# La photographie d'architecture : un leurre? = Die Architekturfotografie : ein Trugbild?

Autor(en): **Stierlin, Henri**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **61 (1974)**

Heft 11: **Architektur und Fotografie = Architecture et Photographie**

PDF erstellt am: **27.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-87834

**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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

**http://www.e-periodica.ch**

# La photographie d'architecture: un leurre? Die Architekturfotografie: ein Trugbild?

Henri Stierlin

La photographie d'architecture est une discipline originale. Elle comporte des styles, des manières, des options fondamentales. A travers l'objectif captant cette forme inanimée qu'est un bâtiment, il est possible de faire naître des images rigoureuses ou subjectives, structurées ou libres, sages ou folles.

Comment donc cette complexe opération qui consiste à réduire une réalisation architecturale – donc tridimensionnelle – à une image plane – bidimensionnelle – peut-elle comporter tant de variations, être l'objet de tant d'interprétations? Plus que toute autre discipline photographieque, la prise de vue architecturale est celle qui exprime les infinies possibilités de la vision subjective. Car il n'y a là ni personnage, ni être vivant, ni paysage sujet à des différences de climat ou d'atmosphère qui puissent interférer entre l'appareil et la réalité construite. Seul l'œil du spectateur-photographe doit découvrir un mode de transposition, choisir l'instant où l'éclairage dote l'objet de toute sa force d'expression, trouver l'angle qui sera grandiose, serein ou éthéré, bref, mettre en scène cet acteur inanimé qu'est le bâtiment.

Pourtant cette réduction de la tridimensionnalité à une image bidimensionnelle, la photographie n'est pas seule à la proposer: les plans et élévations que dessine l'architecte relèvent d'une même quête, d'une démarche analogue. Les peintres l'ont aussi exploitée. Et cette recherche existe plus encore dans les vues perspectives qu'imagine l'architecte du bâtiment projeté, et qu'il pourra confronter avec «la réalité» une fois l'édifice construit et photographié.

Aujourd'hui, cette vision photographique de l'architecture est une notion précise. Elle doit rendre compte d'une réalisation sous des angles donnés, selon des buts esthétisants avoués, en fonction de «canons» reconnus et exploités depuis l'Antiquité: n'est-ce pas cette vision de trois quarts qui magnifie le Parthénon lorsque l'on émerge des escaliers des Propylées? N'est-ce pas cette scénographie savamment organisée qui régira le point de vue le plus «payant», qui dynamisera ou au contraire apaisera les structures d'un monument? Bref, le langage était né avant même que la photographie n'existe.

D'ailleurs, il est intéressant de noter que, pour exister, la vision photographique de l'architecture n'a pas attendu l'invention de Daguerre et de Niepce, soit la plaque sensible à la lumière grâce aux sels d'argent. En effet, dans un premier stade qui remonte au XVIIe siècle, les polisseurs d'optiques hollandais et les verriers de Murano vont livrer aux paysagistes et topographes de l'époque un instrument précieux: la *camera oscura*. Celle-ci, dont l'essor sera grand au Siècle des Lumières, permet de restituer avec fidélité la plastique des bâtiments, dans leur perspective et leurs proportions. C'est ainsi que l'on a pu discerner, chez certains peintres ou graveurs qui ont fait usage de la *camera ottica*, une vision qui relève de la «vérité photographique».

Mais si l'on connaît le fonctionnement des chambres obscures, il n'en reste pas moins, comme le souligne André Corboz à propos de Canaletto[1], que «les *camere ottiche* existantes n'ont pas encore fait l'objet d'un examen systématique (...); aucune recherche non plus sur les objectifs disponibles au XVIIIe siècle, dont on suppose peut-être à la légère qu'ils étaient, comme les nôtres, de trois types (grand-angulaire, «normal», téléobjectif)». D'ailleurs Corboz signale que certaines gravures de D. Lovisa (1720) nécessiteraient un «œil de poisson» (angulaire cou-

[1] *In «Arte Veneta» 1974 (à paraître)*

Die Architekturfotografie ist eine originelle Disziplin. Sie umfasst Stile, Arten, grundlegende Entscheidungen. Durch das die unlebendige Form des Bauwerks erfassende Objektiv können strenge oder subjektive, strukturierte oder freie, vernünftige oder verrückte Bilder entstehen.

Wie kann ein derart komplexes Unternehmen, das darin besteht, ein Bauwerk – dreidimensional – in ein ebenes Bild – zweidimensional – umzuwandeln, so viele Variationen aufweisen, der Gegenstand so vieler Interpretationen sein? Die Architekturfotografie drückt mehr als irgendeine andere fotografische Disziplin die Möglichkeiten subjektiven Sehens aus. Denn zwischen Kamera und gebaute Realität tritt keine Person, kein lebendes Wesen, keine Klima- oder Stimmungsschwankungen unterworfene Landschaft. Allein das Auge des fotografierenden Beobachters muss die Art der Übersetzung finden, den Augenblick wählen, wo die Beleuchtung dem Gegenstand seine ganze Ausdruckskraft verleiht, den grandiosen, ruhigen oder übersinnlichen Blickwinkel aufspüren, kurz, es muss das Bauwerk, diesen leblosen Schauspieler, inszenieren.

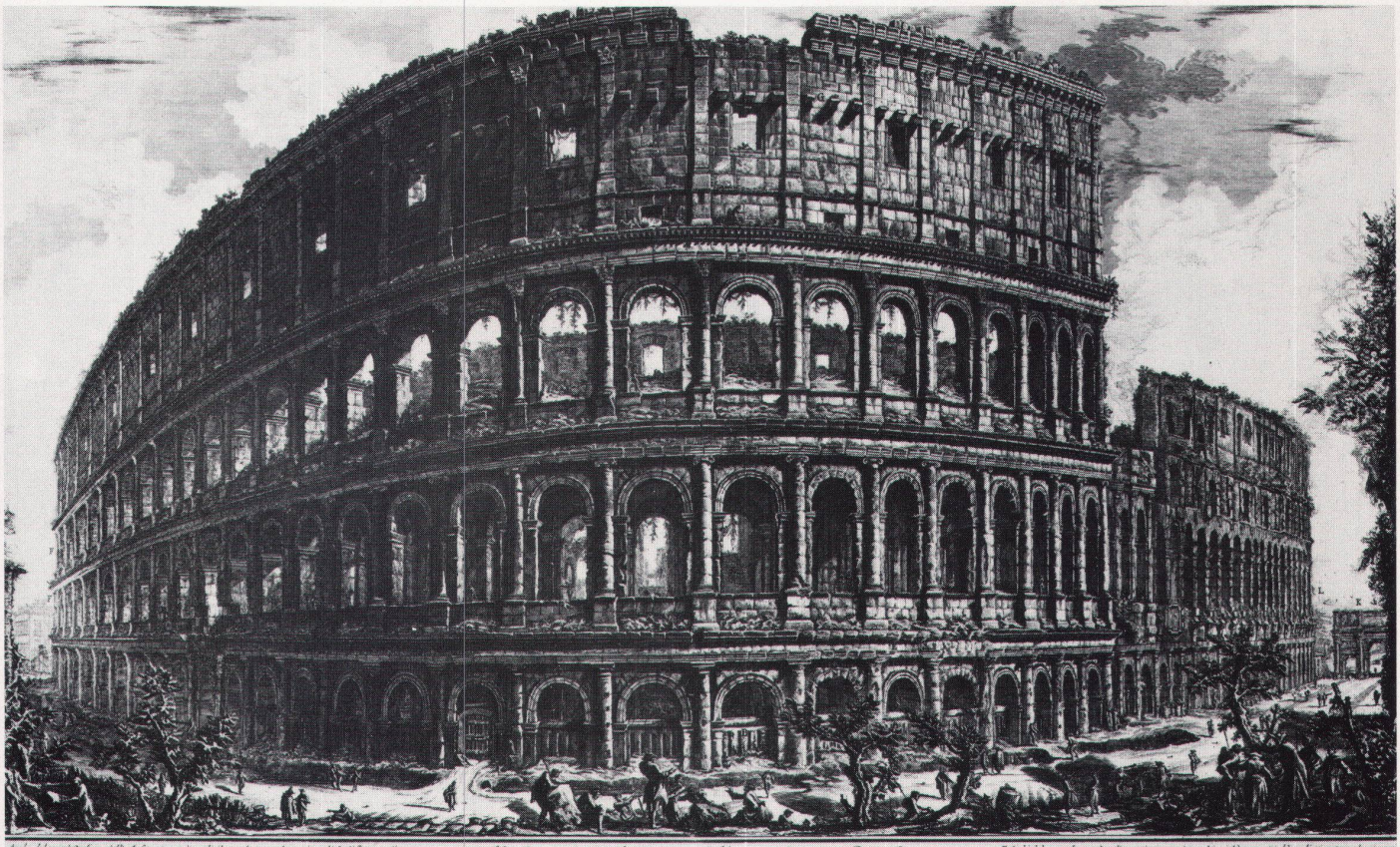
Der Fotograf ist aber nicht der einzige, der das Dreidimensionale in ein zweidimensionales Bild umwandelt: die vom Architekten gezeichneten Grund- und Aufrisse sind Teil derselben Suche, eines analogen Verfahrens. Auch die Maler haben es verwertet. Und diese Suche dauert noch in den Perspektivansichten fort, die der Architekt zum projektierten Bauwerk erfindet und die er mit der «Realität» konfrontieren kann, wenn das Gebäude erstellt und fotografiert ist.

Heute ist diese fotografische Wahrnehmung der Architektur Realität geworden. Sie soll unter gewissen Blickwinkeln über eine Realisation Bericht erstatten, bei zugegeben ästhetisierenden Zielen, unter Berücksichtigung gewisser «Regeln», die seit dem Altertum anerkannt und angewendet werden: Wird das Parthenon nicht durch die Dreiviertelansicht verherrlicht, wenn man über die Treppen der Propyläen aufsteigt? Ist es nicht diese gekonnte Inszenierung, welche den «lohnendsten» Blickpunkt regiert, welche die Strukturen eines Kulturdenkmals verstärkt oder besänftigt? Kurz, die Aussageweise bestand schon vor der Fotografie.

Übrigens ist es bemerkenswert, dass die fotografische Wahrnehmung der Architektur nicht auf die Erfindung von Daguerre und Niepce, das heisst auf die durch Silbersalze empfindlich gemachte Platte, gewartet hat. Denn in einer ersten Stufe, die bis ins 17. Jahrhundert zurückreicht, liefern die holländischen Glasschleifer und die Glasmacher von Murano den damaligen Landschaftsmalern und Topographen ein wertvolles Instrument: die *Camera oscura*. Letztere, die zur Zeit der Aufklärung eine grosse Verbreitung erfährt, gestattet die exakte Wiedergabe der Gebäudekörper in ihrer Perspektive und in ihren Abmessungen. So kann man bei gewissen Malern oder Kupferstechern, die sich der *Camera ottica* bedienten, ein der «fotografischen Wahrheit» entsprechendes Sehen feststellen.

Ist die Arbeitsweise der Camera oscura bekannt, so bleibt doch die Tatsache, wie es André Corboz in bezug auf Canaletto hervorhebt[1], dass die bestehenden *Camere ottiche* noch nicht systematisch untersucht worden sind (...); es gibt keinerlei Studie über die im 18. Jahrhundert verfügbaren Objektive. Man nimmt vielleicht etwas vorschnell an, dass es wie heute drei Typen gab (Weitwinkel, «Normal», Teleobjektiv). Corboz weist

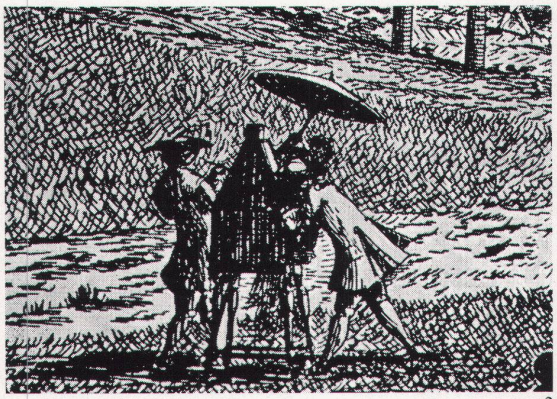
[1] *In «Arte Veneta» 1974 (in Vorbereitung)*




1

1 L'Amphithéâtre Farnèse ou Colisée, à Rome, d'après une gravure de Piranèse (XVIIIe siècle): le bâtiment est déformé et semple constitué de deux murs à angle droit, réunis par un quart de cercle. A l'époque, la perspective n'avait pourtant guère de secret. Qu'a donc voulu exprimer l'artiste? (Document Cabinet des Estampes, (Genève.)

2 Une caméra optique du XVIIIe siècle durant un relevé réalisé sur le terrain. (Document extrait de Decio Gioseffi, «Canaletto» 1959.)



2

*1 Farnesisches Amphitheater oder Kolosseum in Rom, nach einem Stich von Piranesi (18 Jh.): das Bauwerk ist deformiert dargestellt und scheint aus zwei rechtwinkligen Mauern zu bestehen, die durch einen Viertelkreis miteinander verbunden sind. Zu jener Zeit beherrschte man aber die Perspektive total. Was wollte der Künstler damit ausdrücken? (Dokument Cabinet des Estampes, Genf.)*

*2 Eine optische Kammer aus dem 18. Jahrhundert bei einer Aufnahme am Ort. (Aus Degio Gioseffi: «Canaletto», 1959.)*

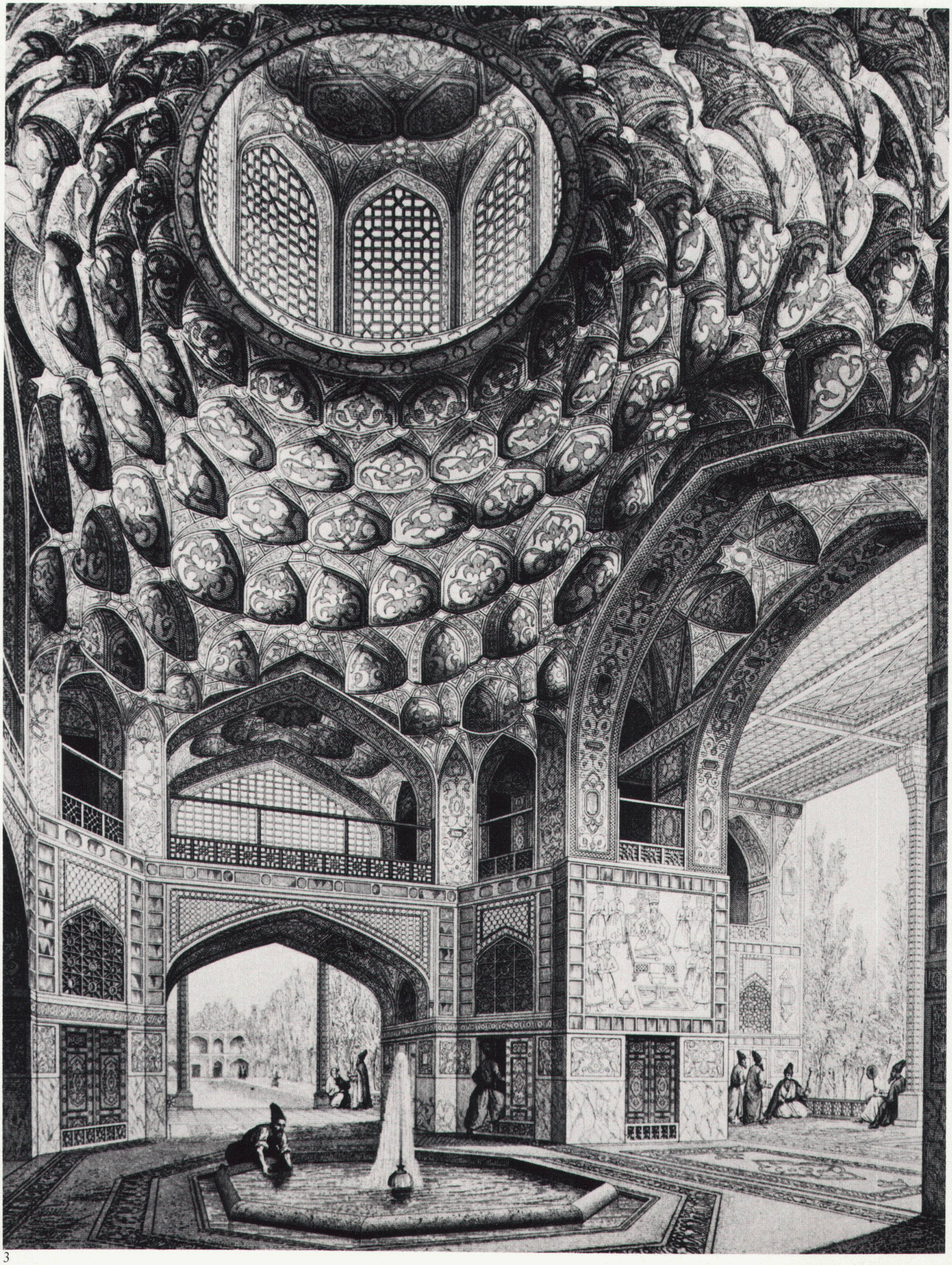
vrant un angle de l'ordre de 180°), et il conclut – peut-être un peu hâtivement – qu'«aucun angulaire disponible à l'époque ne permettait d'embrasser l'espace du Môle à l'Horloge», dans la Venise qui fait l'objet de l'œuvre...

Mais où Corboz apporte une dimension qui intéresse autant le peintre que le photographe, c'est lorsqu'il examine les «propriétés déformantes de la *camera ottica* comme moyen d'intervention sur le réel, et non comme procédé d'enregistrement «objectif». Accélérer ou ralentir l'échelonnement perspectif, écrit-il, tirer de l'aberration de sphéricité des sensations spatiales inédites ou «impossibles» – ces procédés non seulement s'ajoutent aux modifications délibérées du réseau des relations que tissent entre eux les éléments installés dans le regard, mais les fomentent. La perception *au moyen* de l'outil optique ne doit pas être prise pour un simple prolongement macluhanesque de l'œil, mais pour une sorte de vision assistée, comme on parle de direction ou de freins assistés.»

Qu'est-ce à dire, si ce n'est que la vision objective, photographique, n'est jamais aussi objective que l'on croit, et que, parmi les possibilités des instruments optiques, les

übrigens darauf hin, dass gewisse Stiche von D. Lovisa (1720) sicher ein «Fischauge» (Weitwinkel mit einem Blickwinkel von 180°) verlangten, und schliesst daraus – möglicherweise etwas voreilig –, dass «kein damals verfügbares Weitwinkelobjektiv den Raum zwischen Mole und Uhr erfassen konnte» im dargestellten Venedig...

Corboz bringt aber eine neue Dimension, die den Maler und den Fotografen in gleichem Masse interessiert, wenn er die «deformierenden Eigenschaften der *Camera ottica* als Eingriff in die Realität und nicht als ‚objektiven' Wiedergabeprozess» untersucht: «Die perspektivische Tiefenstaffelung beschleunigen oder verzögern», so schreibt er, «aus der sphärischen Abweichung nie gekannte oder ‚unmögliche' Raumerlebnisse ziehen – diese Verfahren treten zu den gewollten Abänderungen der Beziehungen zwischen den im Blick liegenden Elementen, ja sie stiften sie an. Die Wahrnehmung *mit Hilfe* des optischen Mittels darf nicht als einfache macluhanische Verlängerung des Auges angesehen werden, sondern als eine Art Servo-Sicht, wie man auch von Servolenkung oder Servobremsen spricht.» Was soll dies bedeuten, wenn nicht, dass das objektive, fotografi-



3

solutions qui ont été adoptées sont celles qui «conviennent» à l'observateur ou au photographe...

Mais revenons aux essais de transcrire l'architecture tridimensionnelle sur les deux dimensions de la feuille de papier. Après la chambre obscure, vient la *chambre claire*, avec son prisme orientable projetant l'image sur le papier, au lieu d'obliger le dessinateur à travailler par transparence sur un verre dépoli. C'est ainsi que, vers 1825, Lane utilise cette technique pour restituer dans ses carnets de notes certains monuments de l'Antiquité égyptienne. Là également, on s'aperçoit que les angulaires choisis sont généralement ceux que nous qualifions de «grands-angles». La tentation a donc toujours existé de «faire entrer» la vue la plus large possible dans les limites de la feuille blanche... Car si la vision «normale» – de l'ordre de 50° d'angle environ – est relativement facile à restituer et ne nécessite pas de caméra optique, en revanche, les points de repère deviennent de plus en plus difficiles à situer pour les grandes ouvertures d'angles, qui permettent d'appréhender d'autant mieux les volumes construits, et en particulier les structures des espaces internes.
Or il est curieux de remarquer que les premiers «opticiens» se sont attachés à des problèmes

3 Au milieu du XIXe siècle, l'habileté des dessinateurs est si grande que l'on peut se demander s'ils ont recouru à un procédé optique – qui existait déjà pour la photographie à l'époque: le Pavillon de Hecht Behecht à Ispahan, tel que le représente une gravure de Pascal Coste, avec sa lanterne vue presque à la verticale, et nécessitant donc le recours à une vision au «grand-angulaire». (Les Monuments modernes de la Perse, Paris 1867, Photo Henri Stierlin.)

4 L'Anglais William Lane qui visite l'Egypte en 1826/27 utilise la chambre claire pour reproduire les édifices pharaoniques: un prisme orientable permet de transcrire une image virtulle projetée sur une feuille de papier. Ici, la pyramide de Chéphren vue du sommet de Chéops (British Museum).

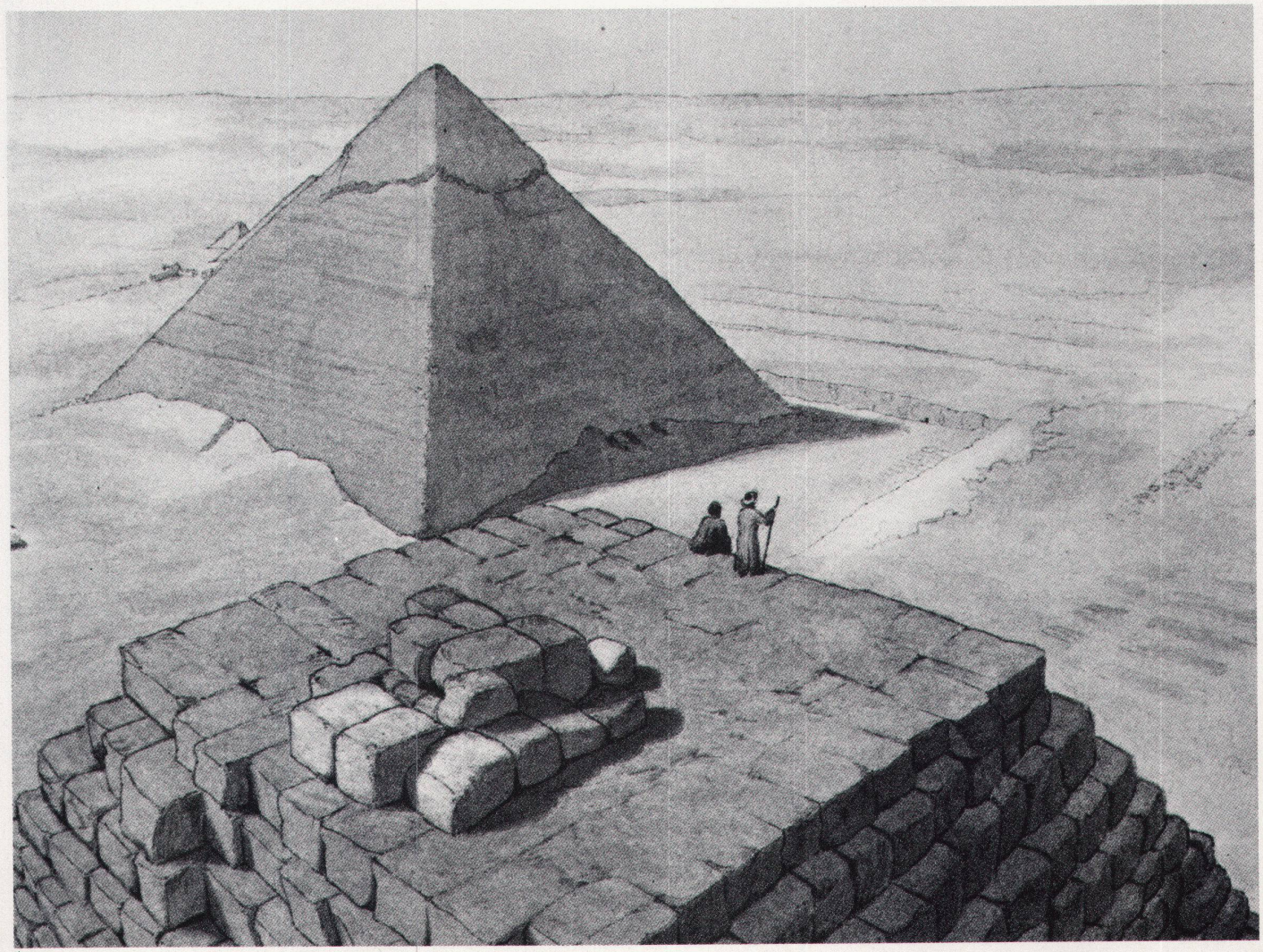
sche Sehen nie so objektiv ist, wie man meinen könnte, und dass aus den Möglichkeiten der optischen Instrumente die dem Beobachter oder Fotografen «passenden» gewählt wurden...

Kommen wir jedoch zurück zu dem Unterfangen, die dreidimensionale Architektur auf die Fläche des Papiers zu bringen. Nach der Camera oscura kommt die *helle Kammer* mit ihrem verstellbaren Prisma, das das Bild auf das Papier wirft, statt dass der Zeichner mit Pauspapier auf der Mattscheibe arbeiten muss. So bedient sich gegen 1825 Lane dieser Technik, um in seine Notizbücher gewisse Baudenkmäler des ägyptischen Altertums aufzunehmen. Auch hier stellt man fest, dass die verwendeten Optiken meist sogenannte «Weitwinkel» sind. Seit jeher bestand also die Versuchung, das grösste Blickfeld auf ein Blatt Papier zu bringen... Denn wenn es auch verhältnismässig leicht ist, die «normale» Sicht – etwa 50° – zu rekonstruieren, und man dazu keinen optischen Apparat braucht, wird es doch bei grösseren Blickwinkeln immer schwerer, die Sichtmarken zu bestimmen. Weitwinkel gestatten aber eine bessere Aufnahme der Baukörper, besonders der inneren Gliederung.

Es ist sonderbar, dass sich die ersten «Optiker» mit so schwierigen Problemen abgaben. Die Herstel-

*3 Mitte des 19. Jahrhunderts ist das Können der Zeichner so perfektioniert, dass man sich fragen kann, ob sie sich optischer Verfahren bedienten, die damals schon in der Fotografie angewandt wurden: Hescht-Behescht-Pavillon in Isfahan, nach einem Stich von Pascal Coste, mit seiner beinahe senkrechten Untersicht der Laterne, die eine «Weitwinkelsicht» erforderte. (Les Monuments modernes de la Perse, Paris 1867, Foto: Henri Stierlin.)*

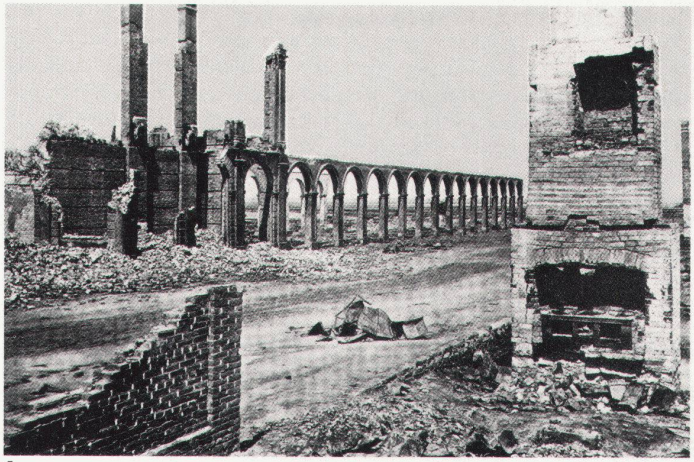
*4 Während seiner Ägyptenreise, 1826/27, benutzte der Engländer William Lane zur Darstellung der pharaonischen Bauwerke eine helle Kammer: ein orientierbares Prisma gestattete die Zeichnung des auf ein Blatt Papier geworfenen Bildes. Hier die Chephrenpyramide, von der Spitze der Cheopspyramide aus gesehen. (British Museum.)*



4

5 La Guerre de Sécession, 1863, marque dans les annales des premiers reportages photographiques. Photo Barnad, in «L'âge de la photographie», La Connaissance, Bruxelles.

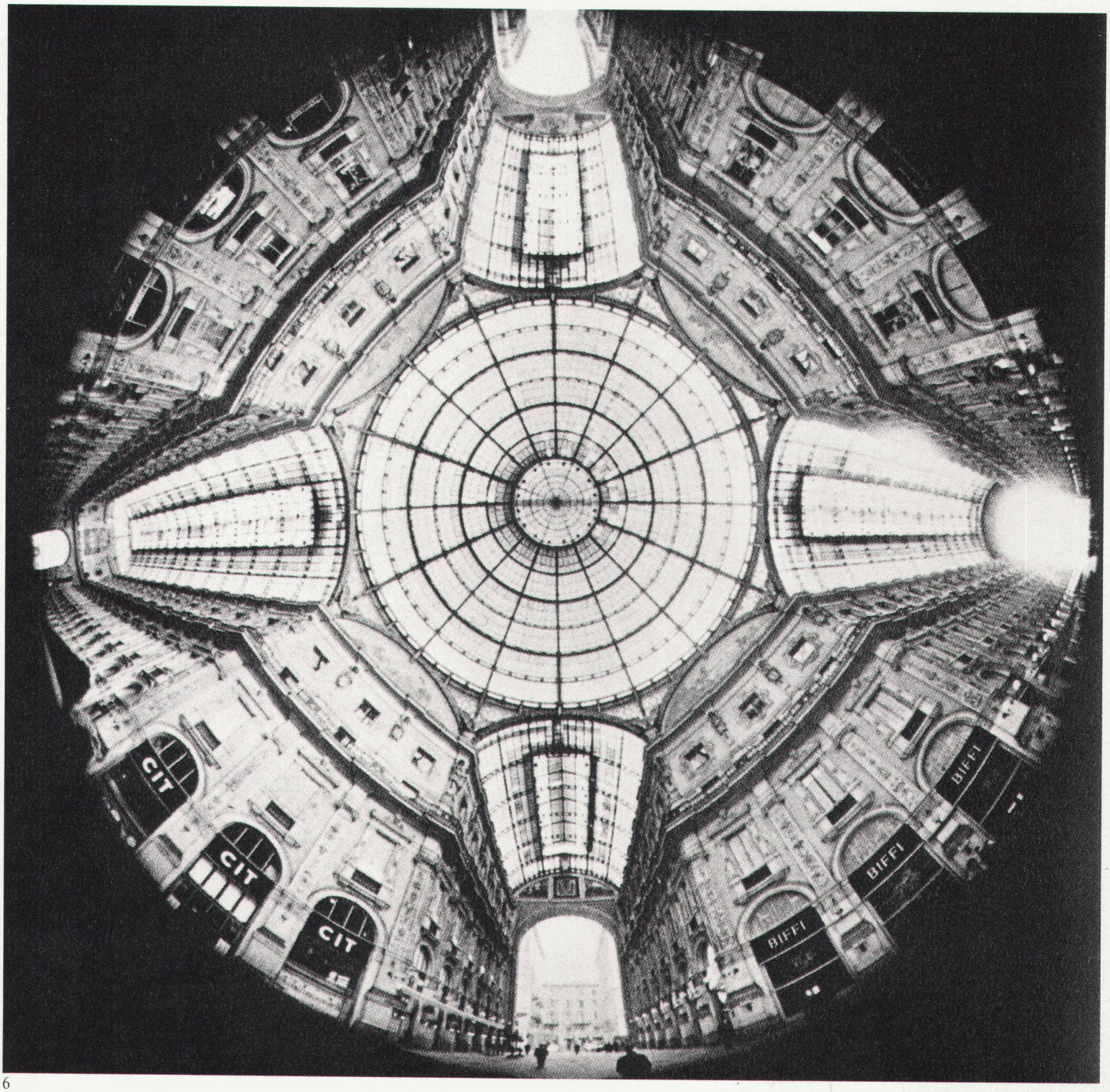
6 Grâce à l'optique dite «œil de poisson» ayant un champ de vision de 180°, la perspective conventionnelle de l'œil humain est remplacée par un nouveau mode de représentation de l'espace. Ici l'appareil saisit à la fois la coupole en verrière des Galeries Victor-Emmanuel, à Milan, et les quatre couloirs qui se croisent à la perpendiculaire. L'aberration de sphéricité est très accusée.



5

*5 Der Amerikanische Sezessionskrieg, 1863, ist ein Meilenstein in der Geschichte der ersten Fotoreportagen. Foto: Barnad (aus «L'âge de la photographie», La Connaissane, Brüssel).*

*6 Durch das sogenannte «Fischauge» mit einem Blickfeld von 180° wird die konventionelle Perspektive des menschlichen Auges durch eine neue Darstellung des Raumes ersetzt. Hier erfasst der Apparat gleichzeitig die Glaskuppel der Viktor-Emanuel-Galerien in Mailand sowie die sich rechtwinklig kreuzenden vier Flure. Die sphärische Verzerrung ist erheblich.*




6

ardus. En effet, il est plus complexe de réaliser un grand-angulaire qu'un téléobjectif. Si l'on veut éviter les déformations, le premier peut nécessiter 7, 9, voire 11 lentilles dans les appareils modernes; en revanche, le second peut être suffisant avec une seule lentille et excellent avec 3 seulement...

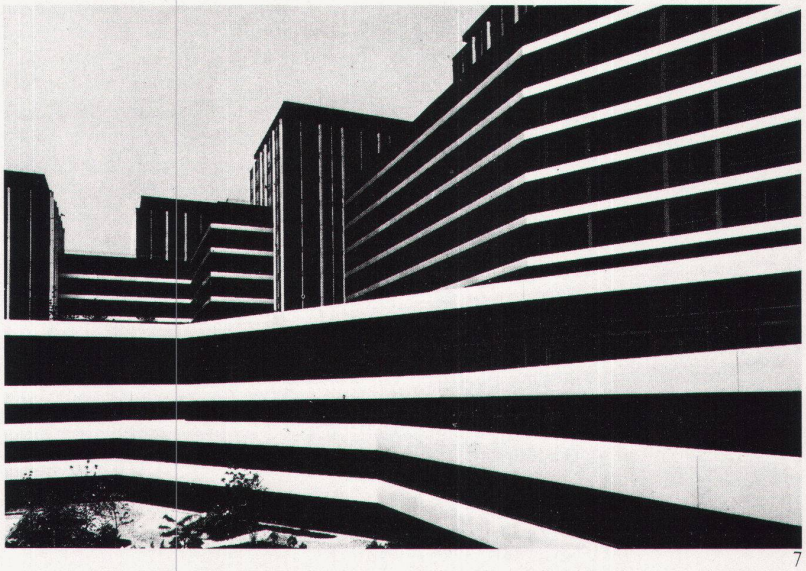
Paradoxalement, les chambres obscures et claires n'ont eu pour mission essentielle que de faciliter la transcription topographique (paysage) et architecturale (monuments). Mais sitôt que la plaque sensible est découverte, vers 1830, et que la dimension temps fait son entrée dans le processus de reproduction, on verra l'image photographique abandonner progressivement l'architecture au profit de la vie, au fur et à mesure que la réaction des sels d'argent devient plus rapide. L'analyse du mouvement finira par supplanter l'étude de l'espace. Et il faudra attendre que la période de frénésie causée par l'apparition de la vitesse dans le processus se soit calmée, pour que l'on redécouvre l'intérêt de la photographie pour la connaissance architecturale.

Certes, les archéologues ont tôt fait de saisir l'importance de la découverte pour faciliter leurs transcriptions des monuments qu'ils mettent au jour au Proche et au Moyen-Orient, en Asie du Sud-Est ou en Amérique. Mais longtemps le dessin restera la source essentielle des figures. Il ne cédera d'ailleurs jamais entièrement le pas devant les relevés scientifiques – même face à la photogrammétrie – en raison de l'intervention active de l'observateur qu'il nécessite.

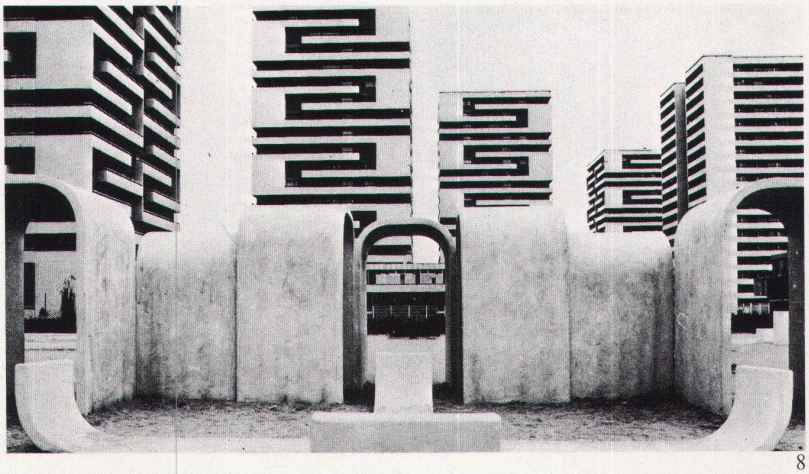
On peut noter aussi que la mode photographique a progressivement tué le sens de l'observation. En effet, si, au XVIIIe et au XIXe siècles encore, «l'honnête homme» exécutait tout naturellement des croquis d'une grande acuité graphique, où chaque détail est normalement en place et noté avec précision, l'avènement du «clic-clac» a mis fin à cette faculté

Gewiss, die Archäologen erkannten schon frühzeitig die Bedeutung dieser Entdeckung für die Vermessung von Baudenkmälern, die sie im Nahen und Fernen Osten an den Tag brachten. Lange aber bleibt die Zeichnung die Hauptabbildungsquelle. Letztere wird nie ganz von den wissenschaftlichen Vermessungen verdrängt – selbst von der Fotogrammetrie nicht – wegen der aktiven Beteiligung des Beobachters beim Zeichnen.

Man kann noch bemerken, dass durch die fotografische Welle der Beobachtungssinn allmählich verkümmert ist. Noch im 18. und 19. Jahrhundert zeichnete der «Ehrenmann» ganz natürlich genau beobachtete Skizzen, in denen jede Einzelheit richtig placiert und exakt notiert war. Das Aufkommen des «Klick-Klack» bereitete dieser Gabe der Beobachtung materieller Dinge ein Ende. Heute bedient sich der Beobachter oft der Fotografie, um zu entdecken, was er in der Realität selbst nicht «lesen» konnte. Ohne diese optische Krücke kann er nicht mehr sehen...



7



8

7 Le formalisme élevé au niveau de catégorie architecturale: le groupe de H.l.m. Crimée-Curial, de l'architecte A.N. Coquet, représente une forme élaborée pour l'effet produit plus qu'en considération de préoccupations d'habitat.

8 L'architecture «pour le photographe»? Bureaux «la Colline deSaint-Cloud», par Dell, Gerique, Lemaresquier.

*7 Der zur architektonischen Kategorie gewordene Formalismus: Sozialsiedlung Crimée-Curial des Architekten A.N. Coquet. Sie ist der Ausdruck einer Form, die mehr nach Effekt heischt als Wohnprobleme in Betracht zieht.*

*8 Architektur «für den Fotografen»? Bürogebäude «La Colline de St-Cloud», von Dell, Gerique, Lemaresquier.*

d'attention portée aux choses matérielles. Aujourd'hui, l'observateur se sert souvent de la photographie pour y découvrir ce qu'il a été incapable de «lire» dans la réalité. Sans cette béquille de la vision, il ne sait plus voir...

Curieusement donc, la photo d'architecture n'est entrée que tard dans les classiques. Car c'est avant tout pour capter l'image mouvante et la vie que les premiers chercheurs ont œuvré à rendre les plaques plus sensibles, à créer des appareils plus maniables. Dès le moment où l'on effectue des portraits avec les fameux appuie-tête du siècle passé, on vise á rendre aussi brève que possible l'opération visant à exposer à la lumière la surface sensible. C'est donc à capter l'événement fugitif que l'on a tendu sitôt les premiers pas franchis. Car on réalisait par l'appareil ce que l'œil du peintre ne parvenait pas à faire. Pas étonnant donc si les premiers témoignages de la photographie sont des scènes de guerre, des études de galop de chevaux, de vol d'oiseaux; on mêle d'emblée deux domaines: l'un est le classique reportage (guerre de Sécession, par exemple), l'autre l'analyse scientifique visant à décomposer le mouvement.

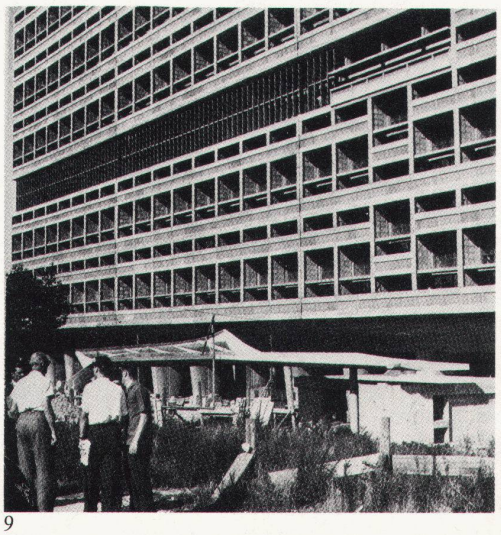
L'art était pourtant présent aussi dès les origines, tant avec la nature morte qu'avec le portrait. Mais lorsque les monuments apparaissent, ce n'est généralement que comme cadre des événements que l'on a voulu capter: scènes de rues, groupes de personnages, etc. On se borne à photographier la réalité – qu'elle soit architecturale ou naturelle – sans faire vraiment de la «photo d'architecture», avec tous les tics que cela comporte aujourd'hui. Pas encore de méthodologie, mais une volonté «picturale». Et c'est là l'un des retournements de situation les plus frappants: au tout début, les peintres utilisent l'optique pour faire des tableaux que nous qualifions aujourd'hui de photographiques. Avec l'apparition de la photo, les photographes – qui sont peintres aussi d'ailleurs – cherchent à réaliser des portraits ou des natures mortes qui sont «picturaux». On tend vers le clair-obscur, vers le «rendu» subjectif de la personnalité du portraituré, auquel a excellé un Nadar... D'objectivité, point. D'ailleurs cette subjectivité subsiste de nos jours dans la photo d'architecture: Le Corbusier ne s'est-il pas attaché toute sa carrière durant les services d'un même photographe? Les grands architectes actuels n'ont-ils pas souvent leur photographe attitré, comme les princes de jadis avaient leurs thuriféraires, appelés à magnifier leurs œuvres?

Subjective, donc, certes, cette photo d'architecture. Mais de là à en conclure qu'elle est fallacieuse... Car on peut se demander aujourd'hui, en toute bonne foi, si l'on n'assiste pas à la naissance d'une architecture parfois destinée avant tout à être photographiée, à marquer – et même à choquer – dans les revues spécialisées. Une architecture pour le photographe, donc. Ne serait-ce pas l'évolution ultime, le dernier avatar de ce mode de transcription qui prend le pas sur le transcrit? En effet, dans cette civilisation de l'image qui est la nôtre, le signe publié qu'est la photographie supplante parfois la réalité: hypertrophie de la sémiologie, qui finit par n'ère plus le signe que d'elle-même... H. St. ■

Erst spät ist jedoch die Fotografie zur Klassikerin geworden. Denn zuerst wollten die ersten Forscher die Platten nur zum besseren Einfangen der Bewegung und des Lebens empfindlicher machen sowie handlichere Apparate herstellen. Von dem Augenblick an, da man Porträts mit der berühmten Kopfstütze des vergangenen Jahrhunderts herstellte, zielte man darauf ab, die Belichtungszeit so kurz wie möglich zu gestalten. Nach den ersten Schritten wollte man also gleich das flüchtige Geschehen einfangen. Denn mit dem Apparat erreichte man, was der Maler nicht erreichen konnte. Kein Wunder also, dass die ersten Zeugen der Fotografie Schlachtenszenen, Studien über galoppierende Pferde, Vogelflüge sind; von Anfang an werden zwei Bereiche vermischt: die klassische Reportage (zum Beispiel aus dem Sezessionskrieg) und die wissenschaftliche Analyse der Bewegung.

Schon bei ihrer Entstehung war die Kunst anwesend, mit dem Stillleben und dem Porträt. Die Bauten dienen, wenn sie im Bild erscheinen, aber im allgemeinen nur als Kulissen für irgendwelche Ereignisse, die man festhalten will: Strassenszenen, Personengruppen usw. Die Realität wird fotografiert – sei sie gebaut oder natürlich gegeben – ohne wirkliche «Architekturfotos» und ohne die heute dazugehörenden Tics. Noch gibt es keine Methodologie, dafür aber der Wille zum «Malerischen». Und hier stossen wir auf eine Umkehrung der Situation, die wirklich frappant ist: anfänglich bedienten sich die Maler der Optik, um Bilder herzustellen, die wir heute «fotografisch» nennen. Seit der Erfindung der Fotografie wollen die Fotografen – die übrigens auch Maler sind – «malerische» Porträts oder Stillleben herstellen. Man sucht Hell-Dunkel-Effekte, eine subjektive Darstellung der porträtierten Persönlichkeit, worin Nadar ein Meister war... Von Objektivität keine Spur. Diese Subjektivität existiert auch noch heutzutage in der Architekturfotografie: Hatte Le Corbusier nicht sein Leben lang denselben Fotografen? Die grossen Architekten der Gegenwart haben oft ihren Leibfotografen, wie einst die Prinzen ihre Schmeichler hatten, die dazu da waren, ihre Werke zu verherrlichen.

Gewiss ist also die Architekturfotografie subjektiv. Aber zu behaupten, sie sei trügerisch... Denn man kann sich heute fragen, ob man nicht der Geburt einer Architektur beiwohnt, welche vor allem dazu da ist, fotografiert zu werden, in den Architekturzeitschriften bemerkt zu werden – und sogar zu schockieren. Architektur für den Fotografen also. Ist es nicht der letzte Schritt, die endgültige Verwandlung dieser Übertragungsart, die das Übertragene in den Hintergrund drängt? In unserer visuellen Zivilisation ist das veröffentlichte Zeichen der Fotografie manchmal die Realität: Hypertrophie der Semiologie, die letztlich zum Zeichen allein verkümmert. H. St. ■



9

9 Une œuvre de Le Corbusier vue par Lucien Hervé.

*9 Ein Werk von Le Corbusier aus der Sicht von Lucien Hervé.*