

Martin Hochleitner

„Am Land“

Beispiele zur Ikonografie der Landschaft in der österreichischen Fotografie nach 1945

„Land der Berge, Land am Strome, Land der Äcker, Land der Dome, Land der Hämmer, Zukunftsreich ...“ – insgesamt fünfmal findet sich das Wort „Land“ am Beginn der österreichischen Bundeshymne aus dem Jahr 1947. Mit ihrem Text schuf Paula von Preradovic eine Einleitung, die Österreich als Naturraum (Berge und Strom) mit den ökonomischen Grundlagen Landwirtschaft (Äcker) und Industrie (Hämmer) sowie einer ideellen Orientierung auf die katholische Kirche (Dome) beschrieb. In den ersten Jahren der Zweiten Republik fügte sich diese Beschreibung eines Landes allerdings nur schwer mit der konkreten Wirklichkeit nach Kriegsende zusammen und traf auch auf kein Bild zu, das österreichische Fotografen zeitgleich festzuhalten versuchten. Andere Konzepte, besonders aus dem Bereich des Fotojournalismus, fanden zumindest stärker Öffentlichkeit. Dazu zählten etwa die Heimkehrer-Reportagen von Ernst Haas und Arbeiten von Erich Lessing, die eine für Österreich neue, weil emotionelle, subjektive und expressive Bildsprache vorstellten.

Der Anfang der österreichischen Bundeshymne hätte viel eher zu jenem fotografischen Bild gepasst, das die Zwischenkriegszeit in ihrer Begegnung mit Landschaft, Natur und Bauernstand vermittelt und als Gegenwelt zu urbanen Strukturen und städtischem Leben beschrieben hatte.¹ Geprägt von einer romantisierenden Grundhaltung war der Zugang zum Thema Land bzw. Landschaft vor dem Zweiten Weltkrieg, wenn nicht auf einer sentimental und folkloristischen, so doch weitgehend ideellen Ebene erfolgt. Die „Heimattfotografie“ der 1920er und 1930er Jahre hatte mit ihren Protagonisten Rudolf Koppitz, Peter Paul Atzwanger und Hans Angerer „ein verinnerlichtes Naturgefühl in ästhetisch überhöhten Bildern eingelöst“² und damit eine Bildstimmung vorbereitet, die vom Nationalsozialismus problemlos übernommen werden konnte.

Trotzdem gab es auch schon in der Zwischenkriegszeit Tendenzen, an denen die österreichische Autorenfotografie ab den 1960er Jahren in ihrem Zugriff auf das umfassende Thema Landschaft anknüpfen sollte. Hierzu gehörten vor allem jene dokumentarischen Ansätze, die ohne ästhetische Verklärung auf eine „systematische Erfassung der Wirklichkeit“³ abzielten.

Als die entsprechenden Strömungen – im Rahmen des umfangreichen Publikations- und Ausstellungsprojektes „Geschichte der Fotografie in Österreich“ von 1983 – erstmals von Otto Hochreiter dargestellt wurden, verband sie der Autor ansatzweise mit Werken Simon Mosers und im Speziellen mit den Fotografien von Fritz Macho. Für dessen Aufnahmen von Bauern aus den Salzburger Bergen konstatierte Hochreiter ein völlig ungezwungenes Verhältnis von Mensch und Landschaft – „ohne vorgefasste Interpretation und bar jeglichen

¹ Hierzu grundsätzlich: Otto Hochreiter: Ländliches Leben. Zur Darstellung des Bauern und der alpinen Landschaft. In: Verein zur Erarbeitung der Geschichte der Fotografie in Österreich (Hrsg.): Geschichte der Fotografie in Österreich. Band 1. (Bad Ischl 1983), S. 414–423.

² Otto Hochreiter: Ländliches Leben, S. 419.

³ Otto Hochreiter: Ländliches Leben, S. 416.

Innerlichkeitsgehabes“⁴. Die von der Sprödigkeit des fotografischen Sehens abgeleitete Ästhetik Fritz Machos bezog Hochreiter schließlich auf August Sander, der Linz allerdings schon 1910 Richtung Köln verlassen hatte und somit auch ohne direkten Einfluss auf die zeitgleiche Fotografie in Österreich geblieben war.

Dafür sollte Jahrzehnte später der österreichische Fotograf Bernhard Fuchs im Werk August Sanders wesentliche Anknüpfungspunkte vorfinden können. Anfang der 1990er Jahre begann der im Mühlviertel in Oberösterreich aufgewachsene Fuchs die Arbeit an einer Porträtserie über die ländliche Bevölkerung dieser Gegend. Die „unmittelbare Verortung im Raum“⁵ erwies sich dabei schon bald als wichtiger Faktor für die Authentizität der fotografischen Wirkung. Der jeweilige Landschaftsausschnitt bedingt im Zusammenspiel mit Physiognomie, Ausdruck, Haltung und Kleidung der Porträtierten eine subtile Beschreibung eines Individuums in seinem persönlichen Umfeld.

Wenn Fuchs unter diesem Gesichtspunkt mit historischen Arbeiten von Fritz Macho und August Sander in Verbindung gebracht werden kann, so beweist dies einerseits die ungebrochene Aktualität einer Porträttradition, die das fotografisch fokussierte Verhältnis von Menschen und ihrer Umgebung u. a. auch in den Kontext einer Landschaft bettet.

Andererseits vermittelt sich hieraus auch das Festhalten an Präsentationsmustern, die von anderen Positionen der österreichischen Fotografie schon seit den späten 1960er Jahren zunehmend kritisch hinterfragt wurden. Während hierzu in den 1970er Jahren besonders die von VALIE EXPORT betriebene feministische Analyse der traditionellen Darstellungen von Frauen gehörte, gewannen um 1980 auch Fotos vom „ländlichen Leben“ an Bedeutung für die entsprechende Präsentationskritik. Sie wurde exemplarisch in der Werkgruppe „Das Land“ von Manfred Willmann aus den Jahren 1981 bis 1983 formuliert. Wesen und Eigenart dieser Serie werden durch einen Vergleich mit einer kurz zuvor entstandenen Fotoarbeit von Nikolaus Walter deutlich. Über mehrere Monate hatte Walter in den späten 1970er Jahren die bäuerliche Bevölkerung im Walsertal in Vorarlberg fotografisch begleitet. Das Resultat war eine einfühlsame Beschreibung von Menschen, deren Dasein zutiefst von der alpinen Landschaft geprägt wurde.

Demgegenüber gaben die Arbeiten Manfred Willmanns völlig konträre Kommentare auf das Leben am Land ab. Seine in der südlichen Weststeiermark entstandenen Aufnahmen von landwirtschaftlichen Arbeiten, dem bäuerlich Alltag, Festen, Pflanzen, Tieren und Menschen aller Generationen waren jeglicher Form von Idylle entgegengesetzt. So könnten sich nach Marina Grzinic „subtile Land(schafts)melancholie und tiefe Empfindungen hier auf einmal in Gewaltausbrüche verwandeln“⁶. Was die gleichzeitige Rezeption in den 1980er Jahren noch als „Bruch mit den Traditionen dokumentarischer Arbeit“ und als „Problematisierung der Wirklichkeitsvermittlung durch die Fotografie“⁷ beschrieb, wurde knapp zwei Jahrzehnte später als „eine der wichtigsten bildkünstlerischen Dokumentationen Österreichs“⁸ bezeichnet. Entscheidend für diesen Wandel war allerdings nicht nur ein verändertes Verständnis von Dokumentation, sondern auch eine neue Einschätzung von Subjektivität und Ästhetik in

⁴ Otto Hochreiter: Ländliches Leben, S. 421.

⁵ Sabine Brümmer und Geraldine Spiekermann: Von äußerer Hülle und innerer Stille. In: Reaktionen. Bernhard Fuchs. Portraits in Farbe im Dialog mit Bildern aus der fotografischen Sammlung. Ausstellungskatalog. (Essen: Museum Folkwang, 2000), S. 4.

⁶ Marina Grzinic: Manfred Willmann: Wilde Verwirrtheit. In: Manfred Willmann. Ausstellungskatalog. (Wien: Secession, 2003), S. 14.

⁷ Michael Mauracher: Bildfolgen und Serien. Zur Geschichte der Dokumentarfotografie in Österreich. In: Geschichte der Fotografie in Österreich, S. 333.

⁸ Wolfgang Kos: Mentale Vermessungen. In: Manfred Willmann, S. 30.

fotografischen Konzepten. Gerade weil Willmanns Arbeiten als „subjektiv“⁹ und ohne „Ästhetisierungsmehrwert“¹⁰ empfunden wurden, schienen sie das Leben am Land authentischer und umfassender als vorausgegangene Projekte zu dokumentieren. Deren von Objektivität und Ästhetik bestimmter Dokumentationsanspruch wurde als Stil unter Stilen enttarnt und einer Repräsentationskritik unterzogen. Willmanns Blick auf Szenen im Umfeld der Häuser „Pongratzen 14 und 26“ entsprach damit einer Haltung, die als Fragestellung nach dem Ausdruckspotenzial von kulturellen und sozialen Randzonen durch amerikanische Künstler wie Robert Adams, Lewis Baltz, William Egglestone, Stephen Shore und Joel Sternfeld „erstmalig gestellt und innerhalb eines europäischen Zusammenhangs nachvollzogen und fortentwickelt wurden“.¹¹ Die exemplarisch für das Werk des deutschen Fotografen Joachim Brohm zuletzt von Heinz Liesbrock beschriebene „visuelle Dynamisierung von unspektakulären Örtlichkeiten durch besondere Blickstellungen“ findet in Willmanns „Ausblitzen“ von alltäglichen Situationen eine strukturelle Parallele. Ebenso kommen bei ihm auch „die dokumentarische Absicht und die Suche nach einer ikonischen Struktur innerhalb des Sichtbaren im Bild zu einer spezifischen Situation zusammen“.

„Heimat bist du großer Söhne, Volk begnadet für das Schöne, vielgerühmtes Österreich ...“ – die Fortsetzung der ersten Strophe der österreichischen Bundeshymne beginnt mit jenem Wort, das mit seinen vielfältigsten Codierungen und durch seine kontinuierliche Instrumentalisierung zu einem der schwierigsten Begriffe der österreichischen Identität nach 1945 werden sollte: Heimat.

Eine differenzierte Problemgeschichte erzählen dabei auch jene Bildbeispiele der österreichischen Fotografie, die dem Thema Landschaft zugeordnet werden können.

So setzten ja auch schon die Fotografien Manfred Willmanns einen speziellen Heimatbegriff voraus – allerdings nicht im Sinne einer Visualisierung durch den Künstler, sondern einer kritischen Distanzierung. Wie in der österreichischen Literatur der 1970er Jahre war der Begriff Heimat auch in der bildenden Kunst und Fotografie vor 1980 weder in seiner individuellen noch kollektiven Zuordenbarkeit intensiver überprüft worden. Vielmehr implizierte Heimat vorrangig nationale Bedeutungsebenen, die in ihrer Wechselwirkung zur Rolle Österreichs im Nationalsozialismus jedoch noch nicht weiter ausdifferenziert worden waren.

Hinzu kam, dass die nationalsozialistische Vergangenheit weitgehend ausgeblendet und die „Opferthese“ Österreichs im Dritten Reich zum fixen Bestandteil des Selbstverständnisses der Zweiten Republik geworden war. Somit verwundert auch nicht das weitgehende Fehlen von fotografischen Projekten, die sich in Österreich vor 1980 mit der *politischen* Landschaft beschäftigten.

Als Peter Zawrel dieses Phänomen 1995 bearbeitete, beschrieb er es als „Unfähigkeit zur Erinnerung“¹², das nur von wenigen Ausnahmen durchbrochen worden sei. Eine sah er in der Position von Heimrad Bäcker, der seit den 1960er Jahren die Konzentrationslager Mauthausen und Gusen fotografiert hatte. Die Aufnahmen standen in unmittelbarem Zusammenhang mit Bäckers literarischem Werk, das sich ebenfalls über Jahrzehnte mit der Menschenvernichtung durch den Nationalsozialismus auseinandergesetzt hatte. Seine Texte, die wiederholt der konkreten Dichtung und Visuellen Poesie zugeordnet wurden, liefern wesentliche Hinweise auf

⁹ Wolfgang Kos: Mentale Vermessungen, S. 30.

¹⁰ Marina Grzinic: Manfred Willmann, S. 15.

¹¹ Einen Überblick liefert hierzu Heinz Liesbrock: Landschaft, Ding, Mensch. In: Landschaft. Landscape. Ausstellungskatalog. (Hannover: Niedersächsische Sparkassenstiftung; Göttingen: Steidl, 2002), S. 22f.

¹² Peter Zawrel: Das Vergessen erinnern. Über die Ränder der österreichischen Photographie. In: Fisch und Fleisch. Photographie aus Österreich 1945–1995. Ausstellungskatalog. (Krems: Kunsthalle, 1995), S. 12ff, besonders S. 14–15.

das fotografische Selbstverständnis, das erst im Laufe der 1990er Jahre im Kontext der Kunst und der österreichischen Fotografie nach 1945 rezipiert wurde.

Bäckers literarisches Konzept ging davon aus, dass es für die Ereignisse während des Zweiten Weltkrieges keine Beschreibung geben könne. Folglich arbeitete er nur mit authentischen Sprachmaterialien, die von ihm übernommen und mit verschiedenen Verfahren wie der Reduktion, der Wiederholung und der Montage gekoppelt wurden. Hieraus resultierten Zitate, die einerseits „die Reflexion des Zitats durch den Autor“¹³ repräsentierten und andererseits jede „außerhalb des Zitats liegende Literarizität“ ausschlossen. Ebenso analytisch erfolgte Bäckers Einsatz der Fotografie. Seine Aufnahmen des Lagers, der Baracken, von Relikten und Details wirken wie „Fixierungen von Sachbeobachtungen“. Ihre Stärke liegt wie bei den Texten nicht in der Narration, sondern „in der Konzentration der Aufmerksamkeit auf die Strukturen der Dinge“¹⁴. Gleichzeitig verwendete Heimrad Bäcker auch im Medium der Fotografie eine Form der Montage, die er speziell für die Erfassung der Landschaft und des Geländes der Lager Mauthausen und Gusen in den späten 1960er Jahren entwickelte. Dabei klebte er immer mehrere Fotos nebeneinander und konnte folglich das Panorama einer Landschaft als Summe von Einzelbildern erzeugen. Oftmals führte er in seinen Montagen auch unterschiedliche Ansichten von topografischen Situationen zusammen und bildete hieraus ein Modell, das den differenzierten Zugang an den Ort des Holocaust programmatisch vortrug.

Was Bäckers spezifische und über Jahrzehnte betriebene Auseinandersetzung mit der konkreten Landschaft um das Konzentrationslager Mauthausen von den Arbeiten der beiden Fotografen Bernhard Fuchs und Manfred Willmann von Beginn an unterschied, war ihre stärkere Koppelung an das Thema Erinnerung. Bildete die Landschaft sowohl bei Willmann als auch bei Fuchs eine Klammer zwischen der eigenen Biografie, einer inneren Wirklichkeit und kollektiven Vorstellungs- bzw. Erfahrungsmustern vom „Leben am Land“, so intendierte Bäcker in seinem fotografischen Zugriff auf die Landschaft eine unmittelbare Bezugnahme auf die nationalsozialistische Menschenvernichtung. Seine Fotografien fokussierten die Landschaft als Ort der Erinnerung an eine Geschichte, die ihre sichtbaren und unsichtbaren Spuren in eben dieser Landschaft hinterlassen hatte. Das Festhalten von Veränderungen geschah nicht im Sinne einer Dokumentation, sondern einer kritischen Hinterfragung von Möglichkeiten und Funktionen des Gedächtnisses.

Ein ähnliche Intention verfolgte Anfang der 1980er Jahre auch der seit 1973 in Österreich lebende Fotograf Seiichi Furuya aus Japan. Noch vor der Ostöffnung war er im Zuge seiner Arbeit „Staatsgrenze“ entlang der österreichischen Grenze zur damaligen Tschechoslowakei, zu Ungarn und Jugoslawien gereist, um dem Phänomen des „Eisernen Vorhangs“ nachzugehen. Es entstanden Fotografien von Landschaften, die sich – wie bei Bäcker – „nicht auf die Dokumentation des optischen Sachverhalts beschränkten“¹⁵, sondern – auch durch die Koppelung mit kurzen Texten – auf „Spuren der Grenze im Denken und Handeln der Anwohner“ abzielten. Die Fotografien beschrieben ein „unbekanntes Land“¹⁶ als Resultat eines politisch-historischen Prozesses, der von Furuya sowohl reflektiert als auch auf seine unmittelbaren Auswirkungen auf die (Menschen einer) Landschaft thematisiert wurde.

¹³ Detlef Hoffmann: Die Fotografien Heimrad Bäcker. In: Thomas Eder und Martin Hochleitner (Hrsg.): Heimrad Bäcker. Ausstellungskatalog. (Linz: Landesgalerie; Graz: Droschl, 2003), S. 290.

¹⁴ Detlef Hoffmann: Die Fotografien Heimrad Bäcker, S. 293.

¹⁵ Seiichi Furuya: Alive. Ausstellungskatalog. (Wien: Albertina, 2004), o.S.

¹⁶ Michael Mauracher: Bildfolgen und Serien, S. 333.

Alle bisher vorgestellten Arbeiten stimmten – trotz der unterschiedlichen Konzepte – darin überein, dass sie ihren jeweiligen Landschaftsbegriff unabhängig von Fragen der Urbanität verfolgten. Weder setzten sie ein Gegensatzpaar von Stadt und Land voraus, noch thematisierten sie die ökonomische Erschließung von Naturräumen bzw. die Wechselwirkung von Natur und Zivilisation. In der österreichischen Fotografie war dieses Themenfeld erstmals in den 1960er Jahren von Elfriede Mejchar aufgegriffen worden. Über einen Zeitraum von knapp zehn Jahren dokumentierte sie mit Aufnahmen u. a. der Simmeringer Heide den Strukturwandel einer Wiener Umlandgemeinde von einem Naturraum zu einem Industrie- bzw. groß angelegten Einkaufsgebiet.

Was sich in den folgenden Jahren unter den Schlagworten Suburbanisierung und Zersiedelung als die bislang tief greifendste Umformung von Landschaft erweisen sollte, wurde von der Fotografie mit unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen auf historische, soziale, ökologische, ökonomische und politische Prozesse begleitet. Das Resultat waren Projekte, die sich zwar nach wie vor von einem Landschaftsbegriff aus verfolgen ließen, allerdings genauso aus dem Blick des Urbanen angesehen werden konnten. In diesem Zustand wurde das Gegensatzpaar zwischen Stadt und Landschaft zwar nicht aufgehoben, jedoch um die Idee der „Stadt als zweite Natur“¹⁷ erweitert. Exemplarisch vermittelte sich dieses Phänomen in der Rezeption der österreichischen Fotografin Margherita Spiluttini.

So wurde etwa die gleiche Aufnahme des „Steinbruchs von Deutsch-Altenburg“ sowohl bei der Ausstellung „The Waste Land. Wüste und Eis. Ödlandschaften in der Fotografie“ im Wiener Atelier Augarten¹⁸ als auch in einer Präsentationsreihe der Fotogalerie Wien¹⁹ zum Thema Architektur gezeigt. In beiden Fällen vermittelte die Position Spiluttinis die künstlerische Reflexion über die Industrialisierung von Naturräumen und die Aufmerksamkeit auf neue landschaftliche Situationen. Zudem repräsentierte gerade der präzise, nüchtern-sachliche Aufnahmestil ihrer Bilder eine der grundlegenden Veränderungen in der Rezeption von Landschaftsfotografien seit den 1990er Jahren.

Wo die Ausstellung in der Fotogalerie von 1997 noch behutsam²⁰ den Begriff der Ästhetik in der Wirkung von Spiluttinis Arbeiten ortete, wurden Sachlichkeit und Ästhetik – vor allem im Umfeld der Becher-Schule – schon seit Jahren in einem neuen Wechselverhältnis von Fotografie und Malerei gesehen. Als Folie für die neue Verbindung von sachlichem Charakter und malerischer Wirkung trug diese Form der Landschaftsfotografie in den 1990er Jahren wesentlich zu einer Reetablierung einer ästhetischen Dimension des Erhabenen bei.

Als Christine Frisinghelli im Rahmen des Projektes „Geschichte der Fotografie in Österreich“ einen Überblick über die aktuellsten Tendenzen der österreichischen Autorenfotografie um 1980 lieferte, schloss sie mit einem Hinweis auf verschiedene fotografische Annäherungen an das Phänomen „Natur“²¹. Im gleichen Zusammenhang konstatierte Otto Hochreiters Bearbeitung der österreichischen Landschaftsfotografie eine Renaissance von „relevanten fotografischen Arbeiten über das Landleben“²² und Michael Mauracher beschrieb schließlich im Bereich der

¹⁷ Arno Ritter: Ohne Titel. In: Architektur. Ausstellungskatalog. (Wien: Fotogalerie, 1997), S. 5.

¹⁸ Thomas Trummer (Hrsg.): The Waste Land. Wüste und Eis. Ödlandschaften in der Fotografie.

Ausstellungskatalog. (Wien: Atelier Augarten, 2001).

¹⁹ Architektur. Ausstellungskatalog. (Wien: Fotogalerie, 1997).

²⁰ Die Arbeiten würden einer gewissen Ästhetik „nicht entbehren“. In: Architektur, S. 7.

²¹ Christine Frisinghelli: Wo hört die Geschichte auf? Zur Autorenfotografie in Österreich. In: Geschichte der Fotografie in Österreich, S. 483.

²² Otto Hochreiter: Ländliches Leben, S. 422.

damals jüngsten Dokumentarfotografie²³ mehrere Arbeiten, die sich explizit dem Thema Landschaft widmeten.

Alle drei Erwähnungen verdeutlichen um 1980 eine Entwicklung, bei der die Fotografie seit den 1960er Jahren die Entmythisierung von Landschaft und des Lebens am Land vorangetrieben hatte und gleichzeitig zu einem wichtigen Medium der Erinnerung in Österreich geworden war. Obwohl entsprechende Konzepte seit diesem Zeitraum zwar weitergeführt wurden, begünstigte die Landschaftsfotografie der 1990er Jahre eine neuerliche Ästhetisierung und „Re-Mythisierung von bildhaften und romantisierenden Darstellungen“²⁴. Die jüngste Entwicklungsphase, die etwa im Werk von Werner Schrödl an subtilen Gegenwirklichkeiten arbeitet, beginnt neue Landschaften zu konstruieren. Landschaft wird nicht mehr nur beschrieben, dokumentiert, manipuliert und auf Spuren hin untersucht, sondern auch inszeniert und neu geschaffen. Die Fotografien vermitteln künstliche Welten, in denen die Objektivität des Mediums mit illusionistischen Momenten und verschiedenen Irritationsstrategien gekoppelt wird. Als letzter Beitrag zu einer auf Beispiele der österreichischen Fotografie nach 1945 beschränkten und auf die Landschaft konzentrierten Beobachtung zeigt die Position Schrödl die ungebrochene Aktualität eines ikonografischen Konzepts, das seit der Erfindung der Fotografie zentrales Anliegen der Bilderfassung und Bildaussage ist: Landschaft.

²³ Michael Mauracher: Bildfolgen und Serien, S. 332–334.

²⁴ Thomas Trummer: The Waste Land, S. 13.