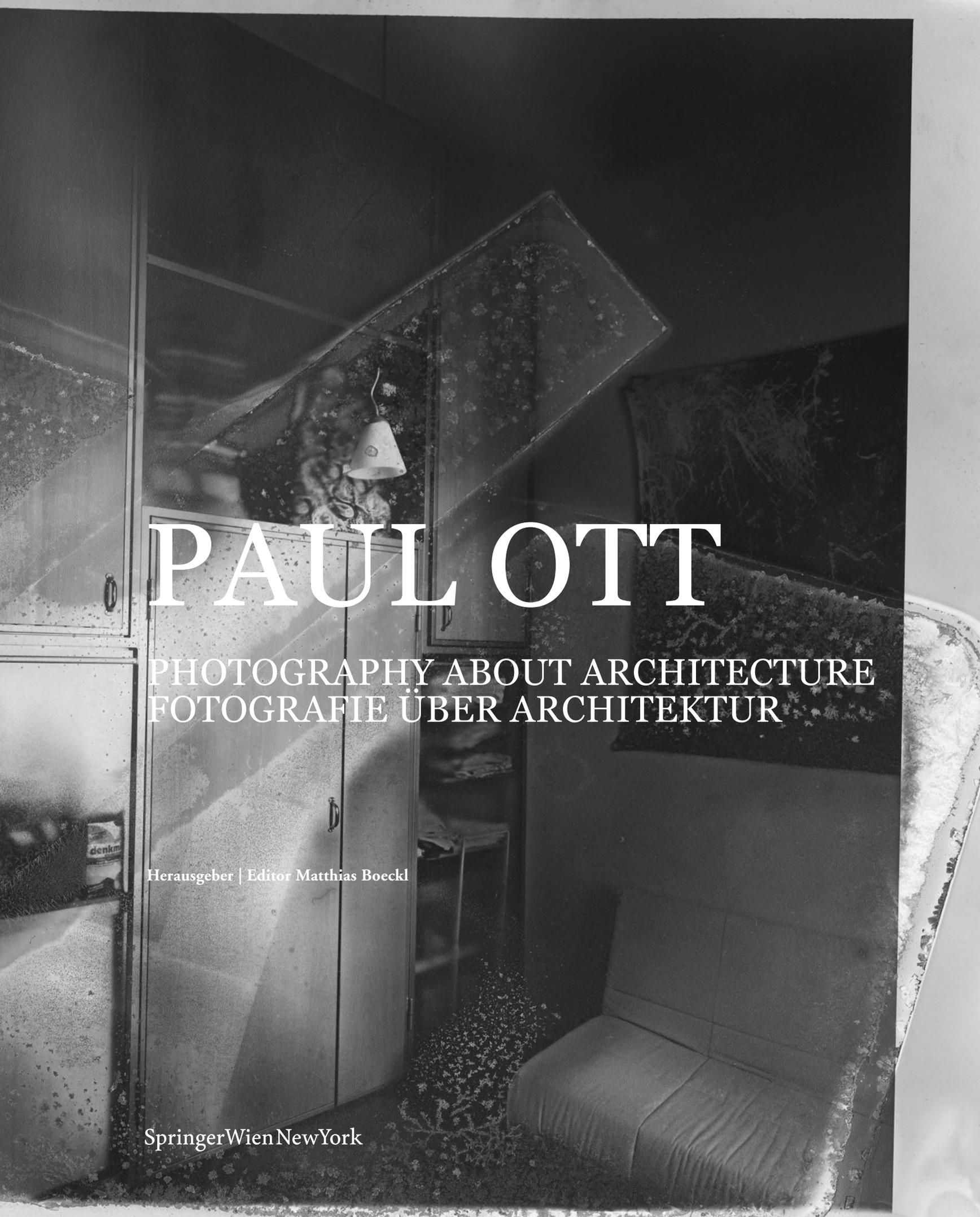


A black and white photograph of a book cover. The cover features a collage of images. On the left, there is a dark, textured rectangular area. In the center, a vertical strip shows a light-colored, possibly snowy or sandy, landscape with a dark, jagged edge. To the right, a larger rectangular area depicts a window with a dark frame. Inside the window, a plant with long, thin leaves is visible. Above the window, there is a circular, textured shape. The overall composition is layered and textured.

Für Susi, Maximila und Oskar



PAUL OTT

PHOTOGRAPHY ABOUT ARCHITECTURE
FOTOGRAFIE ÜBER ARCHITEKTUR

Herausgeber | Editor Matthias Boeckl

SpringerWienNewYork



- 8 Bilder, Bauten, Lebenswelt
Über Paul Ott
Matthias Boeckl
- 20 Images, Buildings and the Living Context
On Paul Ott
- 38 Fotografie und Minimalismus
Eine perfekte Synthese
Roger Riewe
- 56 Photography and Minimalism
A Perfect Symbiosis
- 130 Zwischen Dokumentation und Inszenierung
Anmerkungen zur Geschichte der Architekturfotografie
Ulrich Tragatschnig
- 142 Between Documenting and Composition
On the History of Architectural Photography
- 220 Abbildungsverzeichnis | Credits
- 223 Paul Ott
Kurzbiografie | Brief Biography
- 224 Impressum | Imprint





Bilder, Bauten, Lebenswelt

Über Paul Ott

Im Verlaufe der Geschichte der Moderne haben sich die beiden Entwicklungsstränge der Fotografie und der Architektur über weite Strecken parallel entwickelt und einander ergänzt. Dort, wo sie sich trafen, entstanden sehr spezielle Œuvres an Architekturfotografie (wie bei Julius Shulman) oder von fotografierenden Architekten (wie bei Lois Welzenbacher). Diese Werke wurden meist nur im Kontext der Architektur als anspruchsvolle Dokumentation rezipiert und weit seltener als Teil der Geschichte der künstlerischen Fotografie begriffen. Dennoch sind sie beides, denn ihre Leistung besteht in der Verbindung zwei- und dreidimensionaler Kunstsparten in Bildern, die gleichzeitig Kunstwerk und Dokumentation sind. Das Werk von Paul Ott ist ein perfektes Beispiel dafür. Mit den „freien“ Arbeiten lehrt er uns, seine „dokumentarischen“ Bilder als Ausdruck einer bestimmten künstlerischen Haltung zu erleben, die weit über den professionellen Bereich hinauswirkt. Die Grenzen sind dabei durchaus fließend, Otts Auftragsfotografie zeigt ebenso viel künstlerischen Ehrgeiz, wie seine freien Arbeiten auch dokumentarisch gelesen werden können.

Graz in den 1980er Jahren

Begreift man das Werk ambitionierter Fotografen, die unter anderem auch Dokumentationen liefern, als Ausdruck eines künstlerischen Zeitgeistes, dann stellt sich auch die Frage nach dessen Identität. Otts künstlerisch-architektonische „Sozialisierung“ fand in Graz im kreativen Klima der 1980er Jahre statt. Die Avantgarde-Revolution der 1960er Jahre, die gerade in dieser österreichischen Stadt besser und nachhaltiger gedieh als in jeder anderen des Landes (Wien integrierte seine Rebellen später und in geringerem Ausmaß), war Ende der 1970er Jahre in der Mitte der Gesellschaft angekommen. Die rebellische Szene um das Forum Stadtpark, die Grazer Autorenversammlung und die Künstler der Grazer Sezession wurden nun zu den repräsentativen Plattformen des Landes gezählt und überregional stark beachtet. In den 1980er Jahren folgte die Architektur mit ihrer spartentypischen Verspätung. Das Institutsgebäude der Grazer Technischen Universität in der Lessingstraße von Günther Domenig hatte 1983 die „goldene Ära“ der expressiven, technisch avancierten und sehr selbstbewussten „Grazer Schule“ eingeläutet. Domenig, Klaus Kada und Volker Giencke waren ihre Aushängeschilder, die Landesverwaltung unterstützte den Aufbruch nach Kräften mit großen Bauaufträgen und an der Universität wuchs in der eigenständigen Kultur der Zeichensäle unter den Studenten Domenigs der Nachwuchs heran.

1988 wurde im Grazer Stadtmuseum die Ausstellung „Indianer“ über die Grazer Kunst und Architektur der Zwischenkriegszeit (1918–1938) gezeigt¹; für Paul Ott war dies der Start in seine Fotografienlaufbahn. Die Bilder, die er rund um diese Ausstellung aufnahm, sind alles andere als klassische Dokumentationen: Ein Close-Up (S. 35) zeigt etwa ein verwirrend-explosives Durcheinander von Linien und Lichtspuren (ausgelöst von Schweißarbeiten), in dem Teile einer Fassade und die

Stahlrohre einer Gerüstkonstruktion lesbar sind, die sich in einer welligen Spiegelfläche bebend reflektieren. Es ist offensichtlich, dass es Ott dabei um den unerwarteten Effekt eines Details der Installation ging, um einen Aspekt, den niemand geplant hatte, der aber den Anlass erst zum Kunstwerk erhob. Ein wesentlicher Bestandteil seiner Arbeit ist also die tatkräftige Mitwirkung des räumlich-atmosphärischen Kontextes, diese hilfreichen „Zufälle“ scheinen eine wichtige Rolle zu spielen.

Der kalkulierte Zufall

Dieser „Zufall“, der in Otts Œuvre immer mehr zum bestimmenden Faktor wurde, ist jedoch alles andere als eine unkalkulierbare höhere Gewalt. Ott rechnet mit ihm. „Zufallssituationen“ stellen sich bei jeder Kampagne ein, so oder so. Entweder ist es ein kurzfristiger atmosphärischer Lichteffekt, der das Motiv seiner Banalität enthebt, oder ein menschlicher Nutzer des Objekts, ein Passant oder Bewohner. Ein andermal ist es eine ungewohnte Perspektive, ein unkonventioneller Ausschnitt oder ein liegen gelassenes Versatzstück. Meist sind es tatsächlich Zufälle, doch der Fotokünstler muss „bereit“ sein, sie zu erkennen und rechtzeitig den Auslöser zu betätigen. Und die Geduld haben, auf sie zu warten. Oder die Entschlossenheit, sie zu provozieren. Mit einem Paradoxon: passiv zu intervenieren. Entscheidend sind Ausmaß und Art dieser „Interventionen des Zufalls“. Niemals dürfen sie konstruiert wirken, stets sind sie minimal invasiv, oft liegen sie unter der bewussten Wahrnehmungsschwelle des Betrachters.

Das zeigt sich schon in der frühen Serie von Modellfotografien (S. 42–55), die Ott für Riegler Riewe schuf, eines der bekanntesten Architekturbüros der zweiten Generation der Grazer Schule. So kalkuliert und organisiert, so bewusst auf eine elementare Geometrie und Schwarz-Weiß-Töne reduziert diese quasi abstrakten Bilder wirken, so sehr wurzeln sie in einer realen Dingwelt, die jedoch – um daraus haltbare Bilder zu schaffen – der Interpretation bedarf. Vor allem der Blickpunkt und die Beleuchtung sind es, die hier den angestrebten Abstraktionseffekt schaffen: Steht die Kamera in den Hauptachsen eines Modells oder auf der Höhe des imaginären Nutzers, so bildet sich jene Reduktion auf einen einfachen orthogonalen Raster oder eine geometrisch-unwirklich wirkende Horizontalstruktur, die diesen abstrakten Charakter ausmacht. Umgekehrt formuliert: Selbst das einfachste Architekturmodell wirkt künstlich belebt, dynamisch, bunt und von verschiedenartigen Lichtreflexen bestimmt, wenn der Fotograf nicht jene „Redaktion“ der Möglichkeiten vornimmt, die Ott offenbar intuitiv von Beginn an beherrschte und die Realität in weit höherem Ausmaß transportiert als die bedenkenlose Ablichtung einer vordergründig plakativen Situation.

Kontexte

Diese Beobachtung führt zur Frage nach dem Eigenen, Selbstständigen der Arbeitsweise von Paul Ott im Kontext der Architekturfotografie als Genre. Worin unterscheidet es sich von den Traditionen der europäischen und amerikanischen Lichtbildneri? Unter den vielen formalen Aspekten, die dabei zählen, ist zweifellos die Perspektive ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal. Die klassische Architekturfotografie war – in welcher stilistischen Färbung und welchem Ausdruck auch immer – stets sehr weitgehend auf das Objekt fixiert. Das gilt in höchstem Ausmaß natürlich für die rein dokumentarisch orientierte Architekturfotografie, wie sie wissenschaftliche und gewerbliche Institute schon in der Frühzeit des Mediums lieferten, aber auch für die spätere, freiere Interpretation im Dienste der Architekten und Medien. Nach einem Jahrhundert der Spezialisierung war es Ende des 20. Jahrhunderts nötig, den Blick wieder zu verbreitern und aufs Ganze – anders formuliert: auf den gesellschaftlichen Kontext – zu richten. Einige der besten Fotos von Paul Ott sind jene, wo sein „Anlass“ (von „Objekt“ zu sprechen verbietet sich bei diesen augenöffnenden Bildern) kaum mehr zu erkennen ist – und zwar sowohl in freien Serien wie jener über die gebäudegroßen Werbeplakate mit Naomi Campbell (S. 30–33) als auch in Auftragsarbeiten wie der Dokumentation des T-Mobile-Centers (S. 16, 162–163) in Wien oder des Kulturhauses im steirischen Bad Radkersburg (S. 117). Was man sieht, sind Stadtlandschaften. Hochhäuser im diffusen Smog der Metropolen, Straßengewirr, Dächer. Auch wenn man das, worum es geht, nicht auf den ersten Blick erkennt, spürt man dennoch, dass dies keine gewöhnlichen Stadtbilder sind. Doch es dauert eine Weile, bis man die Ursache der feinen Irritation gefunden hat, die das Bild von gewöhnlichen Skyline-Fotos unterscheidet – nämlich das Gebäude, um das es geht. Am besten funktioniert das, wenn die Architekten schon im Entwurf genau diesen Effekt planen, indem sie Form und Material ihres Baus jenen der Umgebung annähern, ohne diese zu imitieren. Gangoly & Kristiners Kulturhaus in Bad Radkersburg lässt sich unter den roten Dächern der Altstadt kaum ausmachen und enthüllt sich – einmal erkannt – dennoch als absolut zeitgenössisches Bauwerk.

Erweiterung der Sehgewohnheiten

Mit diesem Projekt ist die notwendige Kooperation zwischen Architekt und Fotograf angesprochen. Die meisten Architekturfotos von Paul Ott wären ohne konkrete Auftraggeber nicht entstanden, weshalb das Verhältnis zwischen diesen Partnern von einiger Bedeutung ist. Warum entstehen überhaupt Architekturfotos? Es ist ein gleichzeitiges Geben und Nehmen. Jeder, der visuell nicht völlig unsensibel ist, lässt sich gerne von ungewöhnlichen Bauten begeistern: sei es, weil sie faszinierend groß sind oder faszinierend anders als die üblichen Häuser, in Material und Raum ungewöhnlich anspruchsvoll oder aufwendig, oder auch, weil sie einfach unsere Sehgewohnheiten auf den Kopf stellen. Jeder weiß, welchen Aufwand Bauen bedeutet, und jeder erkennt daher spontan die Leistung von Bauherren und Planern an, die hinter ungewöhnlichen Bauwerken steckt. Das ist das Nehmen des Betrachters, der manchmal sogar bereit ist, für den Genuss dieser Bilder zu zahlen. Das Geben kommt von jenen, die Architektur machen, also von Bauherren und Architekten, die ihre Werke gerne in diesen Sog des Ungewohnten, Faszinierenden stellen. Dazwischen stehen der Architekturfotograf, der die Bilder anfertigt, und die Medien, die sie überall abrufbar machen. Wie jede Sehnsuchtsbefriedigung lässt sich auch jene der Architekturbilder kommerziell ausbeuten – im Sog der Bildersucht reisen auch zahlreiche Anbieter von Waren und Leistungen rund ums Bauen mit, die sonst kaum mit einem Nicht-Fachpublikum kommunizieren könnten, nun aber den gesamten Architektur-Kommunikationsprozess mitfinanzieren.

Das sind die Rahmenbedingungen, unter denen Architekturfotografen arbeiten. Die Anforderungen sind dabei sehr allgemein gehalten, es gibt kaum gestalterische Regeln in diesem Genre, denen sich alle zu unterwerfen hätten. So beginnt der Spielraum, den Paul Ott weit ausgedehnt hat. Denn die Leistungsfähigkeit des Mediums wird wesentlich von seinen Herstellern bestimmt. Was ein Architekturfoto „kann“, legt selten der Auftraggeber fest, sondern fast immer der Fotograf, dessen kreative Leistung die Möglichkeiten überhaupt erst definiert. Zudem stellen sich diese Möglichkeiten bei jedem Objekt anders dar: Was sich bei einem als attraktiver Bildeffekt ergibt, funktioniert beim ande-

ren nicht mehr – und umgekehrt. Das Marktakzeptanz-Risiko wird dabei größer, je weiter Ott sich von den verbreiteten Sehgewohnheiten entfernt. So zeigt sich, dass der Fotograf Verantwortung für sich selbst und das Genre als Ganzes trägt: Einerseits kann nur er die Grenzen erweitern und jene neuen Perspektiven liefern, die sich idealerweise durchsetzen und zu einer Art Standard werden. Andererseits kann er es nur dann, wenn er sich nicht allzu weit von dominierenden Sehgewohnheiten entfernt, um sich selbst nicht die wirtschaftliche Basis der Innovation zu entziehen. Erneuerung gelingt – auch auf gesamtgesellschaftlicher Ebene – nur in kleinen Schritten, evolutionär statt revolutionär. Eine prekäre Balance, die Ott ebenso beherrscht wie seine kalkuliert zufälligen Perspektiven.

Reduktion – Licht – Inszenierung

Wie funktioniert Otts Arbeit im Einzelnen? Welche Schritte führen zu typischen Ott-Fotos? In einer seiner raren öffentlichen Selbstreflexionen – einem Vortrag über seine Arbeit – beschreibt der Fotograf sein *Procedere*. Der Zugang ist ein betont pragmatischer: „Mir ist bewusst, dass ich mich in der Architekturfotografie immer zwischen den Polen ‚frei interpretierender Darstellung‘ und ‚sachlicher Dokumentation‘ bewegen muss. Ich suche auch keine Effekthascherei oder unnatürliche Dramatisierung durch Veränderung der Proportionen usw. – Da das Bild eigentlich ohne Worte auskommen sollte und für sich selbst sprechen muss, konstruiere ich mir meine Bilder eher auf einer emotionalen Ebene.“ Die eigentliche Bilderproduktion erfolgt dann in einem Dreischritt, den Ott mit den Begriffen Reduktion – Licht – Inszenierung umschreibt. Der erste Schritt – der Künstler bezeichnet ihn präzisierend als „Reduktion der Bildinformation“ – setzt Intuition und Erfahrung zugleich voraus: „Die Entscheidung für einen Bildausschnitt wird bei mir vom bewussten Weglassen unwichtiger Details bzw. dem Fokussieren auf wesentliche Gestaltungselemente geleitet.“ Dieser Prozess ist weniger ein „emotionaler“ als eher ein kognitiver Vorgang: Er setzt Wissen voraus, konkret die (Er)kenntnis wichtiger Bildinformationen und ihrer vorhersehbaren Wirkung. Und Kreativität, denn die von Ott „entdeckten“ sprechenden Details sind nicht immer jene, die auch Architekten und andere Beteiligte identifiziert haben. Von dieser „strategischen“ Wahl der Perspektive war schon oben die Rede.

Der zweite Schritt – die Lichtregie – ist das komplexeste Kapitel der Fotokunst. In der Sparte der Architekturfotografie ist dieser Faktor vielleicht der entscheidende, da jedes Bauwerk den unterschiedlichsten Beleuchtungen und atmosphärischen Verhältnissen ausgesetzt ist. Seine äußere Erscheinung ändert sich mit jeder oft nur graduell anderen Wetterlage – und das Problem des Architekturfotografen ist natürlich die Auswahl einer oder mehrerer Wettersituationen, in denen das Objekt seine Vorzüge am besten ausspielen kann. Ott hält dafür den bescheidenen Begriff der „Unaufdringlichkeit“ bereit. Ein Glashaus, das in einer Wiese steht (S. 105), wäre motivisch schon für sich spektakulär – Ott macht seine Bilder aber just dadurch zum Kunstwerk, dass er genau diese erwartbaren Effekte verweigert: „Für mich war es wichtig, die Umgebung und das Licht so unaufdringlich wie möglich zu wählen, ich wollte trübes Wetter und dränge auf einen Fototermin vor Frühlingsbeginn. Dadurch beginnt das Objekt von sich heraus zu leuchten, ohne mit der Umgebung in Konkurrenz treten zu müssen.“ Unaufdringlichkeit und Konkurrenzverweigerung – das sind jene Schlagworte, die Otts Lichtsprache am besten beschreiben. Es geht nie um scharfe Kontraste, meist sogar ums Gegenteil – das Objekt, das fast in seiner Umgebung verschwindet und allein dadurch erhöhte Aufmerksamkeit des Betrachters bei seiner Lektüre erfordert. Aber es ist auch die Anpassungsfähigkeit des Lichtbildners gefordert. Das bloße Abwarten der richtigen Wetterlage wäre zu einfach und ist im Alltag des Architekturfotografen nicht vorgesehen: „In der Architekturfotografie kann man sich die Wettersituation nicht immer aussuchen, da es oft längerfristig geplante Termine gibt. Sie ist auch nicht so wichtig, da man Architektur bei jedem Wetter entsprechend fotografieren kann – ein Gebäude wird ja nicht nur für bestimmte Licht- und Wettersituationen gebaut.“ Diese verblüffend einfache und bescheidene Haltung setzt ein hohes Maß an Einfühlungsvermögen voraus, den jeweils gegebenen Bedingungen die bildwirksamsten Aspekte abringen zu können. Es geht um eine sehr spezielle Balance zwischen den gegebenen Bedingungen und den für das Haus idealen Lichtverhältnissen (die es trotz seiner mechanisch-funktionalen Allwettertauglichkeit in ästhetischer Hinsicht jedenfalls besitzt) – auch das ist eine Kombination aus Intuition und Wissen, Kreativität und Erfahrung. Nur mit dieser

Kompetenz kann der Fotograf sein Objekt richtig einschätzen, etwa mit den Worten: „Dieses Einfamilienhaus braucht kein aufdringliches Licht“ oder „Dieses sonnenlose Licht war notwendig, um den Innen-Außen-Bezug in dieser wunderbar ruhigen Stimmung zu thematisieren“. Die Erkenntnisse kommen spontan, aber sicher nicht nur emotional.

Unter „Inszenierung“ versteht Ott etwas Ähnliches wie Theaterleute, die mit Menschen arbeiten. Dieser dritte und letzte Schritt seiner Bilderproduktion beschreibt das physische Arrangement der Bildelemente im Rahmen des Möglichen und des Nötigen. Bauten bewegen sich in der Regel nicht, weshalb im Architekturfoto meist nur ihre Nutzer verschoben werden können – aus dem Bild hinaus oder in das Bild hinein. Ott wählt für seine „belebte“ Architekturfotografie die gleiche redaktionelle Strategie wie bei der Lichtregie. Er arbeitet mit den Menschen, die vor Ort vorhanden sind – meist die Nutzer eines Gebäudes. Und er wartet die passende Situation ab. Wie das Licht, das manchmal über Tage hinweg nur während weniger Minuten ideal ist und in diesem Augenblick fotografiert werden muss, bewegen sich auch die Menschen höchst zufällig durchs Bild und positionieren sich nur in wenigen Augenblicken ideal. Diese Gelegenheit und damit das perfekte Bild darf man nicht verpassen. Neben diesen möglichen Arrangements mit Menschen gibt es auch die nötigen, die von den Zuständen eines Gebäudes definiert werden. Dem Fotografen geht es dabei um die zeitlich-räumliche Definition dieser verschiedenen Nutzungssituationen eines „verwandelbaren“ Gebäudes in Bezug auf ihre Bildtauglichkeit und ihre Fähigkeit, diese Varianten visuell anschaulich zu erklären. Auch da ist Reduktion und viel Know-how gefragt, diese Bilderserien dürfen nicht zu viel und nicht zu wenig zeigen.

Und letztlich gibt es auch noch die Möglichkeit der bewussten Über-Inszenierung, um bestimmte Sachverhalte, etwa Proportionen, klarzumachen. Ott bedient sich dabei ironischer Mittel wie etwa Pappfiguren, die beispielsweise in einem Bürobau von SPLITTERWERK (S. 159) aufgestellt wurden, um funktionale Zusammenhänge zu illustrieren. Der Betrachter erkennt natürlich sofort die Künstlichkeit dieser Figuren, die didaktische Absicht ist von vornherein klar.

Magie des Unscheinbaren

Versucht man diese ausführliche Beschreibung des speziellen Stils von Paul Ott in wenigen Worten zusammenzufassen, wären mehrere Kerneigenschaften anzuführen. Bei der Motivwahl dominieren die unscheinbaren Einbettungen des Objekts in seinen Kontext sowie die markant reduzierten, „sprechenden“ Details. Bei der Lichtregie trifft man selten auf Postkartenwetter, sondern meist auf eine gedämpfte, nur punktuell aufgehellte Situation. Und bei der Auswahl des repräsentativen Augenblicks beobachtet Ott den Nutzeralltag, um das Typische zu finden. Zusammengenommen kehren sich diese Situationen des Unscheinbaren und Alltäglichen in ihr Gegenteil um: Die Normalität wird zum Monument erhoben. Das macht die zunächst noch undefinierbare Anziehungskraft der Bildsprache von Paul Ott aus, das macht sie repräsentativ nicht nur für dokumentierte Bauwerke, sondern auch für die zeitgenössische Lebenswelt als Ganzes. Das Vermögen des Künstlers besteht in genau dieser Erklärungskraft, die dem Betrachter Einsichten und Erkenntnisse verschafft, die weit über ein Objekt, einen Ort und einen bestimmten Zeitpunkt hinausgehen.

Mit solchen Bemerkungen könnte ein Essay über Paul Ott schließen. Jedoch verlangt gerade seine Kompetenz, Lebenswelt als Ganzes zu schildern, noch ein Wort über die Identität eben dieser Welt. Es ist die mitteleuropäische Realität des frühen 21. Jahrhunderts, um die es hier vorwiegend geht, ihre Lebensentwürfe, die sich in gebauter Umwelt manifestieren, und ihre Sehnsüchte, die sich in Bildmedien ausdrücken. Aus dem kreativen Treibhaus der frühen Grazer Schule kommend, hat sich Paul Ott sukzessive eine Position als weithin anerkannter Beobachter dieser Entwürfe und Sehnsüchte erarbeitet. Seine Bildwelt hat keinem geringen Teil der österreichischen Architekturproduktion der vergangenen Jahrzehnte zu überregionaler Bekanntheit verholfen. Der hohe ästhetische Anspruch, der dieser mitteleuropäischen Baukultur nachgesagt wird, wurde zu einem erkennbaren Teil auch durch die subtile professionelle Wahrnehmung dieses Künstlers kommuniziert. Heute, in Zeiten der beliebigen

Bildnutzung in den globalen Medien, muss es darum gehen, jene Lebensrealität, auf denen die attraktiven Bilder basieren, als schwer übertragbaren Wert darzustellen. Bilder bewegen sich mit Lichtgeschwindigkeit um die Welt, die zugehörige Realität braucht viel länger. Trotz allen Missbrauchs bieten die neuen Medien aber mehr Chancen als Gefahren, da Bilder wie jene von Paul Ott den Blick in eine – bei allen Defiziten – großteils noch funktionierende Lebenswelt öffnen und so Fragen nach der Realisierbarkeit und den Gesetzmäßigkeiten dieses Systems provozieren. Damit besitzen sie auch einige Transformationskraft, die die Entwicklung in anderen Weltregionen stimulieren könnte. All das geht weit über bloße Dokumentation hinaus und verschafft dem ambitionierten Lichtbildner von heute jene Stellung, die einst Romanautoren einnahmen, als sie „das ganze Leben“ ihrer Zeit beschrieben. Das Hier und Heute wird so in eine zeitlose Dimension gehoben – eine Leistung, die im Falle von Paul Ott unscheinbar und auf bescheidene Weise auftritt, aber den Betrachter dennoch ans Bild fesselt und so ihre langfristige Wirkung entfalten kann.

1 2005 verriet Paul Ott dem Magazin Big Shot: „Wenn ich ehrlich bin, habe ich mich nie speziell für Fotografie interessiert. Erst kurz vor der Matura tauchte der Gedanke nach der Berufswahl auf. Mit 18 Jahren hab ich das erste Mal eine Kamera in die Hand genommen. Nach Matura und Bundesheer begann ich dann bei einem Industrie- und Werbefotografen als ‚Sklave‘. Mein eigentlicher Start war bei der ‚Indianer-Ausstellung‘ über die Kunst der Zwischenkriegszeit in Graz, gestaltet von Volker Giencke.“













Images, Buildings and the Living Context

On Paul Ott

In the history of modernism the two art forms of photography and architecture have developed in parallel ways, often complementing each other. Whenever these two forms of art came together, they inspired very unique pieces of architectural photography (such as by Julius Shulman) or by photographing architects (such as Lois Welzenbacher). These works were mostly interpreted as skilled documentation of architecture versus artifacts of the history of artistic photography. However, they represent both, for they successfully fuse two and three-dimensional forms of art in images that are works of art and documentation alike. Paul Ott's oeuvre is a perfect example for that. With his "uncommissioned" pieces he teaches us to perceive his documentary images as an expression of a specific artistic approach that reaches far beyond the professional domain. No strict separation can be made here; on the one hand Ott's commissioned photography distinguishes itself by a high degree of artistic ambition, while on the other his uncommissioned works have documentary value.

Graz in the 1980s

If the oeuvre of an ambitious photographer which also offers documentary value is seen as an expression of the artistic *Zeitgeist*, then the question of the period's identity becomes relevant. Ott's artistic-architectural "socialization" took place in Graz during the creative period of the 1980s. The avant-garde revolution of the 1960s that prospered more and longer in this Austrian city than in any other part of the country (Vienna integrated its rebels later and to a lesser extent) had permeated the core of society by the late 1970s. The rebellious scene around the *Forum Stadtpark*, the *Grazer Autorenversammlung* (writers' association of Graz) and the artists of the *Grazer Sezession* formed the representative platforms of the city and enjoyed trans-regional influence. Architecture followed suit in the 1980s with a delay that is typical for the discipline. The institute building of the Graz University of Technology on Lessingstraße by Günther Domenig had ushered in the "Golden Age" in 1983 of the expressive, technically skilled and very confident *Graz School*. Domenig, Klaus Kada and Volker Giencke were its main representatives and the provincial government supported the wind of change by granting large building projects, while new blood emerged from a separate culture of the drawing studios among Domenig's students.

In 1988, the City Museum Graz hosted the exhibit *Indianer* (Indians) featuring art and architecture in Graz of the interwar years (1918-1938)¹. For Paul Ott this marked the beginning of his photography career. The images that he produced of this exhibition depart from traditional documen-

ting: a close-up (p. 35) shows a confusing explosion of lines and traces of light (resulting from welding works) that reveal parts of a façade and the steel members of a framework that are reflected by an undulated reflective surface. It becomes obvious that Ott focused on the surprise effect of a detail of the installation, and on an aspect that no one had planned for, which however elevated the scene to a work of art. A relevant aspect of his work is apparently the shaping influence of the context, to where such helpful “coincidences” seem to play an important role.

Calculated chance

“Chance” became more and more a determining factor in Ott’s oeuvre. However, it is not merely an unforeseeable higher power. Ott relies on it. “Chance situations” arise during every campaign, either way. It is either a temporary atmospheric light effect that takes the motif out of its triviality, or a human user of the object, a passerby or a resident. Another time it is an unusual perspective, an unconventional view or a forgotten prop. In most cases, these are real coincidences, but the photographer must be “ready” to recognize them and to push the button in time. He or she must be patient and be prepared to provoke such coincidences. This implies a paradoxical approach: intervening in a passive way. What makes the difference is the extent and the type of such “chance interventions.” They must never appear constructed, they are always minimally invasive and the observer is often not consciously aware of them.

This becomes apparent in the early series of model photographs (p. 42–55) that Ott produced for Riegler Riewe, one of the most prominent architectural firms of the second generation of the *Graz School*. However much these abstract images appear calculated and orchestrated, reduced to basic geometry and black-and-white hues, they are still rooted in a real world of objects that requires interpretation to create lasting images. Particularly the view and the lighting are the major components that create the desired abstraction: if the camera has been placed at the main axes of a model or at the height of an imaginary user, then this results in a reduction to a simple orthogonal grid or a geometric-surreal horizontal structure that creates this abstract character. In other words: even the simplest architectural model appears vivid, dynamic, colorful and shaped by various light reflections, if the photographer does not “edit” the possibilities. Ott intuitively used this skill early on, rendering reality more accurately than merely photographing a stereotypical situation in an unreflected manner.

The context

This observation leads to the question of Paul Ott's individual and characteristic approach in the architectural documentation as a genre. How does it differ from the traditions of European and American photography? Among the many formal aspects that are relevant, perspective is an important distinguishing feature. Traditional architectural photography always focused – regardless of the style and expression chosen – on the object. This is particularly true for purely documentary architectural photography, such as produced by academic and commercial institutions in the early days of this medium, but also for the later, free interpretation serving architects and media. After one century of specialization, by the late 20th century it became necessary to broaden the perspective to the whole – or in other words: to the social context. Some of Paul Ott's best photos are those where his motif (one can no longer refer to "objects" in these eye-opening images) can be no longer recognized – both in his uncommissioned works such as about the building-size billboards featuring Naomi Campbell (p. 30–33) and in his commissioned works such as the ones documenting the T-Mobile Center in Vienna (p.16, 162–163) or the *Kulturhaus* (culture house) in Bad Radkersburg, Styria (p. 117). One sees urban landscapes. High-rises in the diffuse smog of metropolises, bustling street scenes, roof landscapes. Even if one does not recognize the motif right away, it becomes obvious that these are not just ordinary urban scenes. However, it takes a while until one discovers the reason for the subtle irritation that distinguishes the image from ordinary skyline photography – namely the building that is rendered. This is best achieved when the architects plan for this effect while producing the design, by adapting form and materials of their buildings to the environment, without imitating it. Gangoly & Kristiner's *Kulturhaus* in Bad Radkersburg can be hardly distinguished from the red roofs of the old town, but once seen, it reveals itself as an astounding contemporary building.

Expanding one's visual habits

This project refers to the necessary cooperation between architect and photographer. Most of Paul Ott's architectural photographs would never have been produced had they not been commissioned. Thus, the relationship between these partners is of relevance. Why are architectural photographs produced in the first place? It is a simultaneous give and take. Anyone who is not completely visually insensitive is easily enthused by unusual architecture: be it due to its large scale or because it is so different compared to other buildings, on account of its sophisticated choice of materials and its spatial concept, or simply because it challenges our visual habits. Anyone knows how much work goes into crafting such buildings, which makes it easy to spot and appreciate the achievement of builders and architects that have produced unique architecture. This corresponds to the act of taking (in) by the observer, who is often willing to pay for seeing such images. The act of giving is accomplished by those who produce architecture, the clients and the architects who seek to create unusual and fascinating edifices. The architectural photographer and the media are the bridge between the two. While the former produces the images, the latter makes them accessible at all times. Much like the fulfilling of any desire, architectural photography can also be exploited commercially – many providers of goods and services associated with architecture that would never have been able to communicate with a non-expert audience benefit from the allure of such images and help to fund the entire architectural communication process.

These are the conditions that architectural photographers have to work with. The requirements are very general; there are hardly any conceptual rules in this genre that photographers need to comply with. As a result, Paul Ott is constantly expanding the limits of this domain. So the value of the medium is largely determined by its producers. What an architectural photograph is "able to" convey depends not so much on the client but in most cases only on the photographer, for it is his or her creative potential that defines the possibilities in the first place. These possibilities are different for every object: what produces an appealing visual effect in one case may not be replicated in another situation – and vice-versa. The risk of not being accepted by the market increases the more Ott departs from common visual habits. This shows that the photographer is responsible for him- or herself and the entire genre: on the one hand, only he or she can expand the limits and produce new perspectives that ideally prevail and become

a commonly accepted standard. On the other hand, this is only successfully accomplished if he or she does not depart too much from predominating visual habits, in order to not deny him- or herself the economic basis of innovation. Innovation is only successful – also at the level of the whole society – if it is accomplished gradually, in an evolutionary instead of a revolutionary manner. Ott has skillfully mastered this delicate balance much like his calculated random perspectives.

Reduction – light – composition

What are the individual components of Ott's work? Which steps are necessary to produce a typical Ott photography? In one of his rare instances of public self-reflecting – a presentation about his work – the photographer described his procedure. His approach is very pragmatic: "I am aware that with architectural photography I always need to operate between the poles of 'free interpretation' and 'objective documenting.' I am not looking to create dramatic effects or artificially dramatize the composition by changing the proportions etc. The image should speak for itself without needing words of explanation, thus I compose my images on a very emotional level." The actual images are then produced in three stages, which Ott refers to as reduction – light – composition. The first phase – the artist describes it as "reducing the visual information" – requires intuition and experience: "I select my views by deliberately omitting irrelevant details and focusing on important compositional elements instead." This process is not so much an "emotional" but rather a cognitive one. It requires knowledge, more precisely the ability to identify relevant visual information and anticipate its effect. It also requires creativity because the details identified by Ott are not always identical with those that the architects and other people involved in the process have gleaned. This "strategic" choice of perspective was already addressed further above.

The second stage – choosing the appropriate light – is the most complex chapter of the art of photography. In architectural photography this factor is perhaps the most important one because every building is shaped by various light and ambient conditions. Its external appearance changes with every subtle variation in weather – and the difficulty that the architectural photographer is faced with is of course choosing one or several weather conditions that present the qualities of the object in the best way possible. Ott refers to this phenomenon modestly as "unobtrusiveness." A glasshouse on a meadow (p. 105) would be a spectacular motif in itself – however, Ott elevates his images to works of art precisely by denying such expected effects: "For me it was important to choose the context and the light conditions as unobtrusive as possible. I wanted overcast conditions and insisted on shooting the images before the start of spring. As a result the object begins to shine from within without competing with the environment." Unobtrusiveness and refusal to compete – these characteristics describe Ott's visual language best. There are never sharp contrasts, but more often the opposite is seen in his images – an object that seems to blend in with its context and that requires particular attention on part of the observer to be seen. However, also the photographer must be able to adapt. It would be too easy to simply wait for the right weather conditions and this is not how architectural photographers work: "One cannot choose the weather conditions in architectural photography because shootings are often booked much in advance. It is also not that important because architecture can be photographed in any weather – a building is after all not only built for specific light and weather conditions." This surprisingly simple and modest attitude requires a high degree of empathy to be able to capture the most impactful visual details of the existing conditions. It requires the ability to balance the encountered conditions and the ideal lighting for the building (which exists in an aesthetic sense despite its mechanical-functional all-weather suitability) – this requires a combination of intuition, knowledge and experience. The photographer is only able to correctly assess his or her object using these skills, commenting, for example: "This single-family home does not need strong lighting" or "This light devoid of sun was necessary to render the relationship between the interior and exterior in this wonderful peaceful atmosphere." The insights arise spontaneously, but they are not all based on emotion. "Composition" is for Ott similar to what theater professionals do with people. This third and last stage in the production of his images refers to arranging visual elements as needed with the means available. Buildings do not move, which is why in architectural photography only the users can be placed