewebe, mit denen Technik, Medizin zu rechnen pflegen – all dieses ist der Kamera ursprünglich verwandter als die stimmungsvolle Landschaft oder das seelenvolle Porträt."¹¹², ohne dabei jedoch einen künstlerischen Aspekt, wie ihn Marktanner bei seinen Aufnahmen hervorstreicht, zu erwähnen.

Die mikroskopische Aufnahme, die im Original blau eingefärbt wurde und sich mit "Fächerrose" betitelt, überzeugt durch ihren nüchternen, klaren Aufbau, der sich aus kreisrunden Formengebilden, die aus geometrischen, kleinteiligen Ornamenten bestehen, zusammensetzt (Abb. 21). Durch dieses Spiel der kleinteiligen Ornamente bildet sich ein Konglomerat, das wie die Form einer Rose aussieht – jedoch abstrahiert und fremd, weit weg vom Naturabbild einer realen, echten Rose und dennoch als diese gut nachvollziehbar.

Auch mit zwei weiteren Abbildungen kann Marktanner beweisen, dass mikroskopische Aufnahmen künstlerisch wirken können. Ein Foto zeigt eine sehr starke Vergrößerung eines Organismus (Abb. 22). Durch das zigfache Vergrößern wirkt diese abstrakte Figur, dessen Inneres gestreift ist, wie ein durchsichtiges, geometrisches Ornament.

Die Aufnahme zeigt drei Dichtomeen, in Form und Struktur unterschiedlich, deren ästhetischer Wert nicht abgesprochen werden kann. Auch sie wirken so nebeneinander in diesen kreisrunden Ausschnitt gestellt, wie spannende, geometrische Ornamente mit jeweils anderer Strukturierung.

Marktanner verstarb am 23. April 1920 im Alter von 62 Jahren in Graz und hinterließ eine große Anzahl von Abhandlungen über fotografische Themen.

¹¹¹ Die Cyanotypie wurde 1842 von Sir John Herschel entdeckt und beruht auf der Sensibilisierung des Fotopapiers mit Eisensalz und Kaliumferricyanid, welches nach der Belichtung und Wässerung blau erscheint.

¹¹² Walter Benjamin, Kleine Geschichte der Photographie (1931), in: Ders., Das Kunstwerk 1977 (Anm. 38), S. 50.

Experimentelle Strömungen

Um sich in der Fotografie von den zur Jahrhundertwende entstandenen "malerischen" und somit "nichtfotografischen" Tendenzen zu lösen, wandte man sich einer neuen Art der Fotografie zu, die das Experiment als oberstes Ziel verfolgte und versuchte, auf diesem Gebiet zu völlig neuen Resultaten zu gelangen. International führende Pioniere waren Moholy-Nagy, El Lissitzky, John Heartfield, Herbert Bayer und Hanna Höch, "sie alle übersprangen die Grenzzäune der 'legitimen' Fotografie und machten die Fotografie zu einem technischen Medium visueller Information."¹¹³ Sie verbanden in ihren Fotogrammen, Fotomontagen und anderen Ausdrucksmitteln Fotografie mit Grafik sowie Typografie, und näherten diese ihnen sogar an. Hier begann eine entscheidende Neuentwicklung und ein Umdenken, die Technik der Kunst untertan zu machen und mit dieser zu künstlerisch ansprechenden Resultaten zu gelangen.

Alexander Stern¹¹⁴

Zur gleichen Zeit als Marktanner verstarb, also im Jahr 1920, begann Alexander Stern am Botanischen Institut der Karl-Franzens-Universität mit seinen ersten fotografischen Versuchen im botanischen Bereich. Auch er kam – wie Marktanner vor ihm – von der wissenschaftlich-instrumentalen Verwendung der Fotografie zu einer kreativen Auseinandersetzung mit diesem Medium. Stern ging jedoch noch einen Schritt weiter und entwickelte für die Gestaltung seiner Mikroaufnahmen verschiedenste Verfahren. Seine ästhetisch ansprechenden Bilder trugen wesentlich zur Weiterentwicklung der Abstraktion in der Fotografie bei und er beschritt somit neue, progressive Wege.

Alexander Stern wurde am 30. Oktober 1894 in Klosterneuburg geboren, wo er auch seine Kindheit verbrachte. Bald übersiedelte er aufgrund seiner Ausbildung zum Gärtner nach Wien und später weiter nach Tirol. Nachdem er im Krieg als Soldat dienen musste, verschlug es ihn in weiterer Folge nach Graz, wo er ab 1919 der Tätigkeit als Gärtner am Botanischen Institut der Karl Franzens Universität nachging. Dort wurde er auch bald als Mikrofotograf tätig und fertigte Lehrbehelfe für die Vorlesungen an. Bald begann er auch mit vielversprechenden Experimenten.

¹¹³ Walter Boje, Im Spannungsfeld von Dokumentation und Kunst, in: Fotografie – eine Chance, sehen zu lernen, steirische berichte 1/1975, o.S.

¹¹⁴ 150 Jahre Fotografie 1989 (Anm. 29), S.12; Siehe weiters: Kat. Ausst. Alexander Stern. Fotografien, LM Joanneum Neue Galerie Graz, Graz 1977 und Schiffer-Ekhardt 1996 (Anm. 110), S. 137-143 und Rudolf List, Kunst und Künstler in der Steiermark. Ein Nachschlagewerk, Ried 1978, Bd. 4, S. 956.

Neben der technischen Beschäftigung mit der Fotografie setzte Stern sich auch intellektuell mit der Bedeutung der Fotografie als künstlerisches Ausdrucksmittel auseinander. Im Weiteren übte er die Tätigkeit als Redakteur und Filmkritiker der sozialdemokratischen Zeitung *"Arbeiterwille"* aus, in welcher er durch Fotomontagen seinen progressiven, politischen Ausdruck kundtat und die neuen Wege der Fotografie erkannte. Er wusste um ihre Bedeutung als Ausdrucksmittel und Instrument der Meinungsbildung im politischen Leben.

Bald nach der Jahrhundertwende kam es zum Bruch mit den traditionellen Sehgewohnheiten, der von den Futuristen und Kubisten ausging, seine Fortsetzung bei den Dadaisten fand und sich nach dem Krieg in den zwanziger Jahren speziell im russischen Konstruktivismus und in der Werkbundbewegung, sowie am Bauhaus fortsetzte. Raoul Hausmann (1886-1971), ein österreichischer Maler, Plastiker und Dichter, war Mitbegründer der Dadabewegung, die um 1920 in Berlin entstanden war und galt als Erfinder der Fotomontage. Durch ihre Fotomontagen werden wir mit den Widersprüchen und negativen Seiten der Politik und Gesellschaft konfrontiert.

Wahrscheinlich kannte Stern diese Entwicklung, lehnte er sich doch stark an die Fotomontagen des großen Berliner Dadaisten John Heartfield (geb. 1891 als Helmut Herzfelde -1968) an, der sich mit diesen gegen den Nationalsozialismus wandte. 1933 musste Heartfield nach Prag flüchten, von wo aus er Fotomontagen gegen Hitler und den Faschismus fertigte und in die ganze Welt sandte. Erst 1950 konnte er nach Deutschland zurückkehren.

Anhand der Fotomontage von Stern für die sozialdemokratische Zeitschrift *"Kuckuck"* in Wien aus dem Jahre 1930 (Abb. 23) kann man erkennen, dass er im Gegensatz zu Heartfield nicht so kritisch eingestellt war wie dieser. Er war mehr jemand, der für die Sozialdemokraten arbeitete.

Die Fotomontage von John Heartfield mit dem Titel "Die drei Weisen aus dem Sorgenland. Und die bilden sich ein: das geht fünfundzwanzigtausend Jahre so weiter!", die im Jahr 1935 in der Prager "Arbeiter-Illustrierten-Zeitung" erschienen ist, steht im Vergleich dazu (Abb. 24). Gleich wie Sterns Montage hat auch diese unschwer erkennbar politischen Charakter, jedoch war Heartfield stets sozialpolitisch engagierter Aufzeiger und Ankläger, der mit diesen Mitteln gegen Militarismus, Kapitalismus und besonders Faschismus ankämpfte. Seine Arbeiten haben aber zusätzlich zum kritischen Moment auch noch einen karikaturhaften

Charakter, sowohl in Schrift als auch im Bild, der obendrein ästhetisch anspricht und ins Auge sticht und mit seinen Provokationen auf den satirischen Plakaten und Illustrationen stark auffällt.

Im Jahre 1928 begann Stern mit Aufnahmen von Naturmotiven und jenen, die das Verhalten der Ameisen dokumentieren, jedoch sind hiervon nicht mehr allzu viele erhalten. Mit Hilfe einer Vergrößerungseinrichtung, die aus einer starken Nahlinse und einem selbst konstruierten Lichtreflektor bestand, machte er diese technisch schwierigen Aufnahmen, die viel Geduld erforderten. Vor allem die Beobachtung der Ameisen beanspruchte sehr viel Zeit und die Aufnahmen waren teilweise kreativ noch recht unbefriedigend. Wobei man aber auch hier schon in einigen Bildern eine Komposition erkennen kann, die man durchaus als ästhetisch ansprechend bezeichnen darf.

Das Foto dreier kämpfender Ameisen, zeigt in Großaufnahme wie zwei Ameisen eine weitere mit ihren Mundwerkzeugen packen und hochheben (Abb. 25). Der Hintergrund, den eine einfache schwarze Fläche bildet, ist unscharf. Ebenso der sandige Vordergrund, der nur direkt unter den Insekten als solcher erscheint. Bei der linken Ameise kann man die Bewegung des Fühlers vernehmen, da dieser unscharf abgebildet ist. Durch eine so große Nahaufnahme entstehen technische Schwierigkeiten, wobei nicht der gesamte abgebildete Bereich scharf wiedergegeben werden kann. Die Bewegung des Kampfes ist jedoch gut festgehalten und es gelingt dem Betrachter auch die Anatomie der Ameisen genauer zu studieren.

Die Großaufnahme zeigt eine einzige Ameise, die im Bild von rechts oben nach links unten eine blickführende Diagonale bildet (Abb. 26). Nicht nur ihre "Lage" im Bild ist ästhetisch ansprechend und wirkt aufgrund ihrer Komposition wie gestellt, sondern auch die Gliedmaßen ihres Körpers, die man hier in großer Detailtreue ausnehmen kann, sehen sehr anmutig aus. Der Körper der Ameise erscheint fast durchsichtig und die teilweise zarte Behaarung ist gut zu erkennen. Der stellenweise unscharfe Untergrund stammt wohl aus Staubgefäßen einer Pflanze.

Im Weiteren stammen aus der Hand von Alexander Stern kameralose Aufnahmen von Pflanzen in Form von Wachsabdrücken als Fotogramme¹¹⁵.

¹¹⁵ Bei dieser Technik legt man einfach den abzubildenden Gegenstand auf ein noch unbelichtetes Fotopapier und belichtet dieses in Folge, wodurch sich nach dem Entwicklungsvorgang sehr schöne, kontrastreiche Bilder ergeben. Der erste, der diese Technik in der Künstlerischen Fotografie anwandte und damit virtuose Leistungen

Aber schon Henry Fox Talbot, einer der Urväter der Fotografie, gilt als Entdecker der "Lichtselbstdrucke", da schon er kameralose Bilder von Pflanzen, Blumen und Schmetterlingen fertigte, die er als "photographic drawings" bezeichnete. In weiterer Folge beschäftigten sich auch andere Fotografen mit der Herstellung von Fotogrammen. So auch der deutsche Maler Christian Schad, der ab 1918 erste "Schadographien" machte, wie er seine Fotogramme nannte. Ab 1922 fand der Bauhaus Künstler Man Ray, der auf dem Gebiet der Experimentellen Fotografie führend war, erstmals Gefallen am Herstellen von "Rayogrammen", wie er seine kameralosen Bilder nannte. Zu dieser Bezeichnung kam er, indem er das Wort "Foto" durch das Wort "Ray" ersetzte, das vom griechischen "rayos" hergeleitet, soviel wie Strahl bedeutet und somit zugleich seinen Namen darstellt. Durch ihn erlangte die Technik des Fotogramms bisher ungeahnte Möglichkeiten für die Zukunft, indem er in unzähligen Experimenten versuchte, die gestalterischen Möglichkeiten auszuschöpfen und somit zu einer eigenen Ästhetik des Lichts zu gelangen.

Auf dem Fotogramm von 1923 kann man sehr gut Man Rays Intention, das Licht darzustellen, sehen. Bei dem abgebildeten Gegenstand handelt es sich wahrscheinlich um eine Art gewundene Papierschlange. Die konzentrische Spiralförmigkeit bildet ein interessantes geometrisches Ornament, das durch die Licht-Schattenwirkung, die durch Überschneidungen und leichte Überlagerungen gebildet wird, aufgelockert wird. Der Gegenstand wird völlig aus seinem Kontext gehoben und auf Hell-Dunkelwerte und reine Flächigkeit reduziert, sodass keinerlei Assoziation mit einem realen, dreidimensionalen Gegenstand mehr möglich ist. Mit einer ähnlichen Arbeitsweise, einen Gegenstand völlig zu verfremden und ihn auf Lichtwerte zu reduzieren, arbeitete auch Alexander Stern.

erzielte, war der Deutsche Christian Schad (1894-1982), der bereits 1919 seine ersten Versuche mit "Schadographien" machte. In weiterer Folge für die starke Beschäftigung mit Fotogrammetrie bekannt, sind Man Ray (1890-1976), der seine Fotogramme "Rayogramme" nannte und auch bei seinen Fotografien mit der Kamera verschiedenste, technische Experimente durchführte. Auch auf László Moholy-Nagy (1895-1946), einem der bedeutendsten Bauhaus Künstler und Karl Bloßfeldt (1865-1932), der sich sehr intensiv mit Pflanzenaufnahmen beschäftigte, muss im Zusammenhang mit Experimenteller Fotografie verwiesen werden.

Siehe dazu auch:

Kat. Ausst. Schadographien 1818-1975, Wuppertal 1975.

Man Ray, L'Oeuvre Photographique, Paris 1962.

László Moholy-Nagy, Malerei, Fotografie, Film, o.O. 1925.

Karl Bloßfeldt, Urformen der Kunst, o.O. 1928.

Ders., Wundergarten der Natur, Neue Bilddokumente schöner Pflanzenformen, Berlin 1932.

In einer Tageszeitung kann man in Bezug auf Sterns mögliches Vorbild Man Ray lesen: "Seit etwa 1929 fotografiert Stern – sicher ohne damals die bahnbrechenden Arbeiten von Moholy-Nagy oder Man Ray zu kennen."¹¹⁶ Auch die Autorin dieser Arbeit schließt sich der Meinung an, dass Stern die Fotogramme von den führenden Fotografen auf diesem Gebiet – László Moholy-Nagy, Man Ray oder Karl Bloßfeldt – nicht unbedingt gekannt haben muss, da er ja zu ganz eigenständigen und vor allem eigenwilligen und innovativen Ergebnissen kam.

1930 vollzog Stern den nächsten Schritt in seiner Entwicklung: Er fotografierte ein bewegtes Objekt, nämlich einen vibrierenden Draht. Unter dem Motto "Der wunderbare Glühfaden" ist laut Stern "[...] das wichtigste Element, das Licht, [...] zu einer Masse geworden, die man unmittelbar formen kann."¹¹⁷

Betrachtet man die formale Darstellungsweise Sterns – also die unzählige Wiederholung eines Gegenstandes –, so muss man unwillkürlich an Eadweard Muybridge (1830-1904) denken, der sich mit Bewegungsstudien auseinandergesetzt und verschiedenste Bewegungsabläufe, z.B. die eines Pferdes im Galopp oder die eines tanzenden Menschen (Abb. 27), in einzelne Bilder zerlegt hatte. Er begann 1872 mit dem Abbild eines galoppierenden Pferdes und dehnte diese Art der Aufnahme ab 1877 aus, indem er zwölf Aufnahmen in kurzen Zeitabständen hintereinander machte. Durch diese Bilder, die er in den Büchern "Animal Locomotion" und "The Human Figure in Motion" veröffentlichte, gelangte er zu Berühmtheit. Auch die Bilder Sterns zeigen eine Bewegung, nämlich die des glühenden Drahtes auf und werden in viele Einzelzustände gespalten.

Um 1930 entstand Sterns Aufnahme eines glühenden Fadens (Abb. 28). Noch erweiternd dazu kommt hier die Multiplikation dieses Themas, was zu einer gesteigerten Abstrahierung und Verfremdung des Gegenstandes führt. Auch andere international anerkannte Fotografen, wie Burchatz, Renger-Patzsch, Bayer, Biermann oder Finsler, entdeckten, dass "[...] das industrielle Produkt die ihm eigentümliche Ästhetik erst in der Steigerungsstufe der Wiederholung entfaltet [...]. Der Rhythmus der standardisierten Dinge, die ornamentale Häufung des Immergleichen, sollte von da an alle Bilder des neuen Fotografen bestimmen."¹¹⁸

¹¹⁶ Alexander Stern 1977 (Anm. 114).

¹¹⁷ Schiffer-Ekhardt 1996 (Anm. 110), S. 141.

¹¹⁸ Herbert Molderings, Überlegungen zur Fotografie der Neuen Sachlichkeit und des Bauhauses, in: Kritische Berichte, Heft 2/3, Bd. 5, 1977, S. 80.

Stern montierte den Faden auf einem beweglichen Schlitten, der an der Kamera bei offenem Verschluss während des ganzen Bewegungsvorganges vorbeigezogen wurde. Die Glühwendel zieht sich in mehreren Reihen schräg verlaufend von einem Bildrand zum nächsten. Es wirkt, als handle es sich hierbei um gleiche, durchgehende Reihen und nicht um einen Teil, der sowohl hintereinander als auch nebeneinander mehrmals abgebildet ist. Durch die Bewegung entstanden verschiedenen Helligkeitswerte, auch die Rundungen verstärken diese Wirkung. Das Ganze wirkt durch die Multiplikation wie ein Muster – eine Art Tapete, die aus undefinierten, geometrischen Ornamenten besteht. Der Gedanke an einen glühenden Faden kommt dem Betrachter wohl kaum.

Auch die Serie "Glühender Draht", die um 1930 entstand, stellt den gleichen technischen Vorgang dar. Wobei hier jedoch genau zu erkennen ist, dass es sich um mehrere, einzelne "Objekte" handelt, die abgebildet wurden. Das Erstaunliche dieses Fotos ist jedoch, dass es sich immer um ein und denselben Faden handelt, der mehrfach wiederholt abgebildet, ästhetisch ins Bild gesetzt wird. Durch die Feingliedrigkeit des Gegenstandes, der sich kreisförmig windet, erhält die Aufnahme eine wunderbare Leichtigkeit, sodass eine Assoziation mit zwei Luftballons nicht von weit hergeholt wäre. Auch hier ist es überspitzt gesagt nichts anderes als reine Abbildung von Licht.

Eine weitere Technik dieser Art ist das von Stern so bezeichnete "multifot"-Verfahren, das eine selbst konstruierte Vorrichtung bezeichnet, die eine kontrollierte Bewegung der Filmkassette ermöglichte. Man konnte damit außerdem die Negativplatte mit ein und dem selben Motiv beliebig oft belichten – bis zu 352 mal¹¹⁹ übereinander, sodass Reihungen und Multiplikationen des Gegenstandes entstanden. Die Sequenz ist außerdem ein wissenschaftliches Instrument der Beobachtung und Darstellung bei Untersuchungen. Auf diesem Weg mit den besagten technischen Hilfsmitteln gelangte Stern zu steuerbaren, selbsterfundenen Kompositionen.

Mit diesem Verfahren wurde es ihm nun möglich, auf einer Platte von 9 x 12 cm 88 bzw. 176 oder sogar 352 Aufnahmen zu machen. Dadurch erzielte er eine Verfremdung, die eine abstrakte, sowie immaterielle Struktur schuf.

Stern erreichte somit sein Ziel und wandte sich nun mit dieser neu errungenen Technik wieder dem Abbilden der Natur zu. Diese Multiplikationen und Motivverflechtungen nahm er jetzt

¹¹⁹ Alexander Stern 1977 (Anm. 114).

mit Pflanzenteilen und Zweigen vor, die zum Teil für Lederprägungen von Buch- bzw. Bibleinbänden verwendet wurden.

Die Serie "Ranke" zeigt die Multiplikation eines vegetabilen Gegenstandes, vielleicht einer Kürbisranke, der aus einem feinen, dünnen Stiel besteht und dessen Enden sich mehrfach winden (Abb. 29). Durch die Multiplikation und das Repetieren wirken die Ranken nicht mehr organisch und vegetabil, sondern sie werden zu einem abstrakten und stereotypen Muster. Sie erscheinen verfremdet und haben ihren Bezug zur Natur völlig verloren. Jedoch entsteht ein eigenständiges, ausdrucksstarkes, vitales Kunstwerk, bei dem diese Abstrahierung eine wichtige Rolle spielt.

Vielleicht hatte sich Stern bei der Beschäftigung mit Pflanzen in der Fotografie Anregungen bei Karl Bloßfeldt (1865-1932) geholt. Bloßfeldt, ein Vertreter der Neuen Sachlichkeit in Deutschland, bildete oft Pflanzendetails und -ausschnitte in Großaufnahmen vor einfachem Hintergrund ab, wie diese Kürbisranke (Abb. 30), sodass ihre Oberflächenstruktur und der ihnen anhaftende "Materialcharakter" sehr gut auszumachen sind. Er suchte den von den Vertretern der Neuen Sachlichkeit so oft angestrebten konstruktiv-strukturellen Aufbau der Naturformen in der Pflanzenwelt und beschäftigte sich intensiv mit diesem Sujet.

Ebenso wie Sterns Aufnahme fand diese vor einem einfachen, schlichten Hintergrund statt, wobei dieser von Stern jedoch durch die kameralose Aufnahme, im Gegensatz zu Bloßfeldts Foto mit Kamera, nicht ausgesucht werden konnte. Beide erkannten jedoch den ästhetischen Anreiz, den ein zu einem Vielfachen vergrößertes Pflanzendetail zu bieten hatte.

Karl Bloßfeldt, der als Pionier und sogar gemeinsam mit Alfred Renger-Patzsch (1897-1966) als einer der Begründer der Neuen Sachlichkeit gilt, war es wichtig, die Struktur der Pflanzen in ihrer "höchsten künstlerischen" Form in einem sehr sachlichen, nüchternen Stil wiederzugeben, wobei er durch große Schärfe eine ungeheure Detailtreue und aufgrund dessen eine präzise Strukturwiedergabe erzielte. Seine Fotos sollten anderen Künstlern als Formenkatalog – wie einst die mittelalterlichen Musterbücher und später dann Kolo Mosers "Flächenschmuck"¹²⁰ für die Secessionisten – beim Entwerfen von Architektur und Mustern im Kunstgewerbe, dienen. Ende der zwanziger Jahre veröffentlichte er zwei Bücher, "Urformen der Kunst"¹²¹ und "Wundergarten der Natur"¹²², die als Manifeste der Neuen

¹²⁰ Kolo Moser, Flächenschmuck, Gerlach, Wien 1902.

¹²¹ Karl Bloßfeldt, Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder von Professor Karl Bloßfeldt, hrsg. von Karl Nierendorf, Berlin o.J. (1928).

¹²² Bloßfeldt 1932 (Anm. 115).

Sachlichkeit gefeiert wurden¹²³ und veranschaulichen sollten, dass die Urformen der Kunst in der Natur, genauer gesagt in der Pflanzenwelt, zu finden seien.

Zwischen 1936 und 1946 kam Stern zu Kreisaufnahmen, wobei er das Negativ auf einer drehbaren Scheibe befestigte und es nach genauen Skalen, die er vor der Arbeit als eine Art Arbeitsprotokoll anlegte, in bestimmten Drehabständen in einem einzigen Arbeitsgang belichtet. Auch diese Art der Aufnahme versuchte er mit Leuchtfäden und organischen Objekten zu verwirklichen.

Sterns "Kreisaufnahme" zeigt einen Leuchtfaden, der durch die Drehung des Negativs kreisrund erscheint. Das Objekt wirkt vielmehr wie ein spiralförmig gewundener Draht. Auch hier ist wieder nur das reine Licht dargestellt, da sich keinerlei Assoziation zu einem realen, natürlichen Gegenstand nachvollziehen lässt. Ein völlig abstraktes Bild, das aber aufgrund seiner verschiedenen Schärfenlagen und Formänderungen von geraden zu gekrümmten, gewundenen Linien zu einem ästhetisch ansprechenden Bild wird, das beim Rezipieren doch auf Bewegung schließen lässt.

So liest man auch in einer Tageszeitung im September 1980: "Dem Sichbeschränken auf eine Urform – im speziellen Fall ein nicht näher zu identifizierender, länglicher, mechanischer Bestandteil – und dem gleichzeitigen Überwinden dieses scheinbar engen Gestaltungsrahmens stellte sich Stern in radikaler Form, was seltsam ruhige und zugleich spannende Lichtbilder entstehen ließ. Die erregende Stille der Gleichförmigkeit liegt bei Stern in der strengen Ordnung seiner Formelemente, die, wie er eindrucksvoll beweist, Welten der Gestaltungsmöglichkeit ermöglicht."¹²⁴

Alexander Stern starb im Alter von fast 76 Jahren am 3. April 1970 in Graz und hinterlässt der Nachwelt ein interessantes, an Experimenten reiches Werk, das erst nach seinem Tod entsprechende Würdigung erlangte.

Erst im März 1977 erkannte man durch das Zusammenstellen einer Ausstellung in der Neuen Galerie in Graz, dass sich Stern schon in den dreißiger Jahren mit dieser Art der

¹²³ Vgl. Karl Bloßfeldt, Photographien, hrsg. von Ann und Jürgen Wilde, München 1991.

Karl Bloßfeldt, Urformen der Kunst. Wundergarten der Natur. Das fotografische Werk in einem Band, hrsg. von Gert Mattenklott, München 1994.

¹²⁴ Christian Ankowitsch, in: Kleine Zeitung, 27. September 1980.

experimentellen Fotografie beschäftigt hatte.¹²⁵ Auch der "steirische Herbst" 1980, besser gesagt das Vorprogramm des steirischen Herbstes, griff seine Arbeiten wieder auf und organisierte im Grazer Rehbauerkinio die Ausstellung "Alexander Stern, experimentelle Fotografie – fotografische Schöpfung".

Der Kunstverein "Die Gruppe" mit Georg Held, Walter Klug, Gunther Skreiner, der sich 1979 zusammenschloss, nahm Stern aufgrund seiner ähnlichen Kunstphilosophie im Nachhinein in den Kreis auf.

3. Vertreter der Neuen Sachlichkeit in der Steiermark

Ab der Jahrhundertwende hatte sich in den elitären Künstlerkreisen die Forderung nach einer "Neuen Kunst" geäußert, die Kunst sollte aus ihrer Stagnation geführt werden. So entwickelte sich vor allem in der Malerei und Fotografie in den zwanziger Jahren, ausgehend von Deutschland, die "Neue Sachlichkeit". Eine Strömung, die nach Klarheit, Detailtreue und nach einer neuen, von herkömmlichen Bildvorstellungen abweichenden Sicht strebte. Dieser Begriff wurde 1924 vom Direktor der Mannheimer Kunsthalle Gustav Hartlaub, geprägt.¹²⁶ Es sollte ein ungeschminkter, oft sogar unangenehmer Realismus gezeigt und die spezifischen fotografischen Mittel konsequent angewandt werden.

In der Malerei startete man eine Gegenbewegung zu den Kubisten, Abstrakten und Expressionisten und wandte sich der Wiederentdeckung und Betonung des Gegenständlichen zu. Die Werke von Otto Dix (1891-1967), George Grosz (1893-1959), Anton Räderscheidt (1892-1973) etc. zeichnen sich außerdem durch kritisches Engagement aus, das sich in ihren Bildern als fast karikaturhafte Übersteigerungen äußert.

In der Fotografie des "Neuen Sehens" wurde die herrschende Ästhetik über Bord geworfen, d.h. man sprach sich gegen den Romantizismus der Kunstfotografie aus. Die Eigenart des fotografischen Mediums, die vor allem aus Detailtreue, freier Motivwahl und absolut realistischer, scharfer Wiedergabe eines oft alltäglichen Gegenstandes bestand, wurde gefördert und hervorgehoben. Das Medium Fotografie wurde nun als eigenständige Kunstrichtung akzeptiert und es galt nicht mehr, die Malerei in ihrer Technik und den

¹²⁵ List 1978 (Anm. 114), Bd. 4, S. 956.

¹²⁶ Schöttle 1978 (Anm. 88), S. 206.

Inhalten nachzuahmen. Die Fotografie sollte "erkennen" und "aufzeigen", aber nicht mehr "nachahmen".

Es entwickelte sich eine neue autonome, pluralistische Autorenfotografie, weg von den in der Zwischenkriegszeit entstandenen Strömungen und "Schulen". Es wurden eigene Mittel, Aufgaben und Ziele ausgesprochen, die es nun zu erreichen galt. Diese "Reine Fotografie", wie sie auch bezeichnet wurde, lehnte Farbaufnahmen ab und bevorzugte die nüchternere Darstellungsweise in Schwarz-Weiß, Fotos, die mit höchstmöglicher Brillanz und Schärfe entstehen sollten. Es wurden neue, ungewohnte Blickwinkel und bizarre Kameraperspektiven, wie Froschperspektive oder "Wolkenkratzerperspektive", gewählt und die Edeldruckverfahren wichen langsam aber zunehmend den Bromsilbervergrößerungen, Aufnahmen mit absoluter Bildschärfe. Man vermied außerdem die Totale und suchte ästhetische Befriedigung im Detail und der dadurch entstehenden Betonung des Materialcharakters der Gegenstände. Die Fotografen entdeckten, dass durch die extreme Nahsicht bisher belanglose Dinge plötzlich "interessant" erschienen. "Erst im engbegrenzten Ausschnitt verwandelte sich nüchterne Zweckform in abstrakte Schönheit [...]"¹²⁷

Die Fotografie war für die Fotografen der Neuen Sachlichkeit das Ausdrucksmittel der "Industriewelt", wodurch in ihren Bildern technisch-materielle Züge oft die Oberhand behielten. Urbanismus und technologischer Utopismus sollten die geistige Basis für die "neue Schweise" sein.¹²⁸

Internationale Vertreter

In der international anerkannten deutschen Fotografie waren dies die beiden Vertreter Albert Renger-Patzsch (1897-1966) und Karl Bloßfeldt (1865-1932), jener "Pflanzenfotograf". Albert Renger-Patzsch ist vor allem durch sein Buch *"Die Welt ist schön"* von 1928, das eine Sammlung 100 sachlicher oder "mechanisch" wiedergegebener Gegenstände der Natur und Technik beinhaltet, bekannt geworden.

Das Foto mit dem Titel "Teichrosen" ist um 1928 entstanden. Auch die Titel der Bilder waren meist nur die nüchterne Bezeichnung des abgebildeten Objekts. Wenn wir uns an die Kunstfotografen erinnern, so stehen diese mit ihren oft "stimmungstragenden" Titel ganz im Gegensatz dazu. Das Bild weist eine sehr klare und nüchternen Komposition, bestehend aus

¹²⁷ Molderings 1977 (Anm. 118), S. 70.

¹²⁸ Molderings 1977, a.a.O., S. 80.

vier übergroßen Seerosenblätter, auf. Durch ihre Überproportionierung wirken sie abstrakt und durch die feinen Strukturen, die man erkennen kann, wie die Äderung z.B., entsteht ein geometrisch-abstrakter Charakter. Diese Wirkung unterstreichen die vereinzelt Wasserflächen, die auf die Blätter rinnen und somit mit diesen abermals runde Formen bilden.

Als weiterer Vertreter der Neuen Sachlichkeit muss László Moholy-Nagy (1895-1946), ein ungarischer, konstruktivistischer Künstler und Bauhauslehrer, genannt werden, der als Pionier der Innovationen in der Fotografie der Zwanziger angesehen wird und sich nicht nur in praktischer Art, sondern auch theoretisch mit den Anliegen der Fotografie auseinandersetzte. Er strebte eine neue Wahrnehmung an, die dem Zeitalter der Technik verpflichtet sein sollte. Zusammen mit seiner Frau Lucia (1894-1989) führte er fotografische Experimente durch, die er mittels ungewohnter Schweisen, wie extreme Schrägstellungen, Auf- und Abwärtsfotografieren, Versuchen mit verschiedensten Linsensystemen und Spiegeln sowie dem Einsatz von unorthodoxen Kamerakonstruktionen erreichte. Außerdem gestaltete er seine Bilder mit bewusst eingesetzten Lichteffekten und machte Fotogramme. Sein Buch *"Malerei, Fotografie, Film"*, das 1925 veröffentlicht wurde, enthielt die Zielsetzungen des Bauhauses in punkto Fotografie und trennte die Malerei dezidiert von der Fotografie.

Das undatierte und unbetiteltete Foto einer Straßenszene wurde aus einer unkonventionellen Vogelperspektive in beachtlicher Höhe gemacht, wie der schräge unscharfe Teil in der linken unteren Ecke verrät, wahrscheinlich von einem Hochhaus aus. Abgebildet sind kleine Menschenfiguren, die auf einer Straße mit Kopfsteinpflaster, die eine kleinteilige Strukturierung aufweist, gehen und dabei langgezogene Schatten nach sich ziehen. Aufgrund der ungewöhnlichen Perspektive, in der die Bildfläche von der Horizontalen in die Vertikale gekippt wird und wegen den eigenartig anmutenden Schattengebilden wirkt das Foto abstrakt und besticht weiters durch seinen geometrischen Aufbau, der durch die Straße, welche aus drei in etwa gleich breiten Streifen gebildet wird, entsteht. Moholy-Nagy hat hier genau im richtigen d.h. im meistsagenden Moment den Verschluss ausgelöst.

Auch Alexander Rodtschenko¹²⁹ (1891-1956) muss in diesem Zusammenhang noch Erwähnung finden. Er gilt als einer der vielseitigsten Künstler der Avantgarde im Russland der zwanziger und dreißiger Jahre. Rodtschenko kam von der Malerei und setzte anfangs nur das Medium der Fotomontage in Zusammenhang mit Plakatkunst und Buchgestaltung ein und kam erst ab 1924 zum Fotografieren. Er meinte, die Kamera käme dem menschlichen Auge

¹²⁹ Siehe dazu: Alexander Rodtschenko, Fotografien 1920-1938, hrsg. von Evelyn Weiss, Köln 1978.

und seinen Eindrücken am nächsten und sei dafür geeignet, die Eindrücke des modernen Großstadtmenschen wiederzugeben. Zum entscheidenden Wegbereiter der konstruktivistischen Fotografie entwickelte er sich durch den kühnen Einsatz ungewohnter Perspektiven, Blickwinkel und Ansichten. Weiters ist in seinem Werk immer wieder ein Bezug zu Liniengerüsten zu finden, die er in Form von Gittern, Treppen, Leitungen ins Bild integrierte.¹³⁰ Das 1930 aufgenommene Foto betitelt mit "Treppe" zeigt diesen Bezug sehr gut. Die Treppe wird zu parallelen Streifen, die diagonal durch das Bild führen, abstrahiert und als Gegenpol eine Fußgängerin mit Kind, die eine entgegengesetzte Schräglage im Bild einnimmt, plaziert.

Auf internationaler Ebene darf man die sich nun in Amerika entwickelnde "*straight photography*" nicht außer Acht lassen. Auch ihr war eine "Reine Fotografie" mit einer nüchternen Darstellung, die sich durch absolute Schärfe und Präzision auszeichnete, ein besonderes Anliegen. Zu ihren wichtigsten Vertretern zählt Edward Weston (1886-1958), dessen bezeichnendes Motto "Presentation instead of interpretation"¹³¹ war.

Sein wohl berühmtestes Foto ist das "cabbage leaf" aus dem Jahr 1931. Dieses Salatblatt wird durch seine immense Vergrößerung und durch die intensive Beleuchtung von oben, die einen starken Helldunkel-Kontrast hervorruft, zu geometrischen Linien und Strukturen abstrahiert. Eine ungeheure Schärfe, wie sie eigentlich nur bei Großbildaufnahmen erzielt werden kann, zeichnet das Foto aus.

Weitere Vertreter in den USA waren Imogen Cunningham (1883-1976) und Ansel Adams (1902-1984). Alle drei gehörten der Fotografengruppierung "*f/64*"¹³² an, deren Ziel es war, Fotografien mit absoluter Schärfe und Detailtreue zu erzeugen, wie uns auch eine Aufnahme von Ansel Adams, die er 1948 in Zabriskie Point, Kalifornien, machte, zeigt. Abgebildet sind eine beträchtliche Anzahl von Bergketten, die sich parallel entlang ziehen. Dadurch, dass die Aufnahme mit einer bestechenden Schärfe gemacht wurde, sodass jede kleine Strukturierung der Oberfläche erkennbar ist und sich die Massive linienartig fortsetzen, wirkt das Foto abstrakt und geometrisch. Eigenschaften, die bei seinen Landschaftsaufnahmen den großen Reiz ausmachen.

¹³⁰ Vgl. Kat. Ausst. 20th Century Photography. Museum Ludwig Cologne, Köln 1996, S. 541ff.

¹³¹ zit. nach: 20th Century Photography, a.a.O., S. 734.

¹³² Der Name "*f/64*", fokus 64, bezeichnet die kleinstmögliche Blendenöffnung einer Kamera, die aufgrund der großen Tiefenschärfe die höchste Schärfenleistung garantiert, was ihnen in ihren Fotos als großes Anliegen galt.

Die Neue Sachlichkeit in Österreich

In Österreich war man noch sehr lange der Kunstfotografie, die mit der Jahrhundertwende eingesetzt hatte, verpflichtet und kritisierte die "Neue Fotografie", so wie z.B. Karnitschnigg und Haluschka, führende Mitglieder der Grazer Kunstphotographischen Vereinigung, es taten. Der Kunsthistoriker Heinrich Schwarz (1802-1870) war einer der wenigen in Österreich, der von Anfang an als Verfechter der Neuen Sachlichkeit galt. Auch an der "Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt" in Wien gab es in der Zwischenkriegszeit nur vereinzelt Lehrer, die den neuen Ansätzen in der Fotografie folgten. Es fehlte in Österreich jedoch völlig an entscheidenden theoretischen Protagonisten, sodass sich diese Richtung nur zögernd und nicht mit jenem Erfolg wie in Deutschland durchsetzen konnte.

1932 fand ein wichtiger Schritt in Richtung Moderne und Loslösung von alten Idealen statt, indem die Jury der "Internationalen Kunstphotographischen Ausstellung" alle Umdrucke, die an grafische Techniken erinnerten, aus der Ausstellung ausschloss. Dr. Rudolf Junk, Direktor der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt drückte die nun endlich erforderliche Zuwendung zu einer "Neuen Fotografie" im Jahrbuch des Verbandes der österreichischen Amateurphotographen Vereine in Wien von 1933 bezeichnend aus: "In wechselvollem Reigen, der bis zur absoluten Konstruktion geometrischer Gebilde führte, leisteten die Amateure den bildenden Künstlern Gefolgschaft, überall mit ausgesprochener Begabung, bis die Kunst in unseren Tagen reumütig und mit asketischen Allüren zur Mutter Natur zurückkehrte, deren Sachlichkeit zu erfassen gewiß des Lichtbildners eigenste Domäne ist."¹³³ Zwar fehlte auch in Wien eine "neusachliche Bewegung", es gab aber doch einige Fotografenpersönlichkeiten, die aus der Reihe traten.

Dazu zählte die international bekannte Porträt-, Mode- und Gesellschaftsfotografin Trude Fleischmann (geb. 1895), die ab 1920 in Wien ein Atelier eröffnete. Ihre psychologisierenden Bildnisse stellen außergewöhnliche Leistungen dar. Ein weiterer Vertreter für die Neue Sachlichkeit in Österreich ist der Wiener Fotograf Willy Riethoff (aktiv 1925-1932), der vor allem Technik und Industrie fotografierte sowie Fotogramme herstellte. Ein anderer Wiener ist Richard Träger (1894 oder 1895-1933), der als Amateurfotograf und Mitglied diverser Fotovereine im Stil der Neuen Sachlichkeit arbeitete.

In Graz wurde die neue Strömung weniger gern aufgenommen. Die Mitglieder der kunstphotographischen Vereinigung blieben der Kunstfotografie treu und es war kein Interesse da für neue Ansätze. Alfred Steffen (1898) war einer der wenigen, die sich mit der

¹³³ Junk, in: Das österreichische Lichtbild 1933 (Anm. 81), S. 8.

neuen Definition der Fotografie beschäftigte, jedoch war er Berufsfotograf und konnte deshalb auch weniger Wert auf künstlerische Fotografie legen. Sein Metier war eher eine nüchterne Art der Dokumentation. Weiters hatte er einen eigenen Postkarten-Verlag in Graz (Erika-Verlag), der vor allem Karten mit Motiven des alpinen Bereiches führte und fotografierte für das Volkskundemuseum.¹³⁴

Der Werkbund-Fotograf Ernst Matthäus Fürböck (1904-1981) muss also als einziger wirklicher Vertreter der "Neuen Sachlichkeit" angeführt werden, obwohl auch er die Fotografie berufsmäßig ausübte und sich selbst nicht wirklich der Neuen Sachlichkeit verschrieben hatte.

Ernst Matthäus Fürböck¹³⁵

Er wurde am 5. Jänner 1904 in Bad Aussee geboren und übersiedelte schon vier Jahre später nach Graz. Er stammte aus einer Fotografenfamilie. Nicht nur sein Vater Matthäus, sondern auch sein Onkel Ernst, der in Linz als Landschaftsfotograf und Illustrator tätig war, arbeiteten auf diesem Gebiet. Linz war auch die Stadt, wo Ernst Matthäus Fürböck das Handwerk des Fotografen erlernte. Erst 1924 kehrte er nach Graz zurück, wo er die Leitung des Ateliers seines Vaters übernahm, was seine Mutter zwischenzeitlich getan hatte, und erhielt 1933 eine eigene Gewerbeberechtigung. Anfangs machte er für den Kunsthistoriker Dr. Robert Graf Fotografien von Kunstwerken und knüpfte somit Kontakte zur Grazer Kunstszene der zwanziger und dreißiger Jahre.

Weiters arbeitete er auch für Architekten und Künstler, von denen noch einige Porträts erhalten sind, dokumentierte Ausstellungen und fertigte Bilder für Publikationen. Sein Arbeitsbereich war aber ein breit gefächertes, der von der Industriefotografie bis hin zu Bildberichterstattungen führte. Auch er selbst betätigte sich künstlerischer Art und war Mitglied des Steiermärkischen Werkbundes.

Im Weiteren lehrte er auch von 1948 bis 1969 an der Grazer Berufsschule für Fotografen, später an der Berufsschule der Drogisten und in Folge wurde er Fachlehrer an der

¹³⁴ Vgl. Kat. Ausst. Alfred Steffen. Romantik und Sachlichkeit in der Fotografie von 1920-1960, hrsg. von Armgard Schiffer, Graz 1982.

¹³⁵ Vgl. Kat. Ausst. Ernst Matthäus Fürböck. Photograph und Theoretiker, hrsg. vom Bild- und Tonarchiv Graz, Graz 1979 und List 1978 (Anm. 114), Bd. 1, S. 151.

Kunstgewerbeschule am Ortweinplatz. Auch auf publizistischer Ebene setzte er sich mit dem Medium der Fotografie auseinander.¹³⁶

Für Fürböck bedeutet Fotografie "Handwerk" und nicht "künstlerische Aussageform". Er spricht sich immer wieder dagegen aus, dass Fotografie Kunst sei, und meinte ihre Absicht sei es stattdessen "die Natur mechanisch abzubilden"¹³⁷. Die Fotografie dürfe man nicht mit der Malerei in Verbindung bringen, weil diese Art der Fotografie immer nur hinter der Kunstentwicklung und den jeweiligen "Ismen" nachhinken würde. Er betrachtete die Fotografie als etwas Neues, Eigenständiges, das nicht innerhalb der Künste liege. Außerdem würde ein Gegenstand sein wahres Wesen dem Fotografen viel realer und wirklichkeitsnäher offenbaren als einem Maler, der dem Gegenstand sein "Temperament" beimischen würde.¹³⁸ Jedoch muss ganz ohne Zweifel angemerkt werden, dass Fürböck mit seinen Bildern sehr wohl künstlerische Absichten verfolgt haben muss, wenn man sein Gefühl für ausgewogene Kompositionen und den Blick für spannende Ausschnitte betrachtet.

Der Schwerpunkt seiner Arbeiten liegt in reiner sachlicher Abbildung des Gegenstandes als solchem, wobei auch die Qualität eine wichtige Rolle spielt. Fürböck war der Ansicht, der Fotograf sei vielmehr ein "Entdecker" und nicht ein "Schöpfer", das einzig "schöpferische" in seiner Tätigkeit sei es, neue und eindrucksvolle Sichtweisen zu "entdecken".¹³⁹ Deshalb bestechen seine Bilder auch durch einen klaren Bildaufbau und geben oft in absoluter Schärfe die unterschiedlichen Oberflächencharaktere verschiedenster Materialien und deren Strukturen wieder. Weiters zeichnen sie sich häufig durch ungewohnte neue Blickwinkel und Sehweisen aus.

Fürböck sagte: "Ich möchte meine Arbeit viel lieber der Wahrnehmung und der Erkenntnis zuordnen als der heute so vielberufenen 'Kreativität' und sie damit deutlich absetzen, sowohl von der 'Kunstphotographie' der Jugendstilzeit als auch dem 'Subjektivismus' von Experimentatoren neuerer Richtungen."¹⁴⁰

Auch den Experimenten der neuen Strömungen konnte er nichts abgewinnen, ja er verurteilte sie sogar: "Jeder Versuch, eine nachträgliche Vorstellung durch technische Mätzchen in das

¹³⁶ Vgl. Kat. Ausst. Ernst Matthäus Fürböck 1979, a.a.O., o.S.

¹³⁷ Ernst Matthäus Fürböck, Ein Plädoyer für die "reine" Fotografie, in: Fotografie 1975 (Anm. 113), o.S.

¹³⁸ Vgl. Fürböck, in: Fotografie 1975, a.a.O.

¹³⁹ Vgl. Fürböck, in: Fotografie 1975, a.a.O.

¹⁴⁰ Vgl. Ernst Matthäus Fürböck 1979 (Anm. 135), o.S.

Foto hineinzulegen, ist grundsätzlich als "fotografiefremder" Eingriff abzulehnen. Es waren und sind oft recht beschränkte Köpfe, die durch solche Eingriffe aus Fotografien Kunstwerke machen wollten [...]"¹⁴¹

Fürböck starb 1981 in Graz.

Das Porträt der Tänzerin von 1933 besticht durch die Einfachheit und Klarheit des Bildaufbaus (Abb. 31). Es wurde ein sehr knapper Ausschnitt gewählt, der nur den Kopf und einen Teil des Armes zeigt. Der Arm ist elegant nach oben geführt und rahmt somit das Gesicht, das zur Seite gedreht ist, ein. Dadurch, dass der Arm nicht bekleidet ist, lenkt er nicht von dem in die Ferne schweifenden, verträumten Blick der jungen Dame ab.

Wenn wir als Vergleich nun das Porträt von Anne Biermann (1898-1933), einer deutschen Fotografin, aus dem Jahre 1931 (Abb. 32) betrachten, so ist die Ähnlichkeit evident und man kann ein allgemeingültiges Schema der Nüchtern- und Einfachheit ablesen, das auch bei anderen Künstlern gültig ist.

Beide Fotos zeigen Nahaufnahmen eines Gesichtes, das mit gesenktem Blick zur Seite gedreht ist. Fürböcks Aufnahme ist im Gegensatz jedoch viel aussagekräftiger, was er vor allem durch die Schräglage des Kopfes erreicht, der sich harmonisch in den nach oben abgewinkelten Arm einfügt und somit ein abgerundetes Arrangement ergibt.

Darüber hinaus hat sich Fürböck mit der Aktaufnahme beschäftigt, was uns das Foto von 1933, betitelt mit "Ein bißchen Sand", zeigt (Abb. 33). Eine nackte Frau, die ihren Arm als Sonnenschutz vor die Augen gelegt hat, liegt auf einem Fleckchen Sand, der durch Fußstapfen und ähnliches sehr schön strukturiert ist und dadurch im Gegensatz zur glatten, nackten Haut der Person steht. Weiters tritt in der linken oberen Bildhälfte der Schatten eines Mannes, eines Beobachters vielleicht, hinzu. Die Szene wird durch weitere Schatten von Pflanzen auf der einen Seite, sowie Architekturteile auf zwei anderen eingerahmt und der Blick durch sie sofort auf den Akt gelenkt.

Ein anderes Beispiel einer Aktaufnahme ist ein Rückenakt Man Rays (1890-1976) von 1920/34 (Abb. 34), der mittels "Solarisation", einer Technik, die eine charakteristische schwarze Kontur um scheinbar durchsichtig wirkende Gegenstände zeichnet und mittels kurzer Zwischenbelichtung während des Entwicklungsvorganges entsteht. Hier ist eine Negativsolarisation zu sehen, da die Kontur fast leuchtend weiß den weiblichen Akt umschmeigt. Der Bildausschnitt ist sehr knapp gewählt und zeigt nur den Torso des

¹⁴¹ Fürböck, in: Fotografie 1975 (Anm. 113).

Aktmodells. Auf Hintergrundgestaltung wurde hier keinerlei Wert gelegt, sondern Man Ray konzentrierte sich rein auf den Bildgegenstand.

Die Landschaftsaufnahme mit dem Titel "Spiegelung am Ufer" zeigt uns das Anliegen der Neuen Sachlichkeit nach einer ruhigen nüchternen Komposition, die aufgrund dieser Strenge Spannung erzielt. Das Bild ist durchzogen von einer Diagonale, welche aus der rechten unteren Bildecke in einem spitzen Winkel ansteigt. Der untere Teil des Bildes wird von nasser lehmiger Erde, die durch Spuren aufgelockert wird, gebildet, welche im Gegensatz zur glatten Wasseroberfläche, in der sich die Wolken spiegeln, steht. In der Spiegelung sind weiters die ufernahen Bäume, die ihre Blätter schon verloren haben, als halbkreisförmige Einrahmung zu vernehmen. Insgesamt vermittelt das Bild einen sehr ruhigen Eindruck, welcher zur Herbststimmung, wie sie hier ausgedrückt werden soll, passt.

Das Foto "Mestrovic im Landhaushof" aus dem Jahr 1935 zeigt uns eine Art Architekturaufnahme, wobei man hier nicht nur von dieser allein sprechen kann, da auch den zwei abgebildeten Plastiken eine zentrale Bedeutung für das Bild zugesprochen werden muss. Ohne diese hätte das Ganze nicht diesen satirischen Charakter, den es jetzt hat. Man meint, die beiden Plastiken würden sich gegenseitig beobachten. Die weibliche Statue im Vordergrund, die unter Arkadenbögen steht, hat ihr Gesicht in ihren erhobenen Ellbogen vergraben und drückt dadurch möglicherweise ein Zeichen der Betrübtheit aus. Vor ihr in einer Rundbogenöffnung der Wand, die sich genau auf ihrer Bauchhöhe befindet, steht eine kleine Büste eines älteren Mannes, der sich über seine Schulter zu ihr umzudrehen scheint. Sein Gesichtsausdruck ist ein besorgter, mit Runzeln auf der Stirn. Nicht nur der humoristische Gedanke des Bildes steht hier im Vordergrund, sondern auch die ausgewogene Komposition, das Spiel zwischen Architektur und Plastik und wie diese in ihr Umfeld eingliedert sind.

Selbst bei Industriaufnahmen, wenngleich sie zu Dokumentationszwecken und im Auftrag entstanden sind, beweist Fürböck sein Gefühl für ausgewogene Kompositionen. Schon seit dem 19. Jahrhundert, mit dem Beginn des "Industriezeitalters", haben sich Maler – hier ist z.B. Adolph von Menzel (1815-1905) führend – und später auch Fotografen mit dem Reiz der Technik und der Industrie auseinandergesetzt.

Eine Aufnahme von 1935 zeigt eine Szene mit arbeitenden Menschen aus dem Sensenwerk Zeitling in der Blumau (Abb. 35). Der Betrachter steht hier etwas weiter entfernt vom Geschehen, abgetrennt durch ein Arbeitsgerät und einen Weidenkorb, der groß die rechte untere Bildecke einnimmt. Dahinter sind gerade zwei Personen an der Arbeit. Ihre Bewegungen können durch die Unschärfen, die vor allem an den Händen der linken Person entstehen, ausgenommen werden. Ebenso beim rechten Arbeiter, der als ganze Person in leichte Unschärfe getaucht ist, wird die Bewegung deutlich. Sehr interessant wirkt auch der Dampf, welcher von der Sense emporsteigt. Weit spektakulärer werden Industriaufnahmen von Vertretern der Neuen Sachlichkeit in Deutschland behandelt.

Auch Albert Renger-Patzsch konnte Industriaufnahmen viel abgewinnen und fotografierte diese, selbst wenn sie im Auftrag großer Firmen entstanden und reinen Dokumentations- oder auch Werbezwecken dienten, mit großer Virtuosität. Ganz anders als Fürböck, der sich mit dem Menschen und seiner Arbeit beschäftigt, interessieren ihn jedoch die Industrieprodukte.

Renger-Patzsch fotografierte 1935 eine Werbeaufnahme für die Firma Jena. Das Bild besticht geradezu durch seine Leichtigkeit, durch die Zartheit der Gläser, welche durch die kugelförmigen Gegenstände und die einheitliche, ja fast monochrome Grautönung entsteht. Die Komposition dieser verschieden großen Formen, die gleichmäßige Ausleuchtung und vor allem die Spiegelung abstrahieren die dargestellten Gebilde.

Auch das nüchtern-sachliche Foto eines Luftöffnungsventils von einem Rohr aus dem Jahr 1961 (Abb. 36), eine späte Aufnahme, spielt wieder – wie wir es schon in vorhergehenden Beispielen gesehen haben – mit der Vergrößerung eines Details, welchem er durch intensive Beleuchtung zu starken Kontrasten verhalf. Die Schönheit der Technik, der Industrie und somit des Alltags eines Lebens in der Stadt werden hervorgekehrt.

4. Die "Subjektive Fotografie"

Der Begriff "*Subjektive Fotografie*" wurde von Otto Steinert (1915-1978) 1951 für die Internationale Ausstellung moderner Fotografie in der Werkkunstschule Saarbrücken, in der er seit 1947 als Fotolehrer wirkte und deren Direktor er inzwischen war, geprägt. Auch wenn diese Strömung mit Steinert von Deutschland ausging, wurde sie sofort auf internationaler Ebene rezipiert und aufgenommen. In der Einleitung des Bildbandes "*Subjektive Fotografie*" zur Ausstellung im Jahre 1952 schreibt er als Begründung, warum er den Ausdruck "Subjektive Fotografie" gewählt hatte: "[weil] dieser Begriff formelhaft das persönliche Gestaltungsmoment des Lichtbildners – im Gegensatz zur 'angewandten' Gebrauchs- und

Dokumentarfotografie – akzentuiert ausdrückt" und weiter "'Subjektive Fotografie' heißt vermenschlichte, individualisierte Fotografie, bedeutet Handhabung der Kamera, um den Einzelobjekten ihrem Wesen entsprechende Bildsichten abzugewinnen."¹⁴² Eine zweite, weitere Ausstellung fand 1954 statt und 1958 entstand ein entsprechender Bildband "suj.f. 2" dazu.

Steinert verstand es, die vielen verschiedenen Fotogruppierungen wie "fotoform"¹⁴³, "Groupe des XV" in Paris, "Circolo Fotografico Milanese" oder "Kollegium Schweizerischer Photographen"¹⁴⁴, unter diesem Begriff zusammenzuführen.

Steinert meinte außerdem, dass jetzt ganz neue Gestaltungselemente dazukommen. Eine gewisse Unschärfe als Stilmittel, jedoch nicht mehr im Sinn der "malerischen Unschärfe", wie sie die Kunstfotografen der Jahrhundertwende einsetzten, sondern jene, die nun Bewegung charakterisieren und das Zeitmoment bildlich im Foto festhalten soll. Vielleicht ist dieses Zeitmotiv eines der entscheidenden Symptome des 20. Jahrhunderts. Auf Steinerts Foto "Fußgängerfuß" (Abb. 37) von 1950 ist dieses "Zeitmotiv" sehr gut zu erkennen. Eine Straßenszene, die von schräg oben betrachtet wird. Auf der einen Seite ein Stamm eines Baumes, auf der anderen außer einem Fuß und verwischten Bewegungen rundherum nichts mehr zu erkennen. Vielleicht versucht Steinert hier den Gegensatz zwischen der Schnelllebigkeit unserer Gesellschaft zur Statik der Natur aufzuzeigen. Das Bild ist kompositorisch sehr streng und großflächig aufgebaut, da es nur aus geometrischen Gebilden besteht, der kreisförmigen Einfassung des Baumes, dem Baum selbst, der sich nur als vertikale Linie zu erkennen gibt und der Kante in der oberen Bildhälfte, welche exakt parallel zur Bildbegrenzung den Gehsteig vom Kopfsteinpflaster der Straße trennt.

Vereinzelte Fotografen der "Subjektiven Fotografie" – wie Eckart Schuster in der Steiermark – treten, wie auch schon die Vertreter der Neuen Sachlichkeit, insbesondere des Bauhauses,

¹⁴² Otto Steinert, Zur Idee dieses Buches, in: Subjektive Fotografie. Ein Bildband moderner europäischer Fotografie, Bonn/Rhein 1952, S. 6.

¹⁴³ Eine Freundesgruppe junger Fotografen, die sich 1949 anlässlich einer Ausstellung in Neustadt an der Weinstraße unter der Führung von Otto Steinert zusammenschlossen und 1957 wieder trennten. Unter ihnen: Ludwig Windstosser (1921), Peter Keetmann (1916), Toni Schneiders (1920), Wolfgang Reisewitz (1917), Siegfried Lauterwasser (1913) u.a. Später kam auch Heinz Hajek-Halke (1918) mit dazu. Es ging ihnen nicht um die Ausbildung eines gemeinsamen Stils, sondern um gegenseitige Anregung und Hilfe. Vgl. Schöttle 1978 (Anm. 88), S. 110/111.

¹⁴⁴ Es wurde Ende 1950 gegründet und die Mitglieder waren Bischof, Llabli, Schuh, Senn und Tuggener.

für einen experimenthaften Charakter der Fotografie ein und nutzen die vielfältigen technischen Möglichkeiten.

J.A. Schmoll, genannt Eisenwerth, schreibt im Vergleich der "objektiven" zur "subjektiven" Fotografie, dass im Bereich der "subjektiven" nicht "der Spielraum der Einwirkungsmöglichkeiten des Fotografen in den technischen Vorgang" vergessen werden dürfe, womit er die Möglichkeiten der Einstellungen an der Kamera, die Aufnahmeart (Ausschnitt, technische Veränderungen) und die Auslese des zu fotografierenden Objekts meint. Immer wieder wird auch der künstlerische Aspekt der Fotografie betont. Dazu meint er: "Fotografie ist freie, gestalterische – nicht nur experimentelle – *Bildkunst* [Anm.: Hervorhebung durch die Autorin] mit fotografischen Mitteln."

"Nicht die Beherrschung des technischen Prozesses macht den großen Fotografen aus, sondern seine Sehbegabung [...]." Jedoch auch auf dem Gebiet der Technik sieht Eisenwerth neue Errungenschaften und vor allem Verbesserungen und somit eine abermalige Blütezeit. Besonders das Fotogramm hätte sich zu "kompositorischer und ausdrucksdichter Wirkung" gesteigert. Im Weiteren spricht er von der Anwendung der Mikrofotografie, der Solarisation (vgl. Man Ray), des Negativ-¹⁴⁵ und Reliefdrucks¹⁴⁶. Das Interesse für abstrakte und elementare Formen und ihre strenge Komposition werden hingehend zu einem "Ornamentstil" geweckt. Es entstehen oft auffallend großflächige Bildgestaltungen, Kompositionen mit strengen Bauelementen und sparsamsten Bildmitteln, um dem "spezifischen Ausdruck des technischen Zeitalters" Rechnung zu tragen.

Die Vertreter dieser Strömung bleiben trotz der neu auf gekommenen, in der Knipserfotografie nicht mehr wegzudenkenden Farbfotografie, der "alten" Schwarz-Weiß Tradition verhaftet, in der die künstlerische Eigenart entdeckt wurde.

Nicht zuletzt ist natürlich auch der Inhalt ausschlaggebend, um die neuen Ansprüche der Fotografie zu transportieren. Es entsteht der Hang zu einer Vertiefung psychologischer Art, um "Blitzblicke in menschliche Seelenzustände"¹⁴⁷ zu erhaschen. Die Fotografie möchte das Wesen von Menschen unseres Alltags enthüllen, tief in ihre Seele blicken, um das "starke soziale Empfinden der Gegenwart" oft anhand erschütternder Szenerien aufzuzeigen. Porträts

¹⁴⁵ Beim Negativdruck werden alle Schwarz-Weiß Werte einfach umgekehrt, was mittels Kopieren von Diapositiven passiert.

¹⁴⁶ Für den Reliefdruck werden ein Negativ und ein dazugehöriges Positiv leicht verschoben miteinander kombiniert und eine Vergrößerung hergestellt. Die entstehende Wirkung ist, dass Mitteltöne gesteigert werden und Randstrukturen ins Reliefartige übersteigert erscheinen.

¹⁴⁷ J.A. Schmoll, Objektive und subjektive Fotografie, in: Steinert 1952 (Anm. 142), S. 8.

werden somit zu Psychogrammen. Das Absurde soll herangezogen werden in Aufnahmen vom "Skurilen, Absurden, Irrealen, Visionären, von schmerzhafter Ironie und allen nur denkbaren Grenzsituationen".¹⁴⁸

Subjektive Fotografie in der Steiermark

Hier muss auf die Arbeiten der 1950 entstandenen TVN-Fotogruppe (einer Fachsektion der Naturfreunde) eingegangen werden. Zwar soll diese Arbeit mit den sechziger Jahren enden, jedoch sind die Übergänge hier fließend und es ist schwierig exakte Grenzen zu ziehen. D.h. in der Betrachtung der einzelnen Fotografenpersönlichkeiten wird das Hauptaugenmerk auf den Zeitraum der fünfziger und sechziger Jahre gelegt werden, jedoch, sofern nicht ein Stil- und Gesinnungswandel einsetzt, auch auf später entstandene Werke, welche noch den bereits besprochenen Anforderungen der "Subjektiven Fotografie" gerecht werden, eingegangen werden. Weiters wird eine Beschränkung auf die Mitglieder der TVN-Fotogruppe in Graz, im Umkreis um Prof. Ing. Erich Kees gelegt.

Die TVN-Fotogruppe und ihre Mitglieder

1950 wurde diese TVN-Fotogruppe, so wie wir sie heute kennen, gegründet. Erich Kees erzählt, dass er in diesem Jahr zur Gruppe, die damals nur aus Max Puntigam und einem weiteren Fotografen bestand, stößt und mit ihnen gemeinsam beginnt, die Idee einer "neuen Fotografie" zu entwickeln, bzw. versucht, die Gruppe durch rege Vortrags- und Workshoptätigkeit auf mehr Personen auszudehnen. Die Gruppe war damals für viele eine gute Gelegenheit zum Gedankenaustausch. Sie beschränkte sich außerdem nicht nur auf die Fotografie allein, sondern beschäftigte sich auch mit Literatur, Musik, Malerei etc., sodass die Gruppe später an die 50 Interessierte umfasste.

Erst mussten noch bestimmte Anliegen und Ansätze gefunden werden, die in Zukunft den ideologischen Zusammenhalt der Gruppe bestimmen sollten. Erich Kees spricht hier vom Jahr 1955 mit seinen Umwälzungen und Neuigkeiten, die sich gerade auf dem Sektor der Fotografie taten. Hier waren erst einmal Edward Steichens Ausstellung "*Family of Man*" (1955), die nicht nur ein fotografisches Konzept, sondern vielmehr ein moralisches Ideal verkörperte und als Wanderausstellung konzipiert in diesem Jahr in Wien weilte, weiters eine Filmbiografie über Edward Weston und die ebenfalls in Wien von Karl Pawek herausgegebene Zeitschrift "*Magnum*", die hier Ideen und neue Ansätze einbrachten. Und

¹⁴⁸ Der ganze Absatz nach: Schmoll, Objektive und subjektive Fotografie, in: Steinert, a.a.O., S. 8-12.

natürlich, was auch die Hauptbeeinflussung darstellt, Otto Steinerts Ausstellung und Buch *"Subjektive Fotografie"* und seine formulierten Ansprüche an die Fotografie, ebenso jene theoretischen Abhandlungen des amerikanischen Fotografen Minor White (geb. 1908). So wurden all diese Vorbilder vereint und je nach Veranlagung von den einzelnen Mitgliedern der Gruppe verschieden stark rezipiert und im Werk umgesetzt.

Das war der Grund für die Vielfalt und Individualität, die sich in der Gruppe ergab. Experimentelle Tendenzen wurden zwar mit großer Neugier verfolgt, fanden jedoch nicht bei jedem Eingang in das Schaffen. Als größtes Vorbild muss Otto Steinerts *"Subjektive Fotografie"* noch einmal hervorgehoben werden.¹⁴⁹ Das Buch war auch der Ausgangspunkt dafür, stärker in Erscheinung zu treten und es machte ihnen Mut, ihre Ansätze zu vertreten.

Wichtig für die Gruppe waren auch erste Ansätze einer "Autorenfotografie", die sich von der Verwendung des Einzelbildes abwandten und hin zu Bilderserien führte. D.h. es wurden jene "Konstellationen" gesucht, die einem bestimmten Thema entsprachen und die Fotografie wurde nun einflussreicher, da zunehmend erkannt wurde, dass sie das optimale Medium für eine tiefer greifende Auseinandersetzung mit "Problemen" und Fragestellungen des Alltags war. Erich Kees spricht hier von einem "erzieherischen" Aspekt in der Fotografie, womit er durch die Forderung der Bilderserie die Vermeidung von "zufällig" gelungenen Schnappschüssen meint. Auch Klaus Honnef ist der Meinung: "Ob ein Fotograf ein Autorenfotograf ist oder nicht, läßt sich nicht anhand eines einzelnen fotografischen Bildes beantworten."¹⁵⁰ Ja er geht sogar noch weiter indem er radikal sagt: "Erst in der Summe eines fotografischen Werkes (!) zeichnet sich ab, inwieweit seine Bilder durch eine Haltung zur Wirklichkeit gekennzeichnet sind, eine Haltung, die sich in einer individuellen Sehweise zu erkennen gibt."¹⁵¹ Während andere noch von einer Bilderserie sprechen, blickt Honnef schon auf das Gesamtbild, also die Summe des Werks.

Was bezeichnet man überhaupt als "Autorenfotografie"? Klaus Honnef meint, die Autorenfotografie sei entstanden, als die handwerkliche Phase der Fotografie beendet gewesen sei und sie sich mit Hilfe der Erfindung der Kleinbildfotografie aus der

¹⁴⁹ Erich Kees, Im Rückblick, in: *Fotografie in Bewegung. Die Anfänge einer steirischen Autorenfotografie nach 1945*, hrsg. vom Kulturhaus Graz unter der Leitung von Otto Breicha, Graz 1989, S. 7-9.

¹⁵⁰ Klaus Honnef "Nichts als Kunst ..." *Schriften zu Kunst und Fotografie*, hrsg. von Gabriele Honnef-Harling und Karin Thomas, Köln 1997, S. 171.

¹⁵¹ Honnef, a.a.O.

Abhängigkeit der Auftraggeber befreit hatte.¹⁵² Danach konnte sich eine selbständige Fotografie entwickeln, die sich eigenen Themenbereichen zuwandte und die eine individuelle, je nach der Persönlichkeit des Fotografen, Sichtweise hervorbrachte. "Durch die subjektive Sehweise erhält die Wirklichkeit Konturen; ihre Abbilder verlieren sich nicht in völliger Standpunktlosigkeit wie die Bilder der meisten Auftragsfotografen, die mal diese Sicht der Wirklichkeit reproduzieren, mal eine entgegengesetzte, vielmehr enthüllen sie im insgesamt betrachtet eine klare Stellungnahme zur Wirklichkeit [...]."¹⁵³ D.h. es wurde nun großer Wert auf den individuellen Standpunkt jedes einzelnen gelegt, auf eine persönliche Weltansicht: "Die ausdrückliche Betonung des subjektiven Blickwinkels bereichert die Fotografie vielmehr um die persönliche Betroffenheit, die der Fotograf seinen Bildern mitteilt [...]."¹⁵⁴

Austausch mit anderen internationalen Fotogruppen gab es zu diesem Zeitpunkt noch nicht, weil eine Kontaktaufnahme eher schwierig war. Verbindungen hatte die Grazer Gruppe nur zu einem französischen Club durch eine Freundschaft. Außerdem gab es zu diesem Zeitpunkt noch sehr wenige Fotobücher und auch Zeitschriften, was das Wissen um andere Arbeitsweisen und Ansätze natürlich erschwerte.

So wurde von diesen steirischen Autorenfotografen, die in der Bundeshauptstadt Wien auch als "Steirische Bildstürmer" bekannt wurden, schon einiges vorweggenommen und durch sie entscheidende Impulse ausgelöst und weitergegeben. Die Bundeshauptstadt Wien stand diesen neuen Ansätzen noch sehr skeptisch gegenüber, war dort anscheinend die Zeit noch nicht reif für einen Wandel von der herkömmlichen Kunstfotografie, die sich in Wien sehr etabliert hatte und dort große Erfolge feierte, hin zu neuen Ansätzen. Ja, die Fotografen der TVN-Fotogruppe waren dort sogar angefeindet und ihre Fotos wurden belächelt und von einer Akzeptanz konnte nicht die Rede sein.

Aber nicht nur mit Wien gab es Probleme, sondern auch mit der Akzeptanz in Graz selbst. Niemand wollte Fotos ausstellen, sodass Erich Kees mehr oder weniger durch Glück, weil sich eine im Künstlerhaus etablierte Künstlervereinigung auflöste, in diesem die erste Fotoausstellung organisieren konnte. Der große Ansturm zeigte dann aber, dass doch

¹⁵² Honnef, a.a.O., S. 172.

¹⁵³ Honnef, a.a.O., S. 173.

¹⁵⁴ Honnef, a.a.O., S. 175.

Interesse für diese Art der Kunst herrschte, auch wenn man beschränkend sagen muss, dass sich unter den ausgestellten Fotos noch sehr viel Bromöldrucke u. -umdrucke befanden.

So schreibt auch Otto Breicha "Viel, was heute 'außer Streit steht' und als autorenfotografische 'Errungenschaft' respektiert wird, hat die Grazer Gruppe früh und vorweg (jedenfalls für die österreichischen Zustände und Verhältnismäßigkeiten) propagiert: die konsequent bildmäßig 'komponierte' Einzelaufnahme, das Bild-Zyklische (nämlich als 'Thema mit Variationen' konzipierte Bilder-Folgen), eine gewisse Abkehr vom Aphoristischen der journalgerechten fotografischen Bild-Pointe, zu Gunsten eines Insistierens auf Fotografie als einer Kunst mit spezifischen Mitteln und Möglichkeiten."¹⁵⁵

Im Folgenden werden nun die hervorstechendsten Persönlichkeiten der Grazer Fotogruppe genannt und einzeln besprochen. Der Beginn muss mit Erich Kees gemacht werden, der sich unter ihnen aufgrund seiner Pionierleistungen auf allen Gebieten deutlich hervorhebt. Auf sein umfangreiches Werk soll deshalb etwas genauer eingegangen werden.

Erich Kees

Wie schon erwähnt, war Erich Kees es, der 1950 in der Steiermark mit der besagten TVN-Fotogruppe den Grundstein zur Aufnahme der "subjektiven Tendenzen" legte. Nachdem er zuvor schon zwei Jahre im Club der Amateurphotographen war und noch die klassische Art des Bromöldrucks bei Helmut Geßner lernte, interessierte er sich nicht mehr für diese Art der Fotografie, die er als zu konventionell und veraltet ansah. "[Es] war [...] am Ende der fünfziger Jahre einiges in Bewegung geraten. Es wurden jene Impulse gesetzt und jenes Fundament eines neuen geistigen Freiraumes geschaffen [...]"¹⁵⁶, auf das die nächste Fotografengeneration mit Branko Lenart, Helmut Trummer, Josef Gottwald, Manfred Willmann, Elisabeth Kraus-Kees u.a. aufbauen konnte.

Erich Kees wurde 1916 in Graz geboren, absolvierte ebendort sein Ingenieurstudium. Nach dem Kriegsdienst arbeitete er zwischen 1945 und 1978 als technischer Beamter im Landesdienst. Zur Fotografie, dessen technisches Handwerk er sich selbst aneignete, brachte ihn sein Onkel. Seit 1948 beschäftigte er sich ernsthaft mit "bildhafter Fotografie", was ihn erst jedoch künstlerisch nicht befriedigte, weil er meinte, dass es Zeit für eine Veränderung

¹⁵⁵ Otto Breicha, Auf diese Grundlage baute Späteres auf, in: *Fotografie in Bewegung 1989* (Anm. 149), S. 5.

¹⁵⁶ Erich Kees, Die fotografischen Bilderstürmer, in: *Fotografie 1975* (Anm. 113), o.S.

gewesen sei und man nicht nach dem Krieg, der tausende Tote gefordert hatte, mit den gleichen Ansätzen wie davor weiterarbeiten könne.

Dann hörte er von der TVN-Fotogruppe, an die er sich ab 1950 wandte. Sie bestand jedoch erst aus wenigen Mitgliedern, die noch keinerlei Anliegen und Ansätze formuliert hatte. Nachdem sie Otto Steinerts Buch "*Subjektive Fotografie*" entdeckt hatten, ergab sich alles weitere von selbst. Kees wurde sozusagen zum "Missionar" der Gruppe, der viele Vorträge hielt und Workshops veranstaltete, um mehr Mitglieder zu bekommen und die Anliegen der Gruppe publik zu machen und zu verbreiten.

Für einige Zeit fungierte Kees auch als ihr Leiter. Weiters baute er den Landesverband für Steiermark der österreichischen Amateurfotografenvereine (VÖAV) auf und initiierte und installierte von 1972 bis 1980 den Landesförderungspreis für künstlerische Fotografie der steirischen Landesregierung, der danach bis 1996 von der Neuen Galerie selbst durchgeführt wurde.

Ab 1956 übernahm er intensive Kurs- und Vortragstätigkeiten über zeitnahe Fotografie in Österreich, Deutschland, Ungarn und dem ehemaligen Jugoslawien und beginnt ab 1977 mit der Leitung von Fotoseminaren der Musischen Sommerkurse im burgenländischen Neumarkt. Weiters veröffentlichte er einige journalistische Artikel für diverse Zeitschriften. Gemeinsam mit seiner Frau Elisabeth Kraus-Kees hat er eine Sammlung steirischer Fotografen, den Zeitraum 1950-80 umfassend, zusammengestellt, in der sich neben seinen und ihren Arbeiten auch jene von Geßner, Pirrer, Fischer, Sperk, sowie unzählige Arbeiten der jüngeren Generation befinden. Erich Kees lebt heute mit seiner Frau, die ab 1957 in den TVN-Fotoklub eintrat, in Graz.

Kees gilt als einer der bekanntesten Autorenfotografen Österreichs und war für Österreich bedeutender Vermittler unkonventioneller Ansätze in der künstlerischen Fotografie. Als Begründer und Mentor der steirischen Fotoszene war er mit seinen Werken immer ein wichtiger Mitgestalter derselben. Sein Schaffen, das mittlerweile aus rund 1.700 Filmen besteht, zeichnet sich auch durch reiche Ausstellungstätigkeit in Graz, Weiz, Berlin, Bregenz etc. aus.

Seine Bilder sind meist emotionell geprägt und ihr Themenkreis behandelt vor allem die Natur in ihren Erscheinungsformen, sowie das Urbane. Weniger interessiert ihn der Mensch und sein Abbild, sondern eher sein Umfeld und sein indirektes In-Erscheinung-treten. Kees

meinte in einem persönlichen Gespräch außerdem, dass das Menschenbild erst die 68er Generation interessierte und dass diese förmlich den "Leuten ins Gesicht stiegen"¹⁵⁷.

Folgend erklärt er, wie er zu seinen Motiven kommt: "Wenn mich das, was ich sehe, innerlich bewegt, fasziniert, erschüttert, begeistert, ist es wert, fotografiert zu werden. Vom Intellekt her sind es die oft bedrückenden Gegensätze Natur-Zivilisation, die ich im Foto in aller Penetranz darstellen möchte."¹⁵⁸ Wobei diese Kontraste "Natur- Zivilisation" nicht gemeinsam in einem Foto in Erscheinung treten, sondern separat in verschiedenen Serien behandelt werden.

Nicht das Gegenständliche darzustellen ist sein Anliegen, sondern dieses Motive ein wenig zu abstrahieren, damit eine etwas entfremdete Erscheinung entsteht. Nicht die Natur an sich wird zum Thema gewählt, sondern er sucht in ihr das "Besondere", "Außergewöhnliche" – das Aufzeigen und Festhalten des Auffälligen, Bizarren, Geheimnisvoll-Interessanten.

"Den kulturellen Wert sehe ich im menschlichen Einsatz, in der erforderlichen Sachbezogenheit zum Motiv, im Festlegen gewisser Zielvorstellungen und in der Fähigkeit, diese auch zu realisieren. In all dem manifestiert sich – wenn auch zugegebenermaßen nur teilweise – die Persönlichkeit des Fotografen."¹⁵⁹ Mit dieser Aussage ist auch schon ein wichtiges Merkmal der "Autorenfotografie" gekennzeichnet: Das Foto soll die Persönlichkeit des Autors, seine Gedanken und Gefühle vermitteln und ausdrücken, sprich "subjektiv", nicht objektiv sein. D.h. in Kees' Worten: "Im Bilde manifestiert sich intellektuelles Interesse, Geschmack, Lebensauffassung, Beziehung zum fotografierten Thema, emotionelle Veranlagung usw., also ein großer Teil der Persönlichkeit des Kamerabesitzers."¹⁶⁰

Ein weiteres wichtiges Kriterium der Autorenfotografie ist es, dass sie ihr Anliegen nicht mit Hilfe eines einzelnen Bildes auszudrücken versucht, sondern dies mittels einer Reihe, "Serie" von Fotos versucht. So kommt auch Kees in den sechziger Jahren dazu, seine Arbeiten als Summe von Einzelbildern zu gestalten, was für damalige Verhältnisse noch sehr ungewöhnlich war.

Ein Beispiel aus dem Jahr 1959 bildet die "Baum"-Serie (Abb. 38), die stark im Einflussbereich Steinerts steht. Die Bäume sind durch harte Entwicklung in starken Schwarz-

¹⁵⁷ Erich Kees im Gespräch mit der Autorin am 10.11.2000.

¹⁵⁸ Erich Kees, Die fotografischen Bilderstürmer, in: Fotografie 1975 (Anm. 113), o.S.

¹⁵⁹ Erich Kees, Klein Inge auf dem Topferl, in: Fotografie 195, a.a.O.

¹⁶⁰ Erich Kees, Das große Loch, in: Fotografie 1975, a.a.O.

Weißkontrasten dargestellt und wirken dadurch etwas verfremdet. Aus Fotos entstehen "Fotografiken". Der Rezipient steht abstrahierten "Gebilden" gegenüber, es ergeben sich spannende Formen in harten Kontrasten ohne Abstufung. Auch in einer Serie betitelt mit "Verwachsenes", geht es wieder um die Abstrahierung und Unkenntlichmachung von Natur – abermals ist der Baum zentrales Motiv.

Bei der "Wasser"-Serie aus dem Jahr 1965 (Abb. 39), in welcher die Bilder zu Bewegungsstudien werden und das Fließen, im wahrsten Sinne des Wortes, "fest"-halten, dominiert nicht die Darstellung der Natur als solche, sondern als verfremdete, abstrahierte Erscheinungsform. Durch unterschiedliche Graustufungen entsteht eine Art Ornamentierung, die durch verschiedene Texturen und Strukturen Spannung erzeugt.

Aber als "Stadtmenschen" interessiert ihn natürlich nicht nur die Natur, sondern auch die Stadt-"Landschaft" mit ihren spezifischen Eigenheiten. Durch die Kamera gelingt es ihm, zu verfremden, gewisse Wirkungen noch zu verstärken und hervorzuheben. So wie er dies in der Serie "Urbane Welt" tut, in der er durch die Möglichkeiten der fotografischen Optik Räume und Abstände verändern und zusammenziehen kann, um dadurch seiner Faszination von "Irritationen" Ausdruck zu gewähren. Kees versucht immer wieder das Bizarre, Besondere abzubilden. Auch die späteren Arbeiten haben eine besondere Art der Beobachtung und Wiedergabe von Natur und Stadt, die immer "hinter die Kulissen" führen möchte und abstruse Absonderlichkeiten zu Tage zu bringen bestrebt ist. Außerdem meint er "Erscheinungsformen, die aus einer Gegenüberstellung Natur-Zivilisation resultieren, erregen stets meine Aufmerksamkeit in bildmäßiger und meine Anteilnahme in thematischer Hinsicht."¹⁶¹ Weniger Interesse hatte Kees für den Menschen an sich im Bild, dafür umso mehr für die Spuren, die er sowohl in der urbanen als auch natürlichen Landschaft hinterlässt.

Zwei späte Aufnahmen aus den achtziger Jahren zeigen uns Beispiele aus dem urbanen Raum:

Das erste Bild "Urbanes" ist ein komprimiert flächiges Foto, das keinerlei Tiefenwirkung zulässt und keine Räumlichkeit erzeugt. Der Schilderwald, typisches Merkmal der Großstadt und ihrer Zivilisation, und die Architekturen scheinen auf einer Ebene zu sein und wirken dadurch plakhaft. Es ergeben sich interessante Überschneidungen und der Rezipient muss

¹⁶¹ Erich Kees, in: Leben mit einer Stadt. Ergebnisse der Grazer Fotoworkshops 1975 und 1976, Graz 1977, S. 54.

sich erst mit dieser Irritation der Nicht-Räumlichkeit zurechtfinden und die verschiedenen Realitätsebenen ausmachen.

Ähnlich ist es auch am nächsten Beispiel (Abb. 40) zu "Urbanes", Überschneidungen, die durch die Flächigkeit der Aufnahme und das Zusammenraffen des Raumes zu Problemen in der Wahrnehmung der Ebenen führt. Was ist real und was nur Plakat, Schild etc. Zum klischeehaften Aufzeigen der Großstadt kommt noch ein satirischer Beigeschmack durch das küssende Pärchen im Hintergrund. Auch hier wieder die Flächigkeit, die das Städtische auf eine Ebene zusammenzuraffen scheint.

Max Puntigam

Max Puntigam wurde 1926 in Graz geboren und war von Beruf Konstrukteur im Bereich Stahlbau. Um 1950 gründete er mit Erich Kees zusammen die TVN-Fotogruppe und war in den Jahren 1961/62 ihr Leiter. Er lebt derzeit in Graz.

Im Rahmen dieser Vereinigung war er für die Organisation von nationalen und internationalen Ausstellungen verantwortlich und ebenso bei diversen Bewerben als Juror tätig. Neben der persönlichen Beteiligung an Sammelausstellungen hatte er auch Einzelausstellungen in Leoben, Deutschlandsberg und Graz. Puntigam war außerdem Preisträger des Landesförderungspreises Steiermark in den Jahren 1977 und 1979.

Puntigam beschreibt seine Arbeit selbst folgendermaßen: "In meinen Arbeiten kommt die Neigung zur symbolhaften Darstellung, wie sie in einfachen Motiven zu finden ist, zum Ausdruck. Durch die Reduzierung auf wenige Bildelemente wird der Betrachter weniger mit meiner, als mit seiner Empfindsamkeit konfrontiert. In einer optisch lauten Zeit eigentlich ein Wagnis."¹⁶² Und Erich Kees meint über Puntigams Arbeit, dass er der erste war, der die "lokale Kirchturmperspektive"¹⁶³ zu überwinden versuchte.

Seine Bilder bestechen durch ihre Zeichen- bzw. Symbolhaftigkeit und ihre Abstrahierung, wie jenes Beispiel aus dem Jahr 1961. Die Farbdominanz übernimmt hier sicherlich das Weiß, das Vorder- und Mittel- ebenso wie den Hintergrund erfüllt. Dennoch ist es das schwarze Dreieck, ein Haltegriff im Krankenbett, an dem eine Hand auszumachen ist,

¹⁶² Max Puntigam, in: *Fotografie in Bewegung 1989* (Anm. 149), S. 52.

¹⁶³ Erich Kees, *Die fotografischen Bilderstürmer*, in: *Fotografie 1975* (Anm. 113), o.S.

welches das Bild dominiert. Eine überraschende, auf Grundelemente reduzierte, minimalistische Aufnahme, die jedoch gerade dadurch ihre Wirkung erzielt.

Mit ebensolchen Mitteln arbeitet Puntigam auch bei jenem Foto aus dem Jahr 1964 (Abb. 41), das sich wiederum mit reduzierter Zeichenhaftigkeit beschäftigt. Weder Strukturen noch Schattierungen sind auszumachen, sondern das Bild besteht zu einem großen Prozentsatz aus weißer, ungliederter Fläche. Im Vordergrund steht eine schwarze, rechteckige Tafel mit einem weißen "H" darauf, im Hintergrund zwei Schienenstränge, die perspektivisch verjüngend auf einen Fluchtpunkt hinauslaufen. Bei der Tafel muss es sich um ein Haltezeichen aus dem Eisenbahnbereich handeln, das hier aus seinem Kontext gehoben und einzeln dargestellt wird.

Beim Foto ohne Titel aus dem Jahr 1962 lässt uns Puntigam mit dessen Inhalt ein wenig im Unklaren. Helldunkelkontraste, die durch geometrische Flächen gebildet werden, machen es aus. Das Bild setzt sich aus wenigen Strukturen zusammen: Linien und geometrische Flächen in verschiedenen Graustufen überkreuzen sich in spannender Art und Weise und drängen das Abbild eines realen Objekts in den Hintergrund.

In einer unbetitelten Aufnahme, die bereits 2 Jahre früher entstand (Abb. 42), abstrahiert Puntigam einen Gegenstand bis zur absoluten Unkenntlichkeit. Starke Kontraste, hervorgehoben durch Schattenwirkungen, prägen hier das Gefüge. Weg von der Natur, hin zu einer minimalistischen Abstrahierung, die zu reiner Formelhaftigkeit führt. Ein experimenteller Charakter kann diesem Bild auch nicht abgesprochen werden und so erinnert es ein wenig in der grafischen Aneinanderreihung der Flächen an Fotogramme Man Rays oder Moholy-Nagys. Fotogramme erzielen mit der Abstraktion eines Gegenstandes auf seine Grundform – oft nur auf den Umriss – ohne jegliches Aufzeigen von Struktur oder Textur mittels starker Helldunkel-Kontraste ähnliche Resultate jedoch mit anderen Mitteln. Durch die Spiralform ist die Ähnlichkeit zu einem Fotogramm Man Rays aus dem Jahr 1923 besonders evident.

Eckart Schuster

Eckart Schuster wurde am 8. November 1919 in Elmen, Tirol geboren, wo er auch seine Ausbildungszeit verbrachte. Nach einem Studienbeginn des Faches Elektrotechnik in München, rief es ihn 1948 an die Technische Universität Graz, wo er sein Studium in der Fachrichtung Architektur fortsetzte, jedoch nicht abschloss. In Graz sollte er auch bleiben.

Ab 1938, mit dem Kauf einer Welta-Weltax-Klappkamera, begann seine fotografische Laufbahn, die er auch zu seinem Beruf machen konnte. 1956 wird er als Fotolehrer für die Nachfolge Ernst Matthäus Fürböcks an die Grafik-Design Abteilung der Höheren Technischen Bundeslehranstalt (Kunstgewerbeschule Ortweingasse) gerufen, muss die Schule jedoch verlassen und kehrt abermals zurück, jedoch diesmal in die Medienabteilung. 6 Jahre lang war Schuster als Theaterfotograf der Vereinigten Bühnen Graz tätig und eröffnete ein eigenes Studio, nachdem er 1964 die Fotografenmeisterprüfung ablegte. Zusätzlich arbeitete er nebenbei als freier Fotograf in der Werbung, für Zeitungen und unter anderem auch für die Neue Galerie.

Ab 1955 pflegte er enge Kontakte mit der TVN-Fotogruppe, zu der er durch einen Vortrag von ihrem Mentor Erich Kees fand und mit der 1953 gegründeten Künstlervereinigung "Junge Gruppe" um Günter Waldorf, der er als einziger Fotograf angehörte. Schuster war bald darauf Gründungsmitglied des Forum Stadtpark (1960) und in dessen Anfängen mit Herbert Rosenberg zusammen der Leiter des Referats für Fotografie und Film. Dort war er nicht nur als Referatsleiter und Fotokünstler vertreten, sondern dokumentierte auch alle wichtigen Ereignisse.¹⁶⁴ Noch heute ist Schuster im Club der Amateurphotographen (CDA), der jetzt sein Clublokal in der Klosterwiesgasse 11 hat, tätig.

Eckart Schuster und Felix Weber waren laut Kees die ersten, die die neuen Bildauffassungen im Lande realisierten. Trotz der engen Zusammenarbeit Schusters mit den Mitgliedern der TVN-Fotogruppe verharnte er trotzdem als Einzelgänger und Individualist, blieb intuitiv schöpferisch und setzte sich weniger mit theoretischen oder konzeptuellen Fragen auseinander.

Seine Einstellung zur Fotografie lässt sich in folgendem Zitat sehr gut verdeutlichen: "Fotografie gleicht einer Sprache, die überall auf der Welt verstanden wird."¹⁶⁵ So meinte er, sich durch seine Fotos mitteilen zu können und Gedanken, ja sogar Empfindungen zu transportieren. Deshalb sagt er auch: "Selten kann also ein Foto wirklich objektiv sein. Es ist

¹⁶⁴ Genauere Angaben zur Biografie Eckart Schusters siehe: Armgard Schiffer-Ekhardt, Eckart Schuster – Ein Leben für die Fotografie, in: Jahresbericht des Landesmuseum Joanneum Graz 1997, Nr. 27, Graz 1998, S. 77-111.

¹⁶⁵ Eckart Schuster, in: Fotografie in Bewegung 1989 (Anm. 149), S. 76.

subjektiv, da es die Persönlichkeit, die Fantasie des Menschen ausdrückt."¹⁶⁶ Er versuchte außerdem in seinen Bildern Positives und Schönes zu zeigen. Sein Interesse galt vor allem der Natur, die in vielen Aufnahmen in Erscheinung tritt, jedoch ist sein Spektrum wahrscheinlich auch aufgrund der beruflichen Ausübung dieser Tätigkeit sehr breitgefächert. Sehr oft bewegt er sich dabei in extremen Nabbereichen und experimentiert mit großer Neugier gerne mit dem technisch Machbaren, das er sowohl im mechanischen als auch im chemischen Bereich perfektionistisch beherrscht. Unter seinen Aufnahmen befinden sich somit viele Fotogramme, Doppel- und Mehrfachbelichtungen, extreme Hell-Dunkeleffekte, High-Key-Technik Aufnahmen, Bilder mit grobem Korn, etc. Versuche in diesem Gebiet der "Fotografie", die er auch schon in den fünfziger und sechziger Jahren durchführte, brachten ihn somit in den Bereich der Abstraktion. Durch sein begonnenes Architekturstudium stand ihm auch die Architektur sehr nahe und wurde zu seinem Aufgabengebiet, wie z.B. in der Stadtdokumentation von Leoben, die in den Jahren 1965 bis 1975 entstand. Außerdem versuchte er, das verborgene und unentdeckte Graz aufzuzeigen.

Das zweite große Thema, das sein Schaffen bezeichnet, ist das Menschenbildnis, in welchem er versucht, möglichst das Wesen der porträtierten Person zu erfassen.¹⁶⁷

Bekannt wurde Schuster unter anderem durch seine zahlreichen Selbstporträt-Serien, in denen vielleicht die stärkste Expression seiner Person, jetzt nämlich nicht nur mehr gedanklich, sondern auch formell mit seiner Körperlichkeit, zum Ausdruck kommt. Erich Kees meinte hierzu, dass Schuster auf diesem Gebiet in der damaligen Zeit sicher der einzige Fotograf in Österreich war, der sich so intensiv mit Selbstporträt-Serien auseinandersetze.¹⁶⁸

Auf dem Selbstporträt aus dem Jahre 1959 steht Schuster gerade vor seinen eigenen Fotos in einer Ausstellung und betrachtet diese mittels gebückter Haltung eingehender. Hier wird also nicht nur das Abbild seiner Person hergestellt, sondern das Foto greift tiefer: die Vorlieben und Interessen des Abgebildeten, der zugleich Autor ist, aber auch den "Inhalt" darstellt, werden im Bild veranschaulicht – seine Liebe und sein Interesse für das fotografische Bild, also die Identifizierung mit diesem, das sein ganzes Leben bestimmt, aufgezeigt. Dies passiert in einer geometrisch aufgebauten Komposition, die durch die Ecke des Raumes und die Begrenzungen der Fotos gebildet wird und im Weiteren auch mit Kontrasten spielt. Schuster

¹⁶⁶ Eckart Schuster, in: Fotografie in Bewegung 1989, a.a.O.

¹⁶⁷ Barbara Schaukal, Eckart Schuster – Ein Leben mit der Fotografie, in: Joanneum Aktuell 4/2000, S. 2f.

¹⁶⁸ Erich Kees in einem Gespräch mit der Autorin am 10.11.2000.

erzählt, dass er mehr oder weniger zufällig auf diese Thematik gestoßen ist. Bei einem Auftrag für das Opernhaus blieben ihm einige Aufnahmen auf seinem Film übrig, die er nicht verschwenden wollte. So fotografierte er sich selbst mit einem Selbstauslöser und stieß damit auf interessante, oft sogar nur zufällige Resultate, die sein Interesse auf diesem Gebiet weckten.¹⁶⁹

Auch auf dem Foto der Blumenvase von 1956 sind es Kontraste, verwirklicht mit einer High-Key-Technik, mit denen er sich beschäftigt. Nicht ein größtmöglicher Tonwertunterschied ist diesmal das Anliegen, sondern eher im Gegenteil eine gleichbleibend helle, ja fast monotone Tönung des Bildes, die durch die Unschärfe noch unterstützt wird. Die Stengel der Blumen, die eckige Linien bilden, stehen im Vordergrund als Kontrast zur fließenden, weichen Kontur der bauchigen Vase.

Gleich wie Kees, ich erinnere hier an seine Serie der Bäume und des Wassers (Abb. 38 u. 39), versucht Schuster Strukturen aufzuzeigen. Auch er stellt sich der Beschäftigung mit dem Element Wasser und seiner Fähigkeit, durch Spiegelungen und Verzerrungen spannende Strukturen und Texturen wiederzugeben. Auf einer unbetitelten Aufnahme aus dem Jahr 1967 (Abb. 43), erkennen wir sein großes Interesse für die Natur und seine Beobachtungsgabe in dem Zusammenspiel von Wasser und Vegetation. Ein Baum bildet mit seinem leicht geschwungenen Stamm das Zentrum des Bildes, seitlich davon zartes Astgeflecht, das sich im Wasser zu interessanten Linien formt. Kleine Wasserbläschen überlagern das Gefüge und bringen somit als zweite Ebene zu jener der Spiegelung die Realitätsebene ein. Die harmonische Komposition gibt dem Bild eine ausgeglichene Wirkung und erinnert an klassische Musik.

Das Foto "Ballettstudien" aus dem Jahr 1957 zeigt eine seiner zahlreichen experimentellen Arbeiten (Abb. 44). Es ist wahrscheinlich im Zusammenhang mit Schusters fotografischer Tätigkeit für die Vereinigten Bühnen, die bis 1962 andauerte, entstanden. Der Fotograf verwendet hier eine besonders lange Belichtungszeit, um durch die Verwischungen, welche die Tänzer durch ihre Bewegung erzielen, zu einem interessanten Ergebnis zu gelangen. Durch den schwarzen Hintergrund heben sich die hellen Figuren stark davon ab und erscheinen fast geisthaft schwebend.

¹⁶⁹ Eckart Schuster zur Autorin beim "Künstlertgespräch: Eckart und Michael Schuster" unter der Moderation von Univ.-Doz. Dr. Werner Fenz am 16.11.2000.

Herbert Rosenberg

Herbert Rosenberg wurde 1931 in Graz geboren, wo er auch die Schul- und spätere Berufsausbildung an der "Kunstgewerbeschule" zum Goldschmied absolvierte. Ab 1961 übernahm er das Juweliergeschäft seines Großvaters.

1951 begann er seine fotografische Tätigkeit und schon drei Jahre später zählt er zu den Mitgliedern der TVN-Fotogruppe. Sein Aufgabenbereich dehnte sich innerhalb der Gruppe auch auf organisatorische Tätigkeiten aus und so knüpfte er wichtige internationale Kontakte mit bedeutenden Fotografen und Organisationen, die der Grazer Gruppe zu ihrem beachtlichen internationalen Bekanntheitsgrad verhelfen. Er war derjenige, der die Bilder in alle Welt zur Ausstellungsteilnahme etc. versandte. Bereits 1967 verstarb Rosenberg an einer schweren Erkrankung.

Rosenberg fertigte Arbeiten ganz im Sinne der "Life-Fotografie", in denen der Mensch in seiner Umgebung im Mittelpunkt steht. Weiters zeigte er eine Vorliebe für grafische Bilder, die mit ausgewogenen Kompositionen bestechen und seine Neigung zu dunklen Tönen wiedergeben.

Auf dem mit "Weiße Bäume" betitelten Foto aus dem Jahr 1961 (Abb. 45) kann man die letztgenannte Intention gut verfolgen. Der Hintergrund besteht aus einem fast einheitlichen Dunkel, das nur wenig Struktur ausmachen lässt. Davor heben sich in starkem Kontrast in sehr grafischer Art und Weise weiße Bäume ab, die eine sehr starke, kleinteilige Struktur aufzeigen. Eine weitere Verfremdung wird ihnen durch fast gänzlich fehlende Blätterkrone, die durch ihre Dunkelheit mit dem Hintergrund verschwimmt, zugefügt. So gelangt Rosenberg zu einer geometrischen, stark verfremdeten Wirkung.

Eine ähnliche Abstrahierung sehen wir auch auf dem Foto "Stühle" aus dem Jahr 1961 (Abb. 46). Auf den ersten Blick sind die abgebildeten Gegenstände durch die ungewohnte Perspektive frontal von oben wieder nicht sofort erkennbar. Durch häufige Wiederholung des Gegenstandes und Beschneidung desselben wirkt das Bild wie ein Formengefüge aus Rechtecken und kleineren Quadraten. Die starken Kontraste durch die Beleuchtung verstärken dies wiederum. Nachdem die Tiefenschärfe recht groß ist, scheinen die verschiedenen Elemente auch fast auf einer Ebene zu liegen.

Eine Anhäufung von "Gegenständen" erkennen wir auch auf dem Foto "Judenfriedhof" aus dem Jahr 1965. Die spitzen Grabsteine stehen dicht gedrängt aneinandergedrängt, sodass sie eine flächige Ebene in der unteren Bildhälfte bilden. Sie bestechen weiters durch starke Schwarz-Weißkontraste. Die obere Bildhälfte beruhigt das Gefüge durch eine fast monotone Fläche. Verbunden werden beide mit einem dunklen Baumstamm. Das Foto hat eine fast mystische Wirkung durch das von oben einfallende Licht, das nur einen kleinen Teil der Steine trifft und erhellt.

Felix Weber

Felix Weber wurde 1929 in Langenwang geboren. Beruflich war er als Schuhmacher tätig, begann jedoch ab 1955 mit ersten Beschäftigungen mit der Fotografie. Als Amateurfotograf schloss er sich zwar dem TVN-Fotoclub Graz an, jedoch ging seine Beschäftigung mit der Fotografie noch darüber hinaus. Er wurde in den Jahren 1970, 1978, 1979 und 1980 mit dem Landesförderungspreis der Steiermark ausgezeichnet. Er lebt in Mürzzuschlag.

Sein Werk zeichnet sich im Besonderen durch rege Ausstellungstätigkeit, vor allem in Österreich – Graz (1971, 1975, 1977 etc.), Linz (1970) und Wien (1969, 1972) – aber auch in den Nachbarländern Deutschland (Berlin 1968, Beteiligung an der Ausstellung "Europäische Fotografen") und Italien (Mailand 1973, Beteiligung an der Foto-Cina) aus. Außerdem kann er zahlreiche Veröffentlichungen in Zeitschriften und Büchern wie "Meisterfoto", "Camera", "Foto-Magazin", "Sterz" etc. verbuchen.

In der TVN-Fotogruppe fand er schnell durch die Anregung der anderen zu seinem Anliegen: "Daß es dort auch jemanden gab, der sich mit einer neuen Sicht der Umwelt beschäftigte, war mir Bestätigung und Antrieb."¹⁷⁰ Erich Kees war es, der ihm das Gedankengut von Karl Pawek und seinen "Jüngern" näher brachte. Weber sagt über seine Fotos: "Als Fotograf nütze ich sowohl die Natur als Schöpferin meines Formen-vorwurfes als auch Dinge, die Menschen nicht mit Absicht auf optische Wirkung gewollt schufen. Reine Zufälligkeiten ergreife ich nicht, um der Materie willen, sondern, um diese wieder zu verlassen und ganz in meiner Einbildungskraft zu schwebeln."¹⁷¹

¹⁷⁰ Felix Weber, in: *Fotografie in Bewegung 1989* (Anm. 149), S. 88.

¹⁷¹ Felix Weber, in: *Fotografie 1975* (Anm. 113), o.S.

Gerade das eben Gesagte bringt uns wahrscheinlich seine Fotos von Menschen auf der "Straße", die sich meist unbeobachtet fühlen, näher. Eine Aufnahme aus dem Jahr 1965 greift diese "Zufälligkeiten" und auch die "andere Sicht der Umwelt", nämlich die eines beobachtenden, ständig nach einem Motiv suchenden und somit neugierig entdeckenden Fotografen, auf. Die Szene ist eine x-beliebige Alltagsszene von der Straße, die der Fotograf als aufmerksamer Voyeur für uns festhält, sodass wir in seine Rolle schlüpfen und mit seinen Augen aus seiner Sicht betrachten können. So können wir Rezipienten mittels "unserem Beobachter" ungestört unserem Voyeurismus fröhnen. Eindeutig lässt sich durch diese Gegenüberstellung des Totenkopfes mit dem Mann im Pelz eine gewisse Ironie erkennen und vielleicht kann sogar auf einen tiefgründigen Zusammenhang geschlossen werden.

Das unbetiteltete Foto von 1967 (Abb. 48) beschäftigt sich wieder mit dem Leben der Großstadt und dem Unbeobachtet-Sein des Einzelnen, der in der Masse untergeht. Die Uniformität der Gesellschaft wird durch die Wiederholung der Personen in ihren Anzügen, die vom Betrachter abgewandt sind, dargestellt. Außerdem sind die Köpfe der vordersten Menschen abgeschnitten, was die Anonymität des Großstädtlers hin zu einer "Kopf-" und somit vielleicht auch "Gedankenlosigkeit" verstärkt. Weiters findet sich auch die Verkörperung der Geschwindigkeit durch die Unschärfen an den Beinen der schreitenden Personen. Immer kleiner werdende, auch formal gleichartige Personen scheinen auf einer imaginären Linie auf einen Punkt ausgerichtet zu sein.

Weber sagte, dass er kaum vorher in Graz fotografiert habe, weil ihm da alles zu geordnet erschienen ist und er nach den Lücken in unserer geordneten Welt sucht; nach Zufällen, in denen sich Ungewolltes ergibt. "Denn wo schon gewollt wurde, ist mein Wollen überflüssig, denn es wäre nur ein Wohlwollen, das kein eigenes Wohlgefühl erzeugt."¹⁷² So meint er weiter, sein Schaffen wäre sinnlos, wo es nichts Neues, Unregelmäßiges zu entdecken gäbe.¹⁷³

Auch das Spiel mit Abstraktion steht für Felix Weber, wie wir auf einer unbetitelten Abbildung, entstanden 1962 (Abb. 47), sehen können. Er steigert dies sogar noch zu völlig abstrahierten Bildern durch die Verwendung eines panchromatischen Filmes, der eigentlich nur zur Reproduktion von Strichvorlagen eingesetzt wird, da er keine Schattierungen

¹⁷² Felix Weber, in: *Leben mit einer Stadt 1977* (Anm. 161), S. 164.

¹⁷³ Felix Weber, in: *Leben mit der Stadt*, a.a.O.

zwischen Schwarz und Weiß bringt, sondern sehr "hart" arbeitet. D.h. das Bild besteht wirklich nur aus dem Zusammenspiel von reinen schwarzen und weißen Flächen. Somit wird mehr Augenmerk auf die Wiedergabe der Struktur, die sich in feinen geschwungenen Linien zeigt, gelegt. Durch die beiden dicken, schwarzen Linien, die vertikal verlaufen, wird ein wenig Beruhigung in das feine Linienwirrwarr gebracht. Wiederum wurde hier als Thema, wie bei anderen Mitgliedern der Fotogruppe, die Natur, im Besonderen der Baum, vielmehr seine Abstraktion zur Unkenntlichkeit auf reine Formengebilde, aufgegriffen.

Vergleicht man nun die schon besprochenen Baum-Fotos von Kees (Abb. 38), Rosenberg (Abb. 45) und Weber (Abb. 47), so muss festgestellt werden, dass Kees in seinem Foto von 1959 noch dem Naturabbild verhaftet bleibt. Er abstrahiert zwar auf Formgebilde durch den starken Hell-Dunkelkontrast, jedoch bleibt der Schluss auf Baumkronen evident. Einen Schritt weiter geht hier schon Rosenberg mit seinem Foto von 1961, der hier mit weißen Baumstämmen durch die überraschende helle Farbgebung und das völlige Weglassen der Kronen einen höheren Abstraktionsgrad erzielt. Die stärkste Loslösung vom Naturbild vollzieht Weber in seinem Bild von 1962, das nur mehr auf Bäume schließen lässt. Durch die Verwendung eines panchromatischen Films schließt er alle Graustufen völlig aus. Außerdem zeigt er nicht den ganzen Baum oder einen Teil des selben, sondern setzt diese getrennt voneinander ins Bild. Seitlich sehen wir zwei Baumstämme und in der Mitte geschwungene "Linienanhäufungen", die sich als Geäst bezeichnen lassen könnten.

Die Entwicklung vollzieht sich hier also in einer chronologischen Abfolge vom leicht abstrahierten Naturabbild zu einem Foto mit hohem grafischen Charakter. Jedoch sind die einzelnen Fotografenpersönlichkeiten viel zu individuell, als dass man sie direkt miteinander vergleichen und einen Schluss auf die Entwicklung der ganzen Gruppe ziehen dürfte.

Erwin Pohl

Erwin Pohl wurde 1925 in Graz geboren, war im Krieg dann bei der deutschen Wehrmacht und kehrte erst 1948 aus russischer Kriegsgefangenschaft zurück. Ab 1950 machte er erste Aufnahmen mit der Kamera seines Vaters und ein Jahr später tritt er der TVN-Fotogruppe bei. Pohl arbeitete von 1948 bis 1985 als Angestellter bzw. Abteilungsleiter einer Sozialversicherungsanstalt und lebt in St. Radegund bei Graz.

Auf dem Selbstporträt aus dem Jahre 1961 sehen wir Pohls Gesicht groß als Vordergrund den dominanten Part des Bildes übernehmend und seitlich davon einrahmende Holzbretter,

zwischen denen er hervorblickt. Ein Schatten verdunkelt die Hälfte des Gesichts und lässt somit die andere zu einem leuchtenden, blickanziehenden Punkt werden.

Das Foto "Später Pflüger" von 1965 ist ein sehr grafisches Bild mit einer großzügigen Flächeneinteilung (Abb. 49). Der Titel verweist auf ein kleines, dunkles Pferd mit Pflüger am rechten oberen Bildrand, das durch seine Größe und die Dunkelheit der Gestalten nicht auf den ersten Blick sichtbar ist. Viel offensichtlicher ist hier der Vordergrund, der von Ackerflächen mit verschiedenen Graustufen und starker Strukturierung gebildet und zu geometrischen Flächen abstrahiert wird. Eine sehr dunkle, schräg verlaufende Fläche weist genau auf die kleinen Figuren hin.

Auch das Foto "Außenseiter" von 1961 zeigt uns ein Pferd, diesmal jedoch mit Kutsche und Personen darin (Abb. 50). Es befindet sich im Vordergrund einer städtischen Szene, die durch fahrende und parkende Autos dominiert wird und wirkt fehl am Platz. Das Bild wird zur Satire und erhält einen humoristischen Aspekt. Der Aufbau ist wie auch schon am letzten Beispiel erkennbar sehr geometrisch, grafisch mit Autos, die horizontale Linien bilden.

Auch das Foto "Winterliche Dächer" von 1965 zeigt uns wieder Pohls Vorliebe für geometrisch aufgebaute Bilder, die durch die Anordnung ihrer Flächen keinerlei Räumlichkeit zeigen und dadurch im Rezipienten Irritation hervorrufen. Die Häuserdächer werden hier zu schrägen geometrischen Flächen, die in bestimmten Verhältnissen zueinander stehen und eine kleinteilige Struktur aufweisen.

So waren die Mitglieder der TVN-Fotogruppe wichtige Vorreiter für eine Generation nach ihnen, die sich an ihren Leitmotiven orientierten und zu ihren Leistungen aufschauten. Die Mitglieder zeichnen verantwortlich für die Ausbildung einer Reihe von hervorragenden Fotografen und sind signifikant für das Entstehen der Grazer Fotoszene, die mit ihnen einen ersten Anfang fand. So kam es dann in der Folge in der Steiermark zur Herausbildung weiterer international renommierter Fotografen-persönlichkeiten, die durch diesen Zusammenschluss zu ihren eigenständigen Leistungen geführt und von ihnen in ihrem Schaffen unterstützt wurden. Auch die Nachfolgeneration machte sich folgenden Leitsatz zum Vorbild: "Aus den Objekten auszuwählen und mit Hilfe der Kamera Bilder zu formen,

die dem Wesen des Gegenstandes seiner Wahl entsprechen, ist die Aufgabe der Fotografie, die mehr sein will als ein mechanisches Reproduktionsverfahren.“¹⁷⁴

Zusammenfassung

In dieser Arbeit wird versucht, sich mit dem oft stiefmütterlich behandelten Medium Fotografie auseinanderzusetzen und ihre Rolle bzw. Bedeutung für die Gegenwart hervorstreichend.

Am Anfang erfolgt eine Vertiefung auf speziell österreichische und im Weiteren steirische Errungenschaften in der Fotografie und ihre Weiterentwicklungen, sowohl in technischer als auch publizistischer und pädagogischer Richtung. Die Konstruktionen von Petzval und Voigtländer werden genauer diskutiert. Wien steht immer wieder als Ausgangspunkt für Neuerungen im Mittelpunkt der Betrachtungen. Besonders Josef Maria Eder und die *„Graphische Lehr- und Versuchsanstalt“* waren hier wichtiger Motor. Das erste Rezipieren der Technik in Österreich wird aufgezeigt, ebenso wie erste Fotografieversuche der Wanderdaguerrotypisten. Der Schwerpunkt wird dann auf die Steiermark, immer im Hinblick auf eine gesamtösterreichische Entwicklung, gelegt. Die Landeshauptstadt Graz in ihrer zentralen Position wird hervorgehoben und auf sie wird besonderes Augenmerk gelegt.

Die Berufsfotografie, die im 19. Jahrhundert noch zu einem großen Teil aus einer konventionellen, meist *„unkünstlerischen“* Atelierfotografie bestand, wird in verschiedene Bereiche, wie Porträts oder Landschaftsaufnahmen gegliedert und einzelne Fotografenpersönlichkeiten, die von Wichtigkeit sind, hervorgehoben. Neben Leopold Bude, dem Grazer Atelierfotografen ab Mitte der sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts und Michael Moser werden auch andere Fotografen besprochen. Im Weiteren wird die Amateurfotografie und ihre Vereinsbildung hervorgehoben. In Graz ist dies der *„Amateur-Photographen-Club“*, der später in *„Kunstphotographische Vereinigung“* umbenannt wird. Die einzelnen Mitglieder, wie Hugo Haluschka, Maximilian von Karnitschnigg, Curt von Coll, Franz Brauner etc. werden mit signifikanten Beispielen hervorgehoben. Ihre Anliegen der *„bildmässigen Fotografie“* und des *„Piktoralismus“* werden neben den Edeldruckverfahren erklärt und auf das österreichische *„Trifolium“* Kühn, Henneberg, Watzek eingegangen.

Das folgende Kapitel widmet sich der Experimentellen Fotografie, die sich in der Steiermark ab den dreißiger Jahren besonders im Werk von Gottfried Marktanner-Turneretscher und

¹⁷⁴ J.A. Schmoll, Objektive und subjektive Fotografie, in: Steinert 1952 (Anm. 142), S. 12.

Alexander Stern abzeichnet. Die mikroskopischen Aufnahmen Turneretschers werden beispielhaft angeführt und die technisch interessanten, sowie aufwendigen Arbeiten Sterns mit jenen internationaler Vertreter, wie Man Rays, gegenübergestellt.

Im nächsten Kapitel werden internationale sowie nationale Vertreter der *„Neuen Sachlichkeit“* angesprochen und ihre Vorstellungen erläutert. In Österreich generell, so auch in der Steiermark, waren es nicht viele Fotografen, die sich von den piktorialistischen Anliegen der Fotografie abwandten und die neuen Ideen aufnahmen. Für Graz exemplarisch steht Ernst Matthäus Fürböck mit seinen nüchternen, sachlichen Aufnahmen.

Im letzten Kapitel, das sich mit der Autoren- und *„Subjektiven Fotografie“* auseinandersetzt, werden die Arbeiten rund um die Entstehung der TVN-Fotogruppe Graz und ihrer Mitglieder vorgestellt. Ihre Position, die besonders von Erich Kees durch seinen persönlichen Einsatz vertreten wurde und die Vorbildwirkung Otto Steinerts *„Subjektiver Fotografie“* wird dargelegt. Neben Erich Kees sind auch Eckart Schuster, Max Puntigam, Felix Weber, Erwin Pohl, Herbert Rosenberg und ihre Fotos vertreten. Der Kampf einer in der Bundeshauptstadt Wien als *„Steirische Bildstürmer“* verschrienen und angefeindeten Gruppe hin zu ihrer Akzeptanz und Anerkennung, die schließlich als Grundsteinlegung für die moderne Fotografie in Österreich schlechthin gelten muss.

Summary

This work has concentrated on the historical role of the media photography and its important meaning for the presence.

The first part starts with Austrian and especially Styrian inventions and further developments, in technical, journalistic and educational dimensions. The constructions of Petzval and Voigtländer are discussed in detail. Vienna had always been the first center of all news concerning photography. Especially Josef Maria Eder and the *„Graphische Lehr- und Versuchsanstalt“* were important impulses in that time. The first reception of photography would be shown, as well as previous examples of Austrian Daguerrotypists. Priority lies on Styria, but always in comparison with the whole Austrian context. The styrian capital Graz and its central position is marked out and always in the middle of all considerations.

The professional photography, which in the 19th century consists mostly of unartistic *„Atelierphotography“*, which was divided in several parts, as portrait or landscape

photography and diverse important personalities were discussed separately. Beneath Leopold Bude, the most important Atelierphotographer of Graz since the middle of the sixties of the 19th century, and Michael Moser are other interesting artists. Other reflections are based on amateurphotography and their activities in several clubs. In Graz was the "*Amateur-Photographen-Club*", which was later named "*Kunstphoto-graphische Vereinigung*". The particular members, as Hugo Haluschka, Maximilian von Karnitschnig, Curt von Coll, Franz Brauner, et al. are accentuated with some significant works. Their concerns on pictorialism and their techniques are explained, as well as the Austrian "Trifolium", Kühn, Henneberg, Watzek, are discussed separately.

The next chapter concentrates on experimental photography, which Styria in the thirties best shows in the works of Gottfried Marktanner-Turneretscher and Alexander Stern. The microscopic pictures of Turneretscher are shown as example. The technically interesting, largescaled photos of Alexander Stern are compared with international positions as Man Rays.

The following chapter shows the national and some international artists of the "*New functionalism*" and their concerns. In Styria there were only few interested in that, who took the new ideas. For Graz stays Ernst Matthäus Fürböck with his realistic objective photos as example.

The last chapter, which is dealing with "*Subjective photography*" and shows up the first appearance of the TVN-Photoclub Graz and its members. It is made clear as they took Otto Steinerts "*Subjektive Fotografie*", the title of a book and an exhibition, as model for their work. Beneath Erich Kees are shown photos from Eckart Schuster, Max Puntigam, Felix Weber, Erwin Pohl, Herbert Rosenberg. The "fight" of so called "Styrian hotspurs" from persecution of them to acceptance and appreciation, must be seen as laying the very basis of modern photography in Austria.

Literaturauswahl

- Baier** Wolfgang, Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie, München 1980².
- Benjamin** Walter, Kleine Geschichte der Photographie (1931), in: Ders., Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a. Main 1977⁴.
- Brevern** Marilies von, Künstlerische Photographie von Hill bis Moholy-Nagy, Bilderhefte der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Heft 15, Berlin 1971.
- Das österreichische Lichtbild.** Jahrbuch 1933, hrsg. vom Verband der österreichischen Amateurphotographen Vereine in Wien unter der Leitung von L. W. Rochowanski, Wien/Troppau/Leipzig 1933.
- Eder** Josef Maria, Das Atelier und Laboratorium des Photographen, Halle a. S. 1893.
- Erich Kees.** Reaktionen. Eine Retrospektive von fotografischen Schwarzweißarbeiten 1950-1991, hrsg. von Erich Kees, Graz 1991.
- Erich Kees.** Urbane Welt, hrsg. von Otto Breicha, Graz o.J.
- Festschrift.** 100 Jahre Photographische Gesellschaft in Wien. 1861-1961, hrsg. von Robert Zahlbrecht und Othmar Helwich, Wien/Darmstadt 1961.
- Fotografie** – eine Chance, sehen zu lernen, in: steirische berichte, Bd 1/1975.
- Fotografie in Bewegung.** Die Anfänge einer steirischen Autorenfotografie nach 1945, hrsg. vom Kulturhaus Graz unter der Leitung von Otto Breicha, Graz 1989.
- Fotografie in Bewegung.** Steirische Naturfreunde dokumentieren ihr fotografisches Schaffen, hrsg. von Erich Nauschnig, Graz 1995.
- Frank** Hans, Vom Zauber alter Licht-Bilder. Frühe Photographie in Österreich 1840-1860, Wien/München/Zürich/New York 1981.
- Freund** Gisèle, Photographie und Gesellschaft, München 1979.
- Gernsheim** Helmut, Geschichte der Photographie. Die ersten hundert Jahre, Propyläen der Kunstgeschichte in 12 Bänden und 9 Sonder- und Supplementbänden, Sonderbd. 3, Frankfurt a. Main/Berlin/Wien 1983.
- Geschichte der Fotografie in Österreich,** in 2 Bänden, Bd. 1 u. 2, hrsg. von Timm Starl und Otto Hochreiter, Bad Ischl 1983.
- Haberkorn** Heinz, Anfänge der Fotografie. Entstehungsbedingungen eines neuen Mediums, Reinbek bei Hamburg 1981.
- Kat. Ausst.** Alexander Stern. Fotografien, LM Joanneum Neue Galerie Graz, Graz 1977
- Kat. Ausst.** Erich Kees "1945-1985", hrsg. von der Neuen Galerie Graz, Graz 1986.
- Kat. Ausst.** Ernst Matthäus Fürböck. Photograph und Theoretiker, hrsg. vom Bild- und Tonarchiv Graz, Graz 1979.
- Kat. Ausst.** Fern- und Nahziele. Reisebilder steirischer Amateurfotografen 1855-1935, hrsg. von Armgard Schiffer und Barbara Schaukal, Graz 1985.
- Kat. Ausst.** Geheimnisvolles Licht-Bild. Anfänge der Photographie in der Steiermark, hrsg. von Armgard Schiffer und Ernst M. Fürböck, Graz 1979.
- Kat. Ausst.** Im Hochsommer der Kunst 1980-1925. Portrait einer Epoche aus steirischen Sammlungen, Graz 1997.
- Kat. Ausst.** Im Kunstlicht. Photographie im 20. Jahrhundert aus den Sammlungen im Kunsthaus Zürich, Zürich 1996.
- Kat. Ausst.** In unnachahmlicher Treue. Photographie im 19. Jahrhundert – ihre Geschichte in den deutschsprachigen Ländern, Köln 1979.
- Kat. Ausst.** Kreative Fotografie aus Österreich, hrsg. von Otto Breicha, Graz 1974.
- Kat. Ausst.** Photoausstellung des Klubs der Amateurphotographen in Graz Schloßbergkai 32, Graz 1950.
- Kat. Ausst.** Photographie als Kunst, in 2 Bänden, Bd. 1, 1879-1979, hrsg. von Peter Weiermair, Florenz/Innsbruck 1979.
- Kat. Ausst.** Rückblende. 150 Jahre Photographie in Österreich, Wien 1989.

- Abb. 40: *Erich Kees*, Zum Thema Urbanes, O.T., 1981
Abb. 41: *Max Puntigam*, O.T., 1964
Abb. 42: *Max Puntigam*, O.T., 1960
Abb. 43: *Eckart Schuster*, O.T., 1967
Abb. 44: *Eckart Schuster*, Ballettstudien, 1957
Abb. 45: *Herbert Rosenberg*, Weiße Bäume, 1961
Abb. 46: *Herbert Rosenberg*, Stühle, 1961
Abb. 47: *Felix Weber*, O.T., 1962
Abb. 48: *Felix Weber*, O.T., 1967
Abb. 49: *Erwin Pohl*, Später Pflüger, 1965
Abb. 50: *Erwin Pohl*, Außenseiter, 1961

Fotonachweis

- Bild- und Tonarchiv am Landesmuseum Joanneum Graz: 2, 3, 5, 6, 9, 11-15, 17-13, 25, 26, 28, 29, 31, 33, 35
Institut für Kunstgeschichte, Univ. Graz: 1, 4, 7, 8, 10, 16, 24, 27, 30, 32, 34, 36
Ing. Erich Kees: 38-40
Max Puntigam: 41, 42
Eckart Schuster: 43, 44
Herbert Rosenberg: 45, 46
Felix Weber: 47, 48
Erwin Pohl: 49, 50

Vielen herzlichen Dank an alle oben genannten Fotografen sowie Fr. Dr. Barbara Schaukal vom Bild- und Tonarchiv Graz für die freundliche Genehmigung zur Veröffentlichung der Fotos!



Abb. 1: *Andreas und Carl Rospini*, Grazer Stadtkrone, Daguerrotypie, 1840



Abb. 2: *Leopold Bude*, Graz, Blick in die alte Landhausgasse von der Herrengasse aus 1886



Abb. 3: *Michael Moser*, Porträt dreier Kinder



Abb. 4: *Georg Ferdinand Waldmüller*, Bildnis des Fürstlich Esterházy'schen Rates Mathias Kerzmann mit seiner zweiten Gattin und seiner Tochter Maria, 1835



Abb. 5: *Michael Moser*, Japanische Geisha, zwischen 1868 und 1876 (wahrscheinlich ab 1870)



Abb. 6: *Michael Moser*, Porträt von 3 Japanern, zwischen 1868 und 1876



Abb. 7: *Dante Gabriel Rossetti*, Proserpina, Öl auf Leinwand, 1874 (Tate Gallery, London)



Abb. 8: *Julia Margaret Cameron*, Der Friedenskuss

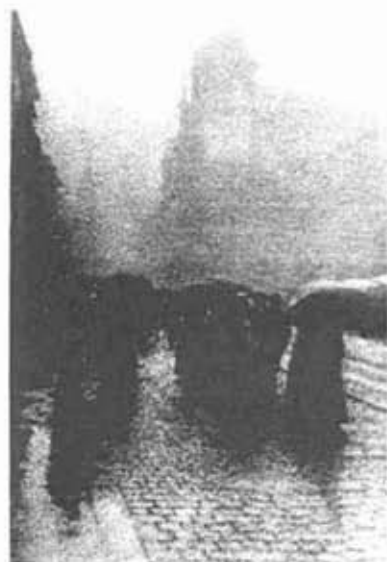


Abb. 9: *Hugo Haluschka, Regentag, Bromölumdruck, um 1920*



Abb. 10: *Alfred Stieglitz, Frühlingregen, New York 1900, Photogravure*



Abb. 11: Maximilian von Karnitschnigg, Faust II (Schlusszene, Himmelfahrt); Inszenierung Theo Anodes, Bromöldruck



Abb. 12: Maximilian von Karnitschnigg, Theateraufnahme, "Einladung des Todes", Helmuth Ebbs Inszenierung und Bühnenbild, Öl- oder Bromöldruck in Imitierung eines mechanisch überarbeiteten Kupferdrucks



Abb. 13: *Curt von Coll*, Mönch am Fenster



Abb. 14: *Curt von Coll*, Porträt Kind



Abb. 15: *Curt von Coll*, Kind und Weg



Abb. 16: *Karl F. Struss*, Sonntagmorgen Chester, Nova Scotia, Photogravure, 1912



Abb. 17: Robert Müller, Venedig, Bromöldruck, 1924



Abb. 18: Helmut Geßner, O.T.



Abb. 19: *Franz Brauner*, Samstagnachmittag in Rust am Neusiedlersee



Abb. 20: *Franz Stockbauer*, Almhütten, Bromsilberkopie, um 1933

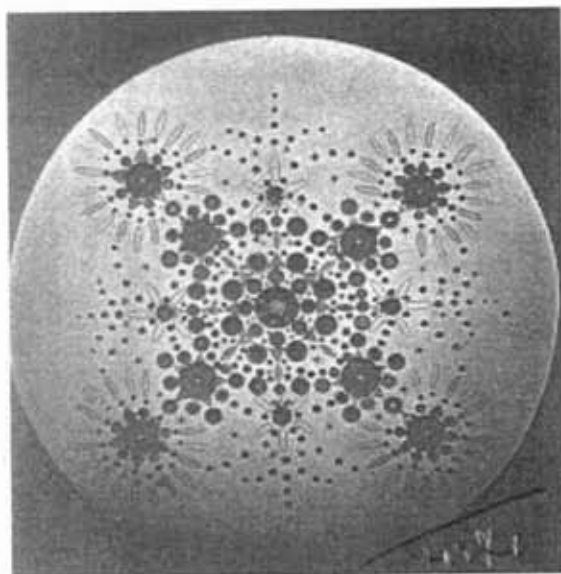


Abb. 21: *Gottlieb Marktanner-Turneretscher*, Fächerrose, Cyanotypie

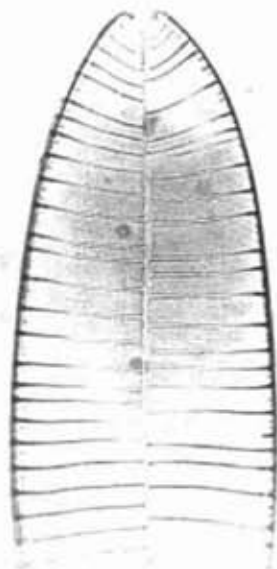


Abb. 22: *Gottlieb Marktanner-Turneretscher*, Mikrofotografie eines Organismus



Abb. 23: Alexander Stern, Fotomontage "Ja, sie bauten Häuser und vor ihren Toren durften arme Leute betteln" für die illustrierte Zeitschrift "Kuckuck", Wien 1930



Abb. 24: John Heartfield, Fotomontage "Die drei Weisen aus dem Sorgenland. Und die bilden sich ein: das geht fünfundzwanzigtausend Jahre so weiter!", Prager "Arbeiter-Illustrierten-Zeitung", 1935



Abb. 25: *Alexander Stern*, Drei kämpfende Ameisen, Bromsilberkopie

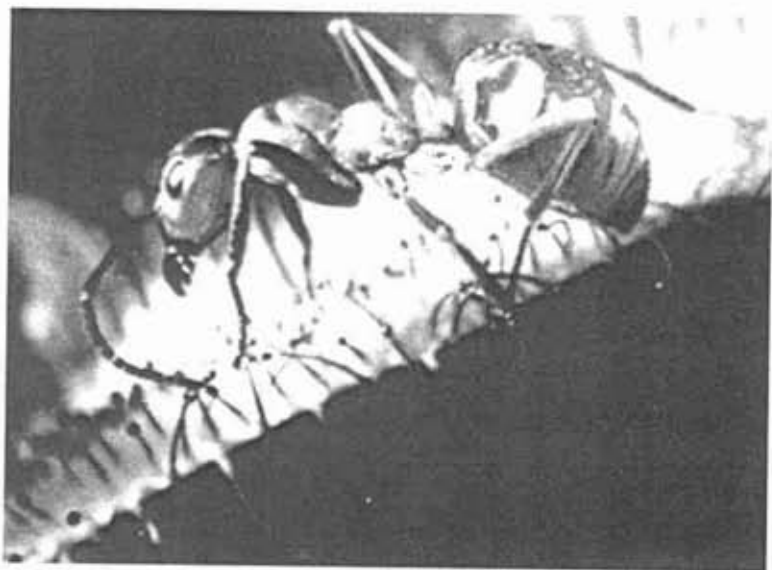


Abb. 26: *Alexander Stern*, Großaufnahme einer Ameise

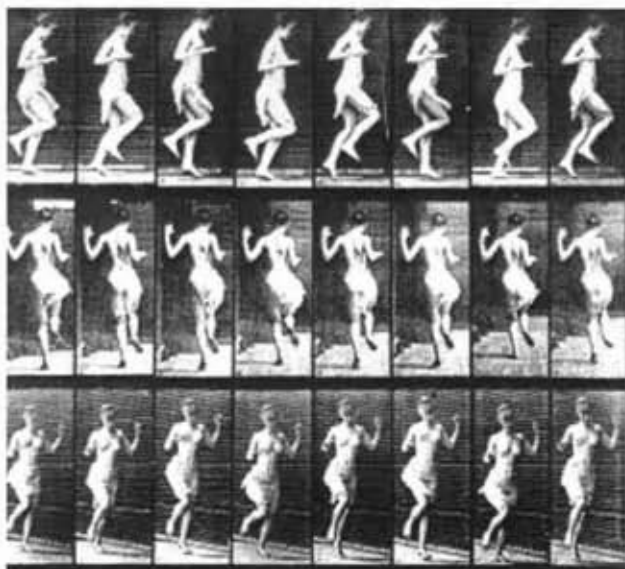


Abb. 27: Eadweard Muybridge, Tanzende Frau, The Human Figure in Motion, 1877



Abb. 28: Alexander Stern, Glühender Draht, Serie, Bromsilberkopie, um 1930



Abb. 29: *Alexander Stern*, Ranke, Serie, Bromsilberkopie, um 1930

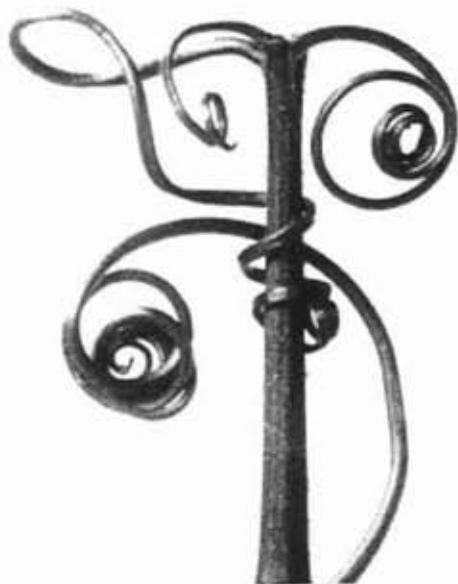


Abb. 30: *Karl Bloßfeldt*, Kürbisranke, 4-fache Vergrößerung, vor 1930



Abb. 31: *Ernst Matthäus Fürböck*, Porträt einer Tänzerin, 1933



Abb. 32: *Anne Biermann*, Porträt, 1931



Abb. 33: Ernst Matthäus Fürböck, Im Sonnenbad, 1933



Abb. 34: Man Ray, o.T. (Solarisation eines Aktes), 1920/34

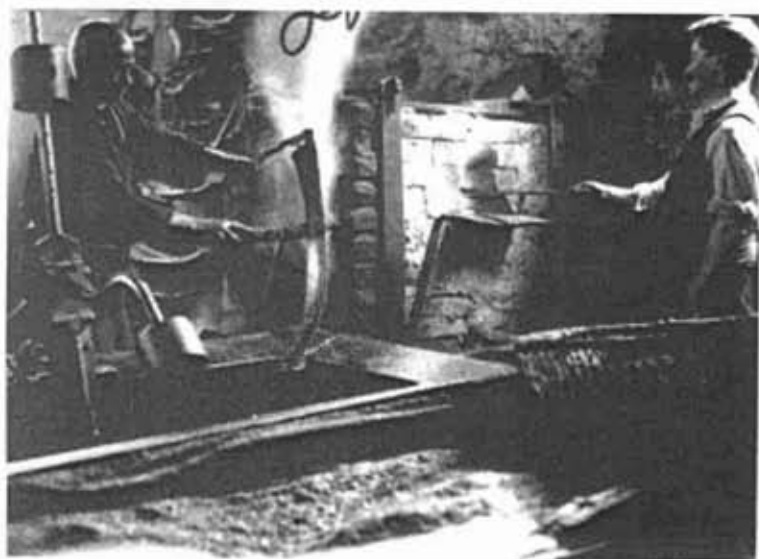


Abb. 35: *Ernst Matthäus Fürböck*, Sensenwerk Zeitlinger in der Blumau, 1935

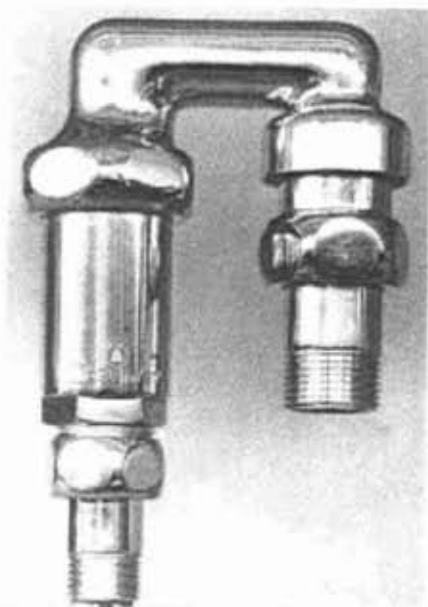


Abb. 36: *Albert Renger-Patzsch*, Luftöffnungsventil eines Rohrs, 1961

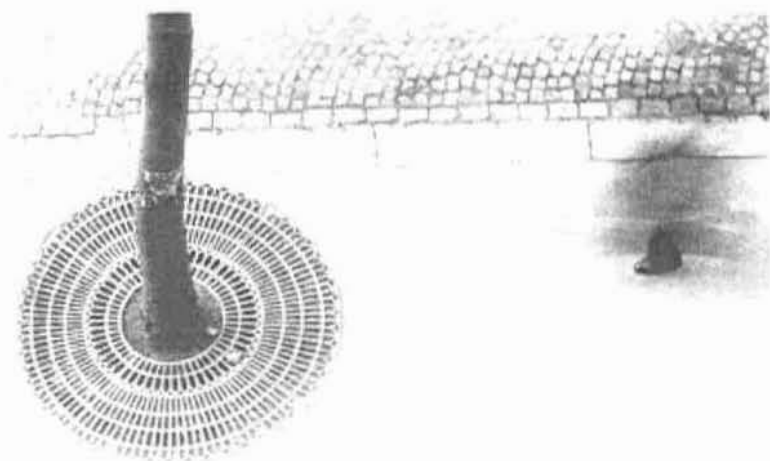


Abb. 37: *Otto Steinert*, Ein-Fuß-Gänger, Gelatinesilber, 1950



Abb. 38: *Erich Kees*, Aus der Serie „Bäume“, 1959

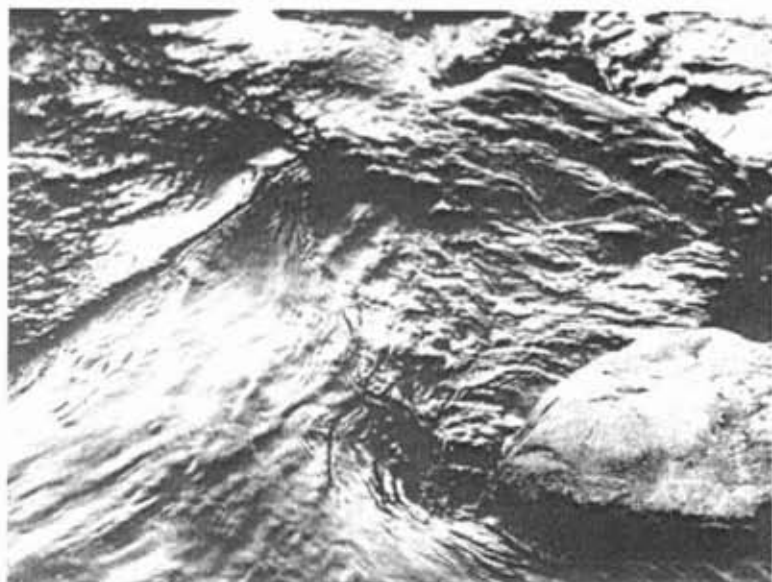


Abb. 39: *Erich Kees*, Aus der Serie „Wasser“, 1965

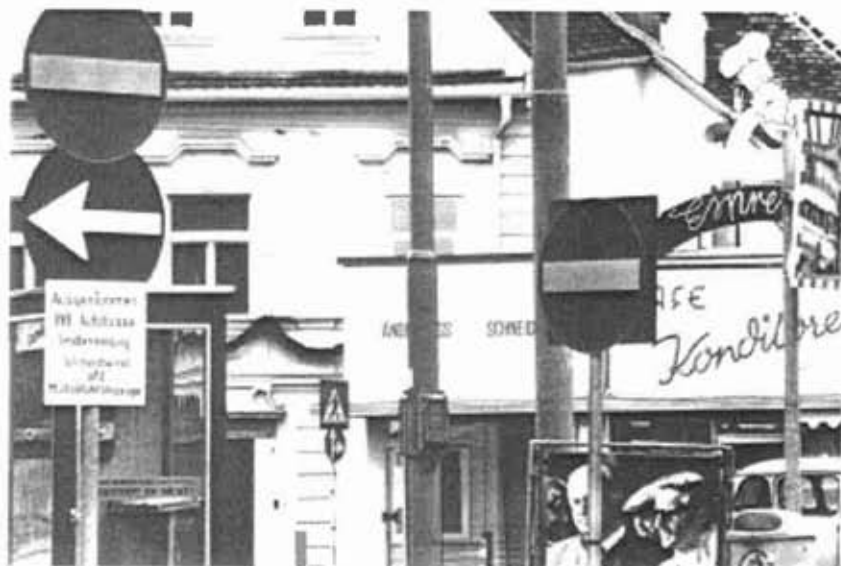


Abb. 40: *Erich Kees*, Zum Thema Urbanes, O.T., 1981



Abb. 41: Max Puntigam, O.T., 1964



Abb. 42: Max Puntigam, O.T., 1960



Abb. 43: *Eckart Schuster, O.T., 1967*



Abb. 44: *Eckart Schuster, Balletstudien, 1957*



Abb. 45: *Herbert Rosenberg*, Weiße Bäume, 1961

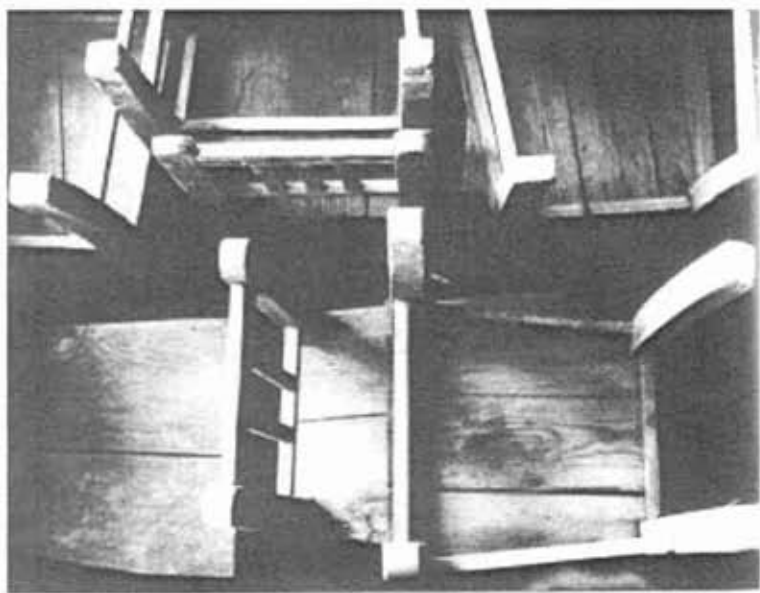


Abb. 46: *Herbert Rosenberg*, Stühle, 1961

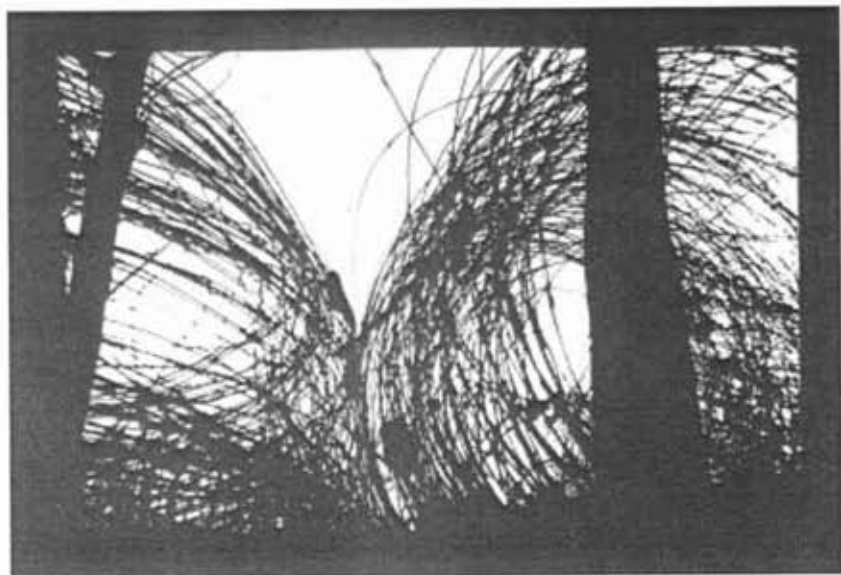


Abb. 47: *Felix Weber*, O.T., 1962

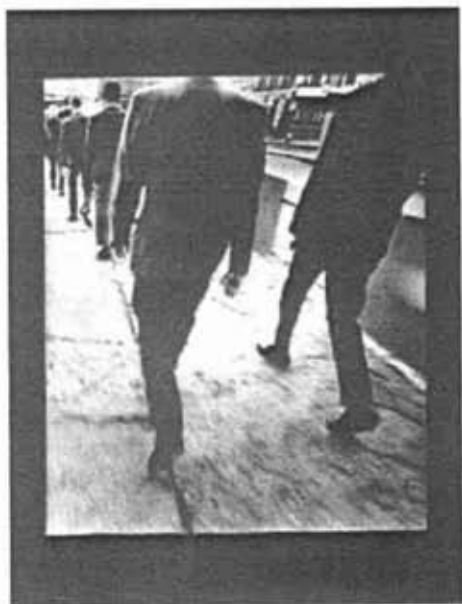


Abb. 48: *Felix Weber*, O.T., 1967

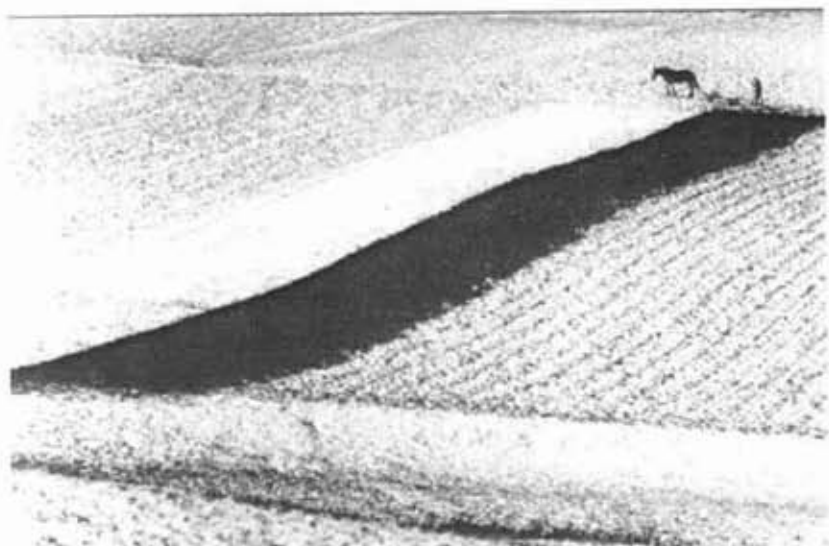


Abb. 49: *Ervin Pohl*, *Später Pflüger*, 1965



Abb. 50: *Ervin Pohl*, *Außenseiter*, 1961