

Zur Geschichte der Künstlerfotografie

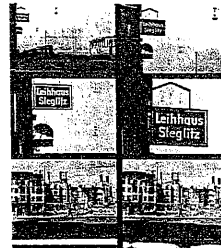
PETER WEIBEL

III. KÜNSTLERFOTOGRAFIE IN ÖSTERREICH 1951-1983, ABSCHNITT 3

Nach der Erarbeitung der Kategorien Fotografie als Dokument von Kunst (Aktionismus), fotografische Selbstinszenation, Dialog von Malerei und Fotografie, konzeptuelle Fotografie, feministische Fotografie (der Körpersprache) in den sechziger Jahren und der sozialorientierten Fotografie der sechziger und siebziger Jahre (*Die Teile I und II sowie die Abschnitte 1 und 2 von Teil III finden sich in Camera Austria Nr. 5, 6, 9 und 13.*) hat Ende der siebziger Jahre eine jüngere Künstlergeneration auf diesen Erfahrungen aufbauend die Künstlerfotografie weitergebracht, dabei teilweise die eingeschlagenen Richtungen weitergeführt, neu definiert oder neu gemischt. Man kann zwar nicht sagen, sie hätte ein neues Arbeitsfeld gefunden, wohl aber neue, überzeugende Formulierungen innerhalb der vorgeschlagenen Richtungen. Interessant ist, daß viele der jüngeren Künstler wieder beim Ursprung angefangen haben, nämlich beim Dialog: Malerei und Fotografie, wobei sie natürlich das bereits erreichte Niveau der mediumspezifischen souveränen Fotografie miteinbrachten, aber bald die fotografische Praxis zugunsten des neuen, internationalen Malstils in den Hintergrund gedrängt oder gar (vorübergehend) aufgegeben haben. Die interessanteren und relevanteren Arbeiten erreichen uns also von den jüngeren mediumspezifischen Künstlerfotografen.

Selbstverständlich gibt es auch noch ältere Künstler, welche für bestimmte Arbeitsfelder neue Beiträge in den siebziger Jahren geleistet haben. Der Dichter Heimirad Bäcker aus Linz hat eine „konkrete Fotografie“ entwickelt („Leihhaus Steglitz“, das von einem Foto aus 1943 seinen Ausgang nimmt und durch wechselnde Vergrößerungen mit einem zweiten Foto zu einer Sequenz montiert wird, Expatiation, Melk, Mauthausen etc.), die Bestrebungen der konkreten Poesie und Verfahren der Fotografie verknüpft (siehe auch seine Mauthausen-Serie). Im Werk des konkreten Poeten Josef Bauer, ebenfalls aus Linz, spielt die Fotografie eine Rolle, und zwar als Dokumentation seiner Aktions- und taktischen Poesie wie seiner Poesieobjekte. Der Innsbrucker konkrete Dichter und Konzeptualist Heinz Gappmayr beschäftigt sich seit 1979 ebenfalls mit Fotografie, wobei es ihm „vor allem um die Verbindung von Fotografie und Begrifflichkeit geht“ (Gappmayr). Indem er zeigt, wie Fotos der Realität der Dinge in Kontrast zur Realität der Begriffe substituieren, macht er nicht nur auf den Unterschied zwischen Sprache und Dinge aufmerksam, sondern auch die Bedingungen der Fotografie transparent. Die fünfziger-Jahre-Beziehung zwischen Text und Bild wird nach den Erfahrungen der Foto-Literatur der sechziger Jahre hier in neuen Ansätzen weitergeführt.

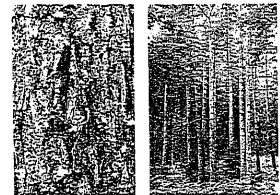
Der Schriftsteller Bodo Hell, Lebensgefährte von Liesl Ujvary, hat in dem Buch „Stadtschrift“ (1983) 200 Fotografien veröffentlicht, welche sich mit den schriftlichen Emblemen der Stadt beschäftigen. Der konkrete Dichter Friedrich Hahn hat sich ebenfalls auf dem Feld der Fotoliteratur, der Beziehung Foto und Text betätigt, wobei er die Momente der Reproduktionsästhetik einbrachte (s. auch „Büro Wien“, Caramelle). In einer Serie von „Remakes“ (1982) kopiert er ausgewählte fremde Fotoarbeiten oder diese im Arrangement kopierten Fotos in 3D-Farbkopier-technik ab, wobei er sie gelegentlich auch verändert. Ausgehend von W. Benjamins berühmtem Essay kehrt er die Reproduktionsmechanik um: indem er Fotos kopiert, wird das Foto, das Reproduzierbare, wieder zum Original. Die Originalität ereignet sich nicht in der Wirklichkeit, sondern in der Produktion. Das Medium der Reproduktion, die Fotografie, wird durch die Kopiertechnik zu einem Medium der Produktion. Das Zitat wird zum Original. In einer Welt der Simulationen ist „jeder Blick ein Wirklichkeitsstau“ (Hahn). In einfachen Foto-Tableaux kommt dieses Verhältnis von Original und Simulacrum ebenfalls zum Ausdruck: eine echte Hand hält einen (künstlichen) Apfel, ein Holzhand einen echten Apfel.



JOSEF BAUER, aus: Taktile Poesie



HEIMRAD BÄCKER, Leihhaus Steglitz



HEINZ GAPPMAYR, o. T., 1983



BODO HELL, aus: Stadtschrift, 1983



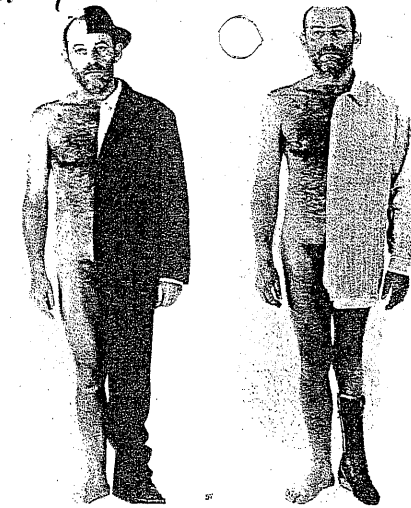
FRIEDRICH HAHN, aus: remakes



KARL NEUBACHER, ca. 1975

Ein wichtiger Beitrag zur körpersprachlich orientierten fotografischen Selbst-Inszenierung stammt von Karl Neubacher (Werbe-grafiker, Filmemacher) aus Graz (gestorben 1978), der 1973 seine „Selbstdarstellung in Halbkleidung“ als Fotoserie und als Film veröffentlichte, wo er die tatsächlich der Länge nach halbierte Kleidung schichtweise abnimmt und so „phasenweise das Image des Bekleideten“ entblößt. ... „Neubachers Erfahrungen hatten sehr viel mit körperlichen Schmerzen zu tun. Sein durch Kinderlähmung etwas verkürztes und durch eine Stützprothese verändertes Bein, das auf die geringsten Umwelteinflüsse wie

Camera Austria Nr. 14
(1984) S. 46-51



KARL NEUBACHER, 1. und 18. Bild aus der Serie: Selbstdarstellung in Halbkleidung, 1973

Wetter schmerzhaft reagierte, war für ihn ein „äußeres“ Sprachzeichen, das 1973 in seiner „Selbstdarstellung in Halbkleidung“ Ventil-Charakter bekam“ (Horst Gerhard Haber). Interessant in diesem Zusammenhang sind auch seine (Auftrags-)Arbeiten als Werbegrafiker: immer wieder war er selbst das Modell. „Seine Plakate sind Selbstportraits, die die verschiedenen Stationen seiner Auseinandersetzung mit der Welt und sich selbst aufzeichnen ... und zeigen einen, der sich sein Leben lang als vor seiner Umwelt böllgestell, nur halb angezogen erlebt hat“ (Klaus Hoffer). So hat er aus seinem Kopf die Boxhandschuhe gemacht, mit denen er selbst boxt, er hat sich (für das Plakat „Frauenfilm – Männerfilm“) als Mann/Frau dargestellt etc.



MAX AUFISCHER, aus: Wer MA sagt, muß auch X sagen, 1979-1984



CLAUS SCHÖNER: „Adventkalender“, 1982 (Ausschnitt)

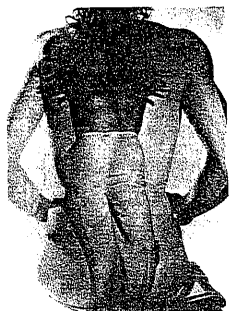
Ebenfalls die Beschäftigung mit der eigenen Person, aber in Form einer Visualisierung des eigenen Namens, im Versuch, den Begriff der anderen von der eigenen Person – den Namen – auf einen Nenner zu bringen mit der eigenen Identität, ist das tragende Element in der Polaroid-Arbeit „Wer MA sagt, muß auch X sagen“ des Malers Max Aufischer (Graz). Er fotografiert Personen seines Freundes- und Bekanntenkreises (seit 1979), darunter viele Fotografen, und zwar in dem Moment, wo sie seinen Namen MAX aussprechen: ein Porträt für das „M“, eines für das „A“ und schließlich eines für das „X“. Diese Fotos werden so nebeneinander montiert, daß sie mimisch den Namenszug MAX ergeben; in ein vorgedrucktes Feld werden darunter der Name, das Geburtsdatum und der Beruf des Modells sowie das Datum der Aufnahme eingetragen.

„Aus dem Heer von Polaroidfotografen stechen zwei heraus, die der Beiläufigkeit dieses Mediums den Stempel der Kunst aufzusetzen vermochten: Dieter Röth und Claus Schöner; jener ein akribischer Autobiograph vor (und mit) der schillernden Kulisse des Kunstgeschehens, dieser ein schillernder („wilder“) Kulissen-schieber auf der Bühne seiner Autobiographie“ (Wolfgang Bauer, 1984). Seit 1969 stellt sich selbst und alles, was ihm widerfährt, der Grazer Künstler (konkrete Poet, Performer, Filmemacher) Claus Schöner dar. Die Aleatorik dieser Arbeit entspricht der Grundtendenz der Sofortbildfotografie: beiläufig, allgegenwärtig, sozusagen die Verdoppelung der „schönen Augenblicke“, im ästhetischen Erscheinungsbild von großer Künstlichkeit, das dargestellte Leben erlangt im nachhinein Wichtigkeit, trägt Züge eines Gesamtkunstwerkes und erhält durch die Zusammenstellung zu Foto-Tableaux, auch selbstironische Distanz und Züge des Inszenierten. Daneben entstanden (ebenfalls mit der eigenen Biographie verbundene) Serien, wie etwa 1982 „Adventkalender“, wo er seinen Eiskasten durch 8 Tage in täglich 3 Polaroids umsetzte, eines vom Inneren (mit Inhalt), eines vom Inneren der Tür (mit Inhalt) und eines von außen. Montiert wurde das Ganze so, daß man achtmal (jeden Tag) die Tür öffnen muß und so Zeuge der Bewegung von einem Bild zum anderen (das Entleeren des anfangs gut bestückten Eiskastens) wird; der Untertitel zu dieser Arbeit lautet: „Die tägliche Freude des Connoisseurs und Angst des wehleidigen Künstlers“.

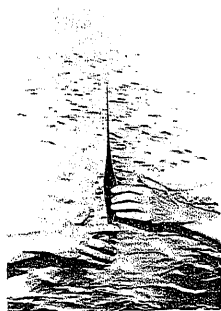
Die Ästhetik des Aktionismus noch deutlicher als Schwarzkogler ins Medium Fotografie überführt hat Heinz Cibulka, der 1965 als Modell in Aktionen von Nitsch und Schwarzkogler sein ästhetisches Programm begonnen hat. Seine erste, für seine Arbeit typische Ausstellung hatte er 1972 im Forum Stadtpark in Graz, seine zweite fand 1975 in Wien statt, wo er mit Fotos, Texten und Musik einen Heurigenausschank in die Räume einer Sparkasse verlegte. Sein Mentor Nitsch schrieb dazu im Katalog, der neben poetischen Aufzählungen und Abschriften von Gesprächen Fotos aus der Heurigen-Szene enthielt: „bei cibulka wird das besonders in seiner unendlichen Vielfalt der wiederholungsmöglichkeit gezeigt ... ein auf der straße überfahrenes tier wird wegen seiner tragischen poesie und seines sinnlichen eindruckes fotografisch festgehalten. eine schlichtung beschäftigt cibulka vielleicht nicht so sehr von der aggressionspsychologie her, sondern der ästhetisch schöne, sinnvolle prozess ... wird berührt ... eine neue form von impressionismus tut sich auf ... aus selbstverständlichen handlungen aus dem alltäglichen lebensvorgang ästhetik und form gewinnen.“ Im Dezember 1975 stellt Cibulka in Innsbruck schon die für ihn typischen Arbeiten aus, nämlich die hier mit Nitschs Worten angerissene Bildwelt, die aber nun nicht mit einfachen Einzelfotos, sondern in 4teiligen Folgen/Sequenzen vermittelt werden. Mir scheint die von der Nitsch'schen Aktionskunst inspirierte Sinnlichkeit von Lebensvorgängen, „deren bewußte wahrnehmung von der zivilisation im begriff ist, verschlungen zu werden“ (Nitsch), mit der filmischen Artikulationstheorie von Peter Kubelka in Cibulkas Fotografie eindrucksvoll verknüpft zu sein. Kubelkas von den Russen abgeleitete Theorie insistiert auf dem Moment zwischen zwei Kadern, denn zwischen den 2 Kadern wird ja nicht nur die Illusion der Bewegung, sondern – vor allem – die Bedeutung erzeugt, generalisiert spricht er vom „sync event“, d. h. von der Beziehung zwischen Bild und synchronem Ton und dem nachfolgenden Bild und Ton, also einem Quadrupel von Ton und Bild. Wie Friedl Kubelka-Bondy gelegentlich, so arbeitet Cibulka stets mit der Quadrupel-Form. Das Bild einer Landschaft, einer Blaskapelle, eines gedeckten Tisches und eines Strauches oder die Bilder einer Messe, einer Dorfstraße, eines ausblutenden Rindes und nasser Erde oder eines Wolkenhimmels, einer Kapelle, von Kerzen und Schweinern werden in Vierer-Gruppen zusammenmontiert und artikulieren eine besondere Stimmung, eine Botschaft, „magischer“ Sinnlichkeit. Die Farbabstimmungen und Nuancen spielen dabei eine besondere Rolle. Ein Hund auf dem Felde, eine Blaskapelle, Kinder bei einer Prozession und brennende Felder (fast alle Fotos stammen bei Cibulka aus dem ländlichen Bereich) erzeugen nicht nur eine visuelle sinnliche Poesie, sondern verteidigen eine Lebensform, filtern aus einem immer mehr verdrängten und verschlossenen Alltag eine zu erinnernde und wiederzugewinnende Schönheit. Cibulka selbst schreibt zu seiner artikulativen Fotografie: „Jedes Foto ist ein Zeichen, das verstanden werden kann, das über das Erinnerungsvermögen nach Ähnlichem, Bekanntem abgetastet, in Form, Farbe, Größe verglichen, Gefähr oder Genuß verkündend, assoziationssträchtig im Raum schwebt. Je länger ich ein Foto im schwerelosen Zustand, im Unklaren halten kann, und ein zweites dazu und noch mehrere,

desto voller scheinen mir diese Fotos als verdichtete Zeichen zu strahlen. So halte ich Material für den empfindenden Beschauer hin, das sich zu lebhaften Eindruckswolken formen kann". Er betont auch noch, daß sich seine Bilder, welche diese Sinneseindrücke erzeugen, „von vorne und von hinten in beliebiger Reihenfolge“ lesen lassen. „Weil er mehrere Momentaufnahmen zueinander in Beziehung setzt, kann er sich besser ausdrücken als mit einem Einzelbild“ (Peter Kubelka, 1983).

Aktionistisch gespeiste fotografische Körpersprachlichkeit auf den Spuren der feministischen Künstlerfotografie (Export, Pezold) betreiben gegenwärtig auch Männer: Anton Palacios Nuñez seit 1980 mit seinen fotografischen Körperverschnitten (Körperteile-Fotos werden zusammenmontiert), Norbert Pawlik mit seiner vierteiligen Fotoserie der „Maja“ seit 1981, wo Fotoinszenierungen im Vordergrund stehen, in jüngster Zeit auch eine konzeptuelle Spiegel-Serie, und Fritz Simak mit seinen Akten. Pawlik und Simak machen auch noch rein konzeptuelle Fotoserien. Simaks vierteilige Fotosequenzen (seit 1977) zeichnen sich durch Raffinesse der Zeitverläufe, der Belichtung und der sequenziellen Gestaltung aus. „Ich verfolge die Entwicklung von Fritz Simak seit mehreren Jahren und kann in seinen Arbeiten eine sehr eigene Vision erkennen. Er ist Musiker, der Fotograf wurde. In seinen Bildern ist Musik“ (Ernst Haas, 1983).



FRIEDERIKE J. NESTLER-REBEAU, aus Körperprojektionen, 1980



NORBERT NESTLER/FRIEDERIKE J. NESTLER-REBEAU, aus — haut —

Ebenfalls die Mittel der Fotografie setzt das Künstlerpaar Friederike J. Nestler-Rebeau und Norbert Nestler (Graz), u. a. in der Auseinandersetzung mit dem (eigenen und fremden) Körper ein, gemeinsam arbeiten sie seit mehreren Jahren am Projekt „Haut“, in dem u. a. eine „fotografische Enthäutung“ stattfindet; Friederike J. Nestler-Rebeau beschäftigt sich auch mit „Körperprojektionen“: „Ich projiziere den Körper eines Menschen auf einen anderen oder auf ihn selbst (lebendes Modell) und fotografiere diese Situation; d. h., ich mache Spuren des einen Menschen auf den Spuren eines anderen und/oder auf seinen eigenen sichtbar bzw. visualisiere diese unbewußten gegenseitigen Prägungen und Beziehungen.“

Etwas vom schwerelosen, unklaren Zustand, der Empfindungen auslösen soll, findet sich auch in den postkonzeptuellen Arbeiten der jüngeren Künstlergeneration, die den Diskurs von Malerei und Fotografie wieder aufgreift, aber mit dem Bewußtsein der verschiedenen Modalitäten der Medienwelt (Gegenstand, Zeichnung, Foto etc.), den verschiedenen Realitätsgraden. Wie z. B. der Maler Harry Schütz in seiner „erweiterten Malerei“, wo er von fotografischen Abbildungen berühmter Gemälde ausgeht und sie malerisch auf eine Weise im umgebenden Raum fortsetzt, so daß man glaubt, ein einheitliches Gemälde vor sich zu haben. Eine kühne Umkehrung und Reflexion des traditionellen Dialoges im Zeitalter der Postkarten-Kunst und Postkarten-Welt. Ausgesprochen sozialkritische Momente, wie in den Fotomontagen von Timo Huber, einem der Spätphasen des Wiener Aktionismus nahestehenden Graphiker und Aktionisten, finden sich eher selten. Die Arbeit des Zeichners und Videokünstlers Ernst Caramelle ist für den neuen Umgang mit der Fotografie bezeichnend. Ab 1976 sammelte er z. B. Fotos, die er aus Zeitungen, Magazinen etc. aufnahm und die eine ins Auge springende Ähnlichkeit mit dem Werk, der Ästhetik, dem Stil bekannter Künstler hatten. Diese Arbeiten publizierte er 1979 unter dem Titel „Fourty Found Fakes“. (Das Thema der

„Ähnlichkeiten“ hatte schon G. Bechtold 1972-1978 durchgespielt). Ebenfalls 1979, anlässlich einer Ausstellung, publizierte Caramelle einen Katalog, der in lockerer Folge Fotos (eine Türschnalle, ein Ping-Pong-Tisch, ein Schwan, etc.) Zeichnungen und ironische Kommentare zusammenstellte, wobei jeder Seite ein Monatsname (Jänner-Dezember) zugeordnet ist. „Ich mache jetzt überhaupt nur Sachen, welche gut fotografiert werden können, leicht zu handhaben bzw. leicht abzutransportieren sind, aber auch gewissen Wert auszustrahlen vermögen...“ (Caramelle).

Die gestalterischen Möglichkeiten der Offset-Ästhetik benützt raffiniert, mit mediumsspezifischem Blick, das „Büro Wien“ (Ecke Bonk, Romana Scheffknecht, s. dazu die Umschläge der Stadtzeitschrift „Falter“). Ähnlich locker arbeitet Paul Renner. 1979 stellt und legt er einige Dinge in Turin aus, die in einen Katalog zurückfließen. Im Buch verändern sich die Fotos der Ausstellungsstücke durch „Zurechtstückeln“ (Renner) und Überzeichnungen. Diese Reproduktionen/Offsetfilme dienen dann als Ausgangspunkt für eine Innsbrucker Ausstellung, wo wieder „allerhand dazu- oder weggestrichen“ (Renner) wird. Das Ganze wandert wieder in ein Buch, das als Ausgangsmaterial für eine dritte Ausstellung, in Bern, dient. Dort wird es mit Glasscheiben bedeckt. Das Glas wird zerbrochen, und die Ausstellungsstücke



TIMO HUBER, Der Geschmack von Sicherheit und Abenteuer, 1983



BRIGITTE KOWANZ/FRANZ GRAF, ohne Titel, 1979/80

werden entsprechend zerrissen. Renners Spiel mit der mutuellen Veränderung von Reproduktion und Realität geschieht auf der Ebene des Dialoges von Fotografie und Malerei (Überzeichnungen, Fotos wo der Entwickler nur teilweise aufgetragen wird, Überhängungen mit Transparentpapier etc.) wie in der Realität.“

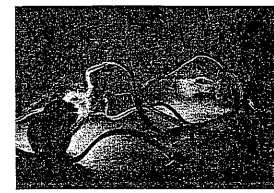
Der Objektkünstler und Maler Thomas Reinhold interessiert sich für die Raum- und Zeit-Parameter im Medium Fotografie (für die Möglichkeit des direkten Vergleichs und der Manipulation von Raum und Zeit); dabei geht er jedoch von Kriterien aus, welche denen der visuellen Komposition in der Malerei ähnlich sind, wie z. B. Hintergrund-Vordergrund-Struktur, Oberfläche, Muster. So bildet er z. B. ein Messer ab, dessen Streifen genau von der gleichen Art sind wie das Papier gemustert ist, auf dem es liegt. Es werden also Beziehungen hergestellt zwischen vereinzelt Objekten und dem Ganzen des Bildes. Reinhold sitzt etwa in einem gestreiften Hemd vor den Buchstaben Z, B, A, und jeder assoziiert wegen dieser Streifen die fehlenden Buchstaben E, R, und ergänzt auf „Zebra“. Er führt also eine, wenn auch konzeptuell bestimmte, malerische Problematik im Medium Fotografie aus, — was liegt näher, als auch die Fotografie in das Medium Malerei überzuführen, wie er es in jüngster Zeit tut.

Der Grafiker und Maler Turi Werkner hat 1977 die Thematik der Reproduktion malerisch im Medium Fotografie behandelt. Er fotografierte z. B. einen Stern, das Polaroidfoto davon bearbeitete er wieder zu einem Stern, davon wird wieder ein Polaroidfoto gemacht, bis die Strukturen immer dichter werden. Durch Drücken auf das Polaroidfoto entstanden dann wieder neue Formen, die wieder fotografiert wurden, etc. Die Formen werden also fotografiert (fotografisch reproduziert) und durch „Druck“-Technik multipliziert, so wandeln und wiederholen sie sich ständig. „300 Polaroids“. 1974 hatte Werkner unter dem Titel „Der Kraft und Schönheit unserer Jugend“ eine Folge von fotografischen Selbstdarstellungen publiziert. Jedes Foto zeigte nur seinen Kopf mit immer wieder neuer Frisur. Auch hier der Wandel im immer Gleichen. Die Polaroidfotos sind montiert sind und deren Motive meist aus der medialen Alltagsästhetik stammen, stellen sich ebenfalls in den Chor der sinnlichen Unbestimmtheit und des malerischen Diskurses im Medium Fotografie.

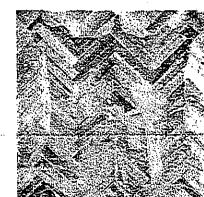
Der Filmer, Grafiker und Objektkünstler Kurt Talos, der 1976 verstarb, hat 1970 mit fotografischen „Umformungen“ begonnen. Durch die Verwendung des Sabotage-Effektes, einer Pseudo-Solarisation, gelingt ihm eine buchstäbliche Foto-Grafik, wie überhaupt die Verbindung zeichnerischer und fotografischer Elemente, mit bearbeiteten Fotografien ab 1973, seine experimentelle Fotografie bestimmen.



KURT TALOS, aus: Plastic Gun Men, 1972/73



ROBERT ADRIAN X, Available Light, 1978



HERWIG KEMPINGER, Selbstporträt, 1981/82

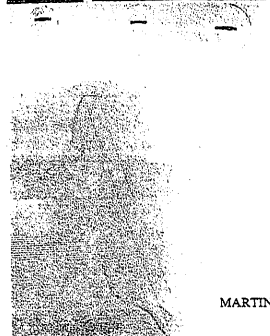
Eine Übergangsfigur ist der Maler und Objektkünstler Robert Adrian X, der gleichsam eine ontologische Re-Definition der Medien Fotografie und Malerei vornimmt, indem er malerische Probleme, wie die Verwandlung des Raumes in die 2-Dimensionalität der Fläche, die Raumentiefe, die Perspektive, im Medium Fotografie löst. Ist er seit 1972 in seiner Malerei mit der „Oberfläche“ beschäftigt gewesen, dann mit der Identifizierung des Bildes als Objekt und schließlich erst jüngst mit der Malerei als Schema, Muster, Dekoration, so begann er 1978 mit einer Serie von Fotografien, die eine einzige Lichtquelle (meist eine Taschenlampe) und einen oder zwei Spiegel verwendeten: „Available Light.“ Es reizte ihn, die vorgebliche Objektivität des mechanischen fotografischen Prozesses zu benutzen, um die Antinomien der Illusion bloßzustellen. Die angeblich wahren fotografischen Ab-Bilder der Welt sind Lügen. Illusion, ein Problem der Malerei (trompe l'oeil) - Tiefenillusion, Bewegungsillusion, Raumillusion, Größenillusion etc. - mechanisch-objektiv enthält. Die Fotografie ermöglicht es, ohne kunsthistorischen Ballast ein Werk über Malerei zu produzieren. Die Problematik der Reproduktion spielt dabei ebenfalls eine Rolle, besonders deutlich zu lesen in Adrians Kommentar zu seinen Kleinplastiken „24 Jobs“ (1980): „Die Abbildungen in diesem Buch sind Drucke von Positivplatten, die aufgrund von Offsetlithographien produziert wurden, und diese wiederum mit Hilfe von einer Serie von Fotos von 24 kleinen Figuren... Bei den Fotografien und Reproduktionen handelt es sich um Übersetzungen... Den Verlust an Genauigkeit und Information in jeder dieser Übersetzungen.“ Die Medien definieren sich also nicht als Werthierarchie, sondern dadurch, „daß der Inhalt oder die Information, die diese Bilder in sich tragen, von einer Stufe zur anderen ganz verschieden ist“ (Adrian).

Ist bei der vorigen Gruppierung die fotografische Technik selbst etwas gedämpft angewendet worden und vielmehr der fotografische Blick betont, so steigt in einer anderen Gruppierung die fotografische Medialität wieder etwas an. Der Dichter und Grafiker Peter Veit arbeitet seit 1972 in verschiedenster Weise an einer Visualisierung der Sprache. Seine Fotografien, Fotoüberzeichnungen, Fotosequenzen vereinigen den Strich des Informel und die Mythologie der Aktionsästhetik, aber auch die Politik der fotografischen Selbstreferenz. Das Foto einer Schere, dazu das direkte Fotogramm der Schere und ein aus dem Foto geschnittener Teil, Zeichen auf dem abfotografierten Papier und reale Zeichenstriche auf dem Foto bilden ein Ganzes. Ähnliches wiederholt sich bei seinen Körper-Schatten-Zeichnungen (1978) und deren Fotografien. Der Objektkünstler und Filmer Herwig Kempinger arbeitet in seiner Fotografie ebenfalls postkonzeptuell und selbstreferentiell. Wenn er z. B. eine Luftaufnahme vom Stephansdom hinab auf die Stadt Wien wirft und diesen Vorgang, wiederum aus der Luftperspektive, fotografiert. Oder wenn er Polaroidporträts seiner Freunde, ohne Kopf, ausstellt und die Polaroids der dazugehörigen Köpfe während der Dauer der Ausstellung mit sich herumträgt (dezentrale Muster, 1981). Oder wenn er den wolkenlosen Himmel von der Ebene, von einem Berggipfel und dort mit einem Teleobjektiv fotografiert, also dem Himmel immer näher kommt, die Fotos hingegen alle vom gleichen Blau sind. In letzter Zeit hat er seine fotografischen Untersuchungen umfangreich gesteigert. In seiner Arbeit „Die Haut der Realität“ (1983) kulminiert eine ganze Tendenz der Befragung der Bildrealität. Er verpackte ein Stück realen Parkettbodens hinter Glas und Rahmen, stellte diesen dann an die Wand und fotografierte ihn. Im Glas spiegeln sich der Fotograf, Kempinger und der Fotoapparat. Das Foto davon wurde auf die ursprüngliche Größe des Parkettbodens vergrößert (1:1), in der Form einer Tierhaut ausgeschnitten und wieder auf den Parkettboden geklebt. Das Ganze wurde wieder hinter Glas und Rahmen gepackt, in dem sich nun der Zuschauer beim Betrachten spiegelt. Das Betrachten spielt auch in der 9-teiligen Arbeit „Der Betrachter und seine Bilder“ (1983) eine Rolle. Kempinger ging ins Kunsthistorische Museum und stellte sich so vor die Lichtquelle, daß sein Schatten auf die Bilder fiel, aber nur so weit, daß Charakteristika der berühmten Gemälde noch zu erkennen waren. In der 15-teiligen Arbeit „3-D-Fotografie“ (1983), die aus 3 Reihen zu je 5 Fotos besteht, spielt ebenfalls der Schatten eine inszenierende und entlarvende, anstatt bedeckende Rolle. Der Schatten als Larve. Man sieht Personen auf einem Platz vor einer Häuserzeile. Alles scheint normal. In der zweiten Reihe sieht man die gleiche Szene, nur von einem erhöhten Standpunkt aus aufgenommen. Die Schatten der Personen sind aber von befremdender Länge. In der dritten Reihe ist die Szene aus so großer Höhe aufgenommen, daß die Personen zu Strichen und die Schatten überlang werden. Man erkennt, daß man es die ganze Zeit gar nicht mit realen Personen vor einem realen Hintergrund zu tun hatte, sondern daß kleine ausgeschnittene Fotofiguren vor aufgeklebten Foto-Hintergründen gestanden haben. Ein fotografisches Miniaturmodell, das durch den Fake-Charakter der Fotografie als Realität, wenn auch befremdlich, erschien. Inszenierende Fotografie, die Raumirritationen erzeugt. Die Intervention in den Raum durch die Fotografie ist ja auch schon Thema bei „Die Haut der Realität“, wo ja der gespiegelte, fotografierte und reale Raum ineinander fallen. In der 9-teiligen Arbeit „Die Farbe der Erzählung“ sieht man in einer Abfolge von Farb- und Schwarzweiß-Aufnahmen zuerst ein Schwarzweißfoto, das einen Farbtopf vor Hintergrund zeigt, mit Farbpinseln und Farbtupfern auf einer gezeichneten Palette. Auf dem zweiten Foto sieht man eine farbige Hand, die dieses Schwarzweißfoto wegreißt, und darunter kommt das gleiche Foto, aber in Farbe, zum Vorschein. Die gleiche Szene als Farbfoto, wobei das Schwarzweißfoto zerknittert im Motiv liegt, ist das 3. Foto der Sequenz. Im 4. Foto sieht man eine schwarzweiße Hand, die das Farbfoto wegreißt, und darunter taucht ein Schwarzweißfoto auf, das identisch ist mit dem Farbfoto der Stufe drei. Fünftens reißt eine Farband wieder das vorige Schwarzweißfoto weg, die Hand ist diesmal aber selbst zerknittert als Foto. usw. Das letzte Foto ist in Farbe und identisch mit dem ersten Schwarzweißfoto. Der Kreis schließt sich. Eine Kette von Realitätstäuschungen, ein ingenieus Spiel mit den Möglichkeiten der Farb- und Schwarzweißfotografie, ein Dialog von Malerei und Fotografie. Jedes Foto erzählt etwas anderes und von keinem weiß man, welches die Wahrheit erzählt. Bildwirklichkeit und Sinneswirklichkeit, Wahrnehmungs- und Gegenstandswelt stellen sich gegenseitig Fallen. Kempingers Arbeiten sind meist mehrteilig, eine Serie, wo die Anzahl der Teile

sich aus den in der Arbeit inhärenten Prinzipien ergibt, die Teile meist im Format 50 x 70 cm. So ergeben sich kompakte Bildfelder, Bildnetze, von starker ästhetischer Suggestion und reflektorischer Kraft. Strukturen der Wahrnehmung werden dargestellt oder theatralisch zur Schau gestellt, aber mit der Sinnlichkeit und Lebendigkeit realer Ereignisse der Welt. Diese kompakten Arbeiten machen ihn momentan zur zentralen Figur der jüngeren Generation der österreichischen Künstlerfotografie.



HANS KUPELWIESER, Identität, 1981



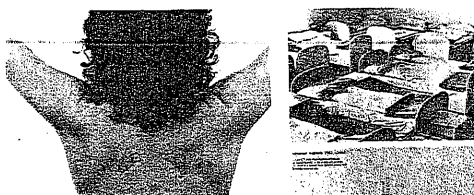
MARTIN EITER, o. T., 1980

Zu den stärksten Künstlerfotografen seiner Generation zählt auch der Skulpteur und Objektkünstler Hans Kupelwieser. Er arbeitet ebenfalls auf dem Feld der Isomorphie bzw. deren Aufhebung, der Polymorphie. Seine Instrumente dabei sind Perspektive und Größenstörung. Die inhärenten Eigenschaften jeder Fotografie sind ja die selektierte Perspektive, von der aus die Objekte aufgenommen werden, und die maßstäbliche Veränderung, zumeist eine Verkleinerung, denn die Gegenstände der Wahrnehmungswelt werden auf dem Foto meist erheblich kleiner abgebildet. In der Arbeit „Identität“ (1981), einer Bildsequenz, sieht man ein Porträt, ein Selbstporträt, das mit einem Kochtopfdeckel aus Metall zugedeckt ist. Darunter befindet sich ein realer Kochtopfdeckel von der gleichen Größe wie der im Foto abgebildete. Das nächste Foto zeigt eine Vergrößerung des vorangehenden, darunter aber wiederum ein realer Deckel von gleicher Größe. Das dritte Foto ist eine noch größere Vergrößerung des ersten, darunter abermals ein realer Deckel, ebenfalls so groß wie der abgebildete im dritten Foto. Der Betrachter könnte also meinen, daß die realen Deckel und die Abgebildeten in ihrer Größenprogression dieselben sind. Er erkennt aber, daß zwar in den Fotos die 3 Deckel immer größer werden, mit den realen Deckeln gleichziehen, daß aber mit den abgebildeten Deckeln auch die Gesichter größer werden. Daraus kann er schließen, daß es sich um Vergrößerungen des ersten Fotos handelt. Die Deckel werden also einmal real größer und einmal fotografisch größer. Sind sie nun identisch? In einer anderen Serie malte er ein Fauteuil in einer perspektivischen Verzerrung so auf die Straße, daß man meinte, es sei im Foto ein echtes. Zur Verstärkung dieses Eindrucks stellte er auch noch reale Gegenstände (wie Gläser) auf die Straße (oder das Fauteuil), so daß es schwerfällt zu unterscheiden, was realer und was bloß ins Foto gezeichneter Gegenstand ist. Auch seine kameralose Fotografie, seine Rayogramme, beschäftigen sich mit Fragen der Homologie, der Identität von Gegenstand und Abbildung. Diese Aspekte finden wir auch bei Martin Eiter, wo der Schatten eines Gegenstandes (ein Lineal) vom Gegenstand selbst in seiner Form differiert (1980). Ein gerades Lineal wirft unterschiedlich gebogene, kurvige Schatten, weil diese auf gewelltes, gebogenes Papier fallen, dessen lineare horizontale Struktur wiederum der Geometrie des Lineales entspricht. Tassilo Blittersdorfs Arbeiten gehören ebenfalls in den Bereich der Isomorphie. In der Serie „Sonnenkugel“ (1980/81) untersucht er Übereinstimmungen bzw. Kontraste zwischen den Abbildungen der Sonne in einer Glaskugel

und im Kameraobjektiv. Installationskünstler und Plastiker Alfred Wenemoser hat die Kamera als eine Krone bezeichnet und dementsprechend sein Selbstporträt als „Kronungsritual“, als „Selbstkrönung“ (1978): mit beiden Händen hielt er eine Polaroidkamera über den Kopf und machte in immer geringeren Abständen vom Kopf 8 Blitzlicht-Aufnahmen, wobei die Blende und Entfernungseinstellung gleich blieben. Die Aufnahmen wurden also immer größer und unschärfer.

Der Objektkünstler Bernd Klinger stellt ebenfalls Fotozyklen her, welche Fragen der Bildrealität innovativ thematisieren, z. B. steht er vor einem Fenster, ein Foto in der Hand; das Foto bleibt gleich, nur der Fensterhintergrund wechselt. Transfer des Ortes – Identität des Bildes. Wolfgang Temmel hat 1983 ebenfalls eine schöne Isomorphie des Ortes fotografisch inszeniert: ein Foto zeigt die geschlossene Faust, ein zweites die geöffnete Hand, auf die eine Hand gezeichnet ist. In einer anderen Arbeit (1979-1981) schneidet er aus Ansichtskarten die Himmel aus und zeigt unter dem Titel „das ist der himmel von...“ Serien von Städtebildern, wo die topographische Eigenheit der Orte nur mehr als Kontur vor dem (überall auf der Welt gleich weit entfernten) Himmel auszumachen ist. In der Serie „A collection of angels“ stempelt er Engelsflügel auf die Schulterblätter verschiedener Personen und bezeichnet diese Einzel-Rücken-Bilder mit den Vornamen.

Der Maler Walter Berger, der als solcher bereits Wahrnehmungsweisen in seinen anamorphotischen Gemälden thematisierte, produziert seit 1980 zusammen mit Ona B. als „Phoenix Productions“ eine fotografische Postkarten-Serie: „Eine Psychiatrie Ansichtskarte“ (1980) zeigt den mit Betten überfüllten Schlafsaal eines psychiatrischen Krankenhauses. Eine Postkarte zeigt ihn und Ona B. als Agents provocateurs (1981). Eine Ansichtskarte zeigt Polizisten mit dem Text „Heimat, bist du großer Söhne“, eine andere „Ronald Reagan in der Rolle des Genossen Stalin in dem Film ‚Totengräber der Revolution‘“ (1983). Eine weitere Serie trägt den Titel „Durch gute Lebensart zum Erfolg“ (1983), — 6 Ansichtskarten. Eine davon zeigt auf zwei Bankreihen sitzende applaudierende Nudisten. Eine 6teilige Serie „Eine Eisenbahnansichtskarte“ hat Berger selbst herausgegeben. Das Foto wird zur Mail-Art, fotografische Kommunikation über Ansichtskarten als provokative Dokumentarfotografie, witzig, hintergründig, mediumsspezifisch.

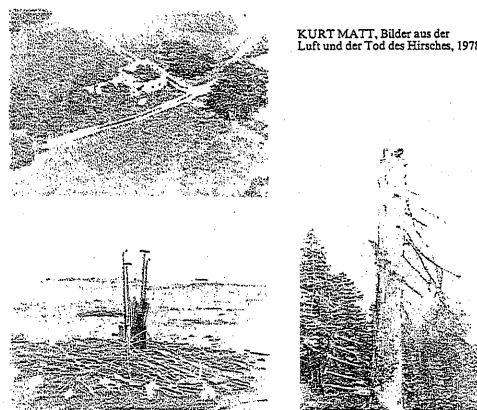


WOLFGANG TEMMEL, Nr. 45, Rena, aus: a collection of angels, 1980

PHOENIX-PRODUCTION, schöner wohnen, 1980

Walter Berger / Ona B. stellen, wie N. Brunner / M. Schuster die aktuellste Form eines fotografischen Dokumentarismus dar, der mir fortgeschrittener erscheint als der Dokumentarismus der Autorenfotografen. Bei Walter Berger / Ona B. zum Beispiel kommt ja auch die Umsetzung in den fotografischen Verkehr via Post als Ansichtskarte dazu. Im Medium Postkarte reflektieren sie treffend ikonographisch die gesellschaftliche Situation. Sie schleusen aufklärerische Bildwelten in die Welt. Nicht nur ihre Bilder sind subversiv, auch die Taktik ihrer Zirkulation, ihr Vertrieb als Postkarte im öffentlichen Raum jenseits der Galerien und Museen. W. Berger / Ona B., H. Skerbisich / M. Schuster und N. Brunner / M. Schuster verfolgen dabei jene Linie der Fotopolitik, jene neue Strategie im sozialen Gebrauch des Bildes, wie sie im fotografischen Eingreifen in den öffentlichen Raum, im Veröffentlichenden privater Meinungen im anonymisierten oder staatlich bzw. institutionell besetzten öffentlichen Raum seit den frühen siebziger Jahren in den Arbeiten Weibels („Anschläge“, ab 1971), von Erwin Puls (Plakatakationen „Kein Puls – Gespräche über den Tod“, 1972, „Zum Aufklärungslokal“, 1975, etc. —

großformatige Fotoplakate rätselhaften Inhaltes wurden auf den normalen öffentlichen Anzeigenflächen plakatiert), von Krjesche / Hoffmann (Kulturimprovisation Weiz, 1976-1978, ÖBB, 1978, Humane Skulpturen, 1980-1983, Eisenerz, 1982-1984) angesetzt worden ist: die Analyse der Welt durch die Bildwelt. Dazu gehört auch die Arbeit „Simmeringer“ (1981) von Reinhard Kofler (Filmemacher). Er fotografierte Personen vor deren Hauseingang mit einem Gegenstand, der ihnen am liebsten ist (Fußball, Stofftier, Meerschweinchen etc.). Darunter den Vornamen der Person, ihr Alter und eine Zeile Selbstkommentar.



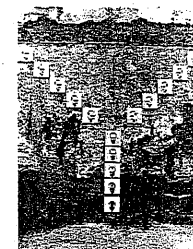
KURT MATT, Bilder aus der Luft und der Tod des Hirsches, 1978

KURT MATT, aus: Erdspaten, 2. Arbeit, 1982

Der Medienkünstler Kurt Matt verfolgt ebenfalls konzeptuelle Spuren, die Themen seiner Arbeiten sind immer in Bezug gesetzt zur Natur. 1974 entstand eine Arbeit „Autograb“ (Autowracks in der Landschaft, immer mehr von der Natur verschlungen), in der Publikation „Bilder aus der Luft und der Tod des Hirsches“ zeigt er in Luftaufnahmen die Spuren des Menschen (der Kultur) in der Natur: Holzschläge, von der Vegetation wieder überwucherte Gebäudereste, Grundmauern und Steinzäune, die, aus der Luft besehen, wie Spuren einer lang verschwundenen Kultur anmuten. In seiner zuletzt publizierten Arbeit „Erdspaten“ (1982) bringt er das Objekt „Spaten“ in Zusammenhang mit der Natur; dieses Zusammenreffen „verwandelt den Ort, verleiht ihm die Aura des verborgenen Kunstwerkes, Natur und Objekt verschmelzen gewissermaßen zu einem integralen skulpturalen Werk“ (Jörg Unger, 1984); diese Objekte stehen oft an schwer zugänglichen Orten, sie werden fotografisch dokumentiert und, etwa in Ausstellungen, auch mit den realen Objekten kombiniert.

Der Raumkünstler, Plastiker und Zeichner Wilhelm Kofler untersucht an diversen geschlossenen Dosen den Anteil der Struktur am Fetisch (1978), d. h. ebenfalls die Beziehung zwischen Percept und Konzept. Das konzeptuelle, strukturierte Foto versucht die Magie des verschlossenen Dinges, seine emotionalen, unbewußten, fetischistischen Bedeutungen, zu entschlüsseln. Renate Kocer verwendet wie Helmut Schober (Objektkünstler, Zeichner, Installationsist, Performer), die Fotografie hauptsächlich als Dokument von Kunst. Fotografische Aktionsdokumente. Der Architekt und Objektkünstler Christian Knechtl fotografiert das Puzzle der Realität puzzleartig. Poesie der Ausschnitte. „die unterbrechung unseres zeitflusses ist ein existenzbeweis. es ist die fotografie dieser unterbrechungen, also die visuelle transformation einer intuitiven reaktion auf diese „unwiederholbaren augenblicke“ und damit unterbrechung der kontinuierität eben wieder beweis der kontinuierität. ich rezipiere und archiviere mich in form dieser visuellen lesezeichen in meinem zeitfluß. oder: ich fotografiere daher bin ich? die fotografie ist kein unbewegliches bild mehr, selbstbestimmt durch seine statik, für mich keine lösung formaler ‚bild-probleme‘, kein kasiertes kino-bild, das durch seine flucht gegenwärtig ist, sondern visuelle transformation jener ‚wirklichkeitsbruchstücke‘, die uns unsere nicht-mehr-vergangenheit und noch-nicht-zukunft-existenz bewußt erleben helfen sollen.“ (Knechtl)

Der Maler Hans Praetterhofer belebt den Dialog zwischen Fotografie und Malerei auf neue Weise, nämlich unter dem Gesichtspunkt der Beziehung zwischen Dreidimensionalität und Zweidimensionalität. Seit 1969 macht er Lichtzeichnungen, auch im Anaglyphenverfahren (rote und grüne Linien, die mit einer rot-grünen Brille betrachtet räumliches Sehen bewirken), welche die „räumliche Graphik als imaginäre Architektur“ (Praetterhofer) ermöglichen. Seit 1970 mischt er gemalte und fotografische Elemente in seinen Landschaftsbildern. Die im Raum und für den Raum gezeichneten Linien werden fotografisch konserviert. Stereoaufnahmen von Lichtzeichnungen werden als großformatige Siebdrucke im Anaglyphendruck wiedergegeben, die eben mit Hilfe der Grün-Rot-Brille räumlich zu sehen erlauben. In fotografierten Wiesen erheben sich gezeichnete Kuppeln, um fotografierte Bäume ringeln sich Linien.



WOLFGANG FLATZ, Y, 1979

Der Performer Wolfgang Flatz radikalisiert die fotografische Aktionskunst, indem er sie wiederum einer strengen Konzeptualisierung unterwirft. Ob es sich dabei um die Polaroid-Serie handelt, die ihn jeweils an der Seite eines berühmten Künstlers zeigt, oder um „Y“ (1977/80), wo der minimale Aktionsvorgang des Hinunterblickens – pro Einzelbild ein Blick tiefer – ein eigenständiges Fotokunstwerk einlöst (eine Sequenz), immer bewahrt seine Künstlerfotografie ihre Souveränität als Medium.

Die österreichische Künstlerfotografie hat also im Dialog Malerei-Fotografie, in der fotografischen Selbstdarstellung, in der fotografierten Kunst, in der Foto/Literatur (Story Art, Narrative Fotografie), in der konzeptuellen Fotografie, in der fotografischen Körpersprache, in der medienanalytischen Fotografie, in der feministischen Fotografie, in der Dokumentarfotografie, der Fotopolitik und in der malerischen Fotografie Wesentliches geleistet, neue Formalismen und Artikulationen erfunden. Dabei hat sie insgesamt den Medienbezug gegen den Realbezug, die Bildwelt gegen die Welt, ausgespielt, d. h. die Ersatz- und Scheinwirklichkeit der Fotografie, ebenso wie ihre Erzeugungsfähigkeit und Selbständigkeit betont. Fotografie als Fake hat die Wirklichkeit zerteilt in reale Wirklichkeit, wahrgenommene Wirklichkeit, Medienwirklichkeit, vermittelte, manipulierte, widerlegte Wirklichkeit, Illusion der Wirklichkeit. All dies unter dem Signum von Identität und Ausdruck, von Isomorphie und Polymorphie, von Bild und Objekt, von Konzept und Sinnlichkeit, von Tautologie und Widerspruch. Die fotografische Realität hat die sinnliche Realität erkennbarer gemacht, indem sie Grade der Modalität und Stufen der Realität eingeführt hat. In der österreichischen Künstlerfotografie (ob dokumentarisch oder mit rein fotografischen Mitteln) kommt eine differenzierte, verdrängte, nicht wahrgenommene, unterdrückte, verschwiegene, verlogene, verdunkelte, sich entziehende Wirklichkeit zum breiten Ausdruck. Die fotografischen Manipulationen als Manipulationen der Wahrnehmungswiese entdecken eine verdeckte Wirklichkeit und deren Mechanismen.

CA

Die letzte Folge von Teil III, „Autorenfotografie und Künstlerfotografie“ erscheint in CAMERA AUSTRIA Nr. 15/16.