

## KÜNSTLERISCHE FOTOGRAFIE AN DER GRAPHISCHEN LEHR- UND VERSUCHSANSTALT 1888–1955

Astrid Lechner



Anonym

*Die ersten Schüler und Schülerinnen der fotografischen Abteilung unter Professor Hans Lenhard, 1888  
Silbergelatine, 23 x 29,8 cm*

Die fotografische Industrie und mit ihr alle Sparten der Reproduktionstechnik erlebten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen außerordentlichen Aufschwung. Die Weiterentwicklung der Autotypie ermöglichte die kostengünstige Vervielfältigung fotografischer Vorlagen für den Buchdruck und schuf einen enormen Bedarf an qualifizierten Fachkräften. Es kam also nicht von ungefähr, dass der Gedanke, eine Ausbildungsstätte zu gründen, aus der „Photographischen Gesellschaft“<sup>1</sup> in Wien hervorging – einem Verein, der, 1861 gegründet, viele Wissenschaftler, Industrielle, gewerbliche Fotografen und Privatmänner zu einem Zentrum fotografischer Entwicklung versammelte. Schon 1875 führten die Bestrebungen des Chemieprofessors Emil Hornig (1828–1890), der als Privatdozent für Fotografie an der Technischen Hochschule in Wien tätig war, zur Errichtung eines Schulateliers für Reproduktionstechnik an der Salzburger Staatsgewerbeschule. In diesem Vorläufermodell blieb die Verwendung der Fotografie aber auf die Reproduktion beschränkt. Schon elf Jahre später, 1886, wurde das Atelier – wahrscheinlich auf Drängen der Vertreter der Wiener Industrie, die eine Ausbildung in der Hauptstadt protegierten – aufgelöst.

Josef Maria Eder (1855–1944), der sich 1880 an der Technischen Hochschule für Fotochemie habilitierte und Mitglied der „Photographischen Gesellschaft“ war, griff die Idee einer staatlichen Lehranstalt auf und trieb die Entwicklung voran, indem er 1885 im „Österreichischen Museum für Kunst und Industrie“ (dem späteren „Museum für angewandte Kunst“) einen Vortrag „Ueber die Einführung der Photographie an Kunstschulen und die Errichtung einer photographischen Versuchsanstalt in Wien“<sup>2</sup> hielt. Es war kein Zufall, dass Eder die Räumlichkeiten gerade dieses Museums für die Präsentation seiner Ideen wählte. Das traditionelle Kunsthandwerk erfuhr 1868 mit der Gründung der Kunstgewerbeschule, die dem „Museum für Kunst und Industrie“ angeschlossen war, staatliche Förderung.

Angeregt durch das Vorbild der englischen Reformbewegung um William Morris strebten die Initiatoren die Belebung der modernen

1 Die „Photographische Gesellschaft“ wurde nach dem Vorbild der bereits seit 1852/1853 beziehungsweise 1855 bestehenden Vereinigungen in London und Paris gegründet.

2 Josef Maria Eder, Ueber die Einführung der Photographie an Kunstschulen und die Errichtung einer photographischen Versuchsanstalt in Wien, in: *Mitteilungen des k.k. Oesterreich. Museums für Kunst und Industrie*, Monatsschrift für Kunst und Gewerbe, 20. Jg., 1885, Nr. 237, S. 409–414.

kunstgewerblichen Industrie und einen damit verbundenen industriellen wie materiellen Aufschwung an.

Der gewählte Zeitpunkt zur Gründung einer gewerblichen Lehranstalt schien günstig, da mit der 1882 in Österreich stattfindenden Schulreform Fachschulen, die ursprünglich dem Handelsministerium unterstellt waren, unter die Leitung des Unterrichtsministeriums kamen. Das liberale Bürgertum sah nach Auflösung der Zünfte in der Schule eine geeignete Institution, um das künstlerische Handwerk zu fördern und ihm einen institutionellen Rahmen zu geben.

Eder, der schon zu dieser Zeit ein vom Handelsministerium gestütztes Versuchsatelier<sup>3</sup> betrieb (Sinn und Zweck war die wissenschaftliche Prüfung und Erforschung fotografischer Verfahren), strebte eine universelle Ausbildung an. Er erkannte, dass in der Verbindung von Kunst, Gewerbe und Wissenschaft eine einzigartig dynamische Kombination von einander ergänzenden Disziplinen gegeben war. Der damit möglich gemachte Austausch eröffnete ganz neue Perspektiven für ein noch junges, sich rasant weiterentwickelndes Medium. Im institutionellen Rahmen wurde Fotografie nur an Universitäten, als Hilfswissenschaft für diverse technische Fächer und in Form von befristeten Vorlesungen gelehrt. Nur wenige Privat Institute nahmen sich der Fotografie als Lehrgegenstand an.

Als Reaktion auf seinen Vortrag im „Museum für Kunst und Industrie“ betraute das Unterrichtsministerium Eder mit der Planung einer Lehranstalt. Die Strukturen der staatlichen Gewerbeschulen dienten Eder als Muster. Als der Entwurf schließlich auf kaiserlichen Beschluss genehmigt wurde, setzte man Eder als Leiter ein. Er sollte für die nächsten zweieinhalb Jahrzehnte die Geschicke der Schule bestimmen.

Die am 1. März 1888 eröffnete „K.k. Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproductionsverfahren in Wien“<sup>4</sup> war weltweit die erste staatliche Ausbildungsstätte dieser Art. In der universalen Musterschule waren folgende Sparten vertreten: eine Ausbildung für Porträt-, Landschafts- und Reproduktionsfotografie, sämtliche Bereiche der damals betriebenen mechanischen Drucktechniken, eine wissenschaftliche Versuchsanstalt<sup>5</sup>



Madame d'Ora (Dora Kallmus, Arthur Benda)  
Alban Berg, 1909  
Pigmentdruck, 48,3 x 35,7 cm

3 Das Versuchsatelier wurde 1882 an der Höheren Staatsgewerbeschule in der Annagasse im ersten Wiener Gemeindebezirk errichtet.

4 Ab 1897 änderte die Schule ihren Namen in „K.k. Graphische Lehr- und Versuchsanstalt in Wien“ und wird im Weiteren abgekürzt als „Graphische“ genannt.

5 Zur Wissenschaftsfotografie an der „Graphischen“ vergleiche Monika Fabers Beitrag „Josef Maria Eder und die wissenschaftliche Fotografie 1855–1918“ in dieser Publikation, S. 141–169.

und (ab 1897) eine Abteilung für Buch- und Illustrationsgewerbe. Die Gründungsstatuten sahen auch die Anlegung einer Sammlung vor, die Fotografie, Grafik, eine Bibliothek sowie Apparate umfassen sollte. In Form von Abendkursen wurden „Photographische Prakticen“ für Amateure angeboten.

### HANS LENHARD – BEGINN DES FOTOGRAFISCHEN UNTERRICHTS

Eder bemühte sich, namhafte Fachleute an sein Institut zu binden. Als ersten Lehrer für Fotografie und Retusche setzte er Hans Lenhard (1853–1920) ein. Lenhard, der über Jahre dem großen Wiener Atelier Josef Löwy als künstlerischer Leiter vorstand, schien auch pädagogisch für seine zukünftige Aufgabe an der Schule prädestiniert zu sein. Als erster Vorsitzender des 1882 gegründeten „Vereins für photographische Mitarbeiter in Wien“ setzte er sich für die Hebung des Standes der fotografischen Gehilfen ein.

Im historistischen Formenvokabular festgefahren und durch immer billiger werdende Konkurrenz bedrängt, befand sich die gewerbliche Porträtfotografie seit den 1870er-Jahren in einer Sackgasse. An die ästhetische Qualität fotografischer Aufnahmen wurden kaum mehr Ansprüche gestellt.

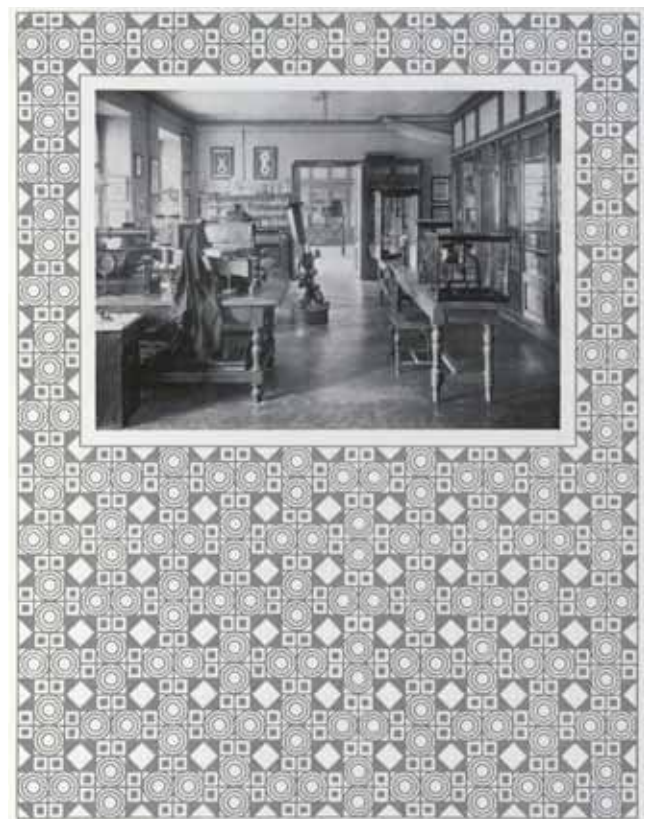
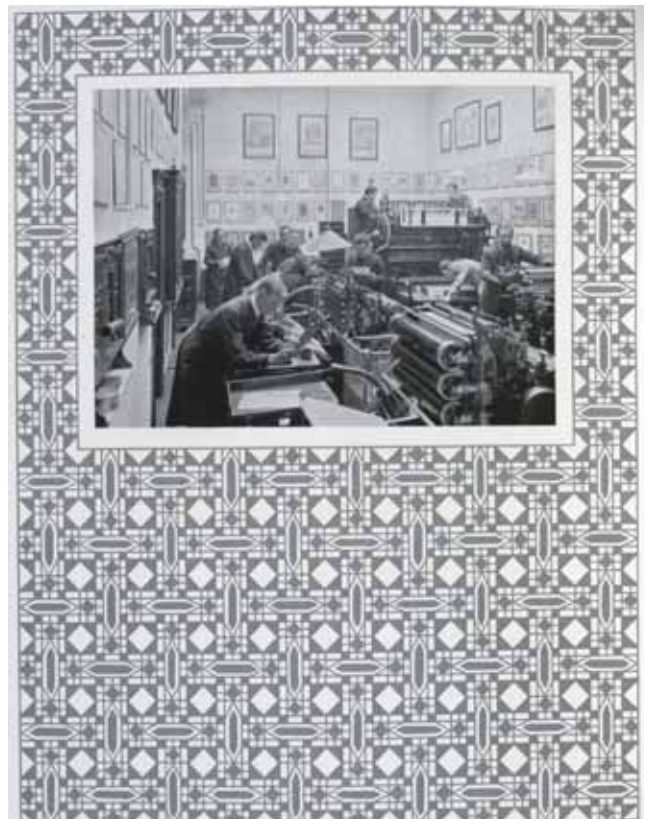
Die internationale fotografische Reformbewegung des Piktorialismus, die zeitlich mit der Gründung der „Graphischen“ zusammenfiel, entwickelte sich in Wien ebenfalls aus der „Photographischen Gesellschaft“ heraus. Wohlhabende, aus bürgerlichen Schichten stammende Amateure betrieben die Fotografie aus Neigung und organisierten sich bald in eigenen Vereinen. Die Amateure verstanden sich als Künstler und propagierten einen subjektiven stimmungsvollen Scheindruck. Malerische Unschärfe wurde durch aufwendige Edeldruckverfahren umgesetzt. Die gewerblichen österreichischen Ateliers verschlossen sich lange diesen neuen Strömungen und sahen die Amateure anfänglich als lästige Konkurrenz, doch erkannte man schließlich auch im Gewerbe die Notwendigkeit einer fundierten technischen wie ästhetischen Ausbildung des Nachwuchses. Hans Lenhard, der – obgleich professioneller Fotograf – einem dieser Amateurvereine angehörte, nahm die neuen Anregungen in gemäßigter Form auf und übertrug sie auf seinen Unterricht.

Die ersten gewerblichen Ateliers, in denen die reformierte Porträtfotografie betrieben wurde, leiteten ehemalige Schüler Lenhards:

Anonym

*Einblicke in die Räumlichkeiten der „K.k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt“: Zeichensaal, Maschinensaal (Buchdruckerei), Bibliothekssaal, Fotocbemisches Laboratorium, 1913*  
Lichtdruck, je 18,8 x 14,8 cm





Hermann Kosel (1867–1945) und Dora Kallmus (die ihr Atelier „Madame d’Ora“ nannte, 1881–1963). Als Kallmus die Schule von 1904 bis 1906 besuchte, war Frauen nur ein beschränkter Zugang erlaubt. Als außerordentliche Schülerinnen durften sie allein die Zeichen-, Mal- und Retuschierkurse besuchen.<sup>6</sup> Erst auf Intervention des Bundes österreichischer Frauenvereine hin sollte Frauen 1908 der Zugang zu allen Sparten erlaubt werden. Kallmus führte ein höchst exklusives Atelier, in dem sie vor allem die ‚bessere‘ Gesellschaft empfing. Die hohe Wertschätzung, die man den anspruchsvollen Porträts von Kallmus entgegenbrachte, veranlasste Eder, sie 1919 mit der Durchführung eines Spezialkurses über „Bildmäßige Porträtphotographie“ zu betrauen.

Eder, in viele internationale Projekte involviert, forcierte eine rege Ausstellungstätigkeit. Bereits ein halbes Jahr nach der Gründung präsentierte sich die Lehranstalt erstmals mit ihren Arbeiten. Auf den Weltausstellungen von Paris 1900 und St. Louis 1904 trug die Schule beide Male den „grand prix“ davon. Die Ausstellungsobjekte, die vor allem einem didaktischen Lehrziel entsprachen, förderten durch ihr hohes technisches Niveau den ausgezeichneten Ruf der Schule. Die Arbeiten wurden anonym präsentiert, die Leistungen sollten nur Aufschluss über die Qualität der Ausbildung und nicht die Fähigkeit des Einzelnen geben. Durch die Präsentation im Rahmen dieser Großausstellungen errang die „Graphische“ internationale Beachtung und etablierte sich weltweit als führende Lehranstalt. Ihre Ausstattung entsprach dem neuesten Stand der technischen Entwicklung. In dieser frühen Phase inspizierten deutsche, englische, französische, holländische und japanische Delegationen die Einrichtung und nahmen Einblick in den Unterricht. Aus Amerika bat man um Zusendung der hauseigenen Statuten.<sup>7</sup> Vergleichbare europäische Institutionen, die noch vor der Jahrhundertwende entstanden, waren die 1887 in Paris gegründete Hochschule für grafische Künste und Gewerbe, die „Ecole Estienne“, und eine 1890 eröffnete Schule für Buchgewerbe. In Deutschland folgte man bei der Gründung des „Photomechanischen Instituts“ an der Leipziger Kunstakademie 1893 dezidiert dem Wiener Vorbild. Der Schwerpunkt aller neu gegründeten Institutionen lag jedoch auf dem fotografischen Reproduktionsgewerbe, das zu einem immer bedeutenderen Wirtschaftsfaktor heranwuchs.

Einen großen Teil der internationalen Reputation verdankte die „Graphische“ der publizistischen Tätigkeit ihrer Lehrkräfte.

<sup>6</sup> Die fotografische Ausbildung dauerte drei Jahre: In den ersten zwei Jahren konzentrierte sie sich auf den Zeichenunterricht, im zweiten Jahrgang wurde der Stundenplan zusätzlich auf Unterweisungen im Labor erweitert. Erst im dritten Ausbildungsjahr erhielten die Schüler praktischen Unterricht im Atelier und im Freien. Die starke Gewichtung auf die zeichnerische Ausbildung mag mit Eders Orientierung an kunstgewerblichen Fachschulen zu erklären sein.

<sup>7</sup> Aufzeichnungen über die internationalen Kontakte wurden regelmäßig in der Zeitschrift *Photographische Correspondenz*, dem Organ der „Photographischen Gesellschaft in Wien“, veröffentlicht.

Forschungsergebnisse wurden laufend in der *Photographischen Correspondenz* veröffentlicht.

### KAREL NOVÁK – ÄSTHETISCHE NEUORIENTIERUNG

Obwohl Eder mit Lenhards Berufung ganz offensichtlich die Notwendigkeit einer Reform der Porträtfotografie erkannt hatte, war die ästhetische Schulung keines seiner Hauptanliegen. Viel größere Bedeutung maß er der technischen Ausbildung bei. Verglichen mit der 1900 gegründeten „Lehr- und Versuchsanstalt“ in München, die durch die Berufung des renommierten Kunstfotografen Frank Eugen prononciert die künstlerische Ausbildung förderte, zeigte Eder erst mit der Einsetzung des ehemaligen Schülers Karel Novák (1875–1950) innovativere Tendenzen. Bei der *Internationalen Ausstellung in Dresden 1909* – die den Versuch unternahm, eine Gesamtdarstellung aller Sparten der zeitgenössischen Fotografie zu geben – hatte die Kunstfotografie ein Jahr zuvor ihren absoluten Höhepunkt gefeiert. Eder fungierte damals als Präsident der österreichischen Ausstellungskommission. Die „Graphische“ präsentierte sich nicht gemeinsam mit den anderen Lehranstalten, sondern war im österreichischen Pavillon untergebracht, einem von dem Wiener Architekten Otto Prutscher entworfenen und mit ausgewählten kunstgewerblichen Produkten geschmückten Gesamtkunstwerk.

Novák, der ab 1910 unterrichtete, vermittelte den Schülern seine Vorliebe für ornamental-stilisierte Inszenierungen, anhand deren er ästhetischen Ausdruck, Linienführung, Flächenaufteilung und Ausstattung demonstrierte. Vorgaben, die seine Schüler Anton Josef Trčka (1893–1940), der sich als Fotograf Antios nannte, und Rudolf Koppitz (1884–1936) in vielen Kompositions- und Bewegungsstudien experimentell erprobten. Die flächige Ästhetik des Jugendstils und der Hang zum Ornament bestimmten ihren Blick auf den Menschen und seinen Körper. Koppitz, der schon nach einem Jahr Ausbildung zum Assistenten aufstieg, entwickelte sich bald zur einflussreichsten Lehrerpersönlichkeit der Anstalt. Trčka war als einziger Schüler mit mehr als einer Arbeit – einer Figurenkomposition und einer Landschaft – in dem 1913 als Festschrift zum 25-jährigen Bestehen der Schule herausgegebenen Prachtband vertreten. Diese Festschrift, eine eindrucksvolle Arbeit der schuleigenen Werkstätten, sollte die technische



Erwin Puchinger

*Buchumschlag der Festschrift zum 25-jährigen Bestehen der „K.k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt“*



Perfektion der Ausbildung demonstrieren. Das Buch, mit modernster Typografie, aufwendigster Grafik und edlen Bildbeilagen ausgestattet, war ein kostbares Werk der Handwerkskunst des Jugendstils. Das hohe Niveau der schulischen Leistung wurde 1914 bei der *Internationalen Ausstellung für Buchgewerbe und Grafik* in Leipzig mit dem „Großen Preis“ gewürdigt.

### ZWISCHEN DEN KRIEGEN – „KUNST- UND HEIMATFOTOGRAFIE“

Eine Reform des Unterrichtsplans, zum Beispiel die Zusammenfassung der Zeichen- und Illustrationsklassen zu einer Abteilung für Gebrauchsgrafik, führte Rudolf Junk (1880–1943) – von 1924 bis 1943 Direktor der Schule – durch. Als ausgebildeter Grafiker, langjähriger Präsident des Hagenbundes und Mitbegründer des Österreichischen Werkbundes verfolgte er ein ästhetisch ambitionierteres, weniger wissenschaftlich ausgerichtetes Konzept als Eder. Junk stützte sich vor allem auf Koppitz, der durch seine rege Ausstellungstätigkeit international einen hohen Bekanntheitsgrad erreichte.

Neben den schon bestehenden Ateliers etablierten sich nach dem Ersten Weltkrieg weitere moderne Porträtstudios in Wien. In dem ehemals von Männern dominierten Gewerbe überzog nun die Anzahl der Fotografinnen; fast alle erhielten ihre Ausbildung an der „Graphischen“: Trude Fleischmann (1895–1990), Kitty Hoffmann (1900–1968), Edith Glogau (1898–?), um nur einige zu nennen. Besonders Fleischmann, eine Schülerin Nováks, ragte mit ihren noch vom Piktorialismus geprägten psychologisierenden Porträts hervor, in denen der Modulation des Lichts und der Konzentration auf Kopf und Hände große Bedeutung zukam. Ähnlich wie Koppitz führte sie die Tradition des Jugendstils in erlesenen Arrangements fort.

Um mit der Neuorientierung des Fotografenberufs nach dem Ersten Weltkrieg Schritt halten zu können, kürzte man den Zeichenunterricht und die theoretischen Fächer und führte bereits im zweiten Ausbildungsjahr die praktische Fotografie ein. Mit der Erschließung neuer Berufsfelder kam es 1923 zur Einführung der „Technischen Fotografie“ und der „Reklamefotografie“.

Die 1929 vom Deutschen Werkbund veranstaltete Ausstellung *Film und Foto (Fifo)*, die ein Jahr später im „Museum für Kunst und Industrie“ in Wien Station machte, manifestierte auf bisher umfassendste Weise die



neuen fotografischen Tendenzen der Zwanzigerjahre. Junk, der den Besuch der Ausstellung empfahl, jedoch das theoretische Konzept kritisierte, war avantgardistischen Bildinhalten gegenüber nicht aufgeschlossen; er vermisste „Seele“ und „Wesen“<sup>8</sup>. Diese Haltung Junks erklärt auch, warum im Unterricht, trotz der zögerlichen Annahme neuer Sehweisen, konventionelle Themen beibehalten wurden.

Während man sich allgemein am „Neuen Sehen“ orientierte, blickte man an der „Graphischen“ auf jene Zeit vor dem Ersten Weltkrieg zurück, als die österreichische Amateurfotografie Weltrang hatte. Man versuchte an die alten Erfolge anzuknüpfen, verschloss sich der neuen Ästhetik und versäumte somit den Anschluss an die Moderne. Ganz im Gegensatz dazu entstand in Deutschland eine höchst innovative Ausbildungsstätte. Am Bauhaus in Dessau ergänzte man die Werkstatt für Typografie und Werbedesign durch eine Klasse für Fotografie unter der Leitung von Walter Peterhans. Dort vertrat man nicht nur ein

**Wilhelm Angerer**  
*Gesang der Seligen*, 1933–1942  
 Silbergelatine, 28,7 x 31,6 cm

<sup>8</sup> Rudolf Junk, Film und Foto, in: *Photographische Korrespondenz*, 65. Jg., 1929, Nr. 8, S. 229–233, hier S. 232.





Anonym  
*Hitler-Jugend*, 1939  
 Lichtdruck, 14,8 x 16,7 cm

anspruchsvolles gesellschaftspolitisches Konzept, sondern versuchte auch, die Trennung zwischen freier und angewandter Kunst aufzuheben, und ermöglichte – anders als an der immer stark am Gewerbe orientierten Lehranstalt in Wien – eine Offenheit allen modernen Strömungen gegenüber. Die „Graphische“ war im Gegensatz zum Bauhaus bei der *Fifo* nicht vertreten. Im Rückgang internationaler Ausstellungsbeteiligungen fanden die regressiven Tendenzen an der Schule ihren äußeren Ausdruck.

Im Österreich der 1930er-Jahre entwickelte sich eine ganz eigene Ausprägung der Fotografie, die schon damals unter dem Titel „Heimatfotografie“ zusammengefasst wurde. Die Reduktion des Staatsgebietes nach dem Weltkrieg auf die – mehr oder weniger – deutschsprachigen Landesteile wurde als Verlust empfunden, der zu einer Identitätskrise führte. Man suchte in der Konstruktion eines idealen Österreichertums auf Grundlage von Kunst und Kultur der Vergangenheit und der Schönheit der Landschaft Zuflucht. Die bedeutendsten Vertreter der „Heimatfotografie“ waren Koppitz, Peter Paul Atzwanger (1888–1974) – der an der „Graphischen“ seine Ausbildung absolvierte und ab 1928 an ihr unterrichtete – und Wilhelm Angerer (1904–1982), ebenfalls ein Absolvent der Schule. Neben der immer größer werdenden ökonomischen Bedeutung des Fremdenverkehrs und der Forcierung dieser Thematik in Ausstellungen und Wettbewerben bedeuteten die Romantisierung der Landschaft und die Idealisierung des bäuerlichen Lebens auch einen Rückzug aus dem politisch unruhigen Alltag. Junk förderte diese Ausrichtung: Für ihn sollte die Darstellung der Landschaft alles „Anmutende, Lockende, Tröstende“<sup>9</sup> in sich bergen.

#### ANPASSUNG IN DER NS-ZEIT

Knappe zwei Wochen vor dem ‚Anschluss‘ Österreichs an Deutschland gab die „Graphische“ 1938 eine Festschrift zu ihrem 45-jährigen Bestehen heraus. Der Titel der Festschrift lautete *Bilder aus Österreich*, und Junk verfasste – bei dem Versuch, eine kulturgeschichtliche Übersicht zu geben – ein ambivalentes Textgebilde mit deutsch-nationalen Anklängen.

Der Unterricht an der „Graphischen“ verlief nach dem ‚Anschluss‘ Österreichs an Deutschland mit ungebrochener Kontinuität. Allein die Verringerung der Schülerzahlen verweist auf den tiefen Einschnitt, der hier stattfand. Für jüdische Schüler und Schülerinnen war die

<sup>9</sup> Ebenda, S. 233.



Einrichtung ab dem Schuljahr 1938/39 nicht mehr zugänglich. Der ideologische Missbrauch der Fotografie zeigte sich bei den während dieser Periode entstandenen Schülerarbeiten am eklatantesten. Nationalsozialistische Umzüge und Feste, heroische Idealmenschen und sentimentale Familien- und Naturidyllen wurden im Rahmen des Unterrichts dokumentiert. Eine Umstrukturierung des Lehrplans schuf eine Angleichung an deutsche Gewerbeschulen. Neben einer zweijährigen fotografischen Ausbildung wurde das System der Meisterklasse eingeführt. Die Meisterklasse sollte nur Bewerbern mit bereits abgeschlossener Berufsausbildung offen stehen und umfasste neben Porträt-, Mode-, Architektur-, Interieur- und Landschaftsfotografie auch Industriefotografie, Sach- und Werbeaufnahmen.

Liselotte Koppitz  
*Zirkus*, 1952  
Silbergelatine, 20,9 x 18,1 cm

### ZÖGERLICHER NEUBEGINN NACH 1945

Nach dem Zweiten Weltkrieg konnte der reguläre Unterricht allein aufgrund von Materialspenden aus der Schweiz aufrechterhalten werden. Dem amtierenden Direktor Luis Kuhn (1889–1980) war die enge Verbindung zur Praxis – der Fotograf als tüchtige Fachkraft – wichtiger als ästhetische Intentionen, die er für reinen „Selbstzweck“<sup>10</sup> hielt. Die Auszubildenden setzten auf „Beständigkeit“ und beantworteten die Frage, warum Österreich an den modernen Entwicklungen der Fotografie keinen Anteil nehme, mit einer Beharrung auf einer „bildmäßige[n] Auffassung“<sup>11</sup>. Durch Kontinuität versuchte man die Tradition der Schule fortzusetzen, für neue Lösungen war man in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg nicht offen genug.

Otto Steinert, der ab 1948 an der „Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk“ in Saarbrücken Fotografie unterrichtete, trat im Rahmen der *photokina* 1950 erstmals mit einem neuen Konzept, der „Subjektiven Fotografie“, an die breite Öffentlichkeit. Ausgehend von den experimentellen Tendenzen der 1920er- und 1930er-Jahre propagierte er eine mit den Mitteln der Verfremdung, surrealen Effekten und Abstraktionen arbeitende moderne Bildgestaltung. Im Vordergrund blieb vor allem das persönliche Gestaltungsmoment des Fotografen. Steinerts Lehrtätigkeit bedeutete eine Absage an die ‚zweckgebundene‘ Gebrauchsfotografie, genau jene Richtung, die an der „Graphischen“ vertreten war. Generell fand an der Wiener Lehranstalt eine Neuorientierung der Ästhetik im fotografischen Unterricht erst im Laufe der Fünfzigerjahre statt, als man sich den neuen Strömungen, die international schon längst etabliert waren, nicht mehr verschließen konnte. Dennoch stach gegen Anfang des Jahrzehnts Ernst Hartmann (1907–1983) als ambitionierteste Lehrkraft hervor. Aufgeschlossen für die moderne Ästhetik stellte Hartmann auch künstlerische Ansprüche an das Medium und förderte junge Talente wie Liselotte Koppitz (geb. 1925), die bis 1953 auch als Assistentin an der „Graphischen“ tätig war, und Wolfgang Kudrnofsky (geb. 1927).

Innerhalb Österreichs hat die „Grafische“ bis heute ihre Attraktivität als Ausbildungsstätte behalten. Mit der zunehmenden Verbreiterung der fotografischen Aufgabenfelder konfrontiert, suchte die Schule den Anforderungen der Praxis zu genügen und tendierte – in der Dualität zwischen Kunst und Handwerk – vor allem zu Letzterem.

10 Luis Kuhn, Die Rede des Direktors der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt, in: *Photographische Korrespondenz*, 84. Jg., 1948, Nr. 3–4, S. 22–25, hier S. 22.

11 Lore Gemperle, Die Luzerner Weltausstellung und Österreich, in: *Jahrbuch der Photographischen Gesellschaft*, Wien 1952, S. 36–41, hier S. 40.



Anonym  
*Chemielaborutensilien*, um 1906  
Pinatypie, 14,2 x 11,2 cm  
Die Pinatypie war ein frühes Farbverfahren.





Karel Novák  
*Blumen*, 1926  
Gummidruck, 31 x 31,9 cm



Anonym

*Einblick in eine Zeichenklasse der „K.k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt“, 1909*

Autochrom, 10,6 x 17,4 cm

Das Autochrom war das erste kommerziell verwertbare Farbverfahren.



**Antios** (Anton Josef Trčka)  
*Porträt des Malers Egon Schiele*, 1914  
Silbergelatine, 11,9 x 8,6 cm

Aus der Bekanntschaft Trčkas mit Schiele erhielten sich neun  
gemeinsam inszenierte Porträts.

**Antios** (Anton Josef Trčka)  
*Die Tänzerin Hilde Holger mit Maske*, 1925  
Silbergelatine, 27,3 x 13 cm







Trude Fleischmann  
*Die Hände des Dichters Karl Kraus*, 1930  
Silbergelatine, 13,6 x 8,6 cm



Trude Fleischmann  
*Frau Gusti S.*, um 1935  
Silbergelatine, 22,9 x 17,5 cm



Madame d'Ora (Dora Kallmus, Arthur Benda)

Anita Berber und Sebastian Droste in ihrem Tanz „Märtyrer“, 1922

Silbergelatine, 21 x 15,9 cm

Szene aus dem Zyklus „Die Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase“, dessen Erstaufführung im November 1922 im Großen Konzerthausaal in Wien stattfand



Rudolf Koppitz

*Bewegungsstudie*, 1926

Mehrfarbiger Gummidruck, 59,3 x 49,5 cm

Die abgebildeten Frauen waren Mitglieder eines russischen Tanzensembles.





**Rudolf Koppitz**  
*Heuträger („Schwere Bürde“), um 1930*  
Silbergelatine, 31,5 x 30,4 cm



Rudolf Koppitz  
*Selbstporträt („Im Schoße der Natur“), 1923*  
Mehrfarbiger Gummidruck, 59,9 x 50,1 cm



Peter Paul Atzwanger  
*An der Ofenbank*, um 1930  
Silbergelatine, 12,9 x 17,9 cm



Peter Paul Atzwanger  
*Der Seebauer pflügt*, um 1930  
Silbergelatine, 13 x 18 cm





Franz Hubmann  
*Automobil*, 1949  
Silbergelatine, 23,1 x 23,9 cm



Trude Fleischmann

*New York, 1942*

Silbergelatine, 23,9 x 20,2 cm

Fleischmann emigrierte 1938 in die USA und erwarb 1942 die amerikanische Staatsbürgerschaft.





Wolfgang Kudrnofsky  
*Rudolf Hausner*, um 1952

Kudrnofsky knüpfte enge Kontakte zu den Mitgliedern des „Art-Club“, einer Vereinigung bildender Künstler Österreichs, und porträtierte u. a. den Maler und Grafiker Rudolf Hausner.

Anonym  
*Der Wiener Westbahnhof bei Nacht*, um 1955  
Silbergelatine, 23,3 x 29,7 cm