

Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 63 (2012)

Heft: 2

Artikel: Sehen und gesehen werden

Autor: Josephy, Martin

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-685520>

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: 30.03.2025

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

Martin Josephy

Sehen und gesehen werden

Architekturfotografie im Wandel der Zeit

Die Fotografie eines Bauwerks ist ein doppelter Gegenstand für die Kritik: Das Bild selbst wie auch die abgebildete Architektur können für sich den Status eines eigenständigen Werks beanspruchen. So war das Genre der Architekturfotografie stets geprägt von technischen und künstlerischen Entwicklungen auf beiden Gebieten und damit Ausdruck eines ambivalenten Verhältnisses.

In Roland Barthes' Essay *Die helle Kammer* – ohne Zweifel und zu Recht ein Klassiker in der Literatur über Fotografie – finden sich zunächst keine Passagen, die sich für eine Reflexion zum Thema Architekturfotografie anbieten würden. Das Anschauungsmaterial zu Barthes' Ausführungen über das *punctum*, die unmittelbar berührende Kraft bestimmter Fotografien, sind grösstenteils Aufnahmen von Menschen. Es findet sich darunter nur eine einzige Abbildung eines Gebäudes, und selbst hier spielt eine menschliche Figur die zentrale Rolle: Die ca. 1855 datierte Fotografie von Charles Clifford zeigt ein verwittertes Torhaus der Alhambra in Granada, an dessen Seite, auf den ersten Blick kaum zu erkennen, eine Person auf einer Bank sitzt. Barthes erklärt sein Interesse für diese Fotografie damit, dass er jenen Ort bewohnen – und nicht etwa bereisen möchte. Im Gegensatz zur «einförmigen», etwa der touristischen Fotografie, ruft dieses Bild in ihm eine sehnsüchtige Erinnerung an eine «heimliche», in keiner Weise bedrohliche, Situation hervor. Seine Aufmerksamkeit gilt ganz und gar der eigenen Befindlichkeit.

Ex negativo lässt uns Barthes also wissen, dass er zum Genre der Architekturfotografie wenig zu sagen gedenkt. Dennoch lassen sich aus seinem Essay unter anderem zwei spezifische Aspekte herauschälen, die im Folgenden weiter ausgeführt werden: die Frage, worin sich besondere Qualitäten oder Bedingungen der Architekturfotografie manifestieren könnten, und ein Blick auf die Repräsentation von Architektur in Bezug auf ihren Gebrauch. Beispielhaft werden dazu vier historische Momente aus je verschiedenen thematischen Blickwinkeln knapp umrissen.

Dokumentation

Die bereits beschriebene Fotografie von Charles Clifford kann als repräsentatives Beispiel für die Reisefotografie gelten, die sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts parallel zur Erfindung von massentauglichen, d.h. verhältnismässig einfach anwendbaren Fototechniken rasch zu einer beliebten Beschäftigung für Gelehrte und eifrige Amateure entwickelte. Das Interesse dieser Fotografen galt insbesondere den altbekannten historischen Stätten rund um das Mittelmeer, deren Besuch nebst bürgerlicher Bildung auch einen Hauch von Abenteuer, wenn nicht gar Exotik versprach. Im Sinne von Reportagen wurden gleichermassen Land und Leute porträtiert – antike Ruinen, barocke Monumentalbauten, Villen und Gärten, Prominenz, Archäologen, Musikanten, Bauern und Bettler.

Es bedarf keiner weiteren Erklärung, dass sich die Fotografie von ihrem leuchtenden Vorbild, der Malerei, nur nach und nach emanzipieren konnte – wenngleich sie im Gegenzug bald auf jene zurückwirken sollte. So sind die Architekturfotografien jener Zeit im Allgemeinen geprägt von einer malerischen Poesie, die nicht zuletzt auch technisch bedingt war: Schweres Gerät, lange Belichtungszeiten und aufwendige Entwicklungsprozesse liessen insbesondere auf Reisen wenig Spielraum für bildnerische Experimente. Gegenüber der Malerei hatte die Fotografie aber den entscheidenden Vorteil, dass sich nun Bilder in grosser Zahl produzieren liessen, dass diese systematisch kategorisiert und gesammelt werden konnten und dass sie aufgrund ihrer Herstellungstechnik eine neue Form von «Wahrheit» beanspruchen durften. Die Anfänge der Fotografie markieren demnach auch die

Geburtsstunde der grossen kunst- und architekturhistorischen Bildarchive, deren Geist in Form von Diasammlungen bis zum Ende des 20. Jahrhunderts fortlebte.

Der Blick des Gelehrten auf die Architektur ist analytisch, sachlich und distanziert. Eine kleine Gruppe von Müssiggängern oder Mitreisenden vor dem Kolosseum mochte einen damaligen Fotografen indes kaum gestört haben, im Gegenteil: Solange sie während der Aufnahme einigermaßen unbeweglich verharrten, dienten diese Statisten zugleich als willkommene Massfiguren und beredte Zeugen einer neuen Technologie, mit der sich im Angesicht der erhabenen Ruine die Zeit anhalten und ein Moment für die Ewigkeit festhalten liess.

Proklamation

Unter den zahlreichen Publikationen, die in den 1920er und 1930er Jahren bildmächtig eine neue Ära der Architektur verkündeten, sei hier nur eine hervorgehoben. 1929 veröffentlichte Erich Mendelsohn unter dem Titel *Russland – Europa – Amerika* einen «architektonischen Querschnitt», in dem Fotografien und Zeichnungen von Bauten aus jenen drei räumlichen und politischen Sphären einander gegenübergestellt und mit kurzen Texten kommentiert sind. Russland, das Bindeglied Europas zum Fernen Osten, ist neben avantgardistisch-modernen Architekturen mit zahlreichen historischen Bauten – vornehmlich Kirchen und Klöstern – präsent; Amerika, die aufstrebende Wirtschaftsnation, wird mit technischem Fortschritt assoziiert – Wolkenkratzer, Getreidesilos und Bahnhofshallen; Europa, einst die dominierende Macht für beide Pole, bleibt nahezu unsichtbar in diesem Reigen. Die Abbildungen stammen teils aus anderen Publikationen der damaligen Zeit, aber auch aus der eigenen Kamera des Architekten.

Anders als Le Corbusier, der bereits mit seinen frühen Publikationen auf eine schrittweise, jedoch äusserst stringente Veröffentlichung seines Gesamtwerks in eigener Regie zusteuerte, oder Alberto Sartoris, dessen Serie der «elementi dell'architettura funzionale» die Repräsentation und damit auch die Rezeption der klassischen Moderne weltweit zu prägen vermochte, lenkte Erich Mendelsohn mit seinem «Querschnitt» den Blick auf die Bruchstellen und inneren Widersprüche dieses vermeintlichen Kanons einer neuen Architektur. In der Vermischung von heroischen Zukunftsvisionen, altmodisch dekorierten Hochhäusern, Zwiebeltürmen, Baustellenbildern und kleinstädtischen Alltagsze-



Christian Scholz, «Erdspiegel», Schweiz 2008

nen, Panoramen und Detailaufnahmen liegt die eigentliche Bedeutung dieses Buches: Mendelsohns Bildregie ist weich, ganz entgegen dem Trend seiner Zeit. Die Moderne, die er proklamiert, hat eine vielschichtige Tradition. Entschieden nimmt er Partei für Russland, den im Westen weitgehend unbeachteten Orient. Ebenso entschieden scheint er sich gegen eine Architektur zu wenden, die sich durch die zunehmende Vorherrschaft des Bildes – namentlich der Fotografie – in ein ideologisch-formalistisches Korsett zwängen lässt.

Autorisation

Was war in der Architektur geschehen und was in der Kunst, als Herzog & de Meuron 1991 für ihren Auftritt im Schweizer Pavillon auf der 5. Architektur-Biennale in Venedig vier Fotografen und Fotografinnen baten, ihr Werk aus einer künstlerischen Perspektive zu porträtieren? Für die Kunst lässt sich die Frage relativ ►

einfach beantworten: Schon immer war die Grenze zwischen Fotografie und Kunst eine unscharfe Grauzone, und schon immer war die Kunst offen für die Erweiterung oder Verschiebung ihres Aktionsfeldes. Für die Architektur lässt sich zumindest festhalten, dass diese Geste ein ganz bestimmtes – keineswegs neues, sondern vielmehr neu entdecktes – Selbstverständnis und Interesse der Architekten zum Ausdruck brachte.

Die Fotos von Hannah Villiger, Margherita Spiluttini, Balthasar Burkhard und Thomas Ruff sind persönliche, geradezu intime Annäherungen an die Bauten von Herzog & de Meuron. Der Fokus dieser Fotografien liegt auf den Oberflächen, der Struktur, der Bildhaftigkeit der porträtierten Architekturen. In einem doppelten Sinn sind sie gezeichnet von ihren Autoren. Die Architekten lieferten das Rohmaterial – die Bauten –, wählten die Künstler aus und entwarfen das räumliche Konzept für die Präsentation. In ihrem Werkkatalog ist die Ausstellung als Projekt No. 76 aufgeführt.

Die Künstler wiederum haben das Rohmaterial mit ihrem je eigenen Zugang aufbereitet zu einer Serie von eigenständigen Werken.

Kritisch könnte man den Architekten unterstellen, dass sie mit dieser Form der Selbstdarstellung in erster Linie die Rezeption ihres Werkes kontrollieren wollten und damit zu Wegbereitern für einen Architekturdiskurs wurden, der sich vornehmlich mit Oberflächen und Details beschäftigt. Anerkennend sollte man ihnen zugehen, dass sie mit ihrer künstlerisch-forschenden Haltung neue Sichtweisen und Erkenntnisse in den Raum stellten.

Präsentation

2012, Gegenwart: Im Zuge der totalen Digitalisierung haben sich die Arbeitsmethoden in der Architektur und ihren anverwandten Bereichen radikal verändert. Massstäblichkeit und zeichnerische bzw. modellhafte Abstraktion, einst notwendige Essenz des architektonischen Entwurfs, haben ihre Bedeutung verloren zugunsten einer komplexen, jedoch sehr konkreten «Modellierung». Lange bevor ein Gebäude tatsächlich realisiert wird, ist es virtuell bis ins letzte Detail durchkonstruiert, bis in den letzten Winkel begehbar. Hand in Hand mit Photoshop, jenem unverzichtbaren Computerprogramm, das sich nach wie vor an den Begriffen und technischen Abläufen in der Dunkelkammer orientiert, ist daraus auch eine neue Bild-

kultur hervorgegangen. Blickpunkte, Brennweiten, Materialoberflächen oder Wetterverhältnisse sind beliebig wähl- und darstellbar.

Täglich versendet beispielsweise das Wettbewerbsportal «competitionline» Meldungen über das aktuelle Geschehen in der Welt der Architektur. Eine wahre Flut von stets nach dem gleichen Muster generierten Renderings nimmt die gebaute Architektur vorweg; anstelle einer Dokumentation *a posteriori* dient diese neue «Fotografie» nunmehr der Präsentation *a priori*, wird zum Aushängeschild auf dem globalisierten Markt der Investoren, Stadtentwickler und Kulturvermittler. In einer unerwarteten Schlaufe findet die Fotografie, oder besser: die fotorealistische Darstellung, damit zurück zur Malerei, etwa wenn auf einem Fluss Segelschiffe aufkreuzen oder verschiedenste Versatzstücke zu einem ansprechenden Bildhintergrund zusammenmontiert wurden. Etwas überspitzt gesagt ist die «echte» Architekturfotografie nichts anderes mehr als der Beweis, dass ein Projekt tatsächlich realisiert wurde und nun bereit ist, von einem interessierten Publikum besichtigt zu werden. So erhält auch die menschliche Präsenz in diesen Bildern eine neue Bedeutung: Während die Figuren in den Visualisierungen den Eindruck vermitteln sollen, dass die imaginierten Räume bewohnbar und lebenswert sind, stehen sie in der Fotografie für die unmanipulierte «Echtheit» der Abbildung.

Vielleicht hat die Architekturfotografie – oder die Fotografie überhaupt? – nun ein Alter erreicht, in dem es kaum noch Erneuerung gibt, nur Erinnerung und allenfalls schale Wiederholung. Jedenfalls erzeugt die gegenwärtige Bilderflut keine Lust auf mehr, sondern im Gegenteil: den unbändigen Drang zur Reduktion. In diesem Sinne wird es an Arbeit für all jene, die sich dem Ordnen, Auswählen und Auf-den-Punkt-Bringen verschrieben haben, nicht mangeln. Übertragen auf die Architektur ist das Barthes'sche *punctum*, die unmittelbare Berührung, wohl nur in ganz seltenen Fällen in einem Abbild zu finden. Architektur kann auf vielfältige Art und Weise vermittelt, aber letztlich nur in der direkten Begegnung erlebt werden. ●

Zum Autor

Martin Josephy ist Architekt und arbeitet in Basel in den Bereichen Stadtplanung, Stadtentwicklung und Architekturgeschichte. Als Mitarbeiter der Barragan Foundation bereitet er zurzeit eine umfassende Publikation über das Werk des mexikanischen Architekten Luis Barragán vor.
Kontakt: martin.josephy@gmx.net

Résumé

Voir et être vu

Au même titre qu'un cliché de mode, une photographie de bâtiment peut être considérée sur deux plans: celui de la photographie elle-même et celui de l'architecture représentée, qui peuvent toutes deux revendiquer le statut d'œuvre à part entière. Les développements techniques et artistiques qu'ont connus les deux domaines se reflètent dans l'évolution de la photographie d'architecture en tant que genre. Ce rapport ambivalent s'observe de façon particulièrement explicite dans quatre « moments » emblématiques: l'orientation documentaire des débuts de la photographie de voyage au XIX^e siècle, le programme iconographique des publications d'architecture de la Modernité classique, l'interpénétration de l'architecture et de la photographie dans le domaine de l'art et, enfin, l'état des choses à l'ère de la production architecturale et picturale numérique contemporaine. Ce qui reste en tous les cas certain, c'est que, si l'on peut représenter l'architecture de multiples manières, on ne peut véritablement l'appréhender et l'expérimenter qu'en sa présence directe.

Riassunto

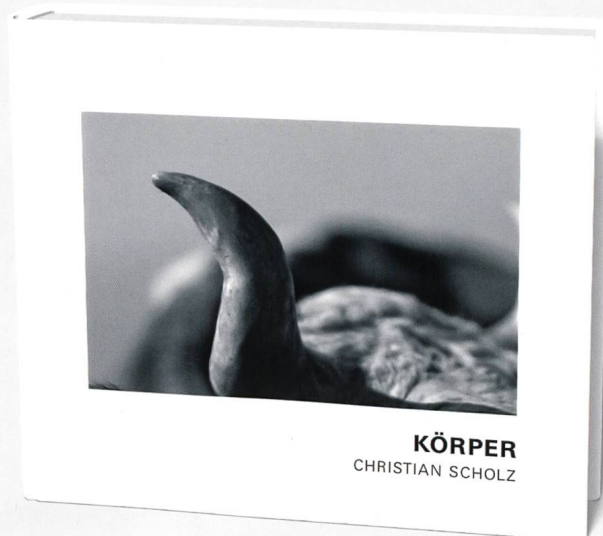
Vedere ed essere visti

Analogamente a una fotografia di moda, anche quella di un'opera di architettura rappresenta per la critica un doppio soggetto. Tanto la fotografia come tale, quanto il soggetto architettonico riprodotto possono rivendicare ciascuno lo statuto di opera autonoma. Gli sviluppi tecnici e artistici in entrambi i campi hanno portato alla maturazione di espressioni diverse della fotografia

di architettura. Per una disamina più attenta di questo rapporto ambiguo, si prestano in modo esemplare quattro temi, corrispondenti ad altrettanti momenti storici: l'interesse documentaristico della fotografia di viaggio nel XIX secolo, il programma iconografico delle pubblicazioni di architettura del Movimento moderno, la compenetrazione reciproca tra architettura e fotografia nello spazio comune dell'arte, nonché lo stato delle cose all'epoca attuale della produzione digitale di spazi e immagini. Resta peraltro inconfutabile il fatto che l'architettura, per quanto riproducibile nelle modalità più diverse, può essere realmente colta e compresa soltanto attraverso l'esperienza diretta.

Schwabe Verlag Basel

Photographien von Christian Scholz Umfangreicher und wunderschöner Bildband



Mit einem Vorwort von Martin Heller
2011. 116 S., 60 Abb. davon 60 Duplex.
Leinen mit Schutzumschlag.
sFr. 68.- / € (D) 56.50
ISBN 978-3-7965-2758-6

Klassische künstlerische Schwarzweiss-Photographie
in bester handwerklicher Tradition!

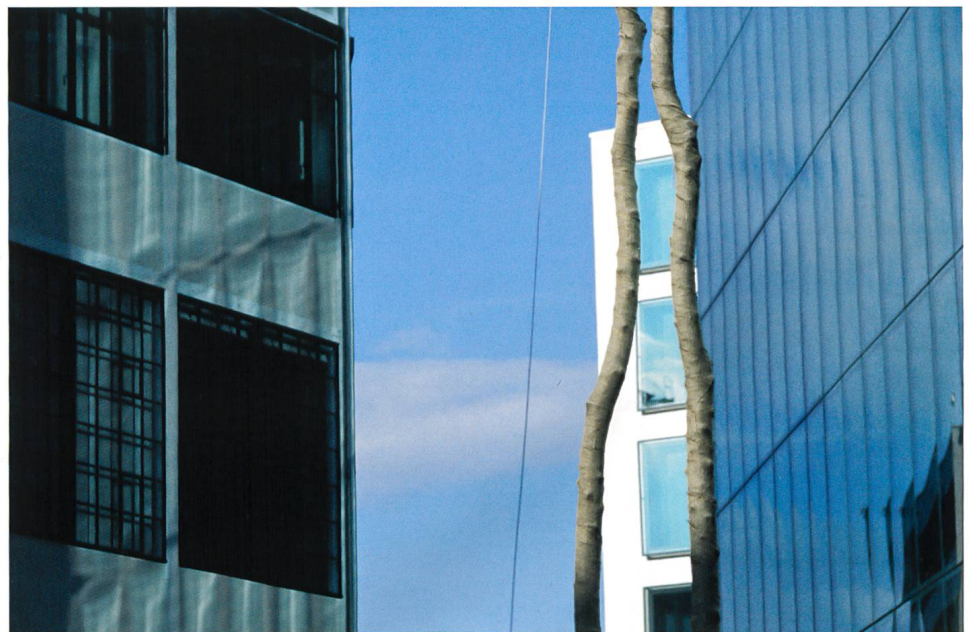
Schwabe Verlag Basel | verlag@schwabe.ch | www.schwabeverlag.ch



«Zickzack», Schweiz 2010



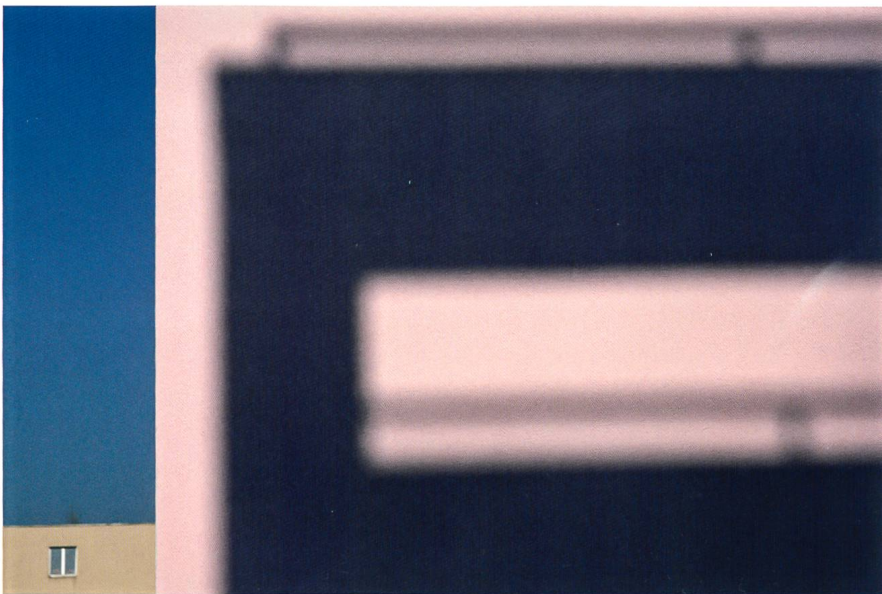
«Blaupause», Schweiz 2007



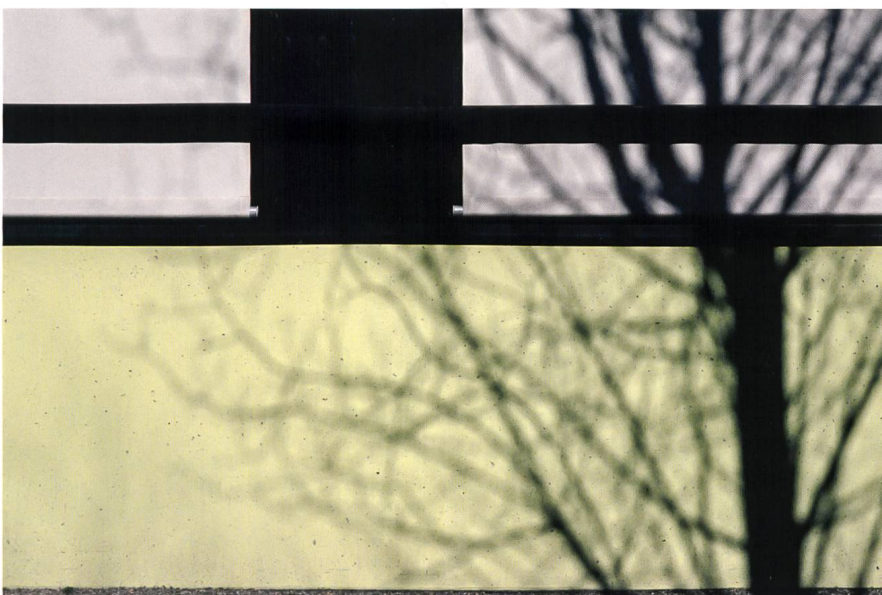
«Raumlandschaft», Schweiz 2011

Der Fotograf Christian Scholz

Der Fotoessay von Christian Scholz zeigt eine Auswahl jüngster Studien zu Bauten von Gigon/Guyer. Christian Scholz, geboren 1951 in Stockholm, aufgewachsen in Deutschland, lebt seit 1985 in Zürich. Er ist mit seinen Werken in privaten und öffentlichen Sammlungen des In- und Auslands vertreten.
© für alle Bilder: Christian Scholz, Zürich



«Vorderseite und Rückseite», Schweiz 2008



«Baumschatten», Schweiz 2007



«Weisses Fenster», Schweiz 2007



«So hoch», Schweiz 2011