

sind von expressiven Zügen  
net, denen die schwebende  
unkende Komposition ent-

## CHEMELLI

deckt und malt neben seiner  
verklichen Arbeit Landschaft-  
illeben, die Phantastik aus-  
uch er hält das traditionelle  
und die Vielseitigkeit für  
legenden Faktor der künstle-  
heit.

ns lebende

## WEINBERGER

r Kunstschmied. In seinen  
spielt das Archaische und  
e alter Gerätschaften eine  
olle. Weinberger inspirieren  
und ländliches Leben zur  
Ursprünglichkeit und alten

ildhauer treten mit ihren  
it vielen Jahren hervor und  
uch als Zeichner die tiefe  
zu ihrer Heimat.

## XAVER HAUSER

924, schafft vegetabile, oft  
Formen, Impressionen aus  
nd Bronze.

## G SCHWARZ

hlab im Bezirk Reutte gebo-  
969 als Bildhauer tätig. Zahl-  
kte, expressive Feder- und  
hnungen gehen seinen kla-  
nischen und geschlossenen  
s Eisenblech voran.

einandersetzung mit der in-  
n Kunst ist bei allen Künst-  
Oberlandes erkennbar. Der  
für sie näher als Wien, gleich-  
wie Wien ist Paris. Denn  
die meisten in Wien studiert.  
metropole scheint sie anzuzie-  
Norbert Stimpfl: „Wien ist  
g, auch für die Jungen heute  
tnger als Paris, Florenz oder  
Es ist eine echte, unpolitische  
Denn Wien ist nicht nur für  
wichtig, sondern auch für die

Die Gefahr einer künstlerischen  
Inzucht im Oberland würde seiner  
Meinung nach erkannt. Auch die Gefahr der  
Versuchung, das zu tun, was in der „Pro-



Alwin Chemelli: „Landschaft“, Aquarell, 1983

vinz“ ankommt. Haben Künstler wie  
Kopp oder Stimpfl in den 50er Jahren  
noch Vorwürfe zu spüren bekommen,  
Wien hätte sie verdorben und gesch-  
macklich verwirrt, so sind dennoch  
für Stimpfl damals „die Tore aufgegangen  
für alle möglichen Kunstströmungen“  
und in die Heimat zurückgekehrt, „ist es  
hart in der Beurteilung zugegangen“.  
Pionierarbeit muß in dieser Beziehung  
noch heute geleistet werden; Jahrzehnte-  
lange Zusammenarbeit und der Zusammen-  
halt haben viele Fortschritte  
gebracht und auch neue Zugänge zur  
Bevölkerung geschaffen. Das war vor  
allem das Verdienst engagierter Galeri-  
sten. Zum Begriff wurde die Landecker  
Galerie „Elefant“, in der 1972 die erste  
Gruppenausstellung organisiert wurde.  
Galeriebesitzerin Monika Lami hat den  
Künstlern abgenommen, worum sie  
lange Zeit allein kämpfen mußten: um  
regelmäßige Ausstellungen, Publikatio-  
nen, gesellschaftliche und künstlerische  
Anerkennung und den Austausch von  
Interessen und Informationen über die  
Grenzen des Landes hinaus. Die Präsen-  
tation von Nicht-Oberländern öffnet

weitere Möglichkeiten zu Kontakten mit  
österreichischen und ausländischen Kol-  
legen. „Um einen Wiener Künstler zu  
sehen, muß man nach Wien fahren“ ist

eine oft gehörte Meinung. Die Galerie  
„Elefant“ gibt es mittlerweile dreimal: in  
Landeck, Wien und in Hall/Tirol (diese  
wird im Herbst 84 eröffnet). Sie ist zum  
kulturellen Sammelpunkt geworden, der  
von den Künstlern sehr geschätzt wird.  
Neben ihrer künstlerischen Arbeit, sei es  
freischaffend oder als Auftragskünstler,  
sind die meisten Maler und Bildhauer  
noch Lehrer, Volkskundler, Kunsterzie-  
her oder Landwirte, ohne daß diese  
„Nebenbeschäftigung“ ihre Arbeit  
schmälern würde. Der Maler Gerald  
Nitsche schrieb über die Oberländer  
Künstlergruppe einmal: „Es gibt bei uns  
Hitzköpfe und Querschädel, Intellek-  
tuelle und Antiintellektuelle, Stille und  
Lauter, Trakrezitatoren und Brummler,  
Ideologen und Mystiker, Freischaffende  
und Kunstszene, Expressionisten,  
Surrealisten und Abstrakte, Tradition  
und Avantgarde, Bildhauer und Grafiker  
- starke Gegensätze und Rivalität. Der  
Konsens dieses inhomogenen Gebildes  
ist trotz kleiner Haxlbeißereien und  
Rängeleien, und das ist wohl wieder  
ein Atavismus, Freundschaft und Sym-  
pathe!“<sup>2</sup>

<sup>1</sup> (Eva Kreuzer-Eccel, „Aufbruch nach 1945“, Bozen 1982,  
Malerei und Grafik in Nord-Ost-Südtirol).  
<sup>2</sup> aus: Tiroler Kulturzeitschrift „Das Fenster“, Nr. 19, Winter  
1976/77, S. 1982

PARANASS I, Linz

## ATELIERFOTOGRAPHIE DER BERUFSFOTOGRAFEN

Parallel dazu dominierte ab der Mitte  
des 19. Jahrhunderts bis in die 20er  
Jahre die Atelierfotografie der Berufs-  
fotografen, deren Metier notwendiger-  
weise die Portraitfotografie war, mit der  
die österreichischen Bildautoren des  
19. Jahrhunderts auch international eini-  
germaßen Beachtung fanden: Franz  
Antoine, Ludwig Angerer, Hermann  
Heid, Fritz Luckhardt, Charles Scolik,  
E. Rabending, Otto Schmidt. In einem  
sehr kenntnisreichen Beitrag zeigt Timm  
Starl im Katalog, wie die Anzahl der  
Foto-Ateliers zwischen 1863 und 1873  
schwankt und die Berufsfotografen unter  
dem ökonomischen Druck sich auf  
bestimmte Techniken, z. B. Fotokera-  
mik, oder Anwendungsbereiche, z. B.  
Landschaft, spezialisieren. Konnte man  
mit dem Portraitatelier nur mehr wenig  
Profit machen, mußten sich die Ateliers  
diversifizieren und Werkstätten, Indu-  
striegegenstände, Betriebe, Stadtland-  
schaften, aber auch ländliche Gebiete  
fotografieren. Das Landschaftsfach  
(Würthle & Sohn in Salzburg, Nikolaus  
Kuss in Mariazell) wurde zum Neben-  
erwerb neben dem Portraitgeschäft. Die  
Erfindung der Trockenplatte brachte den  
Zulauf der Amateure, die sich 1887 orga-  
nisatorisch zusammenschlossen. Die  
eigentlichen Konkurrenten der Berufs-  
fotografen wurden später die „Knipser“<sup>1</sup>,  
welche ohne jeden Anspruch private  
Erinnerungsbilder aus ihrem Alltag  
schaffen wollten. Um die Jahrhundert-  
wende hatten sich Fotoindustrie und  
-handel ganz auf das Massengeschäft ein-  
gestellt. Für die Berufsfotografen ent-  
stand gleichzeitig eine neue geschäftliche  
Möglichkeit, als die Zeitungen statt grafi-  
scher Illustrationen fotografische Wie-  
dergaben bevorzugten bei der Berichter-  
stattung über Hof und Gesellschaft,  
Manöver, Paraden, Theateraufführun-  
gen, Unfälle etc. Die Atelierfotografen  
wurden zu Pressefotografen. Der Auf-  
schwung der Bildpostkarte in den Jahren  
nach 1900 bedingte, daß „der originale  
Abzug weitestgehend an Bedeutung  
verlor gegenüber der reproduzierenden  
Fotografie“.

Bis zum ersten Weltkrieg begründeten  
ökonomische Mechanismen aufgrund

## FOTO

# DER DISKURS DER FOTO AUS- STELLUNG (2)

**Ausstellung in der  
Neuen Galerie  
am Landesmuseum  
Joanneum und  
Künstlerhaus, Graz  
Wanderausstellung**

S. 37 - 39

**Die Ausstellung der „Geschichte der  
Fotografie in Österreich“ zeigt erstmalig  
eine umfassende Präsentation  
fotografischer Arbeiten aus Österreich  
und soll die Entwicklung der fotografi-  
schen Bildkultur in Österreich wider-  
spiegeln. Peter Weibel hat sich schon in  
PARANASS 1/84 damit auseinandergesetzt  
und vervollständigt in einem  
weiteren Bericht seine Ausführungen  
über das Phänomen Fotografie in  
Österreich.**

Peter Weibel

der restaurativen Struktur der bürger-  
lichen Gesellschaft der Monarchie den  
thematischen Schwerpunkt der österrei-  
chischen Atelierfotografie: die Portrait-  
fotografie. Dies spiegelte sich auch in  
einer verzerrten Foto-Ästhetik, wo es  
hieß, es stünden „dem Photographen  
gerade beim Portrait die meisten Hilfs-  
mittel zu Gebote, um künstlerisch zu  
wirken“ (Ludwig Schrank, 1866). Der  
Struktur der Monarchie sind auch die  
frühe österreichische Expeditions- und  
Reisefotografie zu verdanken: Manuel  
von Friedrichsthal 1940, die Weltumse-  
gelung der „Novara“ 1857-59 mit F. von  
Höchstetter und K. von Scherzer als  
Fotografen, die k.k. Handelsmission  
nach Ost-Asien von 1868 mit Wilhelm  
Burger als offiziellem Fotografen, die  
österreichisch-ungarische Nordpol-  
Expedition 1872 mit Burger und Hans  
Graf Wilczek als Fotografen, die Welt-  
reise des Erzherzogs Franz Ferdinand  
von 1892, die Foto-Reisen der Amateure  
(Maler R. C. Huber nach Ägypten), der  
Adeligen (Michael Graf Esterhazy 1881  
nach Senegal) und der Wissenschaftler  
(Rudolf Graf Festetics nach Samoa um  
1900).

Die konservative gesellschaftliche  
Struktur Österreichs wie auch das domi-  
nierende Interesse an der wissenschaft-  
lich-technischen Seite der Fotografie  
haben also offensichtlich die Entwick-  
lung der österreichischen Fotografie im  
19. Jahrhundert gehemmt und auf eine  
professionelle, d. h. profitmachende  
Berufsauffassung von Atelierfotografie  
beschränkt. Der Verzicht auf bildkünst-  
lerische Fragen ist so eklatant, daß sogar  
Timm Starl zugeben muß: „Nicht die  
Qualität einzelner Arbeiten, wohl aber  
die Quantität fotografierten Daseins ver-  
mitteln uns den Eindruck von der Ge-  
sellschaft dieser Zeit.“ Was wiederum  
nicht wahr sein kann, da Starl in einer  
anderen, sehr verdienstvollen Arbeit  
über „Die Verbreitung der Fotografie im  
19. Jahrhundert“ (Band 2) nachweist,  
daß um 1860 höchstens 5 % der erwerbs-  
tätigen Personen sich den Kauf einer  
Fotografie, geschweige einer fotografi-  
schen Apparatur, überhaupt leisten und  
daß bis 1865 nur die höchste Einkom-  
mensschicht an der Fotografie teilhaben  
konnte. Bis 1880 konnten sich 10 % der  
Bevölkerung Fotografien leisten, bis 1910

nicht viel mehr, selbst zu fotografieren. Auch die Amateurfotografie war bis zum ersten Weltkrieg nur Besserverdienenden zugänglich. Zuerst heißt es: „Die Wertungen ‚überall verbreitet‘ und ‚der breiten Masse zugänglich‘ sind also sichtlich falsch ... Nicht nur die Träger der Fotokultur in den fotografischen Gesellschaften und Vereinen gehörten einer elitären Minderheit an, sondern auch jene, die über die fotografischen Mittel – Bild oder Apparat – verfügen konnten. Erst die reproduzierte Fotografie in den Zeitschriften nach der Jahrhundertwende sollte zumindest den ‚passiven Gebrauch‘ der Bilder weitgehend demokratisieren.“ (Timm Starl). Das Gegenteil schreibt er in seiner Verteidigung der Atelierfotografie: „Doch nicht die ‚künstlerischen‘ Leistungen der Atelierfotografie oder die hervorragenden Portraistudien der österreichischen Vertreter blieben die wesentlichen Errungenschaften dieser Zeit, sondern ihr Anteil an der Verbreitung des Mediums im 19. Jahrhundert ... Der Umgang mit dem fotografischen Bild wurde ein Teil des Alltags.“ Von wem? Es wäre töricht anzunehmen, daß die elitäre fotografische Minderheit etwas anderes als ihr Milieu fotografierte, gar das Elend, auf dem ihr Reichtum errichtet war. Wo sind denn die Fotografien von jenen Arbeitern, die die Häuser des 19. Jahrhunderts bauten, und jene, von ihren Arbeits- und Lebensbedingungen? Es ist euphemistisch, wider besseren Wissens zu behaupten, die Arbeiten der Atelierfotografie seien „in alle Schichten der Gesellschaft“ gedrungen und hätten „den Menschen ihr soziales Abbild vor Augen“ gehalten. In Wirklichkeit lieferte die Atelierfotografie nur bildhafte Zeugnisse einer elitären adeligen und bürgerlichen Minderheit, und da auch künstlerisch meist wenig wertvoll, von beschränkter Relevanz. Die wenigen Aufnahmen aus dem Arbeitsmilieu (Demolierung des Hundsturms, 1885, Wäscherei, um 1900) sind denn auch anonym.

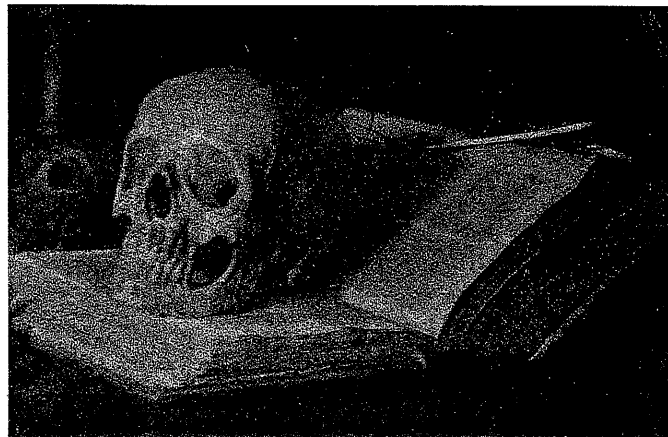
KUNSTFOTOGRAFIE  
DER AMATEURFOTOGRAFEN UM 1900

Am Beispiel von Berres, Pretsch und Klietsch wurde gezeigt, daß Österreich auf dem Feld zwischen Grafik und Foto-

grafie, zwischen Lichtbild und Drucktechnik, frühzeitig fundamentale Bei-

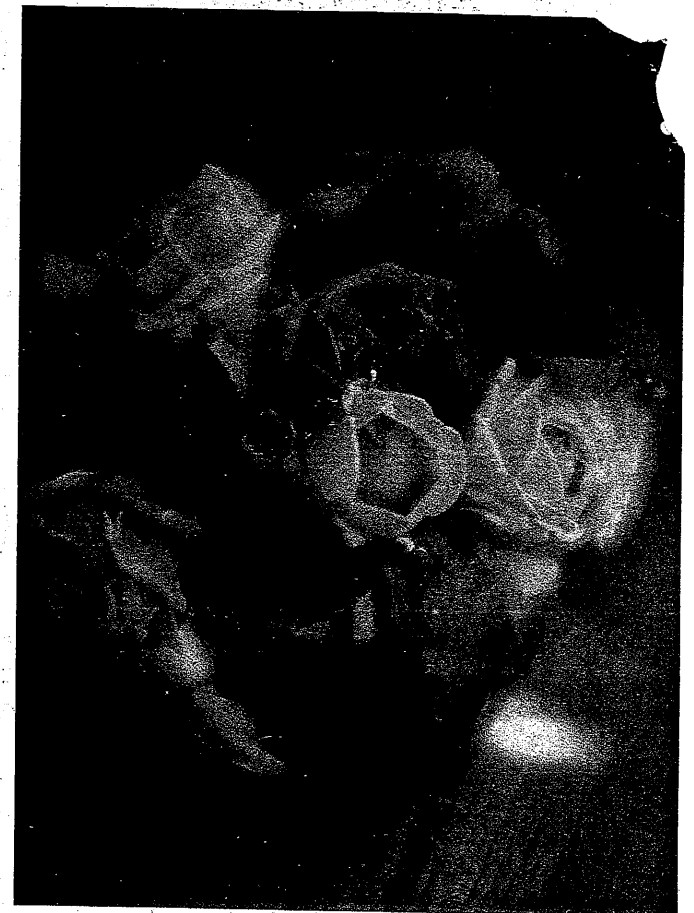


Hugo Henneberg: „Abend“, um 1900 (Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin)



Hans Watzek: „Vanitasstillleben“, 1895 (Privatbesitz)

träge geleistet hat. Es ist daher nur kohärent, daß die Erneuerung der österreichi-



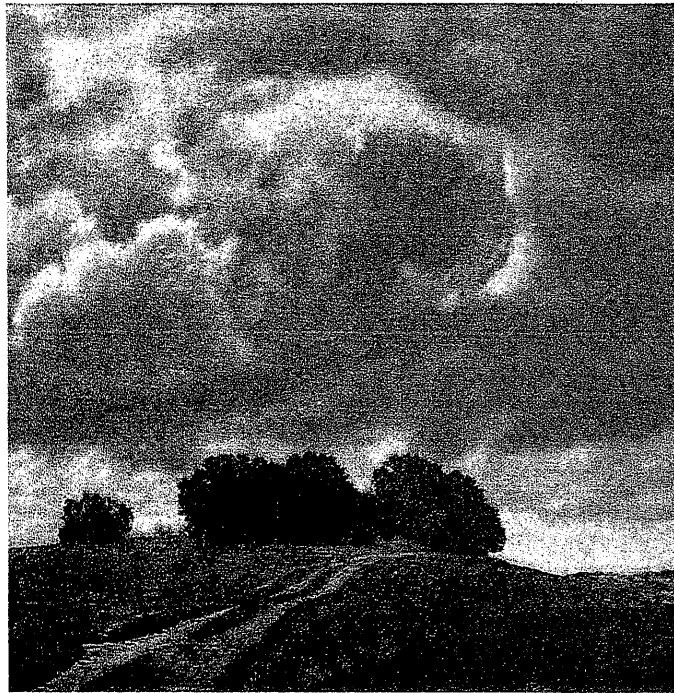
Heinrich Kühn: „Blumenstillleben“, 1910-1912 (Privatbesitz)

Ausstellungstournee „Geschichte der Fotografie in Österreich“

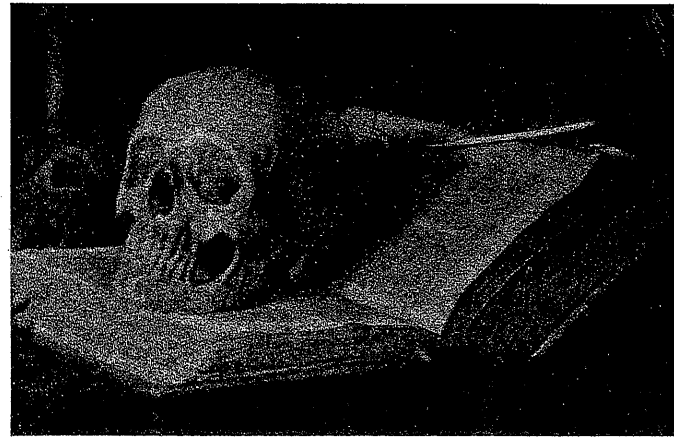
Wien: Museum moderner Kunst/Museum des 20. Jahrhunderts	Linz: Gurlin-Museum	Salzburg: Museum Carolino Augusteum, Salzburger Kunstverein
8. 12. 1983-26. 2. 1984	3. 5. 1984-24. 6. 1984	25. 9.-28. 10. 1984
Graz: Neue Galerie am Landesmuseum	Joanneum-Klagenfurt-Galerie im Stadthaus, Künstlerhaus	Innsbruck: Landesmuseum Ferdinandeum
17. 3.-17. 4. 1984	9. 8.-16. 10. 1984	16. 11.-31. 12. 1984

ehr, selbst zu fotografieren. Amateurfotografie war bis Weltkrieg nur Besserverdienlich. Zuerst heißt es: „Die überall verbreitet“ und „der zugängliche“ sind also sichtbar. Nicht nur die Träger der in den fotografischen Gesellschaften gehörten einer Elite an, sondern auch jene, die fotografischen Mittel – Bildat – verfügen konnten. Erst die Fotografie in den Zeitschriften der Jahrhundertwende ändert den „passiven Gebrauch“ der Bilder weitgehend demokratisiert (Starl). Das Gegenteil in seiner Verteidigung der Fotografie: „Doch nicht die Leistungen der Ateliers, sondern die hervorragenden Porträts der österreichischen Vertreter, die wesentlichen Errungenschaften der Zeit, sondern ihr Anteil an der Verbreitung des Mediums im 19. Jahrhundert. ... Der Umgang mit dem Bild wurde ein Teil des Lebens, von wem? Es wäre töricht zu behaupten, daß die elitäre Fotografie etwas anderes als ihr Gegenstück, gar das Elend, auf dem die Photographie errichtet war. Wo sind die Photographen von jenen Arbeitshäusern des 19. Jahrhunderts, jene, von ihren Arbeits- und Lebensbedingungen? Es ist euphemistisch, ein besseres Wissen zu behaupten, die Arbeiten der Atelierfotografie, in alle Schichten der Gesellschaften und hätten „den Menzianischen Abbild vor Augen“ die Wirklichkeit lieferte die Fotografie nur bildhafte Zeugnisse der adeligen und bürgerlichen Welt und da auch künstlerisch wertvoll, von beschränkter Zahl der wenigen Aufnahmen aus dem milieu (Demolierung des 19. Jahrhunderts, Wäscherei, um 1885, wenn auch anonym.

grafie, zwischen Lichtbild und Drucktechnik, frühzeitig fundamentale Bei-



Hugo Henneberg: „Abend“, um 1900 (Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin)



Hans Watzek: „Vanitasstilleben“, 1895 (Privatbesitz)

KUNSTFOTOGRAFIE  
AMATEURFOTOGRAFEN UM 1900

spiel von Berres, Pretsch und  
erde gezeigt, daß Österreich  
l zwischen Grafik und Foto-

träge geleistet hat. Es ist daher nur kohärent, daß die Erneuerung der österreichi-



Heinrich Kühn: „Blumenstilleben“, 1910-1912 (Privatbesitz)

Ausstellungstournee „Geschichte der Fotografie in Österreich“

- |  |  |  |
|--|--|--|
| Wien: Museum moderner Kunst/Museum des 20. Jahrhunderts<br>8. 12. 1983-26. 2. 1984 | Linz: Neue Galerie der Stadt Linz/Gurlitt-Museum<br>3. 5. 1984-24. 6. 1984 | Salzburg: Museum Carolino Augusteum, Salzburger Kunstverein<br>25. 9.-28. 10. 1984 |
| Graz: Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum  | Klagenfurt: Galerie im Stadthaus, Künstlerhaus<br>17. 3.-17. 4. 1984       | Innsbruck: Landesmuseum Ferdinandeum<br>16. 11.-31. 12. 1984                       |

schon Fotografie auf diesem Gebiet stattfand, denn die Edeldruckverfahren ermöglichten die Annäherung des fotografischen Bildes an die Malerei und Grafik. Wider die retardierende, stehengebliebene, weil am Publikumsgeschmack orientierte Berufsfotografie trat eine Gruppe wohlhabender Amateure an. Diese Gegenbewegung war Teil der Secessions-Bewegung, welche eine Erneuerung aller Bereiche der bildenden Kunst mit sich brachte. 1861 war die Photographische Gesellschaft in Wien gegründet worden, aus der 1887 der Wiener Camera-Club hervorging als eine Initiative derer, die sich besonders der Amateurfotografie widmen wollten. 1888 fand die internationale „Ausstellung von Amateur-Photographien“, 1891 die erste Ausstellung ausschließlich künstlerischer Fotografien statt. Hans Watzek und Hugo Henneberg bildeten zusammen mit Heinrich Kühn das Trifolium (1897), den Kern der Foto-Secession. Sie hatten Kontakt zu Alfred Stieglitz, der ihnen in seiner Zeitschrift „Camera-Work“ breiten Raum widmete. Die Techniken des Pigment- und Gummidrucks, insbesondere des Kombinationsgummidrucks von Arthur von Hübl (1898), dann der Öl- und der Bromöldruck gestatteten, impressionistische, weiche, malerisch unscharfe Bilder zu erzeugen. Das Trifolium generierte in der Tat aus den technischen Möglichkeiten der Edeldruckverfahren eine neue fotografische Ästhetik mit einer breiten Tonwertskala, wobei auch die Struktur des Papiers als formale Gestaltung neben den technischen Mitteln (z. B. Dreifarben-Gummidruck aus 3 Negativen) in den Vordergrund treten konnte gegenüber einer gegenstandstreuen Wiedergabe.

Auch in dieser Frage überschlägt Timm Starl in seinem ansonsten informativen Artikel „Das Bildmedium der privaten Welt. Zur Entstehung und Funktion der Knipserfotografie“ den Beitrag der Künstler. Er erwähnt zwar zwei Künstlerausstellungen von R. Katesch (Der Klicke, 1981) und D. Hacker (Wieviel halten ihren Apparat schief?, 1974), dennoch offenbart sich „das ganze Dilemma der fotohistorischen Rezeption, die den ‚Knipser‘ einfach ausklammert, ohne je auf seine Produkte einzugehen, geschweige denn eine störende Defizition des Knippers zu den übrigen Amateuren zu leisten. Seine Arbeiten werden als trivial dämmernd...“ In Wahrheit spielt die Knipserfotografie schon in den frühen 60er Jahren in der Ästhetik eines Gerhard Richter in den Arbeiten eines Sigmar Polke, H. P. Feldmann eine zentrale Rolle. Ebenso bei Christian Boltanski in den frühen 70er Jahren, genau mit der fraglichen Problematik, ob „eine Familienalbum die Wahrheit der sozialen Erinnerung anspricht.“ (P. Bourdieu). Die Künstlerfotografen und Maler, welche aus dem Grenzbereich Grafik/Fotografie ihre Ästhetik beziehen, beschäftigen sich also bereits vor dem konventionellen Fotohistoriker mit Fragen der Amateur- und Knipserfotografie.