

Zur Geschichte der Künstlerfotografie

(1984)

S. 79-86

PETER WEIBEL/CHRISTINE FRISINGHELLI

III. ABSCHNITT 4

AUTORENFOTOGRAFIE UND KÜNSTLERFOTOGRAFIE

Dem Titel unserer Untersuchung gemäß wollen wir hier keine Darstellung der Entwicklung der Autorenfotografie geben, sondern bloß jene Züge an ihr hervorheben, wo nicht Momente der subjektiven Fotografie, sondern mediuminhärente Eigenschaften der Fotografie überwiegen. Besonders in Graz leben Fotografen-Fotografen, deren Arbeiten methodisch und strukturell denen der Künstler-Fotografen zum Teil verwandt sind.

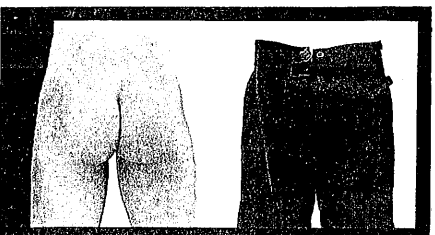
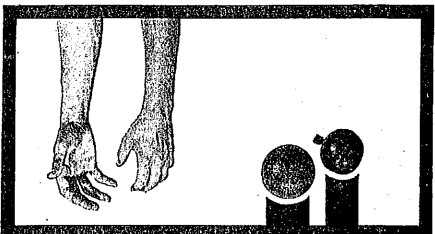
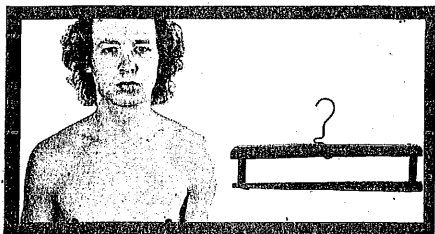
Von **Manfred Willmann** stammt aus dem Jahre 1971 ein Selbstporträt, das durch seine Zergliederung und die Beigabe von Objekten sowie durch die Vergrößerung auf Lebensgröße über das fotografische Einzelbild hinausgeht. 1975 hat er eine vierteilige Serie mit dem Titel „Horizont“ hergestellt, wo er die formalen Möglichkeiten der Begegnung von Horizont und Spiegel ausschöpfte. Das Meer ist ja selbst schon eine spiegelnde Fläche, das Dach der Ewigkeit, deren Begrenzungslinie der Horizont ist, genauso wie der Spiegel als Symbol des Unendlichen, als Pforte in eine andere Welt gilt. Er bringt nun Spiegel und Meer vielfältig in Deckung oder in Differenz. Er legt z. B. den Spiegel so an die Linie des Horizonts, daß sich Horizontlinie und Spiegelkante decken. Einmal ist auf dem Foto im Spiegel nichts zu sehen, ein andermal spiegeln sich darin Wolken. Oder er legt den Spiegel vertikal so mit der Ecke an die Horizontlinie, daß sich die reale Horizontlinie im Spiegel direkt fortsetzt und der Spiegel wie ein durchsichtiges Fenster erscheint. Eine halb mit Wasser gefüllte Flasche hält er so schräg an die Horizontlinie, daß sich die Linie des Wassers in der Flasche und die Linie des Meereshorizonts decken. Das geschlossene und offene System, die Flasche und das Meer, werden eins. Die Flaschenpost, dem Meer übergeben, ist das Schicksal des Fotografen, dessen Segel die Perspektive ist. Der selektierte Kamerastandpunkt bringt ihn wieder zurück in den Hafen. Was er erlebt hat, kann er zeigen. Auch in der Arbeit „Horizont – Licht – Schatten“ (1975), die einen Busen vor dem Meereshorizont, einmal im Profil nach links und einmal im Profil nach rechts gewendet, einmal im Licht und einmal im Schatten zeigt, kommt seine fotobezogene Arbeitsweise zum Ausdruck. Der fotografisch sensibilisierte Blick nimmt dann auch Autotüren mit in die Höhe gekurbelten Scheiben so auf, daß sie als Kadrierung der Realität erscheinen, somit die Realität zum unwirklichen Bild deklarieren. Ein Fotowerk Willmanns, das extrem die Bedingungen und Operatoren des Mediums benützt, sind seine „Kontaktporträts 1:1 und 10:1“ (1976–1978). Über das Gesicht wird ein unsichtbarer Raster gelegt. Die Rasterfelder bilden sozusagen die Gesichtsteile, die der Fotograf als Großaufnahme in einer horizontalen Sukzession abfotografiert. Die Abfolge dieser Aufnahmen von Gesichtsteilen ergibt auf dem Kontaktbogen (5 horizontale und 7 vertikale Bilder in ihrer Gesamtheit – in Ausnützung des Kleinbildfilmes von 36 Bildern) das Gesicht. Ein Film genügt, das letzte Bild ist eine normale Nahaufnahme des Gesichtes oder eine Totale des ganzen Körpers. Unter diesem Kontakt-Porträt-Block (1:1) befindet sich die 10:1-Vergrößerung eines der Segmente (etwa die Lippen, ein Auge, eine Haarsträhne), ausgesucht nach der subjektiven Erinnerung an die fotografierte Person (jede dieser Personen stammt aus dem Bekanntenkreis des Fotografen, „Kontakt“ also im zweifachen Sinn). 1982 hat Willmann Porträts auch körpersprachlich inszeniert in der Reihe „Das Leben, die Liebe, der Tod“, „wo die Protagonisten (Schülerinnen einer Krankenpflegerinnenschule) zu den drei Begriffen jeweils eine Pose, die ihrem körperlichen Ausdruck des Begriffes entspricht, einnehmen“ (Ch. Frisinghelli, 1983). 1983 entstanden ist eine Arbeit mit dem Titel „Europastraße“ (die Transitstrecke Salzburg – Spielfeld bezeichnend), in der es Willmann darum ging, das Phänomen dieser Straße mit den Mitteln der fotografischen Grammatik zu „beschreiben“: die Überwindung von Entfernung, das unklare Wahrnehmen der in der Geschwindigkeit rasch wechselnden Umgebung, das Transitorische des Verkehrs, die

Bewegung vom Ausgangspunkt zum Ziel. Er wählte zur Darstellung dieser Idee die Abfolge von ähnlich gestalteten Kleinbildfotos, immer aus dem fahrenden Auto nach vorne hin aufgenommen, immer die Straße und den Fluchtpunkt der Perspektive vor sich. Diese Bilder wurden mit Farbfilm aufgenommen, jedoch so kopiert, daß die Farbumkehrung des Negativs im Positiv erhalten blieb; die Zusammenstellung erfolgte nach dem Kontaktstreifen, die zeitliche Abfolge blieb also erhalten. Dazwischen wurden stark vergrößerte quadratische Farbaufnahmen montiert, die in gleichsam „wachen Momenten“ den Blick auf die Umgebung, die Landschaft, die Architektur und die Reisenden freigeben. Eine Arbeit, die mit rein fotografischen Mitteln Positives und Negatives, Bewegung und Ruhe zeigt. Dokumentarisches und Fiktives, Subjektives und Objektives in einer Idee vereinigt.

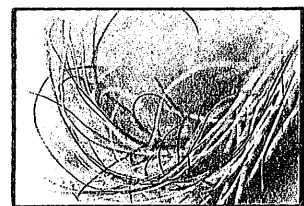
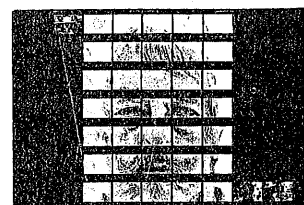
Eine ähnliche Arbeitstechnik wie Willmann in seinen „Kontakt-Porträts“ verwendet **Kurt W. Erben** in seiner Serie „Neighbourings“ (1972), wo er die Eigenschaft der Nachbarschaft von realen Gegenständen auf das Medium selbst, den Kontaktstreifen, überträgt. Er vergrößert die Einzelbilder so, daß von jeder der im Filmstreifen nebeneinanderliegenden Aufnahmen nur je eine Hälfte erscheint. In der Mitte des Fotos befindet sich also der Trennungsstrich und links und rechts davon je ein halbes Bild (z. B. der Anschnitt einer Person und eines Hauses). Die Fotos sind und werden zu Nachbarn auf dem Kontaktstreifen. Dadurch entstehen seltsame Polaritäten, befremdende Gegenüberstellungen. Kennzeichnend ebenso für seine Selbstporträt-Serie, wo man immer nur seinen Schatten auf der Umwelt sieht („Homage to Lee Friedlander“, 1974; als Zitat der Arbeit „Self Portrait“ von L. Friedlander, publiziert 1970).

Dieses Ausschöpfen der dem Medium Fotografie inhärenten technischen und formalen Möglichkeiten ist es, was uns in Zusammenhang dieses Aufsatzes an den österreichischen Autorenfotografen interessiert, und das ist es auch, was in der Tat die österreichischen Foto-Fotografen vorzuweisen haben und was sie über die Position des subjektiven Blickes und der künstlerischen Schwere hinausgehen läßt. Das merkt man sogar an Arbeiten, die noch am ehesten der traditionellen Auffassung der Autorenfotografie entsprechen. In der Serie „Volkmarweg 36“ (1979–1981) – das ist die Adresse des Elternhauses von Manfred Willmann, wo er die ersten 22 Jahre seines Lebens verbracht hat, finden sich Aufnahmen, die stark konzeptuelle Züge tragen. Z. B. die Aufnahme eines Fensters, wobei die Pflanze eines im Inneren des Hauses befindlichen Blumentopfes sich fast identisch mit dem Blättergewirr eines Baumes draußen vor dem Haus überlagert (s. Camera Austria Nr. 6, S. 46 ff). Es wird das Problem der Isomorphie dargestellt. Auch raffinierte Spiegelkonstruktionen spielen bei Innenaufnahmen eine Rolle. Führender fotografischer Operator in diesen Arbeiten ist bei Willmann der gezielte Einsatz des Blitzlichtes, der in allen Fotos – besonders den Farbfotografien der Serie „Die Welt ist schön“ (1981–1983) – den speziellen „Willmann-Touch“ gibt. So schafft er eine ästhetische, fotogenuine Wirklichkeit (s. C.A. 13, S. 65).

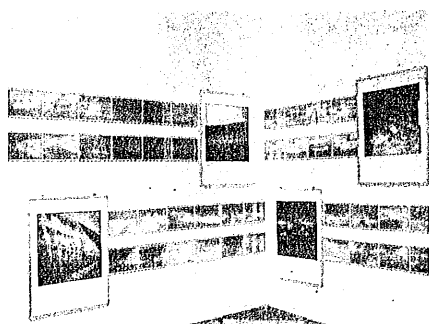
Einen auf Serienbildern aufgebauten Dokumentarismus entwickelt (neben anderen) **Branko Lenart** z. B. in seiner Arbeit „Subjektive Topographie“ I und II (1981–1983), wo bereits im Titel zwei konträre Positionen der zeitgenössischen Fotografie (-Theorie) anklängen: „subjektiv“ und „Topographie“ (nach der oft zitierten Ausstellung „New Topographics“, USA 1975, programmatisch und nahezu synonym für „dokumentarisch“). Seine subjektiven Topoi sind die Orte, zu denen er direkte (biographische) Beziehung hat: das Geburtsland (Slowenien), der Lebensraum (Graz, die Steiermark), die engere Heimat seiner Frau (Salzburg): der Raum kultureller Identität (s. C.A. 6, S. 22 ff). In der Serie „Millerton-Project“ (1980) kombiniert Lenart klare urbane Aufnahmen,



MANFRED WILLMANN
Selbstporträt, 1972



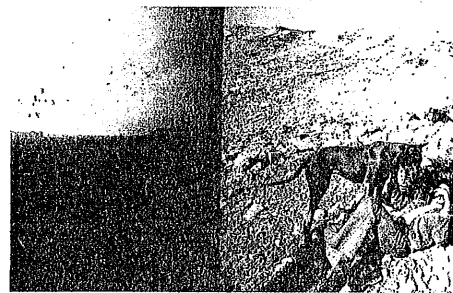
MANFRED WILLMANN,
Kontaktportrait
L. Fritz Gruber, 1:1 und 10:1, 1976



MANFRED WILLMANN,
aus: Europastraße, 1983 (Installation)



KURT W. ERBEN,
aus: Schönbrunn, 1971



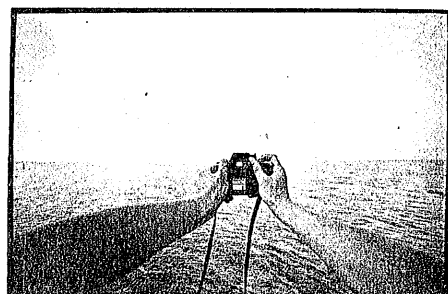
KURT W. ERBEN, Neighbourings, 1972



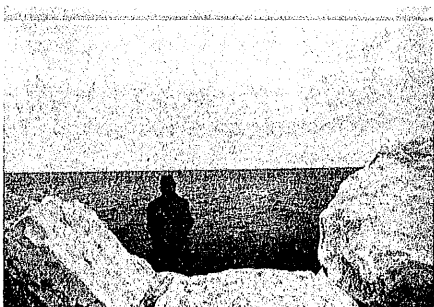
KURT W. ERBEN, self-portrait
(Homage to Lee Friedlander), 1974



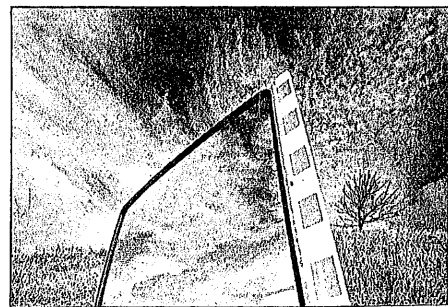
MANFRED WILLMANN, aus: Horizonte, 1975



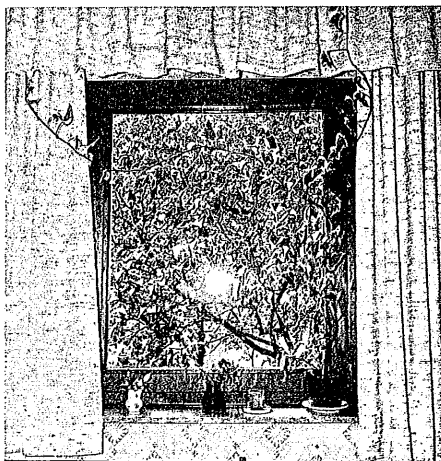
BRANKO LENART, aus: Selfportraits, 1975



BRANKO LENART, aus: Seascapes, 1975/81



BRANKO LENART, aus: Mirrorgraphs, 1975



MANFRED WILLMANN,
aus: Volkmarweg 36, 1979



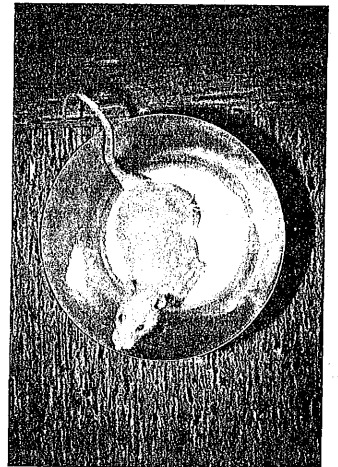
BRANKO LENART,
aus: Bürgerlicher Realismus, 1979/81

Porträts von Menschen und Bilder ihrer Umgebung mit verbalen Beschreibungen der Lebenssituation der abgebildeten Personen, und liefert dadurch ein visuelles Soziogramm. Seit dem Beginn der 70er Jahre schon zeigt Lenart in seinen Arbeiten dokumentarisches Interesse und eine Bevorzugung von seriellen Arbeiten. In der zweiten Hälfte der 70er Jahre ist dies zeitweilig einem mehr kunstorientierten, experimentellen Interesse gewichen: so entstanden in dieser Zeit etwa „Mirrorgraphs“ (1975), wo Wirklichkeit im Spiegel montiert wird, „Selfportraits“, wo durch die Verwendung eines extremen Weitwinkelobjektives Körperteile des Fotografen, der hinter der Kamera steht, ins Bild ragen. Lenart ist ein sehr selbstreferentieller Fotograf, was neben den „Selfportraits“ auch in der 1976/77 entstandenen Serie „Presenting Photographers“ zum Ausdruck kommt, wo er, hinter der Kamera stehend, in das Portrait „präsentierend“ eingreift. Ein Schwerpunkt seiner künstlerischen Arbeit ist die Bearbeitung von „Projekten“: das lange fotografische Aufarbeiten einer gegebenen (meist geographisch umgrenzten) Situation. „Millerton-Project“ ist so entstanden, zur Zeit entsteht die fotografische Beschreibung eines istrianischen Dorfes, „Krkavče-Projekt“, bei der wiederum neben der Fotoarbeit die Befragung der Bewohner mit einbezogen wird und so die Gesamtheit Foto—Text den objektiven, deskriptiven Charakter der Arbeit ausmacht; zu bemerken ist (jedoch), daß der subjektive Standpunkt des Fotografen und die (ebenfalls subjektiv ausgewählten) Zitate aus den Erzählungen der Bewohner (s. dazu die Publikation von „Millerton-Project“ in Camera Austria 9, S. 26 ff) genausoviel zu einer Beschreibung dessen, der die Arbeit macht, beitragen (Fenster und-Spiegel; der Blick des Ethnographen wird zurückgeworfen). In vielen Arbeiten Lenarts (so zum Beispiel in besonderer Ausformung im Projekt „Schloßberg“, Graz 1982/83) spielen isomorphe Gestaltungen eine Rolle, d.h. im Ausschnitt werden gestaltliche und formale Ähnlichkeiten mehrerer Bildebenen zusammengefügt.

erheiternde und erschreckende Formen der Sozialisation. In seiner dokumentarischen Reihe „Toronto Cowboy“ (1972/73), wo er Porträtaufnahmen mit Selbstaussagen des „Cowboy“ und Aufnahmen von der Wohnung und der Frau kombiniert, also ein Bild-Text-Verfahren aus der Künstlerfotografie benützt, kommt er zu sehr authentischen Formen.



NIKOLAUS WALTER,
aus: Walsertal, 1977/78



SEIICHI FURUYA,
aus: Blues for a Guinea pig, 1983

Auch Seiichi Furuya hat nach dem Porträt der Stadt Amsterdam („AMS“, 1980) eine konzeptuelle Steigerung der Dokumentarfotografie erreicht, und zwar in seiner Serie „Staatsgrenze“ (1981), wo Furuya eben die österreichische Staatsgrenze fotografiert, meist menschenleeres Niemandsland, und die Fotos mit Bildtexten, Zitaten der Grenzlandbewohner – die man meist nicht sieht – ergänzt (s. C.A. 1, S. 3 ff; C.A. 3, S. 33; C.A. 6, S. 10 f; C.A. 9, S. 47). Die Grenze, die nicht sichtbar ist, die Leere der Landschaft, kombiniert mit den dechiffrierenden Kommentaren, erschreckt mehr als das sichtbare Unheil: das Drohende wird fühlbar.

Aufnahmen des Schriftstellers Gerhard Roth („Grenzland“, 1982) über das steirische Landleben, eine Art visuelles Notizbuch (s. C.A. 11/12, S. 71 ff), ebenso wie die Aufnahmen von Elfriede Mejchar über die Veränderungen am Rande der Großstadt (s. C.A. 6, S. 27 ff), von den Ziegelfabriken zur Gärtnerlandschaft am Beispiel der Simmeringer Heide (1967–75), belegen des weiteren das hohe Niveau und die Vielfalt der österreichischen Autorenfotografie. Die Veränderung der Sehweise durch den Einfluß der Künstlerfotografie wie auch durch Einflüsse internationaler Fotografen kommen in der konzeptuell akzentuierten Dokumentarfotografie am besten zum Ausdruck, weshalb diese einen wesentlichen Corpus der österreichischen Autorenfotografie, vielleicht im Moment den wesentlichsten, ausmacht. Hier ist auch das Feld, wo die Unterschiede zwischen Künstlerfotografie und Autorenfotografie am geringsten sind. Zwischen den Postkartenserien als fotografischen Dokumentarismus von Walter Berger und Ona B. (s. Phoenix Production, C.A. 14, S. 50), den Postkartenreflexionen im Werk von H. Skerbisch/M. Schuster (s. C.A. 3, S. 22; C.A. 5, S. 12 ff; C.A. 11/12, S. 87 ff; C.A. 13, S. 57 ff), die sicherlich zusätzlich mediumreflexiv sind, also die reale Welt mit Hilfe der Bilder untersucht, und den medienbewußten Dokumentationsformen von N. Walter, M. Willmann, B. Lenart, S. Furuya, P. Dressler u. a. andererseits lassen sich gemeinsame Linien ziehen. In diesem Bereich ist auch die Arbeit von Johann Kienesberger aus Gmunden zu erwähnen, der über einen längeren Zeitraum hinweg seine direkte Umgebung und die Veränderungen der landschaftlichen und architektonischen Umwelt dokumentierte.

Besonders deutlich wird das Verbindende durch den Vergleich mit einer früheren Generation wie Hans Fleischner (in dessen Arbeit die Reflexion des Fotografierens an sich, die Wahl des Apparates, die fotografische Produktionsweise eine Rolle spielt), Gerd Winkler, Lui Dimanche, Walter Bernhardt und Alfred Schmeller (Wandgraffitis), Kristian Sottriffer und mit Jüngeren, die deren Spuren folgen, wie Rolf Aigner, Georg Dauth, Johannes Faber, Robert F. Hammerstiel, Margherita Krischanitz, Hans Mayr, Kurt Neubauer etc.

Sehr früh eine eigenständige und hervorragende Position in diesem Grenzland zwischen Künstler- und Autorenfotografie, zwischen Konzept und Dokumentarismus bezogen hat der Künstler

The man in the moon is a man
he will lead you and guide you
of the way,
he is everybody's friend,
he is with you to the end,
he never lets the moon be in shadow.

Das Bild ist nicht gezeichnet, sondern es ist von mir
ausgedrückt, nicht als. Letzter Satz ist die mehrdeutige Interpretation.



Ich war Dornig, ich arbeitete an einer Dornenhecke, Einmal trat er in
Wald – ich habe ihn nicht gesehen. Eine Frau brachte jemanden,
der ihr dabei behilflich war, Sie war nicht besonders schön und sie
zitterte, der ganze Körper. Ich schielte, weil ich die ganze Zeit ver-
sucht zu verfluchen, also alle drei, die verurteilten Zetteln und verur-
teilt mich nicht die Verurteilung – eine Dornenhecke war "Ich war" – die Strafe,
ich arbeitete, an keiner Arbeit zu beenden war, beim Raub der Untergren-
den für verurteilte Dornenhecke und ich wusste die Verurteilung von dem
Schicksal der Dornenhecke – ich hatte einen Verurteilungsdick.



NIKOLAUS WALTER, aus: Toronto Cowboy, 1972

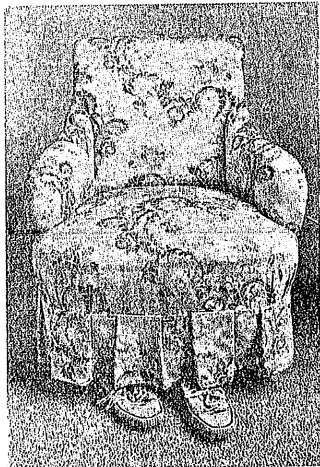
Den Dokumentarismus auf Bildreihenbasis kennzeichnet auch die Arbeit von Nikolaus Walter. 1976–78 fertigte er eine eher traditionelle Dokumentation über das „Walsertal“. In der konzeptuell strenger gefaßten Serie „Gute Nacht“ (s. C.A. 6, S. 42 ff), zusammen mit Johanna Ess, von 1981, wo er nur Betten in Vorarlberg fotografiert hat, zeigt er uns mehr über die Menschen, die sie benützen, als wenn er die Menschen selbst fotografiert hätte,

Peter Dressler mit seinen Bildserien seit 1972. Zwischen 1970 und 1972 arbeitete er am fotografischen Album „Anonyme Wandzeichnungen in Wien“, ab 1975 an der fotografischen Bilderzählung in Buchform „Unser lieber Burschi“. In vierteiligen Tableaux, die entweder verschiedene Einzelaufnahmen thematisch vereinen, „Jambon de Paris“, (1975/76), oder in Bildreihen, die Gegenstände der gleichen Art zeigen (am Straßenrand abgestellte Handwägelchen, „Brunnenmarkt, Sonntag um 1/2 12“, 1972, oder gleiche Autotypen „Der große Bruder“, 1975, s. C.A. 13, S. 32), gelingt es ihm, durch die Polarität von Minimalismus und Serie gerade eine überraschende Essenz der Gegenstände assoziativ zu vermitteln. Sein serieller Dokumentarismus stellt ihn neben Valie Export als Pionier der vierteiligen Bildreihen im Stile von C. Pongracz, F. Kubelka-Bondy (s. C.A. 13, S. 51), H. Cibulka.

Ebenso ein experimenteller Autorenfotograf ist **Richard Kratochwill**. Schaufenster-Spiegelungen sind sein Thema seit 1976 (s. C.A. 2, S. 3 ff; C.A. 3, S. 16). Hat Kratochwill noch 1974 auf einfache abbildende Weise die „Ikonen des 20. Jahrhunderts“ dokumentiert, indem er Plakate abfotografierte, so spielt in seinen Auslagen-Aufnahmen die medienreflexive Hinterfragung der Wirklichkeit eine Rolle. „Wirklichkeiten, Schein, Täuschung und Realität (sichtbar und gedacht) haben mich immer beschäftigt“ (1981). In Serien wie „Imitationen der Wirklichkeiten“ oder „Widerlegte Wirklichkeiten“ oder „Fenster“ oder „Imaginäre Spiegelungen“ nimmt Kratochwill die Realität fast nur in (Schaufenster-)Spiegelungen wahr. Das kann rein topologisch lokal sein oder allgemein und ubiquitär. Durch das „Vereinigen der beiden Wirklichkeiten“ auf dem Fotopapier entstehen nicht nur kulturelle und soziale Dokumentarfotos, sondern Sozialkritik und Medienkritik, Scheinrealität der Fotografie und Scheinrealität der Schaufensterspiegelung vereinigen sich zu Widerlegungen der Wirklichkeiten mittels fotoästhetischer Momente: Foto-Fake-Realismus.



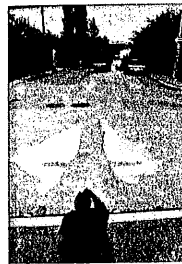
RICHARD KRATOCHWILL,
aus: Ikonen unseres Jahrhunderts, 1972



ELISABETH KRAUS, 1976

Elisabeth Kraus hat 1976 ein objektbezogenes Porträt veröffentlicht: unter einem altmodischen Fauteuil schauen kaputte Turnschuhe heraus. Die Realität wird für ein Foto arrangiert, inszeniert. In den Serien „Vegetation +“ (1979–80) und „Vegetation“ (1980–83) ist nur mehr ihr Blick inszenierend (s. C.A. 3, S. 7; C.A. 6, S. 18 ff, C.A. 9, S. 59). Er arrangiert aber ebenfalls eine ungewohnte Wirklichkeit, nämlich urwaldmäßige Vegetation in der Stadt. Sie sucht Blickwinkel in der urbanen Umgebung auf, fotografiert aus Gärten heraus Straßen, so daß ein vegetatives Bild von der Stadt entsteht. Ihre Arbeiten bezeugen den exzentrischen Blick in der Stadt. Ein interessantes Beispiel aktueller Dokumentarfotografie, die mit dem gedanklichen Kalkül über die bloße Abbildung hinausgeht. Ebenfalls die Natur, jedoch unter einem anderen Gesichtspunkt, hat sich **Ursula Wüst** zum Thema gemacht. Seit 1976 arbeitet sie konsequent daran, zu ergründen, „welchen Platz ich eigentlich einnehme in diesem Zusammenwirken von Lebendigkeiten, die mich da umgeben“ (U.W., 1984). Es geht ihr also nicht um das Erfassen von Natur als Struktur oder visuell sichtbares System (wie dies eher bei der Arbeit von Elisabeth Kraus nachgewiesen werden kann), sondern um Natur als gefühlsmäßig definierten Ort, um Landschaft als Raum. Wiewohl ihr Werk sich aus (unbetitelten, geographisch nicht bezeichneten) Einzelbildern

zusammensetzt, ist ihr Arbeitssystem das der dokumentarischen Reihe: die Arbeiten entstehen auf langen Gängen durch die Landschaft, ihre Zusammengehörigkeit erhalten sie sichtbar aber auch durch die gleiche formale Strenge und die dennoch (oder dadurch mögliche?) vorhandene Wärme des Blickes. Aufgrund dieser scheinbaren Distanziertheit – die eher als Diszipliniertheit zu bezeichnen wäre – gelingt es ihr, der Gefahr des sentimental (Rück-)Blicks auf die Natur als Einheit von Mensch und Umraum auszuweichen und daher die Fragen des Betrachters auf die eigentlich ihrer Arbeit zugrundeliegende Problematik zu richten: die Untersuchung und Befragung der Möglichkeiten des heute arbeitenden Fotografen, Natur, Landschaft überhaupt noch darstellen zu können, eine zeitgemäße Auseinandersetzung zu führen, ohne das Terrain der Fotografie als „Bild von etwas“ zu verlassen.



RUPERT LARL, Heute morgen ist mir bei der Wotruba-Kirche der hl. Herr Kratochwill erschienen, 1981

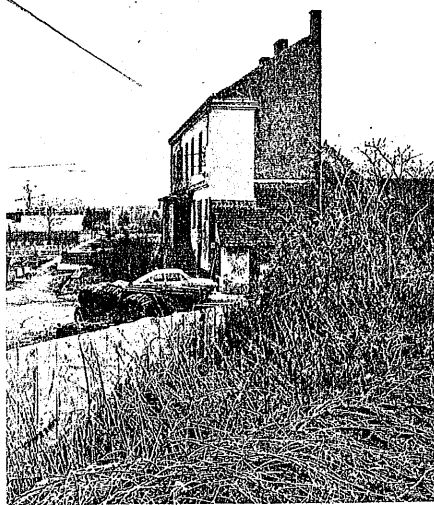
Die Beschäftigung mit Natur und Landschaft ist in der Arbeit von zahlreichen Fotografen, unterschiedlich stark betont, vorhanden: von **Walter Ebenhofer** (Steyr) stammt eine Arbeit aus 1981, „Hochsitz“ (s. C.A. 13, S. 67; C.A. 14, S. 67), in der er die Ansicht eines Hochsitzes mit dem Bild der von diesem Hochsitz aus sichtbaren Landschaft kombiniert; von **Josef Pausch** (Linz) (s. C.A. 6, S. 62 ff) und **Hans Mayr** (Wien) (s. C.A. 5, S. 47; C.A. 13, S. 70) stammen Landschaftsaufnahmen, die einen eher romantisch-poetischen Blick verraten: in beiden Fällen jedoch wird diese Sicht durch Arbeiten anderer Thematik (etwa die Selbstporträts von H. Mayr, „Raum – Spiegel – Splitter“, oder Aufnahmen aus dem urbanen Umraum von J. Pausch) in einen zeitgemäßen Zusammenhang gestellt. **Rupert Larl** (Axams) betitelt seine Natur-Stücke von sich aus bereits als „Instant Poetry“, was eine – im Bild allein nicht so leicht nachvollziehbare – ironische Distanziertheit zeigt. Auch in der Arbeit von **Erich Kees** nimmt die Natur- und Landschaftsfotografie eine zentrale Stellung ein (s. C.A. 1, S. 33; C.A. 3, S. 6; C.A. 5, S. 2 ff), zuweilen gekoppelt mit der Beschäftigung des Spiels von Licht und Schatten (z. B. „Wasserspiegelungen“, 1976), bei der die grafischen Möglichkeiten von Schwarz und Weiß genutzt werden. Diese Art subjektiver Fotografie, welche die Chance des Augenblicks und die Inszenierung des Blicks nutzt, hat im Umfeld der Grazer Fotografen sich stark weiterentwickelt. Prägend hier in den 50er und 60er Jahren neben **Erich Kees** die beiden Fotografen **Herbert Rosenberg** und **Felix Weber** (s. C.A. 3, S. 18; C.A. 13, 33), von denen **Weber** sich besonders mit der Reduzierung des Tonumfangs auf



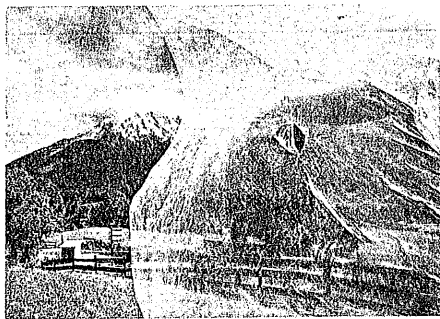
FELIX WEBER, 1965



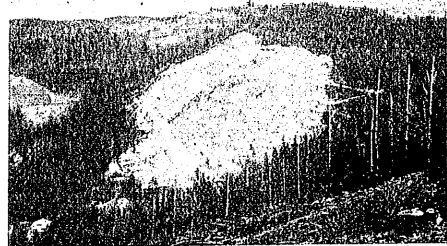
FELIX WEBER, 1970



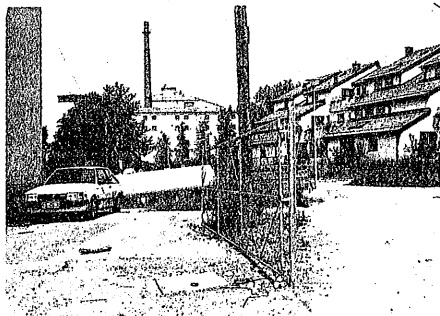
ELFRIEDE MEJCHAR, aus: Simmeringer Heide und Erdberger Mais, 1967—76



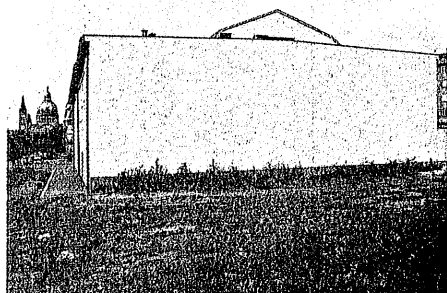
MICHAEL MAURACHER, Flugplastik, 1977



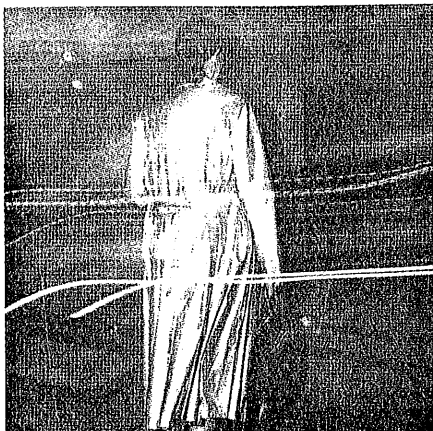
GERHARD SKRAPITS, aus: Eingriffe, 1980



HANNS OTTE, aus: Salzburger Vorstädte, Maxglan 1983



JOHANNES FABER, Wien-Favoriten, 1981



JOSEF PAUSCH, 1982



mit freundlicher Mitarbeit von ... *Rudolf von Dörfner*

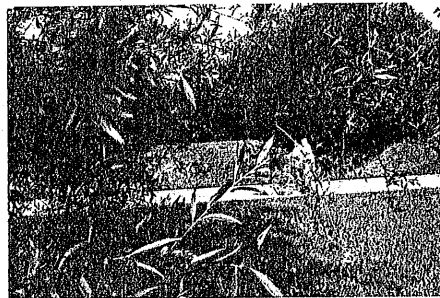
HERMANN CANDUSSI, aus: mit freundlicher Mitarbeit von ..., 1982



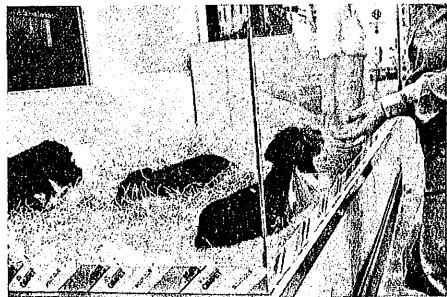
MARGHERITA KRISCHANITZ, Gürtel, 1981



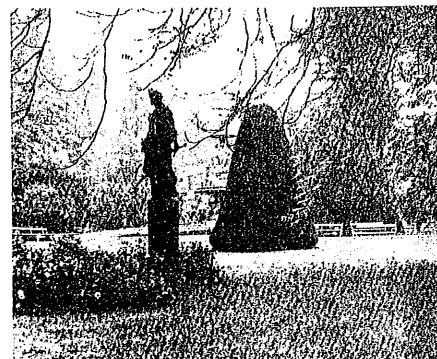
HARALD STROBL, aus: Reisebilder, 1982



PETER STARCHEL, aus: In München, 1980



PETER STARCHEL, aus: In München, 1982



URSULA WÜST, Stadtpark, 1982



URSULA WÜST, Raabklamm, 1983



ERICH LAZAR, 1983



HERBERT ROSENBERG, Mädchen, 1967



ERICH KEES, 1973



ECKHART SCHUSTER,
Profil vom Ich, 1959

Schwarz und Weiß – er experimentierte bereits in den 60er Jahren – ein sehr eigenständiges Werk geschaffen hat. In diesem Zusammenhang interessant sind auch die (Selbst-)Porträts von **Eckhart Schuster** Ende der 50er Jahre (s. C.A. 13, S. 27), die schon etwas Stilisiertes, Kalkuliertes, Inszenierendes von der aktuellen Moderne haben.

Die Arbeit dieser Fotografen (um Erich Kees) bildet auch den Ursprung für jene Grazer Autorenfotografen wie R. Kratochwill, E. Kraus, B. Lenart, M. Willmann, welche die traditionelle subjektive Fotografie weiterentwickeln konnten durch den Dialog mit der konzeptuellen Künstlerfotografie und mit Impulsen aus dem Ausland. **Otto Breicha** bestätigt diese Wandlung bzw. unsere Auffassung von dieser Wandlung: „Manfred Willmann mutierte von einem hochbegabten Landschaftsfotografen mehr und mehr ins Experimentelle... **Branko Lenart**, seinem Herkommen zufolge ein Life-Fotograf von europäischem Kaliber, versucht sich neuerdings mit geradezu körpersprachlichen Hinweisen oder bedeutungsträchtigen Manipulationen mit Wahrnehmung und Wahrnehmungsveränderungen“ (Konfrontationen 77, Wien 1977).



HELMUT TEZAK, aus: „— Ende 83“

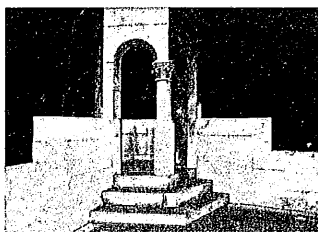
Etwas später in dieser Entwicklung stehen **Helmut Tezak** und **Alfred Seiland**. In Tezaks Arbeiten kommen sowohl der Glaube an die Ästhetik des Einzelbildes des subjektiven Autorenfotografen (Ausschnitt, Licht, Schatten etc.) als auch die assoziativen Erfahrungen des Künstlerfotografen (Serie, Tableau, Medienreflexion) zusammen. Vgl. dazu seine Serie „ZirkaNeunIntroVersionen“ (1982) (C.A. 6, S. 36 ff), sowie „DAKAR – Essay über Maske und Rollen, Verhalten und Erwartung“ (1983) (s. C.A. 14, S. 70 ff). In seiner Arbeit gehen oft mehrere Bilder Beziehungen ein, die durch Aneinanderreihung, durch Wiederholung in einem neuen Kontext, durch Wechsel in den Größenverhältnissen akzentuiert sind. Tezak zwingt so den Betrachter, sehr genau auf die von ihm vorgegebene Erzählstruktur einzugehen und neben der Information des einzelnen Bildes den Gesamtzusammenhang im Auge zu behalten.

Alfred Seiland ist noch am ehesten der Ästhetik der Einzelbildfotografie verhaftet. Seine subtilen, distanzierten Landschaftsbilder stehen in der Tradition der amerikanischen dokumentarischen Farbfotografie eines Shore oder Meyerowitz. Ihm geht es vor allem darum, in seinen Arbeiten „eine Vielzahl von Bildelementen zu einem Ganzen zusammenzufügen“: die Fotografie als Informationsträger / die Information als ästhetisch relevante Komponente. Seine Arbeitsweise (und die Resultate seiner Arbeit) werden durch den Einsatz der Großbild-Technik entscheidend geprägt. (s. C.A. 2, S. 8 ff; C.A. 3, S. 41; C.A. 14, S. 64.)

Allgemein ist zu sagen, daß diese neue Generation von Fotografen nicht mehr allein auf dem formal durchgestalteten Einzelbild aufbauen, sondern größere Zusammenhänge suchen,

indem sie das neue Medienbewußtsein in ihre Arbeit miteinbinden, indem sie ihrer Arbeit Projektcharakter geben, in größeren Zeiträumen an einem Thema arbeiten, die Fotos auch mit Texten versehen, etc. Dadurch entstand insbesondere eine neue fotografische Topographie, ein Dokumentarismus weg vom lyrisch-subjektiven Einfall, hin zum analytischen, verstehenden, aufklärerischen, teilnehmenden, entdeckenden, ethnographischen Dokumentarismus (Willmanns „Schwarz und Gold“, 1981, „Die Welt ist schön“, 1983, „Europastraße“, 1983, Nikolaus Walter, Branko Lenarts „Millerton Project“, 1980, „Subjektive Topographie“, Furuyas „Staatsgrenze“ 1982/83, „Blues for a Guinea pig“, 1983, „AMS“, 1981, Alfred Seilands „Eastcoast – Westcoast“, 1981/83, etc.)

Bereits einer noch jüngeren Generation der aus Graz kommenden Fotografen gehören **Gerhard Jurkovic** (S. C.A. 11/12, S. 97), **Christian Wachter** (s. C.A. 14, S. 59), **Peter Starchel** (s. C.A. 1, S. 44; C.A. 3, S. 36), **Gerhard Skrapits** (C.A. 3, S. 16; C.A. 9, S. 61; C.A. 14, S. 61), **Hermann Candussi**, **Harald Strobl** (C.A. 1, S. 35; C.A. 3, S. 7), **Erich Lazar** (C.A. 11/12, S. 98) u. a. an. **Jurkovic** stellte 1984 eine Serie von Bildern aus, „ich – ist ein anderes“, ein aus Fotografien verschiedener Größe, aus kombinierten Schwarzweiß- und Farbfotografien, aus dem assoziativen Hin- und Zurückblicken, auf die Zusammenfügung vom Porträt einer Person und dem Bild der Arbeit, des Lebensraumes, gestalteter Versuch eines facettenreichen Porträts. Ähnlich in der Vorgangsweise wie **Helmut Tezak** wird auch hier einerseits das fotografische Bild in seiner Autonomie unangetastet gelassen, in der Kombination, in der narrativen Ordnung, in der Widersprüchlichkeit (hier vor allem auch durch den Kontrast Farbe/Schwarzweiß) aber ein größerer Freiraum geschaffen, als es das Einzelbild erlaubte. In einer neuen Serie, der „Schwarzen Serie“, 1984, geht er einen ganz anderen Weg: Fotografie als Mythenbildnerin. Durch das Herauslösen von Objekten aus ihrem Kontext, durch nicht erkennbare Größenverhältnisse, durch das Aneinanderreihen von Abbild und reproduziertem Abbild, von Künstlichem und Natürlichem, von Dunklem und dunkel Gemachtem, von von künstlichem Licht bestimmten Szenen schafft er eine eigene Welt mit eigenen Gesetzen, die jedoch wesentlich von der Quasi-Authentizität der Fotografie bestimmt



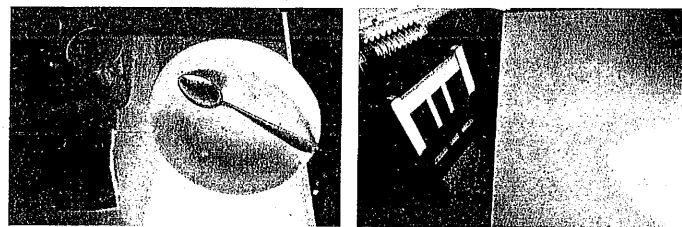
CHRISTIAN WACHTER,
Tag-Nacht, 1983



GERHARD JURKOVIC,
aus: Die schwarze Serie, 1984

wird und somit in einem ständigen Balanceakt zwischen Wirklichem und Nicht-Wirklichem begriffen ist.

Christian Wachter geht es in seiner Arbeit „Tag/Nacht“ (seit 1980) um „die Sprache der Fotografie selbst“, die von den Grundelementen Licht, Raum, Zeit bestimmt ist. Er fotografiert Objekte, Situationen, Ambienti bei Tag und bei Nacht und versucht, die Schatten im natürlichen Tageslicht im zweiten, vom gleichen Kamerastandpunkt aus aufgenommenen Nacht-Bild durch das Blitzlicht aufzuheben und hell vor dem nachtdunklen Hintergrund zu stellen. Es ist diese bewußte Einsicht in die „andere Natur, welche zur Kamera, als welche zum Auge spricht“, die seine Arbeit interessant macht, wenngleich der Akt des Fotografierens, der Einsatz des Lichtes, subjektiv bleiben.



JOHANNES ATZINGER, 1980



MISCHA ERBEN,
Dämmerung, 1982

Die Wiener Autorenfotografen-Szene ist um einige Jahre jünger als die in Graz. Ausstellungstätigkeit, Publikationen, theoretischen Dialog der Autorenfotografie in Wien gibt es erst seit den letzten Jahren. Die Wiener Szene war von der Künstlerfotografie beherrscht, was die Produktivität und die Qualität anlangt, nicht was die Rezeption betrifft. Die Künstlerfotografie wurde etwas von der bildenden Kunst-Szene und deren Galerien gefördert, aber von fotografischen oder staatlichen Stellen wurde sie entweder ignoriert bis diskreditiert. Sie erlitt das gleiche Schicksal wie vor ihr der Aktionismus. Der offizielle Kulturbetrieb hat faktisch für die Künstlerfotografie in Wien nichts geleistet außer Widerstand. Dieser offiziellen Version geht sogar die sich neu formierende Wiener Szene der Autorenfotografie auf den Leim, so nachhaltig hat die Expulsion gewirkt: „Es gibt keine eigenständige österreichische Fotografie der Gegenwart.“ (Rolf Aigner im Katalog „Neue Fotografie aus Wien“, 1983). Es wird also weder die österreichische Künstlerfotografie noch die (außerhalb Wiens durchaus existierende) Autorenfotografie zur Kenntnis genommen. Das ist nicht gerade ein idealer Anfang, so geschichtslos, umso mehr als im gleichen Vorwort für „ein Mehr an Geschichte“ plädiert wird. Diese Orientierungslosigkeit ist aber im Grunde eben nur darauf zurückzuführen, daß es eine Wiener Autorenfotografie erst seit kurzem gibt, daß sie sich erst umsehen, langjährige Erfahrungen machen muß und im Entstehen wie im Lernen begriffen ist. Eben weil sie erst so kurz existiert, hat die Wiener Autorenfoto-Szene noch nicht die Qualität der Grazer und deren Umfeld. Die meisten Wiener Foto-Fotografen haben weder die Tradition eines Hubmann oder Haas berücksichtigt noch sich die Künstlerfotografie besehen. Einige sind jedoch schon deutlich hervorgetreten, z. B. **Leo Kandl** mit seiner dokumentarischen Serie „Weinhäuser“ (1981), wo es auch selbstreferentielle isomorphe Ergebnisse gibt, so etwas wie Fotopolitik (s. C.A. 6, S. 14 ff; C.A. 13, S. 69). Wenn er die abgebildete Person mit einer Art Druckstock an Ort und Stelle der Aufnahme sein Bild textlich kommentieren läßt und das Ganze als Druck (Foto und Text) abschließt. Es scheint also ratsam, sich doch mit den eigenständigen österreichischen Leistungen der Künstler- und Autorenfotografie auseinanderzusetzen, um eine Weiterentwicklung in Wien zu erreichen. In Anbetracht des langjährigen Mangels einer fotografischen Infrastruktur (die sich seit dem letzten Jahr durch neue Initiativen doch gebessert hat), der provinziellen und protektionistischen Subventionspolitik, der Kürze eines sich formierenden gemeinsamen Bewußtseins, ist es angebracht, die Wiener Autorenfotografie-Szene als einen Pool von Talenten, als ein Versprechen an die Zukunft zu betrachten: **Fritz Simak** und **Gudrun Stockinger**, **Nikolaus Similache** und seine formale Spurensicherung, **Günther Selichar** und seine medialen Reflexionen (er reproduziert fotografisch die öffentliche Bildwelt, indem er den TV-Schirm abfotografiert, Kinofilme fotografiert, nächtliche Szenen zeigt). Der Versuch, sie aufklärerisch zu verändern, indem er sie zu Vierbild-Tableaux ordnet und so Assoziationen und Brüche in den Bedeutungszusammenhang einbringt, ist oft durch die simple Wiedergabe (und Neuschaffung) von Klischees gefährdet. „Nächtliches Realitätenbüro“, 1981–83 ist der bezeichnende Titel (s. C.A. 14, S. 77). **Gerhard Josip Majewski** und seine „Fotomalereien“, Fotoübermalungen und -grafiken (seit 1979), **Robert F. Hammerstiel** (s. C.A. 9, S. 70) und seine „psychischen Landschaften“ (ab 1981), **Rolf Aigner** und seine „Bildpaare“, **Christine Backenstrass** und ihre Lichtspuren, **Georg Dauth** und seine urbanen Expeditionen (s. C.A. 13, S. 62), **Mischa Erben** und seine Zeitreihen (seit 1980), **Margherita Krischanitz** und ihre Suche nach fotografischer Übereinstimmung von Realität und Wahrnehmungsvorstellung in bestimmten Augenblicken, **Johannes Faber** (s. C.A. 13, S. 68) und **Christoph Scharff** (s. C.A. 13, S. 83), bei denen die dokumentarische Auffassung und das Interesse an der urbanen Umwelt die Arbeit bestimmt (seit 1980), **Michaela Hofmeister-**

Moscouw und ihre Negativ-Bearbeitungen (zerkratzen, beschmieren etc.), **Kurt Neubauer** und seine fotografischen Visionen, **Pierre Schrammel** und seine interessanten Dunkelkammer-Manipulationen (seit 1981), **Evelyn Tambour** und ihre Licht-Bildnisse von Landschaften und Architektur, **Josef Wais** und seine „Bilderland-Serie“, eine interessante Form der Einbeziehung von Trivialthemen der Knipsfotografie, denen Texte von Susan Sontag zugeordnet sind, die von der Tonspur auf der Rückseite der Fotos ertönen, sowie u.a. **Willy Puchner** (s. C.A. 13, S. 77) und seine thematischen Serien über Dorf, Stadt, Land, Alter, Bäume, sowie **Angelika Aschauer** mit ihren Farbexperimenten und inszenierten Porträts.

Auch im Bereich der Wiener Amateurfotografie gibt es interessante Ansätze, wenngleich hier doch die – im Vergleich zur Grazer Amateurfotografie der Nachkriegszeit – fast ausschließliche Beschäftigung mit der Wettbewerbsfotografie und damit nach formal interessanten „bildmäßigen“ Bildlösungen strebende Bewegung das Fußfassen neuer Ideen nahezu unmöglich gemacht hat. Aus der Amateurfotografie Wiens kommt z. B. **Peter Hollmann**, der in seiner Arbeit die Problematik von Raum und Zeit thematisiert (s. C.A. 2, S. 45).

Karl Hladiks fotografische Analyse der Wiener Umwelt, kombiniert mit Dialekt-Texten (s. C.A. 9, S. 62), trifft das kaputte Herz dieser Stadt. **Gottfried Fraiss** überrascht gelegentlich mit guten Momentaufnahmen, desgleichen der Tiroler **Heinz Lechner**. Bemerkenswert ist auch die systematische Dokumentation einer 36-stündigen Busreise mit Gastarbeitern von Wien nach Istanbul des Vorarlberger Malers **Rudolf Zündel** (1977; s. C.A. 9, S. 64).

In Salzburg hat sich, seit Gründung der Galerie „Fotohof“ im Jahr 1981, ebenfalls eine Gruppe jüngerer Fotografen hervor getan; die Vielschichtigkeit ihrer Arbeiten weist auf die Wichtigkeit einer Infrastruktur hin: **Michael Mauracher** (seit den 70er Jahren „Flugplastiken“, in jüngerer Vergangenheit Arbeiten dokumentarischer Ausrichtung; s. C.A. 14, S. 65), **Kurt Kaindl** (subjektiv-dokumentarische Arbeiten, Beschäftigung mit dem ländlichen Umraum), **Hanns Otte** (Innenräume, Dokumentation über die Vororte Salzburgs; s. C.A. 13, S. 60), **Sepp Dreissinger** (Selbstdarstellungsarbeiten, Reflexionen zur Stadt Salzburg; s. C.A. 14, S. 66), u.a.

Initiativen in Tirol lassen auf eine Weiterentwicklung der Tiroler Autorenfotografie hoffen: **J. Atzinger**, **Paul Albert Leitner** (s. C.A. 5, S. 48; C.A. 14, S. 59), **Markus Pezzei**, **Josef Huber** (s. C.A. 13, S. 64) u.a. haben, neben **Rupert Larl**, **Wolfgang Pfaundler** und seinen dokumentarischen Momentaufnahmen und **Wulf Ligges** mit seinen formalästhetischen (Kalender-)Farbfotografien (s. C.A. 9, S. 63) bereits auf sich aufmerksam gemacht.

Werden die Samen und Keime der 60er und 70er Jahre zu Bäumen in den 80er Jahren? (P.W.)

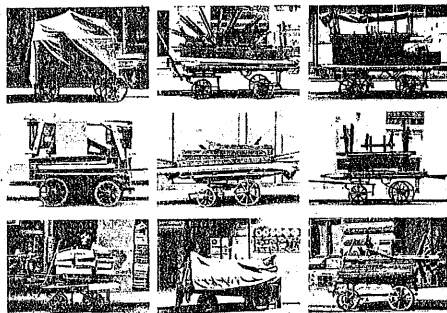
LITERATURHINWEISE ZUR ÖSTERREICHISCHEN KÜNSTLER- UND
AUTORENFOTOGRAFIE

MONOGRAPHIEN

Robert Adrian X, 24 Jobs; Modern Art Galerie, Wien 1980.
 Attersee, Österreichischer Sonnenschein; Galerie Bischofsberger, Zürich 1968.
 Attersee, Galerie Krinzinger, Innsbruck 1974.
 Attersee, Die Atternatter; Grünangergasse 12, Wien 1975.
 Attersee, Die Winterreise; Galerie Krinzinger, Innsbruck 1976.
 Attersee, Aufschnitt 74-77; Mannheimer Kunstverein, Mannheim 1977.
 Attersee, Das Draufhausen; Galerie Krinzinger, Basel 1977.
 Attersee/Rühm, Komm mit nach Österreich; Galerie Schapira & Beck, Wien 1977.
 Gottfried Bechtold, Bregenzer Kunstverein, Bregenz 1978.
 Ernst Caramelle, Fourty Found Fakes 1976-78; New York 1979.
 Ernst Caramelle, Galerie nächst St. Stefan, Wien 1979.
 Ernst Caramelle, Frankfurter Kunstverein 1981.
 Heinz Cibulka, Stammersdorf; Wien 1975.
 Heinz Cibulka, Zeilen zu einem Notenbild; Eigenverlag, Wien 1975.
 Heinz Cibulka, Bilder-Objekte Weinviertel; Galerie im Taxispalais, Innsbruck 1975.
 Heinz Cibulka, Fotografische Arbeiten 1969-83; Wien 1983.
 Peter Dressler/K. H. Roschitz/F. Zadrazil, Das Wiental; Wien 1983.
 Valie Export, Magna; Galerie nächst St. Stefan, Wien 1975.
 Valie Export, Körperkonfigurationen 1972-76; Galerie Krinzinger, Innsbruck 1975.
 Valie Export, Körpersplitter; Edition Neue Texte, Linz 1980.
 Valie Export, Katalog der Biennale di Venezia, Wien 1980.
 Johannes Faber, Industriegelände Favoriten; Wien 1982.
 Seiichi Furuya, AMS; Edition Camera Austria, Graz 1981.
 Bodo Hell, Stadtschrift; Edition neue Texte, Linz 1983.
 Birgit Jürgenssen, 10 Tage - 100 Fotos; Galerie Winter, Wien 1980.
 Erich Kees, Kulturreferat der Stadt Graz, Graz 1977.
 Richard Kriesche, Ausstellung der Galerie beim Minoritensaal in der Galerie im Minoritensaal; Graz 1972.
 Richard Kriesche, Life Video Sound Polaroid Installation; Neue Galerie, Graz 1973.
 Richard Kriesche/H. G. Haberl/K. Neubacher, Video End; Graz 1976.
 Richard Kriesche, Wirklichkeit gegen Wirklichkeit; Graz 1977.
 Richard Kriesche/P. G. Hoffmann, Kulturinitiative Weiz 1976/77; Graz 1977.
 Richard Kriesche/P. G. Hoffmann, Öffentliche Brucker Bilder; Graz 1978.
 Richard Kriesche (Hrsg.), Art Artist & The Media; AVZ, Graz 1978.
 Richard Kriesche, Humane Skulpturen; Graz 1982.
 Friedl Kubelka-Bondy, Edition Neue Texte, Linz 1984.
 Karin Mack, Selbstportraits in Fotokonstellationen 1975-1978; Wien 1979.
 Karin Mack, Weiße Schatten auf schwarzem Schnee; Fotogalerie Wien, Wien 1981.
 Kurt Matt, Bilder aus der Luft und Der Tod des Hirsches; Montreal 1979.
 Kurt Matt, Erdspaten; Villach 1984.
 Karl Neubacher, Öffentliche Kunstfigur; steirischer herbst, Graz 1979.
 Oswald Oberhuber, Katalog der Biennale di Venezia, Wien 1972.
 Friederike Pezold, Die schwarz-weiße Göttin und ihre neue leibhaftige Zeichensprache; Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden 1977.
 Margot Pilz, Die 4. Dimension; Wien 1982.
 Cora Pongracz, 8 erweiterte Porträts; Wien 1974.
 Cora Pongracz, Verwechslungen; Galerie nächst St. Stefan, Wien 1978.
 Ingeborg G. Pluhar, Text Bild Zu In An; Modern Art Galerie, Wien 1978.
 Arnulf Rainer, Face Farces; Galerie Ariadne, Wien 1971.
 Arnulf Rainer, Der große Bogen; Kunsthalle, Bern 1977.
 Arnulf Rainer, Katalog der Biennale di Venezia, Wien 1978.
 Thomas Reinhold, Arbeit macht frei - eine Re-Aktion; Forum Stadtpark, Graz 1980.
 Paul Renner, Turin ist vielleicht eine Scheiß-Stadt; Turin 1979.
 Gerhard Roth, Borders - Grenzen; Wien 1982.
 Gerhard Rühm, Fotomontagen 1958-1966; Protokolle 1/1980, Wien 1980.
 Michael Schuster/N. Brunner, Dokumentarische Dialektstudie vom Fersental bis Garmisch-Partenkirchen; Graz 1979.
 Günther Selichar, Nächtliches Realitätenbüro; Wien 1984.
 Hartmut Skerbisch, Putting Allspace in a Notshall; Verlag Droschl, Graz 1981.
 Kurt Talos 1942-1976; Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1978.
 Wolfgang Temmel, A Collection of Angels, New York, 1980.
 Helmut Tezak, Dakar, Essay über Maske und Rollen, Verhalten und Erwartung; Edition Camera Austria, Graz 1984.
 Liesl Ujvary, Fotoroman Bisamberg; Protokolle, Wien 1980.
 Liesl Ujvary, Menschen & Pflanzen Porträts; Selbstverlag, Wien 1984.
 Nikolaus Walter, Toronto Cowboy; Köln 1977.
 Nikolaus Walter/J. Ess, Gute Nacht; Bregenz 1981.
 Peter Weibel, Kritik der Kunst - Kunst der Kritik; Jugend & Volk, Wien 1973.
 Turi Werkner, Der Kraft und Schönheit unserer Jugend; Allerheiligenpresse, Innsbruck 1974.
 Manfred Willmann, Schwarz und Gold; Edition Camera Austria, Graz 1981.
 Manfred Willmann, Die Welt ist schön; Neue Galerie, Graz 1983.

ANTHOLOGIEN, THEORETISCHE BEITRÄGE, RELEVANTE PERIODIKA

Anna Auer, Austrian Photography Today, New York, Wien 1982.
 Audiovisuelle Botschaften, Trigon '73; Neue Galerie, Graz 1973.
 Otto Breicha, Protokolle, Wiener Halbjahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik, Wien, 1966 ff.



PETER DRESSLER, Brunnenmarkt, Sonntag um 1/2 12, (Ausschnitt), 1972



HANS FLEISCHNER, aus: Instant Matters, 1973



SUSANNE TASCHNER, Collage, 1983

Otto Breicha, Kreative Fotografie aus Österreich; Graz 1974.
 Otto Breicha/Oscar Sandner, Bregenz sehen; Bregenz 1975.
 Otto Breicha, Fotografisch Kreativieren, in: Österreich zum Beispiel, Salzburg 1982.
 Camera Austria, Zeitschrift für Fotografie, Hrsg. Manfred Willmann, Forum Stadtpark Graz; Nr. 1 ff, 1980 ff.
 Die Schöpfer Gottes, Forum Stadtpark Graz; Graz 1983.
 Johannes Faber, Fotografie aus Wien, Neue Arbeiten; Fotogalerie Gabriel, Wien 1984.
 Christine Frisinghelli, Manfred Willmann, Symposium über Fotografie I; Forum Stadtpark, Graz 1980.
 Christine Frisinghelli, Wo hört die Geschichte auf, Zur Autorenfotografie in Österreich, in: Geschichte der Fotografie in Österreich, Wien 1983, S. 476 ff.
 Adolf Frohner/Peter Gorsen, Körperrituale; Wien 1975.
 Horst Gerhard Haberl, Körpersprache; Graz 1973.
 Horst Gerhard Haberl, Kunst als Lebensritual; Graz 1974.
 Horst Gerhard Haberl, Expansion; Secession Wien, Wien 1979.
 Identität, Trigon '75; Neue Galerie, Graz 1975.
 Otto Hochreiter, Neue Photographie aus Tirol; Galerie im Taxispalais, Innsbruck 1982.
 Kunst aus Sprache I und II, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1975.
 maskulin - feminin; Trigon '79; Neue Galerie, Graz 1979.
 G. Nabakowski/H. Sander/P. Gorsen, Frauen in der Kunst; Frankfurt 1980.
 Neue Fotografie aus Wien; Fotogalerie Wien im WUK, Wien 1983.
 Positionen, Modern Art Galerie, Wien 1980.
 Dieter Ronte, Adolf Frohner; Salzburg 1981.
 Dieter Schrage, Wege des Sehens; Wien 1973.
 Situationen, Galerie nächst St. Stefan, Wien 1980.
 Peter Weibel/Anna Auer, Erweiterte Fotografie; Secession Wien, Wien 1981.
 Peter Weiermair, Kunst mit Fotografie, in: Geschichte der Fotografie in Österreich, Wien 1983, S. 488 ff.