Dokumentarischer Blick auf die Stadt

Autor(en): **Küng, Moritz**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **82 (1995)**

Heft 12: **Schnitte = Coupes = Sections**

PDF erstellt am: **19.03.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-62318

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

Dokumentarischer Blick auf die Stadt

Im Frühjahr 1994 präsentierte die Fondation pour l'Architecture in Brüssel die Ausstellung «the act of seeing (urban space)» mit Arbeiten von neun Fotografen, unter anderen Lewis Baltz (USA), Willie Doherty (IR), Andreas Gursky (D) und Beat Streuli (CH) (vgl. «Werk, Bauen+Wohnen» Nr. 4/1994).

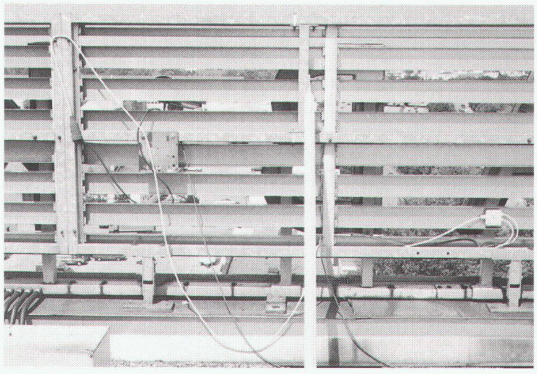
Dem eher psychologisierten Blick auf das städtische Umfeld wird nun in der Fortsetzungsausstellung, welche vom 7. Dezember bis 13. Januar 1996 im Hauptgebäude der ETH Zürich zu sehen ist, eine mehr dokumentarische Betrachtungsweise von elf historischen und zeitgenössischen Fotografen entgegengesetzt. Die Ausstellung mit dem Titel «the act of seeing (urban space) part two: taking a distance» soll die Thematik der Stadtwahrnehmung erweitern und tiefer in das Wesen des urbanen Raumes vorzudringen versuchen. Die Distanznahme, welche sowohl zeitlich, physisch oder mental interpretiert werden kann, dient als übergeordnetes Thema.

«Ich liebe Städte. Doch manchmal muss man sie verlassen, sie aus der Ferne betrachten, um herauszufinden, was man an ihnen liebt.» (Wim Wenders, Filmemacher)

Zwei historische Positionen, jene von Eadweard Muybridge und Eugène Atget, bilden nicht nur eine Referenz für die zeitgenössischen Beiträge, sondern in ihnen formulieren sich zwei grundsätzlich verschiedene Annäherungsweisen an das Phänomen der Stadt. Die 1878 entstandene 13teilige und über fünf Meter lange Arbeit «Panorama of San Francisco from California Street Hill» von *Eadweard Muybridge* (GB, 1830–1904) verweist auf ein «cinematografisches» Moment, welches die Stadt aus einer Kamerabewegung heraus festhält. Der vom Stadtzentrum nach aussen gerichtete Blick suggeriert dabei einen geschlossenen, ganzheitlichen Raum. Muybridges Vorgehen, 13 Einzelaufnahmen bündig aufeinander abzustimmen, bringt eine konzeptionelle Absicht mit sich. Das Zusammenfallen der Einzelbilder wurde zuvor nach dem Sonnenstand und der Horizontlinie berechnet, um unerwünschten Unter- beziehungsweise Überblendungen zuvorzukommen. Seinen Studien über die Bewegungsabläufe des menschlichen Körpers vergleichbar, veränderte er mit diesem 360-Grad-Panorama die konventionelle visuelle Darstellung der Stadt. Obwohl sie in ihrer Vollständigkeit abgebildet ist, kann der Betrachter wegen der Grösse des Dokumentes unmöglich das Ganze erfassen, wodurch die Aufmerksamkeit erneut auf das Einzelbild beziehungsweise den Ausschnitt gelenkt wird.









Eine vergleichbare Form von Totalität findet man in den fragmentierten Einzelbildern von Paris von Eugène Atget (F, 1857–1927). Charakteristisch für seine Aufnahmen ist das obsessive analytische und systematische Vorgehen. Getrieben vom Gedanken, diese Stadt in ihrer Ganzheit beinahe kartografisch zu erfassen, fotografierte er nach einem genauen Orts- und Zeitplan. Durch die Auseinandersetzung mit seinem direkten Umfeld, den Strassen und Hausportalen, dem Gewerbe und den Schaufenstern, erhob er Anspruch auf Vollständigkeit und entwickelte durch Abertausende von Dokumenten eine universelle Sichtweise des Lebens zu Beginn dieses Jahrhunderts. Dass die in der Ausstellung gezeigten, um 1910 entstandenen Bilder aus der Serie «Zoniers» und «Fortification de Paris» nichts an Aktualität eingebüsst haben, zeigt sich an der nüchternen Frontalität, dem spezifischen Interesse am Unspektakulären und Alltäglichen, bei dem Imagination und Realität ineinander verschmelzen.

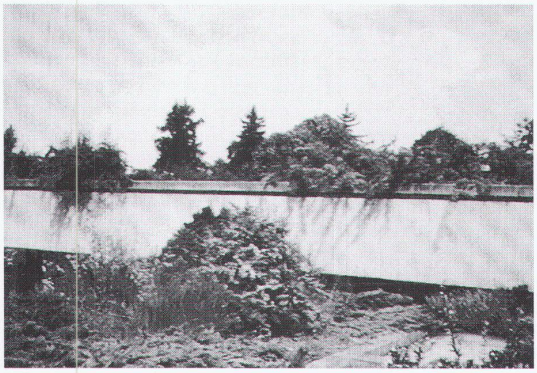
Der erwähnte filmische Aspekt von Muybridges Panorama findet sich auch in den Bildern von Marin Kasimir & Frédéric Migayrou, Manolo Laguillo, Marianne Müller oder Aglaia Konrad. Die Arbeit «l'homme volant» (1995) von *Kasimir und Frédéric Migayrou* (D, 1957 – F, 1958) zeigt in einer 450-Grad-Aufnahme ein Filmset vor dem Arc de Triomphe in Paris. Durch die Drehbewegung der Kamera und die Verdoppelung des Motives am Anfang und am Ende wird die Statik des Bildes aufgehoben und gibt buchstäblich die szenische «Action» wieder.

Gosbert Adler
Sog, 1990, 120×80 cm

Marianna Müller
Ligne 418 INT / Ligne 418 EXT, 1994

Joachim Brohm
Areal der Zeit, 1992, 19,7×29,7 cm

Manolo Laguillo
L.A. to N.Y. Downtown Denver, 1989, 22,5×45 cm









Erica Overmeer
ETH Zürich 1995, Plakat, 240×170cm

Jean Louis Garnell
Désordre, 1988, 83,5×98cm

Eugène Atget
Porte de Montreuil, Zoniers, 1912,
18×22cm

Eadweard Muybridge
Panorama von San Francisco vom
California-Street-Hügel aus, 1878,
Serie von 12 Drucken, 57,3×518cm total

Das über drei Meter lange Foto lässt, bedingt durch die Technik, mehrere Bilder und Geschehen in einer chronologischen Abwicklung ineinanderfliessen. Doch verweisen die Autoren mit dieser Arbeit nicht auf das Totalitäre des panoramischen Überblickes, sondern auf das Partikulare, das Einzelgeschehen, was durch eine Serie von Detailaufnahmen, bei denen die Zuschauer vom Gesamtgeschehen isoliert sind, verstärkt wird. Die zum Scheitern verurteilte szenische Handlung des Überfliegens impliziert hier zudem die Unmöglichkeit einer ganzheitlichen Wahrnehmung.

Die Serie «L.A. to N.Y.» (1989) von *Manolo Laguillo* (E, 1953) wirkt ebenso literarisch, ja teils romantisch, indem sich in den Reisebildern von der East- zur Westcoast ein ganzes Landschaftspanorama auffächert und teils klischeehafte Vorstellungen auftauchen beziehungsweise revidiert werden. Die Feststellung von Flaubert «pour trouver une chose intéressante, il suffit de la regarder longtemps» könnte stellvertretend für die Bilder Laguillos stehen. Er betrachtet die Stadt aus der Ferne, oft von einem Standort aus, wo Natur und Kultur ineinander übergehen. Seine Bilder sind Zeugnisse eines stillen Momentes, welche trotz der oft beschleunigten perspektivischen Wirkung Ruhe und Gelassenheit ausstrahlen. Das Schnelllebige scheint für einen kurzen Augenblick zum Stillstand zu kommen. Leicht erhöht, steht der Fotograf buchstäblich über den Dingen. Die horizontalen Bildausdehnungen wirken cinematografisch, die Kompositionen offen, indem sich der Himmel der verdichteten Landschaft gegenüber absetzt und der Horizont eine Konstante bildet.

Die Bilder von *Aglaia Konrad* (A, 1960), welche oft panoramische Fernsichten von erhöhten Standpunkten aus zeigen, vermitteln im Gegensatz dazu vielmehr Einsicht statt Übersicht und bleiben in ihrem Wesen arbiträr. Der verdichtete urbane Raum, die zu Zellen gewordenen Häuserblöcke, die nur noch als Schatten erkennbaren Strassenschluchten hinterlassen durch die Verschmelzung von Grautönen oft ein Gefühl von Leere und Weite. Die Stadt scheint in ihren Bildern durch ihren hohen Abstraktionsgrad nicht mehr als Realität, sondern nur noch als Phänomen zu existieren. Durch die gewaltigen, transluziden Bildformate werden aber die Städte, in diesem Fall Amsterdam, Kairo, Osaka, Tokio und Wien, als visuelle Sensation erlebbar, und die atmosphärische Sogkraft der Bilder scheint den Betrachter direkt am Geschehen teilhaben zu lassen.

Die Arbeit von *Marianna Müller* (CH, 1966) verhält sich sozusagen reziprok dazu. Das Doppelvideo «Ligne 418 INT» und «Ligne 418 EXT» (1994) zeigt zeitgleich zwei entgegengesetzte Busfahrten der an der Peripherie von Paris im Kreis angelegten Linien 418 intérieure und extérieure. Der Ausblick ist monoton und unspektakulär, die Stadtlandschaft von Uniformität geprägt. Ab und zu verharrt das Bild, nicht weil es die Aufmerksamkeit auf etwas Besonderes legen möchte, sondern mehr aus Zufall, weil der Bus vor einem Rotlicht oder einer Haltestelle anhalten muss. Der eine Blick ist stadteinwärts, der andere stadtauswärts gerichtet, wodurch zwei grundsätzlich verschiedene Mentalitäten der Stadtwahrnehmung vereint werden. Hin- und Wegschauen sind nur scheinbar identisch, und nur das Wissen darum verändert unsere Betrachtungsweise. Die Grossstadt selbst ist nie zu sehen, doch als Potential immer vorhanden.

Nobuyoshi Araki (J, 1940) teilt die Obsession, alles fotografisch festzuhalten, mit Eugène Atget, mit dem Unterschied, dass er seine Bilder weder thematisch noch zeitlich ordnet, ja selbst Datierungen manipuliert und so die Autonomie des Bildes in Frage stellt. Er ist davon besessen, alles ohne jegliche Hierarchisierung zu fotografieren. Seine Strategie besteht darin, einen Bildraum zu schaffen, der zwischen dem Alltäglichen und Nichtalltäglichen liegt. Alles, was existiert, besteht nur für den Moment, ohne Anfang und Ende. So stehen Bilder von seinem eigenen Haus und dem urbanen Raum Tokios, von Bars und nackten Frauen, von Bahnhöfen und Wolkenformationen







gleichwertig nebeneinander. Die Fülle von Bildern, welche sich bis heute in über 80 monografischen Publikationen niederschlug, veranschaulicht die Unmöglichkeit der Übersicht und Kategorisierung zugleich.

Die Fotos von *Jean Louis Garnell* (F, 1954) aus der Serie «Désordre» (1987/88) bringen den urbanen Massstab auf eine eher konzeptionelle Ebene, auf die des Intérieurs herab. Garnell wirft die Urbanität der Aussenwelt auf die Innenwelt zurück. Es entsteht so ein Mikrokosmos als Abbild des Universums. Trotz der Intimität der häuslichen Welt bleibt der Beobachter als stiller Teilhaber des Geschehens auf Distanz. Der Bezug zur Aussenwelt in der hermetisch geschlossenen Komposition ist aber immer wieder durch den kontrastreichen seitlichen Lichteinfall gewährleistet. Garnell will mit seinen «Landschaftsbildern» die Dynamik einer komplexen Überlagerung von Zeichen, aus denen sich das Aufeinandertreffen verschiedener Geschichten ablesen lässt, festhalten. Die Fotografien, mit denen er diesen Werdeprozess aufzeigt, widerspiegeln einen Schwebezustand: Es gibt keine lesbare Struktur, keine Ordnung und Hierarchie. Die Intérieurs sind Orte ständiger Umschichtungen und Neudefinitionen. Sie repräsentieren ein fragiles, labiles und chaotisches Moment des Seins. Trotz der dokumentaristischen Haltung verweist Garnell auf die Differenziertheit der gegebenen Realität, welche im Bild kondensiert.

Die Stadt ist bei *Gosbert Adler* (D, 1956) und *Joachim Brohm* (D, 1955) wiederum eher als Schatten menschlichen Daseins präsent. Beide Fotografen konzentrieren sich akribisch auf Details. Adlers Fotografien zeigen Fragmente von architektonischen Objekten und Situationen in einem Prozess des Übergangs oder lassen diesen erahnen. Es sind Detailaufnahmen von nicht ortspezifischen Stadtlandschaften, von Bruchstellen und Verletzungen, wie man sie überall antrifft. Die so auf ihre Details reduzierte Grossstadtarchitektur verweigert sich dem schnellen Erkennen durch fotografische und motivische Unschärfe. Adlers Ansatz ist nicht formalistisch im Sinne einer Ausgewogenheit oder Schönheit der Komposition. Vielmehr gelingt es ihm, durch abstrahierte Darstellung der Nähe eine Distanz zu seinem Umfeld zu schaffen. Die massstäbliche Wiedergabe hingegen konfrontiert den Betrachter direkt mit der urbanen Realität. Brohms Bildsprache entsteht genauso ohne Arrangements, technische Manipulationen, Verfremdungen oder Verzerrungen, wodurch man geneigt ist, von einer traditionellen, dokumentarischen Fotografie zu sprechen. Trotzdem lässt er die Verpflichtung, objektive Sachverhalte zu registrieren, hinter sich. Nicht die Beweiskraft des Fotos, das Dokument ist hier zentral, sondern die Energie des Bildes. Die Spannung liegt zwischen dem Naheliegenden und dem Ungewissen, dem beiläufig Bekannten und dem zwingenden Blick darauf. Brohm konfrontiert uns mit Gegensätzlichem, indem Distanz und Dichte ausgelotet werden. Das Charakteristische seiner Bilder liegt in der wiederentdeckten Betrachtung bekannter Gegenstände, im provozierenden Augenblick. Die Serie «Areal der Zeit», welche 1992 begonnen wurde und 1996 abgeschlossen sein wird, verweist einerseits auf einen brachliegenden Bildfundus, anderseits auf ein existierendes Industrieterrain in München. Der Betrachter wird so mit dem Auftauchen und Verschwinden, der stillen Veränderung von Sachverhalten konfrontiert.

Erica Overmeer (NL, 1960) fügt Einzelbilder von verschiedenen Situationen in assoziativer Weise zusammen, so dass sie sich zu einem virtuellen Stadtgefüge verdichten. Die Stadt selbst ist nur noch über Fragmente wiedergegeben, die Vorstellung von Stadt nur noch der Möglichkeit nach vorhanden. Das Hauptinteresse gilt den atmosphärischen Zufälligkeiten, nicht dem Bekannten, sondern dem Hintergründigen. Die rudimentär wirkenden collagierten Bildkompositionen verweisen auf das Prozesshafte, Nichtendgültige. Das Bild ist nicht Artefakt, sondern Material, das einen vorübergehenden Zustand illustriert. Für die ETH Zürich realisierte Overmeer zudem ein Foto, welches sowohl als Billboard in der Ausstellung als auch auf der Einladungskarte erscheint. Es zeigt die direkte Umgebung des Semper-Gebäudes, die dem Betrachter doch fremd erscheint. Das Thema der Ausstellung ist hier auf den Punkt gebracht: Der Akt des Sehens beginnt mit dem Erkennen der Dinge.

Moritz Küng

Aglaia Konrad
Osaka, 1994, 150×225 cm

Nobuyoshi Araki
Araki Diary, 1995, 65×110 cm

Kasimir - Migayrou
L'homme volant (La Description de l'Arche), 1995, 36×305 cm

Zur Ausstellung erschien ein farbiges Leporello mit elf Postkarten aller beteiligten Künstler.