

Modell und Bild

Autor(en): **Stahel, Urs**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **104 (2017)**

Heft 5: **Starke Bilder : Architektur und Fotografie**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

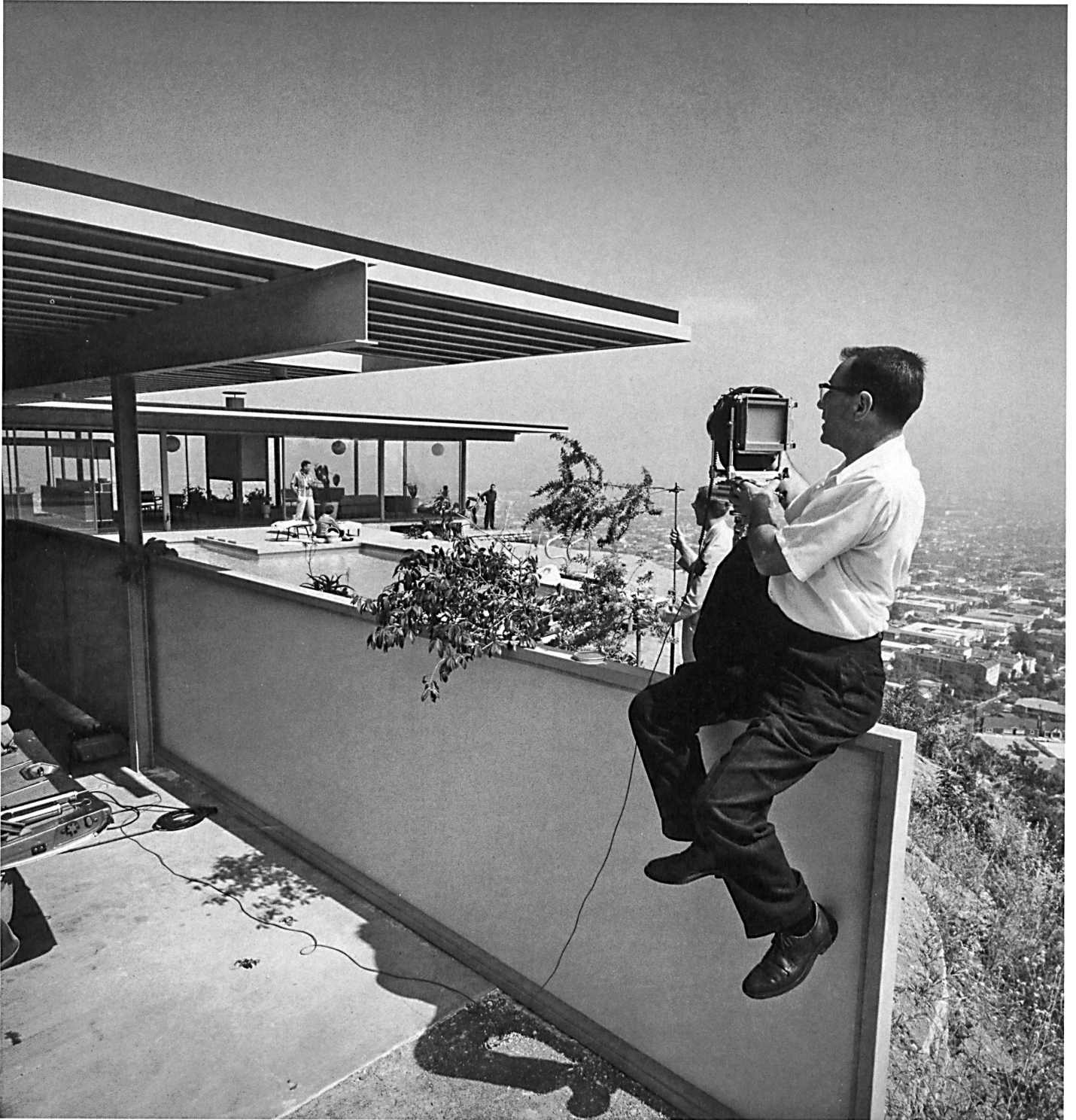
Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-738181>

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.



Modell und Bild

Eine friedliche Ehe gerät
in Bewegung

Hier entsteht ein legendäres Bild: Jules Shulman (1910 – 2009) exponiert sich beim *Case Study House No. 22* von Pierre Koenig, 1960. Bild: © Paul Getty Trust

Bis anhin stellte die Fotografie keine aufregenden Fragen an die Architektur. Aber das könnte sich ändern. Das Fallbeispiel der Modefotografie zeigt, dass nicht immer alles so bleiben muss wie es schon immer war.

Urs Stahel

Fotografie und Architektur, ist das nicht wie Bruder und Schwester, wie Huhn und Ei? Sie sind eng verschlungen, voneinander abhängig gar, obwohl sie artfremde Instrumente sind. Körper und Bild, Bild und Materie, 2-D und 3-D. Architektur ist seit ihren Anfängen ein hoch respektiertes Motiv für die Fotografie. So sehr, als stünden wir vor einem Monument, einer Gottheit. Nichts darf den Blick auf die Architektur stören, und mit allergrösster Sorgfalt wird der Standpunkt gewählt, von dem aus das Gebäude oder die Innenräume in den Fokus genommen werden, es wird geschiftet, gefiltert, die perfekte Schärfentiefe gesucht. Die Wegstrecke vom Standpunkt der Kamera zum Objekt ist besenrein, die Boden- und Luftrechte scheinen für den Zeitpunkt der Aufnahme alleine der Kamera, dem Fotografen zugeteilt zu sein.

Noch 1980 grummelte der Kunstkritiker und Artforum-Mitbegründer Max Kozloff in einem Text über die amerikanische Fotografie mit der kritischen Titelfrage: «Where Have All the People Gone?» Amerikanische Stadtfotografie, hält er darin fest, ist menschenleer, wie leergefegt. Während es den ersten Fotografen aus technischen Gründen nicht möglich war, sich bewegende Menschen im Stadtbild festzuhalten, scheint die Fotografie insgesamt über die fast 200 Jahre Fotogeschichte eine grosse Ehrfurcht vor Architektur entwickelt zu haben, die ihren Blick, ihre Hände, ihre Apparaturen, ihre Beweglichkeit nahezu erstarren liess. Die Monstranz darf nur von geheiligten Händen, gereinigten Blicken berührt werden, so schien es wenigstens.

Viele Architekten versuchen stark, das Bild ihrer Gebäude mitzubestimmen. Der klassische Architekturfotograf ist ihr freundliches Werkzeug, das ihren Anweisungen zu folgen hat, der in der Stunde Null – sobald das Gebäude fertiggestellt, gereinigt und bereitgestellt ist – fotografiert, bevor das Gebäude in Besitz genommen und verwandelt wird. In dieser

kurzen Zeitspanne stellt sich das Gebäude genau so dar, wie die Architekten es sich vorgestellt, wie sie es gedacht haben, als luzide Struktur oder mächtige Ikone. Ein Augenblick der Entrückung bevor die Architektur in Gebrauch genommen wird, bevor sie, wie es Roland Barthes in seinen «Mythen des Alltags» zum Thema der Hose formuliert hat, durch den Gebrauch erst zur eigentlichen Architektur, zum funktionierenden Gebäude wird.

Fast alle Architekturfotografie – wenn sie nicht offen oder versteckt Sozialfotografie ist – zeigt die Architektur in Perfektion, in der Form einer (noch) leerlaufenden Konkretion, ohne Menschen, ohne Nutzung, als die möglichst reine visuelle Realisierung einer bestimmten, persönlichen, idealisierten Vorstellung. Die Kontrolle ist deshalb stark, weil die Architekten genau wissen, dass Bilder eine eigene Sprache sprechen, dass sie andere Diskurse anregen als die körperliche Erfahrung von Architektur; weil sie ahnen, wie Fotografie Volumen in Fläche verwandeln, Mate-

Die meisten berühmten Gebäude der Welt kreisen sowieso tausendmal als Bilder um die Erde, bevor wir sie wirklich real erfahren, «erspüren».

rie zu Form und Zeichen destillieren, wie sie Architektur verändern, akzentuieren, also vergrössern, verkleinern, verformen, das meint auch zum *Brand* erhöhen oder zur Lachnummer erniedrigen kann.

Schauen wir – wie in der Fotografie der 1920er und 1930er Jahre – langsam an einem Fabrikkamin empor, dann wird er immer länger und länger, spitzt sich zu, wird eine kraftvolle, aber zugleich filigrane, fast fliegende Pfeilspitze, die vom Streben nach Höherem spricht, von Innovation, Errungenschaft, von erfolgreichem Unternehmertum. Schauen Presse- und Peoplefotografen von einer erhöhten Tribüne aus auf den roten Teppich, dann staucht das Objektiv alles Filigrane, Schlanke, Zarte in sich zusammen und verleiht selbst den durchtrainierten, perfekt gestylten Filmschönheiten oft ein ungewollt kompaktes Fundament. Heute wird nicht mehr für die Ewigkeit gebaut, kommerzielle Zwänge verhindern dies, also steigen die Chancen, dass das Bild den Körper, die Fotografie die Architektur überleben wird. Die meisten berühmten Gebäude der Welt kreisen sowieso tausendmal als Bilder um die Erde, bevor wir sie wirklich real erfahren, «erspüren».



Kaum zu erkennen ist das Supermodel
Kate Moss auf dieser Aufnahme von 1993.
Bild: Corinne Day



Polaroid-Bildpaar von Hannah Villiger
aus der Serie *Stadt | City* von 1997.
Bild: Hannah Villiger Nachlass



Lakonische Ecke in Eberswalde: Thomas Ruffs
Fotos wurden auf Beton und Glas der Biblio-
thek von Herzog & de Meuron gedruckt.
Bild: Dieter Janssen Photography

Architektur und Fotografie: das ist – bei allen Qualitäten, die man in diesem Bereich vorfindet – kaum das Feld von grossen Experimenten, von aufregendem Ringen zwischen realem Objekt und Bildwirkung, von (dialektischen) Kämpfen, von bildintellektuellen Feindschaften, von heimtückischen Bild-«Morden» gar. Die Ausgangslage, oft eine klare Auftragsituation, verhindert das in grosser Mehrzahl. Es gibt Fotografen, die kompakt, ikonisch arbeiten, andere sind zurückhaltender, feiner, leichter, fragiler in ihrem bildnerischen Ansatz, aber all diese Auftragsfotografen stehen zuletzt immer zu Diensten, erfüllen möglichst genau und gut eine vorgegebene, eine erwartete Sichtweise. Amdernfalls wird kaum ein nächster Auftrag fällig. Bei Erfolg hingegen entstehen vielleicht langjährige Partnerschaften, wie es die Geschichte von Architektur und Fotografie ein paarmal gesehen hat: zwischen Julius Shulman und Richard Neutra zum Beispiel.

Die Modefotografie war in einer ähnlichen Situation. Auch wenn die Fotografie im Laufe der Zeit als eine Kunstform akzeptiert wurde, so galt dies lange nicht für die Modefotografie. Die Bilder wurden als unverfrorene Ware betrachtet, als Werbemittel einer schnelllebigen Industrie, die weit von dem visuellen Raffinement und der kritischen Würdigung der künstlerischen Fotografie entfernt sind. Ein Grund dafür liegt sicherlich in den materiellen Ursprüngen der Modefotografie: Ein Modefoto entsteht meistens

**Gelangweilt vom ewigen Glamour,
von kühler Eleganz, näherte sich die
Modefotografie der dokumentari-
schen Fotografie an und verlieh sich einen
neuen Schein von Authentizität.**

als Auftragsarbeit und wird am kommerziellen Erfolg des dargestellten Produktes gemessen. Damit ist das Bild weniger Teil einer ästhetischen Erfahrung als vielmehr Teil des Warenaustauschs.

Anfang der 1990er Jahre jedoch brach ein Damm. Die Modefotografie floh vor dem eigenen Akademismus und öffnete das Feld für junge Fotografen. Gelangweilt vom ewigen Glamour, von kühler Eleganz, näherte sich die Modefotografie der dokumentarischen Fotografie an, wurde reportagehaft, verlieh sich einen neuen Schein von Authentizität. «Unplugged», «roh» und «real» hatten fortan die Bilder zu sein. Patinnen und Paten dieser Entwicklung waren Nan Goldin, Mark Morrisroe, David Armstrong, Jack Pierson unter

einigen anderen. Ihre künstlerischen Bildsprachen wurden in den 1990ern zum modischen *Grunge* und *Heroin chic*, sie formten das neue Authentische. Corinne Day wurde zum Inbegriff dieser Verschmelzung. In enger langer Zusammenarbeit mit vielen Models, vornehmlich mit Kate Moss, erarbeitete sie sich eine unverkennbare Atmosphäre: einen Klang der Einfach-

**Klassische Architektur fotografie gibt
es weiterhin, aber es häufen sich die
Projekte, in denen sich Künstler mit
Architekturen beschäftigen.**

heit, der Kargheit, des scheinbar Nebensächlichen, einen Klang der Strasse und Bühne, der Alltäglichen und Schlaglicht verschmelzen liess.

Im gleichen Zeitraum begann sich auch die Architektur fotografie zu öffnen. Zur Biennale in Venedig 1991 gab das Bundesamt für Kultur ein ungewöhnliches Buch heraus: Architektur von Herzog & de Meuron – fotografiert von Margherita Spiluttini Krischanitz, Balthasar Burkhard, Hannah Villiger und Thomas Ruff (vgl. dazu auch den Beitrag von Moritz Küng auf den Seiten 15–21 in diesem Heft). Vor allem die Fotografien von Hannah Villiger brachen markant mit dem klassischen Bild der Architektur fotografie. Sie arbeitete mit Polaroid SX-70 und betonte die Falschfarbigkeit des Materials mit ausgeprägt blaugefärbten, unscharfen, verschwommenen Bildern. Parallel dazu begann Hans Danuser die Architekturen von Peter Zumthor mit seiner ihm eigenen Eindringlichkeit zu fotografieren, die Kapelle *Sogn Benedetg* in Sumvitg zum Beispiel. (s. S. 13)

Am bekanntesten sind die Architekturbilder von Thomas Struth, Thomas Ruff und Andreas Gursky geworden. Struth mit seinen schwarzweissen, konzentrierten Fotografien deutscher Strassenzüge, seinen Farbbildern von La Défense in Paris oder von japanischen Städten; Ruff in seiner Zusammenarbeit mit Herzog & de Meuron, vor allem seinem aufsehenerregenden «Bild am Bau»-Projekt an der Bibliothek der Hochschule für nachhaltige Entwicklung in Eberswalde; Gursky schliesslich mit seinem Montparnasse-Projekt, aber auch mit Aufnahmen von Innenräumen in asiatischen Hotels und seinen Decken- und Boden fotografien.

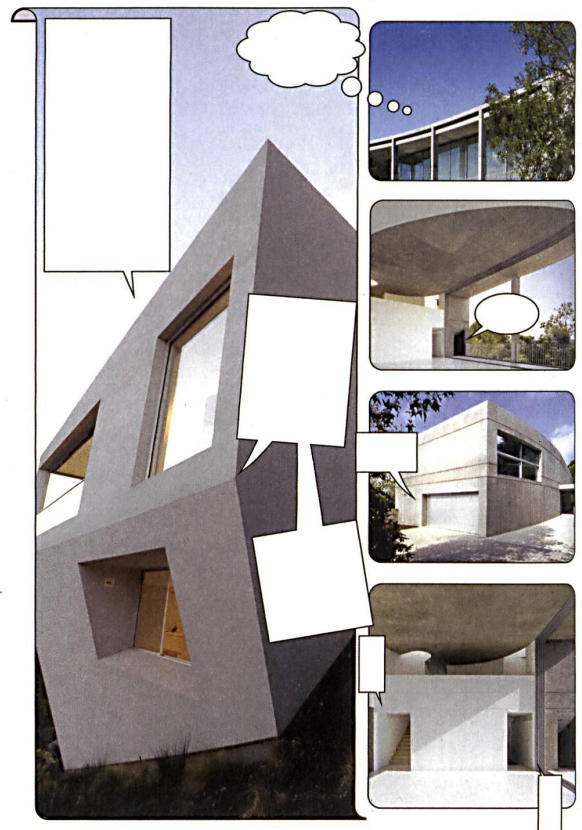
Klassische Architektur fotografie gibt es weiterhin, in grosser Mehrheit, aber es häufen sich die Projekte, in denen sich Künstler mit Architekturen



Vier Jahre lang begleitete Livia Corona ein ambitioniertes Wohnbauprojekt; Foto aus der Serie *Two Million Homes for Mexico*. Bild: Livia Corona



Der Schwung ist nur noch angedeutet: Luisa Lambris Blick auf Oscar Niemeyers *Casa do Baile* in Belo Horizonte von 1940. Bild: Luisa Lambri; Courtesy of the artist, Luhring Augustine, New York, Thomas Dane Gallery, London and Foxx Gallery, Los Angeles



Architecture parlante? Walead Beshty montiert Bilder von Johnston Marklees *Hill House* in Pacific Palisades, Kalifornien, zu einem stimmigen Comicstrip. Bild: Walead Beshty

beschäftigen. Seither scheint der Bann etwas gebrochen zu sein. Luisa Lambri zum Beispiel scheint Volumen spielend in Flächen zu verwandeln, schwere Materie in leichtes Bildsein. Sie scheint die Schwerkraft von Gebäuden aufheben und in luftige leichte, flächige Tonwerte verwandeln zu können.

Im Jahr 2000 schlug der mexikanische Präsidentschaftskandidat Vicente Fox Quesada einen beispiellosen Plan vor, während seiner sechsjährigen Amtszeit zwei Millionen Häuser für Menschen mit niedrigem Einkommen zu bauen: «Meine Präsidentschaft wird als die Ära der öffentlichen Wohnhäuser in Erinnerung bleiben.» Schliesslich wurden 2 350 000 Häuser gebaut, mit einer Rate von 2 500 Häusern pro Tag. Livia Corona hat dieses Projekt während vier Jahren mit Bildern, Filmen und Interviews verfolgt, um «den Raum zwischen Versprechen und Erfüllung» auszuloten, wie sie sagt. Und parallel dazu hat sie, gänzlich anders, das *Sale House* von Johnston Marklee in Venice, Kalifornien, als stilisierte Edelrentner-, Home- und Eifersuchtsstory inszeniert.

Walead Beshty schliesslich, der *rising Star* der kalifornischen Kunstszene, realisierte eine frischfresche Fotocomicserie mit Gebäuden von Johnston Marklee, in der er Gebäude und Gebäudeteile mit Textfeldern begleitet, die gleichsam die Architekturen kommentieren oder sie zu Comicfiguren verwandeln. Der Witz der Sache besteht darin, dass die ausgesparten Textfelder allesamt weiss, das heisst stumm sind, obwohl sie höchst bedeutsam, beredt und aufgeregt schnatternd in die Fotografien eingesetzt sind.

Wenn es in der Modelfotografie in den neunziger Jahren hiess, der banale Alltag, einfache Handlungen und Gesten, das Abhängen würden zum neuen Stil, und Schnappschussfotografie, einfache beobachtende Fotografie, ersetze das Theatralische, Hochstilisierte, Erhabene, dann spüren wir, dass im Verhältnis von Architektur zur Fotografie noch Spielraum nach oben, nach irgendwo ist. Ein Raum, der nicht dem perfekten Scheintod von Renderings überlassen werden darf. —

Urs Stahel (1953) ist seit dem Niederlegen seines Amtes als Direktor des Fotomuseum Winterthur u.a. für die neue Institution für Industriekultur MAST in Bologna, das Fotofestival Mannheim-Ludwigshafen-Heidelberg (September 2015), sowie als freier Kurator, Autor, Berater und als Dozent (ZHdK Zürich, Universität Luzern) tätig.

Résumé

Architecture et photographie Une union tranquille se met en mouvement

Jusqu'à présent, la photographie ne posait pas de questions palpitantes à l'architecture. Les rapports entre les deux disciplines ne servaient guère de champ d'expérimentations, ne donnaient pas matière à de vibrantes luttes entre le réel de l'objet et l'effet de l'image, à des inimitiés photo-intellectuelles, encore moins à de sournois «assassinats» par l'image. La situation initiale, souvent une condition de mandat, sert de frein à ce genre de développement dans la grande majorité des cas. Mais ça bouge quand même. Une première digue s'est rompue au début des années 1990: la photographie de mode a déserté son propre académisme et a ouvert le champ à de jeunes photographes. Fatiguée de l'éternel glamour, de la froide élégance, elle s'est approchée de la photographie documentaire, a pris certains traits du reportage, s'est donnée une nouvelle façade d'authenticité. En même temps, Hans Danuser, Thomas Struth, Thomas Ruff et Andreas Gursky, bientôt suivis par d'autres photographes, ont donné à la photographie architecturale les premières nouvelles impulsions. Mais il reste beaucoup à faire: les relations entre l'architecture et la photographie ont encore une grande marge de progression vers le haut.

Summary

Architecture and Photography Turmoil enters a peaceful marriage

Until recently photography posed no unsettling questions to architecture. The relationship was hardly an area of major experiments, of an exciting wrestling between the reality of the object and the effect of the image, of pictorial intellectual hostilities, or even of underhand image "murder". The starting point, often a clearly defined commission, prevents this in most cases. But nevertheless things are happening. At the start of the 1990s the first dam was burst: fashion photography fled from its own academicism and opened up the field for young photographers. Bored by constant glamour and by cool elegance, fashion photography moved closer to documentary photography, becoming more like a report and in the process acquiring a new touch of authenticity. At the same time Hans Danuser, Thomas Struth, Thomas Ruff and Andreas Gursky introduced the first new impulses in the area of architecture photography and were soon followed by other photographers. Much remains to be done: in the relationship between architecture and photography there is still leeway upwards.