

# Auflösungserscheinungen : die Fotografin Margherita Spiluttini im Gespräch mit Albert Kirchengast

Autor(en): **Spiluttini, Margherita / Kirchengast, Albert**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **98 (2011)**

Heft 3: **et cetera Diener & Diener**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-144969>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Auflösungserscheinungen

Die Fotografin Margherita Spiluttini im Gespräch mit Albert Kirchengast

Margherita Spiluttini interessieren Orte, an denen Natur und Infrastruktur zusammenkommen, sich überlagern und beim Betrachter Irritationen und ambivalente Gefühle erzeugen. In den Bildräumen der Fotografin verdichten sich die Natur und die Natur der Infrastruktur.

*Albert Kirchengast (ak)* Während «Natur» als das Wachsende, Blühende und Verwelkende verstanden werden kann, friert die Fotografie diese Wirklichkeit ein. Sie schafft zwischen dem Organischen und Gebauten schon deshalb eine enge Verbindung, weil beides im Bild in eine künstlerische Ebene von Zeitlichkeit überführt wird.

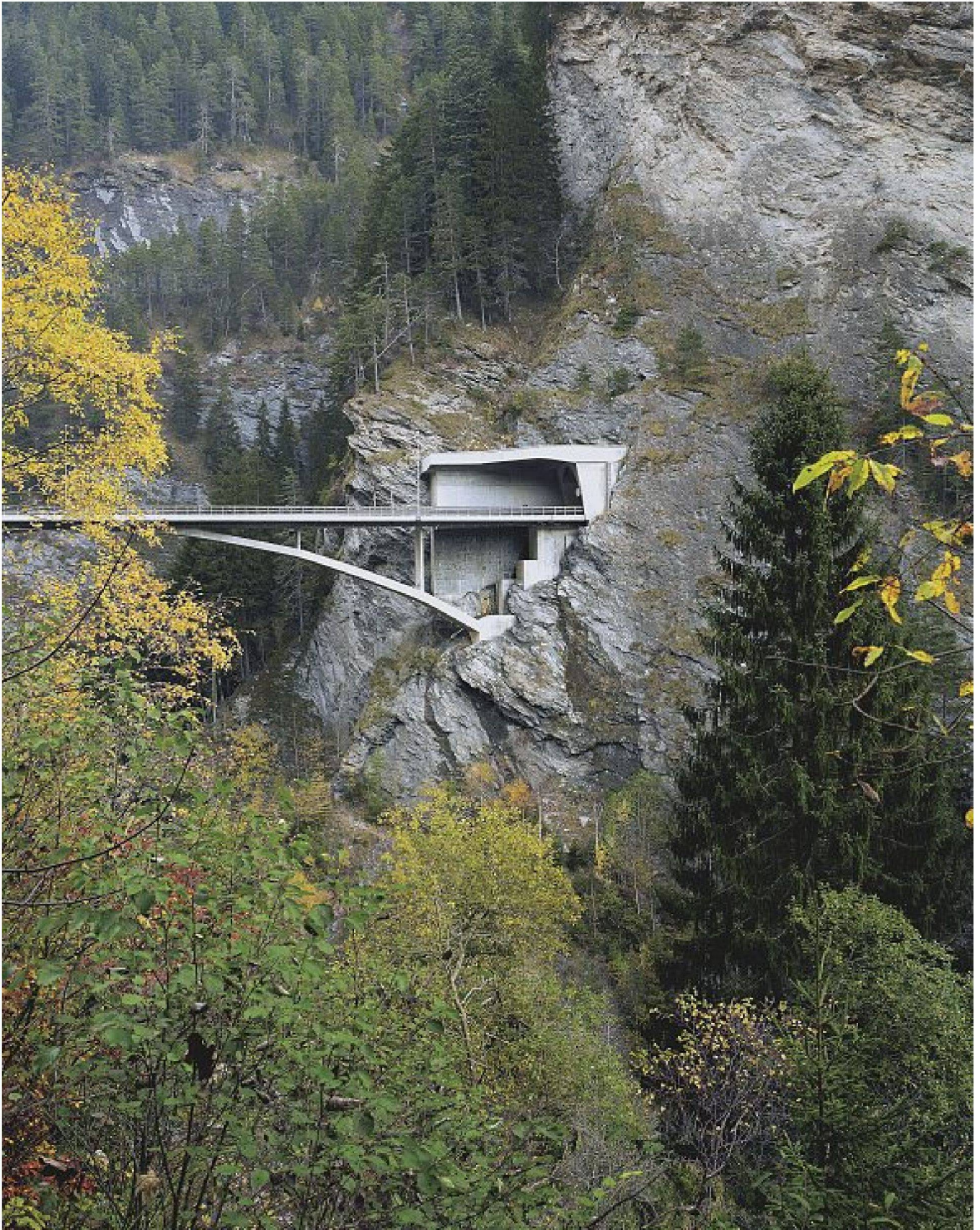
*Margherita Spiluttini (ms)* Man hat der Fotografie lange Zeit «Objektivität» in der Darstellung zugeschrieben. Das stimmt nur mit Einschränkungen und wenn, dann eher für die analoge Fotografie. Sie gibt zweidimensional immer nur einen eingeschränkten Bereich der Wirklichkeit wieder: Es fehlen die Stimmung, der Wind, die Temperatur etc., kurz, alles, was die menschlichen Sinne über den Sehsinn hinaus sonst an Eindrücken erfahren können. Überdies wird natürlich immer interpretiert. Die Wahrnehmung «friert» nie ein.

*ak* Bei der Betrachtung Ihrer Bilder im Buch «Nach der Natur. Konstruktionen der Landschaft», das aus einer Ausstellung im Technischen Museum Wien im Jahr 2002 hervorgegangen ist, empfindet man eine gewisse Ambivalenz im Hinblick auf die Bewertung technisch-konstruktiver Eingriffe in den hochalpinen Raum.

*ms* Die Überwindung der Natur, die als Hindernis für den Menschen erscheint, ist ein wichtiges Thema. In meinem eigenen, jahrzehntelangen Beobachtungszeitraum habe ich ganz unterschiedliche Zugänge zur Natur erfahren. Ich komme aus der Familie eines Bau-meisters. Mein Vater war bei grösseren Projekten wie Kraftwerksbauten oder Staumauern involviert. In den 1950er Jahren, als ich noch ein Kind war, herrschte eine Technikeuphorie; Menschen sahen in solchen Bauten vor allem einen Ausdruck von Stärke und Grösse ihres Tuns. Wir wissen, dass die Umweltschutzbewegung Jahre später zu einer viel kritischeren Sicht auf unseren Umgang mit der Natur geführt hat. Diese Ambivalenz meiner Kindheitserfahrungen in Schwarzach interessiert mich noch heute: Erhabenheit und Schönheit, Bedrohung, Schrecken und allgemein die ungeheure Präsenz der Berge im Alltagsleben der Menschen, die in den Alpen leben. Die katholische Kirche spielte eine zentrale Rolle in ihrem Dasein, und Naturkatastrophen wurden mit dem strafenden Gott in Verbindung gebracht: die Natur als Schöpfung und daher Ausdruck Gottes, der unser Schicksal bestimmt. Im Lauf der Jahre sind mir Tunnelbauten, Einfahrten, Entlüftungsschächte und andere architektonische Eingriffe in die «Oberfläche Natur» zunehmend stärker aufgefallen. «Nach der Natur» – der Titel des Buches – ist daher zweifach zu verstehen: zum einen im zeitlichen Sinn, wenn Natur nicht mehr da ist, weil Menschen etwas aus ihr oder in ihr gemacht haben, zum anderen als «nach der Natur malen», so wie William Henry Fox Talbot das Fotografieren in seinem Buch «Pencil of Nature» definiert hat.

*ak* Das Erkenntnismittel dieser Reflexion war die Fotografie. Fotografierend sind Sie diesen extremen Bauten in dieser extremen Natur erneut begegnet. Schich-









ten aus Steinen unter geologischer Verformung da, von Menschenhand geschichtete Steine dort. Eines gilt als hässlich oder fremd und störend, das andere suchen wir bewundernd auf.

*ms* Hässlichkeit ist in meiner Fotografie kein Thema. Durch meine Reisen zu Architekturen, die ich in der Folge fotografieren sollte, nach Tirol, Vorarlberg und in die Schweiz, musste ich über viele Passstrassen fahren: Es steckt einfach meine Neugier dahinter, Neugier und Faszination durch diese Ambivalenz. Ich urteile ja nicht, ich fotografiere, was mir auffällt. Es fällt mir natürlich nichts zufällig auf, sondern ich habe einen bestimmten Blick entwickelt. Etwa auf die Brücke von Christian Menn, die ich schon von ganz anderen Standpunkten fotografiert hatte und die förmlich in den Berg hineinsticht. Umso mehr hat es mich interessiert, sie erneut zu fotografieren, denn jedes dieser technischen Bauwerke ist auch eine ästhetische Entscheidung des Planers. Die Zeichenhaftigkeit vieler dieser Bauten ist interessant: Der Lüftungsschacht auf einer anderen Aufnahme könnte zum Beispiel auch eine Kapelle sein oder ein Wasserturm. Und dann gibt es ja immer auch die

Bilderserie – ich stelle Bilder zusammen und es ergibt sich daraus eine neue Aussage.

*ak* Im fotografischen Raum können Einflüsse unterdrückt werden, damit kompositorische Harmonie entsteht.

*ms* Ich würde nicht von Harmonie sprechen, wissend, dass es Debatten wie die des Umweltschutzes, der Globalisierung etc. gibt. Aber ich muss sagen, das Ineinander-Gehen von Natur und Architektur ist in diesen Bildern ein Thema.

*ak* Caspar David Friedrich zeigt in seinen «Ruinenbildern» in gewisser Weise auch: Alles wird wieder Natur ...

*ms* Es sind sicher «ruinenhafte Erscheinungen» auf meinen Bildern – mit der zusätzlichen Bedrohung, dass sich dahinter, zum Beispiel hinter einer Staumauer, 86 Milliarden Liter Wasser befinden. Bricht sie, ist alles verwüstet ...

*ak* Fotografie hat womöglich die Kraft, Landschaft neu zu definieren, so wie einst die Malerei die Gestaltung des englischen Landschaftsgartens beeinflusste. Vielleicht sollten wir auch von Landschaft sprechen und nicht von Natur: Würde man die Alpen als Land-



schaft und daher als gestaltet begreifen, fiel dann jene «Spannung» nicht weg, die man mit dem «Mythos Berg» verbindet und die mitunter wichtig ist für Ihre Bild-ästhetik?

*ms* Die schöne Landschaft, das ist immer eine Gegend ohne infrastrukturelle Bauten – jedenfalls in der touristischen Fotografie. Ich gehe alpinen Architekturen aus dem Weg. Mich interessiert, was zur Nutzung und Benutzung der Berge gebaut wurde: Wasserkraftwerke, Lawinverbauungen, Verkehrsbauten etc. Dies alles kann man als Zeichen der Zeit deuten, und so sehe ich mich eher als Analytistin ohne missionarische Bestrebungen. Ich mache auch keine Werbung für Architektur. Etwas mit fotografischen Mitteln zu entdecken, ist mir wichtig: die Resultate menschlichen Tuns.

*ak* Sind diese beiden Pole Natur/Kultur überhaupt relevant, um zu beschreiben, was Sie fotografieren?

*ms* Betonbauten und Mauern aus den 1930er Jahren gehen mit der Zeit tatsächlich in «natürliche» Steinformationen über, sie versintern, Moos überdeckt sie. Hinzu kommen bestimmte Komponenten wie das Licht, in dem ich sie darstelle. Trübes Licht bringt die

ganzen Feinheiten zu Tage, die dunklen Schatten fallen weg. Schattenloses Licht zeigt jede Feinheit der Oberfläche, und auch der Bildausschnitt, den ich wähle, wirkt abstrahierend. Natur und Infrastruktur gehen tatsächlich ineinander über.

*ak* Kann man solche Grenzen daher mit den technischen Mitteln des Mediums überwinden?

*ms* Möglicherweise kann das ein Bild – im Bild selbst. Was wäre andererseits ein so genanntes «Meuchelfoto»? Wie beweise ich das «Schlechte» oder «Richtige» durch ein Bild? Was mich fasziniert, ist zum Beispiel die durchhöhlte Schweiz. Eingänge: Allein, dass man in den Berg hineingehen kann und der Felsen da auf dem Bild «herunterkommt», wie flüssiger Beton. Ein Fels ist grundsätzlich etwas Hartes, er hat hier aber eine paradoxe Form, die fast eine Interaktion zwischen Mensch und Natur andeutet – ich kann nicht sagen, ob es Fels ist oder Beton. Allerdings ist es eben eine Erscheinung auf dem Bild, ein isolierter Ausschnitt von etwas Realem, das auf zwei Dimensionen reduziert lediglich ein Hinweis auf viele mögliche Interpretationen ist.





*ak* Vielleicht sehen Sie sich auch als «Märchenerzählerin», die Zuschreibungen verschiebt, was als natürlich gilt, was als künstlich, weil zum Beispiel der Stein zu fließen scheint, als wäre er von Menschenhand gegossen und sich auf diese Weise neue Zusammenhänge und Erzählungen erschliessen?

*ms* Ich komme ursprünglich aus einem medizinischen Beruf. Darum fällt mir zum Beispiel auch auf, wenn Situationen in der Landschaft für medizinische Analogien taugen. Es gibt da ein Foto, auf dem, wie aus einem menschlichen Körper, ein Schlauch aus dem Berg kommt. Solche Feinheiten sind interessanter, als Fotos, die explizit auf etwas hinweisen.

*ak* Die Mächtigkeit des Gebauten wie des natürlich Geformten ist im alpinen Raum über die ästhetische Kategorie des Erhabenen erschliessbar. Das Erhabene drückt zugleich unsere Ohnmacht wie unsere Macht aus, diese Ohnmacht zu überwinden. Die Beherrschung der Natur und die ästhetische Erfahrung der Natur gehen auf dieselbe Wurzel zurück.

*ms* Ja, und diese Erfahrung geht auf bestimmte ästhetische Erscheinungen zurück. Mit meiner Platten-

kamera mache ich 9 x 12 Zentimeter grosse, analoge Aufnahmen, wie sie auch schon vor 150 Jahren gemacht wurden; hinten eine Mattscheibe und vorne ein Objektiv. Die Kamera ist gross, sperrig, braucht ein schweres Stativ. Ich kann ein Foto also nicht «aus der Hüfte» schießen, sondern ich muss – wie ein Maler – einen Bildausschnitt, jeden Quadratmillimeter auf der Mattscheibe, auswählen. Was ich in der Natur sehe, muss ich gedanklich auf zwei Dimensionen reduzieren, um zu wissen, welches Bild entstehen wird. An der Lichtstimmung verändere ich nichts. Zum Zeitpunkt, als ich die hier gezeigten Bilder gemacht habe, war Digitalisierung für mich noch kein Thema. Primär sind daher diese Plattenkamera und mein Wunsch nach grosser Tiefenschärfe wie auch die damit verbundene, lange Belichtungszeit für die Bildästhetik ausschlaggebend. Die meisten Fotos sind ohne direktes Sonnenlicht entstanden, um der romantischen Naturfotografie gezielt aus dem Weg zu gehen. Ausserdem arbeite ich hier mit feinkörnigem Film und meist einem leichten Weitwinkelobjektiv, das einem 28 Millimeter Kleinbild-Objektiv vergleichbar und auch in der Architekturfotografie



gebräuchlich ist – ein 90er-Objektiv bei dieser Kamera. Durch längere Belichtungszeiten wird zum Beispiel das Wasser zu einer Folie. Als ich mit dieser Kamera angefangen habe zu fotografieren, war das für mich eine grosse Umstellung, denn auf der Mattscheibe erscheint das Bild seitenverkehrt, auf den Kopf gestellt und ziemlich dunkel. Ich habe beinahe nichts gesehen, konnte nichts damit anfangen und habe im Wiener Kunsthistorischen Museum zunächst nachgesehen, wo eigentlich die Horizonte beim klassischen Bildaufbau liegen – Ende des 19. Jahrhunderts. Davon wurden wir alle stark geprägt. Daher unterliegt den Bildern eine Art «automatischer Harmonisierungsvorgang», weil sie dem klassischen Bildaufbau entsprechen.

*ak* Sie sprechen den Wunsch der Bevölkerung nach einer als harmonisch empfundenen Landschaft an ...

*ms* Nehmen wir das Bild einer Staumauer, die beschönt wurde: Eine Pseudonatur wurde darüber gelegt – parkähnlich, stufenförmig, eindeutig gestaltet. Diese Suche nach einer Art Harmonie und Ungestörtheit liegt tiefer als Bildtraditionen. Warum aber ist eine Staumauer ein Problem, warum muss sie begrünt werden

und das erst seit den 1980er Jahren? Woher kommt der Gedanke, dass man sich gegenüber dem menschlichen Eingriff kritisch verhält? Hängt das vom Grad des Schadens ab, wie etwa nach der Energiekrise, dem Bewusstsein der begrenzten Ressourcen? Der Stausee selbst bleibt, aber die Menschen sind beruhigt. Ein weiteres Bild eines Staudamms: Ich erinnere mich genau, warum ich ihn fotografiert habe. Weil ich mir überlegt habe, wie diese Schnittstelle zwischen Menschenhand und Natur an dieser Stelle funktioniert. Die klare Trennlinie zwischen den Bereichen des Gebauten und der Topografie der Landschaft ist nicht ganz so scharf, da die scheinbar «natürliche» Bildseite von Bunkern unterhöhlt ist – man muss genau hinsehen, um das zu erkennen. Sie ist daher trügerischer als die an sie anschliessende Ingenieursform und diese wiederum nicht klar und abstrakt, sondern schon bewachsen und gealtert ... Das macht diese Fotografie für mich so interessant: ihr «Vorstellungsraum» ist gross und reich an Anspielungen.

*ak* Lucius Burckhardt äusserte den Gedanken, dass Landschaften erst im Kopf entstehen – einmal ergan-





gen, setzten sie sich nachträglich zusammen. Welches Bild der Natur hat der Betrachter Ihrer Bilder vielleicht vor Augen?

*ms* Der Ästhetik der Neuen Sachlichkeit verbundene Naturfotografen, besonders aus der Zwischenkriegszeit, haben mit besonderem Techniken wie Gegenlichtaufnahmen gearbeitet, Eiszapfen fotografiert, von denen es schön tropft ... Diese Landschaftsfotografen haben den Blick auf Landschaft bis heute geprägt. Man könnte sagen, dass viele Fotokurse davon handeln wie man einen Eiszapfen fotografiert. Meine Bilder von Eingriffen des Menschen in die Landschaft wollen diese idealisierte Wahrnehmung hintergehen.

- S.37 Autobahnbrücke Via Mala (Christian Menn), CH, 2000
- S.38 Grimselpassstrasse, CH, 2001
- S.39 Räterichsbodensee, CH, 2001
- S.40 St. Anton am Arlberg, A, 1998
- S.41 Marmorera-Staudamm, CH, 2001
- S.42 Staumauer Grimselsee, CH, 2001
- S.43 Grossglockner, A, 2004

**Margheritha Spiluttini**, geboren 1947 in Schwarzach/Salzburg, ist seit 1981 als freischaffende Fotografin tätig und wurde vor allem durch ihre Architektur-fotografien bekannt. Sie lebt in Wien, ist Mitglied des Vorstandes der Wiener Secession, hatte Lehraufträge und Gastprofessuren an österreichischen Universitäten inne und wurde mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, darunter der Österreichische Würdigungspreis für Fotografie. Das Buch «Nach der Natur», dem die abgebildeten Fotografien entnommen sind, erschien 2002 in der Fotohof edition Salzburg, als Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Technischen Museum Wien. Sie wird als Wanderausstellung derzeit in europäischen Städten gezeigt.

**Albert Kirchengast**, geboren 1980 in Feldbach/Steiermark, arbeitet als Wissenschaftlicher Assistent an der ETH Zürich; seit Juni 2010 im Theory Lab der Professur für Landschaftsarchitektur, Christophe Girod. 2010 erschien sein Buch «Weiterbauen», im Frühjahr 2011 kommt die gemeinsam mit Ákos Moravánszky herausgegebene Anthologie «Experiments. Architektur zwischen Wissenschaft und Kunst» heraus.

**résumé** **Manifestations de dissolution** Un entretien avec la photographe Margherita Spiluttini, par Albert Kirchengast Margherita Spiluttini s'intéresse à des endroits où nature et infrastructures se rencontrent, se superposent et déclenchent irritation et sentiments ambivalents chez celui qui les contemple. La nature et l'essence de l'infrastructure se confondent dans ses espaces-tableaux. Avec ses photogra-





phies, elle ne porte pas de jugement, mais elle fixe ce qui la frappe, en analysant, mais sans prosélytisme. Nature et culture s'y entremêlent de telle sorte qu'on ne distingue souvent plus le naturel de l'artificial. Avec sa caméra analogique sur son trépied lourd et encombrant, Margherita Spiluttini travaille comme une artiste-peintre. Rien n'est laissé au hasard, chaque millimètre carré du cadrage est sciemment choisi, elle tend vers une grande profondeur de champ et rien n'est changé ultérieurement à l'ambiance lumineuse. Ces derniers temps, elle s'est consacrée à des lieux et des points de vue où les frontières entre ce qui a été créé par l'homme et par la nature sont équivoques, laissant beaucoup de place à l'imaginaire et à l'allusion. Ses tableaux qui montrent des interventions de l'homme dans le paysage, contrairement à la photographie de la nature liée à l'esthétique de la nouvelle objectivité, veulent saper toute perception idéalisée.

**summary** **Signs of Dissolution** Photographer Margherita Spiluttini talks to Albert Kirchengast Margherita Spiluttini is interested in places where nature and the infrastructure meet, are overlaid and create slightly disturbing and ambiva-

lent feelings in the viewer. In the photographer's picture spaces nature and the nature of the infrastructure are condensed. With her photographs she does not evaluate or judge but records what strikes her, analytically and without any missionary intentions. In her photographs nature and culture blend together so that often it is difficult to clearly distinguish the natural from the artificial. Using an analogous plate camera, which is somewhat cumbersome due to its heavy tripod, Margherita Spiluttini works like a painter. Nothing is shot from the hip, every square millimetre of the picture area is very deliberately chosen. Spiluttini strives for great depth of field and no subsequent changes are made to the lighting atmosphere. She deals with places and views where the boundaries of nature and the man-made are not clear, where there is much room for imagination and allusions. In contrast to nature photography, which was and still is strongly influenced by the aesthetic of the Neue Sachlichkeit, Spiluttini's pictures aim to undermine any idealised perception of humankind's interventions in the landscape. ■