

Roos van Haaften LIGHT WORKS Re-Risch-Lau

S I T

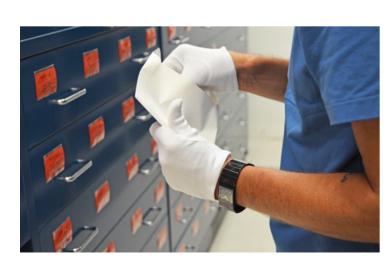
Roos van Haaften LIGHT WORKS Re-Risch-Lau

14.4. – 17.7.2021 BTV Stadtforum Innsbruck

| 11 | Risch-Lau-Archiv Risch-Lau archive |
|-----------|---|
| 18 27 | Projektion und Erleuchtung Projection and enlightenment Hans-Joachim Gögl |
| 35 43 | Eine Andeutung genügt An allusion is enough Ruth Horak |
| 50 | Von Innsbruck durch die Welt nach Innsbruck |
| 55 | Around the world from Innsbruck and back Markus Barnay |
| C1 | LIGHT WORKS |
| 61 113 | Re-Risch-Lau Light on matt reversals |
| 128 | Roos van Haaften |
| 134 | INN SITU |
| 136 | Impressum Imprint |



Risch-Lau-Archive





Silvretta, Fuorcla dal Cunfin mit Signalhorn, Vorarlberg (1955)



Warth am Arlberg, Vorarlberg (1965)



Warth am Arlberg mit Warther Horn und Karhorn, Vorarlberg (1966)



Plangeross, Tirol (1963)



Gargellen mit Schlepplift, Vorarlberg (1961)



Braunschweiger Hütte, Tirol (1959)



Braunschweiger Hütte gegen Kaunergrat mit Watzespitze, Tirol (1959)



Innsbruck Nordkettenbahn Station Seegrube und Hafelekar, Tirol (1962)



Hotel Silvrettasee, Vorarlberg (1957)



Innsbruck Nordkettenbahn, Tirol (Jahr unbekannt)

Projektion und Erleuchtung Hans-Joachim Gögl

Die zweite Empfindung bei der Betrachtung von Roos van Haaftens Bildern ist Staunen. Staunen im Augenblick des Gewahrwerdens, dass ihre magischen Lichtbilder allein aus dem Schatten entstehen, den penibel angeordnete Abfallmaterialien an die Wand werfen. Die Künstlerin zitiert mit ihren alpinen Landschaften das große romantische Bild und liefert sein Making-of gleich mit.

Ihre Arbeiten thematisieren die Illusion, die Fotografie erzeugt: Einerseits deren Fähigkeit, einen konkreten Ort zu einer spezifischen Zeit zu bezeichnen, ihr Vermögen, sowohl zu informieren als auch emotional zu berühren. Andererseits führen uns ihre Projektionen nach innen, dorthin, wo alle Bilder sich letztlich vollenden. Zu unserer Fähigkeit, zu imaginieren, uns von etwas ein Bild zu machen.

Urlaubsgrüße aus Tirol und Vorarlberg

Im Rahmen der Reihe INN SITU beschäftigen sich Fotografinnen und Fotografen mit der Region Tirol/Vorarlberg. Die niederländische Künstlerin hat dabei die Postkarten des Verlags Risch-Lau entdeckt. Gegründet von Pionierinnen der Porträtfotografie am Ende des 19. Jahrhunderts, mit Standorten in

Bregenz, Innsbruck und Salzburg, prägte das Unternehmen bis in die 1980er-Jahre das Bild der alpinen Bergwelt auf Abertausenden von Ansichten. Der Nachlass der Fotografinnen- und Fotografen-Dynastie liegt heute mit rund 40.000 Bildern in der Vorarlberger Landesbibliothek. Ein gutes Dutzend davon hat Roos van Haaften in monatelanger Arbeit nachgebaut.

Schönheit inkl. Bedienungsanleitung

Abbilder von Abbildern. Visuelle Rekonstruktionen, die wie ein verklingendes Echo, ein gerade noch erhaschtes Traumbild, die verblassende Erinnerung an den erhabenen Gipfel, das urige Bergdorf, die überwältigende Gesteinswand schemenhaft an die Wand werfen. Die Skulptur als bildgebendes Verfahren, als Schule des Schauens.

Roos van Haaftens Werke scheinen eine versunkene Welt über die Verwendung von spontan gefundenem, billigstem Material wiederzuerrichten. Ihre Ausstellung ist eine Kapelle der Betrachtung und Aufklärung. Mit leuchtenden Fenstern, hinter denen wir unsere eigenen Seelenlandschaften erblicken, während wir gleichzeitig die handwerkliche Meisterschaft der Künstlerin und ihr durchschaubares Schattenspiel wahrnehmen. Schönheit inkl. Bedienungsanleitung. Ihre Arbeit für INN SITU wurde neu für das BTV Stadtforum geschaffen und ist die erste Ausstellung der Künstlerin in Österreich.

Hans-Joachim Gögl: Wie kamen Sie als Künstlerin zu dieser Arbeit zwischen Bildhauerei, Zeichnung und Fotografie?

Roos van Haaften: Ich studierte sowohl Theaterwissenschaften als auch bildende Kunst. Als ich mit Kohlestiftzeichnungen auf großformatigem Papier meinen Abschluss machte, konzentrierte ich mich voll und ganz auf Grautöne, (Rest-) Formen und Silhouetten. Ich begann, meinen Zeichnungen mit Theaterlicht etwas Flüchtiges zu verleihen: schwarze Silhouetten auf weißen Wänden, die verschwanden, sobald das Licht ausging. Das Bild war temporär und flüchtig, und doch war es da. Gleichzeitig faszinieren mich Fundstücke, die ich auf der Straße auflese. Die Objekte selbst haben ihren Wert verloren, erhalten jedoch im Zusammenspiel mit anderen Objekten in meinen Schattenwerken eine neue Funktion. Die Art und Weise, wie der Schatten das Volumen eines Wesens oder einer Sache im Handumdrehen verdoppeln kann, fasziniert mich. So erzeugen Objekte aus dem Alltag eine Illusion. Meine Arbeit regt die Menschen an, den Raum neu zu

interpretieren – und zwar nicht nur rein physisch um uns herum, sondern auch in ihrer Vorstellung.

In seinem Buch »Certain Fragments« meint Tim Etchells, er lebe in einer Welt voller »Erfahrungen aus erster, zweiter, dritter und manchmal vierter Hand«. Die Welt ist so viel mehr als das, was in meiner unmittelbaren Umgebung passiert: Über unterschiedliche Medien wird eine Vielfalt an Bildwelten, die ich persönlich noch nicht gesehen oder erlebt habe, zu einem Teil meiner Wahrnehmung. Diese »fiktiven« Erlebnisse, wie Etchells sie nennt, sind schwer greifbar, aber ebenso relevant. Das erschien mir dem Phänomen des Schattens sehr ähnlich. Ich interessiere mich dafür, das kaum Wahrnehmbare einzufangen, für Erscheinungen, die kaum da sind, die eher Nicht-Erscheinungen als Manifestationen sind.

Die Arbeit mit Postkarten wirkt wie ein visueller Upcycling-Prozess: die Verwandlung vom Dokument zu seiner Phantomzeichnung, vom detailgetreuen Bild eines Berges zu seiner symbolhaften Form. Stand am Beginn dieser Werkreihe immer ein existierendes Bild oder zum Beispiel eine reale Landschaft, die Sie rekonstruierten, oder denken Sie sich auch freie Szenen aus?

> In diesem Projekt habe ich zum ersten Mal eine Handvoll Rekonstruktionen gemacht und blieb dabei nah am Original. Andere Werke sind freiere Interpretationen. Es ist immer ein Hin und Her zwischen den Objekten, die ich finde, und den Schattenbildern, die ich erschaffen möchte. Manchmal bildet ein Landschaftsbild den Ausgangspunkt. Es kann aber auch das Objekt sein, das sich als Schatten verwandelt. Eine Vogelfeder sah aus wie ein schwarzes Loch, wie ein Eisloch. Sie führte mich gedanklich zu Bildern von Nordpolexpeditionen. So erlebe ich den künstlerischen Prozess: ein Wechsel vom Materiellen in die Vorstellung, von geschichtlichen Verweisen zur freien Form. Genau dann, wenn ich es kaum greifen kann, passiert etwas. Diese Frage ist übrigens auch deshalb so spannend, weil uns das Wort »Rekonstruktion« beinahe augenblicklich an ein »Original« und seine »Fälschung« denken lässt. Was aber ist das »Original« in meinen Werken? Das Streichholz am Glasträger oder die Schatten, aus denen das Bild entsteht? Ich bin mir da nicht so sicher.

Beim Betrachten Ihrer Werke ist es, als würde man zwischen den Antworten auf diese Frage hin- und herspringen. Die Materialien, die Sie für Ihre »LIGHT WORKS« verwenden, sind zudem zufällige Fundstücke. Sie wirken improvisiert, in gewisser Weise wie Abfall.

Definitiv. Mich faszinieren gefundene Gegenstände. Bei meinem täglichen Spaziergang durch die Straßen entdecke ich immer wieder Teile zurückgelassenen Abfalls: einzelne, weggeworfene Gegenstände wie Plastikteile oder Holzsplitter. Ich sehe mir die räumliche Beschaffenheit dieser Gegenstände an und stelle mir vor, welches Potenzial sie als zweidimensionale Schatten haben. In meinen Schatten wird aus einem abgebrannten Streichholz ein Strommast.

Meine Aufgabe als Künstlerin ist es, die Stücke immer neu zu kombinieren. Die eine wahre Realität gibt es nicht, nur ein temporäres Zusammenfügen von Einzelteilen. Das ist es, was ich mache. Aus diesem Grund lasse ich meine Gegenstände bewusst lose auf der Glasplatte liegen. Ich klebe sie nicht zusammen. Ein Windhauch, ein Niesen und das Bild ist verschwunden. Das macht aus dieser einen Kombination etwas Zerbrechliches und damit etwas Besonderes.

Ist es Ihnen wichtig, dass die Dinge, aus denen das Bild entsteht, so gar nicht das sind, was sie zeigen? Etwa statt perfekt zugeschnittener Folie ein Stück zerknüllten Plastiks, das zur erhabenen Bergwelt wird?

Er ist eines der Elemente, die einen Kontrast erzeugen. Eine Plastiktasche wird zu einer geodätischen Kuppel, eine Nadel wird zu einer Straßenlaterne und eine zerbrochene Flasche zu einem prismatischen Himmel. Ich versuche, die Menschen zum Staunen zu bringen. Das allein kann es aber nicht sein, denn dann fände die Betrachtung viel zu schnell ein Ende.

Ich möchte, dass sich die Besucherinnen und Besucher auf eine Suche zwischen den Gegenständen und ihren Schatten begeben. Auf gewisse Weise möchte ich die Betrachtenden in das Tirol und Vorarlberg der 1960er-Jahre versetzen. Ich nehme sie mit auf eine Reise durch die romantischen Landschaften der höchsten Berge der Alpen, durch die erste Tunnel geschlagen und erste Eisenbahnschienen verlegt wurden. Sie befinden sich in einer Postkarte und atmosphärische Schattenbilder legen Spuren in die Vergangenheit. Doch während dieses Erlebnisses sind die arrangierten Alltagsobjekte, die Glasträger und die Theaterlichter stets sichtbar. Und man befindet sich hier, inmitten eines eleganten Bankgebäudes in

Innsbruck, im Jahr 2021, den Blick auf ein Streichholz und eine Vogelfeder gerichtet.

Die Gewöhnlichkeit der Gegenstände ist in diesem Projekt wichtig. Das Unbedeutende und Wertlose verwandelt sich in das Abbild von etwas Erhabenem. Gegenstände, Spuren des Konsumdenkens, weggeworfen und nicht länger von Wert, werden in einer anderen Funktion zu einer geheimnisvollen Illusion. Doch mich motiviert nicht nur die nostalgische Illusion. Ich interessiere mich genauso sehr für das Streichholz von heute, während ich mich in der Berglandschaft von damals befinde. Beide Elemente haben denselben Wert.

Ein zentraler Aspekt Ihrer Arbeit ist die Koexistenz Ihrer auratischen Bilder aus Licht und Schatten und deren Machart. Geht es dabei um den Prozess und seine Offenlegung, um Illusion und Desillusion?

> Ja, genau. Indem ich meine Methode erkläre, nähere ich mich den Prinzipien der Fotografie und des Films an. Durch das Licht und durch die Objekte, die Teile des Lichts blockieren, entsteht eine illusionäre (Licht-)Projektion. Im Gegensatz zu modernen Technologien, die sich in der heutigen Welt der Digitalisierung zunehmend tarnen, um nicht mehr ins Auge zu stechen, versuche ich die Umsetzung meiner Arbeit in Form von »Explosionsdarstellungen« sichtbar zu machen – als Arrangement, in dem Bild, Technologie, Realität und Reflektion ineinandergreifen. In meiner Arbeit werden die Betrachtenden zu einem Teil der Verwandlung vom physischen Objekt zur Lichtprojektion. Sie sehen sowohl die Illusion als auch die Methode, doch die beiden Elemente sind inkonsistent. Ich wende meine Methode für alle sichtbar an, um zu zeigen, was dahintersteckt, um die Idee dahinter zu offenbaren. Ich möchte unser lineares und kausales Verständnis von Zeit und Raum in die Irre führen. Wenn das Licht aus ist, bleibt kaum mehr was übrig. Manchmal hat das Reinigungspersonal eines Museums meine Werke sogar weggeräumt. Sie dachten, es wäre Müll. Ist das nicht großartig? Die ultimative Desillusion.

> Ich werde oft gefragt, ob ich jemals Bewegung in meinen Bildern verwende, einen Zeitraffer. In meinen Arbeiten ist die Bewegung, die Zeit, ein Prozess bei der betrachtenden Person. Ich suche nach einer Art Spannung. Damit die Menschen in der Betrachtung der Illusion und der Materialien, die diese Illusion an der Wand oder der Ablage erzeugen, versinken. Es ist ein Kontrast, den ich voll ausnutze, um die Betrachtenden zu verblüffen.

Es geht auch darum, »aus nichts etwas zu machen«. Der Kurator Alex de Vries schrieb über meine Arbeit: »Man hat unweigerlich den Eindruck, dass sie mit ihren vielfältig arrangierten Weltansichten zu unserer heutigen Lebensweise Stellung bezieht. In ihren Werken wird unsere Existenz verwundbar und lässt die Idee aufkommen, dass wir jederzeit ausgelöscht werden können. Doch wir könnten auch etwas daraus machen, das wir nie für möglich gehalten hätten. Über ihre Arbeit können wir uns selbst aus unserer unterdrückten Position befreien.«

Emotional betrachtet könnten Ihre »LIGHT WORKS« auch als Erinnerungen oder flüchtige Traumbilder verstanden werden. Sie beschwören eine längst vergangene Zeit herauf – wie ein vergeblicher Versuch, etwas Verlorenes wiederherzustellen.

Ich weiß, was Sie meinen. Ich erschaffe Werke, die sich mit etwas befassen, das ich selbst nicht erlebt habe. Historische Ereignisse, die lange vor meiner Geburt liegen, oder Expeditionen in Gebiete, die ich noch nie besucht habe. Ich war nie selbst da, habe es nie selbst erlebt. Ich strebe jedoch auch nicht nach der Wahrheit, sondern nach der Imagination. Nach einem flüchtigen Blick auf das, was war oder vielleicht war oder hätte sein können. Es ist eine Art imaginäre Reise, die ich mir selbst gönne.

Und genau aus diesem Grund habe ich mich für das Archiv von Risch-Lau entschieden. Meine Reisen durch Tirol und Vorarlberg vermittelten mir eine gute Vorstellung von der Landschaft, aber erst als ich mit Markus und Beato Barnay¹ am Boot war, konnte ich mir in etwa vorstellen, wie sie diese Landschaft wahrnahmen. Wie diese Landschaft ein Teil ihres Paradigmas ist. Die Entfernung zwischen mir und dem Archiv erwies sich als nützlich. Dieses Projekt ist mein Versuch einer Betrachtung dieses Archivs, und zwar mit den Augen der Fotografinnen und Fotografen von damals.

Die Bilder beziehen sich oft auf eine nostalgische Sehnsucht. Oder ist das nur so, weil es Schwarz-Weiß-Bilder sind und wir uns daher einer Interpretation wie dieser nicht entziehen können? Oder ist es ein impliziter Teil des kreativen Arbeitsprozesses? Sie nennen es einen vergeblichen Versuch, etwas Verlorenes wiederherzustellen. Das trifft es gut. Mein Kampf

¹ Urenkel und Enkel der Gründerin von Risch-Lau; siehe Beitrag Markus Barnay, S. 50

mit dem Lichtstrahl, den Objekten und der Schwerkraft ist eine Arbeit gegen die Widerstände.

Wie kamen Sie auf das Archiv? Und wie entstand die Idee, mit den Postkarten des Fotostudios Risch-Lau mit Sitz in Vorarlberg und Tirol zu arbeiten?

> Als ich Ihre Einladung erhielt, zweifelte ich zunächst an mir selbst: Welche Verbindung habe ich, eine 37-jährige Frau aus den Niederlanden, zu der einzigartigen Berglandschaft von Vorarlberg und Tirol? Welche Verbindung könnte ich in der vorgegebenen Zeit herstellen? Während meiner Internet-Recherchen und in Gesprächen mit Freunden stieß ich auf die deutschen Wanderfotografen und anschließend auf die Geschichte von Risch-Lau. Ich fand sie sehr inspirierend. Diese Frauen waren sowohl Künstlerinnen als auch Unternehmerinnen und Pionierinnen in einer Nische, einem Arbeitsbereich. der vom Establishment noch nicht beansprucht und institutionalisiert worden war. Noch wichtiger ist jedoch, wie die zwei Schwestern Anna Katharina und Barbara Lentsch ein Produkt ihrer Zeit und Umstände waren und es schließlich schafften, ihr Umfeld über ihre Arbeit zu beeinflussen. Nach dem Zweiten Weltkrieg verlegte das Fotostudio seinen Schwerpunkt von Porträts auf Landschaften und Postkarten. Risch-Lau, benannt nach den Ehemännern von Anna Katharinas Tochter Ida Lentsch, gelang es, in der kapitalistischen Welt zu wachsen – einer Welt, in der Nationalstaaten ihre eigene Identität entwickelten und der Tourismus immer mehr wurde. Ihre Bildwelten formten die Identität von Tirol und ganz Österreich. Sie trugen zu dem Bild bei, das wir heute von dem Land haben. So wird aus einer sehr lokalen Erzählung eine Geschichte mit (inter-)nationaler Bedeutung. Dies ist sowohl verheißungsvoll als auch inspirierend.

> Ich stellte mir deshalb zu Beginn viele Fragen zum Ansatz, mit dem ich an das Archiv herangehen sollte. Laut Ann Stoler, einer Professorin für Anthropologie und Geschichte an der The-New-School-Universität in New York, hält man Archive zu Unrecht für Orte des Wissenserwerbs. Für sie sind es eher Orte der Wissensproduktion. Das Archiv ist kein Reservoir historischer Fakten, sondern ein Ausgangspunkt für neue Erzählungen und die Fantasie, für die Entdeckung neuer Beziehungen und Verbindungen – ein Ort, an dem man Sinn findet, immer und immer wieder. Für mich ist meine Arbeit eine Antwort auf oder, besser gesagt, ein offener Brief an das Archiv von Risch-Lau.

Ich suche nicht nach Wissen. Ich sammle, indem ich zugleich auswähle und erschaffe. Für mich ist das eine Methode, eine bestimmte Art der Zusammenstellung. Der Archivar ist sowohl ein Künstler als auch der Autor, der die Geschichte mit dem Archiv in Beziehung stellt.

Hat es für Sie eine Rolle gespielt, dass die Bilder mit denen Sie arbeiten, touristische Kommunikationsmittel sind und damit erste offizielle Botschafter des Mythos der alpinen Landschaft, die heute Teil unseres globalen visuellen Vermächtnisses sind?

Das ist nicht die Art und Weise, wie ich das Archiv betrachte. Ich sehe die Reise von Landschaftsfotografen, den Zeitgeist eines bestimmten Ortes. Das Archiv enthält 40.000 Bilder, die meisten davon in hoher Qualität. Manche wirken erhaben und ernst, andere dramatisch, aber keines wirkt exzessiv oder übertrieben. Den touristischen Zweck habe ich beinahe vergessen. Vielleicht sollte ich an dieser Stelle erwähnen, dass ich mir hauptsächlich die Negative angesehen habe, nicht die Postkarten selbst. Die Farbumkehrung hilft mir gedanklich auf meinem Weg zum Schattenbild.

Den verführerischen Aspekt der Fotos nutze ich aber sehr wohl in dieser Ausstellung. Großartig wäre, wenn sich die Betrachtenden so fühlen würden, als befänden sie sich in einer Postkarte. Ein Besuch der Ausstellung könnte wie ein Spaziergang sein. In den schwach beleuchteten Räumen kommen Lichtwerke der spektakulärsten Ausblicke zum Vorschein. Man könnte sagen, ich mache mir denselben Charme wie der Tourismus zunutze, jedoch wirke ich der Versuchung entgegen, indem ich nutzlose Gegenstände zur Schau stelle.

Welche Lehren ziehen Sie als Künstlerin aus Ihrer Arbeit für INN SITU und was könnte der nächste Schritt für Sie sein?

Dieses Projekt ist eine Antwort auf viele Fragen, die ich mir in meiner Arbeit stelle. Beim Arbeiten im Studio, im »White Cube«, kommt manchmal das Engagement zu kurz. Die Arbeit mit Bezug zum Ort haucht meinem Prozess und meinen Werken dagegen Leben ein. Indem ich einen Bezug zwischen mir und einem bestimmten Ort und einer bestimmten Geschichte herstelle, habe ich den Eindruck, dass meine Arbeit an Relevanz gewinnt. Mit dem Archiv von Risch-Lau bekam das Projekt solch eine vielfältige Basis. Das Archiv ist für mich eine faszinierende Quelle für meine Arbeit. INN SITU hat mir also

Türen geöffnet: zu vielen weiteren Archiven, zu Zeiten und Orten, an denen ich noch nicht war, die ich noch nicht erlebt habe. In meinen Schattenwerken kann ich versuchen, einen flüchtigen Blick darauf zu erhaschen. Die Fantasie als Ort des Sehens und Schaffens.

Roos van Haaften, vielen Dank für dieses Gespräch.

Hans-Joachim Gögl ist künstlerischer Leiter des BTV Stadtforums, für das er die Reihe »INN SITU – Fotografie, Musik, Dialog« entwickelt hat und laufend kuratiert.

Projection and enlightenment Hans-Joachim Gögl

The second thing you feel when you look at images created by Roos van Haaften is amazement. Amazement when you become aware that her magic photographs are purely created from shadows cast against the wall formed from meticulously arranged pieces of discarded objects. The artist alludes to the Great Romantic Image through her alpine landscapes and in doing so shares with us «the making of» the image.

Her work explores the illusions created by photography. On the one hand, its ability to describe a specific place at a specific time and to both inform as well as touch us on an emotional level. And on the other hand, the way the projections lead us inwards to the place where all images are ultimately realised. The place where we use the power of imagination to form an image of something.

Holiday greetings from the Tyrol and Vorarlberg

A number of photographers have been focusing on the Tyrol and Vorarlberg region as part of the INN SITU series. During her research for the project, the Dutch artist discovered the archive of postcards produced by the photographic publisher Risch-Lau. The company was founded by two female pioneers

of portrait photography at the end of the 19th century. With photographic studios in Bregenz, Innsbruck and Salzburg, the company shaped the image of alpine scenes with thousands of photographs up until it closed in the 1980s. The Risch-Lau estate bequeathed approximately 40,000 images to the Vorarlberg State Library which can still be viewed today. Over several months, Roos van Haaften recreated over a dozen of the photographs.

Beauty with an instruction manual included

Images from images. Shadowy visual reconstructions are cast on the wall which are like a fading echo; an image of a dream that has just flickered through our minds; a fading memory of the majestic mountain, a rustic alpine village, a formidable rock face. Sculpture as an imaging process that educates us in how to see.

Roos van Haaften's works appear to reconstruct a lost world through the use of cheap materials that have been collected spontaneously. Her exhibition is a chapel of contemplation and enlightenment. Her luminous windows are a medium behind which we glimpse the landscapes of our souls as we perceive the craftsmanship of the artist and her transparent shadow play. Beauty with an instruction manual included. Roos van Haaften has created new works of art for INN SITU for the BTV Stadtforum and this is her first exhibition in Austria.

Hans-Joachim Gögl: Could you explain how your work has developed into something that lies between sculpture, drawing and photography?

Roos van Haaften: I studied both the performing and the visual arts. When I graduated, I produced charcoal drawings on large-format paper which involved focusing completely on grey tones, and (residual) shapes and silhouettes. I started to use theatre lighting to give my drawings a fleeting character: black silhouettes on a white wall which vanished when the lamp was switched off. The image was temporary and fleeting – yet it was there.

At the same time, I am fascinated by discarded objects that I find in the street. The objects themselves have lost their value, however, when arranged together, they take on a new function in my shadow works. I'm fascinated by the shadow's capacity to simply double the volume of beings and things.

Everyday objects evoke an illusion which misleads the viewer. My works suggest a different way to define space, not just the physical space around us but also the space in our heads. As Tim Etchells describes in his book *Certain Fragments*, we live in a world of «first-, second-, third- and sometimes fourth-hand experiences». The world is so much bigger than what happens in my immediate vicinity – through accessing different media, a huge variety of imagery, which I have not seen or experienced directly, are part of my perception. Those «fictional» experiences, as Etchells calls them, are difficult to grasp but are just as relevant. It struck me that this was very similar to shadows as a phenomenon. I'm interested in grasping the barely perceptible, an appearance that is barely affirmed, closer to non-appearance than to manifestation.

The work you have created with postcards seems like a visual upcycling process: the transformation from a document to its phantom drawing, from the specific image of a mountain to its emblematic shape. When you created this series of works, did you always reconstruct an existing image – a real landscape, for example – or did you create scenes more freely and imaginatively?

In this project, I decided for the first time to only produce a small number of reconstructions that adhered closely to the original. Other works are a freer interpretation. It is always a case of to-ing and fro-ing between the objects I find and the shadow image I strive for. Sometimes a landscape image is the starting point. However, the object that transforms into a shadow can also be the starting point. For example, I started with a bird's feather that looked like a black hole. This then became an ice hole and I finally ended up with images of North Pole expeditions. That's how I experience the creative process – a jump from the material into imagination, from historical reference to free form – just when I can't grasp it, something happens.

This question is also interesting because the word «reconstruction» almost immediately evokes the idea of a «reality» and a «counterfeit version». But what is that reality in my work? The match on the glass slide or the shadow that is created from the compilation of objects? I'm not so sure about it.

Looking at your works almost involves jumping between the answers to this question. And what's more, the materials you

use for your «LIGHT WORKS» have been found by chance. This gives them an improvised quality, a little bit like trash.

Definitely. I am fascinated by discarded objects. During my daily walk in the street, I notice bits of abandoned trash; scattered, discarded objects, such as a piece of plastic or a scrap of wood. I look at the spaciousness of these objects and imagine their potential as a two-dimensional shadow. In my shadows, a burnt match becomes an electricity pole.

As an artist, I feel like an organiser of new compilations of objects. There is no singular reality, only a temporary bringing together of parts. That's what I do. That's why I choose to leave my objects lying loosely and unglued on the glass panels. One breath of wind, one sneeze and the image is gone. It shows a fragility that makes each compilation of objects special.

Is it important to you that the things you use to project the images you want to create are so different from what they actually show? For example, crumpled up plastic is used to create a projected image of a majestic mountain instead of perfectly cut transparency film from a store that sells materials for architectural models. Is it this difference that creates a sense of amazement for the viewer?

It is one of the elements that create a contrast. A plastic bag becomes a geodesic dome, a pin becomes a lamppost and a broken bottle a prismatic sky. I try to evoke a sense of wonder. But it can't just be «amazement» that matters – if this were the case, the viewing would be over all too soon.

I would like the viewer to continuously search for the connection between the objects and the shadow image. In a way, I would like to transport the viewer to the Tyrol and Vorarlberg of the 1960s. I want to take them on a journey through the romantic landscapes of the highest Alps, where the first tunnels were excavated and the first railway lines were built. You're situated in a postcard; atmospheric shadow images as traces of the past. Yet, during this experience, the way the everyday objects, glass panels and theatre lighting are composed is constantly visible. So, the viewer is also here in 2021 standing in an elegant bank building in Innsbruck looking at a matchstick and a bird feather.

The ubiquity of the objects is important in this project. The unimportant and the worthless form an image of the sublime. Objects and traces of consumerism, which have been aban-

doned and are no longer of value, become a mysterious illusion when used in a different way. And it's not just the nostalgic illusion that drives me; I am as genuinely interested in the matchstick of today as I am in the mountainous landscape of the past. Both elements have equal value.

A central aspect of your work is this simultaneity that occurs when creating an auratic picture out of light and shadow as well as the way it is made. The disclosure of the process, illusion and disillusion?

That's right. The elaboration of my method touches on the principles of photography and film. By lighting and blocking part of that lighting by means of obstacles, an illusionary (light) projection is created. Where in the digital revolution technology may increasingly be visually disguised, I try to make the realisation of my work visible as an «exploded view» – an arrangement in which image, technology, reality and reflection are intertwined. In my work, the viewer is involved in the transformation from a physical object to light projection. Both the illusion and the technique are visible, but the two elements are inconsistent. I use the technique in full view to make what's hidden behind it (the imagination) visible. I want to mislead our linear and causal understanding of time and space.

When the light is off, almost nothing is left. My work has sometimes been cleaned up by the cleaning crew in a museum. They thought it was trash. Isn't that great? The ultimate state of disillusion.

I am often asked if I ever use movement in my images, such as time lapse techniques. But my movement – the time – is a process which the viewer goes through. I am looking for a kind of suspense, a tension. So that the viewer gets lost in looking at the illusion and the materials that cause it, at the wall and the shelf. It is a contrast that I use fully in order to get the viewer puzzling.

It's also about «making something out of nothing». Alex de Vries (curator) wrote about my work: «One cannot escape the notion that her multiplicitous arranged world views are a commentary on the way we live. In her work, our existence becomes vulnerable and gives rise to the idea that we can we wiped out at any moment, but we could also make something out of it that we never deemed possible. Through her work, we can raise ourselves up from our downtrodden position.»

With regards to the emotional level of your work, your «LIGHT WORKS» could also be interpreted as memories or volatile images of dreams. They conjure up a time long past, like a futile attempt to reconstruct something lost.

I know what you mean. I always create works dealing with things I have not experienced myself. About historical events from long before my birth or expeditions to areas I have never visited. Haven't been there, haven't done that. Precisely because I don't strive for truth but for imagination. A glimpse of what was or perhaps was or could have been. It is a form of imaginative travelling that I allow myself.

That is precisely why I chose the Risch-Lau archive. Travelling around the Tyrol/Vorarlberg region certainly gave me an impression of the landscape, but it wasn't until I was on the boat with Markus and Beato Barnay¹ that I got a vague impression of how they see that landscape. How that is part of their paradigm. The distance between me and the archive has been of some use – this project is my attempt to look through that archive, through the eye of the photographers of that time.

The images often refer to a nostalgic longing or is that also due to our interpretation of black and white which we just can't seem to shake off? Or is it an implicit part of the creative process? You call it a futile attempt to reconstruct something ... that's a good way to describe it. The battle that I do with the ray of light, the objects and their gravity involve working against the odds.

How did you come across the archive and how did you reach the decision to create work based on the postcards of the Vorarlberg and Tyrol region produced by the photography firm Risch-Lau?

When you invited me, I felt constrained: what connection do I, a 37-year-old woman from the Netherlands, have with the mountainous landscape of Vorarlberg and Tyrol? What connection could I make in the time given? But while I was researching on the internet and talking to friends, I came across «German wander photographers» and from there I found information about the history of Risch-Lau. And I found it to be such an inspiring story. As both artistic talents and business-

women, these women were pioneers in a niche field that had not yet been institutionalised by gatekeepers of the establishment. But even more important is how the two sisters, Anna Katharina and Barbara Lentsch, were a product of their time and context, and eventually were able to influence that context through their work. After the Second World War, the company shifted the focus from portrait photography towards landscape photography and postcards. Risch-Lau, named after the husbands of Anna Katherina's daughter Ida Lentsch, was able to grow in the capitalist world in which nation states were developing their own identity and tourism was on the rise. Their imagery began to shape the identity of Tyrol and Austria – they have played an important role in how we have come to see the country. A piece of local history becomes a story of (inter) national importance. This is both encouraging and inspiring. It brought up many questions about how to approach the archive. Ann Stoler, Professor of Anthropology and Historical Studies at The New School in New York, postulates that an archive is unjustly regarded as a place for gaining knowledge, however, she considers it more pertinent to view it as a place for knowledge production. The archive is not a reservoir of historical facts but a starting point for new narratives or imagination, for the discovery of new relationships and connections – a place where meaning is found time and again. I see my work as a reply or rather an open letter to the Risch-Lau archive. I am not looking for knowledge but for imagination. My way of collecting is selecting and creating at the same time – it is a method, a way of assembling work. The archivist is both an artist and an author.

Was it important to you that the images you work with are used as a communication tool by the tourism industry and that previously they were used officially to perpetuate the alpine landscape myth which has become part of our global visual memory today?

I'm not looking at the archive like that. I see a journey of land-scape photographers – a «zeitgeist» of a place. The archive contains 40,000 images and most of them are of a really beautiful quality. Some are sublime and serene. Some are dramatic but none are excessive or exaggerated. I almost forgot the tourism element. Maybe I should mention that I mainly looked at the negatives and not the postcards themselves. The colour reversal helps me to think towards a shadow image. However,

Great-grandchildren and grandchildren of the Risch-Lau founder. See article Markus Barnay, p. 55

the seductive aspect of the photos is something that I use in this exhibition for sure. It would be great if viewers felt like they were situated in a postcard. Visiting the exhibition could be like taking a walk through dimly lit spaces. In doing so, light works of the most spectacular vistas will emerge. One could say that I use the same forces of attraction as tourism does, although I try to counteract this temptation by my method of exposing futile objects.

What did you learn as an artist during this project for INN SITU and what could be a next step in your work?

This project is an answer to many questions that I have in my practice. For me, «white-cube-based-working» can lack commitment but working in response to a location makes my process and work much more vivid. By relating myself to this specific place and history, I have the feeling that my work gains more relevance. The project has such a rich foundation in the Risch-Lau archive – it is a fascinating source for me to work from. INN SITU has therefore opened many doors for me to many more archives, to times and places that I have not been to and that I have not yet experienced. I can try to catch a glimpse of them in my shadow work. Imagination as a place of seeing and creating.

Roos van Haaften, thank you for the talk.

Hans-Joachim Gögl is the Artistic Director of the BTV Stadtforum. He has developed and is currently curating the »INN SITU – Photography, Music, Dialogue« series.

Eine Andeutung genügt Ruth Horak

Über die Serie Re-Risch-Lau von Roos van Haaften

Ein Merkmal, das man mit der Fotografie besonders eng verbindet, ist die Mimikry und – nicht weit davon entfernt - die Täuschung. »Wir betrachten die Photographie, das Bild an unserer Wand, als das Objekt selbst (Mensch, Landschaft etc.), welches auf ihnen dargestellt ist.«1 (Ludwig Wittgenstein) Ein Foto kann kaum anders, als uns in eine andere Welt mitnehmen, als könnten wir durch es hindurchschlüpfen, die dahinterliegende Realität betreten und im Schnee stehend auf die Innsbrucker Nordkettenbahn hinunter- oder aufs Hafelekar hinaufschauen. Tatsache ist jedoch, dass Fotografien wie jene, die sich Roos van Haaften aus dem rund 40.000 Bilder umfassenden Archiv des ehemaligen Fotografinnenund Familienunternehmens Risch-Lau ausgesucht hat, immer nur die visuelle Ebene der Realität imitieren können. Das bedeutet, dass sämtliche anderen sinnlichen Ebenen (Akustik, Haptik, Gustatorik und Olfaktorik) ausgelassen bzw. visuell übersetzt, also kompensiert werden müssen. Fotografien sind also per se bereits Abstraktionen der Realität – weder friert

Ludwig Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen II, Frankfurt am Main, 2003

uns, noch pfeift der Wind durch die Ohren, weder blendet uns die Sonne, noch schmecken wir den nassen Schnee auf den Lippen – und doch unterliegen wir ihrem Realitätseffekt, der Authentizität dieses so detailreichen Mediums. Alles, was fehlt, ergänzen wir mit Hilfe unserer Vorkenntnisse.

Die Fotografie ahmt die Realität nach und Roos van Haaften die Fotografie.

Denn die Künstlerin arbeitet zwar mit Licht und Projektion, sie fotografiert jedoch nicht, sondern re-inszeniert. Sie arrangiert temporäre, fragile Settings aus wenigen, kleinen, unbedeutenden, ja wertlosen Materialien und Substanzen: Defekte Kulis, Folien, Staub, Mehl u. Ä. liegen auf Glasplatten, die zuvor waagrecht zur Wand montiert wurden. Und sie improvisiert: »Bei meinem täglichen Spaziergang durch die Straßen entdecke ich immer wieder Teile zurückgelassenen Abfalls: einzelne, weggeworfene Gegenstände wie Plastikteile, Holzsplitter oder eine Schraube, die einen Schatten auf den Gehsteig wirft. Ich sehe mir die räumliche Beschaffenheit dieser Gegenstände an und stelle mir vor, welches Potenzial sie als zweidimensionale Schatten haben. In meinen »LIGHT WORKS« wird aus einem abgebrannten Streichholz ein Strommast und aus einem Stück Plastikfolie ein Eisberg. Meine Aufgabe als Künstlerin ist es, die Stücke immer neu zu kombinieren. Die eine wahre Realität gibt es nicht, nur ein temporäres Zusammenfügen von Einzelteilen.«² Die Materialien, aus welchen ihre Werke bestehen, sind also kaum mehr als nichts, zufällig vor die Füße geratene und aufgehobene Nichtigkeiten, doch das Licht macht sie zu etwas. Scheinwerfer sind von unten auf die Glasplatten gerichtet und projizieren die Schatten der durchlässigen und opaken, der oft nur winzigen, rauen und glatten Werkstoffe an die Wand. Neben ihrer Materialdichte ist die Anordnung der Fundstücke, ihre Position auf der Glasplatte, ihr Verhältnis zueinander, elementar: Denn wie von Zauberhand verwandeln sich die unscheinbaren Kompositionen im Licht der Scheinwerfer augenblicklich in (projizierte) Fotografien, die so echt wirken, dass man es kaum glauben möchte. Mit dieser Raffinesse gelingt es Roos van Haaften, ihr Publikum zu aktivieren. Sie bringt uns zum Staunen, verführt uns, etwas zu sehen, das gar nicht da ist, uns etwas einzubilden, ein Bild einzubilden, das Schauen zu zelebrieren und Fotografien zu sehen, die jenen ähneln, die sie im Archiv der Fotografinnen- und Fotografen-Dynastie *Risch-Lau* in der Landesbibliothek Bregenz vorgefunden hat.

Im Archiv der Fotografinnen- und Fotografen-Dynastie Risch-Lau

Die erstaunliche Geschichte der technikaffinen Schwestern Lentsch, später Risch-Lau, reicht ins 19. Jahrhundert zurück, der Großteil der erhaltenen Archivalien, die Roos van Haaften zur Verfügung standen, stammt jedoch aus den 1950er- bis 1980er-Jahren. Sie umfassen vor allem Landschaftsaufnahmen, die für die Produktion von Ansichtskarten angefertigt wurden. Die Ansichtskarte war seit 1900 ein beliebtes Objekt, das sich durch ein ganzseitiges, pittoreskes Abbild auszeichnete und erst mit der Verbreitung des digitalen Fotografierens und Kommunizierens via Mobiltelefon Einbußen verzeichnete. Da Anfang des 20. Jh. Reisen noch genauso wenig selbstverständlich war wie Fotografieren, genoss eine Ansichtskarte den Wert des Exotischen, konnte von den entferntesten Orten der Welt berichten, eindrucksvolle Landschaften zeigen, typische Blicke auf Städte und ihre Sehenswürdigkeiten. Sie wurde von Postkartenverlagen vertrieben, zum Andenken mitgenommen und insbesondere verschickt, um Freunden oder der Familie davon zu berichten, wo man gewesen ist. Roos van Haaften: »Ich nehme die Besuchenden mit auf eine Reise durch die romantischen Landschaften der höchsten Berge der Alpen, durch die erste Tunnel geschlagen und erste Eisenbahnschienen verlegt wurden.«3

Sichtet nun eine Künstlerin ein solches Foto- bzw. Ansichtskarten-Archiv und beginnt sich mit dem Bestand auseinanderzusetzen, tauchen vielerlei Fragen auf: Welche Plätze wurden als interessant oder typisch für die Gegend erachtet? Wie hat man die Wertigkeit zwischen Natur und ihrer Erschließung für Besuchende definiert? Welches Licht hat man vorgezogen, um die Dramatik der Szenen zu erhöhen? Wie ist ihr künstlerischer Wert und inwiefern wirken sich die zeitliche Distanz und die geänderten Umstände auf die Archivalien aus, verhelfen sie ihnen z. B. zu einer neuen Aktualität? Und wie erzählt man eine Geschichte möglichst stimmungsvoll, die man nicht selbst erlebt hat? Wie kommt man dem Flair der Zeit möglichst nahe? Und welche vielleicht nur peripheren Themen schwingen mit – wie das *Unikat* versus die *Vervielfältigung* und *Distribution* von

² Roos van Haaften in ihrem Ausstellungskonzept für INN SITU, 2020

³ Roos van Haaften in ihrem Ausstellungskonzept für INN SITU, 2020

Fotografien oder der ursprüngliche Status der Fotografie als *Handwerkskunst* –, die dennoch in den künstlerischen Werken spürbar werden sollen?

Der Akt der Inszenierung wie auch der Re-Inszenierung oder des Remakes beschreibt eine Vorgehensweise, die zutiefst im menschlichen Handeln und insbesondere einem rezeptionsorientierten Umgang mit kulturellen Produktionen angelegt ist: Kinder ahmen ihre Eltern in Rollenspielen nach, in der Malerei wurden Motive wie aus Ovids *Metamorphosen* etwa oder Szenen der *Bibel* über Jahrhunderte neu bearbeitet oder »re-inszeniert«; Theaterstücke werden aktualisiert und wiederaufgeführt, musikalische Werke für verschiedene Formationen oder Instrumente adaptiert, Bücher gelesen, wiedergelesen, neu übersetzt, ab- und umgeschrieben, in neuen, zeitgemäßeren und verständlicheren Fassungen herausgegeben.

In den 1990er-Jahren ist das Archiv als Referenzquelle in die Kunst eingezogen, und mit ihm neue künstlerische Strategien wie Reenactment und Re-Inszenierung. Das Archiv hat förmlich eine eigene Gattung, die Artistic Research, mitbegründet.

Der Realitätseffekt der Fotografie

Fotografien bieten sich für ein solches Manöver der Re-Inszenierung regelrecht an, insofern als sich die Betrachtenden von ihrem Realismus leicht blenden lassen, sodass sogar grobe Abweichungen übersehen oder im Auge der bzw. des Betrachtenden korrigiert werden. Diese Angewohnheit, nur oberflächlich zu schauen, hat Kristan Horton in seinem Projekt zu Stanley Kubricks Film »Dr. Strangelove« (2007) ausgereizt. Er hat dafür rund 200 Filmszenen aus einfachsten Gegenständen, die im und ums Atelier zu finden waren, nachgebaut. Die Illusion lebt vom intuitiv »schlampigen« Schauen, dessen vorrangiges Ziel die rasche Objekterkennung ist: wenige prägnante Formen, Linien, Kanten, Ecken und Kurven sowie die richtige Verteilung von Hell-Dunkel-Intensitäten genügen schon, um eine Szene wiederaufstehen zu lassen bzw. dass diese beim schnellen Hinschauen tatsächlich in die Irre führen kann. Auch das Künstlerpaar Jojakim Cortis & Adrian Sonderegger (D/CH) spielt mit der Simulation. Die beiden haben Ikonen der Fotografiegeschichte (ebenfalls dreidimensional) rekonstruiert, Fotos, die zu den meistreproduzierten auf der Welt zählen, Szenen, die Teil unseres kollektiven Gedächtnisses sind: der erste Schritt auf dem Mond, das Hissen der amerikanischen Flagge auf Iwojima (1945, Foto: Joe Rosenthal) oder der Angriff auf die Twin Towers von 9/11. Mit Double Take weisen Cortis & Sonderegger bereits im Titel auf die Wiederholung der ursprünglichen Aufnahme hin. Ähnlich wie in Roos van Haaftens Darbietung legen jedoch auch sie den sorgfältig inszenierten Illusionismus offen, indem sie Teile der aufwendigen, teils lebensgroßen Bühnensettings an den Bildrändern sichtbar lassen. Damit bildet das *Making-of* eine Art bildimmanenten Rahmen in ihren Fotografien.

Alle drei Beispiele beziehen sich auf den sogenannten »Resonanzprozess«, den wir durchlaufen, wenn wir ein neues Bild automatisch und vor allem blitzartig mit unserem Gedächtniseintrag zu solchen und ähnlichen Bildern vergleichen. Da wir alle Teile eines Bildes auf einmal erfassen (im Vergleich müssen wir einen Text erst Zeile für Zeile lesen), gelangt zumindest der grobe Eindruck eines Bildes, seine Muster und Formen, im Bruchteil einer Sekunde in unseren Gedächtnisspeicher. Im Gegenzug dulden wir den »Mangel«, dass wir uns nicht umfassend an Details erinnern, aber doch unterbewusst zwischen bereits gesehenen und neuen Bildern unterscheiden können: »Menschen speichern fast jeden einzelnen Wahrnehmungsmoment detailliert ab selbst dann, wenn Objekte gar nicht bewusst wahrgenommen wurden und man gar nicht die Absicht hatte, sich etwas zu merken.«4 Unsere Rekognitionsleistung ist selbst bei großen Mengen von Bildern⁵ eindrucksvoll, bei emotionalen weit besser als bei neutralen⁶.

Die Magie der Fotografie

39

Jede Form der Re-Inszenierung bedeutet für das Vorbild eine neue Interpretation, in welcher sich bestimmte Dinge verschieben und andere, z. B. autobiografische, einfließen. Die Künstlerin wird zur Erzählerin, die während des Erzählens die ursprünglichen Geschichten abwandelt und damit zu ihren eigenen macht. Die »Fotografien« aus Tirol sind keine »objektiven« Aufnahmen mehr, die die Welt so wiedergeben, als würden wir gar nicht existieren, sondern freie Nacherzählungen. Ein Stoff wird aufgegriffen, neu formatiert und aktiv

- https://www.scinexx.de/news/biowissen/unser-gedaechtnis-speichert-mehr-ab-als-gedacht/ (2020.12.05)
- Thomas Schierl erwähnt in seinem Beitrag Werbungsforschung Studien mit 600 und 3.200 Bildern, bei welchen 99 % bzw. 95 % fehlerfrei wiedererkannt wurden. In: Bildwissenschaft, Hg. Klaus Sachs-Hombach, Frankfurt/Main, S. 316
- Vgl. Désirée Renardy, die ein Experiment von Christine Harris und Harold Pashler (2005) bespricht. In: Besseres Quellengedächtnis für Betrüger – eine Frage der Valenz? Diplomica Verlag, 2009, S. 21

erzählt. Gleichzeitig möchten die neuen Bilder authentisch bleiben, die Erzählerin lässt sich auf die Vorbilder ein. schlüpft in die Rolle der Fotografierenden und begibt sich einfühlsam in die Zeit der ursprünglichen Aufnahme. Sie teilt sich die Autorenschaft mit den Fotografinnen, die sich durchs Land und über die Berge bewegt haben und manchmal auch unter widrigen Umständen ihre Bilder erarbeiten mussten. Auf diese Weise gelingt es Roos van Haaften, etwas wiederzubeleben, das an der frühen Fotografie so fasziniert hat (was für uns heute leider so gut wie verloren ist), nämlich Entzücken und Aufregung zu entfachen: Wie ist es nur möglich, ein so naturgetreues Bild der Welt entstehen zu lassen! Die Magie, die von ihren Bildern ausgeht und auf die Betrachtenden überspringt, ist wohl auch dem Zauber ähnlich, der von Laterna-Magica-Vorführungen ausgegangen sein muss, als mit Kerzen betriebene Projektoren Bildgeschichten in dunklen Räumen an die Wand warfen und das Publikum zum Staunen brachten.

Die fragilen Settings der Künstlerin, die wir von allen Seiten einsehen können bzw. uns dabei überlegen, welche Objekte bzw. Objekteigenschaften welche Schatten provozieren, sind noch in weiterer Hinsicht eng mit dem Wesen des Fotografischen verbunden. Neben der täuschenden Ähnlichkeit und der Indexikalität des Verfahrens, das jede Fotografie wie mit einer Nabelschnur⁷ eng an die Realität bindet, gehört es zum Wesen der Fotografie, dass sie den Zeitfluss unterbricht, einen Augenblick herausgreift und festhält, eine Szene stillstellt, die Bewegungen einfriert und – in letzter Konsequenz – die Vergänglichkeit negiert. In diesem Sinne ist jede Fotografie ein Stillleben, ein stillgestelltes Leben, in dem alles genau so ist wie im Augenblick der Aufnahme vor dem Auge der Fotografin bzw. der Kameralinse. Dabei sind »Leben und still ein Widerspruch«8. Roos van Haaften schafft es, den Widerspruch ein wenig zu mildern: So leblos die Fundstücke sind, die ihrerseits Geschichten aus ihrem vormaligen Verwendungszusammenhang in sich tragen, so lebendig macht sie das Licht, das die Künstlerin auf sie richtet. Sie nehmen Gestalt an, suggerieren Räumlichkeit, Tiefe, Vorder- und Hintergründe, Folien gelingt es, zu massiven Bergen aufzuerstehen, feine Schnüre werden zu stabilen Gondelseilen oder Teile von Leichtstoffverpackungen zu Gebäuden.

Damit diese Illusion für das Auge der Betrachtenden funktioniert, nehmen wir jeden Hinweis dankbar an, der uns Halt gibt und uns Vertrautes zeigt. Eine Andeutung genügt oft, um den Resonanzprozess in Gang zu setzen. Denn: »Wahrnehmung ist ein aktiver Prozess und immer mit Erkenntnis gekoppelt.« Wir verstehen uns darin, Lücken aufzufüllen, eine angedeutete Gestalt zu ergänzen, z. B. abgeschnittene Gegenstände, deren Teile außerhalb der Bildränder liegen. Wir können Größenverhältnisse wiederherstellen, (perspektivische) Verzerrungen ausgleichen, Verdecktes ergänzen, fehlendes Licht kompensieren (Weißabgleich), Unschärfe als naturgegeben (Nebel) hinnehmen – die Natur hat uns diesbezüglich mit viel Toleranz ausgestattet.

Dazu kommt, dass Bilder im 21. Jahrhundert immer selbstverständlicher nur mehr »Andeutungen« von Bildern sind, oder Informationen über Bilder: kleine JPGs auf kleinen Bildschirmen, komprimiert, verzerrt, oder überdimensionale Bilder, mittels LED-Pixeln auf großflächigen Screens in Zeilen zerlegt. Zeichnungen, Mosaike, Piktogramme etc. haben uns seit jeher gelehrt, Abstraktionen zu verstehen, ihre Vereinfachungen und Auslassungen zu kompensieren und darin zu vertrauen, dass die von ihnen so rudimentär dargestellte Welt dennoch intakt ist. Wir konsumieren die Wirklichkeit immer öfter von Reproduktionen und sind dadurch geschult, auch gerasterte oder gepixelte Bilder als wirkliche Bilder anzunehmen. Hito Steyerl hat Reproduktionen, deren Qualität unter der geringen Auflösung im Netz leidet, 2009 als »poor images«¹⁰ bezeichnet. Es war das erste Mal seit Langem, dass »arm« wieder als Terminus in der Kunstgeschichte auftauchte. »Arme« Materialien, wie sie auch Roos van Haaften benützt, waren zuletzt in den 1970er-Jahren in der Kunstgeschichte als Arte Povera präsent. Sie haben sich jedoch in Form von oftmals großen Installationen in die Kunstgeschichte eingeschrieben – bescheiden in der Wahl der Materialien und doch wirkungsmächtig: voluminöse und schwere Installationen aus natürlichen Stoffen wie Erde, Holz, Steinen etc. Im Vergleich dazu entfalten die feinen und leichten Gebilde von Roos van Haaften in den temporären und filigranen Arrangements auf den fragilen Glasuntergründen ihre Wirkungsmacht mit dem Licht, das ihnen Größe und Präsenz,

⁷ Roland Barthes, *Die helle Kammer*, 1980

⁸ Friedrich Achleitner, stillleben. In: Wortgesindel, Wien 2015, S. 103

Sarl Lahmer, Kernbereiche der Psychologie – kompetent, 4. Auflage, Wien 2015, S. 54

¹⁰ Hito Steyerl, In Defense of the Poor Image, e-flux, 2009

Konturen und Kontraste verleiht. Aus der Sicht der Bank für Tirol und Vorarlberg ist die Einladung einer Künstlerin, die mit »armen Materialien« arbeitet, eine fast selbstkritische Geste – geht doch der Materialwert der Kunstwerke gegen null. Oder, wie Roos van Haaften es formuliert: »Man kann ›aus nichts« wertvolle Bilder erschaffen, die in ihrer Gesamtheit zur höchsten Form das Ästhetik werden.«¹¹

Ruth Horak (* 1972) ist Kunsthistorikerin und Kuratorin mit den Schwerpunkten konzeptuelle Fotografie und Medienreflexivität. hat zahlreiche Texte in Ausstellungskatalogen und Magazinen veröffentlicht sowie Ausstellungen für den Fotohof, die Camera Austria, Krinzinger Projekte, AlL u. a. kuratiert. Sie lehrt an der Schule für künstlerische Photographie Friedl Kubelka und an der Universität für angewandte Kunst Wien. photography-she-said.com

An allusion is enough Ruth Horak

Insights into the Re-Risch-Lau series by Roos van Haaften

One particular feature that is closely linked with photography is mimicry rather than deception – both concepts are actually not too dissimilar from one another. «We regard the photograph, the picture on our wall, as the object itself (the man, landscape, and so on) depicted there.» (Ludwig Wittgenstein) A photograph unavoidably takes us to a different world. It is almost as if we are slipping through it and entering the reality that lies behind it – standing in the snow and looking at the funicular railway as it climbs up the Nordkette mountain range in Innsbruck or looking up at the Hafelekar mountain. However, it is true that the photographs that Roos van Haaften selected from around 40,000 images in the Risch-Lau archive can only ever imitate reality on a visual level. This means that all other sensory levels (listening, touching, tasting and smelling) are left out or translated visually, so some form of compensation is required. Photographs per se are therefore abstractions of reality – we are not freezing, the wind is not whistling around our ears, the sun is not glaring, we cannot

Roos van Haaften in ihrem Ausstellungskonzept für INN SITU, 2020

Ludwig Wittgenstein, Philosophical Investigations II, Frankfurt am Main, 2003

taste the wet snow on our lips – and yet we are subjected to their reality-inducing effect and the authenticity of this medium that is so rich in detail. We add everything that is missing by using our prior knowledge.

Photography imitates reality and Roos van Haaften imitates photography.

Even though the artist works with light and projection, she does not actually photograph; she re-stages. She arranges temporary, fragile scenes made from a few small pieces of insignificant – or indeed – worthless materials and substances such as broken pens, pieces of film, dust, flour placed on glass slides that were previously mounted horizontally on the wall. And she improvises. «During my daily walks in the street I notice bits of abandoned trash: scattered, discarded objects, such as a piece of plastic, a scrap of wood, a screw casting a shadow on the curb. I look at the spatial proportions of these objects and imagine their potential as a two-dimensional shadow. In my «LIGHT WORKS», a burnt match becomes an electricity pole; a piece of plastic foil becomes an iceberg. As an artist I am an organiser of new combinations of objects. There is no singular reality, only a temporary reality which brings together the individual parts in new combinations.»² The materials that are used to create her works are therefore barely nothing: merely pieces of nothing that land by chance at her feet and which she picks up – it is light that turns them into something. Spotlights are pointed at the glass slides from below and project the shadows of transparent and opaque materials that are often only tiny, crude and plain onto the wall. The material density that is created is important as well as the way she arranges the discarded items, their position on the glass slide and their relationship to each other. For as if by magic, these unremarkable compositions are instantly transformed into (projected) photographs by the light created by the spotlights – and these photographs have an unbelievably real appearance. Roos van Haaften manages to use subtlety to engage her audience. She amazes us and misleads us into thinking that we can see something that is not actually there. She prompts us imagine an image, to celebrate the art of looking and to look at photographs that are like those that she found in the Risch-Lau archive which is now housed at the Vorarlberg State Library in Bregenz.

The remarkable story of the technically-minded *Lentsch* sisters. who were later called Risch-Lau, dates back to the 19th century. However, most of the archived photographs that were available to Roos van Haaften were taken from the 1950s to the 1980s. These photographs are primarily of landscape scenes that were used to produce picture postcards. Picture postcards usually depict a picturesque image that covers one side of a piece of card. They became popular from around the turn of the 20th century, but their popularity has waned since the advent of digital photography and mobile telephone technology. Travel and photography were not common activities at the beginning of the 20th century, so the picture postcard was valued as something exotic that brought news of far-off places, showed impressive scenery, and iconic views of cities and their landmarks. They were distributed by postcard publishers, purchased as souvenirs and especially used as a means to tell family and friends about places that had been visited. Roos van Haaften: «The spectator will be taken on a journey through the romantic landscapes of the highest Alps where the first tunnels were excavated and the first railway lines were built.»³

Many questions emerge when an artist examines this type of photographic picture postcard archive and begins to engage with the contents of the archive: Which locations were considered to be interesting or typical for the area? How was the role of nature and its accessibility for visitors defined? What type of light was used to increase the dramatic impact of the scenes? What is their artistic value and to what extent does the fact that time and circumstances have changed affect the archival records; for example, does this help them seem current again in a new type of way? How is it possible to tell a story about something you have not experienced yourself in the most atmospheric way possible? How can the mood of the time be imitated as accurately as possible? And which types of peripheral themes resonate? For example, how should the one-of-akind image be seen in relation to the reproduction and distribution of many photographs? What kind of status did photography originally have as a form of craftsmanship and how far should this still be perceptible in the artistic works? The act of arranging, re-arranging or re-making a scene describes an approach which is deeply rooted in human action and especially in a reception-oriented approach to cultural

² Roos van Haaften discussing her exhibition concept at INN SITU, 2020

³ Roos van Haaften discussing her exhibition concept at INN SITU, 2020

creativity: Children imitate their parents when they roleplay; motifs from Ovid's *Metamorphosis* and scenes from the *Bible* were reproduced or «re-staged» in paintings; theatre productions have been updated and performed again; musical pieces adapted for various orchestras or instruments; books read, re-read, re-translated, reproduced, adapted and published in new, more current and comprehensible forms.

In the 1990s, the archive became a reference source within the arts and with it came new artistic strategies such as *reenact-ment* and *re-staging*. The archive officially co-created its own genre called *Artistic Research*.

The realism effect

Photographs lend themselves very well to the re-staging process in that they easily blind the viewer by their realism so that even significant deviations are overlooked or corrected. Our natural inclination to look at things in a superficial way was examined exhaustively in Kristan Horton's project on Stanley Kubrick's film Dr Strangelove (2007) in which he recreated approximately 200 film scenes using simple objects that he found in and around his studio. The illusion occurs because we observe in an intuitive and «sloppy» way and because our prime objective is to recognise what the object is quickly: a few distinctive shapes, lines, edges, corners, curves and the correct distribution of light and dark tones are sufficient for the scene to be recreated or to in fact allow the viewer to be misled when glancing quickly. Artist duo Jojakim Cortis & Adrian Sonderegger (D/ CH) also play with the concept of simulation. The two artists have reconstructed icons from the annals of photographic history (including three-dimensional forms) that have been reproduced the most often around the world and scenes that are part of our collective memory: the first steps on the moon, the raising of the American flag on Iwo Jima (1945, photo: Joe Rosenthal) and the attack on the Twin Towers on 9/11. The theme was also made clear in the title of the *Double Take* series by Cortis & Sonderegger in which original images were also reconstructed. However, in a similar way to the work of Roos van Haaften, they also expose the carefully staged illusionism by leaving parts of the elaborate – and sometimes life-size – stage sets visible at the margins of the image. In doing so, the *making-of* forms a kind of frame that is immanent to her photographs. All three examples refer to the «resonance process» which we go through, in which we automatically and instantly compare what we are looking at with similar images contained in our

The magic of photography

Every type of scene reconstruction represents a new way of interpreting an already existing artwork in which certain things shift and other ideas flow in, e.g. autobiographical details. The artist becomes a storyteller who during the storytelling process transforms the original stories and makes them her own.

The «photographs» of the Tyrol region are no longer «objective» images which represent the world as if we did not exist at all; they are instead free accounts of an event created after the fact. A material is seized upon, reformatted and actively narrated. The new images may also remain authentic – the narrator engages with the artwork, slips into the role of the photographer and sensitively goes back to the time the original image was created. She shares authorship with the photographers who have travelled across the countryside, over the mountains and who at times had to produce their pictures in difficult circumstances. It is by these means that Roos van Haaften manages to resurrect something that was so fascinating about early photography (and which is unfortunately as good as lost for us today): the ability to arouse delight and excitement that may cause us to exclaim, «How is it possible to create such a lifelike image of the world!» The magic that emanates from her images and is transferred to

- https://www.scinexx.de/news/biowissen/unser-gedaechtnis-speichert-mehr-ab-als-gedacht/ (2020.12.05)
- Thomas Schierl discusses this ability in his research Werbungsforschung in which he studies 600 advertisements and 3,200 images, demonstrating that 95 to 99% of them can be recognised without error. In: Bildwissenschaft, Published by Klaus Sachs-Hombach, Frankfurt/Main, p. 316
- ⁶ Cf. Désirée Renardy, discussing an experiment by Christine Harris and Harold Pashler (2005). In: Besseres Quellengedächtnis für Betrüger – eine Frage der Valenz? Published by Diplomica, 2009, p. 21

the viewer is very similar to the magic that must have been created during magic lantern demonstrations and picture shows created by candlelight which astonished audiences of the time. The artist's fragile scenes that can be viewed from all sides, which helps us to consider which objects or which qualities of the objects produce which shadows, is closely connected to the essence of the photographic in yet another respect. In addition to the deceptive similarity and the indexicality of the process that binds each photograph closely to reality as if with an umbilical cord⁷, at the very essence of photography is its ability to interrupt the flow of time, pick out and hold onto a moment in time, immobilise a scene, freeze the movements and - ultimately - negate impermanence. With this in mind, every photograph is a still life or a life in suspended animation in which everything is exactly as it appeared before the photographer or the camera lens at the moment the photograph was taken. In this sense «life and still contradict one another»⁸. Roos van Haaften manages to mitigate the contradiction a little: The discarded objects, which carry stories from the ways they were previously used, are both lifeless and full of life in equal measure due to the way the artist directs the light upon them. They take shape and suggest a degree of three-dimensionality, depth as well as foreground and background. Pieces of film rise up into massive mountains, delicate pieces of string become sturdy gondola ropes and pieces of light packaging become buildings.

An allusion is enough

To ensure that this illusion works in the viewers' eyes, we gratefully accept every allusion that supports us and shows us familiar things. An allusion is often enough to set the resonance process in motion. For it is said, «Perception is an active process and is always coupled with understanding.» We know how to fill in gaps, to complete a figure that is implied, for example, truncated objects with parts that lie off the edges of the image. We can restore scale, offset (perspective) distortions, add detail to hidden elements, compensate for a lack of light (correct white balance), accept blurriness as something natural (fog) – nature has ensured that we have a great deal of tolerance for such things.

⁷ Roland Barthes, *Die helle Kammer*, 1980

In addition, images in the 21st century have become increasingly self-evident and are only «allusions» to images or provide information about images: small JPGs on small screens; compressed, distorted or oversized images, broken down into lines by LED pixels on large screens. Since time immemorial, drawings, mosaics, pictograms etc. have taught us to understand abstractions, how to compensate for their simplifications and omissions and to trust that the world they depict in such a rudimentary way is still intact. We are increasingly consuming reality through reproductions and have therefore been trained to even accept rasterised or pixelated images as real images. In 2009, Hito Steverl described reproductions which have lost their quality due to the low resolution on internet sites as «poor images» 10. This was the first time in many years that the term «poor» had appeared in art history. «Poor» materials, such as those used by Roos van Haaften, were last described in art history as arte povera in the 1970s. However, they have carved their place in the annals of art history in the form of large installations – modest in the choice of materials yet still impactful: voluminous and heavy installations made from natural materials such as clay, wood, stone etc. By contrast, Roos van Haaften's diaphanous and lightweight constructions reveal their impact as they develop through the medium of light into transient and delicate arrangements on the fragile glass substrates. This is precisely what gives them stature and presence; contours and contrasts. From the perspective of the Bank für Tirol und Vorarlberg, inviting an artist who works with «poor materials» is almost like a self-critical gesture – the material value of the works of art is close to zero. Or as Roos van Haaften explains herself: «Out of nothing, you can create valuable images, collectively embraced as the highest form of aesthetics.» 11

49

Ruth Horak (* 1972) is an art historian and curator who focuses on conceptual photography and media reflexivity. Numerous texts she has written have been published in exhibition catalogues and magazines. She has also curated exhibitions for the Fotohof, Camera Austria, Krinzinger Projekte and AIL among others. She lectures at the Friedl Kubelka School for Artistic Photography and at the University of Applied Arts Vienna. photography-she-said.com

Friedrich Achleitner, stillleben. In: Wortgesindel, Vienna 2015, p. 103

Sarl Lahmer, Kernbereiche der Psychologie – kompetent, 4. edition, Vienna 2015, p. 54

Hito Steyerl, *In Defense of the Poor Image*, e-flux, 2009

Roos van Haaften discussing her exhibition concept at INN SITU, 2020

Von Innsbruck durch die Welt nach Innsbruck *Markus Barnay*

Wahrscheinlich hätte sich Roos van Haaften andere Objekte für ihre Arbeit suchen müssen als die Ansichtskarten der Firma Risch-Lau, wenn es die Firma heute noch gäbe. Erst nach der Insolvenz und dem Verkauf der Firma an eine italienische Großdruckerei Ende der 1980er-Jahre wurde nämlich das Ansichtskarten-Archiv, das in Österreich verblieben war, öffentlich zugänglich: Beato Barnay, der letzte Geschäftsführer, übergab die über 40.000 Aufnahmen (in Form von Glasplatten, Zelluloid-Negativen und Positiven) der Vorarlberger Landesbibliothek, die sie vollständig digitalisierte und über das Internet unbegrenzt nutzbar machte. Der Großteil dieser Aufnahmen sind Landschaftsbilder aus dem Westen Österreichs, dem Haupt-Arbeitsgebiet der Firma. Es sind vor allem Aufnahmen aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, aber auch etliche aus der Zeit davor, und ihr primärer Zweck war die Herstellung von Ansichtskarten für die touristische Nutzung.

Die Wurzeln liegen im Pitztal

Vielleicht hätte sich Roos van Haaften aber auch andere Objekte für ihre Arbeit ausgesucht, wenn sie nicht von der Geschichte der Firma Risch-Lau gehört hätte – eine Geschichte, die in

Als Wanderfotografinnen unterwegs

Barbara Lentsch aus Wenns im Pitztal überredete jedenfalls ihre Schwester Anna Katharina, mit ihr nach Wien zu reisen, um dort das Handwerk zu erlernen. Dort wurde gerade ein Fotoatelier nach dem anderen eröffnet, denn die 1839 präsentierte Erfindung von Louis Daguerre hatte rasch Verbreitung gefunden. Der Wiener Optiker Johann Friedrich Voigtländer und der Mathematiker Joseph Petzval hatten eine Optik entwickelt, mit der die Belichtungszeiten wesentlich verkürzt werden konnten. Außerdem verbreiteten sich im Lauf der 1850er-Jahre neben den teuren Daguerreotypien auch Methoden, mit denen Fotografien – auf Glas, Papier oder Wachsleinwand – vervielfältigt werden konnten. Fotografieren war nun nicht mehr ganz so aufwendig und teuer. Jedenfalls ließen sich die Schwestern Lentsch laut den Erzählungen ihrer Nachkommen in Wien zu Fotografinnen ausbilden und zogen bald schon mit beträchtlichem Equipment durch halb Europa, um ihre Dienste anzubieten. Anna Katharinas Kind blieb in Tirol und wuchs bei den Großeltern auf.

Der Familiengeschichte zufolge waren die beiden Schwestern nicht die einzigen, die sich der Fotografie zuwandten: Insgesamt sollen gleich neun der Geschwister als Fotografinnen bzw. Fotografen gearbeitet haben, darunter sechs Schwestern. Tatsächlich haben mehrere von ihnen einschlägige Spuren hinterlassen – in Form von Zeitungsanzeigen, in denen sie ihre Dienste anboten. Nachweislich zu Berufsfotografen wurden aber nur zwei: Anton

Lentsch, der 1838 geborene Bruder von Anna Katharina und Barbara, der einige Jahre lang in Salzburg ein Fotostudio betrieb und schließlich nach Regensburg in Deutschland zog, und Anna Katharina Lentsch. Sie wirbt ab 1856 in Zeitungen in Österreich, Deutschland und der Schweiz um Kunden und lässt sich schließlich im süddeutschen Sigmaringen nieder, wo sie ein eigenes Studio unter ihrem Namen eröffnet – und wohin sie auch ihre Tochter Maria mitnimmt (Maria Lentsch heiratet später in Sigmaringen den Hofmaler der dortigen Fürsten von Hohenzollern, den Künstler Gustav Bregenzer).

Begründerin einer Fotografinnen- und Fotografen Dynastie Anna Katharina Lentsch heiratete in Sigmaringen den Schuhmacher Ferdinand Back und benannte ihr Studio nach zwei Jahren in »Photographisches Atelier Ferd. Bak« um, nachdem sie ihren Ehemann wohl eigenhändig umgeschult hatte. Sie bekam drei Töchter, von denen zwei in ihre Fußstapfen treten sollten: Ida Back ließ sich ebenfalls zur Fotografin ausbilden – von ihrem Onkel Anton in Salzburg. Und ihre Schwester Berta half nicht nur in Sigmaringen im Studio mit, sondern später auch in Bregenz, wohin die ganze Familie 1885 zog. Kurz zuvor war Ferdinand Back gestorben, und so zogen Mutter Anna Katharina und Tochter Berta mit Ida Back mit, die mit ihrem frisch angetrauten Ehemann Wilhelm Lau ein neues Atelier am Bodensee eröffnete.

Das Fotostudio »Wilhelm Lau« in Bregenz war erfolgreich: Schon bald eröffneten Ida und Wilhelm eine Zweigstelle in Rorschach in der Schweiz, doch schon 1891 starb Wilhelm Lau, und so führten Ida und Berta das Atelier zunächst allein weiter, weil auch ihre Mutter Anna Katharina 1893 einem Krebsleiden erlag. Schließlich fand sich aber ein tüchtiger Gehilfe namens Carl Risch, den Ida nicht nur im Studio beschäftigte, sondern auch heiratete. Das Atelier wurde umbenannt – um den bereits etablierten Namen »Lau« nicht ganz verschwinden zu lassen, hieß es von nun an »Risch-Lau«.

Vom Porträt zur Ansichtskarte

Rund um die Jahrhundertwende tauchen aus dem Atelier Risch-Lau die ersten vervielfältigten Postkarten auf, die nicht mehr nur Personenporträts enthalten. Es sind Straßenszenen aus Bregenz, bald aber auch Landschaftsaufnahmen vom Bodensee und seiner Umgebung. Während des Ersten Weltkriegs ging nicht nur der Umsatz stark zurück, sondern es starb auch Idas zweiter Mann Carl Risch. Ab 1916 führten die Schwestern das Das Kerngeschäft blieben aber die Personen-Porträts und die Ansichtskarten: Mit dem Aufstieg des Fremdenverkehrs stieg auch die Nachfrage nach Fotos von den Urlaubsorten, die man den Daheimgebliebenen schicken konnte. Nebenbei begann Karl Risch auch, Werbefilme für den Tourismus zu produzieren – mit Erfolg: »Für seinen Werbefilm verdient Lichtbildner Risch-Lau, der den Kurbelkasten vorzüglich handzuhaben versteht, auf alle Fälle größte Anerkennung«, hieß es in einer Zeitungsnotiz. 1930 eröffnete Risch-Lau eine Zweigstelle in Zürs am Arlberg, die aber wohl nicht lange bestand: Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland und der Beschränkung der touristischen Reisen durch die »1000-Mark-Sperre«, vor allem aber durch den Zweiten Weltkrieg, wurde der Tourismus weitgehend lahmgelegt – und damit auch jene Branchen, die vom Tourismus lebten.

Das Ende nach über 100 Jahren

53

Nach dem plötzlichen Tod von Karl Risch 1957 wurde »Risch-Lau« endgültig zum reinen Ansichtskartenverlag, der im Westen Österreichs seine Marktführerschaft durch eigene Zweigstellen in Innsbruck und Salzburg stützte. Bis zu fünf hauptberufliche Fotografen waren nun in der Region unterwegs, um die Landschaftsaufnahmen zu machen, die als Ansichtskarten verkauft wurden. Geschäftsführer wurde Karl Rischs Neffe Beato Barnay, der die Firma bis Ende der 1980er-Jahre weiterführte. Doch in den letzten Jahrzehnten ihrer Firmengeschichte wurden die Herausforderungen für »Risch-Lau« immer größer. Einerseits machten sich viele Touristen ihre Aufnahmen nun selbst, wenn auch mit weniger Aufwand und Sorgfalt als die Profis, andererseits setzte die technische Entwicklung die Verlage unter Druck: Die Umstellung auf Farbfotografien und die Einführung des

Offsetdrucks ermöglichten nun riesige Auflagen der Ansichtskarten, verlangten aber auch einen entsprechenden Absatz – im kleinräumig strukturierten Alpenraum mit vielen kleinen und wenigen großen Tourismus-Destinationen eine gewaltige Herausforderung. Das hatte auch Auswirkungen auf die Vielfalt der Foto-Motive: Während Schwarz-Weiß-Postkarten in Auflagen von 200 Stück kostengünstig erzeugt werden konnten, lag nun die Mindestauflage bei 3.000 (im Offsetdruck) bis 5.000 (im Kupfertiefdruck) Karten – und die mussten erst einmal verkauft werden.

So kam schließlich auch das Ende für die Firma »Risch-Lau« – wenige Jahre nachdem sie 100 Jahre alt geworden war, und fast 140 Jahre nachdem eine mutige Tirolerin aufgebrochen war, um ganz neue berufliche Wege zu gehen. Doch ihre Erbe lebt weiter, erscheinen doch zunehmend mehr Publikationen mit regionalhistorischem Fokus, die sich der digitalisierten Ansichtskarten-Sammlung bedienen – nicht mehr für aktuelle Grüße, sondern für historische Rückblicke. Und dank Roos van Haaften entsteht daraus sogar wieder ganz aktuelle Kunst.



Die Fotopionierin Anna Katharina Lentsch (ganz rechts) mit ihren vier Töchtern Maria, Berta, Pauline und Ida (von links) und den Schwiegersöhnen Gustav Bregenzer und Wilhelm Lau, dem Mitbegründer der Firma Risch-Lau. Die Aufnahme entstand 1885 im Atelier in Sigmaringen vor dem Umzug der Familie nach Bregenz. © Privatbesitz

The pioneering photographer Anna Katharina Lentsch (far right of the picture) with her four daughters Maria, Berta, Pauline and Ida (from left to right) and sons-in-law Gustav Bregenzer and Wilhelm Lau, the co-founder of the Risch-Lau company. This photograph was taken in 1885 at the studio in Sigmaringen before the family moved to Bregenz. © Private collection

Around the world from Innsbruck and back *Markus Barnay*

It is likely that Roos van Haaften would have had to find alternative subjects for her work to the picture postcards produced by Risch-Lau if the company were still in existence today. After the company went into liquidation and was sold to a large Italian printing firm at the end of the 1980s, the postcard archive that remained behind in Austria was made available to the public. The company's last Managing Director Beato Barnay donated over 40,000 images (in the form of glass plates, celluloid positives and negatives) to the Vorarlberg State Library where they have been fully digitised and made completely available to the public via the internet. The majority of the images are of scenery in the west of Austria which was the main focus of the company's work. They were principally taken after the Second World War, but quite a few were also taken during the period before. The images were primarily used to produce picture postcards for tourists.

Early beginnings in Pitztal

It is also likely that Roos van Haaften would have found another subject for her work if she had never heard about the history of the Risch-Lau company – a history that began in Innsbruck

with strong women at its heart. Anna Katharina Lentsch was born in 1827. She was the fourth child of fourteen children and grew up on a small farm above Wenns in the Pitz Valley (Pitztal), a tributary valley of the Inn Valley in the Tyrol. She had her first child when she was 22 and her life would have been very different if her sister Barbara had not started working as a chambermaid in a guest house in Innsbruck. One day, Barbara watched a travel photographer set up his equipment in the courtyard of the guest house. He was offering the well-heeled residents of the town the opportunity to have their portraits taken. This was an exclusive activity in those days because the portraits were produced using the daguerreotype process. This was a time-consuming and expensive method which only allowed one-off prints to be produced. The photographs were very expensive to buy, so the photographers could clearly make a lot of money from this activity.

The travelling photographers

And so it came to be that Barbara Lentsch from the small village of Wenns im Pitztal managed to persuade her sister Anna Katharina to accompany her to Vienna to learn the craft of photography. A large number of photographic studios were being set up at this time following the invention of Louis Daguerre's method in 1839. The Viennese optician Johann Friedrich Voigtländer and the mathematician Joseph Petzval had recently invented a lens which significantly shortened exposure times. Furthermore, in addition to the expensive daguerreotype method, new processes were becoming more popular which allowed photographs to be reproduced using glass, paper and oil cloth. Photography had suddenly become less time-consuming and less expensive. According to stories passed down by their offspring, the two sisters trained to become photographers in Vienna and soon travelled around the half of Europe to offer their services, carrying a considerable amount of equipment with them. Anna Katharina's daughter stayed in the Tyrol and was raised by her grandparents.

Information passed down through the family reveals that the two sisters were not the only ones to devote themselves to photography: it is said that nine of the siblings worked as photographers, including six of the sisters. Several of them in fact left behind clear signs that they worked in this profession in the form of newspaper advertisements offering their services. However, it can only be proved that two of them actually became professional photographers, namely Anna Katharina Lentsch

The founding mother of a photographic dynasty

Anna Katharina Lentsch married the shoemaker Ferdinand Back in the German town of Sigmaringen and two years later she renamed her studio «Photographisches Atelier Ferd. Bak», after she had single-handedly retrained her husband. She had three daughters and two of them were destined to follow in her footsteps. Ida Back also trained as a photographer under the guidance of her uncle Anton in Salzburg. Her sister Berta provided assistance in the studio in Sigmaringen and later in Bregenz when the entire family moved there in 1885. Ferdinand Back had died shortly before Anna Katharina and her daughters Berta and Ida Back had moved. Ida had recently married Wilhelm Lau and they opened a new studio in Bregenz on the shores of Lake Constance.

The Wilhelm Lau photographic studio in Bregenz became very successful, so Ida and Wilhelm soon opened a second studio in Rorschach in Switzerland. Wilhelm Lau died in 1891 and Ida and Berta initially continued to run the studio alone. Their mother Anna Katharina had died of cancer in 1893. An accomplished assistant called Carl Risch started to work at the studio and eventually became Ida's second husband. The studio was renamed «Risch-Lau» after Carl Risch and to retain Ida's first husband's name.

From portraits to picture postcards

Around the turn of the 20th century, the Risch-Lau studio started to produce multiple runs of picture postcards in addition to the photographic portraits that were usually produced. The postcards initially depicted street scenes of Bregenz, but soon after they included landscape photographs of Lake Constance and the surrounding area. The First World War saw a dramatic drop in sales and Ida's second husband Carl Risch also died. From 1916, the two sisters ran the studio alone until Ida's son Karl returned from war and took over the

running of the business. Karl Risch was young, sociable and athletic – he became a champion ski jumper and represented Austria at several international winter sports competitions. Karl moved the studio to the centre of Bregenz and also rented the former police station which was a small pavilion on the main square. Here he opened a photographic store where he sold cameras and developed films because he realised larger numbers of amateur photographers were starting to take their own photographs.

However, the business still continued to focus on portrait photography and picture postcards. With the growth of tourism came more demand for photos of holiday destinations that could be sent to friends and relatives back at home. Karl Risch also began producing promotional films for tourist destinations which soon became a very successful sideline. According to a newspaper article of the time, «The photographer Risch-Lau has gained the highest recognition for his advertorial films thanks to his expertise with the hand-cranked camera.» In 1930, Risch-Lau opened another studio in Zürs am Arlberg, but unfortunately it did not last very long. Tourism and the businesses that depended on it were damaged following the rise of National Socialism in Germany and the travel restrictions that were brought about because of the «Tausend-Mark-Sperre» economic sanctions against Austria. The Second World War then completely crippled the industry.

The end of a 100-year story

Following the sudden death of Karl Risch in 1957, Risch-Lau focused solely on publishing picture postcards. The company were market leaders in the west of Austria, with branches in Innsbruck and Salzburg. Up to five professional photographers travelled around the region taking landscape photographs that were sold as postcards. Karl Risch's nephew Beato Barnay became the managing director and continued to run the company until the end of the 1980s. Business challenges were becoming ever greater during the final decades of the company's existence. Firstly, many tourists started to take their own photographs, although they would not have applied as much effort or expertise as the professionals. Secondly, the company was coming under increasing pressure due to new technologies. The advent of colour photography and offset printing meant that huge volumes of postcards could be produced, and this presented the company with a huge challenge. Sales of the postcards in a small alpine region with small-scale tourist This led to the end of the Risch-Lau company only a few years after its 100-year anniversary and nearly 140 years after a plucky young woman from the Tyrol set off to pursue a completely new type of career. However, her legacy lives on. More and more publications with a regional historical focus are appearing that make use of the digitised picture postcard collection. The images are now being used for historical purposes rather than to send holiday greetings. And thanks to Roos van Haften, they have become the source of inspiration for cutting-edge art.





This is believed to be the oldest photograph in existence taken by Anna Katharina Lentsch. It shows her daughter Maria (born 1849) as a girl. It is presumed to have been taken after 1860. The photograph is shown on a glass plate. © Private collection

Die vermutlich älteste bekannte Aufnahme der Fotografin Anna Katharina Lentsch zeigt ihre Tochter Maria (geb. 1849) als Jugendliche, entstand also nach 1860. Es handelt sich um eine Fotografie auf einer Glasplatte. © Privatbesitz

Roos van Haaften LIGHT WORKS Re-Risch-Lau

2021

Theater-Scheinwerfer, Glas, verschiedene Materialien, diverse Formate

2021

Theatre spots, glass, various materials, multiple formats

Light works, Re-Risch-Lau ist eine Reihe von Arbeiten, bei denen eine Glasplatte mit dünnen Drähten senkrecht an die Wand angebracht wird. Das Glas wird zerkratzt, mit einer dünnen Farbschicht bestrichen oder mit Mehl bestäubt. Zerstreut sind Fundstücke wie zum Beispiel eine Stecknadel, ein Holzstreichholz, eine Vogelfeder oder Plastikfolienstücke zu finden. Licht wird von unten projiziert und wirft einen rechteckigen Schatten auf die Wand. Das Ergebnis ist ein Schwarz-Weiß-Bild einer atmosphärischen Landschaft. Alle Objekte werden lose auf der Scheibe platziert – ein Hauch von Wind und das Bild ist verschwunden.

Light works, Re-Risch-Lau is a series of works in which a rectangle of glass is suspended perpendicular to the wall by light-weight threads. The glass is scratched, brushed with a thin layer of paint, or powdered with flour. Scattered throughout are small found objects such as a pin, a wooden match, a bird feather, or pieces of plastic foil. Light is projected from underneath, casting a rectangular shadow on the wall; a black and white image of an atmospheric landscape. All objects are loosely placed on the pane – one whiff of air and the image is gone.



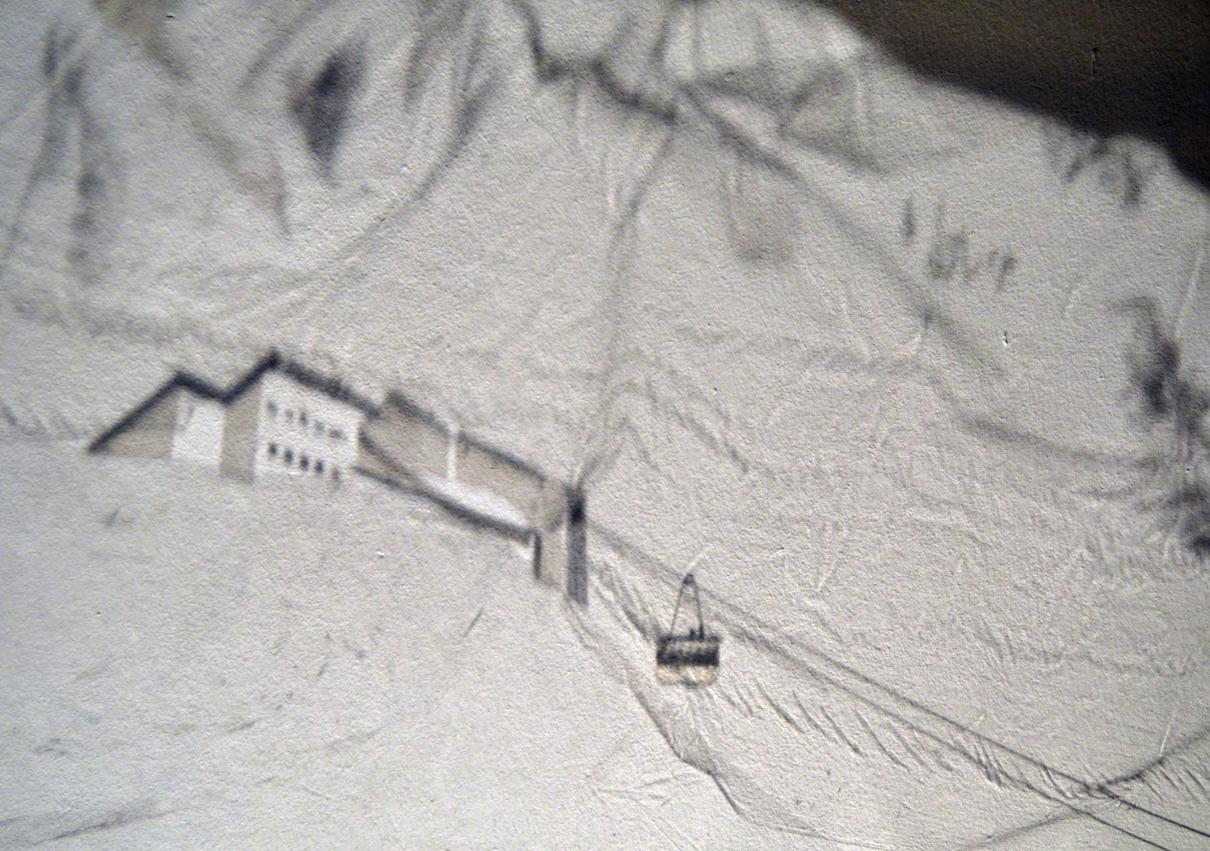




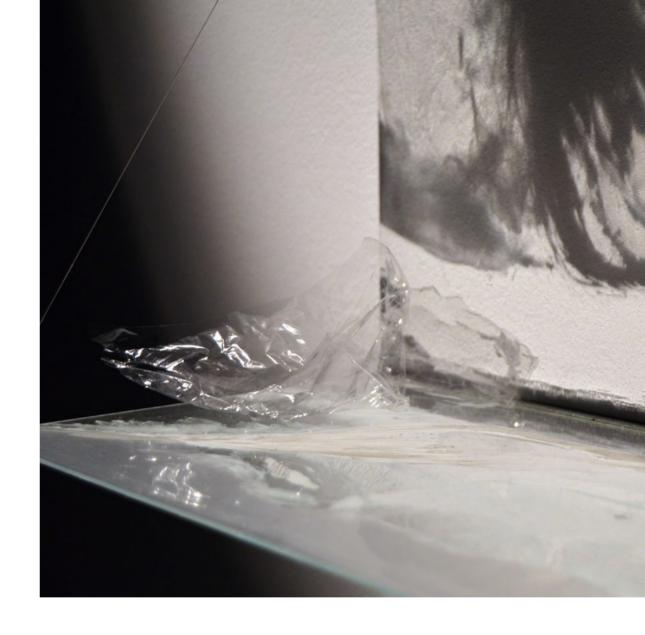


























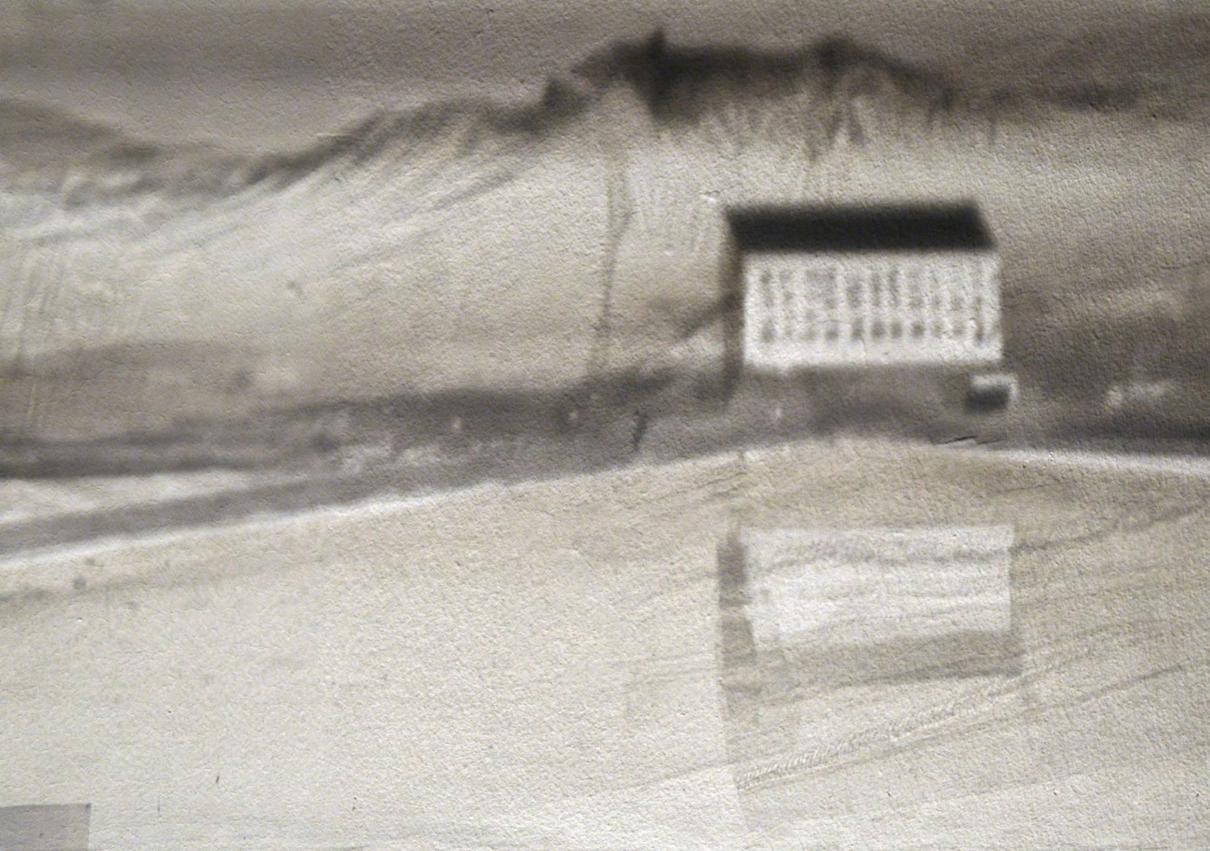


























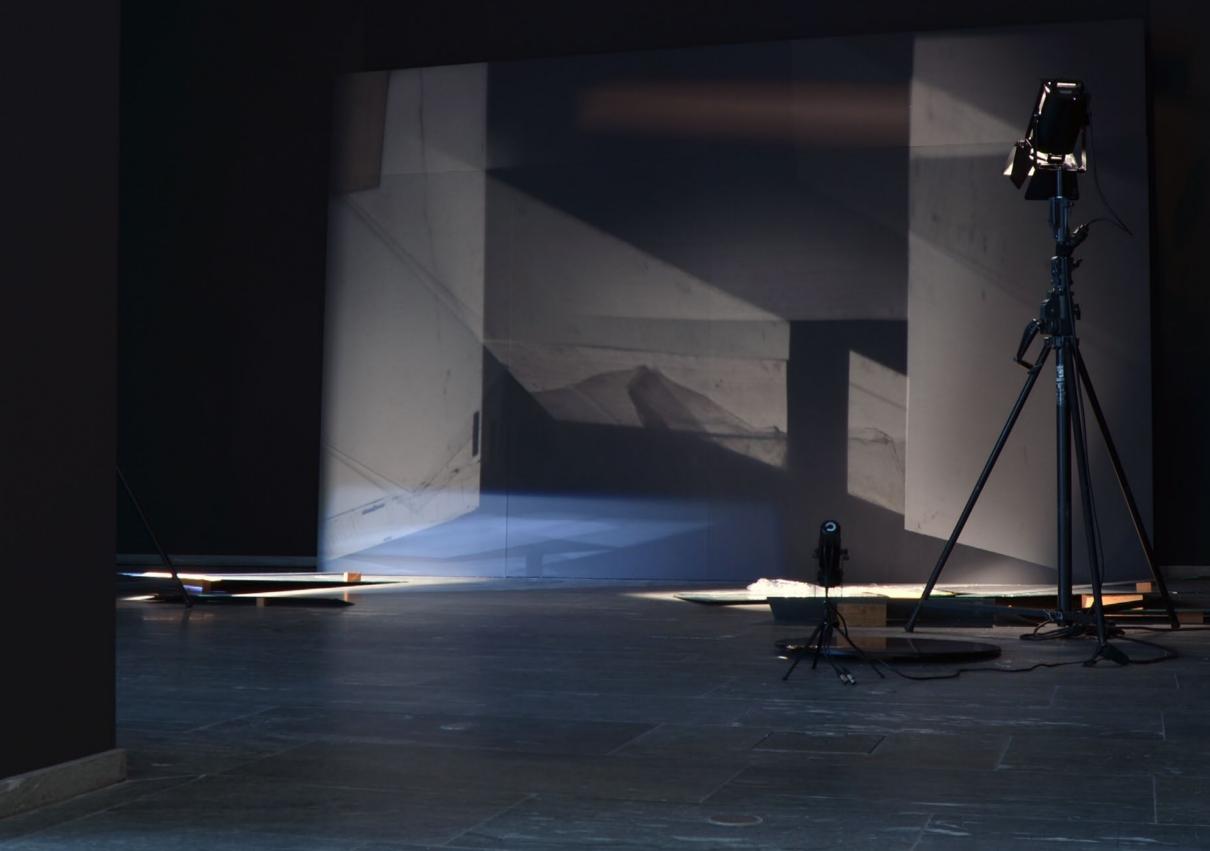
Roos van Haaften LIGHT WORKS Light on matt reversals

2021

Theater-Scheinwerfer, schwarzer Hintergrund, Spiegel, Glas, Holz, Plastik, Größe der Projektionen von 100 × 50 cm bis 490 × 360 cm

2021

Theatre spots, black background, mirrors, glass, wood, plastic, projection sizes varying from 100×50 cm to 490×360 cm















Roos van Haaften kreiert auf Basis ihres Studiums der Theaterwissenschaften Lichtinstallationen: Sie zeichnet mit Reflektionen und Schatten, Indem sie Licht um Gegenstände und Figuren projiziert, formt sie neue Szenen, die oft ominös und melancholisch wirken. Van Haaften studierte bildende Kunst an der ArtEZ University of the Arts (NL) und schloss ihr Studium mit einem Master an der University of the Arts London (GB) ab. Zuvor hatte sie sich mit dem Schreiben für das Theater und der Performance an der University of the Arts Utrecht (NL) befasst. Die Arbeit mit Licht und Schatten basiert auf ihrer Beschäftigung mit Strategien des Theaters, vor allem der Dekonstruktion der sogenannten »Vierten Wand«, bei der die betrachtende Person in die Illusion und ihre Herstellung mit einbezogen ist. Lieber als in ihrem Atelier arbeitet van Haaften an bestimmten Projekten vor Ort und lässt sich vom Schauplatz selbst inspirieren.

Arbeiten von Roos van Haaften werden sowohl national als auch international ausgestellt, wie zum Beispiel beim KLIK! Festival des Eye Filmmuseums in Amsterdam (2016), in der Garage Rotterdam (2017), in der Galerie Conrads in Düsseldorf (2017) und im Museum of Modern and Contemporary Art im kroatischen Rijeka (2018). Ihre Werke sind Teil verschiedener Sammlungen wie der AkzoNobel Art Collection, der Collectie de Groen und der KPMG Art Collection. Van Haaften lehrt an der ArtEZ University of the Arts und wird zurzeit vom Mondriaan Fund großzügig unterstützt. Sie lebt und arbeitet in Amsterdam.

Roos van Haaften is a visual artist who draws with reflections and shadows. Her background in theatre has influenced her series of light installations: By using light to project around objects and figures, she creates novel landscapes that often have a sinister or melancholic character. Van Haaften initially studied visual arts at ArtEZ University of the Arts (NL) which she continued studying at University of the Arts London (UK), achieving a theoretical master's degree. Prior to this, she studied writing for theatre and performance at the University of the Arts Utrecht (NL). Working with light and shadow connects closely with her affinity to theatrical principles, especially the deconstruction of the fourth wall in which the viewer is involved in both the illusion and technique. As well as working in her studio, Van Haaften prefers to work on site-specific projects inspired by location or place.

Roos van Haaften's work can be seen both nationally and internationally, including the KLIK! Festival at the Eye Filmmuseum in Amsterdam (2016), Garage Rotterdam (2017), Galerie Conrads in Düsseldorf (2017) and the Museum of Modern and Contemporary Art in Rijeka in Croatia (2018). Her work is included in various collections, such as the AkzoNobel Art Foundation, Collection de Groen and the KPMG Art Collection. She is a tutor at ArtEZ University of the Arts. Van Haaften is currently generously supported by the Mondriaan Fund and lives and works in Amsterdam.

Roos van Haaften

Geboren 1983 in Amsterdam, NL / Born 1983 in Amsterdam, NL

2008 BA Fine Art, ArtEZ University of the Arts, Arnhem, NI

2010 MA Fine Art, WCA University of the Arts, London, GB

Ausgewählte Ausstellungen (Solo und Duo) / Selected exhibitions (solo and duo)

2010 Tate Modern, »No Soul for Sale«, with Maria Isabel Arango, London, GB

2012 MILK, »Transition 5«, Amsterdam, NL

2014 Bradwolff Projects, »Tight-to-nightfall«, Amsterdam, NL

2016 Amsterdam Art Fair, Francis Boeske Projects, Amsterdam, NL

2017 Galerie Conrads, duopresentation with Romain Cadilhon, Düsseldorf, DE

2019 Collectie de Groen, Arnhem, NL Gruppenausstellungen/ Group shows

2011 Plaatsmaken, »Mish mash, Chock-A-block«, Arnhem, NL

2011 New School University, »Walk Up Look Down«, New York, US

2012 Drawing Centre Diepenheim, »Preludium 4«, Diepenheim, NL

2012 Frankendael Foundation, »Urban Outsiders«, Amsterdam, NL

2013 Schaufenster, »Schau Fenster Schau«, Berlin, DE

2013 UNFAIR, art fair at Loods 6, Amsterdam, NL

2013 Amsterdam Light Festival, »Winter march in smokey areas«, Amsterdam, NL

2015 Arti et Amicitiae, »Tomorrow never knows«

knows«, Amsterdam, NL

2015 Francis Boeske Projects, »Winnaars Summershow 2015«, Amsterdam, NL 2016 Luminale, »Many Many Sammlungen /

AkzoNobel Art

MALcollection

Collectie De Groen

KPMG Art Collection

Provincie Gelderland

Collections

Foundation

Moons«, Heyne Fabrik, Frankfurt, DE

2016 Eye Filmmuseum, KLIK! Festival, Amsterdam, NL

2017 Garage Rotterdam, »How to disappear completely«, Rotterdam, NL

2018 Museum of Modern and Contemporary Art, Black Disguises, Rijeka, HR

2019 LUMC, »Healing Light«, Leiden, NL

2019 Gelderland Biennale, Arnhem, and Valkhof Museum, Nijmegen, NL

2020 Collectie de Groen, »The Model«, Arnhem, NL

Stipendien / Grants

2008–2009 Huygens Scholarship Programme

2013-2014 AFK Development Bursary

2017-2021 Mondriaan Fund, »Stipendium Established Artists«

Special Thanks

Die Künstlerin möchte sich bei folgenden Personen für ihre Zusammenarbeit und Unterstützung bedanken / The artist wishes to thank the following people for their collaboration and support

Für ihre großzügig zur Verfügung gestellte Zeit und die inspirierenden Erzählungen / For their generous time and inspirational stories: Markus Barnay, great-great-grandson of Anna Katharina Lentsch

Beato Barnay, great-grandson of Anna Katharina Lentsch and Risch-Lau's last managing director

Thomas Feurstein of the Vorarlberger Landesbibliothek Für ihre umfassende
Beratung, ihre Zeit und
ihren Enthusiasmus in
Hinblick auf das
Ausstellungsdesign /
For their generous
advice, time and
enthusiasm regarding
the scenographic
design:
Martin Sämmer of
bureau MAF,
Peter de Kimpe

Für ihre umfassende technische und konzeptionelle Beratung, ihre Zeit und ihre Unterstützung / For their generous technical and conceptual advice. time and support: Rob van der Swaan. Daan Alkemade, Theun & Mariette van de Woestijne, Wouter van Haaften. Jenneke Kloosterziel, Lourens van Haaften. Siri Driessen, May Heek. Eefje Vaghi, Jaron Korvinus, Jonathan den Breejen, Mariolein de Groen. Anya Janssen, Hester Keijser, Peter Kipp. FKA Witte de With

Besonderer Dank geht auch an / Special thanks also to: Hans-Joachim Gögl and Thomas Osl

Jan Bohl of B&G PROMOTION

Anni Seligmann, Thomas Kronbichler and the team of Studio Mut

Angelika Schafferer and Christina Schmölz

Die BTV für all die Bemühungen und die Unterstützung / The BTV for all their efforts and support: Elisabeth Bittenauer, Marion Plattner, Anja Strumpf, Indira Uteuova, Verena Wachter Diese Ausstellung entstand mit der großzügigen Unterstützung des Mondriaan Fonds (NL)/ This exhibition is acquired with the generous support of the Mondriaan Fund (NL)



Im Rahmen dieser Reihe laden wir international tätige Fotokünstlerinnen und -künstler in die Region Tirol/Vorarlberg ein, jeweils eine Ausstellung als Reflexion dieser Begegnung neu zu entwickeln. Außenblick trifft auf Innensicht. Die Fotografie als Strategie, mit den Augen des anderen auf das Eigene zu blicken. Unser Schwerpunkt liegt dabei auf künstlerischen Positionen, bei denen der Prozess der Wahrnehmung und die Entwicklung der Arbeit vor Ort zentrale Bestandteile des Werks darstellen. Parallel dazu laden wir heimische Musikschaffende aus der Region ein, in künstlerischer Resonanz auf die fotografischen Arbeiten jeweils ein Konzert neu zu erarbeiten. Abgerundet wird der dramaturgische Dreiklang mit einer kommentierenden Dialogreihe aus Wissenschaft und Alltagskultur. Alle Ausstellungen und Konzerte von INN SITU sind eigens für das BTV Stadtforum entwickelte Arbeiten.

For this series, we invite international art photographers to Tyrol and Vorarlberg to develop new exhibitions which reflect their encounters with the region. External perception engages with inner insight and photography functions as a strategy for viewing one's own concerns through the eyes of others. We focus on artistic approaches in which the processes of perception and in situ development are central elements of the works. At the same time, we invite composers from the surrounding region to produce new musical compositions which resonate with the photographic works. A series of commentaries in the form of dialogues, which draw on scholarly and mainstream culture, complete the dramaturgical triad. All INN SITU exhibitions and concerts feature works which have been specifically developed for BTV Stadtforum.

Diese Publikation erscheint zur Ausstellung Roos van Haaften LIGHT WORKS Re-Risch-Lau 14.4.–17.7.2021 BTV Stadtforum Innsbruck

Ausstellung
Künstlerische Leitung: Hans-Joachim Gögl /
Ausstellungsmanagement: Anja Strumpf,
Indira Uteuova, Verena Wachter /
Video-Dokumentation: Thomas Osl,
STUMMLAUT Tonstudio /
Besucherservice: Anja Strumpf, Elisabeth
Bittenauer, Verena Wachter, Indira Uteuova,
Angelika Schafferer

Publikation
Herausgeber: Hans-Joachim Gögl,
BTV Stadtforum Innsbruck /
Gestaltung: Studio Mut, Thomas Kronbichler,
Martin Kerschbaumer, Anni Seligmann /
Redaktion: Hans-Joachim Gögl,
Verena Wachter, Elisabeth Bittenauer /
Texte: Hans-Joachim Gögl, Ruth Horak,
Markus Barnay

Druck: Athesia-Tyrolia Druck GmbH, Innsbruck; Auflage: 500

© 2021 INN SITU

– Fotografie, Musik, Dialog
BTV Kunst und Kultur
Alle Rechte vorbehalten.
Printed in Austria.

FOTOHOF edition, Band 316 ISBN 978-3-903334-16-8

BTVKunst und Kultur



GENAU DA! Innsbruck: Sieben erste Begegnungen

Studierende der Klasse für Fotografie und Medien von Joachim Brohm an der HGB Leipzig. ISBN 978-3-902993-66-3 FOTOHOF edition Band 266



Roos van Haaften LIGHT WORKS Re-Risch-Lau

ISBN 978-3-903334-16-8 FOTOHOF edition Band 316



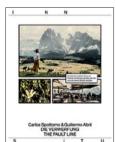
ORLY ZAILER AHNEN. Neue Porträts

ISBN 978-3-902993-75-5 FOTOHOF edition Band 275



MELANIE MANCHOT Mountainworks (Montafon)

ISBN 978-3-902993-83-0 FOTOHOF edition Band 283



Carlos Spottorno & Guillermo Abril DIE VERWERFUNG

ISBN 978-3-902993-92-2 FOTOHOF edition Band 292



Bettina von Zwehl WUNDERKAMMER

ISBN 978-3-903334-01-4 FOTOHOF edition Band 301

I N N

14.4.–17.7.2021 BTV Stadtforum Innsbruck



ISBN 978-3-903334-16-8 FOTOHOF edition, Band 316

S I T U