

ZUR GESCHICHTE DER KÜNSTLERFOTOGRAFIE (1984)

III. Künstlerfotografie in Österreich 1951–1983, Abschnitt 2

Wir haben nun also bereits drei Bereiche der österreichischen Künstlerfotografie, wie sie in den 60er Jahren ausgearbeitet wurden, behandelt, nämlich den Dialog von Malerei und Fotografie in der Fotomontage und -collage, die Fotografie als Dokument von Kunst und die fotografische Selbstinszenierung. In dieser Reihenfolge würde ich auch in etwa die Entwicklung der österreichischen Künstlerfotografie charakterisieren, obgleich natürlich bei jedem einzelnen Künstler Mischformen vorhanden sind. Als zentrales Motiv könnte man jedoch die Selbstdarstellung (denn auch in der Aktion tritt häufig der Künstler in der gleichen Weise als Attrappe und Variable des Selbst auf wie bei Rainer, Attersee, Oberhuber) charakterisieren. Und auch der vierte Bereich, die konzeptuelle Fotografie, hat in den 60er Jahren in Formen der Selbstdarstellung angefangen.

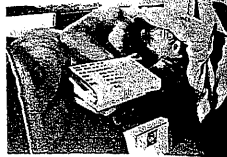
Bevor wir auf die konzeptuelle Fotografie in Österreich, welche die medienpezifischste Form der Künstlerfotografie in Österreich darstellt, genauer zu sprechen kommen, ist es angebracht, sich zweier Künstler zu erinnern, welche einerseits die Tendenzen der Künstlerfotografie der 50er Jahre fortsetzen, wenn nicht gar inkarnieren, andererseits Tendenzen der 70er und 80er Jahre vorwegnehmen. Als solche stehen sie auch im Schnittpunkt zwischen Autoren- und Künstlerfotografie, zwischen Foto-Fotografen und Kunst-Fotografen, nämlich Otto Beckmann und vor allem Padhi Frieberger.

INSZENIERENDE FOTOGRAFIE

Der Bildhauer und Computerkünstler (1966) Otto Beckmann, geb. 1908, hat anfangs der 60er Jahre mit dem Lyriker Walter Buchebner ein Fotobuch (über Wien) projektiert, das in der Tradition der Wiener Gruppe, aber ohne sich explizit darauf zu beziehen, eine neue „Bezugsform zwischen Lyrik und Bild, eine duale Entsprechung von Bild und Text“ (Beckmann) finden sollte. Die Beziehung „Text und Abbildung“ (Beckmann) bildete, wie schon bei den projektierten Bildbänden der Wiener Gruppe, aber formal nicht so streng und konstruktiv (vgl. Achleitners „kobylyan-studie“ von 1958, wo Aufmarschpläne von Schlachten aus dem 1. Weltkrieg, Textspalten und Sequenzen von Lippenfotos eine dialektische Einheit bilden. Vgl. auch Achleitners „eine geschichte“ (1958), wo zwischen die Satzzeile „es ging einmal“, „ein jäger“, „in den wald“ 3 ganzseitige Montagen/Serien von Lippenfotos montiert sind.), und wie später bei den ersten Versuchen konzeptueller Fotografie in Österreich (Export, Weibel), aber nicht so medienbewußt, die Voraussetzung für seine Fotoarbeiten. Zu Gedichten von Walter Buchebner schuf Beckmann Fotografien, welche als „Bildmetaphern den Texten entsprechen sollten“ (Beckmann). Zu diesem Zweck streifte Beckmann durch Wien, um entsprechende Situationen zu finden oder schuf sich diese Situationen selbst, wobei er lebensgroße Wachspuppen, Überreste des Präuserischen Panoptikums vom Wiener Prater, die er auf einem Dachboden gefunden hatte, verwendete. Bezeichnend die Rolle des „Mannequins“, wie bei Perz, dessen Rolle später der reale Körper einnehmen sollte, um Fotos mit Ausdruck zu schaffen. „Diese makabre und unwirkliche Dachbodenszenerie entsprach der augenblicklichen Situation Buchebners“ (Beckmann), der unheilbar erkrankt war. Angeregt von Buchebners Texten, gezeichnet von dessen Krankheit und Schmerzen, versuchte Beckmann, Szenen zu finden oder zu schaffen („Stationäre Happenings“ nannte er das später), welche bildhafte Entsprechungen dieser Zustände darstellten. „Dachbodenszenerie“ – er inszenierte also seine Fotoarbeiten mit Hilfe von Wachspuppen und anderen



OTTO BECKMANN, he jessica



OTTO BECKMANN, die rose von wien

Gegenständen, z. B. „die rose von wien“. Auf diese sogenannten „textgenerierten Fotos“ folgten ab 1964 „Fotos nach Matrizen in polarisiertem Licht“ nach Liedern von Oswald von Wolkenstein, wo sich inszenatorische Momente der Bildgrafik der 50er Jahre und medienimmanente Methoden vereinigten. Beckmann formte Kunststoffolien verschiedener Stärke durch Kleben und Schneiden reliefartig zusammen. Diese farblosen Mutterformen (Matrizen) gewannen erst im polarisierten Licht Farbe und Gestalt und wurden dabei fotografisch festgehalten. Bei der Dehnung des Polarisationsfilters ändern sich die Farben, so daß von einer Matrize im Rahmen der gegebenen Grundkonzeption eine Serie ähnlicher, doch in der Farbkomposition verschiedener Bilder entstanden. Die einzelnen Phasen hielt Beckmann durch Fotografien fest. Es wurden rein für ein Foto und mit Hilfe rein fotografischer Verfahren Bilder hergestellt. Wegen des seriellen Aspektes, der Verwandtschaft zum Film herstellte nannte Beckmann diese Arbeiten „Cinematrizen“. Die reproduzierende oder dokumentierende Fotografie wird zur generativen Fotografie. Auf der Grundlage von „Collagen“, Inszenationen von Kunststoffolien, werden mit fototechnischer Hilfe, durch Inszenationen des Filters, Fotos künstlich erzeugt, die keine Entsprechungen in der Wirklichkeit der organischen Wahrnehmung haben.

Dieser inszenatorische Charakter schlägt auch die Brücke zu den Fotografien von Padhi Frieberger, dem ersten Künstlerfotografen Österreichs in Reinkultur. Frieberger formierte sich im Umfeld der Wiener Gruppe. Er ist nicht nur Dichter, Maler, radikaler Musiker, sondern antizipierte auch die Friedensbewegung und Öko-Kunst (z. B. eines Hundertwassers, für den er bezeichnenderweise die typisch Hundertwasserschen Kopfbedeckungen hergestellt hat), deren Ideale er mit extremer Heftigkeit, stundenlang neben seinem Fahrrad stehend, sei es auf der Straße oder in einem Lokal, jedem zu predigen pflegte. Er antizipierte Kunst als Lebensritual durch seine einmalige kompromißlose Einheit von Kunst und Leben, von Wort und Tat, welche ihn zum wahrscheinlich einzigen Outsider der Wiener Kunstszene gemacht haben. Er ist mehr eine „living sculpture“ als Gilbert & George es je waren. Er antizipierte nicht nur Behavior Art, sondern auch Concept Art („living in your head“). Gleichzeitig ein Künstler mit einem großen Œuvre wie ein Künstler ohne Werk, weil er seine Werke kaum ausstellte oder verbiert und verstreut oder nur im Kopf behielt. Nicht einen Grad arriviert, wurde er auch von seinen ehemaligen Freunden verraten, insbesondere durch den typisch wiensischen, börsartigen Verrat des gelegentlichen Gönners, der schulerklopfenden Konvivialität, so daß infamerweise als „Original“ und „Lebenskünstler“ gehandelt wird (aus gerechnet Hundertwasser schrieb mir vor mehr als 10 Jahren: „Padhi fehlt nur ein Schritt zum Himmelreich der Kunst“, als ich mit dem verstorbenen Hans Neuffer versuchte, eine Monographie über Padhi herauszugeben), wer absolutes Künstlertum exemplifiziert, wer den immateriellen Kern der Kunst

PADHI FRIEBERGER, Titelseite „manuskripte“, 1967

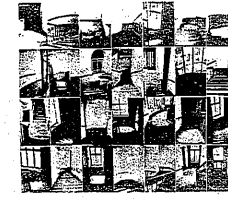
freihält von Handwerk, Anpassung, Kommerz, Prestige und Pose, von Trivialisierung, Vergesellschaftung, Vereinnahmung. Ein Franz von Assisi der Kunst ist mir allemal lieber als die Päpste der Kunst. Denn welcher Verbrechen wider den Geist des Christentums haben sich die Päpste schuldig gemacht! Glücklicherweise konnte die Öffentlichkeit vor ca. 2 Jahren in der Galerie Hummel einige Fotowerke von Frieberger zur Kenntnis nehmen, und ist in der jüngsten Ausgabe der Architekturzeitschrift „Umriss“ (2/83) ein längeres Interview mit Padhi über dessen theoretische Position veröffentlicht worden. Bei Gelegenheit der Ausstellung in der Wiener Galerie Hummel fielen insbesondere seine inszenierten Porträtfotografien auf. Ein Glücksfall, daß ein Künstler andere Künstler fotografiert, so daß man versucht wird, zu sagen, Padhi sei der beste Porträtfotograf Österreichs. Seine Aufnahmen von Oswald Wiener (in einem Sarg, siehe das Titelblatt von „manuskripte 21/67–68, wo Padhi nicht als Autor genannt wird; oder mit einer Schere über der Nase, deren Spitzen auf den Text „mein Vorurteil gegen diese Zeit“ gerichtet sind – ich zitiere aus dem Gedächtnis), von Walter Pichler (siehe das Plakat zu Pichlers Ausstellung im Museum des 20. Jahrhunderts 1971, wo Pichler im Schlamm versinkt. Padhi hatte die Idee zu dieser Aufnahme, und zwar schon bevor er Pichler kannte, eigentlich war sie für Konrad Bayer vorgesehen), die Polaroidporträts von Valie Export, etc. sind einzigartige Künstlerporträts. Ein Meisterwerk ist seine Huldigung an den verstorbenen Jazzmusiker Charlie „Bird“ Parker: im Schnee liegt ein toter Vogel, daneben ein Foto von Parker vor einem Strauch (1955). Zu dieser Zeit hat Padhi ganze Schneefelder mit erfrorenen Singdrosseln aufgenommen, die wie schwarze Noten auf einem weißen Blatt Papier wirkten. Vögel kommen auch bei dem Foto „Pax“ (1961) vor: das Wort „Pax“ steht in einer Mauernische geschrieben, davor ist jedoch ein Zaun aus Kupferdraht gespannt, den Padhi wegen seines alchemischen magischen Charakters gewählt hat. Auf den Drähten aufgesteckt befinden sich zum Teil echte Vögel und „Vögel“ aus gefundenen Holzformen mit darein gesteckten echten Federn. Auf den Drähten aufgespießt sind auch Blumen. Und Vögel auf den Drahtlinien wirken in der Tat wie Notenköpfe. Das ganze Bild ist insgeheim eine Partitur für ein sinistres Friedenslied, weil Padhi die Opfer nicht verbirgt, die für den Frieden gebracht werden müssen oder für ihn fallen.

Diese symbolische, metaphorische, textbezogene Fotoarbeit ist typisch für den inszenatorischen Stil Friebergers in den späten 50er und frühen 60er Jahren. Sein Eingreifen als Fotograf ist so total, daß es fast unbemerkt verläuft. Die Vögel werden eigens und künstlich als Objekte hergestellt, ebenso der Drahtzaun und wahrscheinlich wird auch das Wort „Pax“ extra geschrieben. Dennoch hat man bei erster Betrachtung den Eindruck einer spontanen Fotografie, des fotografischen Notierens eines zufälligen Arrangements. Frieberger ist subjektiver und inszenierender Fotograf in einem! Darin besteht seine Kunst. Die Szenen, die er aufnimmt, arrangiert er nicht auf dem Papier (wie etwa später Cibulka), sondern in der Wirklichkeit. Er inszeniert Gegenstände, Fotos im Foto, um im Fotowerk Bedeutungen zu artikulieren, vergleichbar Les Krims. Ende der 50er Jahre malte Padhi großformatige Bilder im Stil

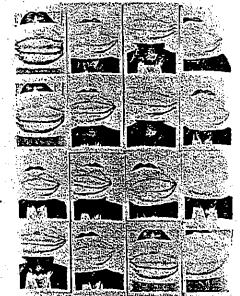
der Zeit an verlassene Häuserwände in Abbruchhäusern und arrangierte gelegentlich Personengruppen davor, die er dann fotografierte. Gemälde zu malen im Bewußtsein, daß sie in Kürze verschwinden würden, weil ihr Malgrund abgerissen würde, und diese also nur fotografisch dokumentieren zu können, ist ein Verfahren, das heute von besonderer Aktualität ist, siehe z. B. den Franzosen Georges Rousse. Padhi operiert mit der Gedächtnisfunktion der Fotografie, die er gegen das verlorene Ewigkeitsmedium Malerei ausspielt. Gerade im reproduzierenden, allgemeinen, wiederholenden, technischen Medium Fotografie, das ein Medium abbildet, in sich birgt, aufbewahrt, das bisher traditionellerweise der Ort des Originalen, Einmaligen und Besonderen war, das aber nun offensichtlich abgerissen wird und verlorengeht, forciert Padhi die Momente des Individuellen, Einzigartigen, etc. Padhi Frieberger realisiert bereits um 1960, was eigentlich die Gegenwart der Fotografie bestimmt: inszenierende Fotografie, das ist eine Fotografie, welche mittels von Worten, Gegenständen, Licht und Bildern jene Wirklichkeit erst künstlich herstellt, die sie für die fotografische Abbildung braucht. Hier ist das Foto zweifelsohne bereits das selbständige künstlerische Primärprodukt, das eine Wirklichkeit zeigt, die nur durch das Foto und nur im Foto existiert, also Künstlerfotografie im aktuellen Sinne.

KONZEPTUELLE FOTOGRAFIE I

Ursprünglich ebenfalls ausgehend von der Beziehung Sprache und Bild, Text und Objekt (z. B. das Wort „Stiegenhaus“ als abstrakter Begriff opponiert 28 konkreten Fotos von verschiedenen Stiegenhäusern, 1967), aber von einem spezifischen Material- und Medienbewußtsein geprägt, hat der Dichter, Filmemacher, Aktionskünstler, Videokünstler Peter Weibel 1967 u. a. eine Reihe von fotografischen Selbstdarstellungen gemacht: Selbstporträt als junger Hund, Selbstporträt als Frau, Selbstporträt als Anonymus etc. Diese waren nicht nur Erweiterungen der visuellen Poesie, weswegen er sie „Fotopoeme“ nannte, sondern wegen seiner filmkünstlerischen Tätigkeit war Weibel auch für den ursprünglichen Zusammenhang von Fotografie und Film sensibilisiert, und hat daher in den Kalkül der



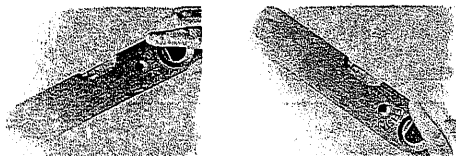
PETER WEIBEL, Stiegenhaus, 1966



PETER WEIBEL, Der Kuß der Wel(k)t, 1967

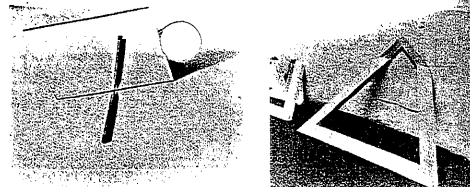
Fotografie nicht nur Prinzipien der visuellen Poesie, sondern auch der Kinematographie, wie z. B. Reihung und Vergrößerung, übertragen. Diese 1967 in einem Foto-Automaten hergestellten Streifen waren daher naturgemäß von sequentiellm Charakter, wo jedes Bild einen neuen Zustand in der Reihe darstellte. Nicht nur das Reihen- und Serien-Prinzip, wie bei „Der Kuß“ (1967), oder das Prinzip der Sequenz, sondern auch andere fotoästhetische Verfahren, wie Bild im Bild, wurden bereits damals angewendet (z. B. wurde 1966 zerknülltes, mit einem Foto beschriebenes Papier fotografiert und erschien derart als Foto wieder glatt, oder der Instantcharakter des Foto-Automaten regte dazu an, Fotos sogleich wieder einzusetzen). Diese Foto/Literatur realisierte sich aber schon ausschließlich im Medium der Fotografie, wäre also ohne die fotografischen Mittel nicht herstellbar. Sie hat also schon

weniger Abbild-, denn Erzeuger-Charakter. Daraus entwickelte Weibel Foto-Objekte und Foto-Aktionen, d. h. Gedichte, Performances und Objekte, die nur mit Mitteln der Fotografie realisiert werden konnten. Bezeichnend dafür ist die Foto-Sequenz „Schrift ist Architektur“ von 1971, wo ein Lichtschreiber diesen Satz schreibt, dabei mit Langzeitbelichtung aufgenommen wird, und somit die fertigen Fotos den Satz selbst bewahren. Neben einfachen Objekt-Text-Foto-Beziehungen wie „Augentext“ (1973/4), wo die Wörter „Nacht, Tag, Schlaf“ auf den geschlossenen bzw. offenen Augenlidern stehen, gibt es raffinierte Foto-Reihen, die der Story Art zuzurechnen wären. Die Serie „Fotos als Namen“ (1976) verwendet Fotos als Namen von Objekten und demonstriert, was dabei passiert, d. h. demonstriert den Unterschied von Sprache und Bild.



PETER WEIBEL, Physikalisches Paradoxon, 1974

In den 70er Jahren wurden zunehmend die technischen Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des Mediums Fotografie selbst zum Medium des Ausdrucks. Diese selbstreflektive, mediumspezifische Fotografie („Das Geheimnis der Natur“ 1969, „Physikalisches Paradoxon“ 1974, „Das Maß des Maßes“ 1975, „Paradox der Perspektive“ 1973/4, „Brechungen I–III“ 1975), die ihre eigenen Mittel untersucht und zur Schau stellt, verstand er als „konzeptuelle Fotografie“ bzw. wurde als „analytische Fotografie“ bekannt. Die fotografischen Faktoren, die schon in den ersten Arbeiten eine große Rolle spielten, aber noch in Zusammenhang mit Sprache, verselbständigten sich zu Ende der 60er Jahre und bildeten für die 70er Jahre die Operatorenbasis. Eine großangelegte Serie wie „Die unendliche 1-Wort-Ausstellung“ (1977), wo durch verschiedene Techniken der Vergrößerung, der Negativ-Überblendung und der Reproduktion aus einem einzigen Schriftzug eine virtuell unendliche Vielfalt expressiver abstrakter Muster erzeugt wurde, und Foto-Skulpturen ab 1976 (ein halbiertes Holzquadrat, an die Wand gelehnt, an dem ein Foto dieses Quadrats klebt, spiegelt sich quasi in diesem Foto, usw.) offenbaren, besonders im Konflikt zwischen 2- und 3-Dimensionalität, das Medium Fotografie als eine spezifische Wahrnehmungsweise, wo die Wahrnehmung und Modellierung der Realität von bestimmten fotografischen Operatoren wie Position, Perspektive, Schärfe, Größe des Fotos, Ausschnitt, Bezugsrahmen etc. abhängig ist. Diese Thematisierung der fotografischen Faktoren zu einer souveränen Fotografie als selbständiges, reines künstlerisches Medium hatte zwar primär medienkritische Aspekte, aber auch stets erkenntnistheoretische, politische und soziale (z. B. die Serie „Anschläge“ seit 1971, wo öffentliche Anschläge durch private Schrift-Zuschläge fotografisch korrigiert wurden). Weibels medienkritische Fotografie, Dia- und Polaroid-Arbeiten, setzten sich zum Ziel, mit fotografischen Mitteln Wesen und Widersprüche der Fotografie (als Abbildungs- und Erzeuger-Medium) zur Schau und bloßzustellen, stellte sich also in den Dienst einer Wahrnehmungskunst, welche die Zusammenhänge von Concept und Percept, von Bild und Bedeutung, letztendlich die bildnerischen Mechanismen der Herstellung von Wirklichkeit untersuchte. Das scheinbar objektive Medium der Fotografie, die perfekte Reproduktion der Realität, wurde als Medium des Scheins, der Illusion und der Widersprüche relativiert. Dabei wurde vor allem das Theorem der Identität von Bild und Objekt gebrochen, eben die Unerreichbarkeit der Gegenstände postuliert. Indem die Fotografie als Fake (Täuschung) dargestellt wurde, wurden auch viele Widersprüche und Fälschungen der Realität zur Schau gestellt. In Weibels Arbeiten wurde versucht, das Wesen der Fotografie mit den Mitteln



PETER WEIBEL, Die Schrift der Fotografie, 1975

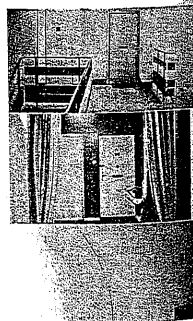
PETER WEIBEL, Das gebrochene Dreieck, Foto-Skulptur, 1977

der Fotografie in Fall-Beispielen zu veranschaulichen und somit generelle Mechanismen der Anschauung der Dinge. Die sozialen und erkenntnistheoretischen Implikationen der die Welt als zweite Haut, die Fotohaut, überdeckenden und über-schwemmenden visuellen Medien kommen in seinen feixenden, verzierenden Arbeiten zum Vorschein.

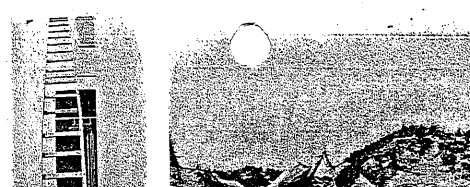
Die 70er Jahre zeigen also eine reiche Entwicklung und Erfindung von Konzepten. Die Filmemacherin, Video- und Performancekünstlerin Valie Export hat nach Anfängen in der Text/Foto-Tradition (Sehtext „Fingergedicht“, 1968, wo der Text „Ich sage die Zeige mit Zeichen im Zeigen der Sage“ seriell in Blindenalphabet dargestellt wird) und in der fotografischen Selbstdarstellung (Aktionshose „Genitalpanik“ 1969) in den frühen 70er Jahren nicht nur die Photo/Literatur („Schriftzug“ 1973, wo das Wort „Schriftzug“ auf einen abfahrenden Zug geschrieben wird, oder „Ebbe & Flut“ 1974, wo die Wörter „Ebbe“ und „Flut“ in Zuständen der Ebbe und Flut fotografiert werden) weitergetrieben, sondern vor allem für die fotografische Körpersprache und für die „konzeptuelle Fotografie“, also für die Fotografie als souveränes künstlerisches Medium, Wesentliches geleistet. Im Dezember 1970 fotografierte sie 24 Stunden lang jede Stunde von ihrem Fenster auf die Straße: „Zeitgedicht“. 1972 zog sie eine gerade Linie über den Stadtplan, ging dieser Linie nach einem bestimmten formalen Parameter mit dem Fotoapparat nach („Linie“). Das gleiche Verfahren verwendete sie für den Durchgang durch einen „Gemeindebau“, wo sie bei der Außenwand begann, jede folgende Wand fotografierte (Wohnungen und Stiegenhaus durch), bis sie wieder im Freien stand. „Raumsprung“ (1971) demonstriert dieses Prinzip vertikal. Die Kamera springt von Balkon zu Balkon abwärts, wobei die Schärfe bei jedem Foto auf den Boden gerichtet bleibt. In den folgenden Jahren verknüpfte sie die Reihen- und Linien-Technik mit den Raum- und Zeit-Parametern. Sie fotografierte eine Leiter von einem Standort aus in 3 Abschnitten und setzte diese 3 Bilder wieder zur Leiter zusammen, wobei durch die perspektivischen Verzerrungen eine Wölbung der Leiter nach vorne eintrat. Dasselbe machte sie mit einem Zug. Auch bei ihr verselbständigten sich die fotografischen Mechanismen zur Darstellung der Differenz von Bild und Objekt, die sie oft durch eine scheinbare Identität demonstrierte, wie 1973 in einer Serie konzeptueller Fotografien, wo sie z. B. das Foto



VALIE EXPORT, Schriftzug (Wien-Venedig), 1973

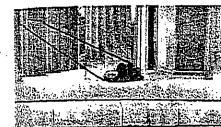


VALIE EXPORT, Gemeindebau, 1972



VALIE EXPORT, aus: Humanoides Skizzenbuch, 1974–1977

VALIE EXPORT, Leiter, 1972



VALIE EXPORT, aus: Körperkonfigurationen, 1976



VALIE EXPORT, Asteronym, 1976. Rekonstruktion nach der Kreuzabnahme von Rogier van der Weyden, um 1439–1443

eines Weges so vor die Kamera hielt, daß sich der reale Weg im Foto des Weges fortsetzte und nur die das Foto haltende Hand, die Unschärfe im Hintergrund und die divergierenden Perspektiven das Foto als Foto und den Weg als Weg kenntlich machten. In einer gemeinsamen Arbeit von Weibel und Export „Durchblicke“ (1968) kommt dieses Prinzip abstrakt am deutlichsten zum Ausdruck: auf einer Klarsichtfolie steht das Wort „Durchblicke“. Damit das Wort lesbar wird, muß die Kamera auf die Folie scharf eingestellt werden, dadurch wird aber zwangsläufig der Hintergrund unscharf und man kann durch die Folie nicht hindurchblicken. Eben damit wir das Wort lesen können, den Text, das Bild, wird der Sachverhalt auf den sie sich beziehen, unlesbar, unsichtbar. Gerade durch die fotografischen Mechanismen der Abbildung schließen sich Bild und Objekt, Foto und Welt aus.

Neben diesen Arbeiten im Bereich der konzeptuellen Fotografie und der Photo/Literatur – 1972 veröffentlichte sie eine Photomappe „Zyklus zur Zivilisation“, einen Abriss ihrer Körperaktionen – entwickelte Export ab 1972 eine weitgefächerte Untersuchung der weiblichen Körpersprache auf eine Weise, wie sie nur mit Hilfe der Fotografie (oder des Films oder von Video) möglich war, indem sie diese auf die Geschichte des weiblichen Körperausdrucks oder auf die natürliche (Natur) und künstliche (Zivilisation) Umgebung bezog. 1972 legte sie sich in eine Gehsteigkante oder zwischen Stufen, hockte sich neben Mülltonnen oder an eine Ecke, sie paßte sich Formen der Stadt an, sie legte sich in eine Ackerfurche, hockte sich zwischen 2 Hügel usw., sie paßte sich Formen der Natur an. Diese Einpassungen, Zufügungen,

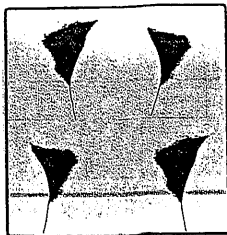
Anhockungen, Einprägungen, Nachfügungen, Aufbeugungen, Zustütungen etc. versuchten, innere Zustände durch Körperhaltungen sichtbar zu machen. Diese visuelle Externalisierung innerer Zustände durch Körperkonfigurationen wurde aber verstärkt, indem diese Körperhaltung offenbar auch von der Umgebung und nicht allein vom inneren Zustand mitbestimmt war. Der Körper mediatisierte sozusagen zwischen Umgebung und Geist, zwischen Außen und Innen. Diese Analogie von Environment und seelischem Zustand wurde nun durch den Körper zum Ausdruck gebracht und fotografisch festgehalten. Dieses System entwickelte sie bis 1976, wobei auch grafische Akzentuierungen mit einfachen geometrischen Mitteln Dienste leisteten. In einem nächsten Schritt wurden die Körperhaltungen als direktes Ausdrucksmedium im männlichen (Architektur) und weiblichen (Natur) Kontext etwas abgeschwächt und fotografischer, medialer eingesetzt. In den Zyklen „Geometrisch-humanoides Skizzenbuch der Natur“, 1974, und „Humanoides Skizzenbuch der Natur“, bis 1977, wurde einerseits die Haltung der Finger und Hände schon vom Blickwinkel der fotografischen Aufnahme bestimmt, wurden andererseits die Körper-Extremitäten auf das schon fertige Foto gelegt, um die Parallelität zwischen landschaftlicher und körperlicher Ausprägung zu verdeutlichen, oder drittens, wurden Körperteile direkt auf das Landschaftsfoto gezeichnet. (Vgl. Kategorie IV, Camera Austria Nr. 5) Diese sichtbaren Externalisierungen innerer Zustände durch Anordnung des Körpers mit seiner Umgebung, sei es real, auf dem Fotopapier oder zeichnerisch, diese externalen Konfigurationen (Konfigurationen von Landschaftssegmenten und Körperteilen, ihre Beziehungen zueinander) als Ausdruck interner Zustände, wo eben die traditionelle Darstellung psychischer Zustände via Zeichnung und Gemälde durch zwei neue bildnerische Medien, Körper und Fotografie, fortgesetzt und ersetzt werden, leben von dem Paradox, daß der Körper, indem er sich zu einem bloßen Raumteil entleert, die Leerstelle und die Wunde der Gesellschaft zeigt; eben den Körper.

Der zweite approach (1976), der Rückbezug auf die Geschichte des weiblichen Körperausdrucks, durch gezeichnete Montagen 1973 vorgegeben, ist insofern ebenfalls medial, als er von Reproduktionen und Bildern ausgeht. Es wird nun aber nicht die fotografische Vorlage malerisch transformiert (Frohn) oder akzentuiert (Rainer), sondern in einer Körperstellung direkt dargestellt. Diese Körperhaltung aus dem Kontext des Gemäldes gelöst, steht nun alleine und für sich sprechend da und wird als solche wieder fotografiert. Aus einem Foto (Bild) wird also eine Körperstellung real nachgestellt, bevor sie wieder zu einem Foto wird. In der Nachstellung dieser Körperstellungen (1976) werden Ausdruck und Funktion des weiblichen Körpers in unserer Kultur bloßgestellt. Denn diese formale Körpersprache, wie sie sich in ihrer historischen Ausprägung manifestiert, stellen ja ein Archiv und einen Kanon dar, die für die Untersuchung der Konstituenten unserer Zivilisation von großem Ausdrucks- und Informationswert sind. Indem sie diese Körpernachstellungen aus diesem Kanon gleichsam fotografisch herausoperierte, gelegentlich mit Montage-Elementen versetzt („Die Geburtenmadonna“, 1976), schält sie auch den sozialen Code aus seiner ideologischen Vernebelung, stellt sie mit Hilfe der wiedergefundenen „verdrängten Körpersprache“ der Gesellschaft Fragen über die Stellung der Frau.

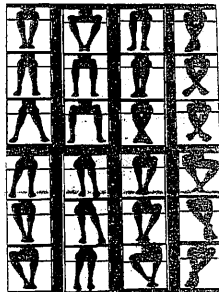
Die Fotowerke der Filmemacherin und Videokünstlerin Friederike Pezold, die zwar meist in Deutschland gelebt und gearbeitet hat, deren Ästhetik aber der Wiener Körperästhetik verbunden ist, sind ebenfalls fotografische Konstruktionen einer weiblichen Körpersprache. Ausgehend von ihren Untersuchungen zu einer „sinnlichen Architektur“ (1969), die auf symmetrische Körperzeichnungen aus dem Jahre 1966 zurückgehen und die sie als „weibliche Architektur“, da von den Formen und Linien des weiblichen Körpers abgeleitet, definiert, entwickelt Pezold in einer Reihe von Foto-, Video- und Film-Werken eine „Neue leibhaftige Zeichensprache eines Geschlechtes nach den Gesetzmäßigkeiten von Anatomie, Geometrie und Kinetik.“ (1973–76)

In ihrer Videographie schreibt Pezold selbst, daß die „grundlage für die zeichnungen & fotos die videokamera ist mit der ich dinge sehe und dinge so sehe wie ich sie ohne videokamera

nicht und nicht so sehen könnte". Was sie nun sieht, sind Linien und Formen, die vom Körper ausgehen. „Der Mensch – vor allem die Frau – ist auch kein eckiger Kasten – sondern eine Mischung aus vielen fundamentalen Linien+ Formen, ein Wechselspiel von geraden, runden, schrägen, konkaven + konvexen Formen. Alle Formen der Natur basieren auf diesen fundamentalen Linien“. Mit Hilfe von Video und Fotografie entdeckt sie diese Linien und Formen, operiert sie heraus und setzt sie im Medium Fotografie zusammen. „Dabei werden die alten Formen, Bilder, Zeichnungen zerschnitten und neu zusammengesetzt“, schreibt sie selbst. Ausgehend von ihrer zeichnerischen Abstraktion der Körperformen kann sie nun, mit Hilfe von fotografischen Techniken wie Ausschnitt, Vergrößerung, Reihung, Drehung, Kontrastierung, Neu-Zusammensetzungen bilden, wobei sie auch vom Videoschirm foto-ornamentale Muster aus Körperteilen wie Auge, Nasenloch, Nabel, Brüste, Schenkel („Schamwerk“, etc., 1973) abnimmt. Zur Fotoserie „Neue Brustbilder“ schreibt sie: „I. erfindung neuer spezifischer Formen willkürlich oder nach den Gesetzen der Geometrie durch: spezifische Bewegungen ... spezifische Haltung ... spezifische Gestik ... spezifische Hautverschiebung ... spezifische Bildauswahl und Bildausschnitt durch welche das Detail zum Ganzen aufgewertet und dadurch neu gesehen und verstanden wird. spezifische Verfremdung durch durchsichtige Klebeblätter zu immer wieder neuen Formfindungen willkürlich oder nach geometrischen Gesetzen.“ 1973 z. B. zeigte Pezold ihre Aktion „Brustwerk“, wo sie die nackten Brüste mit einem durchsichtigen Klebeband verschürte und mit den Händen auseinanderschoob oder zusammenpreßte (Vgl. dazu die „Bouddha“-Serie 1972 von A. Frohner). Durch die beschriebenen körperlichen wie fotografischen Techniken errichtet sie eine



FRIEDRIKE PEZOLD,
Schamwerk, 1973



FRIEDRIKE PEZOLD,
Fuß-Werk, 1974

Körpersprache, die durch das Medium (Video, Fotografie) hochgradig geometrisiert wird. In ihren 20 bis 30teiligen Fotoserien 1975–76 (Die schwarz-weiße Göttin, Fußwerk, Schamwerk, Fingerstück, Rückenwerk, Kniewerk, Nasenstück, etc.), die nicht nur aus dem Umgang mit der Foto- oder Video-Kamera entstehen, sondern auch auf der Grundlage von Zeichnungen, die sozusagen als Vorauszeichnungen für die Abbildung dienen, kommt eine Körpersprache zum Ausdruck, die in hohem Maße Zeichensprache ist. Diese Tendenz zur Zeichensprache offenbart sich auch in der forcierten Schwarzweiß-Kontrastik, die durch zusätzliches Bemalen der Körperteile und durch Blendentechnik verstärkt wird. Pezold nimmt zwar den eigenen Leib als Ausgangspunkt ihrer (fotografischen) Untersuchung, daher nennt sie ihre Arbeit zurecht „Leibhaftig“ und damit erreicht sie auch eine neue Schule des Sehens („Vor den Bildern von F. P. bekommt man seinen Gesichtssinn wieder. Als ob der Blick seine Morphologie änderte und nach dem Erkennen das Empfinden wieder lernte.“ Frieda Grafe), doch ob damit der Körper zur Sprache kommt, wie die Kritik meint, ist eine andere Frage. Der Titel des Projektes von F. Pezold verheißt ja auch eine neue „Zeichensprache“ und um die scheint es mir in der Tat zu gehen. Um Körperzeichnungen, um Körperzeichen – Fotozeichnungen mit Hilfe des Körpers – ihren graphischen, ornamentalen, visuellen, empfindsamen Wert, weniger um den Körper als Ort der Stigmatisierung sozia-



FRIEDRIKE PEZOLD, die schwarz-weiße
göttin & ihre neue leibhaftige Zeichensprache,
1973–1976

ler Konflikte, um den Körper als Ort von Repression und Gewalt, als Ort der Vergesellschaftung des Selbst. Was wird im Körper verkörpert? Diese Frage wird in den Fotografien nicht gestellt, dafür die Frage, wie schaut der Körper überhaupt aus, und wir sehen in diesen Fotografien den Körper in der Tat in einer anderen Morphologie als üblich. Die extreme Graphisierung und Geometrisierung der fotografischen Körpersprache von F. Pezold, gegensätzlich zu Rainer, der seine einer informellen Morphologie unterwirft, wirft die Frage auf, ob Körpersprache ein fester Bestandteil der feministischen Kunst ist, wie es ein Klischee der Kunstkritik ist. In Österreich haben die Aktionisten den Körper in die Kunst eingeführt und die Körpersprache hat männliche (Rainer, Frohner, Weibel) und weibliche (Export, Lassnig, Pezold) Vertreter. Doch gerade die Geometrisierung des Körpers gilt in der Literatur als Ausdruck der Unterwerfung und des Kapitalismus, hingegen das Informelle als Ausdruck der Natur und der Reaktion gegen die Mechanisierung. In dieser Hinsicht wäre es interessant, die Körpersprache von Pezold, soweit sie das fotografische Medium betrifft, als feministischen bzw. kulturellen Code zu befragen. Als Künstlerfotografin, die ihren eigenen Körper fotografiert, hat Pezold die spezifische Eignung der Fotografie für die Körpersprache mit einem starken Kunst- und Formwillen entfaltet.

FOTOGRAFIE UND FRAU

Die feministische Künstlerfotografie hat in den 70er und frühen 80er Jahren, wie wo anders, auch in Österreich eine große Produktivität erlebt, die nicht nur auf die Körpersprache oder die Dokumentation von feministischen Aktionen (Export, Pezold, Renate Bertlmann, Linda Christanell) beschränkt bleibt, sondern wie schon gesagt Formen der Selbstdarstellung und der konzeptuellen Fotografie umgreift oder miteinander verbindet.

Friedl Kubelka-Bondy, die eigentlich eine Fotografen-Fotografin ist, also nur im Medium Fotografie arbeitet, hat ab 1971 mit fotografischer Selbstdarstellung begonnen, indem sie sich vor einem Spiegel, der die Figur verschlankte, in verschiedenen Posen und Dessous fotografierte. Ab 1972 kamen zur Selbstdarstellung auch formale Parameter, nämlich z. B. die Zeit. Sie fotografierte sich ab März 1972 ein Jahr lang täglich („365-spaltige Spiegel“ nannte sie diese Arbeit). Ab 1974 begann sie, diese Zeitstruktur auch auf andere Personen zu übertragen, insbesondere in Form von „24-Stunden Porträts“, wo zu jeder Stunde ein Bild gemacht wird, oder „Tagesporträts“, wo jede Viertelstunde von früh bis abends ein Foto geschossen wird. Zwischendurch wendete sie die Zeitstruktur auch auf Objekte an (Bregenz 1975) oder machte mehrteilige Foto-Kombinationen, die versuchten, Kubelkas Artikulationstheorie des Films auf die Fotografie zu übertragen (z. B. 1975 ein Foto-Ensemble: ein Liebespaar in der Mitte, darüber Dächer und Wolken, links und rechts Tauben im Flug



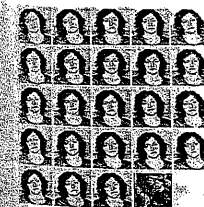
FRIEDL KUBELKA-BONDY,
Selbstportrait, 1971

unter Straßenschlachten und ein angeschnittenes Selbstporträt). 1977/78 machte sie ein zweites Jahres-Selbstporträt. Das I-Bild-Foto hat für sie nicht die Intensität z. B. der Malerei, deshalb versucht sie, durch serielle Aufnahmen die Beschränkung und Simplität des Ausdrucks zu überwinden. Das tausend-teilige Fotoporträt ihrer Mutter bildet einen Höhepunkt dieser Anstrengung.

„Um sich der Intensität der anderen Kunstgattungen zu nähern, muß man jedes Photo als Baustein eines zu konstruierenden Ganzen betrachten. Dem Medium Photographie steht eine bisher ungenutzte Sprache mit unendlich großem Wortschatz zur Verfügung“ (Bondy). Durch eine Absage an das Einzelbild glaubt Bondy, sich diese Sprache zu nutzen machen zu können, dabei beschränkt sie aber die mögliche Vielfalt der Bilder auf die Zeit. Nicht eine objektuale oder sonstige Erweiterung findet statt, sondern eine temporale. Das Einzelbild bleibt im Grunde, es erweitert sich nur semantisch, indem es sich in der Zeit wiederholt. Ihre Bildfolgen sind Porträt- oder Selbstporträtserien, als Zeitabläufe thematisiert. „Ich war an mir in der Zeit interessiert und wußte nicht, wie das Ergebnis wirken würde. Anhand dieser Arbeit fand ich heraus, daß die Zeitstruktur weniger die Authentizität betonte, sondern den vielen Informationen Form gab“ (Kubelka-Bondy). Die Zeitstruktur als formaler Parameter garantiert aber nicht per se mehr Informationen, man betrachte etwa die „Gedankenreihe Cora Pongracz“ (1977) mit den minimalsten Veränderungen bei den aufeinanderfolgenden Zeitpunkten der Aufnahmen. Die Veränderungen der porträtierten Personen in der Zeit werden festgehalten, viertelstündlich, täglich, jährlich. So



FRIEDL KUBELKA-BONDY,
2. Jahresportrait, 1977/78



FRIEDL KUBELKA-BONDY,
Gedankenreihe Cora Pongracz, 1977

entstehen mehrere, hundertteilige, tausendteilige Porträts und Selbstporträts. Virtuell enthält jedes Familienalbum Jahresporträts – auch hier sieht man die Veränderungen der Personen in der Zeit. Kubelka-Bondy hat das Konzept des Familien-Albums streng formalisiert. Aber kann man Menschen genügend spezifisch nur durch eine formale Zeit porträtieren? Ist die formale Zeit-Struktur nicht eine Klammer, deren Inhalt auch Leere sein kann? Sehen wir überhaupt Porträtserien oder nur Zeitserien? Bei ihrem „Zeitgedicht“ von 1970, wo sie 24 Stunden lang jede Stunde von ihrem Fenster aus die Straße fotografierte, hat ja Valie Export gar nicht beansprucht, mehr als etwas über die Zeit auszusagen, wie der Titel schon sagt. Sagen also auch F. K-Bondys „Jahresporträts“ mehr über die Jahre als über die Porträtierten aus? Die Übertragung eines Zeit-Konzeptes von der Objekt-Ebene (Export) auf die Subjekt-Ebene (Bondy) muß nicht immer funktionieren. Der 365-spaltige Spiegel muß nicht in 365 Tagen entstehen, sondern kann auch aus 365 Aufnahmen eines Tages bestehen, welche die porträtierte Person in jeweils anderer Verfassung mit anderen Gegenständen zeigen.

Die Schwächen einer bloß formal zeitlichen Bildfolge spürend, haben andere Künstler wie Cibulka, Mack und Pongracz Bildreihen nach anderen Parametern erstellt.

Im Rahmen der Selbstdarstellungen und Ich-Inszenationen der Künstlerfotografie der 60er Jahre haben Künstler- und Autoren-Fotografinnen der 70er Jahre diese auf der Basis der Bildreihen weitergetrieben oder deren Verfahren auf Fremdporträts übertragen. Als erste hat Cora Pongracz in einer Wechselwirkung von Momenten der Kunst- und Foto-Fotografie die darzustellenden Personen sich selbst inszenieren lassen, bevor sie diese fotografierte. „Wie sieht das Modell sich selbst, mit welchen Wesen und Gegenständen umgibt es sich, was sind, mit Gegenständen und Gegenden veranschaulicht, seine besonderen Vorlieben und Phobien?“ (Otto Breicha) Den vielen



CORA PONGRACZ,
aus: Erweiterte Porträts, 1974



Facetten einer Person versucht Pongracz mit Hilfe von objektualen Inszenierungen und von Bildreihen auf die Spur zu kommen. Sie sagt ebenfalls dem Einzelbild ab zugunsten von Bildgeschichten und -reihen, die sie „erweiterte Porträts“ nennt. Ihre Erweiterung des Einzelbildes ist also nicht nur eine formale um die Zeitstruktur (Vielbild-Fotografie), sondern auch eine objektmäßige-assoziative, inszenatorische.

1972 publizierte sie eine „Photogeschichte Martha Jungwirth – Franz Ringel“ und bereits 1974 ein ausgereiftes Projekt der feministischen Fotografie, nämlich „8 erweiterte Porträts“ von Wiener Frauen. Was ihre Fotografie auszeichnet, die Aufspaltung der Beziehungen des Objektes zum Bild und eine Verweigerung der einfachen, identifizierenden fotografischen Abbildung und Interpretation, wodurch eine reiche Assoziativität und Aussagekraft entstehen, charakterisieren schon diese Frauenporträts. Je weniger ihre Technik als Versammlung atmosphärischer Details zur Charakterisierung eines Individuums mißverstanden werden kann, je mehr konzeptuelle Verfahren wie Ausschnitt, Wiederholung, Blickwinkel, Standort in ihren Fotoserien benutzt werden, umso deutlicher tritt

die Eigentümlichkeit ihres Blicks, die man (wenn man will) als weibliche Diffraction bezeichnen kann, zutage. Siehe ihr „Porträt von Susanne Widl“ und ihre Serie „Verwechslungen“. Durch die Einführung der Kombination von Bildreihen und objektualen Inszenierungen ist Cora Pongracz' Werk nicht nur für die feministische Künstler- und Autorenfotografie in Österreich, sondern auch für spätere Schulen von fotografischen Bildrichtungen, die sich von direkten Personen-Porträts abgewandt haben, von zentraler Bedeutung.

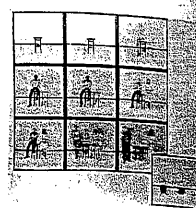
Karin Mack vereinigt ebenfalls feministische und konzeptuelle Fotografie in ihren Arbeiten. 1972 machte sie Spiegelungen und Additionen, 1975 Fotosequenzen und -konstellationen (Selbstdarstellungen, Gegensatzpaare: innere und äußere Realität, Raum-, Zeitabläufe, Szenen). Von 1969 bis 79 machte sie eine Serie Künstlerporträts. Sie betreibt Fotografie als „Prozess der Selbstfindung“ in ihren „Selbstporträts in Fotokonstellationen“ (1975–78), wo Gegenüberstellungen von Innen- & Außen-Räumen und Gesichtsaufnahmen innere Zustände artikulieren, wo ontologische Sprünge (vom Bild zur Realität), Medienbrüche vorkommen, wo also Szenenabläufe und artikulierende Anordnungen, Serien und Montagen einander ergänzen. In diesen Bildsequenzen werden Medien-immanente Verfahren der konzeptuellen Fotografie zur Selbst-inszenierung verwendet, welche eine weibliche Befindlichkeit freilegen. Mack spricht nicht von Bildfolgen, sondern in Anlehnung an Rühm und wegen des dialektischen Charakters der Bildinhalte von „Fotokonstellationen“. 1980 fertigt sie Fotocollagen aus Kopierabfällen und Selbstporträts mit zwei Kameras. 1981–82 stellt sie ein Fotobuch vor, das mit Negativprints arbeitet: „Weiße Schatten auf schwarzem Schnee“. Ab 1982 befragt sie das fotografische Bild selbst. In der Serie „Das neue Universum“, wo die Bilder auch von Texten begleitet sind, dient das fotografische Bild der „Klärung meines Blicks auf meine eigenen Erfahrungen“, denn „Tradition und Sehgewohnheiten verstellen immer wieder den Blick“ (K. Mack).

Lotte Hendrich-Hassmann verwirklicht seit 1974 serielle fotografische Arbeiten und Foto-Objekte und -Collagen auf dem Gebiet der konzeptuellen wie der feministischen Fotografie oder mischt beide. Sie ist keine Selbstdarstellerin, sondern schildert die Situation der Frau selbstdarstellend. Ein konzeptuelles Beispiel ihrer Raum- und Zeit-Parameter ist: Ein Foto zeigt eine Plakatwand von der Ferne, dann das zweite näher, das nächste ein Detail (eine Zeichnung), dieses Foto hängt plötzlich als Bild in der Wohnung, im nächsten Schritt ist die Kamera weiter weg von diesem Foto an der Wand, schließlich eine Totale der Wohnungswand, welche die Anfangseinstellung widerspiegelt. Auch sie sieht „in der Bildserie wesentlich mehr Möglichkeiten als in dem noch so gelungenen Einzelbild. In der Anordnung der Fotografien schaffe ich für den Betrachter Bildinhalt hinausgehen.“ (L. H.-H.) Typisch dafür ist ein Fotoobjekt, das den Rückenakt einer Frau (sie selbst) zeigt, in dem sich sechs Fenster befinden, die Fotos ihrer Kindheit, der Eltern usw. zeigen. Sie bedient sich aber der seriellen Fotografie, nicht nur als Medium für Selbstdarstellungen und Darstellungen der Frauen Ikonographie, sondern sie versucht Ende der 70er Jahre auch, „Zeitabläufe und den Raum (meine Umgebung)“ fotografisch „zu definieren“ (L. H.-H.), wobei sie die konzeptuelle und analytische Fotografie anfangs der 70er Jahre weiterführt. In der Fotosequenz „Erinnerungen an die Kindheit“, welche den Unterschied zwischen den Erinnerungsbildern und den tatsächlichen Bildern behandelt, stellt sie zwei Fotos zu einer Einheit zusammen, die sowohl thematisch wie inhaltlich übereinstimmen.

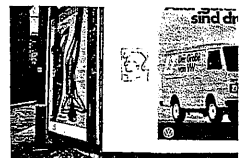
Die Objektkünstlerin, Zeichnerin, Malerin Birgit Jürgenssen betreibt ebenfalls seit Jahren fotografische Selbstdarstellung, sei es mit Hilfe von verzerrenden Spiegelungen und anderen technisch-materiellen Hilfsmitteln (Fotos auf Gummibuch) oder, wie jüngst, magisch-mythisch verkleidet (1981): „10 Tage – 100 Fotos“. In diesen Ich-Inszenationen mit Hilfe von Kostümen, Masken und Accessoires, sucht sie „wachend zu machen, was man im Traum sich verspricht“ (Jürgenssen). Auch in mehrteiligen Polaroid-Porträts folgt sie diesen „Fluchlinien“ inszenatorischer Narration über „Blut, Wollust, Tode, Traum“. Das Selbst im Exil.



KARIN MACK, Innenräume, 1978



MARGOT PILZ, aus Positionen, 1981



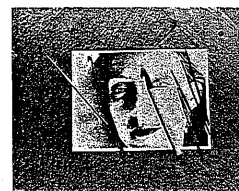
LOTTE HENDRICH-HASSMANN, aus: Eine Foto-Geschichte, 1979



BIRGIT JÜRGENSSEN, aus: 10 Tage – 100 Fotos, 1981



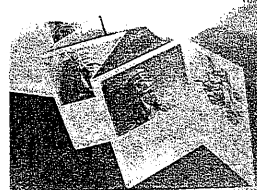
LIESL UJVARY, aus: Menschen-Pflanzen-Porträts, 1982



LINDA CHRISTANELL, aus dem Film „Anna“, 1980



RENATE BERTLMANN, aus dem Zyklus „Hinter jeder Sehnsucht steht der Tod und droht mit dem Knochenfinger Versagung“, seit 1978



JANA WISNIEWSKI, Medienwirklichkeit, 1981

Linda Christanell, Renate Bertlmann, Brigitta Fritz und Margot Pilz sind weitere Vertreterinnen einer feministischen Fotografie mit konzeptuellen Aspekten. Christanell und Bertlmann arbeiten besonders mit der Wechselbeziehung von Film und Fotografie bei ihren Sequenzen. „Für mich ist Fotografie eine Möglichkeit der Wiedergabe von Momenten, die sich an der Zeit festhalten... ich betrachte ein Standbild – während sich meine Phantasie in Bewegung befindet“ (Christanell). In ihren Filmen arbeitet Christanell mit Fotos, aus Filmen erstellt sie Fotos, z. B. „Anna“ (1980). 1978–81 Fotoarbeit mit Karin Mack und Margot Pilz „Wir üben uns“.

Renate Bertlmann, ebenfalls Objektkünstlerin, Filmemacherin, Performerin und Fotografin beschäftigt sich seit 1978 mit dem Projekt „Amo, ergo sum“. Dazu gibt es auch Fotozyklen, z. B. den 14-teiligen Fotozyklus „Hinter jeder Sehnsucht steht der Tod und droht mit dem Knochenfinger Versagung“, wo sie Latexhüte, das sind selbstgegoßene Gummihüte (siehe auch B. Jürgenssen), auf die Texte gedruckt sind, über ihren Kopf spannt und sich in verschiedenen Bewegungsphasen mit einem Selbstauslöser fotografiert. Diese kleinen Foto-Aktionen für die Kamera, dieses Spiel mit einer zweiten, betexteten Haut, die einerseits anonymisiert (Anspielung auf Schleier), andererseits variabel ist (durch den Text, die Größe, Stärke und Oberflächenstruktur), verdeutlichen das „gespannte“ Verhältnis der Frau zu sich, zwischen ihrer Selbstfindung und dem öffentlichen Image. Unzufrieden mit dem Status quo, wird das Selbst zur Variablen. Welches utopische Profil und Potential verbirgt sich hinter diesem Verhüllen, Vermummung? Siehe auch die „Selbstverpackungen“ der deutschen Videokünstlerin Hanna Frenzel von 1979 in Gummi- und Plastik-Tüchern. Das variable Selbst als Selbstbefreiung erster Art?

Die Berufsfotografin Margot Pilz publizierte erstmals 1979 Selbstdarstellungen in Sequenzen, wobei sie als Novum auch mit Überblendungen arbeitet. Die Zerlegung von Bewegungen in Phasen, verstärkt auch durch Fotomethoden wie sich steigernder Zoom, bildet das Fundament ihrer Fotoarbeiten. „Die Fotoserie ist eine Antwort auf einige in der Fotografie als Interpret der Realität auftretende Probleme. So sehe ich in der Serienfotografie eine Methode... Prozesse von Einzelpersonen in einer spezifischen Bewegung zu zeigen. Die Bewegung innerhalb der Fotografie ist ein wichtiges Element zwischen Stehbild und Film. Die 4. Dimension, die Zeit“ (M. Pilz). Auch hier wiederum die für den Kern der österreichischen feministischen Fotografie typische Verbindung von Selbstdarstellung, Serienfotografie und Zeitabläufen. Hier aber, im Unterschied zu den anderen Vertreterinnen ist die Zeit als Bewegungsablauf thematisiert. Dieser Bewegungsablauf zeigt sie nicht nur durch Sequenzen, sondern auch durch Überblendungen mehrerer Bewegungsphasen auf dem Einzelbild. Insbesondere bei der Untersuchung von Paarbeziehungen kommt diese Methode zum Tragen, z. B. „Positionen“ (1981), wo zuerst ein leerer Stuhl vor eine Art Kreuz zu sehen ist, dann ein Mann auf einem Stuhl, dann ein zweiter Stuhl, dann die Frau, schließlich zwei leere Stühle. In den Bewegungsphasen ihrer Selbstdarstellungen „seziert sie die eigene Psyche. Ich diagnostiziere gesellschaftliche Zustände an mir selbst“ (Pilz). Daher tragen die Bewegungsphasen auch Titel wie „Anpassung“, „Balance“ (Reminiszenzen an Exports „Körperkonfigurationen“ von 1972). Pilz steigt aber auch aus den Selbstdarstellungen aus und demonstriert Raum und Zeit als Parameter der Fotografie rein formal, wie wir es von der frühen konzeptuellen Fotografie her kennen (Problematisierung der 1:1 Abbildung, Gegenstandstreue, Proportionalität etc.). Siehe ihr Buch „4th Dimension“ von 1982. Bei der Arbeit „Alice hinter den Spiegel“ (1979) wurden neben einer originalen Tür und einem originalen Fenster eine Serie sich im Maßstab fortschreitend verkleinernder Fotografien an den Wänden angebracht. Durch diese Maßstabsveränderungen und Proportionsstörungen schuf sie einen Fotoraum. Vgl. R. Kriesches Minoritensaal-Ausstellung von 1972.

Die Dichterin und Essayistin Liesl Ujvary versucht ebenfalls ihr Lebensgefühl „in fotografischen Bildern einzukreisen“, doch nicht in Form von Selbstporträts, sondern in Landschaftsaufnahmen. Auch hier die schon erwähnte Analogie von innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Vom Sommer 1978 bis zum Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft.

Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus, der „ein autobiografischer Bericht ist, ein Führer durch eine Seelenlandschaft“. Der Bezug zwischen innerer Befindlichkeit und äußerer Landschaft. Von Sommer 1978 bis Sommer 79 machte sie 800 Aufnahmen vom Bisamberg (nördlich von Wien) und wählte daraus den „Fotomanifest“ aus,

tionen aus der Alltags- und Trivialästhetik oder verwendet Fotografie in spurensichernder Absicht wie Renate Kocer. In der Beziehung von Zeichnung und Foto, in der Diffraction der Medien entfaltet Strobl ihren Blick, ihre mediale Poesie. „Eine Schlange über den Kopf streichen“ besteht aus dem Foto zweier Hände, dem fotografischen Ausschnitt einer geringelten Schlange und verstreuten Zeichnungen von Schlagenfragmenten. In anderen Arbeiten tritt an Stelle der Zeichnung des Gegenstandes das Foto des Gegenstandes oder ein Teil des Gegenstandes selbst, vielleicht als sein Miniaturmodell. Eine fotografische sensibilisierte Wahrnehmung springt zwischen den 3 Ebenen Gegenstand-Zeichnung-Foto isomorph oder polymorph herum, den Arbeiten eines Ernst Caramelle nicht unverwandt.

Eine Darstellung der feministischen Fotografie in Österreich und deren konzeptuelle Charakteristik (Export, Pezold, Kubelka-Bondy, Pongracz, Mack, Hendrich-Hassmann, Jürgensen, Christanell, Bertlmann, Pilz, Ujvary, Wisniewski, Pluhar, Strobl, Fritz/Schöffauer, etc.) wäre sicherlich eine lobende Ausstellung. Die dabei zutage tretenden Gemeinsamkeiten wie Ich-Inszenationen, Fotokörper, Serienfotografie und Fremd- oder Selbstporträt, Bild-Text-Beziehung, Raum-Zeit-Parameter, Bewegung, Perspektive, Befragung der Medienwirklichkeit, Bild-Abbild-Beziehungen, Erweiterungen der Fotografie machen eine Trennung in Autorenfotografie und Künstlerfotografie überflüssig. Denn die Arbeiten von Pongracz, Mack, Kubelka-Bondy, Pilz, die nur im Medium Fotografie arbeiten, sind Elemente des gleichen Diskurses wie die Arbeiten der Künstlerinnen Export, Jürgensen, Pluhar, Wisniewski.

Die mehr dokumentierende Fotografie von Heidi Heide, Monika Hubmann, Heidi Haarsieber, Susanne Taschner, Eva Choung-Fux, Margherita Krischanitz, und Gudrun Stockinger steht der Autorenfotografie näher. Gudrun Stockinger und H. Heide betreiben aber auch Fotopolitik. Als „teilnehmender Beobachter“ hat Stockinger 1982 Mitglieder der Homosexuellen Initiative (Hosi) in ihrem Wiener Hosi-Zentrum aufgesucht und an Orten nach deren Vorschlägen Aufnahmen von der Liebe zwischen Männern gemacht, um „Beziehungsmuster, Verhaltensformen bewußt in Frage zu stellen“. Die Fotos hat sie dann am Jahresende wiederum im Hosi-Zentrum ausgestellt, also an den Ort ihres Entstehens zurückgeführt. Recycling als fotografische Kommunikation – soziale Fotoschleife. Heidi Heide fotografiert Plakate in ihrer Umgebung, aber so, daß die Umgebung den Zeichen der Plakate widerspricht, ironisiert, korrigiert z. B. sieht man neben dem SPÖ-Plakat „der österreichische Weg“ ein Einbahnschild. Eingreifende Fotografie als Waffe zur politischen Aufklärung. Susanne Taschner betreibt, ähnlich Pilz, auch fotoplastische Konzeptfotografie. 1979 zeigte sie im Eck einer Galerie ihre Küchenecke, im Eck einer zweiten Galerie ein Großfoto, das die Gegenstände der Küchenecke in Originalgröße zeigt, während die reale Küchenecke in ihrer Wohnung leer blieb. Privatsphäre und Öffentlichkeit – eine fotografische Schleife, auf der Nicht-Identität der Orte aufbauend. Das Vertraute wird fremd, in der Fremde Vertrautes finden: die leere Küche – die privatisierte Galerie. Eine gleichsam spurensichernde, ethnische Befragung der Regeln unserer Kultur mit Hilfe konzeptueller Fotografie: konzeptuelle Fotopolitik.

Der hohe Grad und die Produktivität feministischer Künstler-Fotografie soll aber nicht Anlaß sein für einen medien-theoretischen Obskuranismus (führender Ausstellungsmacher), gemäß dem die Medien eine legitime Domäne der Frau seien, weil nicht werkbezogen. Der feministischen (Künstler)Fotografie großteils vorausgehend, oder teils parallel zu ihr, gedieh nämlich in den 70er Jahren auch die konzeptuelle Fotografie zu ihrer Blüte, erzeugte eine zweite und für die 80er Jahre dritte Generation, wurde somit zur dominierenden Künstlerfotografie der 70er Jahre.

KONZEPTUELLE FOTOGRAFIE II

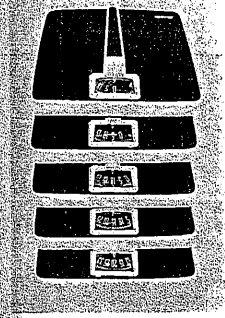
Der Schriftsteller Hermann J. Hendrich und der Fotograf Peter Hassmann haben sich seit 1968 mit serieller und konzeptueller Fotografie beschäftigt, insbesondere hat Hendrich Raum- und Zeit-Parameter auf die Stadt angewandt, groß-

städtische Feldfotografie (1972 „Das Ende des Naschmarkts“ ein Beitrag zur Ökologie, „ne Dia-Show“). 1968 plante er eine Anwendung dieser analen Prinzipien gemeinsam mit Peter Hassmann: „Buch-Wien“. Bei diesem Buchprojekt entwickelten sie ein Prinzip der seriellen Fotografie, „in der die Gestaltung von Bildausschnitt und abgebildetem Objekt von vorher festgelegten Kriterien bestimmt wurde. Photos und Text wandern längs einer Spirale von „außen“, von der totalen in das Detail, mir erscheint sehr wichtig, dass wir unser „material“ nicht nur nach dem äusserlichen Prinzip der Spirale anordnen, sondern dass wir auch versuchen, bei der Entwicklung und der Suche des Materials diese Haltung einzunehmen. Wichtig bleibt dabei auch, dass die absolute Grösse des dargestellten abnimmt, also dürfte man vor der Aufnahme pflasterstein nicht eine ganze Strassenbahn, sondern nur einen kleinen Ausschnitt davon sehen“ (Hendrich). Ein ähnliches Projekt konnte er dann 1973 mit Valie Export verwirklichen: „Stadt – Visuelle Strukturen“. Von dieser Gruppe „Alternative Medien“ ist auch noch der Filmmacher und Berufsfotograf Karlheinz Koller zu erwähnen, der in den letzten 6 Jahren ebenfalls künstlerische Fotografie zu seinem Medium gemacht hat: kosmische Kamerafotografie, Fotografie, die mit Hilfe von Manipulationen beim Aufnehmen und in der Dunkelkammer, also durch das Auswerten der Kamera inhärenten Eigenschaften, kosmische Visionen erzeugt. Bei dieser Gelegenheit seien andere Vertreter der generativen Fotografie in Österreich erwähnt, die in den frühen 60er Jahren kamerалose Fotografie betrieben, mit Lichtpendel, polarisiertem Licht, Mehrfachbelichtungen und Solarisation zu experimentieren begannen: Wladimir Narbut-Lieven, Hans Glauber (in Frankfurt lebend), Kurt Talos und Hans Mayrs „Autonome Fotografie – Signale unsichtbarer Wirklichkeit“.

Der Bildhauer und Medienkünstler Gottfried Bechtold hat 1975 ebenfalls eine topografische Stadtfotografie angefertigt (Bregenz sehen, 1975). Seit 1971 macht er Künstlerfotografie, die von der ontologischen Differenz von Bild und Objekt lebt, und die ihn als einen der hervorragenden Vertreter der konzeptuellen Fotografie ausweist. Seine ersten fotografischen Arbeiten sind zwar anscheinend noch rein dokumentarisch: Straßenmappe (1971), wo ein Foto zeigt, wie er bei Fahrverbot fährt, oder seitenverkehrt im Kreisverkehr, etc., „Reisebilder“ (1971) wo wir Bechtold jeweils vor Häusern sehen und darunter steht: Bechtold in Schweden, in England, „Alfahen etc.“ und die Information, daß der Bildpreis mit dem Fahrpreis in das angegebene Land identisch ist – doch wird die Wahrheit dieser Dokumentation nur durch das Foto belegt, ist also nicht gänzlich zweifelsfrei. Insbesondere bei den Reisebildern gibt es wenig piktorale Anhaltspunkte, die das jeweilige Land, von dem behauptet wird, Bechtold befände sich dort, verifizieren könnten. Genauso gut könnte nämlich Bechtold in Vorarlberg herumgefahren sein und dort Stellen ausgesucht haben, die solche Länder evokieren. Diese Auslieferung an das Foto als Beweismittel ist also gleichzeitig eine Infragestellung der Fotografie als Beweismittel. Eine medien-spezifische Fotografie, die medienkritisch ist. Diese kritische Reflexion der Identität von Objekt und Abbild äußert sich bei ihm (wie bei anderen Künstlern) in zwei Extremen: der Auflösung und der Tautologie.

Im „Tonfilmbuch bzw. Abblätterbuch“ (1971) erzeugt das Abblättern den Ton. Ein anderes Buch von 1974 zeigt beim Durchblättern fotografisch das Durchblättern, seitengetreu. In der 4teiligen Polaroid-Sequenz „Ashtray“ (1973) sieht man zuerst einen Aschenbecher, dann eine Zigarette darin und schließlich die Zigarette auf dem Foto des Aschenbechers und anstelle der Zigarette auf dem Aschenbecher einen Brändefleck. Das Foto substituiert also das Objekt. Im Foto „Georg 1972, 74, 78“ sieht man Georg im Jahre 1978, wie er ein Foto von sich aus dem Jahre 74 in der Hand hält, in welchem Foto er wiederum ein Foto aus dem Jahre 1972 in der Hand hält. Dieser zeitlichen Substitution als Auflösung der Identität entspricht eine räumliche: in der Arbeit „Fazilet“ (1978) hält ein Mädchen mit ausgestreckten Armen ein Foto so in die Höhe, daß es davon verdeckt wird und nur mehr am oberen Rand die realen Finger zu sehen sind, aber in der Weise, daß das fotografische Abbild in der identischen räumlichen Größe und Form das Mädchen fortsetzt. In „Vergrößerung (Fazi-

GOTTFRIED BECHTOLD,
aus: Reisebilder, 1971



GOTTFRIED BECHTOLD,
Waagen, 1973



GOTTFRIED BECHTOLD,
Fazilet (I), 1978



GOTTFRIED BECHTOLD,
Fingernägel schneiden, 1973

GOTTFRIED BECHTOLD, aus
der Serie Ähnlichkeiten, 1972–
1978, Mona Lisa von Leonardo
da Vinci (Paris, Louvre) – Italle-
nerin (Studentin in Paris)

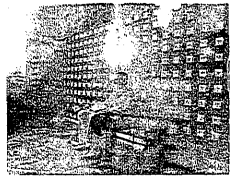
let II)“ (1978) steht ein Mädchen neben ihrer fotografischen Vergrößerung. Nur ist es durch bloßes Betrachten des Fotos schwer zu entscheiden, ob das davor stehende kleinere Mädchen real ist oder vielleicht nicht auch nur ein Foto. Diese Verunsicherung der Identifizierung, der Identität, sehen wir also von 1971 bis 78 als Bechtolds genuine Technik obwalten. Die Arbeit „Re-Identifikation“ (1975), wo Bechtold anhand von 6 verschiedenen Selbstporträts versucht, sich zu identifizieren, legt davon ebenso Zeugnis ab, wie die Serie „Ähnlichkeiten 1972–78“, wo er Fotos von sich gleichenden Personen aus Zeitungen zusammenstellt, z. B. Mona Lisa und eine italienische Studentin in Paris, Churchill und Spaak, einen Verbrecher und einen Unschuldigen. Am signifikantesten für seine scheinbare Identifikation von Bild und Objekt, die in Wahrheit ihre Differenz demonstrieren will, ist „Fingernägel schneiden“ (1973), wo die eine Hand ein Foto von Fingern so in der Hand hält, daß die fotografischen Finger scheinbar die realen fortsetzen und die andere Hand das Fotopapier dort schneidet, wo die Fingernägel abgebildet sind. Dieses schwankende Spiel zwischen Tautologie als sich absichernde, sich selbst beweisende Identität und differentieller, ja widersprüchlicher Verunsicherung der Identität findet sich auch in seinen Objekten und Aktionen wieder. 1973 stellte er Waagen aufeinander, so daß jede folgende mehr Gewicht zu tragen hatte (5, 10, 15, 20 Kilo) oder er stellte 1973 einen Ofen in die Kühltruhe oder er gab

an das Radio die falsche Nachricht weiter, Brigitte Bardot sei inkognito in einem berühmten Schi-Ort und habe einen Hörerwunsch, worauf sich die Society-Reporter in Bewegung setzten. Umgekehrt wieder die tautologische Fixierung: während der „Documenta 72“ gab er zu fixen Zeitintervallen während der ganzen Ausstellung telefonisch über Lautsprecher seinen Aufenthaltsort bekannt. Von fotografischer und aktionistischer Fake-Identität über selbstreferentielle Skulpturen („Schlene Koller“ 1978, wo eine Eisenschiene genauso lang ist, daß sie gerade noch ihr Eigengewicht trägt, Eigengewicht und Tragkraft sind identisch, wenn sie aufgebracht wird), über Fotos, Filme und Videotapes im Horizont der Tautologie und der Substitution bis zur krassen kontextintuitiven Widersprüchlichkeit von Schein und Wirklichkeit, von Gewicht und Größe, zur prinzipiellen ontologischen Antinomie der Medien (an der Wand ein Foto der Pflanze in ihrer natürlichen Umgebung, ihm gegenüber die herausgerissene Pflanze in einer künstlichen Situation neben einem nicht eingeschalteten Wärmestrahler) reicht der Bogen von Bechtolds Werk.

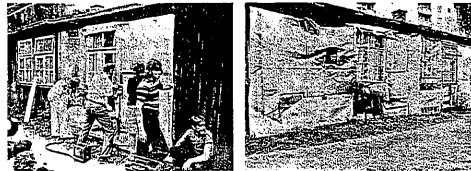
Diese epistemische Befragung der Bildrealität (Weibel, Export, Bechtold), diese Erprobung des Realitätsanspruches und Wirklichkeitsgehaltes des Bildes anhand der Identität von Bild und Objekt bildet ebenfalls den Ausgangspunkt für das Werk von dem Maler, Plastiker und Medienkünstler Richard Kriesche. 1972 fertigte er mit Hilfe der Fotografie eine „Ausstellung der Galerie beim Minoritensaal“ in der Galerie beim Minoritensaal, indem er nämlich 18 Segmente, von 20 x 20 cm, der Galeriewand (Fensterkreuz, Mauerteile, Schrauben, Blechkästen, Seile, Leisten) aus der Realität der Galerie auswählte und 18 Fotos im identischen Maßstab von 20 x 20 cm dieser 18 Segmente (20 x 20 cm) genau im identischen Ort (also dort wo die Aufnahmen gemacht wurden) wieder aufhängte. Die Bildrealität 20 x 20 cm substituierte die Objektrealität (die Wand) zumindest in Form, Farbe und Größe identisch. Die fotografischen Wirklichkeitsausschnitte wurden wieder an den Platz der ausgeschnittenen Wirklichkeit gelegt. Diese 18 Wand-Segmente 20 x 20 als Fotos 20 x 20 cm wurden auch als Katalog im Format 20 x 20 cm identisch reproduziert. Damit ist auch ein Stichwort gefallen, nämlich Reproduktion, die einen wesentlichen Aspekt von Kriesches Arbeiten bestimmt. Er verfolgt nämlich den Identitäts-Diskurs von Wirklichkeit und Bild nicht so sehr als Frage der ästhetischen Abbildbarkeit, sondern der technischen Reproduzierbarkeit. Die Selbstreferenz ist auch in seinen Arbeiten das Prinzip, mit dem das Verhältnis der realen und der medialen Wirklichkeit untersucht wird: „es geht um das Bild der Wirklichkeit, das mittels video bzw. tv als selbstbeschreibung des mediums untersucht wurde“. Das gilt auch für seine fotografischen Arbeiten. Zu diesem Prinzip gesellt sich aber auch eine Befragung des öffentlichen Raumes, die sich dann zu einer Befragung des öffentlichen Bildes und des Bildes der Öffentlichkeit entwickelt. 1971 setzte er sich in London auf einen Stuhl an der Wand, der sich in einem umrandeten Feld im Format eines Polaroidfotos befand, und die Leute konnten ihn mit einer Polaroidkamera fotografieren. Diese Fotos wurden dann um den Bildrahmen herum angebracht.

Hat sich so Kriesche selbst als Kunstobjekt ausgestellt, als primäres Anliegen, so stellt sich aber bereits hier, durch die fotografische Partizipation des Besuchers, die Frage nach dem Verhältnis von Besucher, Bild und Künstler, also die Frage, was ist Öffentlichkeit im Kunstwerk und was ist privat/individuell/original. In der „Videoinstallation 2“ (1973) sitzen 8 Mitarbeiter der Neuen Galerie Graz einem sich aufzeichnenden Videogerät gegenüber. Diese Personen fotografieren sich selbst im Bildschirm (Aufzeichnung einer Aktion). Die handelnden Personen werden dann durch die von ihnen produzierten Polaroid-Abbilder ersetzt, ebenso die Video-Aufnahme durch die Wiedergabe. Dadurch wird „die situation für den galeriebesucher identisch mit der gewesenen aktion und der gegenwärtigen reproduktion“ (Kriesche). Die Fotos der Mitarbeiter, wie sie sich vom Bildschirm abfotografiert haben, liegen auf den Sesseln, und im Bildschirm sieht man diesen fotografischen Vorgang. Identität von Produktion und Reproduktion mit Hilfe von Video und Fotografie. Diese Funktion der Fotografie als Zeitkonserve wird auch in einer „Lifeinstallation“ (1973) verwendet, über 20 Tage sitzt jeweils

RICHARD KRIESCHE, aus: Ausstellung der Galerie beim Minoriten-saal in der Galerie beim Minoriten-saal, 1972



RICHARD KRIESCHE, aus: Polaroidinstallation, 1973



RICHARD KRIESCHE, aus: Kapellenstraße 41, 1973

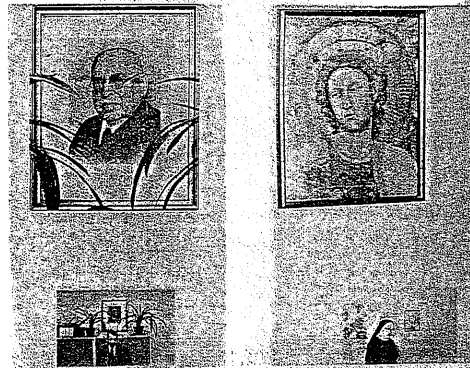
ein Zuschauer als lebendes Kunstobjekt auf einem der 20 Stühle eines Podiums (also die Umdrehung der Situation von 1971). An einer Wand dahinter werden die Fotos mit dem Zuschauer des Tages Tag für Tag aufgehängt, so daß am Ende der 20 Tage 20 Fotos vorliegen, die insgesamt die 20 lebenden Kunstobjekte auf ihren jeweiligen Stühlen zeigen. Kriesches tautologische Thematisierung der Identität, die Beziehung von Betrachter/Rezipient und Produzent/Künstler und die virtuell unendliche Reproduzierbarkeit der Medienrealität/Bildrealität konvergieren in eine Polaroidinstallation von 1973, die aus folgenden Elementen besteht: weiße leere Wand und ihr gegenüber die Bildwand, die mit Fotos von Kriesche (mit einem Foto in der Hand, das er dem Besucher überreicht) gefüllt sind. In einer zweistündigen Aktion nimmt nun Kriesche Fotos von der Bildwand und übergibt sie den Besuchern, der Vorgang, wird von einem Polaroidfotografen aufgenommen und das entstandene Foto wird an der gegenüberliegenden Wand angebracht. So leert sich die Bildwand mit den Fotos des davor sitzenden Kriesche, der selbst davor sitzt, und füllt sich die leere Wand mit Fotos dieses Entleerungs- und Kommunikationsvorgangs. Die Bilder werden an der gleichen Stelle der gegenüberliegenden Wand fixiert. Durch diese aktive Einbeziehung des Publikums mit Hilfe des Mediums Fotografie „erfolgt ein Austausch der Situation des Künstlers mit der Situation des Publikums“ (Kriesche).

Im Projekt „Kapellenstraße 41“ werden Foto und Video als Artikulationsmittel zur Veränderung der sozialen Verhältnisse eingesetzt, indem Foto und Video die Innensituation einer Barocke nach außen bringen, d. h. die Außenwand der Barocke wurde mit dem Foto der Innenwand in identischer Größe beklebt. Selbstreferentielle Verfahren der medienkritischen Fotografie transportiert also Kriesche in den sozialen Kontext. Die Fragestellung der abgebildeten Realität wird durch diese Verfahren des Auspielens von Bildwirklichkeit und Realwirklichkeit („Wirklichkeit gegen Wirklichkeit“ 1977, eine Videoinstallation) erreicht und nicht z. B. durch eine direkte Realitätsveränderung. Medienkritik als Sozialkritik, Kunst als soziale Strategie. Die Kritik der sozialen Realität mit Hilfe einer medienkritischen Praxis selbst und

unter Anwendung der Medien bricht die Kunst wie Medien immanenz auf. Die Kunst wird so als sozialer Raum definiert. In der fotografischen Form „Öffentliche Brucker Bilder“ von Kriesche und Peter Hoffmann, (1978) kulminieren diese Tendenzen.

In dieser Ausstellung wurden 103 Bilder des öffentlichen Bereiches der steirischen Stadt Bruck, das sind Kanzleien, Betriebe, Geschäfte, Firmen, Bezirkshauptmannschaft, Gewerkschaft, Schule, Rathaus, Polizei etc., fotografisch aufgenommen, zusammen mit ihrem jeweiligen Besitzer oder dem in diesem Raum, wo sich das Bild befand, Beschäftigten. Als Bilder wurden jene gerahmten Gegenstände genommen, die als solche von dem jeweiligen Verwerter bezeichnet wurden, also auch Diplome, Fotografien von Familienangehörigen, Betriebsaufhängen, nicht nur Ölgemälde. So wurde eine Bestandsaufnahme der Bilderwelt einer Stadt, ein Querschnitt über unser kulturelles und visuelles Bewußtsein geliefert. Im Katalog zu dieser Arbeit findet man die Bilder, den Bildtitel und ein Foto des Arbeitsbereiches samt Benützer und Bild. „In der Stadt selbst waren riesige Tafeln jener Bilder, die öffentlich gezeigt werden, als die eigentlichen Stadtbilder ausgestellt“ (Kriesche). Das Bild im öffentlichen Bereich ist Ausdruck eines Kulturbewußtseins, in dem auch das soziale Bewußtsein codiert ist. Eine Selbstdarstellung der Öffentlichkeit und des öffentlichen Bewußtseins durch die öffentlichen Bilder. Indem das öffentliche Kunstwerk, seine Bedingungen, seine Ermöglichung und seine Funktion im öffentlichen Bereich zur Schau gestellt werden, wird der öffentliche Raum und seine soziale Praxis untersucht. Kunst mit selbstreferentiellen Aspekten als soziale Medienpraxis. Kriesche untersucht mit Hilfe der Fotografie „das Bild in seiner sozialen Funktion“ (Kriesche). Partizipatorische, animatorische, kommunikative Fotografie.

Ähnlich sozialdetektivisch verwendet auch der Medienkünstler Peter Gerwin Hoffmann die Fotografie. 1979 verglich er die Rolle von Mann und Frau, indem er Abbildungen aus dem Buche „Bürgerlicher Realismus. Meisterwerke der Salonmalerei“ von Aleksa Celebonovic (1895) mit Farbpolaroidfotos von der Eröffnung der Ausstellung „maskulin-feminin“ (Steirischer Herbst Graz) verglich. In der Gegenüberstellung der fotografischen Reproduktionen (50 an der Zahl) der Salonmalerei, welche die Rolle von Mann und Frau in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts zeigten, und der Farbpolaroids aus der Gegenwart wollte er den gleichbleibenden „bürgerlichen Realismus“ im Verhältnis der Geschlechter zeigen. Zusätzlich wurden die 4 Tageszeitungen vom Tag der Eröffnung der Ausstellung komplett mit schwarzem Lackspray zugedeckt bis auf die Bilder der Frau, des Mannes und von Mann und Frau. Bezeichnenderweise hatte dieses Projekt den Stempel „feminin-maskulin, sehen wie man gesehen wird, bürgerlicher Realismus“, d. h. in Worten wurde direkt ausgedrückt, was wir als künstlerisches Verfahren diagnostiziert haben: Kritik der Gesellschaft



PETER HOFFMANN/RICHARD KRIESCHE, aus: Öffentliche Brucker Bilder, 1978



PETER GERWIN HOFFMANN, aus: feminin - maskulin, sehen wie man gesehen wird, bürgerlicher Realismus, 1979

durch Kritik an ihren Bildern und mit Hilfe ihrer Bilder. Den Kreislauf von Realität - Medienwirklichkeit - medienmanipulierte Realität durchbrechen, die Einwirkungen der Reproduzierbarkeit auf das Leben selbst dämmen. „Das auf Massenproduktion angelegte technische Produkt produziert massenhaft normative Abbilder, welche in genormten Codes und Verhaltensweisen, als deren eigentliche Reproduktionen wiederkehren ... Die Reproduktion des photographischen Negativs ereignet sich nicht in der Dunkelkammer, sondern als Alltag des Knipsers“ (Kriesche), „die Bilder, die im auslaufenden 19. Jahrhundert erfunden wurden, bestimmen weiterhin unsere Alltagsrealität“ (Hoffmann).

Der Grazer Medienkünstler Hartmut Skerbisch geht bei seiner „dezentralen Verhaltenskunst“ ebenfalls von Verfahren der Identifikation und Tautologie aus, wie schon manche Titel seiner Installationen zeigen: Gegenwart als Gegenwart, TV-Raum bis Instant, Jetzt-Generator, Szenen aus dem gleichnamigen Stück (mit M. Schuster). Er stellt sich die Frage, „ob unsere Erkenntnis nicht nur Reisen innerhalb von Medien sind, bis wir darin alle Wege gegangen sind und dann vielleicht aus einem Wachtraum erwachen.“ (Skerbisch) In den 12-teiligen Reproduktionen auf Cibachrome, wo unter jeweils 2 gleichen Bildern abwechselnd die Worte „Das Paradies“, „Der Untergang“ stehen, also eine Text-Foto-Arbeit auf dem Niveau der Reproduktionsästhetik, kommt einerseits das Mißtrauen gegen die Medien zum Ausdruck (die X-Beliebtheit der Bilder, von der Kriesche sprach), andererseits kommt keine bevorzugte Struktur eindeutig zum Tragen, wohl ein Konzept (die Verdoppelung der Fotos und die Wiederholung der 2 Wörter), doch die Beziehungen entfalten sich durch diese Nivellierung zwischen allen Wörtern und allen Bildern. Alles konvergiert gegen Jetzt. „Dezentrale Muster“, welche die Welt unter dem Einfluß der elektrischen Medien reflektieren.

Diese Dezentralisierung liegt auch einem work in progress zugrunde, das Skerbisch zusammen mit Michael Schuster seit 1980 durchführt, ein mehrteiliges Fotowerk bestehend aus riesigen Großfotos, aber auch Postkarten, Fotokulpturen, Diaprojektion und normalen Fotos. Begonnen hat dieses Fotowerk 1980, als das Wiener Schauspielhaus extra für die Aufnahme umgestaltet wurde, indem erstens das Titel-Transparent aufgezogen wurde, „Michael Schuster/Hartmut Skerbisch Szene aus dem gleichnamigen Stück the scene the game same name“ und zweitens in den Fenstern und an einer Rückwand Großfotos aufgeklebt waren, die die gleiche Szene noch einmal zeigten, mit dem kleinen Unterschied, daß nun das Foto des um-

gewandelten Schauspielhauses auf eine große Platte aufgeklebt war und an der Häuserwand stand, während daneben aus einer Einfahrt offensichtlich Bühnenarbeiter Dekorationswände herausschleppten. In den Fotos, die in den Fenstern des Schauspielhauses gezeigt waren, war also ein Szenenwechsel vorgenommen worden, genauer gesagt ein Ortswechsel. Das Großfoto zeigte zwar das Schauspielhaus, befand sich aber an einem anderen Ort, an einer anderen Szene. Der Medienort (das Foto) war das Schauspielhaus selbst, der Realort war nicht das Schauspielhaus. Dieser Szenenwechsel war, wie gesagt, wiederum im Schauspielhaus als Foto plakatiert, also an den Ort des Entstehens der Aufnahme zurückgeholt, und ist wieder fotografiert worden. Hierbei lernen wir bereits einige der Methoden kennen: Bild-im-Bild-Verfahren, Identität, Rückbeziehung, Selbstreferenz, Tautologie, Selbstaussage, Nichtidentität, Transfer des Ortes. Das kommt ja auch schon im Titel zum Ausdruck: Szene aus einem Stück, das den gleichen Namen hat, also Szene aus einem gleichnamigen Stück, d. h. die Szenen sind das Stück, ja sogar, jede Szene ist das Stück, das ganze Stück und jeder Teil davon (die Szene) sind identisch, Szenen und Stück haben den gleichen Namen, d. h. jede Szene der Welt ist Teil eines Stücks, jedes Stück ist eine Szene. Jede beliebige Szene der Welt ist eine Szene aus dem Stück gleichen Namens, nämlich eine Szene. Mit anderen Worten, jede Szene ist fotografierbar, Teil der Fotoszene, jede Szene ist ein Foto und jedes Foto eine Szene.



HARTMUT SKERBISCH/MICHAEL SCHUSTER, aus: Szene aus dem gleichnamigen Stück (Postkarten Nr. 4, Nr. 7 und Nr. 11), 1980



HARTMUT SKERBISCH/MICHAEL SCHUSTER, aus: Szene aus dem gleichnamigen Stück, 1981

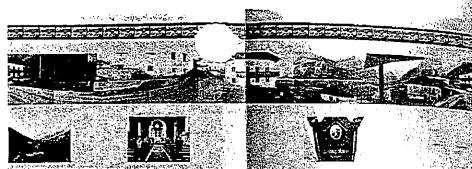
Die nächste Station war die Ausstellung einer überdimensional großen Ansichtskarte aus Holz ohne Bild. Daneben befand sich ein handelsübliches Gesteck mit 17 Ansichtskarten-Motiven, klarerweise ebenfalls alles Szenen aus dem gleichnamigen Stück. Die Auswahl der Motive war sehr sorgfältig auf Beliebigkeit abgestimmt: Filmszenen, Ansichtskarten, Politiker, Alltagszenen, Musikszene, Kinofassade, Raumfahre, also austauschbare Allerweltsmotive, aber doch signifikant für das Szenarium der Welt. „Augenscheinlich könnten wir davon erfahren durch ein fotografisches Bild oder diese Zeichen. Das Stück könnte im Schauspielhaus spielen und „Szene aus dem gleichnamigen Stück“ heißen. Die Szene aus dem gleichnamigen Stück könnte

„Kino-Ausgang“ ‚Schauspielhaus‘ heißen. Das Stück könnte ‚Szene‘ heißen. Die Szene könnte die gedruckte wiedergegebene Erscheinung eines Diapositives sein. Das Stück das gespielt wird könnte die Welt sein. Das Stück könnte sein daß es fortlaufend als Szene aufgefaßt wird. Die Szene könnte die Erscheinung der Hausfassade sein. Das Stück könnte gerade jetzt spielen. Das Stück könnte um 4h20 eine fotografische Aufnahme lang gespielt haben. Das Stück könnte solange spielen wie das reproduzierte fotografische Bild hält. Das Stück könnte im Bewußtsein des Betrachters spielen. Das Stück könnte von Michael Schuster / Hartmut Skerbisch sein. Das Stück könnte von Kodak sein.“ (Skerbisch)

Diese Szene (das Gesteck mit den Ansichtskarten, das überdimensionale Ansichtskartenobjekt) wurde beim Auspacken 1980 fotografiert, so daß man darauf einen Künstler und die Galeristin sieht. Das Foto davon wiederum wurde auf die Holzpostkarte, die ja im Foto selbst zu sehen ist, geklebt und 1981 neben einem großen Farbfoto der ursprünglichen Schauspielhaus-Szene ausgestellt. Im selben Raum (Forum Stadtpark) befanden sich noch eine Wodka-Selbstbedienung, von den Künstlern errichtet, und eine riesige Wandverspannung aus Holz, die den Raum abtrennte. Auf der Vorderseite war ein s/w Großfoto des Schauspielhauses (Szene aus dem gleichnamigen Stück ...) aufgeklebt, das durch die Glasfassade des Forum zu sehen war. Auf der Rückseite der Wand stand auf ihren 24 Elementen jeweils „Szene aus dem gleichnamigen Stück.“ TV-Sprecherin E. M. Klinger sprach in einer Kojen den Satz: Szene aus dem gleichnamigen Stück. In einer vierten Station wurde dieses Projekt in Diaform präsentiert. Auf eine überdimensionale mit Glasdiamantstaub besetzte sich drehende runde Scheibe wurden aus 2 seitlichen Projektoren die 16 Postkarten projiziert, die aber schon so perspektivisch aufgenommen worden waren, daß sie bei der seitlichen Projektion wieder gerade wirkten.

Die Hegemonie der Bildwelten wird so befragt. Die Künstler schreiben selbst. „Das Stück könnte sein, daß es fortlaufend als Szene aufgefaßt wird und in Zusammenhang damit die Maßnahme, alle darin vorkommenden Szenen, reale wie fotografisch wiedergegebene, durchgehend mit ‚Szene aus dem gleichnamigen Stück‘ zu bezeichnen.“ Jedes Ereignis, real oder fotografisch wiedergegeben, könnte als Szene aufgefaßt werden, als Szene aus dem gleichnamigen Stück oder der gleichnamigen Fotografie. Alles geschieht, um Bild zu werden, wie schon Susan Sonntag behauptete, und unser Verhalten richtet sich nach den Bildern. Die Fotografie verwandelt die Welt in ein Bühnenbild und uns zu Schauspielern in Szenen aus dem gleichnamigen Stück. Die Welt: „... ein tausendfach flirrendes Bild“. Die Künstler gehen von dem Ist-Zustand aus, daß alle alles bereits gesehen haben, und was dann. Die Gesamtheit der Bildwelten wird beinahe zur Gesamtheit der Welt. „Wenn wir schon aus einer Bildwelt, an der alle teilhaben, durch Apparate einzelne Bilder herausgreifen ... [ist es] nicht mehr zu übersehen, daß eine Apparatwelt entstanden ist, die praktisch bereits ohne unser Zutun alle nur möglichen Bilder der Welt registriert, und in jeder nur möglichen Weise wiedergibt, auf Bildröhren, Abzügen und dergleichen, derart vielfältig und massenhaft und derart verselbständigt, beinahe schon so, als würde menschliches Bewußtsein dafür gar nicht mehr gebraucht werden. Mit jedem Bild wird eine Szene aus einem Stück, das letzten Endes das als Szene aufgefaßte Ereignis der Welt ist, angefertigt ...“ (Skerbisch). Das Beziehungs- und Bedeutungsfeld der „Szenen“-Bilder ist so beliebig zueinander, daß alle „Szenen“ nach einer totalen Gleichzeitigkeit, Gleichbedeutung und alle durch sie wiedergegebenen Inhalte (durch die Szenen erzählten Ereignisse) nach einem Gesamtbewußtsein aller Geschichten tendieren. Die Tendenz der Foto-Technologie zur Jetzt-Zeit (instante Entwicklung, Polaroid, Video, Fotokopiergerät) spiegelt eine soziale Tendenz zur Instantzeit, zum Instantkonsum wieder – Skerbisch reflektiert die Konsequenzen dieser Bildtendenzen.

In diesem adaptiven Regelkreis von Medienbezug und Realbezug, der entweder als Konflikt (versus) oder als Verschränkung (jetzt) gesehen werden kann, bewegen sich auch die anderen Duo- oder Solo-Arbeiten von Michael Schuster. 1979 kontrastierte er sein fotografisches Selbstporträt mit dem offiziellen Porträt eines Fotostudios, das er nach einem Gang



MICHAEL SCHUSTER/NORBERT BRUNNER, aus: dokumentarische Dialektstudie vom Fersental bis Garmisch-Partenkirchen, 1979

zum Friseur, der ihm eine Frisur nach dessen Entwurf verliehen hatte, anfertigen ließ. Die fotografische Technik des Ausschnittes, der Segmentierung (also einen Medienbezug) übertrug er 1979 auf die Realität, aber nicht so wie einst substituierend (Minoritätengalerie von Kriesche, Bechtold), sondern erstens vertauschend und zweitens real: 1979 tauschte er Segmente/Ausschnitte zweier Schaufenster (Bäckerei und Fotogeschäft) gegeneinander aus. Im Schaufenster der Bäckerei sah man real einen Ausschnitt aus dem Schaufenster des Fotogeschäfts, d.h. Fotoapparate etc. neben den Semmeln. Im Schaufenster des Fotogeschäfts war ein Teil plötzlich mit Bäckereien besetzt. Eine fotografische Sensibilität hat diese Realmontage inszeniert.

Eine ähnliche komplexe Duo-Arbeit wie „Szene“ stellt das ebenfalls mehrteilige Fotowerk gemeinsam mit Norbert Brunner dar: „Dokumentarische Dialektstudie. Vom Fersental bis Garmisch-Partenkirchen“ (1979). Brunner und Schuster suchten vom Südtiroler Fersental bis zum deutschen Garmisch-Partenkirchen 244 Orte auf. An jedem dieser Orte nahmen sie mit dem Tonbandgerät ein Vater-unser-Gebet eines Einheimischen auf, um mit dem Landschaftsverlauf, den gleichzeitigen Sprachverlauf des Tiroler Dialektes zu dokumentieren. „Das Vaterunser deshalb, weil es jeder kennt und weil es jeder in irgend einer Situation schon einmal gesprochen hat“ (N. B./M. S.). Zu dieser topografischen Struktur als Grundlage für eine vokale Struktur, für eine Art Hörtext, gesellte sich auch eine visuelle Struktur, brillant in Szene gesetzt. Auf dem Kirchturm des jeweiligen Ortes wurde eine automatische Kamera postiert, die eine Stunde lang im Abstand von zwei Minuten Aufnahmen vom Dorfplatz machte, das ergab 30 Fotos. Am ersten Ort (St. Franz) wurde zwischen 0 bis 1 Uhr fotografiert, am 2. Ort (Neumarkt) zwischen 1 und 2 Uhr früh, usw., schließlich am letzten Ort (Oberau) zwischen 23–24 Uhr. Die Gesamtheit der 24 Ortsaufnahmen entsprach also den 24 Stunden eines Tages und ergab demnach den Zeitablauf eines Tages. Bei dieser Reihe war die Kamera unbewegt, nur die Zeit verstrich, bewegte sich. Bei einer zweiten Reihe von Fotografien bewegte sich die Kamera. Nicht von der Höhe (wie bei der ersten Reihe), sondern vom Mittelpunkt des jeweiligen Dorfplatzes aus wurden im Abstand von einer Minute 10 Aufnahmen gemacht, die ein Panorama des Platzes boten. In einer dritten Reihe wurden 3 Einzelphotos gemacht. Ein Foto vom Kirchturm aus in Richtung Altar auf die Landschaft, also außerhalb der Kirche, das zweite Foto innerhalb der Kirche ebenfalls in Richtung Altar (und zwar während des Vaterunsers). Die dritte Aufnahme zeigt den Grabstein mit den häufigsten Familiennamen. Unter den jeweiligen Ortsaufnahmen stehen Cassettenrecorder mit Tonaufnahmen des Vaterunser-Gebetes. Raum-Zeit-Parameter, wie wir sie aus der Serien-Sequenz- und Porträtfotografie und aus Strukturen der konzeptuellen Fotografie kennen, greifen perfekt ineinander und bündeln sich hier zu großer Komplexität und Klarheit. Nicht nur die 1-monatige Arbeitsweise, zu Tag- und Nachtstunden auf Kirchtürme zu klettern, bei Pfarrern vorzusprechen etc. ist eine beeindruckende Leistung, sondern auch die Form der „Realitätsaneignung der Kunst ... gleichrangig neben Wissenschaft und Technik“ (P. Weiermair), die Verbindung von Kunstform und Dokumentarismus auf einem für Österreich neuen Niveau.

Das Ende dieser Serie wird in CAMERA AUSTRIA Nr. 14 erscheinen; dort wird Peter Weibel auch auf Leistungen von Autoren/Fotografen eingehen.

Die Teile I und II, sowie Abschnitt 1 von Teil III finden sich in CAMERA AUSTRIA Nr. 5, 6 und 9.

FORUM



FRANZ PFLÜGL

1958 in Linz geboren, seit 1976 Studium an der Technischen Universität Graz/Fachrichtung Maschinenbau, erste fotografische Versuche 1972, seit 1979 stärkeres Interesse an der Fotografie, Besuch von Fotoausstellungen im Forum Stadtpark und Teilname an Workshops (1982 Franco Fontana, André Gelpke, Joan Fontcuberta, Verena von Gagern; 1983 Luigi Ghirri, William Eggleston; außer Verena von Gagern (im Salzburg College) alle im Forum Stadtpark abgehalten). Portfolios: 1981/82 Night, 1982 Vorstadtsiedlung, Linz – Häuser und Architektur

Feste

Meine Aufnahmen sind ohne vorausplanende Idee oder gar ein Konzept entstanden. Ich habe bei diesen Bildern aus rein

persönlichem Interesse fotografiert. Die Situationen, die mein Interesse weckten, waren Feste, Parties oder Konzerte, Orte also, wo ich vor allem mit Gleichaltrigen zusammentraf. Ich glaube, daß die jüngere Generation hier spontaner handeln kann als im Alltag und daß dieser Teil des Lebens am meisten Freiheit bietet und den Wunschträumen meiner Generation am ehesten entspricht. Ich habe dabei versucht vor allem jene Menschen und Aktionen bildlich festzuhalten, die das Leben und ihre Freiheit voll auszukosten versuchen. Meine Meinung zu ihnen ist von Fall zu Fall verschieden und reicht von Kritik bis zur Bewunderung. Inwieweit ich mein Gefühl und das Gefühl meiner Generation in Zeiten „wie diesen“ in den Bildern vermitteln konnte, möge der Betrachter selbst beurteilen.