

Zeitschrift: Bündner Jahrbuch : Zeitschrift für Kunst, Kultur und Geschichte Graubündens
Band: 48 (2006)
Artikel: Die Landschaft als Atelier : zum Werk des Fotokünstlers Thomas Popp
Autor: Fontana, Armon
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-972279>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Die Landschaft als Atelier

Zum Werk des Fotokünstlers Thomas Popp

von Armon Fontana



Zürich 1997



Zürich 1998

«In die Zeit der Jahre 1835–1840 fielen die mannigfachsten Erfindungen, die das Jahrhundert verwandelten und einen ungeheuren Umschwung in Lebensweise und Gedanken mit sich brachten», schrieb 1912 der deutsche Schriftsteller Max Dauthendey, und fuhr fort: «Die Eisenbahn, die erste auf Schienen laufende Dampfmaschine, war in England erfunden. Bald darauf lief von Nürnberg nach Fürth der erste Dampfkraftwagen. Dieses war das umwälzende Ereignis im Verkehrswesen, das die tausendjährigen Reisegewohnheiten mit nie dagewesener Schnelligkeit

verdrängte. Und in der Optik trat die Daguerreotypie, die Vorläuferin der heutigen Fotografie, in die Welt, und mit Staunen konnten die Menschen ihr wahres leibhaftiges Spiegelbild zum erstenmal festgehalten sehen.»

Erstaunlich eigentlich, dass ein kleiner Apparat wie eine Fotokamera im gleichen Atemzuge als grosse Erfindung genannt wird wie die Eisenbahn. Dabei gibt es in der autobiografischen Skizze «Der Geist meines Vaters» von Max Dauthendey eine Passage, in der das kuriose Wesen des kleinen Apparates noch durchaus auf ablehnende Weise geschildert wird. Darin begibt sich der Vater Dauthendey's in eine so genannte optische Anstalt, wo er eine Kamera kaufen will, ihm aber vom Leiter der Anstalt Folgendes beschieden wird: «Verkäuflich ist der Kasten schon, und ich bin froh, wenn mir der angepriesene Pariser Schwindel, der immer noch da im Wege herumsteht, sobald wie möglich aus den Augen kommt.»

Dieser «Pariser Schwindel» war eine Erfindung der beiden Franzosen Louis Jacques Mandé Daguerre und Joseph Nicéphore Niépce. Die beiden waren Pioniere der Fotografie und hatten sich jahrelang bemüht, «ohne Einwirkung eines Zeichners die Ansichten, die die Natur bietet, festzuhalten». Und dafür hatten sie eben die Technik der Daguerreotypie erfunden, der Vorläuferin der heutigen Fotografie.

«Humbug, nichts als Humbug ist das Ding da!» wurde bei Dauthendey der kleine Apparat noch verunglimpft. Und diese Abwehrhaltung gegen das Fotografieren bis hin zu ihrer Brandmarkung als Schwindel war keineswegs ein Einzelfall. Deutlich zur Sache ging es im «Leipziger Stadtanzeiger» im Jahre 1839: «Flüchtige Spie-

gelbilder festhalten zu wollen, dies ist nicht bloss ein Ding der Unmöglichkeit, wie es sich nach gründlicher deutscher Untersuchung herausgestellt hat, sondern schon der Wunsch, dies zu wollen, ist eine Gotteslästerung.»

Gemäss dem «Leipziger Stadtanzeiger» dürfe höchstens der Maler, der «göttliche Künstler, begeistert von himmlischer Eingebung, es wagen, die gottmenschlichen Züge, im Augenblick höchster Weihe, auf den höheren Befehl seines Genius ohne jede Maschinenhilfe wiederzugeben. Eine Maschine aber, die den Genius ersetzen will und die der Mensch allein mit seiner Berechnung entstehen lassen möchte, solch eine Maschine herzustellen, kommt der Anmassung gleich, das Ende aller Schöpfung erreichen zu wollen. Dann muß der Mensch, der solches beginnt, sich klüger als der Schöpfer der Welt dünken.»

Freilich ist das Fotografieren heute längst schon ein Massenphänomen und die Kamera so selbstverständlich auf Reisen mit dabei wie die Notfallapotheke. Aber gerade im Kunstbereich wird der Fotografie doch immer wieder mit Vorbehalten begegnet.

Diesseits der romantischen Verklärung

Der Churer Fotokünstler Thomas Popp nimmt nun durch seine Art des Fotografierens eine Haltung ein, die im ersten Augenblick durchaus wieder das alte Kopfschütteln hervorrufen könnte. Denn Thomas Pops Fotografien zeigen auf den ersten Blick nichts augenfällig Komponiertes, sie wirken zunächst einfach wie beliebige Schnappschüsse, und nichts deutet auf Begeisterung durch himmlische Eingebung hin. Das Kopfschütteln über diese Werke kann darum mit der bekannten Frage einhergehen: «Und das soll Kunst sein?»

Kunst als Sache der klassischen Malerei und nicht neuerer Medien, das mag – wie beim «Leipziger Stadtanzeiger» – immer noch im kollektiven Bewusstsein verankert sein. Thomas Popp hingegen beschritt den Weg von der klassischen Malerei zur modernen Fotografie hin, was man durch-



Vella 2001



Vella 2004

aus auch als persönliche Entwicklung verstehen kann. 1966 in Arbon geboren, studierte Thomas Popp nach dem Abschluss des Lehrerseminars in Rorschach drei Semester Malerei in Wien. Dann wechselte er nach Düsseldorf und studierte Fotografie bei dem bekannten Dozenten Bernd Becher, der einst ja auch im malerischen Bereich angefangen hatte.

Nun gibt es natürlich keinen echten Zwist zwischen Malerei und Fotografie. Schliesslich wurden beide Kunstgattungen auch unabhängig voneinander schon mehrere Male für tot erklärt und damit wurde ihnen auch jegliches Entwicklungspotential abgesprochen. Bei den Werken von Thomas Popp könnte es nun aber auf den ersten Blick als ein Leichtes erscheinen, der Fotografie im Allgemeinen und den Werken im Speziellen jegliches Potential abzuerkennen. Ein solches Urteil liesse sich aber nur vor dem Hintergrund einer romantischen Kunstauffassung treffen – wo-

bei eben die Epoche der Romantik bereits in jenen Jahren zu Ende ging, als die Daguerreotypie überhaupt erst aufkam.

Trotzdem hängt das Edle und Symbolische, das Himmlische und Grandiose der Romantik immer noch als vermeintlich gültiger Massstab über allen Landschaftsbildern, ganz gleich, ob es sich dabei um fotografische oder malerische Werke handelt. Wenn sich Thomas Popp darum nun dieser alten romantischen Kunstkonzeption mit den weiten Himmeln, hohen Bergen, tiefen Schluchten und dunklen Wäldern verwehrt, spricht das deshalb nicht gegen seine Werke, sondern eher gegen eine Kunstauffassung, die gerade im Bergkanton Graubünden mit seinen touristisch motivierten Idyllen- und romantischen Werbebildern nach wie vor sehr präsent ist.

Der «Unrath der Welt»

Das bedarf vielleicht eines kleinen Exkurses. Die Berglandschaft bekam erst in der Romantik den heutigen Status des Erhabenen. «Es ist so schön auf den Bergen, dass man bey jedem Schritte etwas Neues und Anziehendes zu sehen bekömmt, und Alles in sich aufnehmen und bildlich darstellen möchte!» hiess es etwa in dem 1822 von David Hess veröffentlichten «Kunstgespräch in der Alphütte». Ein halbes Jahrhundert zuvor hätte dieser schwelgerische Ausruf allerdings noch für Gelächter, wenn nicht gar für zornige Entgegnungen gesorgt. Denn damals waren die Berge noch «krankhafte Auswüchse und unnatürliche Geschwülste der Erdoberfläche», wie in einer Schrift von 1775 zu lesen ist. Anderswo ist von den Bergen gar als dem beiseite gekehrten «Unrath der Welt», oder dem «augenscheinlichsten Exempel der Unordnung» die Rede. Entrüstung schwingt mit in diesen frühen Schilderungen der Berge. Entrüstung darüber, dass da mitten auf der europäischen Landkarte Falten sind, welche sich einfach nicht glatt streichen lassen – und die sich in der Realität nur mit Schrecken und Gefahren überwinden lassen.

Aber wie furchtbar die Berge mit ihren Naturgewalten auch waren – sie faszinierten eben

auch. Das zeigt sich schon 1790 bei Immanuel Kant: In seiner «Kritik der Urteilskraft» schrieb der Philosoph, wie «kühne überhängende, gleichsam drohende Felsen» oder «am Himmel sich auftürmende Donnerwolken», um so anziehender wirken, je furchtbarer sie anzublicken sind. Allerdings fügte Immanuel Kant sogleich hinzu: «Wenn wir uns nur in Sicherheit befinden.»

Die Gebirgswelt betrachten, ohne sich ihren Schrecken auszusetzen? Dazu war natürlich nichts geeigneter als die Kunst. Statt vor eisiger Kälte zu zittern, statt mühsam herum zu klettern und umher zu wandern, konnte der Mensch sich nun einfach vor eine Leinwand stellen und in behaglicher Umgebung über die Schwindel erregend hohen Felsspitzen und die tiefen Abgründe dazwischen staunen. Kein Wunder, dass sich die Entrüstung über den «Unrath der Welt» bald legte. Kein Wunder, dass diese schauerlich-schönen Landschaften bald auch als etwas Grandioses verherrlicht und romantisiert wurden. Das war bereits im 18. Jahrhundert der Fall. Und damals, in der so genannt romantischen Kunst, ging es bald auch weniger um die Nachahmung der Natur, sondern vielmehr darum, den Geist der Natur zu fassen. Und dieser Geist konnte von der Leinwand herab mit den Betrachtern in einen Dialog treten, weil er in ihnen nun eben romantische Gefühle auslösen konnte. Der Schriftsteller und Philosoph Jean-Jacques Rousseau sah deshalb im Begriff der Romantik auch die Einheit von landschaftlichen und seelischen Qualitäten verwirklicht.

Natürlich brachte die Kunst auch diverse andere Annäherungen an die Bergwelt hervor. Nach dem Expressionismus mit Vertretern wie Ernst Ludwig Kirchner, der in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts auch in Davos tätig war, splitterten sich die Kunstströmungen allerdings immer mehr auf, und die Bergbilder wurden dementsprechend vielseitiger.

Dennoch: Die Romantik hielt sich dessen ungeachtet in den Bergwelten fest und ist heute noch allmächtig. Kein Ort in den Alpen, in dem heute kein Romantikhôtel steht, kein Tourismusverein, der nicht mit romantischen Bergbildern

wirbt. Und selbst unsere ganz persönlichen romantischen Momente verbinden wir immer noch mit besonderen Kulissen, etwa einem Sonnenuntergang. Die Romantik ist also immer noch da, auch wenn sich ringsherum ziemlich alles verändert hat; und das betrifft nicht nur die Kunst, sondern auch die Berge selber. Nicht alles hat sich aber zum Besseren gewandelt, wenn man dem Philosophen Theodor Vischer Glauben schenken will: «Das Gebirge ist überschwemmt mit Menschen, von denen man voraussetzen muss und erfahrungsgemäss weiss, dass sie die Natur suchen, um sie zu zerstören, weil ihnen die erste Ahnung von dem abgeht, was Natur ist.» Bemerkenswert an dieser Klage: Sie stammt aus dem Jahr 1875.

Die Demokratisierung eines Kunstmediums

Dabei kamen die ganz grossen Veränderungen in der Bergwelt erst im letzten Jahrhundert zu Stande. 1932 etwa wurde in Davos der weltweit erste Buggelift eröffnet. Das tönt weniger spektakulär als es in Wahrheit ist: Denn durch den technischen Fortschritt wurden nun die Berge, die einstigen Sitze der Götter, auch der Allgemeinheit zugänglich gemacht. So feierten die grossen Luftseilbahnen bereits in den Fünfzigerjahren ihren Durchbruch. Und so einfach wie man nun auf die Berge kam, so einfach liessen sich diese jetzt auch bildlich festhalten: «Sie drücken den Knopf, wir tun den Rest», warb etwa die Firma Kodak schon in den Dreissigerjahren für ihre neue Fotokamera. Diese machte die vorher schwierig zu handhabenden Lichtbildapparate mit Glasplatten überflüssig und demokratisierte so ab den Vierzigerjahren die Welt der Fotografie. So wurden nun die Berge also physisch bezwingbar und reprografisch leicht festhaltbar. Damit waren die Berge weder beiseite gekehrter Unrat, noch herausragende Beweise der göttlichen Schöpfungskraft, sondern schlicht und einfach ein Allgemeingut und Freizeitvergnügen. Das zeigt sich auch in der Kunst: Wurden in der Romantik Menschen noch ganz klein und stauend über die Urgewalten abgebildet, zeigen heute Fotografien und Filme den Menschen im Rausch der sportlichen Kräftermessung mit dem

Berg. Und längst steht der Mensch auch nicht mehr alleine am Berg: Schon am Anfang des letzten Jahrhunderts begann die «Milka»-Kuh zu muhen, wenig später ertönte der Werberuf «Ricola», und heute unterscheidet die Werbung am Berg nichts mehr von jener in der Grossstadt.

Die Landschaft als Atelier

Dass die Einheit landschaftlicher und seelischer Qualitäten in einem romantischen Sinne längst nicht mehr haltbar ist, dem trägt letztlich auch Thomas Popp Rechnung. Seine Landschaftsfotografien zeigen ganz einfach nur noch – Landschaften. Verklärende oder sonstige Intentionen sind hinter seinen Aufnahmen meist nicht erkennbar.

Das verweist seine Werke vermeintlich in den Bereich der künstlerisch weniger wertvollen Schnappschussfotografie. Andererseits zeigt sich sehr schnell, dass hinter den Aufnahmen eine hohe technische Perfektion steht. Und dieser Umstand rückt nun die Aufnahmen wiederum in den Bereich dokumentarischer Fotografien. Zwischen diesem Dokumentarischen und dem Zufälligen ergibt sich also eine Art künstlerisches Spannungsfeld. Die Fotografien lassen sich beidem nicht recht zuordnen.

Aber unter welchem Licht erscheinen Thomas Pops Werke dann, wenn nicht etwa unter einem romantischen? Man kann es kurz und einfach sagen: unter 5500 Kelvin. Diese Massangabe bezieht sich auf die so genannte Farbtemperatur und gibt damit die farbliche Zusammensetzung des Lichts an. Gemessen wird die Farbtemperatur in der Masseinheit Kelvin (0 Kelvin entsprechen 273 Grad Celsius unter Null). Je niedriger nun der Kelvin-Wert ist, desto mehr tendiert das Licht gegen Rot. Höhere Kelvin-Werte hingegen stehen für ein blauerer Licht. Abendrot beispielsweise hat um die 3000 Kelvin, klarer blauer Himmel hat über 10 000 Kelvin und das Normlicht der Druckindustrie etwa simuliert mit 5500 Kelvin normales Mittagslicht.

Diese 5500 Kelvin bestimmen als ideale Farbtemperatur für eine möglichst wirklichkeitsge-



Krakau 1994



Krakau 1998



Krakau 1999

treue Wiedergabe auch die fotografische Arbeit von Thomas Popp. Was sehr technisch tönen mag, wird in den Werken an der Nüchternheit und Exaktheit der Bilder, die fast an Studioaufnahmen erinnern, deutlich. Ausgewogen sind die Werke dabei auch im wahrsten Sinne des Wortes.

Thomas Popp greift mitunter zur Wasserwaage, um ein möglichst exaktes Bild zu erreichen. Ein weiteres Zeichen für die technische Perfektion hinter dem vermeintlich Unspektakulären in den Landschaftsbildern von Thomas Popp.

Allerdings ist der Begriff «Landschaftsbilder», dem eben der romantische Geist noch anhaftet, etwas irreführend. Es ist ja nicht so, dass in Thomas Pops Werken keine Menschen auftauchen. Da sind beispielsweise die Fotografien namens «Vella», welche sich dem Open Air in der Val Lumnezia widmen. Im Vordergrund ist eine Zeltstadt zu sehen mit der überdachten Bühne in der Mitte, dahinter die Berglandschaft. Eine Fotografie heisst schlicht «Vella 2001», die andere «Vella 2004». Beide unterscheiden sich kaum, sie sind vom gleichen Standpunkt aus aufgenommen worden. Nur bei genauerem Hinsehen ergeben sich die Unterschiede durch die zeitliche Distanz am selben Ort.

Das nun ist ein weiteres Charakteristikum für die Arbeit von Thomas Popp. Der nüchterne Blick fängt auch zeitliche Veränderungen ein, kontrastiert ein «Einst» mit einem «Später» und dokumentiert so die zeitlichen Veränderungen genauso, wie umgekehrt das Dokumentarische durch die zeitlichen Veränderungen hinterfragt wird.

Die Ungewissheit bleibt dabei auch in der Namensgebung: «Vella» verweist nur auf den Ort, nicht auf das Festival. Was genau die Menschen hierher treibt, warum hier eine Zeltstadt errichtet wird, das bleibt vom nüchternen Blick ausgeklammert. Oder besser: durch das Spekulative lassen sich in den vermeintlichen Landschaftsbildern auch menschliche Beweggründe unter einer Optik jenseits einer fraglosen Sicherheit thematisieren oder gar begreifen.

Das Fragile der unbeständigen Welt

Ähnlich wie bei «Vella» verhält es sich mit den Werken unter dem Titel «Zürich», wo – offenbar – die Streetparade in den Jahren 1997 und 1998 fotografisch festgehalten wurde. Über das Spiel «Finde die zehn Unterschiede» hinaus bleibt auch hier trotz des offenbar so festen Bli-



Gossau 1996

ckes auf das menschliche Treiben der Eindruck von etwas Fragilem, Unbeständigen haften.

Dieses Dokumentarische und zugleich Fragile zeigt sich auch in Werken, die ausserhalb Thomas Pops eigentlichem Lebensraum entstanden sind. Etwa in den Bildern «Krakau», wo eine Hausfassade zwischen 1994 und 1999 Veränderungen allein schon durch ein neues, westliches Werbeschild erfährt und in diesem Zeitraum drei Mal festgehalten wurde. Durch die stete fotografische Strenge kann sich im Werk von Thomas Popp letztlich auch mühelos Aberdeen zu Arbon, Bellinzona zu Bialystok oder Gossau zu Guangzhou gesellen.

Dieser nüchterne Blick ist Ergebnis langer Erprobung und Schulung. Trotz der Eigenständigkeit steht Thomas Pops Werk inhaltlich und technisch in der Tradition der Düsseldorfer Schule von Hilla und Bernd Becher. Gerade in den Neunzigerjahren machten einige Künstler aus dieser Schule mit ihren fotografischen Arbeiten auf sich aufmerksam. Dazu gehören etwa Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Struth oder Petra Wunderlich.

Der Asket, der Wissenschaftler

Bernd und Hilla Becher sind vor allem durch ihre dokumentarischen, auf die prototypischen Monumente des Industriezeitalters konzentrierten Bilder bekannt geworden. Die streng sachlich aufgenommenen und in Serien präsentierten In-



Guangzhou 1994

dustriebauten stehen seit Ende der Sechzigerjahre auch im Dienste einer erneuten Wirklichkeitsforschung der Kunst.

Thomas Popp ist also kein Künstler, der unter der Begeisterung einer himmlischen Eingebung sein Genius auszuleben versucht. Vielmehr ist Thomas Popp eine Art asketischer Wissenschaftler, der sich vordergründig dem Schönen und Idealen verwehrt, um von Örtlichkeiten und Zeiten ein klares Bild zu zeichnen.

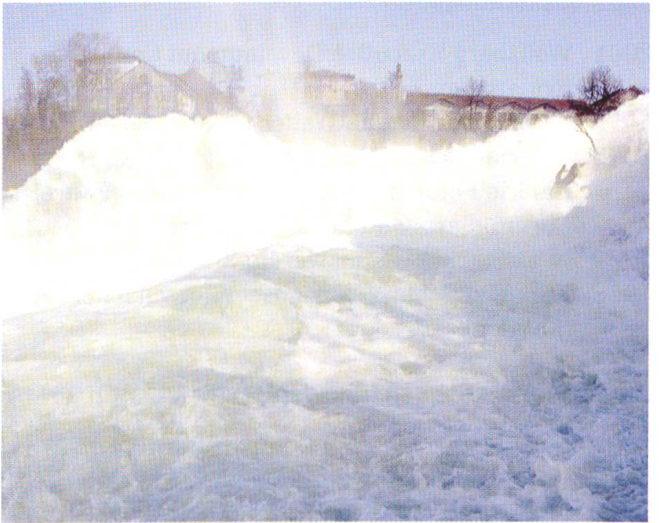
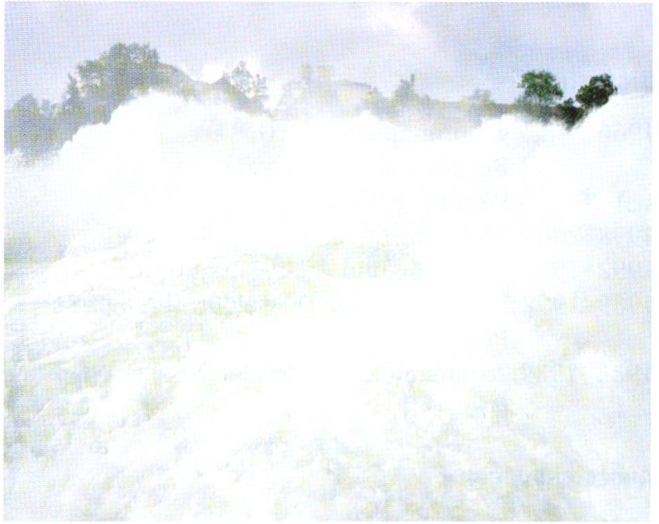
Dieses klare Bild ist damit auch kein ewiges Kunstwerk in dem Sinne, dass sein Inhalt und Gehalt von der Zeit und dem Betrachter nicht verändert wird. Aber es ist der grosse und beharrliche Versuch, der Flüchtigkeit aller anderen Bilder mit der Flüchtigkeit des Ortes und der Zeit selber entgegenzutreten und so eine Kontinuität zu erreichen.

Während viele zeitgenössische Fotokünstlerinnen und Fotokünstler mit digitaler Bildbearbeitung und mit Verfremdungseffekten die Grenzen des fotografischen Mediums zur Malerei überschreiten (und damit nicht immer einen wesentlich neuen Beitrag zur Kunst leisten), beschränkt sich Thomas Popp auf völlig Unspektakuläres. Damit schafft Thomas Popp keine ästhetisierten Lustbarkeiten, aber Momente der Hinterfragung dessen, was man gemeinhin Realität nennt, und das seinen Platz in der Kunst wie in der Welt wohl immer weniger behaupten kann.









Bildlegende:

- Bildseite 1: Greina 2004
Bildseite 2: Jökulhaus (Island) 1996
Bildseite 3: Svartifoss (Island) 1996
Bildseite 4: Rheinfall 1995, 1999, 2005

© für die Bilder ProLitteris Zürich



Biografie

- 1966 geboren in Arbon TG,
Bürger von Steinach SG
seit 2000 Wohnung/Geschäft in Chur
1998–2000 Wohnung/Atelier in Waldstatt AR
1992–1997 Wohnung und Atelier in St.Gallen
1989–1992 Kunstakademie Düsseldorf (Fotografie,
Prof. Bernd Becher)
1988–1989 Akademie der Bildenden Künste Wien
(Malerei)

Auszeichnungen

- 1999 Eidg. Preis für freie Kunst
1998 Preis Providentia Young-Art
Werkzeitbeitrag der Ausserrhodischen Kultur-
stiftung

Einzelausstellungen

- 2001 Wolfsberg Executive Development Center,
Ermatingen
Fabian und Claude Walter Galerie, Basel
2000 Galerie Luciano Fasciati, Chur
Galerie Fotohof, Salzburg (mit Nicolas Faure)
Forum d'art contemporain, Sierre
1999 In Katharinen, Kunstverein St.Gallen
1998 Kunst im Schloss Wartensee, Rorschacherberg
(Katalog)

Gruppenausstellungen (Auswahl)

- 2005 Berg-Landschaften, mit Lukas Bardill &
Gabriela Gerber, Florio Punter u.a., Galerie
Luciano Fasciati, Chur

- 2004 Cottiati-Danuser-Korntheuer ... mit Hans
Danuser, Jürg Moser, Gaudenz Signorell u.a.,
Galerie Luciano Fasciati, Chur
Heimat – ein Projekt der Visarte Graubünden,
mit Thomas Zindel u. a., Postamt am Postplatz,
Chur
Greina 2004, mit Luis Coray u. a., Terri-Hütte
SAC, Surrein
«le salon», mit Peter Fischli/David Weiss,
Alex Hanimann, Candida Höfer, Christoph
Rütimann, Beat Streuli u.a., Kunsthalle
Palazzo im Kulturhaus Palazzo, Liestal
2003 Plattform Stadtgalerie, mit Chris Hunter, Micha
Bietenhader u. a., Stadtgalerie Chur
Wiederholungen, mit Gaudenz Signorell, Jürg
Moser u. a., Galerie Luciano Fasciati, Chur
Premi Cultural Paradis 2003, mit Thomas
Dura u.a., Kulturraum Bogn Engiadina Scuol
ART 34, Basel, mit Balthasar Burkhard,
Annelies Strba bei Galerie Fabian & Claude
Walter, Basel/Zürich
Neighbourhoods, mit Balthasar Burkhard u. a.,
Fabian & Claude Walter, Galerie, Basel
Jahresausstellung der Bündner KünstlerInnen
2002/03, mit Jules Spinatsch u. a., Bündner
Kunstmuseum Chur
Winterausstellung, mit Gaudenz Signorell u. a.,
Galerie Luciano Fasciati, Chur
2002 Neighbourhoods, mit Balthasar Burkhard u. a.,
Fabian & Claude Walter, Galerie, Basel
Backlight 02, Fototriennale, mit Guido Baselgia
u. a., Tampere (Finnland)
Heimspiel, mit Rolf Graf u. a., Zeughaus
Teufen AR
Blick und Bild, Fotografie am Bodensee von
1920 bis heute, mit Christoph Rütimann u. a.,
Städtische Wessenberg Galerie Konstanz
KUNST 2002, Zürich, mit Florio Punter u. a.
bei Galerie Fasciati Chur sowie mit Balthasar
Burkhard u.a. bei Galerie Fabian & Claude
Walter Basel/Zürich
Kunstsalon, Kunstmuseum St. Gallen
Highlights der UBS Photocollection, mit Beat
Streuli, Doug Aitken u. a., UBS AG Paradeplatz,
Zürich; UBS Wolfsberg Executive Development
Centre, Ermatingen (siehe auch unter
Einzelausstellungen); UBS Monaco; UBS Genf
2001 ART 32, Basel, mit Balthasar Burkhard u.a. bei
Galerie Fabian & Claude Walter, Basel/Zürich
Jahresausstellung der Bündner KünstlerInnen
2001, mit Christoph Draeger u.a., Bündner
Kunstmuseum, Chur
2000 Luftbilder/Landbilder, mit Balthasar Burkhard,
Hans Danuser, Claudio Moser u.a., Kunsthaus
Langenthal
KUNST 2000, Zürich, Fabian und Claude

- Walter Galerie
 Eidg. Wettbewerb für Gestaltung, Messehalle
 Basel
 Hochschule für Gestaltung und Kunst, Zürich
- 1999 Eidg. Preise für freie Kunst, Kunsthalle Zürich
 (Katalog)
 Forum d'art contemporain, Sierre
 Young, mit Olaf Breuning, Fabrizio Giannini
 u. a., Fotomuseum Winterthur (Katalog)
 Sichtweisen, mit Claudio Moser u.a., Kunst-
 halle Palazzo Liestal (Katalog)
- 1998 St.Galler Kunst-Salon, Kunstmuseum St.Gallen
 Eidg. Wettbewerb für freie Kunst, Messehalle
 Basel
- 1997 Ostschweizer Kunstschaffen, Kunstmuseum
 und Kunsthalle St.Gallen
 Edition Appenzell 400, Stein/Haslen
 (Publikation)

Publikationen

- Backlight 02, 6th international photographic triennial
 in tampere, finland, Publisher: Photographic Centre
 Nykaika, Backlight publications, Tampere: Tampe-
 reen Offsetpalvelu Oy 2002.
- Blick und Bild, Fotografie am Bodensee von 1920 bis
 heute, hrsg. von: B. Stark, Städtische Wessenberg-
 Galerie Konstanz; C. Bauer, Städtisches Kunstmu-
 seum Singen; M. Landert, Kunstmuseum des Kan-
 tons Thurgau, Kartause Ittingen, Heidelberg: Edi-
 tion Braus im Wachter Verlag 2002.
- Eidgenössische Preise für freie Kunst 1999, Bundesamt
 für Kultur und Kunsthalle, Zürich 1999.
- Facetten 2/3, Fotografie aktuell, hrsg. von Kulturstif-
 tung des Kantons Thurgau, Sulgen/Zürich: Verlag
 Niggli 2003.
- Jahreskatalog 1999, hrsg. von Esther Maria Jungo,
 Kunsthalle Palazzo, Liestal 2000.
- Kunst und Landschaft in Graubünden, Bilder und Bau-
 ten seit 1780, Leza Dosch, Zürich: Verlag Scheideg-
 ger und Spiess 2001.
- re public, Spezial-Edition von Saiten, Ostschweizer
 Kulturmagazin, Doppelnummer Dezember 1999/
 Januar 2000 (No. 69/70), St. Gallen: Verlag Saiten.
- Sternstunden, Von Angelika Kauffmann bis Hans Da-
 nuser, Ankäufe, Schenkungen und Deposita 1990-
 2002, hrsg. von Beat Stutzer, Chur: Bündner Kunst-
 museum 2003.
- Young, neue Fotografie in der Schweizer Kunst, hrsg.
 von Urs Stahel, Basel: Christoph-Merian-Verlag
 1999.